

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
КАТЕДРА „СТЕНОПИС“

КОНСТАНТИН ЙОРДАНОВ МАРКОВ

**Проблеми на пространството в стенно-монументалната живопис в
България в периода 60-те – 80-те години на XX век**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане
на научната и образователна степен “ДОКТОР”

Научен ръководител:	проф. д-р Олег Николаев Гочев
Рецензенти:	проф. Ружко Челебиев проф. арх. Евлоги Цветков

София, 2014г.

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение.....	3
Първа глава: Основни понятия, особености, предистория.....	7
Втора глава: Пространство и натуронаподобителност.....	14
Трета глава: Натуронаподобителност, условност и пространство.....	17
Четвърта глава: Пространство и условност.....	23
Пета глава: Пространство и тотална условност.....	30
Заключение.....	36
Приложение.....	38
Библиография.....	39
Декларация за оригиналност.....	39
Публикации.....	39

ВЪВЕДЕНИЕ

Стенно-монументалната живопис е съществена част от облика на българското изкуство в периода на 60-те - 80-те години ХХ век. Процесите в този вид художествена дейност не са изолирано явление, а част от цялостната картина на българската култура. Те са в основата на утвърждаването на монументалната живопис като регулярна практика в българския художествен живот. Предмет на настоящата дисертация е пространството в монументалната живопис от периода 60-те - 80-те години на ХХ век. Насочвам вниманието си към него, поради факта, че този аспект от художествената продукция не е разглеждан досега в неговата цялост и многообразие. В труда проследявам разнообразните пространствени измерения на стенно-монументалните произведения и начините на съотнасяне с архитектурната среда. Това ми дава основание да анализирам и типологизирам влиянието на стенописца върху зрителя, опосредствено от връзката на изобразеното и архитектурното пространство. Пространството в стенописца е многоаспектно. Настоящата дисертация анализира различни негови специфични белези. Те касаят степента на разпознаваемост на изображенията и изразните средства, използвани при изграждането им. Посредством много примери са проследени различните проявления на връзката художествен продукт – архитектурна среда и мястото на зрителя при възприемането на тази връзка.

Целта на изследването е да осмисли, анализира и синтезира общото, типичното за всички произведения на базата на подстановените пространствени параметри. В изложението са анализирани различни интерпретации при формоизграждането и пространственото въздействие на стенно-монументалните творби в контекста на българската художествена продукция от последните три десетилетия на тоталитарния режим в родината ни. Това води до систематизиране на стенно-монументалните творби в четири групи и до извеждане на типове произведения, отразяващи характерните белези на всяка от група. Произведенията са класифицирани според степента на разпознаваемост на изобразеното, съобразно спецификата на връзката си с архитектурата и получения визуалния резултат.

Монументалната живопис от 60-те, 70-те и 80-те години на ХХ век има своя предистория. Независимо от поставените хронологични граници на настоящия труд, започвам осмислянето на проблемите на пространството в стенно-монументалните изкуства с анализ на художествената продукция от периода непосредствено след 1944г.. През втората половина на 40-те и 50-те години българското изкуство е идеологизирано, подчинено на принципите на социалистическия реализъм. Съветското изкуство е модел за българския художник, а резултат от него са огромния брой идентични иконографски схеми, тематичен репертоар и типове композиционни решения. Съюзът на художниците е абсолютен монополист, а единствената възможна изява за художниците е чрез общите художествени изложби (ОХИ).

Стенната живопис е значима художествена дейност през периода на социализма в България. Художествената продукция е идеологизирана. Държавата притежава монопол при възлагането, приемането и изпълнението на проектите. За тази цел, през 1971г. е създадена Държавната комисия за монументални изкуства и архитектура. Обликът на монументалните изкуства се моделира от критериите за оценка, постановени като официална държавна политика в областта на културата. Причините, поради която насочвам вниманието си към 60-те години като начална точка на разглеждания в дисертацията период са две. Едната е, че това десетилетие е първото, което се отличава с наличие на значителна по обем стенно-монументална продукция. Другата причина, е че именно през 60-те години е поставено началото на обновителните процеси в българската стенопис, а тези процеси са база за разгръщането

на различни тенденции през 70-те и 80-те години, някои от които са пряко повлияни от случилото се през 60-те.

Задачата, която си поставям в дисертацията е да проследя и обобщя многообразните измерения на пространството в българската стенопис. Ходът на работата ми премина през поредица от етапи, сред които основно място заемат стилови анализ, редом със сравнителен и бегло засегнат иконографски анализ. Давам си сметка, че съществуването на монументалните изкуства в сложната и богата картина на българската художествена продукция от периода на 60-те, 70-те и 80-те години на ХХ век, изисква задълбочен и обстоен поглед. При типологизирането на художествената продукция, използвам като опорна точка конкретните характеристики на самите художествени произведения и начина по който те осъществяват контакт с архитектурната среда. Целта ми е извеждане на принципни заключения относно вътрешното пространство на творбите и връзката му с архитектурното пространство. Предвид логиката на поставената задача, прилагам проблемен подход към събрания визуален материал.

Произведенията на монументалната живопис от периода на изследването са обвързани с държавната политика. По тази причина, трактовката на пространството не остава встрани от политическата основа на поръчката. Политическата доктрина и нейните идеологически изисквания са засегнати в дисертацията само дотолкова, доколкото това се изисква от спецификата на българската монументална живопис от периода на 60-те - 80-те години. Основен източник в процеса на работа за мен бяха самите монументални реализации и съществуващите техни проекти и архивни фотографии. Основополагащ за труда ми етап представлява прегледът на наличните архиви и бази данни, включващи информация за произведенията и техните създатели. Тази стъпка е важна за коректното датиране и атрибуиране на творбите, както и за адекватното им поставяне в контекста на българската монументална живопис. Контактът с тези източници на информация разкри възможността да проследя наличните факти и да получа представа за незадоволителното състояние на архивните материали.

Важна за целите на дисертацията беше работата с протоколи на Специализираната Държавна Комисия за монументално - декоративни изкуства /за периода 1976 – 1992г./ и с протоколите от архива на СБХ за периода до 1972 г. Този фактологичен материал, макар и във фрагментиран вид, поради “прочистване” на документите, дава представа за механизмите на възлагане, обсъждане, приемане или отхвърляне на проектите. Много произведения вече са заличени и не могат да бъдат анализирани в оригинал. С оглед прецизиране и систематизиране на наличните документи се обърнах към личните архиви на художници, архива на СБХ и архива на Министерството на Културата. Документалната наличност в различните източници е противоречива. Архивните данни често се разминават с датировките и информацията за стенно-монументалните творби, публикувани в статии и студии. С цел извършване на коректно документиране, неотменен етап бе теренното проучване на съществуващите произведения и фотографиране им.

Необходимостта от изследването, посветено на проблемите на пространството в стенописа е отправна точка при формулирането на темата, преминаването през отделните етапи на работа и написването на труда. Прегледът на наличната литературата по въпроса ми показва, че няма подобна публикация, която разглежда и анализира проблематиката на пространството в българската стенопис. Отделни негови аспекти са споменати или частично засегнати от редица автори, но акцентите в техните трудове са различни. Съществуват публикации, фокусирани върху процесите в българското изобразително изкуство от периода след 1944г. Не е възможно, нито

необходимо да засегна всички от тях. Във връзка с проблемите на дисертацията не могат да бъдат отминати имената на учените Чавдар Попов, Иван Маразов, Димитър Аврамов, Татяна Димитрова, Даниела Чулова-Маркова, Олег Гочев, Георги Костов, Борис Раушенбах, Владимир Толстой.

Изданията по проблемите на стенописта в българската изкуствоведска литература не са многобройни. Те носят в себе си духа на епохата, представяйки адекватна за времето си позиция и заслужават своето място в историята на теоретичната мисъл в областта на стенно-монументалните изкуства. Понастоящем съществуват няколко книги и статии анализиращи обстойно проблемите на българската стенопис от периода на социализма. Дисертационният труд не цели нито да отрича, нито да пренебрегва определени гледни точки. Той проследява фактите, които са резултат от различни позиции и интерпретира определен кръг от проблеми, съобразно логиката на породилите ги явления. От съществено значение е фактът, че литературата по проблемите на стенните изкуства не анализира конкретно и детайлно проблематиката на пространството в тази художествена дейност.

Целта на настоящият труд е да изясни и типологизира пространството в българската светска стенопис в периода 60-те - 80-те години на XX век.

Задачата, която си поставям е да проследя начините на конструиране на това пространство и насоките в развитието му както в рамките на самите произведения, така и във връзка с архитектурата.

Съобразно логиката на поставените цели постановявам две нива на анализ. Първото касае анализ на формата в качеството ѝ на пространствена градивна единица, конструираща изобразеното пространство. Второто ниво се базира на визуалния ефект, който произведенията поражда в архитектурната среда.

Структурата на труда е изградена на проблемно разглеждане на аспекти на пространството в монументалната живопис. Ориентацията ми към този подход предоставя възможност за формиране на максимално обективен поглед спрямо художествената продукция.

Пред вид набелязаните цели и поставените задачи дисертация се състои от въведение, пет глави, заключение, библиография, приложение и фотоалбум.

Класификация на стенно-монументалните реализации се основава на анализ на степента на разпознаваемост на изображенията (които варират от натуронаподобителни до абстрактни) и изразните средства, използвани при изграждането им. При групирането на творбите и при посочването на примери е използван подбор, който ясно отразява спецификите на различните произведения, мястото им в архитектурната среда и типа въздействие, които поражда.

Първата глава е посветена на проблемите на пространството. Целта ѝ е да изясни и преосмисли главните му аспекти. Тази глава маркира основните понятия, с които борави стенно-монументалната живопис и проследява основните тенденции в развитието ѝ в периода на 60-те - 80-те години. Поради факта, че тези десетилетия не са изолирани, а са част от исторически контекст, в изложението са бегло засегнати и процесите настъпили непосредствено след девети септември 1944 г.. Тенденциите са изведени в сбит и чист вид, с цел да „обслужат” последвалото в следващите глави групиране на художествената продукция.

Втората глава анализира стенописи и мозайки, които са изцяло натуронаподобителни и връзката им с архитектурата.

Третата глава се фокусира върху характерните особености на натуронаподобителни творби с наличие на условност в изграждането на форма и пространство, и взаимодействието им с архитектурната среда.

Четвъртата глава разглежда произведения с много по-висока степен на условност във формалния и пространствения си градеж и съжителството им с интериора/екстериора.

Петата глава е ориентирана към анализа на нефигурални творби и връзката им с архитектурата.

Структурата на дисертацията е мотивирана с цел анализиране на пространството в българската светска стенопис. С оглед на това са изтъкнати спецификите на всяка група творби. По тази причина в изложението присъстват два принципа – проблемен и хронологичен, със значителен превес на първия. Произведенията от различните групи и типове и разнообразните начини на съотнасяне спрямо архитектурата се срещат през 60-те, 70-те и 80-те години на ХХ век. Това определя превеса на проблемния принцип на работа над хронологичния.

Неразделна част от дисертацията е приложението. То се състои от хронологичен списък на стенно-монументалните произведения, класифицирани по групи. Това улеснява работата с албума към дисертацията. Той съдържа значителен по обем снимков материал на творби, както от периода упоменат в заглавието на изследването, така и от предисторията на този период.

Използваните видове анализ при изследване на стенописната продукция са свързани с вътрешната логика на изложението. Прилагането на сравнителен анализ като основен инструмент е направено с оглед извеждане на типология на пространството. В настоящия труд намират място още стилови (формален), иконографски анализ и подхода на описание.

Практическите измерения на изследването се оказаха трудни. Подготвителният етап на работата ми беше откриването, събирането и систематизирането на библиография за стенно-монументалните изкуства у нас и за отделните художници. Съществена част от проблемите произтичаха от издирването, заснемането и систематизирането на стенно-монументални реализации. Те се намират в сгради с различна функция на територията на цялата страна и дори в чужбина. Липсата на точна информация за датировката и атрибуцията на творбите е част от измеренията на тази трудност. Лошото състояние на документи и архиви (тенденциозно унищожени поради “компрометиращия” си характер), също създава пречка при правилното датiranje и атрибуиране на творбите. Голяма част от произведенията са изпълнени в значими за периода на социализма обществени сгради, повечето от които променят предназначението си след 1989г. Огромен брой стенописи от 60-те, 70-те и 80-те години са унищожени поради наличието на изображения и съдържание, свързани с идеологията на социализма. Други произведения са занемарени поради факта, че са част от наследството на социализма и отсъствието на механизми за опазването им.

Периодът 1956г. – 1989г. често пъти е разглеждан и едностранно, но това е напълно в духа на отминалата епоха. Използваните източници не отразяват реалната ситуация. В тях обект на анализ са предимно онези реализации, които са идеологически уплътнени и “удобни” от гледна точка на тогавашната критика.

Обект на настоящото изследване е период в пределите на 1960г. - 1989г. Фиксирането на тази граница дава възможност процесите да бъдат разглеждани в рамките на исторически затворен етап. Необходимостта от постановяване на тези граници произтича от широкия обхват на темата и от огромния по обем фактологически и проблемен материал. Дисертацията не цели монографично представяне на отделните автори, нито анализ на всички съществуващи през периода стенно-монументални творби.

Изследването на връзки и влияния между спецификите на стенната живопис у нас и тази на останалите страни от бившия социалистическия лагер, съпоставянето на

различни аспекти на идеологическата страна и функцията на “образеца” в различните държави е проблем, който поради сложния си и многоаспектен характер не е засегнат в дисертацията.

Съобразно структурата и събрания материал, нямам претенции за изчерпателност. Считам, че дисертацията и фиксираните в структурата ѝ цели и задачи ми дават възможност да регистрирам и обективно да интерпретирам намерения и систематизиран фактически материал.

ГЛАВА 1: ОСНОВНИ ПОНЯТИЯ, ОСОБЕНОСТИ, ПРЕДИСТОРИЯ

В първата глава от настоящия труд са изведени основополагащи понятия, фактори и особености, които са свързани с последвалата в изложението класификация.

В текста изяснявам както следва: *основни понятия в сферата на стенно-монументалните изкуства, функциите на монументалната живопис и особеностите на монументалния образ, тенденциите в българската монументална живопис през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век.* Това е направено с цел да бъдат проследени пространственото изграждане на творбите, характера и степента им на обвързаност с архитектурната среда.

Монументална живопис и стенно-монументални изкуства

Съобразно разположението си в архитектурата произведенията са обособени като интериорна, екстериорна, стенна и плафонна стенопис.

Друга възможност предлага класифицирането с оглед на *използваната техника.*

Според предмета на изображение, стенописната продукция се подразделя на орнаментална и фигурална.

Широка популярност през периода на социализма придобива определянето на стенописните творби с термина *монументално - декоративна живопис.* Признакът, на който се основава класификацията, поделяща стенописите на “монументална живопис” и “монументално – декоративна живопис” е характера на съдържанието и степента на идеологическа обвързаност на изображението. Този позиция функционира в определен хронологичен отрязък и е основана на конкретни политически и конюнктурни особености. Съществува и друга интерпретация, която дава обяснение на термина монументално - декоративна живопис извън рамките на идеологизация. Определянето на произведенията на стенната живопис (или скулптура) като монументално - декоративни е резултат от съществуването им в архитектурна среда.

За нуждите на изследването прилагам термина *монументална живопис.* Приемам монументалната живопис като форма на съществуване, чиято специфика се определя от битието ѝ в архитектурната среда. Употребата на този термин води до изясняване на трите значения на думата “монументално”:

1. монументалното като форма на съществуване на художествената продукция, обусловена от битието ѝ в архитектурна среда;
2. монументалното като качество, присъщо на художествения образ;
3. монументалното като естетическа категория, сродна с категориите възвишено, трагично, епично.

С оглед на темата на изследването, при дефиниране на термина *монументална живопис* вниманието ми се фокусира върху първите две измерения на понятието, тъй като анализът на монументалното като естетическа категория не е обект на моята дисертация.

С термина *монументална живопис* обозначавам всички стенописни произведения, които са изпълнени в архитектурна среда, без значение какви са техните

художествените качества. На базата на изложените аргументи, в обхвата на термина *монументална живопис* (еквивалент на *стенна живопис*) се включват всички произведения, изпълнени върху стенна плоскост в различни стенописни техники - фреско, секо, темпера, смесени техники с фасаген, акрил, пироксилинови бои, сграфито, мозайка. Художествената практика е разнообразна и е трудно да бъде вкарана в рамките на общовалидна дефиниция. С оглед на това постановявам обобщаващия термин *стенно - монументални изкуства*, като заместител на *монументално - декоративни изкуства*.

След като уточних границите на термина монументална живопис, следва да се изяснят и *функциите* на монументалната живопис:

1. *Идейно-пропагандаторска*. Съществена част от нея през разглеждания в дисертацията период е свързана с идеологията на социализма.
2. *Дидактична*. Представена в чист вид, тя се отнася до произведенията на историческа тематика, в които липсва идеологически оттенък.
3. *Украсителна* (декоративна).
4. *Конструктивна*. Художниците умишлено използват мащаб, ритъм и формообразуване, идентични на архитектурните.

Синтез

Структуроопределяща за стенната живопис е обвързаността ѝ с архитектурата. От хилядолетия съжителството на творби от един вид изкуство или между различни форми и видове изкуства в общ архитектурно-пространствен ансамбъл съществува като художествено явление. През различните периоди, за назоваването му са използвани разнородни понятия.

Неизменна част от облика на периода на социализма е употребата на понятието „синтез”. В интерес на изследването възниква необходимост от уточнения при прилагането му в рамките на дисертацията. От изключителна значимост е *посочването на два аспекта* от същността на понятието „синтез”. *Първият* е свързан с употребата му в рамките на периода 1956г. – 1989г. *Вторият* аспект бележи “изчистената” (извън условностите, породени от идеологията на социализма) същност на явлението. Необходимостта от актуализиране и предефиниране на синтеза е гаранция за адекватност и обективност при анализиране на връзката произведение – архитектурна среда.

Първият аспект на термина синтез представя статута му в рамките на периода 1956г. – 1989г. Дефинирането на всеки термин е обусловено от дадена историческата епоха. Проблемът за синтеза е свързан с основните постулати на идеологията и с програмната практика на социализма. Използването на термина синтез в контекста на социализма е субективизирано от обществената система, която го поражда. Поради този факт се налага необходимостта от дефинирането на втори пласт от неговото значение в рамките на дисертацията.

Вторият аспект от спецификацията на термина синтез е пряко обвързан с анализа на пространството в сферата на стенно-монументалните изкуства. За целите на дисертацията приемам, че синтезът е формална, смислова и физическа връзка между произведенията на монументалната живопис и архитектурата. Съобразно характера на дисертацията заменям синтез с понятията връзка, взаимопроникване, съотнасяне, съжителство и взаимодействие. Взаимодействие е отворено понятие - не означава нито подчиняване, нито равноправие, нито доминиране. Предоставената от обхвата му широта дава възможност за всякакъв тип взаимовръзка между произведенията и архитектурата, без да маркира граници или спорни критерии, базирани на идеологическа основа.

Съществуват *три варианта* на взаимна връзка (взаимодействие, съотнасяне, съжителство) на реалното с изобразеното пространство:

1. Взаимодействие, при което произведението е изцяло подчинено на архитектурната среда. В крайния вид на този вариант, творбата е почти незабележима по отношение на обкръжението си. Пространството ѝ е неделима част от архитектурното.
2. Вторият вариант анализира примери, в които архитектурното пространство е подчинено на стенно-монументалното произведение.
3. Третият случай на взаимодействие е когато двете изкуства са равноправни. Те взаимно подпомагат и обогатяват качествата и въздействието си.

Композиция

Пространственото съотнасяне творба – архитектурна среда е обвързано със *спецификата на композиране*. Композицията е организация на форми в рамките на стенно-монументалната творба.

Съобразно развитието си в две или три измерения, композициите са:

1. равнинна – в една равнина (двумерна).
2. пространствена – разгърната в трите измерения.

Според доминиращата посока, които определя рисунъка им композициите са:

1. кръгообразна
2. хоризонтална
3. вертикална
4. диагонална (разгърната по единия от двата диагонала на стената).
5. многопосочна

Композиционните решения се отличават с различни вариации. Всяка композиция има *два компонента*, които я изграждат. *Първият е линията* в проявлението си на структуроопределящ елемент. Тя конструира перспективната система и формира главните композиционни посоки. С линия са разграничени и различните изображения. Използвам понятието линейна структура, за да обознача рисунката на монументалното произведение, изградена само с контур, преди тоналното изграждане.

Вторият компонент е цветът. Разнообразното използване на цветовете води до съществена промяна на композицията. Различното оцветяване на една и съща линейна структура поражда разнообразни композиционни варианти. Така цветът променя изобразеното пространство. Въздействието на стенно-монументалната творба в архитектурната среда се определя до голяма степен от светлотата и интензивността на цветния тон. Тъмните стени стесняват пространствените параметри на архитектурата и придават плътност и материалност на изобразеното. Творба, изпълнена в междинни като светлосила тонове се възприема по различни начини. Определящо значение има наситеността на тоновете. Топлите и ярките цветове създават усещане за пространствена близост. Важно е също така доколко стенно-монументалното произведение е сходно или различно от архитектурното си обкръжение. Клоритното единство обвързва творбата със средата. Цветовите контрасти между стенописа и архитектурата пораждат различен тип въздействие. Яркото, полихромно композиционно решение спомага за изскачане на монументалната живопис напред в пространството и „нахлуване” в реалното архитектурно измерение. Стенописите, изпълнени изцяло в светли тонове създават усещане за лекота и липса на материалност.

Взаимовръзката между линия и цвят е ключова при типизиране на пространствените характеристики на творбите. Тя играе основна роля и при конструирането на формите. Принципът на формоизграждане е от съществено значение за начина, по който изглежда дадена форма. Разгръщането на светлосянка

допринася за подчертаване материалното в нея. Условността, получена в следствие на стилизиране на формите се постига чрез редуциране на светлосянката им. Резултат от крайната стилизация е абстрактната форма.

Предистория на изследвания период

Независимо от поставените в дисертацията хронологични граници, осмислянето на проблемите на пространството в стенописата има предистория. В началото на XX век, реализациите в сферата на стенната живопис със светски характер в България са малко. Изявите в тази област след 1944 г. са единични. В страната ни липсват традиции и школа в областта на светската стенопис. Изясняването на тенденциите на развитие на стенната живопис със светски характер предхожда проблематизирането на пространството.

През 50-те години се появяват отделни светски стенно-монументални творби. Спецификата им наподобява голямоформатни живописни произведения. Колоритът им е подчинен на принципите на въздушната перспектива с цел изграждане на триизмерен, илюзорно-пространствен пробив в стената. Тази концепция за стил и пространствено изграждане е факт в периода от края на 40-те до началото на 60-те години.

В началото на 60-те години на XX век реализациите в сферата на стенно-монументалните изкуства зачестяват. В края на 50-те и началото на 60-те години в българския художествен живот навлиза ново поколение монументалисти, което променя облика на художествената продукция. През 60-те години българските художници се докосват до част от световните художествени процеси и картината на художествения живот в страната ни се обогатява. Този период се отличава с обновяване на стиловите белези на монументалната живопис. Гледната точка на художниците относно проблема за връзката творба-архитектурна среда претърпява развитие. Много от произведенията категорично доминират като въздействие над архитектурата. През 60-те години идеологическият натиск е различен в сравнение с този в областта на кавалетната живопис. В областта на монументалната живопис няма институционални механизми за поръчка и контрол на художествената продукция до края на десетилетието. Това подтиква някои художници да се изявяват в тази сфера на художествена дейност.

През 60-те години се зараждат три тенденции в сферата на монументалната живопис.

Първата е следствие от развитието на концепцията от края на 40-те до края на 60-те години. *Тя се характеризира с илюзорна пространственост, еквивалентна на действителната.* В нея са налице пространствено-машабни съответствия, пълен синхрон на линейна и тонална перспектива и разгръщане на композициите в дълбочина.

Втората тенденция от 60-те години е следствие от формирането на нова гледна точка относно облика на стенописите. Композициите подчертават плоскостния характер на стената. *Изобразеното пространство е оплоскостено, разгърнато в две измерения.* Пространствената дълбочина е почти изключена. Резултатът е запазването на архитектурните особености. Формите са стилизирани, изпълнени чрез лаконично маркираната светлосянка или равен, локален тон. Важен фактор за оплоскостяването на композициите е и колоритът. Фоновете са плоски, без нюансиране на цвета. Често за фон служи цветът на самата стена. В този смисъл, изобразеното пространство е напълно „погълнато” от архитектурата. Една от важните особености на монументалното произведение е свързана с качествата на използваната техниката. През 60-те години мозайката и сграфитото преживяват разцвет. Сграфитото е подходяща техника за изграждането на плоскостни стенни произведения. Лаконичният

изобразителен език е използван в комбинация с ограничаване на събитийното начало. С цел запазване на информативността, художниците използват последователното поднасяне на различни сцени в една и съща творба. Значителна част от композициите са разгърнати лентовидно, под формата на фриз.

Третата тенденция през 60-те години се характеризира с плоскостност или изявена пластичност на изобразеното в комбинация с полихромен колорит. Стенописите са с различна степен на условност по отношение на формалното и пространственото си изграждане и с полихромен колорит.

Краят на десетилетието и началото на следващото бележат ново начало в развитието на стенно-монументалните изкуства, обвързано с промяна на стила и сюжета. С основаването на Държавната комисия по монументални изкуства и архитектура е установен регламент при поръчване, реализиране и заплащане на художествената продукция. Художниците попадат под идеологическия контрол на държавно-партийната власт. Наложена е обвързаност на произведенията със съвременната тематика, утвърждаваща идеологията на социализма. Стенно-монументалните творби придобиват статута на официално изкуство.

В края на 60-те години и през 70-те се възвръща интереса към събитийното начало. Обобщената стилизирана форма е изместена от живописното разработване на изображенията и пространствената среда. Изобразеното пространство се променя съобразно новата роля на цвета. Колоритът става по-интензивен, а образният строй на произведенията е усложнен. Превес в него взема събитийната и символно-метафоричната насока. Композициите се усложняват, обединявайки множество отделни сцени, алегорични и символични изображения. Те пораждат мащабни несъответствия със сцените. Много творби клонят към липса на еднородност и цялостност по отношение на пространствения си градеж.

През 70-те години се обособяват три тенденции.

Първата е свързана с пластичното изграждане на стенописите и с ниска степен на стилизация на формите. Изобразеното пространство се отличава с визуална правдоподобност и ограничена дълбочина, постигната чрез използване на някои от принципите на линейната перспектива и отсъствието на въздушна. Масивните, пластични форми и полихромният колорит разрушават стенната плоскост и изскачат напред, извън пределите ѝ. Стенописът се превръща в активен участник в архитектурното пространство, доминирайки над него. Двете изкуства осъществяват пространствена връзка на принципа на обща пространствена зона.

При втората тенденция най-значителни са промените, засягащи художествената форма и пространствената структура на изобразеното. В пространствено отношение, композициите се отличават с висока степен на условност, единност и завършеност. Изображенията силно доминират с изявена силуетна отчетливост, постигната чрез степенуване на ясно разграничени локални цветове и контури, навлизащи навътре във формите. Използваният колорит е комбинация от два-три интензивни или приглушени цвята и намеса на ахроматични. Връзката стенно-монументално произведение – архитектурна среда е осъществена по два начина. Единият е чрез запазване равнинния характер на изобразеното и подчертана геометризация и схематизация на формите. Другият начин разрушава стената, посредством изявени контрасти.

Третата тенденция от 70-те години се свързва с масовата поява на нефигурални произведения. С цел да придобият възможност да реализират подобни творби, художниците обосновават появата им с геометрично-конструктивната спецификата на сградите. Творбите се отличават с оплоскостяване на изобразеното пространство, плоски, двуизмерни форми и синтетичен изобразителен език.

През втората половина на 70-те и началото на 80-те години на XX век в българското изобразително изкуство са създадени най-мощните монументални ансамбли. Стенно-монументалната продукция е свързана с политиката за популяризация на националната идея. Още в началото на 70-те години се наблюдава драстично увеличаване на поръчките, реализациите и заплащането в областта на монументалните изкуства. В този период се строят много сгради, които е трябвало да бъдат декорирани. Стенно-монументалните изкуства стават особено популярни. Партийно-държавната власт инвестира много средства в културата. Размерите на произведенията силно нарастват, като резултат от увеличаващата се, предоставена площ за декориране. Монументалната живопис все повече налага присъствието си. Художниците разработват разномащабни композиции върху няколко стени. Творбите им определят облика на цели помещения, стават все по-усложнени като структура и по-повествователни от преди. Стената е изпълнена с огромен брой детайли. Често в центъра на композицията е поместена фигура в едър мащаб, около която са позиционирани голям брой дребни изображения. Много произведенията са отворени като композиция към архитектурата, но без да следват ритъма ѝ.

В края на 70-те и началото на 80-те години са реализирани обекти от национално значение. Сред тях са: паметникът "Плевенска епопея 1877-1878" (посветен на 100 годишнината от Плевенската епопея) 1978г.; Дом-паметник на БКП на връх Бузлуджа, 1976г. - 1981г.; НДК, 1981г.; Паметникът "1300 години България", в Шумен, 1981г.; Фестивалният комплекс във Варна. В големите окръжни градове са формирани нови, централни, градски зони. Сградите са изградени от тежки, масивни обеми с големи размери. Наличието на огромен брой поръчки, доброто заплащане и недостигът на художници-монументалисти привличат мнозина техни колеги, с различна квалификация, към стенно-монументалните изкуства. По тази причина, през 70-те и 80-те години има множество стенописи, които притежават характерните белези на илюстрации, графични произведения и плакати.

Тенденциите в стенописа през 80-те години са три.

Първата е продължение на обемно-пластичните търсения от края на 60-те и 70-те години и доминиращата роля на цвета. Формите са натуронаподобителни, но стилизирани. Изобразеното пространство е с редуцирана дълбочина и се разгръща напред, по посока на архитектурната среда.

Втората тенденция от 80-те години обединява произведения, комбиниращи фигурално и нефигурално.

Третата тенденция обхваща нефигурални творби. Художниците творят в тази насока основавайки се на идеята за съзвучието с архитектурната среда. Аргумент в негова полза е конструктивното, композиционното и формалното сходство с нея. Нефигуралните произведения са въведени като вариант на интериорна и екстериорна декорация, въпреки условностите, наложени от обществената система на социализма.

Монументалните творби създадени през 80-те години са мащабни като замисъл и реализация. Те се разпростират на голяма площ променяйки категорично архитектурното пространство. *Изявената пластичност и масивност на изображенията и ярките цветни тонове водят до пространствена условност в рамките на изобразеното пространство. Творбите се характеризират с категоричен уклон към изпъкване напред, извън пределите на стената. Поради отсъствие на собствена дълбочина, те „приобщават“ към себе си част от архитектурното пространство, определяйки до голяма степен, облика му. Връзката на изобразеното и реалното пространство е осъществена на принципа на „преминаване“ на стенописа от стената към архитектурното пространство.*

Постановените в първа глава тенденции са изяснени по-потребно чрез множество

примери в главите от втора до пета (включително). Тези примери заемат мястото си в разработената класификация на художествената продукция по групи и типове. Всичко това е направено с цел максимално прецизиране спецификата на пространството и извеждане на типологията му, базирана на проблемен принцип, включен в хронологичната рамка.

Класификация

Изкуството през периода на социализма е разнолико. Диапазонът му се простира от напълно натуронаподобителни до изцяло нефигурални, абстрактни по форма и съдържание творби. Художествената продукция от 60-те, 70-те и 80-те години на XX век е разнообразна по характер.

Класификацията на творбите се основава на:

1. *Степен на разпознаваемост на изображенията.*

В зависимост от това дали са напълно натуронаподобителни, силно стилизирани или изцяло нефигурални, пространството в рамките на стенно-монументалните произведения варира от напълно идентично с реалното до абстрактно.

2. *Изразните средства.* В зависимост от тях, формите обхващат целия диапазон от обемно пластични до напълно плоски. Това от своя страна, влияе на пространственото изграждане на стенно-монументалните творби и на връзката им с архитектурата.

3. *Наличието или липсата на единна пространствена система* в рамките на едно произведение определя еднородността или разнородността на пространствената му структура. Не е без значение фактът дали отделните изображения формират картината на една действителна или условна реалност.

4. *Пространственото съотнасяне на изобразеното спрямо реалното пространство.* То се определя от наличието или липсата на сходства между двете.

Съобразно целите на настоящата дисертация, класифицирам художествената продукция в четири групи, чиито специфики са последователно и подробно анализирани в главите от втора до пета.

ГЛАВА 2: ПРОСТРАНСТВО И НАТУРОНАПОДОБИТЕЛНОСТ

В тази глава са анализирани *натуронаподобителните стенописи и обвързаността им с архитектурната среда*. Представените примери **формират първата група от постановената в дисертацията класификация**. В тази група конструирането на пространствената среда и формите е подчинено на обективните закономерности на действителността. Художникът изобразява видимия свят по начина, по който го вижда. Зрителят, възприема нарисуваното като еквивалент на действителността.

Пространството в натуронаподобителните произведения е реално и базирано на перспективни закономерности. Градацията на светлосенките е основана на пълен синхрон между линейна и въздушна перспектива – цветовете и светлосянкните контрасти плавно отзвучават в дълбочина. Характерни за тази група са и пълните мащабни съответствия на всички елементи, изграждащи стенописа. Големината им плавно намалява в дълбочина, съобразно местоположението им в изобразената пространствена среда. Перспективното пространство, базирано на естественото зрително възприятие *напълно изключва наличието на ортогонални и аксонометрични изображения, поради съдържащите се в тях условности, различни от тези на перспективната система*. Изображенията са нарисувани в различни перспективни положения, с цел постигане на максимална информативност. Неблагоприятните гледни точки се избягват. За натуронаподобителните произведения от е характерно пълното отсъствие на линията като изразно средство със самостоятелна изява. Тя не изпълнява

функцията на отграничител, а само подчертава остротата на перспективно по-близкото от две изображения. Използването ѝ е подчинено на локалните тонове на формите. Така линията е неразделна част от светлосянката. Отделните форми следват натурата като визуална конкретика и степен на детайлност. *Характерът на използваното осветление съответства на реалната светлосянка, породена от естествен светлинен източник.* Този факт изключва субективна трактовка на светлосянката, която се среща в пространствено-условите, реалистични стенно-монументални произведения, анализирани в следващата, трета глава. При тях субективизмът е използван с цел подчертаване значимостта на изобразеното или „изтегляне” на перспективно далечните форми напред в рамките на изобразеното пространство.

Натурунаподобителните произведения във втората глава от дисертацията притежават единно по характер и завършеност дълбоко пространство, на което са базирани композиционните им решения. В това пространство липсва смесване на ракурси и ортогонални изображения. Натурунаподобителните стенописи притежават сходни пространствени характеристики и принципи на взаимодействие с архитектурата, които се запазват в през десетилетията. Тези специфики са факт, както в периода 1960г. – 1989г., така и преди него. Емблематични примери присъстват в българската стенописна продукция още от края на 50-те и началото на 60-те години. Тези произведения са едни от първите стенописи със светски характер в българското изкуство в периода след 1944г. През 60-те, 70-те и 80-те години на XX век натурунаподобителните творби са рядко срещани. Малък брой произведения са изградени с реалистични изразни средства, максимално близки до натурната конкретика и разгърнати в три измерения. Според начина, по който натурунаподобителните стенописи и мозайки се извяват в архитектурното пространство, разграничавам два типа творби.

Първи тип натурунаподобителни стенно-монументални творби

Първият тип е този, при който мащабът на изображенията е еднакъв с реалния или го надвишава. Формите се отличават с липса на стилизация и щателно разработена светлосянка. Изобразеното пространство се основава на перспективни закономерности и се разраства в две посоки – напред в реалния интериор/екстериор и назад - в дълбочината на изобразения пейзаж. Композиционните решения са с единно по характер и завършеност дълбоко пространство. В него липсва смесване на перспективни и ортогонални изображения, характерно за произведенията от другите групи.

Творбите включени в първия тип притежават дълбоко вътрешно пространство, изградено според правилата на линейната и тоналната перспектива. Наситеността на стената с изображения, едрите размери, близки до действителните и пластичността на изобразените форми са от особено значение за при осъществяване на взаимовръзката между архитектурното и изобразеното пространство. Прекият сблъсък реално-изобразено, формира зона на пространствено взаимодействие, взаимно проникване между двете изкуства. Спецификата на всяко от тях променя и обогатява особеностите на другото, като му придава допълнителна дълбочина и правдоподобност по посока на паралелното разрастване на пространствените му измерения.

Стенно-монументалната украса от първия тип на първа група се разпростира на широко в интериора. Включването на реални архитектурни елементи в композициите и на изобразени детайли, допълващи реалната архитектурна среда, допринася за затвърждаване на връзката между изобразеното и архитектурното пространство. Емблематични примери от първия тип са стенописите в Историческия музей във Велико Търново „Въстанието на Асеновци” от Георги Богданов и „Влизането на

Ивайло във Велико Търново” от Илия Петров, както и стенописите в паметникът "Плевенска епопея 1877 - 1878". Комуникацията на тези произведения със зрителя е директна и осъществена в максимална степен.

Втори тип натуронаподобителни стенно-монументални творби

По подобие на произведенията от първия тип на първа група, стенописите от втория обогатяват и разнообразяват архитектурната среда. *Разликата между двата типа е само в начина, по който го правят.* При стенописите от втория тип липсва пълното „преливане” на изобразеното пространство в реалното. В тези реализации е налице зона на плавен преход или ясно обособена граница между архитектурното и изобразеното пространство. В този случай връзката им с архитектурната среда е осъществена без взаимно проникване на двете изкуства. Стенописите не „изземват” функцията на архитектурната конструкция чрез „въвеждане” на изобразени архитектурни елементи, които да придават допълнителна тектоничност на архитектурата. Вторият тип стенописи се отличават с тенденция към „кавалетизация”. Част от тях наподобяват големи картини на стена. Те не доминират в архитектурната среда. По тази причина те са относително равноправни по статут при определяне характера на общото пространство.

Вторият тип натуронаподобителни стенописи изпълняват функцията на акцент в архитектурната среда, но същевременно й позволяват „да диша”, *запазвайки известна автономност. Пространството им е до известна степен затворено в границите на изобразителното поле, по подобие на кавалетни творби.* То не се „излива” в интериора, както в произведенията от първия тип. Границата между реално-изобразено е запазена. Органичната връзка на архитектурното с изобразеното пространство, характерна за натуронаподобителните творби от първия тип липсва в тези от втория. Те се утвърждават на принципа на контраста. Стенно-монументалните произведения от втория тип се отличават с „кавалетно” въздействие. Това се дължи на две обстоятелства. Първото е следствие от ограничената площ, която заемат, спрямо общата пространство. Намесата им интериора/екстериора на сградите е локална. В този смисъл те изпълняват функцията на своеобразни пространствени „отдушници”, които разширяват архитектурното пространство в определени зони и в по-малка степен. Второто обстоятелство се дължи на факта, че изобразеното пространство в тях е по-плитко в сравнение с пространството на творбите от първия тип. Наличието на тези дадености запазва цялостта и относителната самостоятелност на интериора и монументалните произведения, поставяйки ясна граница между архитектурното и вътрешното пространство на стенописите. Емблематични примери от втория тип са стенописите „Родопска сватба”, „Крали Марко” и „Хоро”, реализирани в читалището в село Момчиловци, Смолянско, от Никола Кожухаров и Невена Кожухарова, а също и стенописа от Иван Кирков в Драматичен театър, Добрич.

Като обобщение на изложеното в тази глава, може да се напише, че произведенията от първа група обогатяват и разширяват параметрите на архитектурната среда. Макар, че двата типа натуронаподобителни творби са сходни като пространствено конструиране, формирайки пробив в изобразителната равнина на стената, те пораждат различен тип взаимовръзка с интериора. Специфичното въздействие на първата група натуронаподобителни стенно-монументални творби се запазва в рамките на повече от три десетилетия.

Двата типа натуронаподобителни стенно-монументални творби са резултат от двете концепции за изграждане на изобразеното пространство и връзката му с архитектурното. Различията между тях се състоят в начина, по който променят архитектурната среда и въздействието върху реципиента. *Изобразеното*

пространство в първият тип натуронаподобителни стенописи, е директно отворено за взаимодействие с интериора и за комуникация със зрителя, на базата на реални пространствено времеви, цветови и мащабни съответствия с действителността. В този смисъл изобразеното на стената е напълно еквивалентно на реалността и въздейства като такава.

Изобразеното пространство във вторият тип натуронаподобителни творби също разширява параметрите на архитектурата и е отворено за взаимодействие с нея, но това взаимодействие е до известна степен „филтрирано” и възпрепятствано от запазването на пространствената граница между стенописите и интериора. Намалените размери на човешките фигури спрямо реалния мащаб, „сценият ефект” на изобразеното пространство, рамкирането и паспартирането на стенописите поражда различен тип връзка с архитектурата и осъществява друг тип комуникация със зрителя в сравнение с творбите от първия тип. У реципиента не остава съмнение, че изобразеното е една реалност, паралелна на действителната, но различна от нея.

Общото между двете концепции е идеята за взаимното разширяване на измеренията на стенно-монументалните творби и архитектурата по посока на действителността.

ГЛАВА 3: НАТУРОНАПОДОБИТЕЛНОСТ, УСЛОВНОСТ И ПРОСТРАНСТВО.

В тази глава са анализирани стенно-монументалните реализации, включени във **втора група от постановената класификация**. *Те са реалистични с уклон към натуронаподобителност и се характеризират с визуална достоверност, ниска степен на условност в изграждането на формите, и висока или ниска степен на условност по отношение на изобразеното пространство.*

Стенописите са подразделени на два типа. И в двата типа, паралелното действие на линия и тон не е обвързано с изграждането на пространствена дълбочина, а с редуцирането ѝ. Линията е използвана като средство със самостоен характер. Тя присъства във функцията на контур, който рязко разграничава отделните изображения и навлиза във формите, с цел да подчертае значимите детайли. Силуетното и тонално разграничение няма общо с типовата принадлежност на творбите. Степента на силуетна „изрязаност” е една и съща, независимо от пространствената позиция на изобразеното. Разполагането на значим обект или персонаж в задния план не намалява „остротата” на изобразеното. Когато към това се добавят и големият брой различни полихромни съчетания, резултатът е пространство с ограничена дълбочина. Тя най-често е сведена до един или два близки плана. Предният план има тенденция да преодолее границите на стената и да увеличи „обхвата” си по посока на реалната архитектурна среда.

И двата типа стенно-монументални произведения се характеризират с отсъствието на въздушна перспектива. Перспективният ефект на линиите е пресилен, с цел подчертаване на третото измерение. Светлосянкните и цветовете контрасти не съответстват на пространствената позиция на изображенията. Тоналната перспектива в стенописите от втора група е заменена от цветове с еднаква интензивност, използвани в различни пространствени планове. Това променя композиционните решения и спецификата на изобразеното пространство, а оттам и връзката му с архитектурната среда. От една страна, наличието на ефекти на линейната перспектива „задава” дълбочина навътре в пределите стенно-монументалната творба. Ефектите на линейната перспектива са свързани с намаляване на размерите на изобразеното в дълбочина и застъпването на по-близко разположените форми и персонажи от по-отдалечените. От друга страна, замяната на въздушната перспектива от еднакви по интензивност тонове,

води до силното намаляване на изобразената дълбочина и до голяма степен, лишава композициите от развитие в третото измерение. Паралелното разслояване и оплоскостяване на изобразеното пространство определят спецификата му. Така се достига до композиционни решения, видимо и концептуално различни от анализиранияте в предната глава от настоящия труд. Паралелното разслояване и оплоскостяване често са използвани от художниците и в стенно-монументални творби с далеч по-условна специфика, в сравнение с настоящите. Пространственото изграждане на някои примери от другите две групи също се базира на прилагането на тези принципи. Фоновете лимитират пространствената дълбочина и на двата типа стенописи. В болшинството творби фонът е фактор, който придава единство на изобразеното пространство и подпомага силуетната „острота“ на формите.

Според правилата на линейната перспектива близките форми закриват далечните, а размерите на изобразеното намаляват в дълбочина. Това е начин за постигане на пространственост. Липсата на тонална перспектива променя въздействието на линейната, а оттам и пространството. Белият фон в комбинация с отсъствието на цвятова перспектива снижава степента на натуронаподобителност на изобразеното пространство, лишвайки го в значителна степен, от визуална триизмерност. Наличието на ярко оцветени форми разположени в дълбочина и интензивен по цвят фон, допринасят за обръщане на задния план по посока напред. Визуалното възприятие попада в „клопката“ на относителността. От една страна, наличието на линейната перспектива е условие за създаване на пространствена дълбочина в стенописите и предпоставка за развитие на композицията в третото измерение. От друга страна, яркият, цветен фон силно изпъква напред. Степента на тази сила е право пропорционална на яркостта и наситеността на фоновия тон. Получава се паралелно въртливо движение в пространството отпред-назад и отзад-напред. Подчертаните контрасти изображения-фон водят до паралелно разслояване и оплоскостяване на изобразеното пространство. Това е характерно за всички монументални реализации, анализирани в тази глава от дисертацията.

Произведенията включени в глава трета обхващат значителна част от художествената продукция, реализирана през периода 60-те - 80-те години на XX век. Те са подразделени на *два типа*.

Първи тип пространствено-условни, реалистични стенописи

Първият тип пространствено-условни, реалистични стенописи се отличава със стилизация на формите и относително голяма дълбочина на изобразеното пространство. Композициите отразяват цвятови и мащабни съотношения близки до реалните и се характеризират с разказвателност. Отделните изображения са разпознаваеми, визуално достоверни и материално изградени. Рязкото им разграничаване е постигнато с помощта на тонални разлики и посредством широки контури със самостоятелно звучене.

В първия тип стенно-монументални творби формите са третираны или пластично или плоскостно-декоративно.

В произведенията, при които *формоизграждането е пластично*, светлосянката моделировка е положена на ивици. Силните тонални разлики между ивиците поражда пресилена пластичност на изображенията, разположени на преден план. Наличието ѝ води до разрастването на изобразеното пространство по посока на интериора/екстериора.

При стенописите с *плоскостно-декоративното формоизграждане* светлосянката е силно редуцирана или изцяло премахната. Полихромната цветност и големите размери на формите допринасят за преодоляване пределите на стената и

осъществяването на пространствен преход по посока на архитектурната среда. Градацията на светлосянката е обратно пропорционална на използването на линията. Силно пластичната, обемна форма е изградена с помощта на богато степенувана светлосянка, разгърната в няколко ивици. В този случай линията в ролята си на самостоятелно изявен контур не винаги присъства в творбите. Валидно е и обратното. Колкото по-плоска е една форма, толкова повече художниците прибягват до използването на линия в качеството ѝ на изразно средство със самостоен характер, придаващо острота и завършеност на формите. Изобразеното пространство е плитко и оплоскостено. Различните планове са структурирани като отделни слоеве. Дори в произведенията, в които ефектите на линейната перспектива дават възможност за развитие на композицията дълбочина, еднаквото третиране на близко и далечно редуцира третото измерение. Интензивността на цвета се определя от значимостта му в рамките на конкретния тип стенопси, а не от пространствената позиция на обекта. Към това се добавят композиционни съображения, като балансиране и ритмично повторение на локалните цветове, през определени интервали.

Друг съществен фактор е семантиката на цвета и мащаба. Семантично значимото е оцветено в ярки тонове, без значение в кой пространствен план се намира. Първия тип пространствено-условни, реалистични творби, се отличават с достоверност на изобразеното. Йерархичното мащабиране в контекста на реално изобразени пространствено-времеви съотношения е едва загатнато, то е по-скоро намерение, отколкото факт. Пълното разгръщане на йерархичното мащабиране с произтичащите от него пространствено-времеви несъответствия е факт в творби, чиято специфика е анализирана в следващата глава от дисертацията. Анализирани характерни белези на монументалната продукция са онагледени с конкретни примери, дело на художници, чиито концепции и маниер на работа са различни едни от други. Емблематични примери от първия тип са: стенописът „Основаване на българската държава” по проект на Георги Богданов в Централен Военен клуб, София, изпълнен след смъртта на художника от Олга Богданова, Ани Богданова, Стефан Николов; стенописите из цикъла „Вазов и неговите произведения” от Георги Божилов-Слона, Йоан Левиев и Христо Стефанов в библиотека „Иван Вазов” в Пловдив, стенописът „Въгледобив и електроенергия”, в Общинския комитет на БКП, в град Раднево, Старозагорско от Николай Драчев.

Независимо от широкия диапазон на използваните изразни средства (от силно пластични до подчертано декоративни) и начина на конструиране на третото измерение, в рамките на стенописите, стенно-монументалните творби изпълняват функцията на акцент в архитектурното пространство. Те оказват съществено влияние върху параметрите на архитектурата обогатявайки я със своето съдържание, пространствени измерения и колорит.

Пространствено-условните, реалистични произведения притежават единен по структура и завършеност пространствен градеж, с визуално правдоподобна дълбочина, сходна с реално съществуващата. *В някои стенописи, единството и завършеността на пространството се основава на изобразяването на архитектурни елементи, спояващи всичко изобразено в цялостна конструкция. Тази конструкция е използвана от художниците с цел да подчертаят взаимната обвързаност творба-архитектурна среда, но не е „запазена марка”, само за произведенията от втора група. Тази взаимна обвързаност на двете изкуства се среща също така и в натунеподобителните творби, включени в първа група, а също и в тези от трета. Разликата между отделните групи е в гледната точка по отношение на връзката стенопис – интериор/екстериор, в начина по който художниците използват рисуваните архитектурни елементи с цел да осъществят тази връзка и в постигнатия резултат.*

Както бе споменато в първата глава, натуронаподобителните стенописи подпомагат архитектурната среда. При движение в нея, зрителят визуално съотнася параметрите на изобразеното спрямо своя мащаб и позиция и отчита, че взаимната пространствена обвързаност на двете изкуства е постигната чрез разширяване границите им. Натуронаподобителните творби, анализирани в предишната глава, притежават неограничена дълбочина. Те допринасят за разрастване на архитектурното пространство на базата на обективно съществуващи илюзорни закономерности, използвани при структурирането на изобразеното.

Анализираните в тази (втора) глава пространствено-условни, реалистични произведения силно доминират над архитектурната среда, при взаимодействие с нея. Пространствено-условните стенописи притежават визуално правдоподобно, изобразено пространство, с редуцирана, условна дълбочина. Нейните граници се разрастват, ангажирайки част от архитектурното пространство на базата на демащабиране, силни контрасти и пределно изявена острота на изображенията.

Втори тип пространствено-условни, реалистични стенно-монументални произведения

Вторият тип пространствено-условни реалистични стенописи се характеризират с подчертана репрезентативност и липса на повествователност. Художниците набелязват или обозначават идеята, но не разказват. Композициите са ритмични, изображенията са подредени в редици. Най-простият композиционен вариант е фризообразният. Той се състои от човешки фигури с еднакъв ръст, подравнени в една редица. В по-сложните композиционни решения пространствената структура на стенописите е изградена от няколко редици, разположени непосредствено една зад друга. Ритмичните наслагвания се разгръщат по дължината и височината на стените, конструирайки пространство със силно редуцирана дълбочина.

Независимо от степента на сложност на композициите, размерите на изображенията са еднакви и надхвърлят реалния човешки мащаб. *Изобразените човешки фигури заемат почти цялата им предоставена площ. Това ограничава до крайна степен третото измерение в рамките на стената.* Строежът на сложните творби се базира на паралелното действие на два напълно противоположни принципа – разслояване и оплоскостяване. Фоновете са или много светли, или бели или много тъмни. Човешките фигури рязко се разграничават една от друга и от фона на базата на изявен тонален контраст. При втория тип пространствено-условни, реалистични стенописи изображенията са или обобщени, или богато разработени като светлосянка и степен на детайлност. Характерът на използваното осветление е разнообразен. В някои творби то е странично като посока и пестеливо като тонална градация. Формите са тежки, материални и се отличават със слабо забележима тенденция към оплоскостяване. В други произведения осветлението е разнопосочно. Използваните контрасти във втория тип пространствено-условни, реалистични творби почти не се променят от най-близкия до най-далечния пункт на стенописите. *Това е естествен резултат от силно редуцираната дълбочина на изобразеното пространство.* Всичко нарисувано е важно. Всяка форма е едра, рязко разграничена от останалите и позиционирана в максимална близост до зрителя. Пространствени паузи липсват. В сложните композиционни решения, различни от единичния фриз, стената е пренаситена с персонажи и форми, които се наслагват едни зад други и паралелно с това, изскачат напред по посока на архитектурното пространство, изключвайки възможността за развитието на композицията в дълбочина. *Наличието на реална многоплановост е изцяло премахнато. Дори да има разслояване на третото измерение, отделните редици човешки фигури са разположени непосредствено една зад друга. Резултат от тази близост е взаимното им „срастване” по посока на един общ пространствен*

план. Изобразеното пространство се отличава с намерение за разслояване, но не и с реална многоплановост.

В произведенията от втория тип съществува тенденция подробностите да бъдат сведени до минимум. С пределната си изчистеност от детайли, човешките фигури се отличават с уклон към изобразителен аскетизъм. В други творби с представителен характер щателната разработка на детайлите обогатява всяко изображение в пределна степен. Като цяло стенописите от тази група се отличават с ограниченост на изобразеното пространство. Дълбочината му варира в рамките на двата отделни типа. Емблематични произведения от втория тип са: стенописите „Родина”, Централна гара, София и „България”, зала №6, НДК от Светлин Русев ; стенописът „Огънят”, зала №7, НДК, от Христо Стефанов,; стенопис „Човекът и трудът”, жп гара Враца, от Мито Гановски; стенописът „Елегия”, мавзолей на отец Матей Преображенски-Миткалото, с. Ново село, Великотърновско, от Григор Спиридонов и Никола Гелов.

В пространствено-условните, реалистични стенописи тоналната перспектива е заменена от използването на еднакво интензивни по цвят тонове във всички зони на композицията, без значение каква е дълбочината на изобразеното пространство и местоположението на формите в него. Това рефлектира и върху начините му на изграждане.

В рамките на третата глава от дисертацията са проследени *три основни концепции за пространствено изграждане на стенно-монументалните произведения.*

Първата е следствие от естественото зрително възприятие. Начинът на изграждане на формите и изобразеното пространство са близки до реално съществуващите. Изображенията се отличават с ниска степен на стилизация и изявена пластичност, реализирана посредством градация на светлосянката. Наличието на ракурси, частичното припоркриване на по-отдалеченото от по-близкото и постепенното намаляване на размерите в дълбочина допринасят за „разтегляне” на пространството. Тази концепция е основана на интерпретация на особеностите на перцепцията. Въпреки наличието на дълбочина „зададена” посредством използването на принципите на линейната перспектива, третото измерение на изобразеното пространство е значително редуцирано, поради отсъствието на тоналната перспектива. На базата на нея са реализирани голям брой стенно-монументални произведения.

Втората концепция за конструиране на изобразеното пространство също е отражение на зрителното възприятие, но съществуват принципни разлики между нея и първата концепция. В някои примери изобразеното пространство е комбинация от ортогонални и перцептивни изображения, а в други – пространственият градеж е изцяло базиран на ортогонални проекции, но така че „спояването” им в обща пространствена структура да наподобява естественото визуално възприятие. Логично следствие от използването на ортогонални изображения е „разтягането” на изобразеното пространство във вертикална посока. Основната равнина (подът, теренът) многократно увеличава площта си, като се завърта в пространството по посока на зрителя, наподобявайки гледна точка от висок хоризонт. Полученото изобразено пространство е оплоскостено в съзвучие с равнината върху, която е изпълнен стенописа.

Визуалният ефект на оплоскостяване се засилва и от липса на цвятова перспектива. Интензивността на тоновете и силата на контрастите са еднакви във всяка зона на творбите. В следствие на това, дълбочината силно се редуцира. Далечните планове на пространствено-условните, реалистични стенописи, анализирани в тази глава, значително се приближават по посока напред към зрителя, до степен, при която третото измерение се лимитира. *Резултатът е плитко, изобразено пространство, с висока степен на визуална достоверност, като еквивалент на съществуващото.*

Използването на принципа на ортогоналното проектиране в комбинация с изображения близки до реално възприеманите има положителни страни. Художникът има пълната свобода да борави с формите, с цел да подчертае спецификите на избрана от него композиционна схема, подчертавайки главните форми и посоки в композицията. Тази свобода го освобождава от зависимостта, наложена от използването на перспективната система. Нарушаването на композиционната цялост и ритъм в следствие на неблагоприятни ракурси или местоположение на изображенията е сведено до минимум. Редуцираната дълбочина води до увеличаване размерите на отдалечените изображения, превръщайки ги в композиционни елементи, които до голяма степен са равноправни на близкостоящите. Това дава възможност на автора да запази зрителното правдоподобие и реалистичното въздействие на творбата и паралелно с това, да решава както му е изгодно проблемите свързани с ритъма, баланса и колорита на композицията, освободени от ограниченията на линейната и въздушната перспектива.

Третата концепция за пространствено изграждане е следствие от пределното уголемяване размерите на изображенията. В резултат на това, стената е запълнена без остатък, а дълбочината на изобразеното пространство е сведена до минимум. Композициите са структурирани на фризообразен принцип. Човешките фигури, които ги изграждат са подредени в една или повече редици, разположени възходящо и в непосредствена близост. Формите са натураподобителни, пластични или оплоскостени, посредством редуциране на някои елементи на светлосянката.

Пространството на стенописите е определено единствено от фигурите. Отсъствието на дълбочина логично поражда едноплановост. Дори в случаите, при които участниците в композицията са позиционирани в няколко реда, пространството е третирано по начин, който води до оплоскостяване. Изображенията се отличават от фона с еднаква рязкост, притежават съща степен на разработка на формите и еднакви по сила контрасти във всички зони на композицията. Стенописите, реализирани съобразно третата концепция за пространствено изграждане са статични, реперзентативни и сходни като структура. Тя е разгърната в хоризонтална и вертикална посока. Пространствената среда на стенописите е фон, който маркира единна, цялостна и твърде ограничена дълбочина. Във всички творби тя е сведена до един или повече слоеве, разположени в непосредствена близост един зад друг. Липсата на възможности за развитие на композициите назад в пространството, подпомага разгръщането им по вертикала и напред по посока на преодоляване на плоскостта на стената. Стенно-монументалните произведения увеличават пространствената си дълбочина посредством своеобразен преход по посока на реалната архитектурна среда. Тя се образува в следствие на зона на пространствено „сечение”, в която стенописът прониква в архитектурното пространство, като се „споява” с него и разширява ограничените си пространствени параметри.

Общото, което сродява трите концепции за пространствено изграждане на стенно-монументалните произведения и връзката им с архитектурната среда, е че изобразеното пространство се разраства във възходяща посока в рамките на стената и паралелно с това напред по посока на интериора/екстериора. Това е закономерно следствие от редуцирането на дълбочината в рамките на творбите, обемната трактовка на формите и използването на силно изявиени цветови и светлосяньчни контрасти.

Пространствено-условните, реалистични произведения, които са обект на анализ в тази глава, преодоляват ограниченията на стената. Те се отличават с единен по структура и завършеност пространствен градеж, който формира плоскостно разслоено, плитко пространство с ограничена дълбочина. Степента на тази

ограниченост варира за двата типа в малка степен. Подпомогнати от колорита, композиционните решения се отличават с *тенденция за разгръщане напред, по посока на архитектурната среда. Те осъществяват връзка с нея на базата на оплоскостяване на изобразеното пространство, контрастност на формите и „игра” с мащабите*, влияейки в значителна степен на облика ѝ.

ГЛАВА 4: ПРОСТРАНСТВО И УСЛОВНОСТ

Редом с натуронаподобителните и пространствено-условите реалистични стенописи, в началото на 70-те години навлизат и произведения, характеризиращи със стилистика и отношение към архитектурната среда, различни от съществуващите дотогава. *Новите стилски белези определят тези монументални реализации като произведения с висока степен на условност на формата и пространствения градеж. С оглед на спецификите, които притежават и за удобство в текста ги наричам условно-пространствени. Наричем тези произведения именно условно-пространствени, а не пространствено-условни, за да подчертая наличието на повишена условност преди всичко.*

Условно-пространствените стенно-монументални творби съставляват третата от постановените в дисертацията четири групи. В групата на тези произведения са включени както примери с напълно разпознаваема образност, така и близки до нефигуралното. Условно-пространствените творби са различни като маниер, техника и връзка с архитектурната среда. Формообразуването варира от плоскостно-декоративно до обемно-пластично. В състава на тази глава са вписани произведения в техниките секо, витраж, мозайка, смесени техники и сграфито. Независимо от типа формообразуване и използваната техника, изобразеното пространство се характеризира с ограничена дълбочина или с двуизмерност, резултат от развитието на композициите в равнина.

Част от художествената продукция се отличава с усложнен композиционен строй, пластичност на формите и полихромен колорит. Пластичността и колоритните контрасти са „агресивни” по отношение на архитектурната среда. Те разрушават цялостта на стените, осъществявайки пространствен пробив в тях. В следствие на това вътрешното пространство на произведенията разширява границите си, осъществявайки директно взаимодействие с интериора и екстериора. Този тип взаимовръзка творба-архитектурна среда съществува от края на 60-те до края на 80-те години на XX век. Голям брой ключови примери са базирани на подобно „съжителство” на двете изкуства.

Друга част от стенно-монументалните произведения се характеризират със семпла линейна структура, опростени, стилизирани по посока на геометричното начало форми и отсъствие на дълбочина. В следствие на това изобразеното пространство е оплоскостено. Човешките фигури се отличават с лаконизъм. Формите са обобщени. Важни фактори за тоталното оплоскостяване на изобразеното са липсата на светлосянка и своеобразното използване на колорита. Равно положените локални тонове и отсъствието на подчертани контрасти максимално оплоскостяват стенописите, запазвайки цялостта на стените и обратно – наличието на плоскостно-декоративно третираны форми и резки тонални разлики оплоскостява изобразеното, но силно разчленява структурата на композициите. Стената губи своята цялост. Условно-пространствените произведения, които запазват цялостта на архитектурната среда и на изобразеното пространство се отличават с приглушени, равно положени цветове сходни по интензивност и светлосила. Използването на тези тонове в различни зони на творбите поражда пространствена условност. Фоновете са плоски, едноцветни, без

нюансиране на тона. Изображенията са „позиционирани” направо върху плоскостта. Цветът на стената навлиза и във вътрешността на формите. Така се получава здрава „спойка” на изображенията с фона и пълно оплоскостяване на изобразеното пространство. Фоновият тон „прозира” през изображенията.

Изобразителният и композиционният лаконизъм са прилагани в съчетание с големи празни пространства в рамките на творбите и около тях. Дълбокото проникване на архитектурното пространство в стенно-монументалната творба води до отсъствие на изобразени репери за дълбочина. Реалното архитектурно пространство е напълно еквивалентно на плоскостта на стената. В резултат на това, то доминира над изобразеното като го асимилира и „изземва” функциите му. Някои стенно-монументални творби притежават слабо забележима дълбочина. Наличието ѝ се определя единствено от застъпването на формите, при запазване еднослойността на изобразеното пространство. Композиционните решения са разгърнати по протежение на плоскостта и са подчертано статични и ритмични. Това е характерно за 60-те години, но се среща и през следващите две десетилетия в творби, при които опростената композиционна схема и синтетичния изобразителен език имат превес.

Много произведения са дискретен акцент в архитектурната среда и осъществяват връзка с нея на базата на сходство на материали, колорит, техника и композиционен ритъм. Резултат от това е зараждането на тенденция, свързана с подчертаване и запазване плоскостния характер на стената и цялостта на архитектурата. Други стенно-монументални творби са силни акценти. Те запазват плоскостния характер, но поради наличието на силни контрасти нарушават цялостта на стената и променят архитектурния облик. Един от важните аспекти на връзката между монументалното произведение и архитектурата е свързан с използваната техника. 60-те години на XX век се характеризират с разцвет на сграфитото. То е особено подходящо за изграждането на плоскостни произведения, с подчертана пространствена условност. Изобразителният език е лаконичен, събитийното начало е ограничено.

Групата на условно-пространствените стенно-монументални творби „покрива” целия диапазон от различни пространствени взаимодействия между архитектурата и изобразеното на стената. Този диапазон варира от произведения с липса на собствена, изобразена пространствена среда, изцяло погълната от архитектурната, до сложни композиции, с живописно третираны форми и ярък, полихромен колорит, чието пространство се разраства извън пределите им и в значителна степен променя спецификата на архитектурното обкръжение. Крайната проява на този възглед е факт в случаите, при които стенописът тотално се разпростира в архитектурната среда и я „асимилира”, включвайки я в рамките на изобразеното пространство. Този подход спрямо архитектурата е характерен за 70-те и 80-те години на XX век. Широко разпространение придобиват репрезентативните композиции, с подчертана ос на симетрия. Размерите на произведенията силно нарастват в съответствие с установената държавна политика. Съществува и среден вариант, при който условно-пространствените стенно-монументални реализации са в съзвучие с архитектурата и паралелно с това контрастират с нея. Това е факт тогава, когато някои техни специфики се доближават до нея, а други се различават. Подобни произведения също са често срещани в рамките на произведенията от тази група и са обект на анализ в настоящата глава от дисертацията.

Всички творби в тази група притежават различно въздействие по отношение на обкръжението си. Паралелно със запазване на изобразителния лаконизъм и плоскостния характер на формите, в някои примери от края на 60-те години прозира стремеж към пластичност, чрез използване на писани техники и материали, които априорно включват третото измерение. Тези произведения се различават от

архитектурното пространство на базата на силно подчертани ахроматични и хроматични контрасти, полихромна цветност, експресивно положена мазка, изявена светлосяньчна моделировка и съпоставката на разнообразните материали. *Така в края на 60-те години се заражда новата тенденция на изграждане на стенописите, свързана с разширяването на пределите им както по отношение на изобразената дълбочина, така и спрямо архитектурната среда.*

С настъпването на 70-те години, условно-пространствените стенно-монументални реализации претърпяват развитие. Поставянето на ясни граници между архитектурното и изобразеното пространство придобива решаващо значение. Творбите контрастират с архитектурната среда в съответствие с новата си роля, продиктувана от значимостта, която монументалните изкуства придобиват във функцията си на инструмент за утвърждаване идеологията на социализма. Промяната на държавната политика в областта на културата в началото на 70-те години на XX век, оказва влияние на тенденцията от 60-те, свързана със запазване целостта на архитектурата. Примерите илюстриращи тази тенденция се отличават със засилване на колоритните контрасти и остротата на изображенията. Художниците все по-рядко използват цвета на стената за фон на творбите си. Проникването му в пределите на стенописа е заменено от обособяване на изобразително „поле”, с ясни граници.

През 70-те години се възвръща интереса към събитийното начало. Съществени са и промените засягащи пространствената структура на изображението и художествената форма. Независимо от използваната техника, изразните средства се усложняват. Обобщената трактовка и стилизацията са заменени от конструктивно разчленяване на изображенията. Формите са изпълнявани с подчертани ахроматични и хроматични цветосъчетания. Новото десетилетие се характеризира с приоритет на писаните техники. Изобразеното на стената се отличава с живописно разработване на човешките фигури и пространствената среда, в която се намират. Пространственият градеж на стенописите се променя съобразно приоритетната роля на идеологията и цвета. Колоритът става по-интензивен, а образният строй – значително по-усложнен. Акцентът е поставен върху събитийната и метафоричната насока. Композициите са многофигурни и обединяват множество отделни сцени. Паралелно с тях навлизат алегорични и символични изображения, които пораждаат мащабни несъответствия със сцените. Изразните средства и пространствената структура на първите условно-пространствени произведения от началото на 70-те години са резултат от тенденцията, водеща началото си от 60-те, свързана със запазване плоскостния характер на стената и цялостта на архитектурната среда. През 70-те години на XX век, повечето от тези творби се отличават със стилизираност на формите и крайно ограничена пространствена дълбочина. Формите са плоски, светлосянката е загатната или е заменена от равен локален тон. Колоритът е пестелив. Изключение тази пестеливост правят витражите.

Най-простият вариант при структуриране на изобразеното пространство в произведенията от 70-те е базиран на еднослойно композиционно изграждане. Формите са изградени с тъмен контур и позиционирани на светъл фон, чийто тон е еднакъв с цвета на стените. Преобладаващият цвят в интериора „прозира” навсякъде в композициите. Формите и фонът са част от един единствен пространствен слой. На същия принцип се основава връзката на всички произведения, при които няма обособена граница с архитектурната среда. Изобразеното пространство е еднослойно и тогава, когато формите взаимно проникват една в друга, или когато задните изображения се преплитат с предните или прозират през тях на принципа на транспарентността.

С основаването на Държавната комисия по монументални изкуства и архитектура броят на поръчките от страна на държавата силно нараства. Отпускането на определен бюджет за монументална украса на сградите се регламентира като масова практика в съответствие с новата държавна политика. Държавата предоставя много възможности на художниците монументалисти. Освен тях са привлечени и автори работещи в други области на изобразителното изкуство. Стенно-монументалните творби масово са реализирани в екстериора и интериора на различни по функция обществени сгради, във фойета и представителни зали с разнообразна функция. Масшабите на изобразеното стават все по-големи.

Първи тип условно-пространствени стенно-монументални творби.

По аналогия на произведенията, класифицирани в предишните две групи, стенно-монументалните творби включени в тази са подразделени на два типа.

Първият от тях се състои от творби, които се характеризират с единно по характер и завършеност изобразено пространство, в резултат на еднаква степен на стилизираност на формите. Тези произведения запазват плоскостния характер на изобразеното и цялостта и характера на архитектурната среда.

Архитектурната среда „задава” първоначалните „изисквания” свързани с мащаба, формообразуването и ритъма на творбите. Спецификата на условното, оплоскостено изобразено пространство е пряко повлияна от използваните цветове, материали, ритъм и членение на интериора. От една страна композициите са акцент в интериора, поради използването на цветове и форми, които не се срещат на други места в него. От друга, паната се плавно се „сродяват” с архитектурната среда на базата на сходство в част от използваните цветове, геометричния характер на формите и композиционния ритъм. Така се образува цялостно, завършено произведение на изкуството. То е формирано и пряко основано на особеностите архитектурната конструкция, от тематиката на произведенията и връзката традиция-съвременност. В средата на 80-те години на ХХ век, стенно-монументалните произведения често заемат цялата им предоставена площ. Това е характерно не само за обектите от национална значимост, а и за общински и културни институции, научно-изследователски центрове, университети, училища и детски градини. Доминирането на стенно-монументалните произведения по отношение на заобикалящата ги среда, разрушава много от съществуващите граници между архитектурното и изобразеното пространство, обвързвайки различните изкуства, материали и техники. Художниците се стремят към пространствена всеобхватност, използвайки архитектурната среда като основа за разкриване на някои нови измерения в творбите си.

Емблематични примери в рамките на първия тип условно-пространствени стенно-монументални творби са: стъклографюри в Дома на младоженците, в Пловдив, от Димитър Киров; сграфито на страничната фасада на Музея на революционното движение и съпротивата в Пловдив от Димитър Киров; сграфитото „Селска сватба”, сграфитото „Тоалет” и сграфитото „Плодородие” от Никола Гелов; сграфитото „Прослава на славянските просветители”, Пловдив, от Георги Божилов-Слона; мозайката „Революция и възход”, Културен дом „Васил Левски”, Карлово и витражите в Ректората на СУ „Климент Охридски” от Дечко Узунов; сграфито „Габрово в Миналото” и сграфито „Габрово – център на занаяти и зараждаща индустрия”, Дом на Културата в Габрово, сграфито, „Битката при Варна през 1444 на Владислав Варненчик”, Музей на Владислав Варненчик във Варна и витражът в завод „Свилоса” от Георги Богданов; сграфито на фасадата на ресторант "Ропотамо", София и две творби в техника сграфито, разположени в конферентната зала на вододайната зона в Панчарево, София и мозайките „Труд” и „Празник”, Профсъюзен дом на културата в

Добрич от Йордан Марков; подовите и стенните мозайки „Обновление на Смолянския край”, в община Смолян от Ружко Челебиев, мозайките, изпълнени на „Мемориал на Гоце Делчевия род”, в Благоевград и мозайката „Меркурий”, палата №9, Панаирния град, Пловдив от Христо Стефанов.

Втори тип условно-пространствени стенно-монументални творби

Втория тип условно-пространствени произведения се отличават с различни принципи на стилистично и пространствено третиране. В рамките на този тип, съществуват два варианта.

Първият е обвързан с осъществяването на пробив в стената и паралелно разрастване на изобразеното пространство назад и напред, по посока на архитектурната среда. Характерни примери в тази насока са: стенопис „Гений и пророк”, Дом-музей „Христо Ботев”, Калофер, от Христо Стефанов; стенопис „Партията”, Партиен дом, Перник, от Димо Заимов; стенопис „Технически прогрес”, Техникум по механотехника, Хасково, от Йордан Спиров; стенопис “Културата и работническата класа”, Профсъюзен дом на културата „Стефан Кираджиев”, Пловдив, от Йоан Левиев; стенописите в училище „Георги Брегов”, Пазарджик, от Теофан Сокеров; мозайка „Историческият полет на Родината”, Резиденция на Държавния съвет, Бояна, София, от Григор Спиридонов и Дечко Узунов; стенопис „Изкуство”, Политехническа гимназия, Кюстендил, от Георги Алайков; мозайка във фойето на хотел „Санкт Петербург, Пловдив, от Димитър Киров; стенопис „Българо-съветската дружба”, Дом на българо-съветската дружба, София, от Иван Б. Иванов; „Български просветители”, стенописи, Сдружение “Българска книга и печат”, площад „Славейков”, от Николай Драчев и Юрий Василев, стенописният цикъл “Човекът и техниката” от Олег Гочев и стенописен цикъл “Енергии”, Ректорат на Технически университет, София, от Цветанка Векова;

При втория вариант стенно-монументалните творби запазват плоскостния характер на изобразеното, но поради наличието на силни контрасти нарушават цялостта на стената. Характерни примери в тази насока са: мозайки, Културен дом в Ботевград от Димитър Киров; екстериорно сграфито „Търновската книжовна школа”, калкан във Велико Търново, от Никола Хаджитанев; мозайка „България по пътя на социализма”, ГКПП Калотино, от Тодор Тодоров; мозайка, Профсъюзен дом, Монтана, от Тома Върбанов; сграфито “В. И. Ленин”, Училище с преподаване на руски език, бул. „Св. Наум”, София, от Божидар Йонов; стенопис в Мавзолея в Плевен, от Иван Кожухаров.

В резултат на това изобразеното пространство и при двата варианта категорично се намесва в архитектурната среда, променяйки спецификата ѝ. Някои монументални реализации се отличават със структурна еднородност и стилистично единство, а други с липсата и на двете. Често пъти принципите на стилистично изграждане са разнородни, а степента на завършеност на формите не е еднаква в рамките на една и съща творба. Изображенията са с различна степен на стилизираност, която варира от разпознаваеми, до почти абстрактни форми в границите на едно произведение. Изобразеното пространство е структурирано на принципа на отделни, пространствени фрагменти, които са изпълнени в различни цветове, и притежават известна степен на автономност по отношение на цялото.

Често срещано явление, характерно монументалната продукция е разномасштабността. Разликите при мащабиране на изображенията в някои творби са значителни. Една или няколко форми изпълват почти изцяло стената и силно преобладават над останалите, част от които едва се забелязват. Структурата е различна като специфика, в отделните части на творбите. Този подход е характерен за много от

условно-пространствените стенописи от втория тип. Полученият резултат е свързан с начленяване и „накъсване” на пространствената структура на произведението. Архитектурната „рамка” е само повод за някои художници да разгърнат произведенията си, разширявайки пространствените измерения на творбите си и на интериора. Някои стенно-монументални реализации се разпростират върху стените на цели помещения. Зараждането на тенденцията за пространствена всеобхватност и надмощие на стенно-монументалните произведения над архитектурната среда, ясно се забелязва в средата на 70-те години.

Строителството на обекти от национална значимост поражда нов бум в развитието на монументалната продукция в България. Мозайките в Дом-паметник на БКП на връх Бузлуджа и мозайките на монументът "1300 години България" в Шумен са характерни примери за паралелното мислене на архитекта и художника, при което архитектурата определя външните параметри и създава условия за пространственото разгръщане на стенно-монументалните творби. Мозайки и скулптури доминират в интериора и сградите, променяйки го в значителна степен. Приоритетът на архитектурата е напълно „иззет”. „Меките” гами и ненатрапчивото присъствие на сграфитото в интериора – отдавна отминали. В принципното решаване на проблема за връзката на стенописа с архитектурната среда се намесва съвсем различен подход, чиито предпоставки са формирани в края на 60-те години, основите са положени през първата половина на 70-те, но реално изкрystalизират като концепция в художествената продукция през втората половина на десетилетието и в началото на 80-те години. Художникът-монументалист придобива ново самочувствие, основано на осъзнатата си водеща роля в комуникацията архитектурна среда-творба-зрител, а стенописите и мозайките – тотална всеобхватност.

Промененият статут на стенно-монументалното произведение разрушава много от съществуващите граници между реално и изобразено пространство, материали и техники. Художниците използват всички средства да се наложат. Това проличава с голяма категоричност в културните обекти от национално значение. Освен в обектите от национална значимост, реализирани през първата половина на 80-те, българските художници-монументалисти работят в много други обществени сгради. Вторият тип условно-пространствени, стенно-монументални произведения, от периода на 80-те години се отличават с внушителни размери и стремеж към пространствена всеобхватност, без значение в каква сграда са изпълнени. *Възгледът на художника-монументалист относно формирането на ново пространствено измерение в следствие на доминирането на изобразеното пространство над архитектурното определя характера на връзката между двете изкуства и активира комуникацията със зрителя.* Това явление се проявява в стенно-монументални реализации, разположени в интериора и екстериора на училища, университети, музеи, митници, медийни институции, болници, профсъюзни и културни домове, кинотеатри, общински сгради с различно предназначение, хотели, ресторанти, митници, детски градини, както и на територията на курортни комплекси.

Стенно-монументалните реализации са навсякъде. Много художници от различни поколения реализират своите проекти. Особено внимание е отделено на общинските, културни и образователните институции. Стенописите, изпълнени в тях се разполагат върху фасадите, във фойета и коридори, в зали с представителна функция, „усвоявайки” цялата им предоставена площ. Субективната трактовка на формите и липсата на ограничения, базирани на реални пространствено-времеви и мащабни съответствия са основни фактори, на които се основава изобразеното пространство. Крайният резултат се отличава с много по-голямо разнообразие в сравнение с произведенията, класифицирани в предните групи и анализирани в двете предходни

глави. В края на тоталитарния период монументалните произведения с големи размери са рядкост. Поръчките от страна на държавата съществено намаляват през втората половина на 80-те години, поради задълбочаващата се криза в обществената сиситема на социализма. Държавната комисия по архитектура и монументални изкуства продължава да функционира до 1992г., но в началото на демократичните промени държавата като инвеститор е заменена от частни лица.

Условно-пространствените произведения анализирани в тази глава се характеризират с наличието на три концепции за изграждане на формите, изобразеното пространство и принципа на обвързването му с архитектурната среда.

Първата концепция е свързана със запазване на плоскостния характер на изобразеното пространство, цялостта на стената, върху която е изпълнено произведението и запазване на спецификата на архитектурната среда.

Втората концепция за изграждане на формите, изобразеното пространство и принципа на обвързване с архитектурната среда е свързана с паралелното осъществяване на пробив в стената и пространствено разрастване напред, по посока на интериора/екстериора. В този случай съществуват две възможности. Едната от тях е факт тогава, когато стенно-монументалното произведение покрива почти цялата площ на стените в интериора и в значителна степен определя спецификата на прилежащото му пространство. Втората възможност е широко разпространена. Тя е факт в случаите, при които стенописът заема относително ограничена част от площта на стените и няма тотално влияние върху интериора и екстериора на сградите. Съществуват много произведения, които са резултат от нея.

Третата концепция за изграждане на формите, изобразеното пространство и връзката му с архитектурата е следствие от запазване плоскостния характер на изобразеното, но нарушаване цялостта на архитектурната среда. Това се дължи на използването на силни светлосяньчни и цветови контрасти, които „разбиват” вътрешното пространство на творбите на множество дребни детайли и така нарушават структурата му и цялостта на стените. В някои произведения, които запазват плоскостния характер на формите, основните композиционни направления или не са изведени категорично, или са разграничени рязко (посредством екстремни контрасти), или маркират посоки и ритъм, които са различни от посоките и ритъма на архитектурната среда. Всичко това води до промяна на изобразеното и на взаимовръзката му с реалното, архитектурно пространство.

Пространствените взаимодействия между условно-пространствените стенно-монументалните творби и интериора/екстериора са резултат от трите концепции за изграждане на формите, изобразеното пространство и връзката му с реалната, архитектурна среда. Еволюцията в развитието на тази връзка се извършва скокообразно. През 60-те години стенно-монументалните творби се отличават с лаконичен изобразителен език. Колоритните решения са съдържани, в много случаи монохромни. Пространството на творбите е плоскостно, до голяма степен подчинено на запазване на архитектурната цялост. През 70-те години стенно-монументалните произведения постепенно „превземат” архитектурата. Те се разпростират на голяма площ в нея и налагат статута си както на акценти, така и на фактор, формиращ архитектурното пространство. Началото на 80-те години бележи повишен стремеж към разкош и помпозност. Монументалните реализации са максимално представителни и задължително присъстват навсякъде в интериора и екстериора на обекти от национално значение като НДК, Паметникът, посветен на 1300 години от създаването на България в Шумен и Дом-паметник на БКП на връх Бузлуджа, както и на територията на училища, университети, хотели, курортни комплекси, ресторанти, обществени институции с разнообразна функция. Общ за всички тях е фактът, че стенописите са си „извоювали”

позиция на акцент в архитектурното пространство и оказват значително влияние при формирането му и въздействието върху зрителя.

Края на 70-те и началото на 80-те години бележат силно разширяване на границите на отделните изкуства, чрез взаимното им проникване едно в друго. За художниците вече не е достатъчно да правят творби на стена, чиито измерения се изчерпват с поставяне на ясна граница между стенопис и архитектура, или с преход между изобразеното и архитектурното пространство. В много примери съвместяването на специфики от различните изкуства води до разкриването на нови измерения на мозайките, посредством обвързването им с архитектурното обкръжение.

ГЛАВА 5: ПРОСТРАНСТВО И ТОТАЛНА УСЛОВНОСТ

Произведенията анализирани в пета глава формират четвърта група от постановената класификация в дисертацията. Тези творби са с нефурален характер. Те са почти напълно или изцяло лишени от дълбочината на третото измерение и визуалната конкретика на изобразеното. Формообразуването и пространственото изграждане са с най-висока степен на условност, в сравнение със стенописите от останалите групи.

Броят на художниците, които по времето на тоталитаризма, творят в областта на нефигуралното е значителен. Нефигуралните монументални творби присъстват забележимо от втората половина на 70-те до края на 80-те години на XX век. Мнозина художници прибягват до нефигурално формообразуване. Причините за това са няколко. Уклонът към нефигуралното дава пълна свобода за творческа изява. Липсата на фигуралност освобождава художника от голям брой изисквания, свързани с конкретиката и съдържанието, вложено в нея. Произведенията се „изчистват“ от задължителната за времето идеологическа обвързаност. Монументалистите изцяло да съсредоточават усилията си върху проблеми, свързани с композицията, формообразуването, ритъма, използването на определени материали, техническото и колоритното изграждане на произведенията. Всеки художник е до голяма степен субективен. Проявата на този субективизъм в нефигуралните творби не е обвързана с условностите, породени от тема, сюжет, пространствена достоверност, пропорционално и формално изграждане на изображенията. Прибягването до нефигуралното е „бягство“ или заобикаляне на наложени от обществото норми, относно функцията на стенно-монументалните творби, поради факта че в периода на тоталитаризма в България изкуството е използвано във висша степен като инструмент на властта.

Масовото строителство на сгради силно повлияни от архитектурния рационализъм и функционализъм, е от особено значение за творците. Сходството в структурата и формите на стенно-монументалната творба и архитектурната среда утвърждава съществуването на нефигуралните монументални произведения. Художниците оправдават композицията, стила, формите, подобрите материали и липсата на изобразителна и съдържателна конкретика с характера на съвременната архитектура.

Нефигуралните произведения „покриват“ широк диапазон на пространствено и стилово въздействие. Те са твърде разнообразни от гледна точка на съжителството си с архитектурната среда. Творбите силно се различават от нея във всяко отношение. Те утвърждават присъствието си в архитектурното пространство на принципа на контраста. Съществува и обратното, някои стенно-монументални реализации до такава

степен се сливат с архитектурната среда на принципа на пълното сходство по отношение на композиционна структура, ритъм, формообразуване, техника и използвани материали, че на практика са срастнати със стената и са слабо забележими. Това са двата полюса от диапазона на въздействие. Широко разпространен е средният вариант. При него творбата е едновременно акцент в архитектурната среда и паралелно с това, неразделна част от нея. Това се постига тогава, когато някои особености на двете изкуства са идентични, а други категорично се различават.

В контекста на гореизложеното постановявам *три типа нефигурални стенно-монументални творби*. Те са формуирани на базата на пространственото съжителство произведение – архитектурна среда. Типовете са:

1. Произведения, които са много сходни или напълно се сливат със заобикалящия ги интериор/екстериор.
2. Стенописи и стенни пана, които контрастират с архитектурното обкръжение, на принципа на изтъкване на различното.
3. Творби, които са сходни с прилежащата им архитектура по отношение на някои белези, но се отличават от нея по други.

Пространственото съжителство творба – архитектурна среда е следствие от няколко фактора. Те включват:

1. наличие или пълно отсъствие на дълбочина в пределите на стенописа
2. площ, обхваната от него съотнесена спрямо мащабите на интериора/екстериора
3. използвани техники и материали
4. размер и начин на третировка на формите
5. композиционна структура и колоритно решение

Изброените фактори са приоритетни за статута на произведението спрямо архитектурната среда и типа обвързаност на двете изкуства.

Изобразеното пространство е оплоскостено и се базира на принципа на разслояването. Отличава се с пределно ограничена, дълбочина основана на форми, разпределени в един или повече, близки помежду си, пространствени слоеве. На тази база подразделям нефигуралните стенно-монументални творби на еднослойни и многослойни. Този тип диференциране е мотивиран от факта, че разслояването е пряко обвързано с проявата на третото измерение в рамките на стенописа, априорно обвързано с пространственото му въздействие и обвързаността му с интериора/екстериора. При многослойните произведения наличието на триизмерност се определя от броя на слоевете, в които са поместени формите, изграждащи структурата на произведението и от използваните цветове в рамките на всеки отделен слой. Наслагването на изображения от различни слоеве формира плитко, абстрактно пространство, чиято дълбочина се движи в диапазона три слоя до един. Съществува смесен вариант, който в зависимост от породения зрителен ефект, би могъл да се причисли към някои от другите два. При него формите, от различни слоеве се проникват взаимно или прозират една през друга, конструирайки сложно преплетена конфигурация по посока на еднослойност. Важно е да се подчертае, че колкото по-близки като материал и цвят са изображенията и фона в една композиция, толкова повече триизмерността е изключена като величина. Възможно е форми, принадлежащи на един и същи слой да въздействат визуално по посока на разпластяването му. Това се постига единствено с помощта на колорита. Своеобразното използване на различни цветове би могло да разслои или заличи пространствената дълбочина. При това, напълно важи правилото известно от въздушната перспектива, че топлите и интензивните студени цветове изпъкват напред в пространството, а приглушените студени тонове създават идея за заден план. Оттук следва заключението, че формите изпълнени в интензивен цвят и поместени в заден пространствен слой, оплоскостяват

композицията, поради силното изпъкване на слоя по посока напред. Това води до заличаване на дистанцията между отделните слоеве. На този принцип, многослойните нефигурални творби могат да въздействат визуално като еднослойни. Валидно е и обратното, изобразеното в заден слой оцветен в силно приглушени сивкани тонове, рязко се раздалечава от формите в предна позиция, при които цветовете са наситени. Така се създава ефект на по-голямо дистанциране на отделните слоеве, а оттам - на видимо по-голяма дълбочина. Резките контрасти между изображенията и фона в даден стенопис подчертават композиционните посоки, гарантирайки максимална структурна яснота и създават условия за разслояване на композицията. Валидно е и обратното, в резултат на силно занижените контрасти структурата на творбата се губи, формите и фонът се отличават с тенденция да се слоят, контурите на изображенията стават почти незабележими, а дълбочината – изчезва изцяло.

Фоните на нефигуралните произведения обикновено са бели или тъмни, изпълнени в един и същи или в сходни нюанси. Този подход е в услуга на обединяването на отделните форми в едно цяло, завършено от пространствена и композиционна гледна точка. Полученото абстрактно пространство се характеризира с еднородност и завършеност. Независимо от използваната техника, тези две характеристики са факт, без значение дали произведенията са частично или напълно двуизмерни.

Трите типа нефигурални произведения се отличават с разнообразно като специфика формообразуване. Независимо от принадлежността си към определен тип, голяма част от произведенията се характеризират с биоморфен или геометричен рисунък. Биоморфният рисунък асоциира биологични форми и структури, а логиката на геометричния е продиктувана от рационалната, геометрична структура на сградите. Съществува и междинен вариант, който комбинира спецификите на двата в рамките на една и съща композиция.

Структурата на творбите се определя от принципа на формообразуване и връзката между формите. Отделните форми си взаимодействат като се застъпват (близките частично или изцяло закриват по-далечните), взаимно проникват една в друга, създавайки зона на сечение помежду си, (а оттам и визуален ефект на еднослойност) или се събират в един пункт, образувайки композиционно ядро. В някои нефигурални произведения изображенията се отличават с различна степен на завършеност в рамките на цялото. Рисунъкът в отделни зони на композицията е пестелив и „недоизказан“, за сметка на други, които се отличават с богато разработен детайл. Това спомага за разнообразното визуално въздействие на произведенията. Човешкото внимание е приковано в отделни важни пунктове и „минава транзит“ през други. Без значение дали са сходни с архитектурата, контрастират с нея или притежават специфики, пораждащи двойствено въздействие, стенно-монументалните реализации с геометрично формообразуване са изградени от различни, геометрични форми. Всяка форма може да бъде изпълнена в един тон или посредством градация на цвета. Тази градация създава намек за светлосянка, която редом с колоритното и линейното разслояване, е начин за изявяване на третото измерение в пределите на творбата. Част от геометричните произведения се характеризират с прости форми, изграждащи ясни от конструктивна гледна точка, композиционни решения. Други творби са конструирани на базата на по-сложно формообразуване и се отличават с по-комплициран строеж, преплитане, припокриване и взаимно проникване на формите. Геометричното начало е залегнало, както във формообразуването, така и в структурата на стенно-монументалните творби с геометрична специфика. Основните композиционни посоки често повтарят обемите на архитектурата и конструктивните ѝ елементи. Това води до специфична връзка произведение-архитектурна среда, основана на единство в

строежа и ритъма на двете, синхронизирайки въздействието на стенописа с това на сградата.

По подобие на геометричните произведения, биоморфните също се отличават с разнообразна специфика. Структурата и формообразуването в тях се основават на различни природни форми, структури и явления. Примери за произведения с подобна стилистика могат да бъдат открити в различни по функция обществени сгради. Произведенията с биоморфна стилистика започват да се появяват през 60-те години на XX век.

Първи тип нефигурални, стенно-монументални произведения

Първият тип нефигурални стенно-монументални творби са много близки като въздействие до архитектурната среда. Те са част от нея, без да натрапват присъствието си в интериора/екстериора. Някои от тях до голяма степен се „сливат“ с архитектурата и са слабо забележими. В сравнение с произведенията, класифицирани в другите два типа, реализациите, включени в първия са малко на брой. Изхождайки от презумпцията, че почти всяко произведение е направено, за да бъде забелязано, художниците много рядко използват пълното сходство на форми, материали, цветове, структура и композиционни направления, с цел да уеднаквят като въздействието на творбата си с архитектурната среда.

Първият тип нефигурални стенно-монументални произведения са изградени на принципа на „срастване“ с архитектурата. Независимо от използвания колорит и стилистика те, на практика, са неделима част от обкръжаващата ги среда по отношение на пространственото си въздействие. Плоскостното им изобразено пространство и формалният им градеж са в максимална степен подчинени на архитектурните особености. Наличието на тези специфични връзки определят пространството на творбите, като изцяло подчинено и еквивалентно с реалното архитектурно пространство.

Характерни примери за първия тип нефигурални творби са: мозайка изпълнена на фасадата на хотел „Марица“, в Пловдив от Димитър Киров; мозайката в подлеза на улица „Тича“, Пловдив, от Енчо Пиронков; витраж в Министерство на външните работи, в София, от Никола Буков; витражите в Ректорат на СУ „Климент Охридски“ от Иван Радев и Михаил Саздов; мозайката на второ ниво на фонтана, разположен на централния градски площад в Карлово от Анастасия Кметова, Йоан Левиер и Сами Биджирано, мозайката в спортна зала „Васил Левски“, във Велико Търново от Иван Кирков;

Нефигурални стенно-монументални творби, контрастиращи с архитектурната среда

Вторият тип нефигурални стенно-монументални произведения обединява творби, които контрастират с архитектурната среда. Много от тях категорично се отличават от нея като формообразуване, композиционни посоки колорит и използвани материали. Важна в случая е гледната точка на авторите по отношение на връзката произведение-архитектурна среда. Проявлението ѝ варира съобразно няколко фактора. Те са: тематичност, структура на творбата, композиция, характер на използваните форми и материали, колорит и специфика на изобразеното пространство при съотнасяне спрямо архитектурната среда. Последното включва в себе си пълния спектър от фактори, на базата на които произведенията влизат в контакт с архитектурното си обкръжение. Подходът на контрастиране с архитектурната среда позволява на стенно-монументалните произведения рязко да изпъкнат и максимално силно да въздействат по посока на промяна и разграничаване от архитектурното

пространство, на основата на ясно изявена граница. Списъкът с творби, замислени и изпълнени в този дух включва много произведения, дело на различни автори.

Характерни примери за втория тип нефигурални творби са: екстериорна мозайка „Разпадането на атома”, АЕЦ „Козлодуй”, от Живко Тишев и Йордан Марков; екстериорна мозайка "Флуидни течения", Техникум за двигатели с вътрешно горене „Хенри Форд”, София, от Йордан Марков; мозайката „Пощенски гълъби”, Централна поща, Пловдив от Георги Божилов-Слона; екстериорна мозайка „Дъхът на розите”, културен дом „Иван Вазов”, в Карлово, от Димитър Киров; екстериорното пано, 55 СОУ, София, от Колю Гецов и Михалис Гарудис; мозайка „Родопска песен”, фойе на зала №2, НДК, от Димитър Киров; мозайка „Слънце”, зала №4, НДК от Григор Спиридонов; интериорно стенно пано „Полюси”, НДК от Стоян Илиев, интериорно сграфито „Добруджа”, хотел „Добруджа”, КК "Албена" и мозайка, почивна станция на Министерството на външната търговия, местност "Цигов Чарк", Батак от Димо Заимов; мозайка в Министерството на външните работи, в София, от Иван Кирков; стъкломозайка, Детски отдел на Софийска градска библиотека, стъкломозайка, Окръжното управление на МВР, Велико Търново, и стъкломозайка в Окръжен народен съвет във Враца от Екатерина Гецова.

Нефигурални стенно-монументални произведения в паралелно сходство и контраст с архитектурната среда.

Паралелното синхронизирано действие на сходство и контраст с архитектурата поражда спецификата на нефигуралните произведения от третия тип. В изложението вече бе изтъкнато, че породените прилики и различия могат да бъдат постигнати както по отношение на конструктивно, стилово, колоритно и структурно изграждане на творбите, така и в подбора и начина на използване на материалите. От съществена важност е и дали изображеното на стената запазва цялостта на архитектурната среда или я нарушава. Част от особеностите на нефигуралните творби включени в последния, трети тип се основават на архитектурната среда, а друга част се различават от нея.

През втората половина на 60-те години, през 70-те и 80-те години са изградени много нови сгради. В тяхното строителство намира приложение използването на декоративни екстериорни и интериорни решетки от метал, от бетон, пластични произведения от тухли бетон и камък, произведенията съчетаващи особеностите на мозайката и металопластиката, стъклени преградни стени, стени от стъклобетон и архитектурни елементи изпълнени в техниката на стъкломозайката. Много художници-монументалисти разширяват сферата си на творчески изяви, работейки в тази област.

Бидейки едновременно архитектурна градивна единица и стенно-монументално произведение, тези творби се отличават с пластичност, решетъчна структура и полихромен колорит. Те обогатяват архитектурната среда чрез използването на пластични форми и цветна светлина, в резултат на използването на оцветени стъкла. Поради естеството на използваната техника, тези произведения са неразделна част от екстериора и интериора на сградите. *Тези творби изпълняват едновременно функцията на стени и прозорци, осигуряващи естествена светлина в интериора и естетически акценти в него.* Използването на криволинейни и обли форми е в услуга на „смегчаване” на ръбестите, правоъгълни архитектурни обеми. Наличието на тази естествена връзка определя „сливането” на двете изкуства, а полихромната цветност и облите форми контрастират с ъгловатото архитектурно пространство. Третият тип нефигурални произведения са значителна част от нефигуралната, стенно-монументална продукция, реализирана през последните две десетилетия от тоталитарния режим в страната ни. Априорната връзка с архитектурната среда и видимите отлики от нея, на

базата на изявен контраст, затвърждават статута на тези творби като неразделна част от интериора/екстериора и акцент в него. Паралелното действие на преход и контраст с околното пространство способства за многообразието на художествената продукция от този тип.

В средата на 70-те години на XX век нефигуралните стенно-монументални творби започват постепенно да „набират скорост”. Масовата поява на третият тип нефигурални творби съвпада с края на 70-те и първата половина на 80-те години. Творбите, включени в рамките на този тип се отличават с разнообразие, от гледна точка на начина на съотнасяне спрямо архитектурната среда. Паралелният контраст и сходство на базата на общи белези с нея се проявява в значителна част нефигурални произведения в периода от втората половина на 70-те и 80-те години на XX век. Водени от стремежа да изтъкнат архитектурните особености и да изявят „характера” на творбите си, мнозина автори използват този принцип на въздействие. Втората половина на 70-те години бележи разцвет на художествената продукция. Стенно-монументалните творби нарастват като размери и се разпростират на няколко стени в интериора и екстериора. За художниците вече не е достатъчно да проектират върху стената. Техните произведения излизат извън границите ѝ. Пластичните, триизмерни композиционни решения от камък, смалт, керамика, метал, бетон и стъкло са широко застъпени в българската художествена продукция, независимо от принадлежността на творбите към конкретна група и тип. През първата половина на 80-те години широко приложение намират модулните композиционни решения. Те намират приложение в проектирането и изпълнението на преградни стени и решетки от различни материали, които отграничават различни пространства в рамките на ресторанти, фойета на хотели и други обществени сгради. Художниците не се налага да оправдават избора си на форми, мотиви и материали пред системата за възлагане на поръчките и приемане на проектите. Предимствата на модулните композиционни решения са очевидни. Първо, те са удобни за проектиране са лесни и за изпълнение. Второ, много от тях изпълняват паралелно естетическа и архитектурна функция, разграничавайки различни пространства в рамките на едни и съща сграда. Трето, спецификата на тези творби изключва идеологическото послание, задължително за произведенията, реализирани в друг тип обществени сгради като партийни домове, училища, културни домове и др. Мнозина автори прибегват до реализирането на модулни композиции. Сред тях са стенописци, скулптори, архитекти, художници, работещи в областта на пространственото оформление.

Характерни примери за *нефигурални произведения от третия тип са*: мозаечна декорация в магазин „Славяни”, Велико Търново и мозайка с керамична инкрустация, сладкарница „Полтава”, Велико Търново от Колю Гецов и Михалис Гарудис; интериорна мозайка, ДЗИ Пловдив, от Иван Блажев; екстериорна мозайка, Министерство на енергетиката, София, интериорна мозайка "Гора", Министерството на горите, София и интериорна мозайка "Гора", ЛТУ, София - и трите от Йордан Марков; интериорна мозайка в Община Смолян от Мито Гановски и Антоанета Гановска; мозайка от каменни и месингови модули, Окръжен народен съвет, Смолян и пластична стена от бял бетон, ПКСС, КК „Боровец” от Илия Илиев; интериорна мозайка „Изворът на Белоногата”, хотел Харманли, Йордан Спиrow; интериорна мозайка, стена от стъклобетон, Младежки клуб, завод „Съби Димитров”, Сливен и стена от стъклобетон, Паметник-костница, посветен на Ботевите четници и партизанското движение, село Скравена, Софийско, от Божидар Овчаров.

Независимо от принадлежността си към един от *трите типа*, отделните разновидности нефигурални творби са изпълнени често са изпълнявани *в разнообразни техники*. Това се наблюдава особено ясно през първата половина на 80-те години. *Наред*

с традиционните за стенописа фреско, секо, витраж, и мозайка, много автори разширяват възможностите си, обръщайки се към смесени техники, както и такива които са характерни за скулптурата. По тази причина много примери излизат извън обсега на традиционното разбиране за стенопис, но са съществена част от работата на българските художници, работещи в областта на стенно-монументалните изкуства и показателни примери за разширяване обсега и отпадане на границите между изкуствата.

Грите типа нефигурални, стенно-монументални творби анализирани в тази глава, се характеризират с наличието на три концепции за изграждане на формите, изобразеното пространство и принципа на обвързване с архитектурната среда.

Първата от тях включва произведения, които запазват плоскостния характер на изобразеното съхраняват архитектурната цялост и специфики, базирайки се на тях.

Втората концепция за изграждане на формите, изобразеното пространство и принципа на обвързване с архитектурната среда е свързана с осъществяване на пространствено разрастване напред, по посока на интериора/екстериора.

Третата концепция за изграждане на формите, изобразеното пространство и връзката му с интериора/екстериора е следствие от запазване плоскостния характер на изобразеното, но нарушаване цялостта на стените, поради наличието на силни контрасти в рамките на самите творби и използването на форми различни от спецификата на архитектурната среда.

Нефигуралните стенно-монументални творби обогатяват интериора/екстериора. Пространственото взаимодействие с архитектурната среда варира в широк диапазон. Той включва произведения, чието изобразено пространство е строго подчинено на архитектурните специфики и асимилирано от реалното, архитектурно пространство, както и монументални реализации, които се отличават с по-висока или по-ниска степен на автономност. Навлизането на смесените техники бележи началото на използване на априорно пластични форми, подпомагайки разрастването на изобразеното по посока на архитектурната среда и контакта с нея.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стенно-монументалната продукция е съществена част от облика на българското изкуство в периода на 60-те - 80-те години ХХ век. Различните аспекти от изследването на пространството са поставени на рационална основа, тъй като притежават степен на универсалност, валидна за всички произведения, без значение на обществената система, в която се утвърждават. В дисертационния труд са проследени тенденциите в светската стенопис от периода на тоталитаризма у нас. С тях е свързано развитието на пространствените измерения в стенописите, а също и еволюцията на връзката произведение – архитектурна среда. В изследването са интерпретации специфики на пространственото изграждане на стенно-монументалните творби от 60-те, 70-те и 80-те години, на базата на които художествената продукция е класифицирана по групи.

Класификацията се основава на степента на разпознаваемост на изображенията, принципа на формообразуване и пространствено изграждане. Взаимната обвързаност творба - архитектура, творба - зрител и архитектурна среда - зрител са основни отправни точки при типологизирането на монументалните реализации в четирите групи. При групирането е използван подбор, който максимално ясно отразява спецификите на изобразеното пространство и на начина, по който то се свързва с архитектурното си обкръжение.

Натуронаподобителните творби, разгледани във втората глава се отличават с изобразено пространство, което е „отворено” към аудиторията и разширяват параметрите на архитектурната среда, осъществявайки пробив в плоскостта на стената.

Пространствено-условните реалистични стенно-монументални произведения включени в третата глава се характеризират с паралелно присъствие на визуална достоверност и липса на тонална перспектива. Първият тип в рамките на тази група се отличава с визуална достоверност на изображенията, стилизация на формите и конструиране на относително дълбоко пространство. Вторият тип се базира на обемност, породена от градация на светлосянката, с човешки фигури, които са едри по мащаб и запълват изобразителното поле. Вследствие на това изобразеното пространство се отличава с подчертана едноплановост и силно редуцирано трето измерение, което преодолява границите на стенната плоскост.

Условно-пространствените творби, класифицирани в четвъртата глава се базират на по-висока степен на условност при изграждането на формите и пространството в сравнение с втората. Пред вид разнородният им характер, в текста са маркирани различни типове. При първият тип изобразеното пространство е единно по характер и завършеност. То е синхронизирано с архитектурната среда на базата на съзвучие с нея. Произведенията от вторият тип контрастират със средата, изявявайки доминантната си роля. Композициите често се разпростират върху няколко съседни стени обхващайки цели помещения. Те преодоляват границите на стенната плоскост посредством пластичността на формите, реализирана с помощта на контрастна светлосянка, колоритна интензивност и размери на изобразеното, които значително надхвърлят реалния човешки мащаб.

Нефигуралните стенно-монументални произведения в пета глава са систематизирани в три типа. Трите типа са базирани на основните разновидности на връзката стенно-монументално произведение – архитектурна среда. Трите разновидности се проявяват паралелно в българската стенно-монументална живопис, без значение на хронология. Първият тип включва творби, които се свързват с архитектурната среда на базата на пълно сходство. Те са органично и конструктивно свързани с нея, поради което нямат самостоятелно пространствено въздействие. Паната, класифицирани във втория тип са подчертано различни от обкръжението си и изпълняват функцията на акцент в интериора. Третият тип стенописи паралелно се свързват и се отделят от околното пространство.

Като обобщение може да се посочи, че пространството в българската монументална живопис **през 60-те години на XX век** е формирано в две насоки. Първата се основава на запазването на архитектурната цялост. Втората насока се базира на преодоляване на границите на архитектурата в резултат на пространствено разрастване на стенно-монументалните реализации.

Пространството в монументалните творби **от 70-те години** и връзката му с архитектурната среда се формира в две насоки. Първата е следствие от сложния образен строй на творбите, пряко обвързан с идеологията на социализма и резултат от появата на събитийната и символно-метафоричната тенденция в българското монументално изкуство. Художниците използват всички средства, за да се наложат при формирането на общото пространство, продукт от взаимното пространствено проникване на архитектура и стенопис. Стенно-монументалните творби „крещат” с цел да бъдат забелязани. Втората насока, свързана с навлизането на нефигуралното изкуство, е рефлексивно търсене на единение с архитектурата, целящо изграждане на единно пространство, при което всяко от двете изкуства запазва своята "територия" неприкосновена.

През 80-те години се увеличава *разнообразието от използвани техники. Широко разпространение придобиват фреското, секото, мозайката, пластичните триизмерни творби и смесените техники. Стенно-монументалните произведения придобиват ново пространствено „измерение“ посредством включването на пластични елементи.* Фактът, че изобразеното пространство, не се базира на принципите на въздушната перспектива рязко подчертава формите и изостря пространствената условност в рамките на изобразителното поле. *Редуцираната дълбочина осъществява връзка между изобразеното и реалното пространство на принципа на „преливане“ на стенописа от стената по посока на архитектурното пространство. Това факт в максимална степен определя облика на връзката стенно-монументално произведение - архитектурна среда. В заключение, в периода на 80-те години връзката на стенописа с архитектурната среда преимуществено се основава на контраст между двете.* Изключение правят малък брой нефигурални творби, органично свързани с нея, поради особеностите на формообразуването, структурата на композицията, използваните материали и колоритно решение.

Художествената продукция в областта на българското стенно-монументално изкуство от времето на социализма е многолика. Съдържателният и съжетно-тематичният ѝ репертоар се основават на акцента върху древната история и култура на страната ни, развитието на съвременния живот и ключовата роля на БКП в него. Композиционните решения варират от еднофигурни и пределно опростени с тенденция към схематичност, до такива, които включват огромен брой фигури и детайли. С усложняването на композициите нараства броят на изображенията, степента на детайлно разработване на формите, разнообразието от композиционни посоки, разликите в мащабите и ролята на колорита като средство за изграждане на формата. Това променя както структурата на самите произведения, така и връзката им с архитектурата.

Връзката между изобразеното и архитектурното пространство през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век се проявява в три насоки:

1. *Първата насока* е базирана на *тотално сходство на стенописа с архитектурата, основано на общи белези.* В този случай изобразеното пространство запазва цялостта и спецификата на архитектурното, а въздействието на монументалната творба е подчинено на архитектурната среда. Това се проявява в максимална степен при условно-пространствените творби, които буквално се „сливат“ с интериора/екстериора както и нефигуралните произведения, изпълняващи паралелно архитектурната и естетическата си функция (например стъклогравюрите, витражите и произведенията от стъклобетон).

2. *Втората насока* е резултат от *тоталното противостоене на стенописната творба и архитектурата.* При това положение стенописът силно променя облика на реалното архитектурно пространство. Тази промяна е право пропорционална на разрастването на произведенията. В резултат на това стенно-монументалните творби трансформират и определят характера на цели фасади и помещения.

3. *Третата насока* се базира на *паралелното съществуване на сходство и контраст.* В рамките на тази насока равнопоставеността се изяснява чрез синхронното функциониране на стенопис и архитектура. Стенописната творба и архитектурната среда нямат приоритетност при определяне на спецификата на общото пространство.

Изобразеното пространство от периода 60-те – 80-те години е разнообразно по въздействие и принцип на свързване с архитектурата. То е „отворено“ за контакт с архитектурната среда и зрителя. Общата и за двете изкуства зона на пространствено „сечение“ съществува без значение към коя група принадлежат

стенно-монументалните творби и в какъв хронологичен отрязък са изпълнени. Тази зона варира в широк диапазон. Той се простира от пълната доминанта на архитектурата, при която вътрешното пространство на стенописа е идентично с нейното и изцяло определено от „срастването“ помежду им, до значителния превес на стенно-монументалната творба над интериора/екстериора.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Обема на изследването и големия брой анализирани стенно-монументални реализации, приложени в албум към труда налага изработване на приложение-списък с разглежданите творби. Приложението дава възможност да се проследи нагледно еволюцията на пространството и да улесни възприемането на предложените класификации. Наличието на подробен опис с датирани, атрибуирани, хронологично и проблемно подредени монументални реализации внася допълнителна конкретика и включва непознати произведения в научно обръщение.

БИБЛИОГРАФИЯ

За целите на дисертационния труд е използвана библиография, която съдържа книги, статии и официални виртуални източници *на български /116/ и руски /19/ език.*

ДЕКЛАРАЦИЯ ЗА ОРИГИНАЛНОСТ

1. За първи път проблематиката, свързана с измеренията на пространството в стенно-монументалната живопис се разглежда *в отделен научен труд като самостоятелен художествен феномен, обособен в българското изкуство.*

2. За първи път към стенно-монументалната живопис от периода 60-те и 80-те години на XX век е приложен подход, базиран на тип структурен анализ, който предлага *нов поглед* и предполага изследване на явлението в дълбочина. Текстът запълва празнина в изследването на тази художествена дейност, като отговаря на *необходимостта от преосмисляне на пространството като структуроопределящ фактор във въздействието на стенно-монументалната живопис.*

3. В изследването е реализиран опит за *прецизиране и типологизиране на произведенията на стенно-монументалната живопис на базата на особеностите на пространството.* Подобен подход спрямо стенната живопис осигурява обогатяване на критериите за оценка на художествените произведения и предоставя широта и многоплатност при очертаване облика на разглежданата епоха.

4. Предложена е *авторска класификация на произведенията, съобразно степента на условност на формите и изобразеното пространство, и начина на осъществяване на взаимовръзката му с архитектурната среда.* Изведени са аналогии с предисторията на периода.

5. Същностен принос представлява *издирването и заснемането* на стенописните творби от разглеждания в дисертацията период. Осъществяването на мащабно проучване и документиране на *унищожени или разрушаващи се творби* придава допълнителна стойност на изследването, тъй като заснемането на тяхното състояние към 2014 г. представлява *последния по актуалност* достъпен до научно обръщение фактологически материал. Тази информация, заедно с приложения архивен материал предлага ценни съпоставки за първоначалното и настоящото състояние на творбите. В този смисъл издирването, систематизирането и изработването на всякакъв вид

документация относно местонахождението, датировката и състоянието на творбите запълва празнина в българската наука.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ НА АВТОРА ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

- Марков, К. "Цветът и пространството в българската стенопис и мозайка през 80-те години", Сборник с материали от Международна научна конференция, организирана от група „Цвят” България и Френски културен институт на тема „Цвят и език”, 2011. Сборникът е публикуван на електронен носител.
- Марков, К. "Стенописът като пространствен дизайн", Сборник с материали от Национална конференция в рамките на Биенале на Дизайна в София, организирана от СБХ, група Цвят, България и Национална художествена академия, 2011г. Сборникът е публикуван на електронен носител.
- Марков, К. "Мястото на цвета в процеса на обучение на художника монументалист", Сборник с материали от Национален семинар "Цвят и Образование - IV" в рамките на Фест 2012 "Образование – обучение - резултати", организиран от група "Цвят"- България и Департамент “Изящни изкуства”, НБУ, София., 2012г. Сборникът е публикуван на електронен носител.
- Марков, К. "Размисли за някои понятия в монументалната живопис", Сборник с материали от докторанти на Национална художествена Академия, 2014г., В: Сборник статии на докторанти от НХА, 2014, (под печат)