

**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ**

**Катедра „СКУЛПТУРА“**

**Конструктивни и формални проблеми на фигуративната скулптура  
(Изложбата на академик Крум Дамянов по повод на 80-годишния му юбилей)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертация за присъждане на образователната и  
научна степен „ДОКТОР“

**Борислав Димитров Алексиев  
по научна специалност:**

**05.08.04. Изкуствознание и изобразителни изкуства**

**Научен ръководител: доц. д-р Стефан Хаджиев**

**СОФИЯ**

**2017**

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на катедра „Скулптура“ при Факултета за изящни изкуства на Национална художествена академия на ..... 2018 г.

**Членове на научното жури:**

доц. Благовест Вълков – рецензия

доц. Цветослав Христов – рецензия

доц. д-р Стефан Хаджиев – становище

проф. Константин Денев – становище

доц. Владимир Игнатов – становище

**ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Дисертационният труд се състои от две книжни тела – текстова част и приложение. Текстовата част е от 172 страници. Състои се от: Увод, Изложение, съставено от 4 глави, Заключение, Списък на използваната литература. Приложението съдържа изображения на цифровия модел на изследвания обект.

## Съдържание

Увод.....	4
ГЛАВА I. Същност и значение на понятието „форма”.....	9
I.1. Понятието форма в науката .....	11
I.1.1. Интерпретации в изкуствознанието .....	11
I.1.2. Философски трактовки .....	26
I.1.3. Физико-математически трактовки.....	30
I.2. Човешката фигура като „форма”.....	35
ГЛАВА II. Пластични решения за предаването на човешката фигура в скулптурата. .....	45
II.1. Авторова трактовка. ....	48
II.2. Механизми на взаимодействие между формални закономерности и психологическо въздействие на фигуративната скулптура .....	52
Глава III. Творчеството на Крум Дамянов. Периодизация. Стилизови формални особености. ....	54
ГЛАВА IV. Юбилейна изложба на академик Крум Дамянов по повод 80 годишнината му. ....	59
ГЛАВА IV.1. Процес на създаване. Технология на моделиране.....	60
ГЛАВА IV.2. Анализ на конкретните композиции, прилагане на разгледаните методи за математизиране на скулптурния език. Математическо описание на базата на групи симетрия подробности и свързаните с тях движение и преобразувания. Заснемане на композицията „Ела при мен” с метода на 3D сканирането.....	63
Заклучение .....	64

## Увод

В българското изкуствознание присъстват голямо количество трудове, засягащи проблемите на монументалната скулптура в периода от края на XIX до 80-те години на XX век. Подробно е разработена нейната периодизация, историческите, социологическите и иконографските ѝ аспекти. Съществуват редица статии и монографии занимаващи се със синтеза между скулптурния и архитектурния компонент на паметниците и ансамблите, между паметника и околното пространство, както и трудове засягащи комуникативните проблеми на произведенията. Някои от тях разглеждат и конкретните стилово-формални или формално-естетически проблеми на творбите, но това се прави в контекста на цялостното изложение и е подчинено на неговите цели. Като цяло, изследвания посветени на чисто формалното съдържание на произведенията на монументалната скулптура, както и теоретични трудове, липсват. Подобна е ситуацията и в сферата на кавалетната скулптура.

Едно чисто формално изследване на фигуративните елементи в монументалните произведения от разглеждания период не е лишено от смисъл и в контекста на развитието на световното изкуство и естетическа мисъл през XX век. Както отбелязва Валентин Ангелов в „Изкуство и естетика“, една от основните тенденции на периода е превръщането на експеримента в самоцел на изкуството. Под експеримент се приема много широка група от значения и проявления: формални, структурни, технологични, експерименти свързани с материала и др.. Това води до постепенно изместване на обекта (натурата) от центъра на внимание на художественото произведение и до загуба на неговите съдържателни стойности.

Така единствените възможни аспекти от творбата, подлежащи на естетическа оценка, остават стилово-формалните такива. Следователно, изследване, акцентиращо върху абстрактния формален прочит на фигуративната скулптура, би дало възможност за нов прочит на разглежданите творби в светлината на водещите концепции в световното изкуство на XX век. В тази посока можем да обърнем внимание на статията „Възможната история. Българското изкуство през колекцията на Софийска градска художествена галерия" от 2012 г. на Борис Данаилов. В нея той разглежда 60-те и 70-те години на XX век (и конкретно Априлския пленум от 1956 г.) като повратен период за българското изкуство, в който то получава известна автономност по отношение на своите чисто формални изразни средства, в рамките на каноните на задължителната доктрина на „социалистическия реализъм“. Авторът отбелязва наличието на преки заемки на открития на западноевропейското изкуство, както и други сфери на влияние (примитивно, средновековно и антично изкуство). Тази промяна в хода на развитието на социалистическото изкуство е отчетена и от тогавашното изкуствознание. В. Иванова говори за появата на нови пластични тенденции, свързани с отслабването на ролята на повествователните и описателните форми в произведенията и съсредоточаване върху философските аспекти на образите и събитията пресъздавани в тях.

Сами по себе си, проблемите за формата в произведенията на пластичните изкуства и конкретно на формообразуването в скулптурата също не са напълно изчерпани от изкуствознанието. В тази посока трудовете на Анри Фосийон „Животът на формата“ и на Васил Канисков „Формология“ разглеждат проблематиката в чисто теоретичен аспект. В общи линии и в двете изследвания понятието „форма“ е разгледано в неговия конвенционален смисъл (като пространство изградено от материя, затварящо (ограничаващо) някакво съдържание), но и двамата отбелязват наличието на известна автономност на значението на самата форма спрямо съдържанието, което носи. Търсенето на чистото (иманентното) значение на формата в скулптурните произведения, имащи

за обект човешката фигура и механизмите, по които то влияе върху цялостното психологическо въздействие на творбата, също могат да се приемат за актуален проблем.

В този смисъл бихме могли да формулираме и целите и задачите на настоящата дисертация. Като основна цел на изследването можем да определим представянето на човешката фигура като композиция от абстрактни (геометрични) елементи, която се припокрива в някаква степен с природната форма (система) и носи определено емоционално въздействие, независимо от изобразителния и повествователния си смисъл. Изпълнението на тази цел изисква да бъдат решени следните конкретни задачи:

- Определяне на обхвата и съдържанието на понятията форма и конструкция в научното пространство. Разграничаване на отделните компоненти и характеристики на тези понятия.
- Откриване на формалните закономерности в човешката фигура (като първообраз от обективната реалност) и в произведенията на монументалното и кавалетното творчество на акад. Крум Дамянов, като конкретно ще се съсредоточим върху композициите от последната му изложба, състояла се в галерия „Райко Алексиев“.
- Изследване на възможните взаимовръзки и отношения между тези закономерности и психологическите въздействия, които творбата носи. Поради (до голяма степен) субективния характер на тези въздействия, бихме могли да се позовем на съществуващите изследвания върху монументалната и кавалетната скулптура на автора и да използваме някои от заключенията, направени там относно психологическите качества на творбите.

Като основен обект на дисертацията бихме могли да определим формалните аспекти на фигуративната скулптура и механизмите, чрез които те въздействат върху наблюдателя. Конкретните произведения, които ще се разглеждат, също така са обект на изследването.

Предмет на дисертацията са структурните, конструктивните и композиционните проблеми, отнасящи се към „формата” в скулптурата (и конкретно в монументалната скулптура), както и техните психологически аспекти.

В изследването основно са използвани методите на формалния и психологическия анализ. Историческият метод е приложен като спомагателен, относно периодизацията на изследваните произведения и научните концепции, които се използват. Социологическият метод ще послужи за обосновка на някои явления от разглеждания период, влияещи върху формалните тенденции. Тези методи са приложени в интердисциплинарна среда, тъй като целите на изследването изискват прилагането на информация и данни от различни области на науката.

Съществуващата литература, засягаща проблемите, които се разглеждат в дисертацията, може да се раздели в две групи: трудове посветени конкретно на българската монументална скулптура от разглеждания период и теоретични изследвания. В първата група, произведенията са разгледани в техния формален аспект, както и от гледна точка на синтеза на архитектурните и скулптурните им компоненти. Разгледани са в контекста на заобикалящата ги архитектурна и природна среда, потърсени са социологическите и политическите предпоставки на формално-стиловите им особености.

Втората група (теоретични) трудове, обхваща българска и чуждестранна литература от различни исторически периоди и области на научната мисъл. Основната част от тях са в областта на европейското изкуствознание и обхващат периода от средата на XIX век до средата на XX век. Различни моменти от техните изследвания са използвани за целите на дисертацията.

За да изпълни набелязаните по-горе цели и задачи, дисертацията приема следната логическа структура: увод, четири глави, заключение, библиография. В първа глава се разглежда понятието „форма” в контекста на неговите интерпретации във философията и изкуствознанието. Проследяват се основните концепции отнасящи се до взаимоотношенията на „формата” и „съдържанието” и

степената на тяхната независимост в рамките на единното произведение на изкуството. Формата се разглежда като външен израз на вътрешната организация на съдържанието на материята и се търсят конкретните ѝ проявления в човешката фигура (като обект от природата) и в произведенията на изкуството, интерпретиращи този обект (в частност в скулптурата). Разглеждат се нейните елементи в техните физико-математически измерения. В тази посока човешката фигура се анализира като обективно съществуваща в природата система със съответна структура, конструкция и форма (от гледна точка на биологията - опорно-двигателна система). Това позволява природният образ (и конкретните творби които ще се засегнат) да се разглежда като порядък от абстрактни градивни елементи и да бъдат търсени закономерности в него: симетрия, ритъм, прогресии, асиметрия. (Като теоретична основа са потърсени принципите и механизмите на формообразуването в геометрията на Кеплер, изследванията на видовете симетрия в областта на кристалографията, „Симетрия” на Х. Вайл, сравнително новите теории на симетрията – криволинейна, хомологична, симетрия на подобие и др., както и изследванията на пропорциите на човешката фигура на Поликлет, Дюрер, Леонардо, Лео Корбюзие).

Във втора глава е изложена авторската трактовка на разгледаната в предишната глава проблематика. Тя е съпоставена със съществуващите в изкуствознанието „формални” теории и методи за анализ на произведенията на пластическите изкуства. Разработва се примерната система на формалния анализ на човешката фигура и на конкретните произведения, които се разглеждат в следващите глави, целяща опростяването на сложната структура на човешкото тяло и по този начин улесняваща анализа. Тази система може да бъде описана чрез различни модели - материални и идеални (математически). И в двете глави основна цел на изследването е разкриването на механизмите на взаимодействие между откритите формални закономерности и психологическото им въздействие върху зрителя.



Трета и четвърта глава се явяват като практическа част на изследването. В трета глава се проследява творчеството на Крум Дамянов, неговата периодизация и стилово формални особености. Основен предмет на изследването са стилово-формалните особености на творчеството на автора, като се търсят паралели между монументалните и кавалетните му аспекти/прояви.

Четвърта глава се съсредоточава основно върху юбилейната изложба на академик Крум Дамянов по повод 80 годишнината му. Разглежда се технологията на моделиране, използвана от автора в процеса на създаване на композициите. Анализът на конкретните творби включва прилагането на разгледаните методи за математизиране на скулптурния език: математическо описание на базата на групи симетрия, подобности и свързаните с тях движения и преобразувания. Извършено е заснемане на композицията „Ела при мен” с метода на 3D сканирането, целяща максимална точност на информацията, върху която се правят анализите.

Дисертацията не претендира за изчерпателност, относно разгледаните произведения на автора. Те са избрани и използвани съобразно нейните цели и задачи.

## **ГЛАВА I. Същност и значение на понятието „форма”**

Както казахме в увода, конкретният обект на първа глава е понятието „форма” и неговите интерпретации в различните области на науката (по-конкретно: изкуствознание, философия, математика, физика). Въпреки своето фундаментално значение и приложение, понятието „форма”, не притежава еднозначна дефиниция и при употребата му в различните области на науката и в различни ситуации в рамките на една и съща наука значението и смисълът му се променят. В най-общ (тривиален) смисъл „форма” означава „вид, образ, очертание на нещо, свързани с определено съдържание; облик. кръгла форма”, но се употребява и като синоним на

„устройство, структура, организация”<sup>1</sup>. Във всички случаи „формата” е неразривно свързана с дадено съдържание и трудно би могла да бъде дефинирана самостоятелно. „Взаимоотношението между съдържание и форма е типичен случай на взаимоотношение на диалектически противоположности, които се характеризират както с единство на съдържание и форма, така и с противоречия и конфликти между тях.”<sup>2</sup>. Тази диалектика естествено е присъща и на художественото произведение и като начало е необходимо да направим едно важно уточнение относно неговата цялост – съществуването му в реалния свят (действителността) като съвкупност от идея (сюжет), форма и съдържание. Въпреки, че в непосредствената комуникация с произведението, тези три съставни компонента се явяват в своето единство (синтез) и конкретните граници между тях са трудно разпознаваеми, то научното изследване на артефактите неминуемо изисква едно абстрактно разграничаване на тези компоненти и тяхното самостоятелно разглеждане. В нашия случай при това „известно абстрахиране от действителната диалектика на художествената форма и художественото съдържание”<sup>3</sup>, акцентът пада върху формата.

Конкретният труд няма за цел да търси кое в пластическия образ е водещо и кое е второстепенно. По този въпрос отделните автори имат различни позиции и разбирания и съществуват достатъчно разработки. Като цяло изкуствознанието не е благосклонно към никоя крайна позиция. Това е констатирано от Кръстьо Горанов. „Характерен признак на всеки формализъм е игнорирането на съдържанието (или признаването на неговата случайност и произволност) и оттук отказът от разкриване на социалната значимост на художественото творчество, от причинната връзка на творбата с обществото. Когато този признак се преодолява, дори и

---

<sup>1</sup> Български тълковен речник. С., 1995, 1024.

<sup>2</sup> Философски речник. С., 1985, 593.

<sup>3</sup> Горанов, Кр. Самобитния живот художествената форма. - В: Фосийон. А. Животът на формите. С., 1984, 8.

частично, нямаме основания да записваме формалните анализи към графата на формализма. “<sup>1</sup>.

Нашата задача е по-скоро да открием връзките между тези три компонента, по какъв начин те взаимодействат помежду си, в каква степен това взаимодействие обуславя техните конкретни характеристики (разгледани като отделни, независими системи), а оттук и какво въздействие биха могли да имат те поотделно върху зрителя. За целта ще разгледаме художественото произведение като система с определена структура, изградена от подсистеми – съдържание, идея и форма. Конкретен обект на изследването е самата подсистема „форма” като самостоятелна система в рамките на цялото художествено произведение, а диалектическите взаимоотношения между компонентите на произведението ни засягат дотолкова доколкото чрез тях да можем да очертаем границите на системата форма в рамките на произведението и моментите от тези взаимоотношения, които пряко влияят върху нейните характеристики.

## **I.1. Понятието форма в науката**

### **I.1.1. Интерпретации в изкуствознанието**

Тъй като (поради своята фундаменталност) на понятието „форма” са присъщи широк кръг от интерпретации в различните сфери на човешкото познание, ще започнем неговото проучване от областта на изкуствознанието, с цел да стесним диапазона на неговите смисли и значения до минимума, необходим ни да изпълним целите на настоящото изследване. Като най-общо определение бихме могли да приведем следния цитат от философския речник: „Формата е вътрешната организация, конкретната структура на художественото произведение, която се създава с помощта на специфичните изобразителни средства за разкриване и възплътяване на Съдържанието.”<sup>2</sup>. И тук категорията „форма” бива дефинирана чрез

---

<sup>1</sup> Горанов. Кр. Цит. съч. , с. 8.

<sup>2</sup> Философски речник. С., 1985, 594.

категорията „съдържание”, като на последната е приписана водеща роля. Като основни елементи на „съдържанието” са представени неговата „тема” – обектът на произведението на изкуството и неговата „идея”, която изразява същността на представяния обект, неговата „образно-емоционална оценка от позицията на естетическия идеал, като внушава на човека определени естетически, нравствени, политически изводи”<sup>1</sup>. В тази дефиниция можем да отделим два аспекта на „формата”, като първият е изразяването (или материализирането) на „съдържанието”, а вторият е конкретният начин по който това се случва, а именно „вътрешната организация” на произведението. „Формата” като (в аспекта ѝ на) структура („вътрешна или външна”) на художественото произведение, ще разгледаме по-подробно след малко, а ще започнем с първия неин аспект – формата като изображение на дадено съдържание.

В общи линии тази постановка действително е широко разпространена в изкуствознанието като различията и отклоненията са по-скоро в наименованията на термините, отколкото в техния смисъл. Ервин Пановски например разделя художественото произведение на „форма” и „предмет (сюжет) или значение”, което на свой ред се състои от три пласта - първият пласт е „първичен или естествен предмет (сюжет)” и се отнася до разпознаването на формалните изразни средства на даденото произведение като изображения на обекти от реалния свят (живот) – „мотиви”: вторият пласт е наречен „конвенционален предмет (сюжет)” и се състои в откриването на конфигурации между разпознатите обекти от първия пласт и свързването им с определени конвенционални значения – образи, алегории, истории; трети пласт – „вътрешно значение или съдържание”, което се разкрива чрез интерпретацията на информацията от първите два пласта в контекста на дадената културно-историческа обстановка и на личността на автора. „Съдържанието” на художествената творба се състои именно в качеството ѝ на

---

<sup>1</sup> Философски речник. С., 1985, 594.

документ на този контекст. В тази постановка (парадигма) „формата” в художественото произведение има функцията (или смисъла) на изображение, осъществено чрез даден вид (набор) формални изразни средства – „Обектите и събитията, чието изображение посредством линии, цветове и обеми съставлява света на мотивите (първият пласт - предиканографско описание), могат да се идентифицират въз основа на практическия ни опит.“<sup>1</sup> От казаното дотук става ясно, че понятието „съдържание на произведението на изкуството” се отнася към аспектите на художествената творба, носещи дадени културни, идеологически или друг вид духовни ценности, които намират своя израз във формалната страна (аспект) на творбата. Това отпраща към проблематиката на социологията на изкуството, където съществуват множество постановки (теории), разглеждащи взаимодействията между художественото произведение и неговите социологически предпоставки.

В противовес на тази постановка ще разгледаме позицията на Анри Фосийон относно същността (онтологията) на художественото произведение и по-конкретно различията между образ, знак и форма, които той формулира. Понятието „образ” е дефинирано като: „предполагащо изобразяването на даден предмет”<sup>2</sup> и в този му смисъл можем да го приемем като тъждествено на понятието „изображение” дефинирано по-горе (по Пановски и Христова), а „знакът” – „означава нещо различно от него самия”<sup>3</sup>. Тук обаче формата не съвпада с тези понятия, тъй като значението, което носи формата е „... чисто нейна, лична и особена стойност, която не бива да се смесва със свойствата, които ѝ налагаме.”<sup>4</sup> В постановката на Фосийон художественото произведение съществува в реалния свят единствено чрез конкретизацията на своя замисъл в пространството, посредством формата и именно в тази конкретизация се крие неговото „вътрешно първоначало”. Можем да

---

<sup>1</sup> Пановски. Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. С., 1986., 78.

<sup>2</sup> Фосийон. А. Животът наформите. С., 1984., 16.

<sup>3</sup> Фосийон. А. Цит. Съч., с.16.

<sup>4</sup> Фосийон. А. Цит. Съч., с.42

интерпретираме тази мисъл от гледна точка на самия процес на реализиране (осъществяване, „конкретизиране“) . За да достигне своя израз в конкретната материална форма, идеята („замисълът“, съдържанието) на творбата преминава през редица трансформации и метаморфози, обусловени от изискванията на различните аспекти на формата – материал, техника, пространство, време и т.н., при което тя може да загуби определени стойности и качества както и да придобие нови такива. Фосийон пише, че „... когато знакът придобие висока формална стойност, то тя въздейства силно върху стойността на самия знак като такъв и може да го опразни или да го отклони, да му вдъхне нов живот.”<sup>1</sup>. Същото въздействие оказва формата и върху значенията на съдържанията на вече реализираните произведения, които могат да се променят в хода на историята и в процеса на възприемане на творбата от различни субекти. В този смисъл Фосийон разглежда иконографията както като „вариация на форми върху един и същ смисъл”, така и като „вариации на различен смисъл върху една и съща форма”<sup>2</sup>. От това става ясно колко сложни в действителност са взаимоотношенията между форма и съдържание и че точна и ясна граница между тях трудно може да се определи, но според Фосийон, ако изобщо търсим такава, то не трябва да забравяме „... че основното съдържание (на творбата – мое) е формално съдържание.”<sup>3</sup>

Формата като равнозначна на съдържанието е другата възможна интерпретация на художественото произведение и тя намира своя израз при редица автори, причислявани към направлението формализъм в изкуствознанието. Л. Вентури например разграничава сюжет и съдържание, а от друга страна отъждествява съдържанието с формата (Н. Христова) . Димитър Аврамов обобщава разбиранията на Вьолфлин относно пътя към научното развитие на изкуствознанието. Те се изразяват в съсредоточаването на изследователя главно

---

<sup>1</sup> Фосийон. А. Цит. Съч., с.41.

<sup>2</sup> Фосийон. А. Цит. Съч., с.18.

<sup>3</sup> Фосийон. А. Цит. Съч., с.16.

върху : „формата, върху нейната иманентна структура, върху законите на стила” и в изоставянето на „всякакво позоваване на биографично описателни, общокултурни, идеологически, социологически и психологически фактори” „Като странично, неспецифично и отклоняващо от крайната цел”<sup>1</sup>. В „Абстракция и вчувстване” Ворингер разграничава общи естетически категории (по Кант – априорни форми в естетиката), които са присъщи и разбираеми за всеки, от вторичните естетически чувства, които биват индивидуални, а оттам и не подлежащи на естетическо-научно изследване. Общите естетически категории биват изразявани чрез формални средства и от там можем да говорим „...само за една естетика на формата.”<sup>2</sup>. За да обобщим тези постановки ще приведем дефиницията на понятието „формализъм” на Яник Бреен от „Речник по естетика и философия на изкуството”: „Антинатуралистка концепция, която се основава на автономията на формалните качества, присъщи на всяко творческо средство, и утвърждава тяхната самодостатъчност в зараждането на естетическия опит.”<sup>3</sup>.

Ако погледнем по-общо проблема за роля, която играят форма и съдържание в структурата на художественото произведение, ще стигнем до извода, че не е научно обосновано да отричаме изцяло съществуването на нито една от двете като равноправен фактор в „цялостната стойностна характеристика” на творбата, а бихме могли единствено да говорим за евентуално преимущество на един от двата компонента (това не влиза в проблематиката на дисертацията). Ние приемаме за „научен факт“ (Константинов) постановката, че формата сама по себе си оказва свое самостоятелно въздействие върху процеса на цялостното възприемане на творбата.

Ако до тук илюстрирахме в общи линии предпоставките на формалния анализ на художественото произведение, сега ще обърнем внимание на неговите

---

<sup>1</sup> Аврамов. Д. Как Вьолфлин стигна до своите „Основни понятия“. -В: Х. Вьолфлин. Основни понятия на историята на изкуството, С. 1985, 6

<sup>2</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993., 50.

<sup>3</sup> Речник по естетика и философия на изкуството. С.,2012., 572.

конкретни постановки и концепции. Елементи на формален анализ присъстват в теоретични разработки относно изкуството от различни епохи, но конкретна теоретична обосновка получава през XIX век при Й. Хербарт, който смята, че обект на естетиката трябва да бъдат взаимовръзките между най-простите елементи на творбата (формата), „които в своята комплексност пораждаат естетическото качество”<sup>1</sup>. Конрад Фидлер - философ, оказал влияние върху автори като Хилдебранд, Ригъл и Вьолфлин, въвежда понятието „чиста видимост”, с което обозначава освободеното от всякакви примеси (породени от останалите сетива, или от психологически предпоставки) зрително възприятие на обективната реалност, или с други думи – чистата форма. Това именно е същността на творбата. Оттук и изводът, че „Съдържанието на художественото произведение не е нищо друго, освен самата пластична форма.”<sup>2</sup>. Понятието се разбира по-ясно в аналогията с дефиницията на „езика”, която той формулира - езикът като „автономно битие” , което не може да припокрие в пълнота наблюдаваната действителност, а създава нова такава, в която мисълта и нейният външен израз (езикът като форма) са неразделни.

Стъпвайки върху идеята за „чистата видимост” на Фидлер и на експерименталната теория за зрението на психолога Херман фон Хелмхолц, Адолф фон Хилдебранд формулира своята концепция относно процеса на създаване и съответно възприемане на художествената творба. Като начало той разграничава имитативния аспект на скулптурата и живописата (доколкото те се създават на базата на даден първообраз от природата/натурата) от „архитектоничния метод/подход” към природния първообраз, който предполага „...осъзнаването, чрез нашето възприятие, на едно единство на формата, което липсва при самите обекти/предмети, така както те се явяват/проявяват в природата.“. Това „липсващо

---

<sup>1</sup> Ангелов.В. Речник на термините по естетика. С., 1995., 252.

<sup>2</sup> Аврамов. Д. Как Вьолфлин стигна до своите "Основни понятия". -В: Х. Вьолфлин. Основни понятия на историята на изкуството, С. 1985, 33.



единство” в природния обект се дължи не на него самия, а на възможностите/капацитета, свойствата на нашите зрителни/визуални възприятия. „Да се определи/дефинира връзката между триизмерната предметна/действителна форма, т. е. един обект/предмет в природата и неговото психологическо проявление във визуалното възприятие.”, така Хилдебранд формулира основната цел на своя труд. От една страна, ние възприемаме обективната реалност чрез нашето зрение като „визуална/оптическа/зрителна проекция” – просто двуизмерно изображение, получено от едно от двете очи (централна проекция – мое), а от друга - триизмерното осъзнаване/ възприемане на обектите е свързано с движението около тях, чрез което ние си набавяме различни гледни точки към обекта (визуални проекции), необходими за неговия триизмерен прочит. Сборът от тези отделни гледни точки в нашето съзнание съставлява нашите „кинестезийни представи/идеи” за обекта”. „Това единство, което художниците създават от визуалните впечатления и кинестезийните представи, е най-фундаменталния източник на естетическа наслада в произведенията на изкуството.” Хилдебранд разграничава два вида форма: 1. „действителна” – реалната, обективна форма на предметите в природата (на природния първообраз), такава каквато е сама по себе си, независеща от нашите възприятия (от начина по който я възприемаме) и 2. – „перцептивна форма” - „действителната форма”, пречупена/трансформирана в процеса на нейното възприемане от наблюдателя, в следствие на действието на външни физически фактори като: осветление, гледна точка, дистанция, конкретна характерна ситуация на проявление за дадения обект (контекст, извън който действителната форма не е разпознаваема за наблюдателя), отношение на обекта към заобикалящата го среда (как средата действа върху обекта) и други. Действието на тези фактори не променя „действителната форма” на обекта, а само „перцептивната”. „Всеки един фактор във възприятието би трябвало да има своето значение, само във връзка с всички други фактори; всички размери, всички светлини и сенки, всички цветове, и т.н., имат само относителни стойности“ за конкретната перцептивна форма и не

съвпадат със съответните стойности на „действителната форма” (изоморфизъм между двете). По-нататък в изложението, при разглеждането на проблемите на пространството и неговите визуални изражения, Хилдебранд стига до термина „визуални стойности на пространството”, с който биват означени факторите, трансформиращи действителната форма в перцептивна, разгледани по-горе, в смисъла им на визуален израз/носител на формата. На тези „пространствени стойности” на формата той противопоставя нейните „функционални стойности” – визуалните проявления на функционалните възможности на обекта: вътрешната органична структура на обекта и неговите потенциални възможности за движение. „Функционалните стойности” на обекта намират израз в неговите „пространствени стойности” и тяхното единство е белег за „истинско изкуство”. В процеса на трансформация на сложната кинестезийна представа за обекта във визуална такава, Хилдебранд предлага конкретно - „метода на релефа”, а именно разглеждането на триизмерния обект ограничен между две успоредни равнини (стъкла) , заграждащи неговите габарити и които да дадат цялостна представа за неговите дълбочинни измерения в един цялостен обем, възприеман от една гледна точка. Относно прилагането на този метод към кръглата скулптура можем да приведем следния цитат: „Само когато фигурата (скулптурата-мое), макар и в действителност да е триизмерно/плътно тяло, придобие своето въздействие на картина в равнина, тя се издига до художествена форма или, казано по друг начин, до завършеност в нашето усещане за визия.”.

Ригъл също се опира на теорията на психолога Хелмхолц в търсене на причините, които обуславят промените на стила. Като се противопоставя на материалистическата теория на Земпер за утилитарната цел, материалът/суровината и техниката като основни фактори определящи стила, Ригъл предлага понятието „художествена воля” – това е първичният двигател на всеки стил. Въпреки своя твърде абстрактен и неясен характер, тази категория изиграва своята историческа роля, като от една страна насочва изкуствознанието от чисто емпиричните

изследвания на стила към търсене на обясненията му, а от друга – отдава на материалистическите концепции второстепенна роля в процесите на стилообразуването – „коефициент на триене”. Самото понятие за стил у Ригъл е свързано с „единен структурен принцип” на организация, който придава на неговите части и взаимоотношенията, в които се намират те помежду си, характер на „вътрешна необходимост.” Ригъл търси конкретните предпоставки за тази „вътрешната необходимост”, подобно на Хилдебранд, във възможностите и особеностите/характеристиките на човешкото възприятие. Той разглежда двата типа възприятия в изобразителните изкуства – осезателното (тактилно) и зрителното (оптическо), като обяснява историята на изкуството до днес като движение от тактилно към оптическо изкуство, със съответни междинни форми (преходни). Тези понятия биха могли да се съпоставят с понятията „близко” и „далечно виждане” у Хилдебранд и съответно със свързаното с тях „кинестезийно и оптическо” възприятие<sup>1</sup>. Докато оптичното възприятие и при двамата има еднакъв смисъл и съдържание, то между „кинестезийно” и „тактилно” има разлики. Тактилното при Ригъл не е свързано само със събирането и разчитането на триизмерната информация за обектите, а и с преработката и синтеза ѝ в нещо като „веществена индивидуалност” на обекта – нещо между реалната обективна форма, извън субективните ни възприятия и представата ни за дадения обект. Тук отново можем да говорим за аналогия с Хилдебранд, с тази разлика, че въпросната „веществена индивидуалност” (по начина по който той я интерпретира) при него се отнася (постига чрез) към оптическото възприятие. Ригъл вижда два пътя, по които може да се стигне до „веществената индивидуалност” на обектите : 1.- чрез отказ от триизмерността – изобразяване в равнина и 2.- чрез преработване (синтезиране, стилизиране) на относителните характеристики на всеки отделен обект по посока

---

<sup>1</sup> Такава съпоставка прави Д. Аврамов в уводната статия на „Как Вьолфлин стигна до своите „основни понятия“ в „Основни понятия на историята на изкуството“, С. 1985 на Х. Вьолфлин на стр.46-47.

на приближаване към абстрактните кристалинни форми, или стремеж към придаване на възможно най – правилен вид (израз) на сложните конфигурации и отношения от първообраза (като под правилен се разбира сходен с тази на кристалите)<sup>1</sup>.

Вьолфлин обяснява историята на развитието на стиловете, също като Хилдебранд и Ригъл, опирайки се на възможностите на човешкото възприятие. И по точно, той разглежда „промяната във формата на нагледа“<sup>2</sup> отчетена на базата на съпоставката между стиловите особености на изкуството на XVI и XVII век в Западна Европа. На практика тук можем да говорим за същия преход от осезателно към оптично възприятие и пресъздаване на обективната реалност, както при Ригъл, но в случая това развитие е проследено чрез/в пет двойки категории/понятия: „линейно и живописно, плоскост и дълбочина, затворена и отворена форма, множественост и единство, яснота и неяснота“. Те са разгледани както от тяхната „подражателна“ гледна точка, така и като „декоративни схеми“. Изброените категории в техния подражателен аспект/смисъл са разгледани като „форми на нагледа“ - „... в тези форми (ние – мое) виждаме природата и в тях изкуството облича своите съдържания“<sup>3</sup>. Казано с други думи, като средство или модел за прочит и пресъздаване на природата. От друга страна, разгледани в смисъла им на „декоративни схеми“, въпросните категории са характеризирани от Вьолфлин като носители на „чувството за красота“ на дадената епоха или на определен естетически идеал. Можем да добавим и следния цитат : „...всяко художествено възприятие е вече организирано според определени гледни точки на фокуса.“<sup>4</sup>.

Ще разгледаме по-подробно въпросните двойки понятия като започнем с първата – линейно и живописно. Най-общо линейното възприятие може да се

---

<sup>1</sup> Тези проблеми са разгледани от Ворингер в Абстракция и вчувстване., С.,1993., стр. 58-60.

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Основни понятия на историята на изкуството, С. 1985, 79.

<sup>3</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 79

<sup>4</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 79

характеризира с „... утвърждаването на линията като насоченост и водач на окото ...”<sup>1</sup>. Линията в този смисъл означава „контур” или граница на формата, като се държи сметка не само за нейния силует (най-външен контур), а и за финалите на „вътрешните форми” и съответно контактите между тях, които може да не са означени с реални линии, а да са изобразени с други изразни средства. Акцентът на изобразяването пада върху красотата на контура сам по себе си – „на краищата се придава водещо значение”<sup>2</sup>. Вследствие от това, „линейното виждане” „разграничава рязко форма от форма”<sup>3</sup>. Нещата биват представяни такива каквито са – съществува тъждество между рисунка/моделировка и реалната обективна форма на предметите в геометричен смисъл. Тези характеристики обуславят и дистанцията необходима за добиването на такъв линейен образ, а именно – това не е възможно да стане с наблюдение от една гледна точка, а различните форми, обеми и детайли трябва да се гледат от различна дистанция, съобразно техния мащаб. В крайна сметка се получава събирателен образ, в който всеки компонент на обективната форма присъства в своя характерен вид (с цялата информация, която носи и със своята конкретна форма, а не само както би бил видян отдалече). От друга страна „живописното” виждане предполага прочита и интерпретацията на формата да става в „маси” и „петна”. Това виждане се припокрива с реалния оптически образ на предметите в нашите възприятия и от това произтичат и неговите характеристики.

1. – Точните граници между отделните компоненти/форми на обекта се размиват и следователно тези компоненти почват да се възприемат свързани като едно цяло.
2. – Съществува несъответствие или „отчуждаване на знака (изображението – мое) от предмета (първообраза – мое)”<sup>4</sup>.
3. – Обектът и неговите детайли (компоненти) се пресъздават гледани от еднакво разстояние, при което естествено се губи конкретността и яснотата на отделните му

---

<sup>1</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 77.

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 82.

<sup>3</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 82.

<sup>4</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 85.

детайли за сметка на въздействието му като единно цяло. Това поражда и друга особеност – гледани от определена дистанция, необходима за цялостното възприятие на обекта, отделните обеми започват да се възприемат като плоски, а впечатлението за обем и пространство се съдържа в произведението като цяло, а не във всеки детайл и отделна форма, и то толкова колкото „се съдържа в цялото явление като видимост”<sup>1</sup>. Вследствие на тези специфични характеристики на двата типа виждане, Вьолфлин заключава, че линейното изображение е свързано с осезаемото (тактилно) възприемане на света и съответно с една статична, „неподвижна” представа за формата, докато обратно, живописното виждане, отговарящо на нашите оптически представи за света, е свързано с една неопределеност на формата и съответно с внушението за едно непрекъснато движение.

Следващи категории – „плоскост и дълбочина”, характеризиращи развитието на стила от Класика към Барок са въведени с важното уточнение, че не става въпрос за технически умения и способности за пресъздаване на пространствените отношения между обектите в дълбочина (в това отношение двата стила са третираны като равностойни), а се отнасят до различни „начини на изобразяване”, отговарящи на различни естетически потребности, а също и на различни способности на възприемане на тези отношения. Тези две категории са съответно свързани с предходните – линейно и живописно, като съответно линията като най-характерен елемент на равнината обуславя връзката на линейното с плоскостното виждане, а характеристиките на живописното третиране на формата обуславят връзките между живописно и дълбочинно виждане/наглед. Плоскостното изобразяване „разполага частите на едно формално цяло в плоскостни пластове”<sup>2</sup>, където формата

---

<sup>1</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 86.

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 77.

притежава „най-голяма обозримост”. Тук става въпрос за определена „организация на формите” в процеса на пресъздаване на съответния обект, целяща максимална яснота на нагледа. В обяснението на този процес на трансформиране и организиране на елементите на първообраза в равнинни планове, Вьолфлин се позовава на част от текста на Хилдебранд цитиран и от нас – „Едва когато телесно-кръглото, въпреки че е кръгло, се транспонира в плоскостно възприемаем образ, то става видимо в художествен смисъл.”<sup>1</sup>. Разликата е в това, че Хилдебранд отнася тази постановка към оптичното възприятие на обектите, докато при Вьолфлин тя е отнесена към осезателното (тъй като осезателното възприятие е свързано с линейното виждане, което от своя страна е свързано с дълбочинното). В противовес на това, дълбочинното изкуство акцентира върху подредбата на частите на обекта в дълбочина и кара окото да следва тази подредба („от преден към заден план”<sup>2</sup>) – „...съдържанието на картината не може да се обхване в плоскостни разрези, а живецът трябва да се търси във взаимоотношенията между близки и далечни части.”<sup>3</sup>

Развитието от „затворена” към отворена” форма също е въведено с уточнението, че „всяко произведение на изкуството трябва да бъде едно затворено цяло и се смята за недостатък, ако то не е органично в самото себе си.”<sup>4</sup>. Тук различната степен на спазване на това изискване за „тектоничност” поражда двете различни категории. Става ясно, че отворена и затворена форма са понятия отнасящи се преди всичко до композицията (това според нас може да се твърди и за останалите категории на Вьолфлин, но на това ще се спрем по-късно) на произведението и че те биха могли да бъдат заместени съответно с „тектонично” и „атектонично”, със „строго” и „свободно”, „правилно” и „неправилно”<sup>5</sup>. Вьолфлин

---

<sup>1</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 146.

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 77.

<sup>3</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с.127.

<sup>4</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 77.

<sup>5</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 159.

не дава конкретни дефиниции на тези понятия, но в контекста ние можем да ги свържем със степента на геометрична яснота на композицията и обвързаността с конкретната ѝ рамка (буквална в живописа и архитектурна в скулптурата). Проявлението на тези композиционни особености в скулптурата намира своя специфичен израз във взаимодействието между нейните пластични (съдържание) и архитектурни (рамка) елементи. Развитието от затворена (тектонична) към отворена (атектонична) форма се характеризира с отчуждаване на тези два елемента един от друг. Израз на тектоничност и атектоничност може да се търси и в съпоставката между предишните две категории – равнината като тектоничен мотив и съответно нейното изоставяне.

Развитието от множественост към „единство” се свързва със степента „самостоятелност”, която притежават отделните части в рамките на цялото. Тук „единството” естествено отново е присъщо и на двата стила (за разлика от по-примитивни етапи на изкуството, където то не е било постигано), но докато единството в произведенията на XVI век се постига чрез „хармония на свободни части”<sup>1</sup> (имащи самостоятелен смисъл и значение); „всяка отделна форма ни отвежда към цялото”<sup>2</sup>, то в изкуството на XVII век „чрез съотнасяне на елементи към един мотив или чрез останалите елементи на един безусловно водещ измежду тях”<sup>3</sup>. Вьолфлин акцентира в случая върху самия „начин на виждане”<sup>4</sup> – единият насочен към единичното, другият към цялото.

Последната двойка понятия – „яснота и неяснота (абсолютна и относителна яснота), може да се разглежда като следствие от дотук представените категории и най-вече от характеристиките на линейното и живописното виждане. Линейното възприемане на обектите със своя осезателен характер естествено се стреми към

---

<sup>1</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с.78

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с.183

<sup>3</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с.78

<sup>4</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с.183



„ясното изявяване на формата”<sup>1</sup> и към „максимална предметна отчетливост”<sup>2</sup>, докато живописното изображение вече се отклонява /не съвпада с/ от нея. За него са достатъчни само определен брой най-важни опорни точки, а не формата да се разглежда в нейната цялост и пълнота. Това се обяснява от само себе си със стремежа към оптичката видимост на нещата, която по своята същност е по-неясна в съпоставка с осезателната.

В заключение Вьолфлин подчертава, че целта му не е анализът на изкуството на XVI и XVII век, а анализът на схемата на зрителните и изобразителните възможности, в чиито граници то се е развило. Следователно и разглежданите категории трябва да бъдат мислени като „форми на възприятие и изображение”<sup>3</sup> на природата – „схемата, в чиито рамки може да приеме образ определена красота”<sup>4</sup>, а не като изразители на съдържания. Относно самите категории Вьолфлин обобщава: „Все пак в известна степен те се обуславят взаимно, и стига да не вземаме израза буквално, могат да се обозначат като пет аспекта на едно и също нещо”. Точно интерпретирани в тази посока – като „аспекти на едно и също нещо”, категориите на Вьолфлин са ценни за нашата работа. Въпросът е, кое е това нещо - Вьолфлин не пояснява. Могат да бъдат търсени различни варианти: 1. - художественото произведение в неговия формален израз (като реално съществуващ материален обект), или 2. - двата общи/главни типа възприемане на действителността – осезателно и оптичско; 3. - самият преход между тях. Ще изходим от постановката, че петте двойки понятия са аспекти на художественото произведение и ще разгледаме структурата на отделните понятия на базата на формалните белези, които ги характеризират. Тези формални белези трябва да са едни и същи за всяка двойка и следователно да могат да бъдат отнесени към една обща категория, в която всяко понятие да е само степен на количествено или качествено изменение на тези

---

<sup>1</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 210

<sup>2</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 210

<sup>3</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 236

<sup>4</sup> Вьолфлин. Х. Цит. Съч., с. 236

характеристики.

### **I.1.2. Философски трактовки**

Като обобщение на прегледа на формалистите от края на XIX и началото на XX век, можем да заключим, че техните теоретични постановки и емпирични изследвания на артефактите, които разглеждат като примери, въпреки че дават един качествено нов алгоритъм на изследване, не са достатъчно конкретни. Те спират на едно по-общо аксиоматично ниво на интерпретация на теоретичния и емпиричния материал. Това ясно се вижда в раздел 1-ви „линеарно живописно“, глава „Скулптура“ на „Основни понятия на История на изкуството“ на Вьолфлин, където авторът онагледява общите бележки върху тази двойка понятия чрез сравнителен анализ на два бюста от Ренесанса и Барока. На практика петте двойки противоположни понятия биха могли да се разглеждат като пет характеристики (качества) на артефакта, които имат съответна степен на реализация (проявление).

В случая понятията „линеарно“ и „живописно“ са точно тези крайни степени на характеристиките силует и третировка на обемите (моделировка). Конкретното описание на тези характеристики в посочените примери се извършва на базата на сравнителния анализ на двата бюста като измерването на стойностите на тези характеристики е относително („по-раздвижен силует“). Липсва абсолютно измерване и описание на силуета на двата бюста сами по себе си, извършен на базата на друга методология (различна от сравнението). Това може да бъде сравнение спрямо друг обект извън областта на изкуството или математическо описание чрез категории като преобразувания и еднаквости. В контекста на развитието на науката през XX век (в това число и на изкуствознанието) и самото изобразително изкуство тези теории следва да бъдат развивани в посока тяхното конкретизиране и формализиране. Това би могло да стане чрез прилагането на вече съществуващи методи за изследване (описание) и анализ на формата (морфологията) на дадени обекти в различни научни дисциплини – например

математическата кристалография, както и на теории и методи от по-общ характер – математически и логически. На практика това е следващият естествен етап на развитие на всяка наука, след преминаването ѝ през квалитативния и квантитативния етап – това е математическият ѝ етап. „В този етап една част от тази наука се математизира, развива се като изоморфен модел на математически области. Така се явяват научните области математическа механика, математическа физика, математическа лингвистика, математическа икономика, математическа биология. Това са области от съответните частни науки, които са изоморфни с математически модели.“<sup>1</sup>.

Подобни идеи за интердисциплинарно изследване на художествения артефакт се срещат в българското изкуствознание от втората половина на XX век - Николай Труфешев в „Архитектурно–скулптурният паметник в България: художествен образ, критерии, оценка, теория, практика”, 1981 г. разглежда възможностите за „математизиране на методите за оценка в процесите на проектиране на скулптурните паметници”, а Желева-Мартинс в „Тектониката като теория на формата и формообразуването“ прави опит за синтезиране на „обща теория на формата и формообразуването“<sup>2</sup>, приложима в процесите на архитектурното проектиране. Целите, които се поставят в тези трудове, са изключително важни за теоретизирането на формалния анализ и имат пряко отношение към настоящата дисертация, въпреки че мащабите и фундаменталността им надхвърлят нашите намерения и задачи. Затова ще се концентрираме основно върху принципите и методите, които авторите прилагат при изграждането на постановките си и ще търсим начини за прилагането им при анализа на обектите на нашето изследване. В тази глава ще се спрем на по-общите (философски) аспекти на понятията „форма“, „формален“ и „формализация“ в тези монографии, а в следващата ще проследим конкретните примери за „математизиране“ на

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 47-48.

<sup>2</sup> Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С., 2000., 10.

проектантския и оценъчния процеси. Ще разгледаме формата, като най-външна проява на вътрешния строеж на Материята. Ще разгледаме скулптурата, като език и ще потърсим мястото на формалния анализ в системата на този език (по аналогия с паралела, който Желева прави между синтаксиса в семиотиката и тектониката в архитектурното изследване). В контекста на тази аналогия ще разгледаме пътищата за формализация и математизиране на скулптурния език

Важен момент в изследването на тектониката, като категория на човешкото познание е разглеждането и позиционирането ѝ в системата на комуникацията и езика. Ще обърнем внимание на интерпретацията, която Желева прави на понятията език, комуникация, мислене, съзнание, отражение и какво е мястото на архитектурата спрямо тях (съответно и на скулптурата). Желева представя като основна функция на езика неговата експресивна или отражателна такава. От тази гледна точка езикът може да се дефинира като „средство за изразяване на мислите, чувствата и волята на хората“; „обективизация и материализация съдържанието на човешкото съзнание“; „форма на мисленето“; „форма на поведение“; „система от понятия за организация опита на човека“<sup>1</sup>. От гледна точка на социалните си функции, езикът се дефинира като „исторически обособила се естествено развиваща се система от знаци, служеща на целите на комуникацията“<sup>2</sup>. Определението „система от знаци“ автоматично препраща към обективно съществуващите различни видове такива (освен вербалните) и същественото заключение, че „категорията език е присъща на всички знакови системи“<sup>3</sup> и следователно и на архитектурата и скулптурата, ако бъдат разгледани и приети за знакови системи.

Според Желева, за да се формализира даден език е необходимо „познанието за знаковите системи“ и прави препратки към Семиотиката - науката, която се

---

<sup>1</sup> Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С.,2000., 42.

<sup>2</sup> Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С.,2000., 43.

<sup>3</sup> Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С.,2000., 43.

занимава със знаците и знаковите системи в природата и обществото. Желева прима, че Тектониката като архитектурна наука представлява синтактиката на архитектурната семиотика. Аналогично на синтаксиса, тектониката се занимава с формалните свойства на архитектурните знаци и взаимоотношенията им на подредба в рамките на архитектурната знакова система, без да има отношение към семантичните и прагматичните ѝ аспекти - организацията на функционалните процеси и потребителя – човека.

В „Теория на моделирането” академик Любомир Илиев разглежда системата на езика като едно от „средствата за описание на обекти, за получаване на модели“<sup>1</sup> и го съпоставя с други такива средства: „...пеене, свирене, рисуване, ваятелство, клинописи, йероглифи, азбуки ...“<sup>2</sup>, които са се развили в резултат от систематизирането във времето на изразните средства за описание на образите, които човекът получава от обектите от обективната реалност. В по-нататъшното си развитие тези средства „се специфицират спрямо аспекта на образите от един и същ обект“<sup>3</sup>. Като универсално средство за описание на обекти - за създаване на модели се създава вербалният език, който може да „даде описание и на предметите и на явленията и на описанията - моделите, получени с други средства“<sup>4</sup>. Това универсално средство за моделиране „... не замества и не отрича нуждата от развитието на други жанрови средства за моделиране“<sup>5</sup>. „Езикът може да ни опише картината на художника, но не и да я създаде или замени. В такъв случай се създава модел от модела. Такива са например моделите на изкуствознанието“<sup>6</sup>. Академик Илиев посочва, че езикът има крайна база - звуците, от които са съставени неговите елементи – думите, която има съответстваща кодировка -азбука.

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

<sup>2</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

<sup>3</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

<sup>4</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

<sup>5</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

<sup>6</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 25-26.

### **I.1.3. Физико-математически трактовки**

Степента на условност/ на абстрактност на различните науки предопределя съответно и начина по който се разглежда понятието форма. Докато в изкуствознанието (глава I.1.1. Интерпретации в изкуствознанието) терминът/категорията форма при съответен анализ се свежда до словестно описание на геометричните характеристики на повърхнината или на различни системи и структури на разглеждания артефакт, то математическата дефиниция на понятието форма гласи: „ взаимно разположение на границите на предмета, а също така взаимно разположение на точките на линията. Две геометрични фигури имат еднаква форма, ако могат да бъдат преобразувани една в друга с помощта на паралелно пренасяне и въртене или с пропорционално пренасяне - тези фигури се наричат подобни.“ .

Според „Ерлангенска програма“ на Клайн от 1872 година областта на геометрията е значително разширена. Факт е, „че освен равнината и пространствената геометрията на Евклид съществуват много други геометрии заслужаващи в същата степен внимание.“<sup>1</sup>. Например: метрична геометрия; афинна геометрия; проективна геометрия; и т.н..В съвременното си състояние топологията е развита до такава степен, че се е отделила от геометрията. Желева разширява това описание: „тук всяка геометрия се представя като теория за инвариантите, получени от определена група преобразувания“ и още „Клайн доказва, че избирайки определен род (група) геометрични преобразувания, избираме определен вид геометрия“<sup>2</sup>. В нашето изследване на художествените артефакти ще си служим само със средствата и понятията на метричната геометрия и топология.

Метричната геометрия, наричана още елементарна геометрия основно си служи с понятието " конгруентност". На това понятие също така се базира и един от начините за описание на структурата на пространството (предпочитан от Нютон и

---

<sup>1</sup>Кокстер. Х. Вечната геометрия. С., 1979., 19.

<sup>2</sup>Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С.,2000., 114-115.

Хелмхолц). Метричната геометрия разглежда геометричните образи независимо от това дали са разположени в равнината или в пространството, както и независимо от движенията които тези геометрични образи претърпяват съответно в равнината или в пространството. („теоремите за квадрата, за кръга са независими от това къде в равнината или в пространството лежат тези фигури“<sup>1</sup>). В рамките на тази геометрия влизат и резултатите на повечето изкуствоведски изследвания на формата на дадени обекти на изкуството. Това най-общо казано са различни изследвания върху пропорционирането на разглежданите обекти. От друга страна топологията е разделът от геометрията, който се занимава с явленията на непрекъснатост, особено тези, които остават непроменени при деформации/трансформации. Тя изследва начините, по които фигурите се деформират, без да променят основните си елементи. Валтер Литцман в увода на своята „Нагледна топология“ дава и едно по-образно обяснение: „при кривите повърхнини фигурите са допустими каквито и да е деформации, стига само при тях да се запазват съотношенията на свързаност. Позволен са следователно изкривявания, огъвания и сгъвания и т.н., но са забранени разкъсвания, разрязвания, разчупвания, съединявания, слепвания, споявания, отстранявания на дупки и т.н.. За този вид геометрия следователно даже квадратът и кръгът, кубът и кълбото са еквивалентни.“<sup>2</sup>. На пръв поглед е странно за какво би послужила една геометрия, в която формата на квадратът и кръгът е аналогична, в анализа на едно пластично произведение на изкуството. Разглежданите от нас артефакти не са изградени от класическите за скулптурата двустранни затворени повърхнини - не са затворени обеми. В по-голямата си част повърхнината на тези скулптури е „двустранна отворена повърхнина“. От гледна точка на топологията можем да говорим за „...четири категории повърхнини: двустранни отворени повърхнини; двустранни затворени повърхнини; едностранно отворени повърхнини; едностранни затворени повърхнини. Към първата категория

---

<sup>1</sup>Литцман. В. Нагледна топология. С., 1970., 7.

<sup>2</sup>Литцман. В. Нагледна топология. С., 1970., 10.

спадат всички повърхнини равнозначни топологично на първата група основни форми имащи работа и теоретически незатварящи пространство, докато втората категория обхваща обхваща затворените повърхнини.”<sup>1</sup>. „Погледнато исторически, цялата геометрия, чак до половината на XIX век, не е излязла от своите абстрактни конструкции или от рамките на модели, точно отговарящи на наблюдаваните от природата форми, по-точно, съществувала в категориите първа и втора. Всички материални предмети всъщност притежават строеж изразен само в една категория- втора, двустранни и затворени повърхнини. Двустранните отворени повърхнини са само условно геометрично понятие.”<sup>2</sup>

Друго математическо понятие, с което можем да характеризираме разглежданите от нас скулптурни форми е понятието „разрив“ и съответно „разривна форма“ и „разривно множество“. Математическата дефиниция на понятието „форма“ дадохме в началото на тази глава. Понятието „множество“ е основно недефинируемо понятие в математиката - първично понятие. Бихме могли да го опишем като съвкупност от различни обекти, наричани още елементи. Елементите не могат да се повтарят и не са подредени по специален ред. На практика повърхнината на всяка една форма съществуваща в реалното физическо пространство би могла да бъде представена като някакъв вид множество от точки-точково множество. С множеството може да се извършват няколко вида операции: сечение; обединение; разлика; допълнение.

Симетрията и ритъма като категории структуриращи времето и пространството, а по този начин и формата са основен обект на тази глава. В своята монография „Симетрия“ Херман Вайл изяснява това понятие, като от общия му тривиален смисъл на „хармония на пропорциите“ минава през конкретни негови геометрични форми – „ двустранна, трансляционна, ротационна, орнаментална и

---

<sup>1</sup>Райчев. Р. Структурна комбинаторика. С., 2002., 25.

<sup>2</sup>Райчев. Р. Структурна комбинаторика. С., 2002., 25-26.



кристалографска симетрия“, за да стигне до общата математическа идея за това понятие: „идеята за инвариантност на конфигурация от елементи спрямо група от автоморфни трансформации“<sup>1</sup>. Конкретните видове геометрични симетрии характеризиращи човешката фигура са обект на глава I.2.-, Човешката фигура като форма“, а тук ще уточним общото математическо понятие за симетрия, което стои зад тези конкретни проявления и което би ни позволило по-широката употреба на това понятие в процеса на нашето изследване. Точното математическо дефиниране на симетрията, изисква въвеждането на определен брой понятия като трансформация, подобие, автоморфизъм, група, конгруентност и други. „Трансформацията“ е „взаимно еднозначно изображение (на пространството)  $S$ , което съпоставя всяка пространствена точка  $p$  на някоя точка  $p'$  като неин образ“<sup>2</sup>. Възможни са последователно извършване на две трансформации, което може да се нарече тяхна „композиция“ или произведение - например ако „ $S$  привежда  $p$  в  $p'$ , а  $T$  привежда  $p'$  в  $p''$ , то в резултат се получава изображение, привеждащо  $p$  в  $p''$ , което означаваме със  $ST$ “<sup>3</sup>. Всяко изображение може да има обратно изображение –ако използваме горния пример, обратната композиция на  $ST$  е  $ST=TS$ , в този ред. Идентитетът е специален вид изображение (Кокстер го нарича преобразуване), привеждаш всяка точка в себе си. Харолд Кокстер използва термина „преобразуване“ вместо „трансформация“: „...едно взаимно еднозначно изображение  $p-p'$  на точките в равнината или в пространството, тоест правило за свързване на двойки точки, така че всяка двойка има първи член  $p$  и втори член  $p'$  и всяка точка се явява като първи член точно в една двойка и като втори точно в една двойка.“ „Ако точките  $p$  и  $p'$  съвпадат, то  $p$  се нарича инвариантна или двойна точка на преобразуването.“<sup>4</sup>.

„Аutomорфизмите“ или „Подобията“ са особен вид трансформации/

<sup>1</sup>Вайл. Х. Симетрия. С., 1969.,

<sup>2</sup>Вайл. Х. Симетрия. С., 1969., 47.

<sup>3</sup>Вайл. Х. Симетрия. С., 1969., 47.

<sup>4</sup>Кокстер. Х. Вечната геометрия. С., 1979., 52.

преобразувания, които „... запазват непроменена структурата на пространството“<sup>1</sup>. В този смисъл идентитетът, както и композицията на два автоморфизма са автоморфизми. Смисълът на това понятие става по-ясен в следната формулировка: „Всяка фигура е подобна на себе си; ако фигурата  $F'$  е подобна на  $F$ , то  $F$  е подобна на  $F'$ ; ако  $F$  е подобна на  $F'$ , а  $F'$  е подобна на  $F''$ , то  $F$  е подобна на  $F''$ <sup>2</sup>. Автоморфизмите образуват група. „Едно множество от преобразувания/ трансформации/ автоморфизми се нарича група от преобразувания, ако то съдържа обратното преобразувание на всяко преобразувание от множеството и произведение на кои да е две преобразувания от множеството включително всяко със себе си или обратното“, както и идентитетът. „ Броят на различните преобразувания се нарича ред на групата.“<sup>3</sup>. Групите на автоморфизмите на даден обект са определени от Желева като „свкупността от всички преобразувания, които оставят неизменена структурата на обекта“<sup>4</sup>. Кокстер прилага подобно определение за групите симетрия на дадена фигура (което е същото), с разликата, че добавя, но „обръща нейните части“<sup>5</sup>.

В този контекст симетрията притежавана от дадена пространствена конфигурация се описва от групата на автоморфизмите на пространството, които оставят непроменена дадената пространствена конфигурация. „Самото пространство има пълната симетрия, съответстваща на групата на всички автоморфизми, на всички подобия. симетрията на произволна фигура в пространството се описва от подгрупата на тази група.“<sup>6</sup>. Казано по друг начин, всеки обект се преобразува в себе си в следствие от даден брой трансформации. Броят на всички трансформации, които преобразуват обекта в себе си представлява група, която описва вида на симетрия притежаван от този обект. Върху тези основи

---

<sup>1</sup>Вайл. Х. Симетрия. С., 1969., 48.

<sup>2</sup>Вайл. Х. Симетрия. С., 1969., 48.

<sup>3</sup>Кокстер. Х. Вечната геометрия. С., 1979., 55.

<sup>4</sup>Желева-Мартинс. Д. Тектониката като теория на формата и формообразуването. С.,2000., 114.

<sup>5</sup>Кокстер. Х. Вечната геометрия. С., 1979., 53.

<sup>6</sup> Вайл. Х. Симетрия. С., 1969., 51.

са определени възможните математически групи симетрии – в зависимост от вида на трансформациите/преобразуванията, които пораждат симетрията и съответно тяхния брой (ред на групата).

## **I.2. Човешката фигура като „форма”**

В тази глава ще разгледаме човешката фигура във функцията ѝ на първообраз (обект от обективната реалност) от който се образува образ на определени закономерности, съдържащи се във фигурата в съзнанието на художника, който посредством дадени изразни средства го записва във вид на модел (в случая триизмерен, направен от различни материали). Позовавайки се на акад. Илиев и неговия труд „Теория на моделирането“ можем да приемем, че този модел всъщност е самата скулптура, а образът генериран от автора би следвало да съдържа онези характеристики, закономерности/хармонии, които той е открил в първообраза - обекта „човешка фигура“ и отличил/ абстрахирал от останалите. Тук трябва да уточним какво точно имаме предвид под закономерности. В математически смисъл това може да бъде някаква композиция от геометрични трансформации (например симетрия), които максимално добре да отговарят/да съвпадат със съответната въображаема система от елементи в първообраза. Според акад. Илиев обективната реалност има предмети и явления. Те са обекти. „Обективната реалност“ се отразява в субекта. В него се получават образи. Образите формират неговото съзнание. Развитие на образите довежда до нуждата те да се опишат. „Образът е непълно отражение на свойствата на обекта. той се описва от субекта.“<sup>1</sup> . Описанието на обектите наричаме модели. Описанието се извършва с различни средства- езикови, графични, гласови и други подходящи възможности . „Полученият модел е абстракция- описва само някои свойства на обектите. Той обаче е реалност- нов обект, който може да се отразява и описва на по-високо ниво

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

на абстракция.“. „Обектът е оригинал а моделът негов образ, осъществен с някакви средства. Моделът и описаната част от обекта са изоморфни, неразличими, имат еднакви свойства.“<sup>1</sup>. Създаването на модели наричаме моделиране.

Ако направим съпоставка с Хилдебранд, относно двата вида форма, които той разграничава, ще открием много сходства с казаното по-горе: 1. „действителна” – реалната, обективна форма на предметите в природата (на природния първообраз), такава каквато е сама по себе си, независеща от нашите възприятия (от начина по който я възприемаме) и 2. – „перцептивна форма” - „действителната форма”, пречупена/трансформирана в процеса на нейното възприемане от наблюдателя, вследствие на действието на външни физически фактори като: осветление, гледна точка, дистанция, конкретна характерна ситуация на проявление за дадения обект (контекст, извън който действителната форма не е разпознаваема за наблюдателя), отношение на обекта към заобикалящата го среда (как средата действа върху обекта) и други. Действието на тези фактори не променя „действителната форма“ на обекта, а само „перцептивната“. „Всеки един фактор във възприятието би трябвало да има своето значение, само във връзка с всички други фактори; всички размери, всички светлини и сенки, всички цветове, и т.н., имат само относителни стойности“ за конкретната перцептивна форма и не съвпадат със съответните стойности на „действителната форма“ (изоморфизъм между двете). По-нататък в изложението, при разглеждането на проблемите на пространството и неговите визуални изражения, Хилдебранд стига до термина „визуални стойности на пространството“, с който биват означени факторите, трансформиращи действителната форма в перцептивна, разгледани по-горе, в смисъла им на визуален израз/носител на формата. На тези „пространствени стойности“ на формата той противопоставя нейните „функционални стойности“ – визуалните проявления на функционалните възможности на обекта: вътрешната

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

органична структура на обекта и неговите потенциални възможности за движение. „Функционалните стойности“ на обекта намират израз в неговите „пространствени стойности“ и тяхното единство е белег за „истинско изкуство“.

Ако разгледаме „функционалните стойности“ като „вътрешната органична структура на обекта и неговите потенциални възможности за движение“, ще стигнем до определянето на човешката фигура като система от елементи и ще потърсим методи за анализ на структурите, описващи я в науката.

Система и структура като основни понятия инструменти в методологията на Науката, както и подчинените им понятия „конструкция“ и „композиция“, се явяват като ключов основен момент в изясняването на методологическата база на изследването и съответно заедно с понятието форма са основен обект на първа глава. Въпреки своята фундаменталност, интерпретацията/трактовката на тези понятия притежава сравнително стабилни постоянни характеристики в различните науки. Те намират широко приложение в архитектурната теория и бихме могли да потърсим аналогии между употребата им там за целите на изследването ми. Това е оправдано от гледна точка на близостта на двете изкуства по отношение на техните обемно-пространствени характеристики. В това отношение за момента съм се спрял върху „Технологична теория на архитектурата“ на Жеко Тилев. Там той проследява най-общите трактовки на понятията и извежда своя обобщен системно-структурен модел на архитектурната форма, в който понятието „архитектурна форма“ се разглежда като система със съответна структура, изградена от елементите - архитектурно пространство и архитектурна конструкция, при което връзката между тях се осъществява посредством архитектурната композиция, чрез композиционни средства. Тук трябва да бъде дадена кратка дефиниция на тези понятия: системата се определя като нещо цяло, абстрактно или реално, което се състои от взаимосвързани/взаимозависими или взаимодействащи си части/елементи. Под структура се разбира строеж и вътрешна форма на организация на системата, която се явява като единство на устойчиви, закономерни, взаимни връзки между нейните

елементи. Архитектурната композиция - в съответствие с нейните принципи, средства и методики, представлява процесът и резултатът от преобразуването и проявлението на пространството и материала във форма. Архитектурната конструкция е физическата реалност от вещества и материали (с определен обем форма размери и т.н.). Архитектурното пространство е празната част от околното физическо пространство, оградена от архитектурната конструкция. Архитектурно-пространствено конструктивни структури - това са обобщени структурни модели на архитектурната форма - клетъчна, решетъчна, плътна. Този системно-структурен анализ на архитектурното форма би могъл доста удобно, лесно да бъде приспособен към обекта на нашето изследване на човешката фигура и фигуративната скулптура.

От тези общи постановки за системно-структурния метод в научното изследване ще преминем към конкретни примери за неговото прилагане в науката - биологичните науки. Анатомията (от гръцки: анатоме – „разсичам“, „разделям“) е общо биологична наука за строежа на човешкото тяло. Тя е дял от морфологията. В зависимост от целта при изучаване на формата и строежа на човешкото тяло се различават 6 клона на анатомията – систематична, топографска, пластична, възрастова, патологична и сравнителна анатомия. Систематичната анатомия изучава формата и структурата на човешкото тяло по органи и органни системи. Тя е основна в частните медицински науки. Тя има следните дялове: Артродология – изучава свързванията. Спланхнология (Висцерология) – изучава вътрешните органи. Анатомия на опорно-двигателната система: Остеология – изучава костите; Миология – изучава мускулите.и др. Топографска анатомия - тя изучава строежа и структурата на човешкото тяло по области и слоеве, както и пространствените отношения между тях, обслужва хирургията. Тя има следните дялове: пластична анатомия, изучаваща външните форми и линии на човешкото тяло, както и отношенията между тях при статично и различно динамично състояние. Изучава се от скулптори и художници; възрастова анатомия, която изучава скулптурните

особености на човешките органи в различни възрастни периоди от развитието му; патологична анатомия, изучаваща промените в структурата и органите на човешкото тяло в периода на тяхното разрушаване; сравнителна анатомия, която изучава еволюцията в развитието на органите и системите при животните и човека.

Пластичните анатомии създадени за целите на изобразителните изкуства като например „Човешкото тяло“ на Голдфрид Бамес имат по-различни цели и съответно методи за изследването на голото човешко тяло. Те естествено са породени от функциите, които тя има: на „годен за употреба от художниците инструмент“, служещ за „художественото изследване на природата“<sup>1</sup>, за търсенето и пресъздаването на закономерностите на нейните форми. Ако трябва да се позовем именно на Бамес, учението за пластичната анатомия трябва да се помести някъде между науката и изкуството. Самият обект на пластичната анатомия е силно стеснен в сравнение с другите клонове на анатомията, доколкото тя се интересува само от външните форми и линии на човешкото тяло, за чието изследване и анализиране е достатъчно изучаването само на опорно-двигателната система. По-важен за нашето изследване обаче е начинът по който художникът чете тази система. „Специфичните потребности на художественото творчество“<sup>2</sup> от познания за системата на голото човешко тяло са били определящи за методологията и специфичните характеристики, отличаващи пластичната анатомия от медицината. Естествено на първо място сред тях можем да отбележим стремежа към яснота и нагледност на илюстрациите/ изображенията, стремежа към осмисляне на „анатомично- функционалните“ принципи на човешката фигура, като инструмент за изразяване на „вътрешното състояние“<sup>3</sup> на обектите. Нямаме достатъчно информация за състоянието на пластичната анатомия в древността. При всички положения обаче можем да приемаме Ренесанса за историческата точка, в която се е

---

<sup>1</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 15.

<sup>2</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 17.

<sup>3</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 17.

случило разделянето на пластичната анатомия от медицината и обособяването на нейните собствени характеристики. Сред всички художници и учени занимавали се с пластична анатомия в този период изпъква приносът на Леонардо да Винчи, който създава анатомичен труд, от който до ден днешен са запазени 799 рисунки, „чиято дидактическа стойност днес е толкова свежа както и преди 400 години“<sup>1</sup>. Същественото за нас в разработките на Леонардо да Винчи е качествено новият начин, по който той изобразява мускулатурата на човешкото тяло - във вид на шнурове или въжета, при което върху скелетната рисунка едновременно се наблюдават различните пластове на системата на мускулатурата, което при цялостното ѝ изобразяване е невъзможно. „Възниква картина на мускулното разположение като изображения от влакна/ шнурове- мое/, която дава ясна представа за началото, разположението и инсерцията на повърхностните и дълбоките части с всички техни кръстосвания и функционално взаимодействие“<sup>2</sup>. Тази условност на изображението на мускулите/ тази редуция позволява истински триизмерен прочит на сложната система на човешката мускулатура, който не би била възможна при цялостното изобразяване на отделните мускули и който именно я прави изключително ценна за нуждите на скулптурите. Друг метод за анализ на структурата на човешкото тяло, създаден по времето на Ренесанса и с актуална дидактическа стойност в днешно време е паралелното изобразяване на скелетни и мускулни фигури в една и съща поза, целящо изясняването на реалните проявления на костната система във формата на повърхността на човешката фигура. Друга важна точка в развитието на пластичната анатомия е свързана с дейността на професор по анатомия в падуа - Везалий(1514- 1564), който за първи път „препарира цялостен скелет“, с което дава възможност за качествено ново негово изобразяване - симулации на „живото движение“<sup>3</sup>, в която могат точно и ясно да се

---

<sup>1</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 18.

<sup>2</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 19.

<sup>3</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 25..



наблюдават механиката на ставния апарат. Подобен метод или по-скоро упражнение на работа с истински скелет (или отливки от истински кости) е преподавано и от Крум Дамянов в Националната художествена академия.

С появата на художествените академии като институция за обучение по времето на Барока, започва нов етап на развитие на пластичната анатомия. Относно запазената „школа по рисуване“ съставена от 20 листа с гравюри (осем от които анатомични) на Рубенс, Годфрид Бамес отбелязва, че „свободно се пренебрегват природните факти“ с цел да се „драматизира повърхността“ на фигурата, да се постигне по-голяма изразителност, „страст и експресия“, да се пресъздаде усещане за „движение, динамика и енергия“<sup>1</sup>. Това на практика означава, че обектът от обективната реалност - човешката фигура се деформира в образа създаден за него от художника, с цел да се постигне определено въздействие у зрителя. Това на практика е характеристика, присъща на всяко фигуративно изкуство, но тук се преминава определена нейна степен. Нов обект за художествено изучаване в Барока е „изразителния жест“ и „мимиката“. Появява се идеята, че „движението в живота демонстрира душевна дейност“<sup>2</sup>. Деформациите на повърхността на тялото предизвикани от движения на мускулите се приемат за израз на душевни състояния. В съответствие с художествените търсения на епохата естествено се появяват и нови дидактически методи за изучаване на човешката фигура. Един от тях е методът на копиране на образци, чиито качества днешно време са противоречиви. Интересното за нашето изследване е, че в този момент за пръв път се появява идеята за линейна скелетна система, формулирана от Даниел Прайслер в „Основно ръководство по рисувателно изкуство“: „човек взема под внимание положението на точките на ставите една спрямо друга, между тях се спускат свързващи линии, подобно на линеарен човек, и в тях се съдържа основният характер на изразеното

---

<sup>1</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 26.

<sup>2</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 27.

движение.“<sup>1</sup>, за което Годфрид Бамес пише: „склучените ъгли позволяват по-лесен контрол на пропорциите, един способ, който и днес е полезен за преподаватели и студенти“<sup>2</sup>. Настоящото изследване има за цел да анализира движението в разглежданите скулптурни композиции на Крум Дамянов именно на такова условно/ абстрактно ниво. Изображение на линеен скелет е използвано и от Симеон Симеонов в неговия дисертационен труд. През 18 век пластичната анатомия се обособява като самостоятелен предмет в художествените академии, което постепенно я превръща в помощна дисциплина наред с перспективата в художественото образование. Особен интерес за нашето изследване представлява изданието през 1850 година учебник „Анатомия на човека“ на доктор Зайлер, в която за първи път е направен анализ на скелетната система на антични произведения на изкуството, при който върху рисунки/илюстрации на различни фигуративни скулптурни композиции са нанесени скелети от него. Годфрид Бамес оценява това като „опит скелетът да бъде разгледан като създател на пластичната форма“<sup>3</sup>. Тази идея, по някакъв начин, също се застъпва с целите на нашето изследване - абстрахиране от целостта на художественото произведение и анализ на отделни негови структури като независими обекти, които обаче участват в общото въздействие на творбата конкретно – „налагането" на скелетна система (в нашия случай условна линейна) върху двуизмерно изображение на разглежданата творба.

В своята дисертационен труд „Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии“ Симеон Симеонов описва създаването на анатомичен визуален модел позволяващ триизмерното изследване на човешката фигура и възможностите за движение в определено геометрично пространство с формата на призма. „Моделът се базира преди всичко на представите за конструктивни скелетни форми, като основа на архитектурното

---

<sup>1</sup>Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 28.

<sup>2</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 28.

<sup>3</sup> Бамес. Г. Човешкото тяло. С., 2000., 31.

единство на тялото.“<sup>1</sup>. Конкретният физически модел е построен от автомобилни части и арматурна тел и пресъздава: „отделните елементи и тяхния пространствен прочит“<sup>2</sup>(на човешкия скелет); връзката между тези елементи- ставен апарат; „посоките и ъглите на движение на човешката фигура“; „функционалните изменения при натоварване и движение на отделните стави“<sup>3</sup>. За целите на нашето изследване особено интерес представляват главите „призмата като спомагателно средство за пространствения прочит на човешката фигура“ и за „точката линията и техните пространствени проявления“. Вписването на човешката фигура в призма (координатна система) има за цел да улесни проследяването на пространствените проявления на фигурата, „ както и нейните промени в зависимост от онова, което искаме да изразим“. „Триизмерното пространство дава измеримост на елементите от по-ниска степен на дефиниране на пространството- отсечки и прави.“<sup>4</sup>. Чрез призмата, със средствата на геометрията, могат да се разделят частите на пространството във визуално съответствие с частите на човешкото тяло. Поради своята мобилност, ставите търпят промяна в триизмерното пространство. Скелетната конструкция може да бъде представена като съвкупност от точки и отсечки. Авторът разглежда „скелетната конструкция като определен набор от пропорционални отсечки и точки визиращи ставните връзки и свързващите елементи.“ „Точките, от своя страна, определя посоките на движението на отсечките в пространството (в случая призмата), като сключват различни ъгли (с нея мое). Тяхното точно място можем да дефинираме с линейната перспектива.“<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Симеонов. С. Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии., Автореферат. С., 2005., 3.

<sup>2</sup> Симеонов. С. Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии., Автореферат. С., 2005., 3.

<sup>3</sup> Симеонов. С. Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии., Автореферат. С., 2005., 3.

<sup>4</sup> Симеонов. С. Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии., Автореферат. С., 2005.,8-9.

<sup>5</sup> Симеонов. С. Динамичен анатомичен модел в пластичните изкуства свързан със съвременните визуални технологии., Автореферат. С., 2005.,8-9.

Всички изброени до тук системи са модели, построени със средствата на съответни науки на обекта, който разглеждаме - човешката фигура. Ще редуцираме информацията, съществуваща в тези модели до минималното количество, което е необходимо, за да изпълним целите на нашето изследване - анализ на композициите на акад. Крум Дамянов. Интересно в тази посока е обобщението, което той прави на елементите, изграждащи човешката фигура до 15 на брой, в лекциите и упражненията, които е водил в Националната художествена академия. Това деление отговаря на анатомичното делене на фигурата на глава, гръден кош, горен крайник, изграден от ръка, предмишница и мишница, таз, долен крайник, включващ стъпало, подбедрица и бедро. Описанието на тези елементи може да бъде извършено с всякакъв вид пластични изразни средства, спрямо индивидуалната задача на всеки студент. Решения, третиращи анатомичните елементи като максимално правилни геометрични фигури или тела (с по-висока степен на симетричност) са предпочитани, защото условността на такъв тип запис на информацията съдържаща се в въпросните анатомични елементи позволява концентрирането върху определени характеристики и закономерности, съдържащи се в тях и които са по трудно откриваеми в оригинала – ъгли, пропорции и т.н.. Повече яснота върху смисъла на този метод можем да намерим във интервюто за вестник „Култура“ брой 12, 22 март 1985 година, където Крум Дамянов обяснява някои от принципите на своята програма. „Какво точно преподавам ли? Опитвам се по логически път да споделя и да разкрия процеса на създаването на форми в пространството, тоест на всяко деяние в пространството му се търси причина, за да го поднесем в този вид, на това място. Това е основен закон за мен при създаване на формите. Той важи и за други изкуства, за музиката съм съвсем сигурен.“

„Композиционно пластическият език“, който Крум Дамянов използва в работата си – „да състави изображението от най-различни, разнопосочни по смисъл и форма елементи“ (професор Валентин Старчев) в някаква степен повтаря описаното горе делене, като трябва да се обърне внимание, че на това ниво на

абстрактност на което се извършва композиционният процес при автора употребата на въпросните 15 елемента е изключително „свободна“. Тяхното съответствие/съотнасяне с разгледаните модели на човешката фигура - ставни връзки/контакти между тези елементи и обемът на движение, който всеки от тях притежава в система на художествените произведения на автора е съвсем условна. Относно конкретните работи на акад. Крум Дамянов разглеждани в нашата дисертация тези 15 елемента биха могли да се разглеждат като нефигуративни елементи и съответно обемът им на движение е по-голям.

Системата от елементи, които ще използваме за описанието на отделните компоненти в композициите на акад. Крум Дамянов от юбилейната му изложба е линейна скелетна конструкция, представена като съвкупност от точки и отсечки. Отсечките отговарят/са редуцирани образи - модели на елементите описани горе, а точките - на ставните връзки, свързващите елементи. С тази условна скелетна конструкция изследването цели да проследи основните пространствени движения, които фигуративният елемент от разглежданите скулптурни композиции притежава.

## **ГЛАВА II. Пластични решения за предаването на човешката фигура в скулптурата.**

Човешката фигура е била основен обект на художествени интерпретации от началото на развитието на художествената дейност при хората, до началото на XX век. Всяка една епоха и всяка отделна цивилизация е оставила своя принос в развитието на пластичните изразни средства за нейното изобразяване и пресъздаване. Проследяването на това развитие в историята на изкуството е извън обектите на нашето изследване. Ще се спрем само на някои ключови фигури от художествения живот от края на XIX век и през първата половина на XX век, изиграли определяща роля в развитието на световното изкуство. Творчеството на

тези автори има пряко отношение към настоящото творчество на акад. Крум Дамянов. Ще започне с Огюст Роден като ключова фигура на границата на две епохи в историята на изкуството. Модерността на Роден често е свързвана с импресионизма. Той е съвременник на Моне, Реноар, Сезан и би могло да се търси връзката му с импресионизма в начина, по който моделира повърхнините на работите си във вибрираща и разсичаща се игра на светлина и сянка, разлагане на триизмерния образ на проблясващи петна от светлина и сянка, незавършеността като принцип. От друга страна обаче, е по-подходящо да бъде смятан за наследник и изпълнител на френското романтично движение. Можем да твърдим, че той е единственият, който успява да канализира патоса и страстта на Делакроа, Юго, Балзак. За настоящото изследване от най-голямо значение са работите и идеите с които той прехвърля границите на своя век и предвижда пътя на изкуството в XX век. Трептящите повърхнини на неговите работи показват пътя на редица млади автори към абстракцията. С „Портите на ада“ той разбива хегемонията на централната перспектива и приемането на композиционна йерархия. Прекалената нестабилност, разтварянето на твърдата скулптурна форма могат да се считат за отправна точка към футуризма и кинетичното изкуство. „Гражданите на Кале“ поставени на земята без класически постамент позволяват на фигурите да навлязат в реалното пространство на наблюдателя, което според някои автори предхожда някои от фундаменталните промени в скулптурата през 60-те години на XX век, изразени в творчеството на Джакомети. Може би най-съществената роля която той изиграва е на медиатор между романтичния естетически принцип на фрагмента и принципа на монтажа в Модернизма. Това намира израз в работата му с гипсови отливки на различни части от човешката фигура и тяхното аранжиране в пространството. Подобна технология на моделиране е била немислима в XIX век. Може да се каже, че тези фигуративни асамблажи от гипсови части на различни крайници проправят пътя за експресионистите и кубистите и „техните фрагментации“. Използването на колекция от различни

гипсови модели („гипсотека“) и тяхното свободно композиране в пространството са най-близката допирна точка с технологията на моделиране, използвана от Крум Дамянов. В своето творчество академик Дамянов продължава по-нататък. Докато при Роден, готовите гипсови елементи са части от човешка фигура и се използват именно като такива (отливката на гипсов крак в дадена композиция се използва за гипсов крак). Крум Дамянов не се съобразява със съдържанието и функцията на фрагментите/отливките, които използва и ги употребява на всевъзможни места в своите композиции, не винаги съответстващи на тяхната оригинална функция. Така различни отливки на орнаменти, всевъзможни фрагменти, части от най-различни калъпи започват да играят ролята на анатомични елементи от човешката фигура. Конски черепи се превръщат в маймуни, скорпиони и сатири, като от значение е само мащабът на използвания елемент и мястото в пространството на композицията, което той ще заеме. Подобна технология на моделиране предизвиква асоциации с моменти от историята на XX век. Реалните предмети които Пикасо и Бочони за първи път използват в своите работи, през ready-made на Марсел Дюшан и неговите производни асамблажи, до Армани и Сегал с техните прочити и употреби на човешката фигура. Допирната точка между Крум Дамянов и Сегал е само на технологично ниво - и двамата използват отливки от фигури на живи хора, докато по-нататъшната експлоатация на тези отливки е коренно различна при двамата автори. Сегал създава от тях „Живи картини“ с които се стреми да покаже самотата в американското общество и които представляват композиране на отлетите човешки фигури в сцени пресъздаващи ежедневни битови ситуации (в автобуса, на пейки, в дома). От своя страна, акад. Крум Дамянов подлага въпросните отливки и на последваща обработка, която включва рязане, прекомпозиране, деформиране, прехвърляне през различни материали, вследствие на което изходната отливка присъства в завършената творба в качествено променен вид. В това отношение неговият творчески подход е по-близък до работата на Арман с отливки на гръцки статуи в композициите му.

Въпреки че директната съпоставка между изброените работи/композиции и разглежданите в нашето изследване композиции на Крум Дамянов е трудно да се търси, поради сериозните разлики в композиционните изразни средства които използват двамата автори, между тях съществуват и редица сходства. Формално погледнати манипулациите на които и двамата подлагат изходните отливки са идентични: рязане, при което от затворените обеми на формите на човешката фигура (крака, ръце, торс, глава) се получават различни „черупки“ които могат да бъдат наблюдавани и от двете им страни (с други думи - от двустранно затворените повърхнини в човешкото тяло се получават двустранни отворени повърхнини); разместване, при което нарязаните по някакъв начин парчета се прекомпозират.

### **II.1. Авторова трактовка.**

На базата на разгледаните дотук постановки и теории можем да заключим, че интерпретацията на човешката фигура като обект от обективната реалност в произведенията на пластичните изкуства е свързана с третирането ѝ като композиция от елементи. Такава композиция е модел-запис на значими за автора аспекти на наблюдавания обект - човешката фигура или на по-обща качества и характеристики на човешкото същество, изразени/отразени по някакъв начин в различни състояния и деформации на самата фигура. Елементите от своя страна също са модели. Количествените и качествените измерения на тези елементи са променливи/варират в различните епохи и при различните автори, но съществува граница, отвъд която композицията съставена от тях не може да се разпознае като човешка фигура. Тази граница се задава от човешката анатомия от една страна, а от друга - от перцептивните особености на човешкото възприятие. Под композиция в случая ще разбираме "... такава наредба (от елементи - мое), която ще бъде нова и



същевременно ще следва някаква хармония - закономерност”<sup>1</sup>. „Хармония“ – „в областта на творчеството е основно, недефинируемо явление, но то може да се описва достатъчно ясно и пълно по различни начини, например чрез въздействието, което предизвиква върху множество субекти.“<sup>2</sup>. Оттук следва, че произведенията получили своята институционализация в обществото/в историята на изкуството би трябвало да съдържат в себе си определени хармонии и закономерности. Такъв е и нашият случай с творчеството на акад. Крум Дамянов.

Откриването на хармония - закономерности в разглежданите от нас композиции на автора ще изисква създаването на модели на тях, които се явяват модели на моделите - абстракция на абстракцията на по-висока степен. („обектът е оригинал а моделът негов образ, осъществен с някакви средства. моделът и описаната част от обекта са изоморфни, неразличими, имат еднакви свойства“<sup>3</sup>.) Тази по-висока степен на условност ще позволи „...Да се открият свойства (в обекта), които поради изключителната сложност на обектите са необозрими в тях непосредствено. Моделът е по-семпъл от оригинала и някои следствия в него се откриват по-лесно. Същевременно могат да се намерят нови обекти изоморфни с модела. По такъв начин свършено нови свойства и дори области на обективната реалност могат да се окажат завоювани предварително от вече създадените и развити модели.“<sup>4</sup>

Степента на абстрактност на нашите допълнителни модели зависи от количеството информация, която те съдържат/ е взел от обекта - артефакта който изследваме, както и от аспекта в който го разглеждаме. („субектът не може да отрази напълно обекта. Същевременно от различните аспекти на един обект той може да създаде различни образи. Химиците се интересуват от химическите свойства, физиците от физическите, художниците от съответните свойства на един

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 7.

<sup>2</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., 7.

<sup>3</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

<sup>4</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

и същи обект. Всеки от тези аспекти може да бъде описан с едни и същи или с различни средства.“<sup>1</sup>). Аспектите или свойствата, които притежава нашият обект – композициите на Крум Дамянов – са на практика неизброимо много, тъй като той е произведение на изкуството и бидейки такова би могло да бъде интерпретирано по всякакъв начин от изследователя (изкуствовед), разбира се в рамките на съществуващата методология на изкуствознанието. Нашето изследване се концентрира върху формалните аспекти на разглежданите произведения, но съществуващите методи за тяхното изследване /както видяхме в глава I.1.1/ съвсем не са еднозначни. В нашето изследване се съсредоточаваме основно върху топологичните характеристики на пластичния език на автора (на формите, които изграждат произведенията) от една страна и върху композиционните принципи на тяхното изграждане от друга. Моделите, които създаваме са свързани предимно с композиционните характеристики на творбата, докато анализът на топологичните характеристики е отразен само в модел номер едно, където от сеченията на скулптурата могат да се извлекат изводи в тази посока. Разглежданите авторови композиции се „разделят“ условно на определен брой елементи, които в създадените от нас модели са описани/записани, представени/ условно. Елементите се описват с определен брой точки, които са избрани съобразно целите на изследването и не присъстват непременно, не са част от реалната повърхнина на обекта (разглежданите скулптурни), който „моделираме“. В повечето случаи тези точки са част от оси или равнини на симетрия на отделните елементи, изграждащи композициите. В случаите, в които те не са оси или равнини на симетрия на някой елемент, те са избрани като условни образи на части от скелетната система на човека - например, осите на ръцете и краката са построени като е търсено съответствие с анатомията на една примерна скелетна система. Абстрахираме се от всички останали точки от повърхнините на разглежданите композиции като това ще

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

определи вида изоморфизъм, който съществува между нашия модел/ образ и обекта от обективната реалност - разглежданите композиции на Крум Дамянов. За постигането на целите на изследването на моменти ще използваме и образуващите се от свързването на тези точки, по определен начин, прави и равнини/ равнинни фигури, описани математически. Целта на прилагането на математически средства при създаването и работата с модела е да бъдат потърсени математически закономерности в композицията на обекта/ артефакта. Тези закономерности на нивото на абстракция на нашия модел биха се открили по-лесно отколкото директно в обекта.

За конкретните цели на нашето изследване създаваме триизмерен дигитален/цифров модел на повърхнината на една от разглежданите композиции, заснетата, чрез метода на 3D сканирането. 3D сканирането или дигитализацията е бърз и точен метод за прехвърляне на физическите мерки на даден обект в компютъра по организиран начин, като в резултат се получават 3D сканирани данни. 3D сканираните данни са представени чрез един мащабен цифров модел или 3D графично изображение. Този триизмерен цифров модел съдържа всички размери на физическия обект, като дължина, широчина, височина, обем, размер на обекта, местоположение на обекта, площ на повърхността и др.. След като сканираните данни са вече в компютъра, могат да се използват. На база на тях се извършват различни анализи на пластичните и композиционните характеристики на скулптурната композиция с точност, непостижима със средствата на никой аналогов метод за заснемане. Има се предвид, че триизмерният цифров модел позволява да се оперира с реалните размери и съотношения на компонентите на композицията, а не само с техните проекции. Теоретично, въпросният модел представлява точно триизмерно графично копие на повърхнината на разглеждания обект –скулптурната композиция. Неговата условност/абстрактност се състои именно в средството за запис на информацията – графика,от където следва, че той (моделът) не описва всички свойства на реалния физически обект : например неговата материалност и

произтичащите от нея свойства и перцептивни въздействия, т.е. „ обектът е оригинал, а моделът негов образ, осъществен с някакви средства. “<sup>1</sup> Конкретните дигитални „инструменти“ (3D програми), с които може да се оперира върху въпросния триизмерен модел са най-различни - като всяка притежава различни специфични възможности за обработка на информацията. Извършваните от нас операции са осъществими на всяка една от тези програми, поради което използваната от нас програма е избрана субективно/ за удобство.

## **II.2. Механизми на взаимодействие между формални закономерности и психологическо въздействие на фигуративната скулптура**

Ворингер стъпва върху основните постановки на теорията за вчувстването във вида, в който те са формулирани от Липс (тази теория се заражда по времето на романтизма и търпи развитие в работите на редица изследователи – Лотце, Фишер, Фолклет и други докато се стигне до Липс и се превръща в основа на съвременната естетика (началото на XX век) . Ворингер определя доказването на нейната неприложимост „за широки области от историята на изкуството“<sup>2</sup> като основна цел на своето изследване. Според него изградената върху понятието „вчувстване“ естетическа система обеснява/е съотносима с/ само един от „полусите на човешкото художествено чувство“<sup>3</sup> и за да може тя ( тази система) да бъде завършена и цялостна е необходимо да се намери връзката с противоположния полюс, който би обяснил психологическите предпоставки на художествените явления (артефакти), оставащи извън обсега на теорията за вчувстването. Този полюс Ворингер дефинира чрез понятието „абстракция“. От друга страна Ворингер използва и понятието „художествена воля“, въведено в изкуствознанието от Ригъл и

---

<sup>1</sup> Илиев. Л. Теория на моделирането. С., 1986., .

<sup>2</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

<sup>3</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

разгледано от нас по-горе, като потребността от вчувстване и потребността от абстракция се явяват като нейни предпоставки в съответните исторически моменти. За момента ще използваме най-общата формула, с която Ворингер характеризира процеса на „вчувстване“: „естетическото наслаждение е обективно себенаслаждане“<sup>1</sup> („Да се наслаждавам естетически означава да се наслаждавам на самия себе си в един различен от мен, сетивно възприемаем предмет...“<sup>2</sup>) и от тук неговото заключение, че „...тежнението към вчувстване като предпоставка на естетическото преживяване намира своето удовлетворение в красотата на органичното“<sup>3</sup> и е приложимо за периодите от историята на изкуството, в които се наблюдават натуралистични тенденции – гръцко и ренесансово изкуство. Тежнението към абстракция от своя страна „... намира своята красота в отричащото живота неорганично, в кристалинното или общо казано във всяка абстрактна закономерност и необходимост.“<sup>4</sup> Психическите предпоставки на това тежнение се съдържат в „... голямото вътрешно безпокойство на човека пред явленията на външния свят“<sup>5</sup>. Това „безпокойство“ е свързано преди всичко със сложността на процеса на възприемане на триизмерното пространство и обектите в него от наблюдателя и може да се сведе до/да се представи като/ стремеж към опростяване /привеждане към по лесно обозрима геометрична закономерност/ на формата на първообраза. Такива „абстрактни тенденции“ се наблюдават при „нецивилизованите народи“, във „всички примитивни епохи“, при „някои източни народи с развита култура“<sup>6</sup>. (В това отношение понятието „тежнение към абстракция“ с неговите психически предпоставки носи много от идеите на Ригъл и Хилдебранд, като от Ригъл Ворингер използва понятието „веществена

---

<sup>1</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

<sup>2</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

<sup>3</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

<sup>4</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,28.

<sup>5</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,38.

<sup>6</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,37.

индивидуалност, а от Хилдебранд цитата използвани от нас относно „методът на релефа“.) Според Ворингер „тежнението към абстракция стои следователно в началото на всяко изкуство“<sup>1</sup>, като в определен момент в развитието на някои народи то преминава в тежнение към вчувстване (Гърция), докато при други остава водещо (Египет).

### **Глава III. Творчеството на Крум Дамянов. Периодизация. Стилото формални особености.**

Както се вижда от изложената в дисертацията творческа биография на акад. Крум Дамянов, в неговото творчество са застъпени и двете направления на скулптурата - кавалетно и монументално. Въпреки, че в историята на българското изкуство той присъства като автор на едни от най-значимите мемориални ансамбли, монументи, монументални скулптури, монументалното му творчество не е конкретният обект на нашето изследване. То ще бъде разгледано и анализирано от гледна точка на влиянието/отражението, което има върху „камерните“ му работи и конкретната изложба, която разглеждаме. Юбилейната изложба по случай 80-ата му годишнина съдържа различни по характер и мащаб скулптурни композиции, поради което тяхното класифициране/характеризиране като монументални или кавалетни творби не е съвсем лесна задача. За да позиционираме по-лесно въпросните произведения ще се позовем на „различията в онтологията, структурата и комуникативните функции“ между кавалетното и монументалното изкуство, които Валентин Ангелов разглежда в монографията си „Изкуството и околната среда“. Границата между тези две явления в изкуството не е категорична, още по-малко в наши дни, тъй като самото понятие/качество „монументалност“ е „начин на

---

<sup>1</sup> Ворингер. В. Абстракция и вчувстване., С.,1993.,37.

художествено мислене“ и може да присъства и в една кавалетна творба (не зависи само от мащаба). „Кавалетната творба се замисля и осъществява като самостоятелна цялост, без всякакво отношение към архитектурното пространство.“<sup>1</sup>. Това е най-красноречивият признак за кавалетната специфика на творбата, той предопределя особеното ѝ битие (онтология), характерната за нея структура. „Кавалетните форми придобиват вече напълно автономен характер, понеже художникът работи без определен клиент; той не знае кой ще купи неговото произведение, къде то ще се намира и поради това, всяка отделна картина и статуя се решават като изолирано, затворено в себе си автономно цяло“<sup>2</sup>. Разглеждани в този контекст скулптурните композиции от въпросната изложба спадат към кавалетния жанр. От друга страна, при монументалното такава изолация няма, „...то е замислено и осъществено в органична връзка с материално-пространственото обкръжение на обществото. От неговата връзка с архитектурата или жизнената среда е строго промислена; тя не трябва да бъде външна, механична, но органична. Тук от решаващо значение е и художествено постижение само по себе си, но също така и добре намерената връзка на творбата с архитектурата или пространствената среда, в която е разположена“<sup>3</sup>. Друга важна характеристика определяща структурата на монументалното произведение е характерът на комуникативния контакт с публиката. „Застанал пред един паметник, зрителят стъпва в контакт не толкова с едно индивидуално творческо съзнание, но по-скоро с идеите и проблемите, с идеалите на едно общество, класа, поколение, социална група.“<sup>4</sup>. Разгледани в този смисъл произведенията на автора от въпросната изложба също не отговарят на понятието монументална скулптура. От гледна точка на монументалността като начин на художествено мислене, като признак на едно произведение, независимо от размера, техниката и материалите, тези произведения могат да бъдат наречени и

---

<sup>1</sup> Ангелов.В. Изкуството и околната среда. С.,1976., 17.

<sup>2</sup> Ангелов.В. Изкуството и околната среда. С.,1976., 17-18.

<sup>3</sup> Ангелов.В. Изкуството и околната среда. С.,1976., 19.

<sup>4</sup> Ангелов.В. Изкуството и околната среда. С.,1976., 25.

монументални.

В статията на проф. д-р арх. Благовест Вълков в списание „Архитектура“ брой 4, 2016 година, откриваме синтезираното разбиране на акад. Дамянов за това противопоставяне между двата жанра. Позовавайки се на интервюта, дадени от Крум Дамянов за различни медии, Благовест Вълков разглежда/представя гледната му точка и дефиницията „на противопоставящата двойка понятия „монументално“ и „камерно“: „Той (Дамянов) там ги дефинира като различни контакти с публиката - интимен и индивидуален контакт и „групов принудителен контакт“, вместо монументално и камерно изкуство.”<sup>1</sup>. Правилното, високо професионално разбиране на разликите между двата вида изкуство е определящо за творческото поведение на автора, според арх. Вълков: „... по различен начин в двата случая. При откровено публично ориентираните монументални работи винаги е подходил с разум, изучаване на ситуацията и е вземал интелигентни решения, съобразяващи се с външните за авторското му егo условия. Но без професионални компромиси, напротив - с повече предизвикателства, професионализъм и усилия. При независимите от външни изисквания и условия авторски ориентирани творби прави каквото си иска, експериментира до самоотрицание и сякаш до безкрай. При тях ролята на разума е невидима, доминира чувството. Монументалните творби са откровения, камерните - съкровени, но като професионално творчески търсения и изисквания към резултатите си и в двата случая. Крум наистина не прави разлика, нито компромиси.”

В контекста на това разграничение между кавалетна и монументална скулптура ще разгледаме стилово формалните особености на монументалното творчеството на акад. Дамянов като ще започнем с неговите архитектурно скулптурни ансамбли. Освен синтеза между монументалната скулптура и околната среда, не можем да не обърнем внимание и на синтеза между скулптурния и

---

<sup>1</sup> Вълков. Б. - списание Архитектура брой 4, 2016 г.



архитектурния компонент в самото монументално произведение. На базата на степента с която двата компонента присъстват в произведението - количествена и качествена, се разграничават три основни типа паметници: „архитектурен тип-архитектурно скулптурен паметник, при който архитектурните средства имат доминираща роля над скулптурната съставка; скулптурен тип - архитектурно скулптурен паметник, при който водеща и доминираща е скулптурата, спрямо второстепенното архитектурно участие, което в случая предимно подкрепя нейната изява (то никога не отсъства, защото монументалната скулптура се приема, че винаги е зависима от него); и третият тип на архитектурно скулптурния ансамбъл, при който се създават условия за равнопоставено участие на скулптура и архитектура вътре в неговия самостоеен художествен организъм. При него се създават най-много предпоставки за органично взаимодействие поради наличието на възможност за едновременното, паралелно проектиране на този мащабен комплекс от страна на неговите автори- архитекти и скулптури.”<sup>1</sup> (Статия Митко Златанов). Този тип монументално изкуство се сочи като най-значима и най-пълна проява на синтез в монументалните изкуства

Монументалното творчество на акад. Дамянов съдържа всички изброени типове паметници, като постиженията му в областта на архитектурно скулптурния ансамбъл са на-значителни. Ансамблите: 1977 – “Бранителите на Стара Загора” (“Самарското знаме”), Стара Загора (след конкурс), ръководител на колектив; 1981 – “Създателите на Българската държава”, Шумен (след конкурс,) ръководител на колектив; 1985 – “Асеновци”, Велико Търново (след конкурс), ръководител на колектив, остават в историята на българската монументална скулптура, въпреки че съществуващите за тях конкретни разработки и анализи в изкуствоведската литература са малко. В научното изследване на Венета Иванова „Българската монументална скулптура - развитие и проблеми” от 1978г. само се споменава за

---

<sup>1</sup>Златанов. М. Архитектърно-скулптурния ансамбъл в България като пространствено-структурно взаимодействие.

мемориалния ансамбъл „Бранителите на Стара Загора“, който по време на създаването на монографията е бил в етап на проектиране. Паметникът е разгледан в светлината на актуалната за периода употреба на изразни средства от различни изкуства, в случая – „архитектурна форма, пластика, залтова мозайка“<sup>1</sup>. Описани са най-общо неговите отделни компоненти: архитектурен – 45 метров пилон, изобразяващ Самарското знаме, върху който именно са разположени залтовите мозайки, придаващи му „не само разнообразие, но и тържественост“<sup>2</sup>; пластичен/скулптурен компонент – свободно стоящи скулптурни фигури на руски и български войни, чиято моделировка е характеризирана като „светлосенъчна“ и „издребнена“<sup>3</sup> (не в отрицателен смисъл). Обръща се внимание на контраста между двата компонента, но също и на синтеза между тях – архитектурната форма, като „геометрична рамка“ на фигурите. Интересен момент в този ансамбъл е, че архитектурния компонент е не само „геометрична рамка“ на пластичния, но и сам по себе си носи пластична и изобразителна функция. По този въпрос професор Иван Газдов пише: „Не знам също дали някой скулптор е тръгнал, дръзнал да изобрази развято знаме, както той създаде самарското знаме в паметника край Стара Загора. Колкото пъти минавам оттам, това гордо парче, подаващо се над срамотните ужасни жилищни блокове, ме облъхва с освободената човештина на изкуството.“<sup>4</sup>.

След като разгледахме спецификите на монументалното творчество на академик Дамянов, ще преминем към проблемите на кавалетната скулптурна форма и техните решения и интерпретации при автора. Ще започнем с характеристиката, която арх. Вълков прави на камерното му творчество. Той отбелязва голямото внимание което Крум Дамянов отделя на намирането на „правилното място“ на

---

<sup>1</sup> Иванова. В. Българската монументална скулптура - развитие и проблеми. С., 1978., 178.

<sup>2</sup> Иванова. В. Българската монументална скулптура - развитие и проблеми. С., 1978., 181.

<sup>3</sup> Иванова. В. Българската монументална скулптура - развитие и проблеми. С., 1978., 181.

<sup>4</sup> Газдов. И. Едно пристрастно слово - в. Арх и Арт борса, 24 февруари 1998 г

конкретната скулптура, тъй като създадени без конкретен външен повод и „плод на вътрешния свят на художника“, камерните произведения на изкуството се оказват твърде чувствителни при излагането им в някаква конкретна среда. Ефектът който се поражда от взаимодействието на средата и скулптурата е непланиран и преднамерено търсен и може дори да се окаже негативен. Арх. Вълков характеризира кавалетното творчество на Крум Дамянов като „изложбено, творбите не търсят своя среда, място, а са в типично неутрална обстановка – такива, каквито са максимално независими и въздействащи според собствените им формални белези. Без среда, без външни влияния...“.

След като установихме най-общите характеристики на кавалетното творчество на акад. Крум Дамянов ще потърсим конкретни примери, които ги илюстрират , като разгледаме някои от по-важните изложби на автора и коментарите свързани с тях в медиите.

#### **ГЛАВА IV. Юбилейна изложба на академик Крум Дамянов по повод 80 годишнината му.**

Позовавайки се на текста на проф. Валентин Старчев за откриването на скулптурната изложба на Акад. Крум Дамянов, можем да резюмиране, оценката, която той прави. Освен качествата на цялостното му творчество: „интелигентност, невероятни познания на античност и съвременност, аналитичност на намерението за творческо създаване и висока пластическа култура“, тя съдържа и нови послания. Относно иконографския анализ на композициите сме свидетели на „смели, обратни, противоположни, лични тълкувания на ситуацияите, което праща понятията в коренно различни изненадващи, дори абсурдни решения.“. Този подход към темите и сюжетите на композициите е наречен от автора „обратен код“ и според Старчев е „находка, начин на мислене, родеещо се с проблемите на съвременното

изкуство“.Той обръща внимание и на пластическия език,“ който е специфичен, не лесно разпознаваем, с индивидуален, структурен строеж и завидно логичен замисъл.“. Познания към творбите от различни епохи е характерно за творчеството на автора. Успоредно с живия му композиционно пластически език –„да състави изображението от най-различни, разнопосочни по смисъл и форма елементи“, в композициите „откриваме присъствието на изящната линия на статуите от старата Елада и древния Рим, динамиката на Ренесанса или взрива на модерното време“. Тук можем да зададем въпроса - защо Ренесанс, а не Барок от гледна точка на сравнителния анализ, който Вьолфлин прави на двата „стила“. Тъй като според Вьолфлин линейното изображение, характерно за Ренесанса е свързано с осезаемото (тактилно) възприемане на света и съответно е една статична, „неподвижна“ представа за формата, а обратно- живописното виждане, характерно за Барока отговаря на нашите оптически представи за света, свързано е с една неопределеност на формата и съответно с внушението за едно непрекъснато движение. Затова считаме, че разглежданите композиции на Крум Дамянов са по близки до динамиката на Барока.

Изложбата включва четири фигуративни композиции: „Саломе“, „Ела примен“, „Помпей“ и „Вакханки“; композициите „Съд“ и „Ритуално шествие“, изградени от антропоморфните „ключове“ на автора; „Конфликт“ – композиция от тринадесет „суриката“, заобикалящи „Главата на Орфей“; композициите „Следобеда на сатирите“ и „Скорпиони“, където авторът използва конски череп за да пресъздаде съответните образи.

#### **ГЛАВА IV.1. Процес на създаване. Технология на моделиране.**

В тази глава ще опишем метода/технологията на моделиране използвана от академик Крум Дамянов при създаването на скулптурните му композиции от

юбилейната му изложба в галерия Райко Алексиев. Разглежданите композиции са построени /моделирани/ изградени от восъчни отливки извадени от различни калъпи от гипсотеката на автора. Това са отливки от човешки фигури (живи хора); от стари композиции; орнаменти и т.н. Голяма част от калъпите се използват на отделни капаци, като резултат от това са черупки - части от повърхнината на иначе затворени обеми като крака ръце и тъй нататък. Тези отливки се композират от автора върху предварително сглобени метални конструкции (скелети, арматури) като границите между отделните парчета в голяма степен остават видими. Последващата обработка на контактните зони, както и на самите парчета /отливки е минимална - стандартният, технологичен ретуш, който изисква тази технология, обобщаване на формата чрез затопяване на восъка с газоз брeнер, обработка на финалите на черупките - удебеляване на технологичната дебелина на отливките чрез допълнително напластяване с восък и неговото моделиране на два плана. Тези намеси имат второстепенен (дизайнерски) характер и нямат съществено отношение към формотворческите проблеми на автора. В този смисъл бихме могли да потърсим редица аналогии между процеса на моделиране при академик Крум Дамянов и Роден, а оттам и с ready-made. От гледна точка на творчеството на автора описаната технология се явява продължение на работата му с керамика в началото на 90-те, описана от Благовест Вълков в статията му за списание архитектура. Там той коментира, че „...Понякога технологията определя морфологичната парадигма, определя я в такава степен, че става основен неин фактор.“. Към тази непозната за автора до този момент технология, той подхожда „без предубежденията на професионалния занаятчия керамик“, стремейки се да постигне и да използва като художествено средство конструктивните възможности на материала в максимална степен. В процеса на тези експерименти „... обстоятелствата налагат съобразяване с някои физически закони и той започва да използва в необичайно големите си работи „конструктивни оребрявания“, като в началото те присъстват в композициите единствено в функцията им на конструктивни (носещи) елементи, „...,

но без художествено морфологичен контрол“. На този проблем авторът намира следното решение: „формата се „отвори“ (за разлика от гърнето на грънчаря), а ребрата се включиха в цялостното формообразуване като не само конструктивни, но и художествени елементи на формата. Така „отворена“ с откровено и съобразено виждане на ребрата, формата придоби своя съвсем нова, непозната, невиджана и уникална определеност, за да не се затвори „повече никога“. Независимо от това какъв би бил материалът или технологията. Такава и до днес вече е формата при Крум Дамянов. А това е забележителен принос в развитието на скулптурната форма в нейното историческо развитие.“.

Формално погледнато, което е водещото в нашето изследване, при използването на тази технология авторът работи с двустранни затворени и с двустранни отворени повърхнини едновременно, като почти никъде не се срещат изцяло затворени обеми. Голяма част от повърхнините на елементите изграждащи композициите се възприемат двустранно - отпред и отзад, от тяхната лицева и от тяхната гърбова част, в определени случаи като позитив и негатив- при различни гледни точки на работите. В много фасади/от много гледни точки едновременно могат да се прочетат лицата на дадени елементи и гърбовете на други. Вследствие на това при триизмерното възприемане на композициите зрителят наблюдава в различни моменти едно и също парче от неговата вътрешна и от неговата външна лицева страна. Благовест Вълков разкрива в тази посока разбирането на акад. Дамянов за единството на формата до ниво интериор/екстериор - като морфологичен проблем-за него те са една форма. Именно, в използваната в настоящата творческа практика на автора технология в пълна степен се разкрива това морфологично единство на екстериор и интериор на скулптурната композиция и зрителят има пълен достъп и до двата компонента на формата.

Създадени по този начин във восък, композициите на автора в последствие биват опаковани и директно отлети в метал (алуминий). Тази технология превръща разглежданите творби в абсолютни уникати - прескача се калъпът който е

задължителен при отливането в метална модели, изработени от конвенционални за скулптурата материали като глина или гипс, позволяващи изваждането на множество копия. Освен това въпросната технология позволява моделиране и композиране на форми, чието отливане по стандартен път би било невъзможно.

**ГЛАВА IV.2. Анализ на конкретните композиции, прилагане на разгледаните методи за математизиране на скулптурния език. Математическо описание на базата на групи симетрия подробности и свързаните с тях движение и преобразувания. Заснемане на композицията „Ела при мен” с метода на 3D сканирането.**

3D сканирането или дигитализацията е бърз и точен метод за прехвърляне на физическите мерки на даден обект в компютъра по организиран начин, като в резултат се получават 3D сканирани данни. 3D сканираните данни са представени чрез един мащабен цифров модел или 3D графично изображение. След като сканираните данни са вече в компютъра, могат да се използват всички размери на физическия обект, такива като дължина, широчина, височина, обем, размер на обекта, местоположение на обекта, площ на повърхността и др. Устройството, чрез което се събира информация от триизмерни обекти се нарича 3D скенер или триизмерен скенер. В случая е използван апарат за сканиране Artec Eva с последваща обработка със софтуер Artec Studio. Използвани са няколко програми за обработка - Geomagic, Blender и Netfabb – програми които трябва да се ползват, за да се получи добър резултат.

За конкретните цели на нашето изследване създаваме триизмерен дигитален/цифров модел на повърхнината на композицията „Ела при мен“, заснетата чрез метода на 3D сканирането. Въпросният модел представлява точно триизмерно графично копие на повърхнината на разглеждания обект - скулптурната композиция, като неговата условност/абстрактност се състои именно в средството

за запис на информацията –3D графично изображение,от където следва, че той (моделът) не описва всички свойства на реалния физически обект като например неговата материалност и произтичащите от нея свойства и перцептивни въздействия.

На базата на информацията, съдържаща се в този модел могат да се правят всякакъв вид геометрични построения, да се свалят различни видове графики, които на свой ред да подложат на математически анализ. За целта създаваме допълнителни модели, отразяващи само някои от аспектите и свойствата на този цифров модел. В тези модели информацията е редуцирана до степен, позволяваща анализ на математически закономерности/хармонии, които разглежданата композиция съдържа. Въпросните модели отразяват композицията само в определени нейни аспекти, които сме избрали в контекста на изложението до тук, като те естествено не са единствените възможни. От гледна точка на изследването те имат по-скоро функция на илюстрация на възможните посоки, в които може да се развие едно изследване на формалните характеристики на едно скулптурно произведение. За създаването на моделите, информацията съдържаща се в изходния файл, в който триизмерният дигитален/цифров модел е запазен в мащаб 1:1 с реалния обект се прехвърля в различни програми за 3D моделиране, където вече можем свободно манипулираме с него (3D модела) и да правим необходимите ни построения.

## **Заклучение**

От проучените в дисертацията изкуствоведски изследвания, посветени на чисто формалното съдържание на произведенията скулптура, както и теоретични трудове, проучващи различни аспекти на понятието форма, стигнахме до извода, че различните аспекти на формалния анализ на фигуративната скулптура не са



достатъчно еднозначно обособени в научното пространство. Това според нас е основателна причина, за да приемам настоящото изследване за аргументирано и актуално както и разработения конкретен анализ .

Целите и задачите на настоящата дисертация: представянето на човешката фигура като композиция от абстрактни (геометрични) елементи, която се припокрива в някаква степен с природната форма (система) и носи определено емоционално въздействие, независимо от изобразителния и повествователния си смисъл, е изпълнена чрез решаването на следните конкретни задачи:

- Определяне на обхвата и съдържанието на понятията форма и конструкция в научното пространство. Разграничаване на отделните компоненти и характеристики на тези понятия.
- Откриване на формални закономерности в човешката фигура (като първообраз от обективната реалност) на базата на различни видове анатомични изследвания.
- Изследване на възможните взаимовръзки и отношения между тези закономерности и психологическите въздействия, които творбата носи. Поради (до голяма степен) субективния характер на тези въздействия, се позоваваме на съществуващите изследвания върху монументалното и камерното творчество на акад. Крум Дамянов от периода и използваме някои от заключенията, направени там относно психологическите качества на творбите.

Направеното проучване на чистото (иманентното) значение на формата в скулптурните произведения, имащи за обект човешката фигура и механизмите, по които то влияе върху цялостното психологическо въздействие на творбата, също могат да се приемат за актуален проблем.

Дисертацията не претендира за изчерпателност, относно разглежданите произведения от юбилейната изложба на акад. Крум Дамянов, както и от цялостното му творчество в разглеждания период. Те са избрани и използвани съобразно нейните цели и задачи.

Като конкретен резултат можем да отбележим изследването на двуизмерните закономерности между определен брой геометрични оси, построени върху дигитален триизмерен модел на скулптурната композиция „Ела при мен“. Конкретния геометричен анализ на разгледаната композиция не претендира за еднозначност и изчерпателност. Основният аспект на анализа са двуизмерните закономерности между елементите, изграждащи скулптурната композиция и съществуващи в една конкретна нейна фасада/ „ракурс“. Разгледана е технологията на моделиране, използвана от автора в процеса на създаване на композициите. Анализът на конкретните творби включва прилагането на разгледаните методи за математизиране на скулптурния език: математическо описание на базата на групи симетрия, подобности и свързаните с тях движения и преобразувания. Извършено е заснемане на композицията „Ела при мен“ с метода на 3D сканирането, целяща максимална точност на информацията, върху която се правят анализите.

**Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията**  
Алексиев, Б., Формални аспекти на българската монументална скулптура в контекста на обществено-политическата обстановка, в периода между 40те и 80те години на 20 век. Сб. материали от докторантска конференция 2015 г. НХА. Под печат.