

Вместо оправдание

Искам да ме помнят по-скоро като приятел, отколкото като поет; някой да повтори един стих от Фрост или от Дънбар, или пък от човека, видял в полунощ дървото, което кърви – Кръста – и да си мисли, че го е чул за пръв път от моите устни.

...

Няма човек, който да не копнее за пълнота, тоест за сбора от всички преживявания, на които е способен.

Борхес

Вярата, дълбоко вкоренена у нас, ехо от древни вери, че названото ни е малко или повече подвластно, ни подтиква да се обясняваме и да глаголстваме там, където същинската наслада и удовлетворение лежат отгатък думите, в акта (ако ни е даден) на самото правене.

Надеждата, която движи ръката ми, е настоящите щрихи да се възприемат като **уместно прибавени** към теми, за които много е дискутирано и сякаш почти всичко е казано. Зад редовете, дори зад (тенденциозния избор на) чуждите редове, се спотайва художник, искрено убеден в изповядваните тези. Убеждение, проверено в една (вече не малка) практика. Надявам се, че част от написаното може да бъде полезна като **интелектуален “инструмент”** за изкушени любители, учаци се и (дай Боже) професионалисти. Старал съм се съзнателно да не се доближа до звучене, определимо като “философски кич” – претенциозен изказ, съчетан с методологическа нищета.

Никой не очаква от художника да бъде философ в тесния смисъл на думата. Нещо повече – днешният свят е подозрителен към “глаголстващия”

практик. Съзнавам двойната опасност, която крие “ролята” на мислител – дилетант – уязвим и с непрецизната употреба на една условна система от понятия и с недоизвяания (неизбежно заразен от любими авторитети) стил. Приемам риска, защото ми помага да доизбистря самоидентичността си в другите “роли”, към които посягам като художник – практик – на зографа, на академичния преподавател, на “производителя” на фигурални композиции, пейзажи, портрети, тела, а понякога – и на “продукти” от сферата на архитектурата.

Спирала ме е мисълта, че научността предполага по-**строга** логика и познания от “лабораторен“ характер. У Борхес открих, че философията и даже частната наука може да бъде вълнуващата тема на един художествен текст и (още), че художественият текст може да притежава качествата на интелектуален инструмент, без непременно да е научно **строг**. Така както математически **строгата** проекция е по-“компромисна” визия, отколкото творческото, художественото пресъздаване на видимостта, т.е. художествеността може да се разглежда като една особена, от по-висок порядък, по-сложна и изплъзваща се “научност”, допълнена с асоциативността на живото мислене.

Усетил съм (както и други), че писането е “меланхолна” участ, сравнено с живеенето. И все пак – това е едно приключение, в което се случват важни неща като “срещи” със забележителни люде, сублимация и предизвикателството (или суетата) да превърнеш куп случайни бележки в **авторитетен паралелепипед** от листове, носещ твоето име. В крайна сметка – *един от безбройните начини да бъдеш човек* (Борхес) и възможността да **умозреш** един разумен свят, *достоеен за възхищение най-вече заради способността си да свързва в неразлъчно единство това, което поначало принадлежи едно към друго.* (Киркегор)

Благодаря на евентуалния отзивчив читател. Нека прости слабостите, увлеченията, предпочитанията ми, с които не може да се съгласи. Благодаря на всички близки, които подкрепиха това малко самонадеяно начинание.

Предварителни бележки

Когато пишем за изкуство, мисълта се разклонява в различни посоки – в асоциации и спомени за чужди интерпретации. Опитът да не я изчистя от тях, да хвана този “поток” в неговата възможна пълнота, определи “зрителната” форма на този текст. Съобщавам я: карето на текста е изместено в листа и част от асоциациите с чужди мисли, както и библиографията са прехвърлени като “бележки под линия”, следващи го успоредно. Цитатите, които са неразделна част от собствената ми мисъл, са дадени с *курсив*. Старая се да бъда коректен към библиографията, но без педантизма при строго научния материал. В кавички поставям думи с преносно значение, общоприети условности и особени, метафорични или универсално приложими изрази от чужда лексика. Думи и фрази, които представляват важен, според мене, акцент, са дадени **болт**, както и такива, които още не са обективно приети за понятия. Понякога болтирам и нарочни тавтологии и алитерации. Заглавията на произведения са с *курсив, болт*. Така са отбелязани и подчертаванията в цитиран текст. Скобите приютяват вметнати изрази или съобщават за друг вариант на мисълта.

Давам този **граматико – предпечатен** анализ, не само за да подпомогна читателя при ориентацията. В крайна сметка нищо принципно **различно** или **лично** няма тук. С него изтъквам и следното: струва ми се, че в бъдеще все повече ще се разпространява визуализирането на акцентите и онагледяване на асоциациите в една неразделима по същество мисъл (по необходимост разделена на поредица от думи). Компютърът предлага удобното техническо средство. Отдавна еманципирана като продукт, отдавна превърната (от средство) в самодостатъчна цел, книгата, писаният текст днес е много повече зрително, отколкото слухово възприемаем. Специфичната ритмика, музикалността на речта, акценти, паузи, вметки, предполагат онагледяване,

подобно на това, което артист – рецитаторът прилага към текста си. И то в рамките на една общоприета система от символи, която би следвало да се развие подробно, противодействайки на произволни, граничещи с неграмотност “творчески интерпретации”, подпомогнати от удобствата на компютърни програми. Може би бъдещето е на една книга на пунктуацията, която малко прилича на плакат, текст, който напомня бял стих с **нарочни** по форма строфи. Бъдещето до онзи (далечен?) момент, когато ще е изцяло **мултимедия**.

Композиращият човек

Основното определение на човека е дух и не бива да се подвеждаме от обстоятелството, че освен това той може да ходи на два крака.

Киркегор

Homo sapiens – “научно” (по-скоро условно) отреденото място на човека в стълбицата на еволюцията на видовете ни поставя пред въпроса що е разумност. *Когато се оказа – пише Хьойзинха – че хората не са толкова разумни, за каквито се смятаха в радостния век на преклонението пред Разума, нашият род бе наречен **Homo sapiens** и **Homo faber**.* Осмелявам се да предложа едно определение за разумност, което не може да бъде дискредитирано лесно. И действително – **всяка човешка дейност е утвърждаване на алгоритъм – система от правила, които определят последователност от действия, чието следване предполага постигането на дадена цел.** Ако се опитаме да назовем това с една дума, струва ми се , че най-точната (т.е. най-малко неточната) ще бъде композиция. Различните човешки дейности

в хода на своето развитие са обособили **набори от правила, набори от условности**, които може да бъдат наречени **език** (език на изкуството, език на науката...) и то не просто като метафора.* Тези езици имат своите **екзо-** и **езо-**теричен пласт, имат своя недостъпен за профаните подтекст. Да пишеш за композицията в изкуството, да правиш композиции означава да разбираш **граматиката на езика** на изкуството. Съвременната психологическа наука утвърждава “виждането” като мълниеносно подреждане, ще рече **композиране** на безбройните визуални факти. Подкрепям предложеното “онасловяване” на нашата “разумност” с кратко резюме на някои тези на Рудолф Арнхайм относно визуалното възприятие – довод, свързващ разумността ни с “биологията”:

- Възприятието в основата си е познавателен процес.
- Визуалното възприятие не е пасивен, съзерцателен акт, а творчески активен, динамичен процес; не е просто репродуциране на обекта, а създаване на визуални “модели”, визуални “понятия” чрез оценка, обобщаване, съпоставяне с минал опит, анализ и синтез.
- Визуалното възприятие по своята структура представлява чувствен аналог на интелектуалното познание. Когато се говори за сетивно познание (в частния случай визуалното възприятие) е напълно уместно използването на термини като “понятие”, “съждение”, “логика”, “абстракция”, “заключение”, които сме свикнали да употребяваме за процеса на абстрактното мислене – на двете нива действат сходни механизми.
- Както научното познание си служи с определени логически категории, така и възприятието има свои структурни принципи – **визуални понятия**, на които съответстват **изобразителни понятия**.
- Възприятието не е механично регистриране, а още – мислене, разсъждение, интуиция, творчество - схващане и постигане на значими структурни

** Защото светът на човека не е само свят на неща в пространството, но и свят на символи, където разграничението между действителност и илюзия е само по себе си недействително.*

Гомбрих, *Изкуство и илюзия*

* *Една природно дадена енергия – която естествено само трябва да е налице, за да се остане сред действителното развитие – представлява предпоставка за понятието култура. Защото от гледна точка на това понятие ценностите на живота са тъкмо култивирана природа. Те нямат онова изолирано значение, което, сякаш гледано отгоре, се съизмерва с идеала за щастие, интелигентност, красота, а се явяват като развити на дадена основа, която наричаме природа и чиито сили и идейно съдържание я надхвърлят, доколкото са именно култура. Ако поради това облагороденият градински плод и статуята са в еднаква степен продукти на културата, то езикът все пак съумява твърде фино да намекне за това отношение, като нарича самото плодно дърво култивирано, докато суровият мрамор в никакъв случай не се култивира в статуи. В първия случай се предпоставя една естествена движеща сила и предразположение на дървото по посока на плодовете, които чрез интелигентно влияние са развити извън ес-*

модели, **внезапно проникване в същността**. Тези черти го сродяват с художествената дейност – оттам и изводът, че способността за творчество не е привилегия на определени таланти. Всеки здрав индивид – *и циганинът и академикът* (Бешков) “твори” поне на ниво сетивно възприятие.

Ето още някои отстоявания, срещнати в прочути страници:

Да ходиш по улицата също е композиция, иначе си добитък. (Бешков)

Наистина, човекът е единственото животно, което оставя свидетелства подир себе си, защото е единственото животно, чиито произведения “извикват в съзнанието” някаква идея, различна от материалното им битие. Други животни използват знаци и градят структури, но те използват знаци без да осъзнават логическата връзка на обозначаването и градят структури, без да осъзнават вътрешната връзка на градежа. (Ервин Пановски)

...

Изящните, геометрично перфектни построения на общности от животинския свят (напр. пчелите) също извикват в съзнанието думата композиция, особено при анализ на математическите им съотношения. Спрямо безкрайните възможности на **съзнателно** осмисления порядък, чиито най-впечатляващи примери са от сферата на изкуството*, тези “композиционни схеми” ни изглеждат елементарни. Или може би – **прости**, с онази недостъпна простота, която е приоритет на Демиурга.

...

Човекът на изкуството, истинският творец все по-рядко е поставен на пиедестала, отреждан му в минали епохи, но все още е запазил известно обаяние. Не е ли това обаяние **пиететът**, който ни вдъхва с битието си на “архитип”. Архитипът на **разумния човек**.

...

(Отличен, за съжаление чужд финал)

Дън уверява, че в смъртта ще се научим успешно да боравим с вечността. Ще си възвърнем всички мигове от нашия живот и ще ги съчетаем, както ни се понрави. Бог и нашите приятели, и Шекспир ще ни сътрудничат.

*Пред тази тъй блестяща теза всяка заблуда, допусната от автора, се оказва маловажна.**

Относно критерия в изкуството с позоваване на Киркегор **

Вие, силни духове, които знаете как да грабнете човешкото сърце, помогнете ми да уловя читателя не в мрежата на страстта или в коварствата на красноречието, а във вечната истина на убедеността.

Киркегор

Един създава мисълта, друг я кръщава, трети създава с нея деца, четвърти я посещава на смъртния ѝ одър, а пети я погребва.

Лихтенберг

Възхищението у мен, симпатията, пиететът, детето в мен, жената в мен настояваха за повече от това, което мисълта би могла да даде.

Киркегор

Въпросът за критерий в изкуството не може да бъде подминат от никого, който се интересува професионално от тази тема. Той интересува и мнозина

тествената си граница, докато при мраморния блок не се предполага съответна тенденция към статуя; реализираната в статуята култура представлява повишаване и усъвършенстване на определени човешки енергии, чиято (само) първаначална изява описваме като естествена.

Георг Зимел

* Борхес, *Времето и Дж. У. Дън*

**Перифразирам заглавието на първото значително произведение на Киркегор – *Върху понятието за ирония, с постоянно позоваване на Сократ*, 1841г. – неговата магистърска дисертация, а “позоваванията в текста са предимно от *Или – или*, т.І.

*

*Изящното изкуство овладява
всеки,*

*ако със тайната му Бог го е
създал,*

*ако в упорството остане
дълголетен.*

...

*И ако, зрящ за тайнствените
му пътеки,*

*родил съм се в света, от гняв
разкъсван цял,*

*Вий огъня, че му принадлежа,
винете.*

Микеланджело

*** Достатъчно е да знаете името
на едно божество или на едно об-
жествено създание, за да го държи-
те във ваша власт.*

Жан Вандие, *Египетската религия*

любители. Това е територия, на която си дават среща почти “първосигналното” “харесва ми” – “не ми харесва”, културни напластявания, традиции, философия, моди, реклама, снобизъм. Борхес би рекъл: *някои думи в това изброяване са заразени от другите*. Това е територия, на която мислителите и професионалните художници се разминават, защото за едните изкуството е “**културен феномен**”, а за другите – **съдба*** и територия, на която се разминават художниците, за които изкуството е **съдба**, с тези, за които е **бизнес**. По безкрайния път на проникновено познание – орисията на **разумния човек** – **разумният човек** се стреми да примирява противоречията, да разрешава парадоксите... Да **назове** нещата, подобно на Мойсей, който пита Бога за Неговото Име (Изход, 3, 14)** Мислителят се стреми да формулира критерий в изкуството, за да “разбере” тази парадоксална материя, артистът – за да намери ключ към собственото си творчество. Мисля, че доста художници са били разочаровани от разсъжденията на велики философи, които интерпретират **неадекватно** художествените факти. Това е породило почти суеверно недоверие у практиците на изкуството към теорията на изкуството. Имало е и философии, които са предопределяли задълго посоката на развитие, както и такива, които диктаторски са я налагали.

Аз съм от художниците, които **действително** вярват в **действената** сила на формулировката; формулировките на някои любими автори ми дадоха “имена” на композиционни принципи и факти в изкуството. С тези “имена” ги “направих” мои. В рамките на този етюд ще се опитам да онаслова **критерия**, който изкристализира от философията на Киркегор. Това ще бъде отговор на скептика, който отрича всякакъв работещ критерий. И на спекуланта, за когото изкуството е една удобна територия, *следователно, според тази естетика всяка една завършена в художествено отношение дребна любезност е класическо произведение на изкуството*. Според Киркегор *Пантеонът е станал претрупан... и напълно е изчезнала представата за една хладна зала с отделни открояващи се фигури, Пантеонът се е превърнал*

по-скоро в склад за вектори... Съвсем нямаме за цел да отричаме на някои произведения полагаемата им се стойност, но трябва да внимаваме да не би тук, както на много други места, езикът да се обърка, а понятията – да изгубят живееца си.

При цялата парадоксалност и плурализъм, разногласия и неочаквани обрати струва ми се, че съществува някакъв **“предусет”** за доброто и лошо изкуство, някакво неназовано и необяснено съвпадение на вкусовете и оценките за някои художествени факти у онзи елит, *който издига имената или ги изпраща в забвение*, мнение, различно от това на профана. Сякаш традиционно е “селекцията” да бъде приписвана на **“Времето”**. Лично на мене този **“субект”** – Времето като абсолютен оценител винаги ми се е струвал малко съмнителен. Има важни факти, които Времето, струва ми се, не е поставило на най-подходящите места; има факти, за които Времето сякаш не е чувало, защото **навремето** не са крещели за себе си...

Опасно е да смятаме – пише Борхес – че едно съчетание от думи прилича твърде много на действителността. Още по-опасно е да смятаме, че някои не приличат повече от други. Смятам, че в произведението на Киркегор, (въпреки че не това е основната му цел) съзираните **критерии за добро и лошо изкуство съответстват на художествените факти повече от много други** (не знам дали Киркегор е искал да набележи критерий за добро и лошо изкуство). Настоящият тенденциозен извлек е изцяло подчинен на други цели, а не на основния патос на автора. Освен като **работещ метод за оценка**, долните редове, така поднесени, (вярвам) имат смисъл и като **генератор на идеи**.

...

Нека прочетем заедно някои от страниците на Киркегор. Ще започна с **Нищо неказващото въведение**, което **указва** светогледа, на чиято територия ще търсим нашите критерии – *...онзи щастлив гръцки светоглед, който*

* любовна драма от Адам Йоленш-легер

** Борхес, *Крепостната стена и книгите*

наричал света Космос, защото се разкривал като едно добре подредено цяло..., достоен за възхищение най-вече заради способността си да свързва в неразлъчно единство това, което поначало принадлежи едно към друго – Аксел с Валбор, Омир с Троянската война, Рафаел с католицизма, Моцарт с Дон Жуан. Съществува едно недостойно съмнение, което съдържа в себе си голяма лечебна сила. Според него подобна връзка е случайна и то не съзира в нея нищо друго, освен едно щастливо съвпадение на различните сили в играта на живота... Тази мъдрост съдържа от своя страна голяма утеха и успокоение за всяка посредственост... Случайното има само един фактор. Случайно е, че историята на Троянската война е причина Омир да получи най-прекрасния епичен материал, който можем да си представим. Щастливото има два фактора: щастие е, че най-прекрасният епичен материал попада тъкмо в ръцете на Омир; тук ударението пада както върху Омир, така и върху материала. В това се заключава и дълбоката хармония, която звучи във всяко едно произведение, което наричаме класическо.*

Преди да продължа с **откритите** в текста на Киркегор критерии, ще цитирам две фрази, чийто тон съвпада с логиката на разсъжденията ми и една кратка аксиома, формулирана и нарушена от Киркегор.

*Всички изкуства се стремят към положението на музиката, която не е нищо друго, освен форма.***

*...е написал две творби: една – темата, която си е поставил; друга – начина, по който я е изпълнил.**

*След като веднъж си встъпил в тази сфера, безразлично е дали стоиш най-горе или най-долу, защото в известен смисъл ти стоиш еднакво високо, доколкото стоиш безкрайно високо.***

Когато например се твърди, че Омир е бил щастлив, загдето му е попаднал най-прекрасният епически материал, това лесно би ни подвело да забра-

вим, че този епически материал е достигнал до нас единствено чрез виждането на Омир и обстоятелството, че за нас той е най-съвършеният епически материал, ние дължим единствено на ясната и проникновена трансубстанция, присъща на Омир. Ако обаче изтъкнем поетическата намеса на Омир като нещо отделно при трактовката на материала, лесно рискуваме да забравим, че поемата никога не би станала такава, каквато е, ако мисълта на Омир, с която той я е проникнал, не е била нейна собствена мисъл, ако формата на материала не е била неговата собствена форма. Поетът пожелава своя материал, но, както обикновено се казва, да пожелаваши не е изкуство и това е съвсем правилно и важи с голяма достоверност за множество безсилни желания на поети. За това пък да желаеш правилно е голямо изкуство или по-точно дарба. Именно това е необяснимото и загадъчното у гения, както е и случаят с вълшебната пръчица, на която никога не и хрумва да пожелае нещо друго, освен това, което пожелава.

Опитвам се да цитирам от текста само толкова, колкото е необходимо за пълното обхващане на тезата, без да спекулирам с насладата, която ми доставя и красивият, точен език, и поетичният, леещ се ритъм. И така – първото съществено качество на една композиция може да се формулира така: **избраният сюжет трябва да съответства на възможностите на автора, да бъде адекватен на почерка и чувствителността му.** Тези думи трябва да се “четат” в най-широк смисъл, тъй като един различен ъгъл към даден материал може да му даде неочаквано съдържание, може да обогати присъщия му експресивен потенциал (да си спомним за “митологичните” платна на Веласкес, сравнявайки ги с Рубенсовите, да си спомним за постмодернизма). “Ракурсът” зависи от специфичната настройка на твореца, но в производението не трябва да се усеща, че темата “не е лъжица за тая уста”.

Втората отличителна черта на добрата композиция е умелото използване на възможностите на изкуството, в рамките на което творим,

* Борхес, *Слепотата*

** *Аз съм все още прекалено много дете или по-точно съм влюбен като младо момиче в Моцарт и трябва на всяка цена да направя така, че той да стои най-горе – така Киркегор нарушава аксиомата си, но в тази поредица от блестящи страници са формулирани важни тези.*

* По-долу в текста се визира Дон Жуан – героя, а не името на произведението на Моцарт.

така че резултатът да създава усещането, че именно със средствата на това изкуство темата може да бъде интерпретирана по най-добрия начин. Киркегор употребява думата *медиум* в смисъл **специфичен изразен език** на отделните изкуства. *Медиумът се намира в едно крайно необходимо съотношение с цялото сътворяване, материалът* (думата е употребена в смисъл на тема) *прониква формата, както и формата прониква материала, това взаимопроникване, това равенство в безсмъртна дружба, може да послужи за осветляване на класическото от една нова страна и за неговото ограничаване, така че да не се разрастне прекалено.* Примерите, с които Киркегор защитава тази теза, отговарят на неговите лични пристрастия, най-вече към Моцартовия **Дон Жуан**. * *Разбира се в музиката са възможни много класически произведения, но само за едно единствено от тях може да се каже, че идеята за него е абсолютно музикална, и то по такъв начин, че музиката не се явява като акомпанимент, а разкривайки идеята, тя разкрива своята собствена съкровена същност. Фауст е идея, но една идея, която е едновременно и същностно индивид. Да си представим духовно-демоничното, съсредоточено в един индивид, е присъщо на мисленето, докато, обратно, невъзможно е да си представим чувственото, събрано в един индивид. Дон Жуан се люлее непрестанно между двете възможности – между тази да бъде идея, което ще рече сила, и тази да бъде индивид. Това люлеене обаче е музикалният трепет. Представа ли си го като отделен индивид, видя ли го, чуя ли го да говори, тогава действа колично твърдението, че е прелъстил 1003 жени. Защото в момента, в който той стане отделен индивид, ударението пада съвсем другаде, изтъква се именно кого е прелъстил и как... Музикалният Дон Жуан е изцяло победоносен... Мислима е все пак и друга негова интерпретация, която използва думите като медиум... По този начин Дон Жуан става една рефлексивна личност, която губи онази идеалност, характерна за нея в традиционните представи. Тук аз искам веднага да разясня промяната, която се извършва с идеята. Когато Дон Жуан бива интерпретиран музикално, аз чувам у*

него цялата безкрайност на страстта, същевременно и нейната неудържима мощ, на която нищо не може да устои. Аз чувам бясното желание на щението, същевременно обаче и неговата безусловна победоносност, срещу която всяка евентуална съпротива би се оказала напразна... Именно такъв един стихуен раздвижен живот, демонично силен и неустоим, аз откривам у Дон Жуан. Това е неговата идеалност и на нея аз мога необезпокоявано да се радвам, защото музиката не ми го представя като личност или индивид, а като сила. Ако Дон Жуан бъде схванат като индивид, то той е eo ipso в конфликт с един обкръжаващ го свят. Като индивид той усеща гнета и оковите на това обкръжение, като силен индивид той може би ги преодолява, но ние веднага чувстваме, че тук пречките и трудностите играят друга роля. С тях се занимава основно интересът. Така Дон Жуан е поставен под определението на интересното. Ако бихме искали да го поставим посредством словесни излияния като абсолютно победоносен, веднага ще почувстваме, че това няма да ни задоволи, тъй като на никой индивид не е същностно присъщо да бъде победоносен... Една съвършена интерпретация, която да е поставила Дон Жуан в категорията на интересното, аз лично не съм срещал, докато за повечето интерпретации на Дон Жуан важи правилото, че те клонят към комичното... Остава ли Дон Жуан да изпадне в парични затруднения и да бъде преследван от кредитори, той незабавно губи идеалността, която притежава в операта и въздействието става комично... Липсата на идеална интерпретация в медуума на словото би могла да даде косвено доказателство за правилността на моята теза* Музиката го превръща веднага в нещо повече от обикновен индивид. Гласът му разширява диапазона си до глас на дух. И както по тази причина Дон Жуан е интерпретиран в операта с естетическа сериозност, така и Командорът. При Молиер той се явява с една етическа достолепност и тежест, които го правят едва ли не смешен. В операта се появява с естетическа лекота, с метафизична достоверност. Никоя сила в производението, никоя земна сила не е успяла да надвие Дон Жуан, само един дух,

*Няма да отегчавам и без това дългия цитат със страниците посветени на интерпретациите по темата Дон Жуан на Байрон, Молиер и Хайбер, тъй като те ме отдалечават от линията на основната ми мисъл. Заинтригуваният читател би могъл да прочете у Киркегор пълната и оригинална версия, вдъхновила този мой етюд – *Или-или* т.1

един призрак е способен на това. Разбере ли се правилно казаното тук, то ще хвърли нова светлина върху интерпретацията на Дон Жуан. Един дух, един призрак е репродукция, тайната, която се съдържа във факта да се появиш отново. Дон Жуан може всичко, той е в състояние да се противопостави на всичко, с изключение на репродукцията на живота, именно защото той е непосредствено чувствен живот, чието отрицание е духът.

Този дълъг цитат е пример за анализ, направен от голям мислител. Той визира произведение на едно друго изкуство – музиката, но неговата логика може да бъде приложена и към творби на изобразителното изкуство и, разбира се, други “медиуми”. Оставям на читателя лично да направи подобен анализ и вярвам, че ако той е изкушен от творчеството, ще съумее да извлече от него огромна полза при търсене на своите теми в изкуството. Формулирана е и друга теза на Киркегор: *ако това, което прави едно класическо произведение класическо, се съдържаеше единствено и само в творческата индивидуалност, би трябвало всичко, създадено от нея, да бъде класическо, подобно на пчелата, макар и в по-висш смисъл, която изгражда винаги определен вид килийки*. Да си спомним тука за спекулациите, които се правят с по-ранни, учебни, недовършени и изобщо несъвършени произведения от иначе големи автори. *Няма да бъде в тяхна полза – би казал философът – и в полза на тяхното безсмъртие, ако всичко се мери с една мярка и всичко се възвеличава еднакво.*

Ще продължа в посока към следващата си теза, извлечена от студията на Киркегор, която може да се онаслови така: **адекватност на изразния език на “начина за предусещане на действителността”**. За да изясня смисъла на тази теза, ще прибегна към един цитат от красивото есе на Борхес *От алегорииите до романите*: *Колридж отбелязва, че всички хора се раждат аристотеловци или платоновци. Последните предусещат, че идеите са действителност; първите – че са обобщения; за последните езикът не е нищо друго, освен система от произволни символи; за първите той е карта*

на всемира. Платоникът знае, че всемирът е по някакъв начин космос, порядък; за аристотелианеца този порядък може да бъде грешка или измислица на нашето частично познание. През различните географски ширини и епохи двамата безсмъртни и непримирими врагове сменят диалекти и имена... номиналистите са аристотелианци, реалистите – платоници... Както може да се предположи, толкова много години са умножили до безкрай сродните положения и различията; уместно е обаче да се твърди, че за реализма най-важни били универсалиите (Платон би рекъл – идеите, формите; ние – отвлечените схващания), а за номинализма – индивидите. Историята на философията не е безполезен музей на развлечения и словесни игри: правдоподобно е двете тези да отговарят на двата начина за предусещане на действителността.

Докосването на красивата игра на Борхес (изразът е негов) с красивата игра на Киркегор ме навежда на следните изводи:

Дон Жуан (героят) е образ – символ и музикалната му форма съответства на алегоричния му патос. Дон Жуан в словесна или друга форма поставен под определението на интересното като рефлектиран индивид би бил по-близък до светоусещането на съвременния човек, макар и по-неадекватен на съкровенната си същност. Номинализмът, преди новост за неколцина, сега обхваща всички хора; неговата победа е тъй обширна и фундаментална, че името му става ненужно. Никой не се обявява за номиналист, защото няма кой да бъде нещо друго. Нека се опитаме да разберем, че за хората от средновековието същественото не са били самите хора, а човечеството, не индивидите, а видът, не видовете, а родът, не родовете, а Бог. От такива позиции въпросът за символа, алегорията, персонифицираната идея добива специфика, която заслужава специално разглеждане и понякога поставя твореца пред особен избор – дали да флиртува с **интересното**, с вкуса на публиката или да бъде безкомпромисно честен към **иманентната патетика** на своите герои.

...

Ще спра до тук, с уговорката, че темата и съчинението, на което се позовавам, заслужават и изискват по-подробен анализ, който да изясни конкретни факти от историята на изкуството. Приложен към различни жанрове, такъв анализ би бил наистина убедителен. Да го направя, би значело да не включа настоящия етюд в това събрание. Надявам се и така, текстът да звучи убедително и **работещо**. Надявам се, още, някога да дозавърша започнатото.

Изповеден етюд

Когато започнах да чета митологии и автори с ясна мисъл и обширни познания, пред лична ми **тематична банка** се разкри богатство, което, наред със завоювалите си запазено място на територията на изобразителното изкуството сюжети, би могло да оплоди много творчески години занапред. Видях живописца като пълно с безброй **визуални метафори** поле. В него трябваше да определя границите на моя **личен творчески всемир**, разграничавайки се забележимо от “неудобните велики предшественици”. Трябваше да намеря верен **критерий**. Мисля си, че съм го открил в някои от страниците на Киркегор. Много композиционни похвати най-неочаквано ми подаде (не историята или теорията на изобразителното изкуство, а) литературата (от нея най-много – страниците на Борхес, за които мога да кажа с неговите думи – *в продължение на много години аз вярвах, че почти безкрайната литература беше у един човек. Този човек бе...** Към тези изповедни думи ще добавя трудностите, които разбрах, че ще съпътстват материализирането на този художествен всемир. За да повярвам в обективната смисленост на някои мои композиции трябваше да **постулирам мислено** един зрител, един възможен потребител на образите – метафори, с когото ни свързва “сходно минало”

(ще рече подобна култура, предпочитания, интереси). Във време, което бих назовал (не знам дали повтаряйки някой авторитет) “време на упадък на хуманитарното познание” – този възможен зрител е не само ефимерен, но да го умозря и като платежоспособен, това далеч надхвърля въображението ми. Все пак (моята суета (?) ме подтиква да) смятам, че истинските майстори са творили за именно такъв измислен, но високо културен потребител, освен в случаите, при които за такъв е умозрял самия Бог, чийто естетически предпочитания, обаче (според сполучливия израз на Борхес) едва ли са ни известни. В някои епохи и за някои от тях (може би тези, за пораждането на чието изкуство са били наистина необходими такива условия) съдбата е материализирала реален меценат или вдъхновител. Противопоставям му консуматора на “масова култура”, **статистически оправдания**, in vitro създаден субект, комуто се поднасят лесно смислаеми, олекотени продукти, достойни за *простотията и снобизма* му (Унамуно).

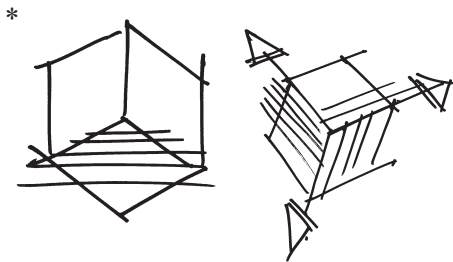
Остава насладата от самото пресъздаване, постепенното вникване в логиката и особените правила на тази драматична или лековата игра, чийто архитип е “разумността” на човешкото виждане, самата **разумност**.

Перспективен етюд

Споменът за **геометричния първообраз**, който всяка конкретна форма пази, я сродява структурно с **куба** – най-простата **метафора** на триизмерния свят.*

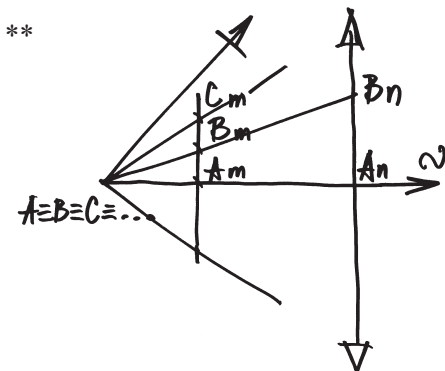
Перспективното изображение на куб в общо положение има три убежности – три перспективно перпендикулярни вектора,* маркиращи посоките на съкращение, които ще ни отведат до съответната убежна точка – мястото

* Сезан в писмо до Емил Бернар – *всичко в природата може да се сведе до куба, кълбото, конуса и цилиндъра*. Някои (погрешно) извеждат от тези думи естетиката на кубизма



на мислено пресичане на успоредните прави – една геометрична визуализация на безкрайността, каквато е и линията на хоризонта (Н). Да се сведе безкрайността до тъй прости геометрични елементи – ето една от *възхитителните сръчности*, които предлага тази “наука”, станала синоним на реализма в изобразителното изкуство и символ на ренесансовия човек – *мяра на всички вещи*.

Една проста математическа визуализация на постулираното – *точното количество точки, които има във Вселената, е онова, което има в един метър или в един дециметър или в най-дълбокия звезден прелет*, както и – на “отиването” към все по-малки отсечки в дирене на първообразите и скритата зад тях Точка, може да добие вида:**



Стремежът към безкрайно голямото е **метафизично твърдествен** с търсене на безкрайно малкото и скритата зад него Точка. Чий ли гениален предусет за това е родил началата на перспективата? Като “наука” за обективно предаване на “невинното” възприятие, нейната стойност не е по-голяма от тази на който и да е способ за изобразяване. Като адекватна материализация на горното “уравнение”, перспективата няма алтернатива. В това, вероятно, се крие нейната **несравнима сугестия**, почти първосигналната ѝ внушаемост.

Кратко определение за пластична находка

Да бъде извлечена **видимо логично** от форма или комбинация на форми визия, която зрителят най-малко очаква да му бъде предложена и (или) е трудно за допускане този тип форма да я предполага.

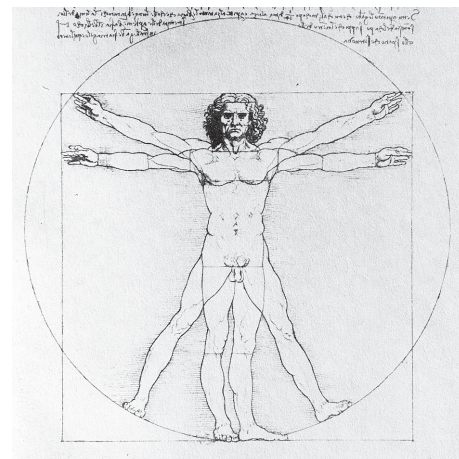
Геометрия и съдба

Да визираме прочутата рисунка на Леонардо (Витрувиански човек)*. Нейната слава би била незаслужена, ако тя просто визуализираше “божествената пропорция”, дори ако (както Гърците и Ренесанса) продължавахме да вярваме в непременното математическо основание на красотата (на тялото). Тук явно се съдържа по-дълбок символ на човешкото битие. За Бешков кръгът – “идеалната фигура” – трябва да е **проекция** на сферата, която е съвкупност от силуетите на всички пози. А квадратът? Дали той не е **проекцията** на онази сила на триене, противостояща на всички човешки пориви, чиито персонифициран архитип е Сизиф... А може би в контекста на едно друго осмисляне е **проекция** на куба, чиято разгъвка е Кръстът...

P.S. В типичната за способния на всичко Леонардо неспособност да завършва творбите си, сякаш се долавя **отмъщението на материята**. Знайно е, че творчеството му най-остро е засегнато от **загубите от силите на триене**. Те не са пощадили нито едно от големите му произведения и не са му позволили да реализира грандиозните си проекти. За него (и за човечеството) е било достатъчно да ги умозре.**

Психология и изкуство

Понякога чувството, че сме неспасяемо обвързани във веригата от причини и следствия на случайните обстоятелства в нашия живот, че сме функция от чужди очаквания, мисли или действия (освен измамното усещане за патетичност) ни кара да подирим спасение в моментните бягства на удоволствията, пътуването или в онзи *груб, но и най-резултатен метод – интоксикацията*.* Психологът би ни препоръчал да подирим и повярваме в



*

** Някои казвали, че Леонардо бил започнал статуята, за да не я довърши..., че подобно на другите му неща и тази творба ще остане недовършена. Но по за вярване е, че макар и безкрайно благороден и трудолюбив, той е бил възпрепятстван от постоянния си стремеж към все по-голямо съвършенство..... още преди отличните му ръце да заработят, в съзнанието му се образувала идеята до най-малки подробности.

Джорджо Вазари, *Животът на Леонардо да Винчи*

** Не вярвам някой да е разгадал нейния механизъм, но е факт, че съществуват чужди за тялото вещества, чието присъствие в кръвта и тъканта ни създава непосредствени усещания за удоволствие... Ние познаваме най-малко едно болестно състояние – манията – при което се проявява поведение, подобно на опиянението, без да бъде използвано наркотично средство.*

3. Фройд, *Ерос и култура*

*** Бай Ганьо, ти ли я свърши? Нейсе, запуши я... – онасловава Бешков тази своя рисунка по темата*

“абсолютната” стойност на своята личност, за да съхраним **усещането за самоидентичност** – препоръка, доста абстрактна и трудна за приложение. Този, комуто е дадено изкуството (като съдба и като изкушение) – и в това е неговата (на изкуството) най-голяма психологическа стойност – може да усети своеобразен прилив на щастие посредством наистина осезаемото **усещане за самоидентичност**, което то ни дава. Това вероятно е карало Алеко Константинов да се самоназове “**Щастливец**”, този Алеко, който най-точно е почувствал тъмното, гротескното в народопсихологията на нашенеца, почувствало го е и тялото му когато **Бай Ганьо убива автора си**.** Това същото усещане за самоидентичност е визирал и Борхес в проникновеното си есе **История на отекванията на едно име: Глухотата, световъртежът, опасенията от лудост и накрая идиотицината утежнили и постепенно задълбочили меланхолията на Суифт. Започнал да губи памет. Не искал да използва очила, не можел да чете и вече бил неспособен да пише. Умолявал всеки ден Бога да му прати смърт. И едно следпладне, стар и луд, и вече умиращ, чули го да повтаря, не знаем дали с примирение, с отчаяние или както някой се утвърждава и закотвя в своята последна, неуязвима същина: “Аз съм това, което съм, аз съм това, което съм”... и думите, които Шопенхауер изрекъл вече близо до смъртта: “Ако понякога съм се смятал за нещастен, то се дължи на едно объркване, на една грешка. Вземал съм се за други, например за заместник, който не може да стане титуляр, или за обвиняем в едно дело за клевета, или за влюбения, когото това момиче ненавижда, или за болния, който не може да излезе от дома си, или за други лица, страдащи от аналогични нищети. Не съм бивал тези лица; то, най-много, е бивало платът на костюми, които съм обличал и които съм оставял. Кой съм действително? Аз съм авторът на **Светът като воля и представа**...”** Тази фраза в устата на именити творци, фраза, чийто първообразен урок е със свръхестествен произход* **осветлява** библейското **И Бог създаде човека по своя образ; по Божият образ го създаде**.**

Върху изкуството

* *Изход* 3, 14

** *Битие* 1, 27

Пътят, посочен с напътствие, не е извечният Път.

Име, наречено с име, не е име на Вечното.

Безименното е начало на Небето и Земята.

Именуването – майка на безбройните неща.

Нека това великолепно начало на *текста наричан първоначално с името на Лао Дзъ, а по-късно добил известност като Дао-дъ дзин* (Крум Ацев) да бъде и нескромното начало на този скромен етюд. Приемам думата “изкуство” като условно означение на една дейност, съпътствала човека от мига на неговото очовечаване, но и до ден днешен – неформулирана. Неуспехът на прочути страници да го направят задоволително произтича от факта, че “понятието” назовава твърде много неща. Изкуство е и ..., и..., и..., и дори опита да назовем изкуството. Това го сродява с *Безименното* на Лао Дзъ. Доразвивайки тази асоциация – **стиловете в изкуството са точните имена на безбройните неща в изкуството**. Другояче казано – **изкуството наименува съвкупността от всички онези неща, които провокират зараждането на стилове в изкуството**. С тази логика аз съм склонен да възприема зараждането на отделните стилове не като **еволуция**, а като постепенно **осъзнаване, еманципиране и абсолютизиране** на различни компоненти на творческия импулс. Процесите на тази еманципация се обуславят от исторически, социални или други фактори. Думата “еволуция”, приложена към фактите на изкуството, е сякаш неуместна и назовава най-вече нескромния стремеж на днешния творец да се чувства връх на айсберга. Да си припомним блестящото начало (първите репродукции от книжките по история на

* Изразът е употребен от или за Джек Лондон

** *На 16 години рисувах като Рафаел, днес, на 60 искам да рисувам като дете*

изкуството); да си припомним преоткриването на примитивни образци, дало тласък на модерни естетики; да си припомним **научната пунктуалност** на ортогоналните проекции в египетските визуални разкази, ненадминати от днешната дескриптивна геометрия. “Откривайки” нови стилове, ние просто опознаваме **метафизичните корени на творчеството**. Ето някои **имена**, които онасловават отделни компоненти на творческия импулс:

Реализъм е името на стремежа към обективност и истинност, преклонението пред обожествената природа, гръцкият “мимезис” и ренесансовата “научност”, неоплатоническата възхвала на Бога и рационалността от “века на разума”, самочувствието на **homo faber** и на въоръжения с модерни средства “лабораторен” изследовател на десакрализираната природа.

Класицизъм е името на суетния стремеж да се приобщим към факти със сигурна, проверена от времето стойност.

Маниеризъм е името на убеждението, че един почерк, една школа, един маниер може да бъде синоним на безграничното творческо умение.

Романтизъм е името на изкуството като *част от вечната младост на света*.*

Наивизъм е името на спонтанността, нестегната с корсета на професионална сръчност, на способността за непрекъснато учудване, *там където други виждат само навик* (Борхес), на детската отзивчивост, лелеяна от Пикасо.**

Импесионизъм е името на непосредственото възприятие – реализъм на “честното око” (оплодено обаче с някои физико-химични теории за цветовете).

Конструктивизъм е името на умозрителното опростяване, на търсенето на **геометричен архитип** на формите зад безбройните им проявления, едно от имената на метафизичното търсене на същността.

Експресионизъм е името на чувствеността, победила разума.

* Фройд, *Ерос и култура*

Сюрреализмът (понякога) е (и охотно се афишира като) другото име на сублимацията.* Това течение е и материализацията на представата за изкуството като “доброволен сън”.

Кубизмът сякаш най-точно съответства на претворяването и пресъздаването на натурата (реакция срещу мимезиса), преструктурирайки видимостите в нова, наситена с асоциации реалност. Едно от теченията, които преоткриват “модерната” естетика на примитивите. **Примитивизмът** също се еманципира като отделна стилистика.

Минимализмът назовава друг метафизичен стремеж – информацията, а дори и неизразимото, божественото да се кодира в знак, метафора, алегория – опит за визуализация на същността. Майсторските произведения на изкуството винаги се отличават с лаконичност.

Абстрактното изкуство назовава търсенето на самодостатъчен ритъм, демиургичния порив на човека – творец за негова, лично постигната реалност, повече символична, отколкото наподобителна, повече декоративна, отколкото “литературна”, повече изразителна, отколкото изобразителна – по-музикална. Понякога с претенции за философски идеи, но и – посока към десакрализация на изкуството, към превръщане на картината в художествен предмет – “честно” признаване на технологичната и същност – плоскост, покрита с бои, противостоящо на “измамния илюзионизъм” – (картината като) пейзаж, препускащ кон или гола жена. Неговите особености могат да бъдат назовани с две прочути фрази – **скепсис** и **апология** – *пиронът на стената ще убие живописца* (Пикасо); *всички изкуства се стремят към положението на музиката, която не е нищо друго, освен форма.* (Честъртън)

Течения като **абстрактен експресионизъм** и **ташизъм** еманципират мотор-

ния жест на творещата, рисуваща ръка.

Брутализмът, дадаизмът или (защо не и) **графитите** назовават една асоциална страна на творческия импулс. Бунтарската природа на истинския творец, която се е проявявала като индивидуализъм и духовен аристократизъм, може да изблигне в своеобразен артистичен анархизъм. Тези течения са и *сублимация на инстинкти*, по-близка до Фройдовата версия, отколкото например **сюрреализма**, но често, далече от територията на същинското творческо поведение.

...

...

...

Тази редица може да продължи до безкрайност. Времето ще я продължава до безкрайност, разкривайки нови и нови страни на творческата същност на разумния човек. Ролята на Времето (в гротесков вид) може да видим изпълнявана от познавачи и мениджъри, създатели и апологети на нови – **изми**, които освен че умножават какафонията в най-новата история на изкуството, девалвират и размиват критериите за добро и лошо изкуство. Аз се постарах да избира представителни и, разбира се, отговарящи на моята култура **стилове**. Някои **граничат със** или **дават начало на** други жанрове, което е показателно за ограничеността и степента на условност при рамкиране на факти от изкуството.

Във всяко истинско произведение има ехо от всички **имена**, независимо от стилистиката, към която го съотнасяме. При шедьовъра те са сплавени в **умонепостижима** съвкупност.

P.S. Личният или колективният стил може да бъде разглеждан като функция на същностната принадлежност на художник или течение към съответното име. В същият смисъл може да се схващат и ограниченията в естетическата култура на любители и професионалисти и склонността да се фетишизират

едни **имена** и да се отхвърлят други. Как тогава да се отдели обективно стойностното, освен като **статистически сбор на предпочитания**? Друга-де ще поразсъждаваме и по този въпрос.

P.S. 2 Разширяването на периметъра на тази тема може да доведе до изводи, засягащи други области на познанието, и такива, до които се докосват метафизиците, за които сънят е едно припомняне на минал опит. Най-щастливият **естетически** резултат на тази тема, който аз съм чел, е Борхесовият **Сънят на Колридж**.

** В Платоновия мит душата в нейното предсъществуване съзерцава чистата същност, абсолютното значение на нещата, така че покъсното знание е само спомен за (припомняне на) тази истина, проявяващ се в нея поради сетивен дразнител.*

Г. Зимел

Платон ми е приятел, но ...

Току-що “отминалият” етюд, вдъхновен от друг текст, не може да не **припомни** и Платоновото “**припомняне на знанието**” (*Менон*).* Много от настоящите страници кореспондират с други прочути места от *Диалозите*. Нищо чудно, след като мнозина смятат, че цялата европейска метафизика, може да се разглежда като “бележка под линия” към творчеството на Платон. Философската “истинност” или “неистинност” са по-малко интересни за един художник, отколкото **употребимостта** на скрития зад тезите **интелектуален инструмент**. Несъмнена е значимостта на метода, при който за доброто изобразяване на една триизмерна натура, е необходимо тя да бъде възприета като функция на подходяща **архитипна геометрична форма**. Интересно е, че най-ясното и прочуто изложение на теорията за “идеите” е дадено в последна книга на *Държавата*, като встъпление към “осъждане”-то на художниците.* Ние използваме Платоновата логика с обратен знак. Този “първообразен урок” визира и отношението **видимост – реалност**, което засяга най-вече живописеца, доколкото пресъздава триизмерния свят върху плоскост. Математиката, психологията на възприятието и художествената

** Платон противопоставя живописеца на дърводелеца. Дърводелецът, който изработва легло, превежда в материя идеята или понятието за легло. Живописецът, който изобразява леглото на дърводелеца в своя картина, само наподобява външния вид на едно отделно легло. Така той се оказва два пъти по отдалечен от идеята.*

Гомбрих, **Изкуство и илюзия**

*** Една и съща величина, мисля аз, гледана отблизо или отдалеч, не изглежда еднаква. Разбира се, че не. И едни и същи предмети са криви или прави в зависимост от това дали ги гледаме във вода или извън нея, както и вдлъбнати или изпъкнали, все поради измамата на зрението ни при цветовете. Съвсем ясно е, че цялото това объркване е присъщо на нашата душа. Върху тази слабост на нашата природа се създават неверните образи, фокусничеството и още много други такива хитрости, които с нищо не стоят по-долу от измамата.*

Цитирано у Гомбрих, **Изкуство и**

практика ще бъдат специфичния “медиум” на бъдещи размисли по темата. Друг, поредният **инструмент** на художествената практика – въпросите около алегорията и символа – също е мислим като произведен на учението за идеите.

Нахвърляните щрихи изглеждат прибавени към портрета на мислител – проникновен познавач на изкуството, още повече, че е съвременник на гръцката класика (средата на IV преди Христа). Нищо подобно – тук Платон може да бъде разглеждан като класически пример за неудачна употреба на собствените си интелектуални инструменти. Намерението му да заклеими творците като измамници** , които замъгляват разликата между истина и неистина, да “изгони” Омир от идеалната държава или поне да забрани (**Закони**) свободата и нововъведенията *отклоняващи се от традиционните норми.*

Не обяснението, а съобщаването на този парадокс е цел на настоящия етюд. Търсейки “истината” и образа на една идеална държава, която Ръсел определя като *жива скука*,* Платон ни води на територии, в които не можем да го следваме. *Amicus Plato, set magis amica veritas.****

Пре-откриване на “мимезиса” ****

... всяка случайна среща е предварително уговорена.

Борхес

Нека умозрем човека като Платонова “душа”, която изучава света, припомняйки си минал опит. Цялата история на изкуството добива друг смисъл. “Плодовете на въображението” – алегориите, образите, които населяват митологиите, религиите и различните изкуства, дори изразните средства,

които ги у-плът-няват, може да се разглеждат като пре-създаване на реални прототипи. Герои от един многоизмерен свят.

Из бележките на един съвременен зограф

Употребявам “зограф” с пълното съзнание, че нито аз, нито някакъв мислен събирателен образ на днешния български иконописец може да се отъждестви дори донякъде със същинските носители на това име. Свързваме го преди всичко с това: “*Всякога той имаше ума и мисълта си възнесени към Божествената светлина; сетивното си око – възведено към изписаните от вечни векове ликове на Владиката Христа, Пречистата Негова Майка и всички светии*”.* Още – с богословската подготвеност, усета към специфичните православни иконографски композиции, познаването на канона, развитото “религиозно въображение”, творенето като медитация, съзерцание, “**свещенодействие**”. И – разбира се – с Вяра. И с вяра в унаследените “метафизични” изобразителни формули. Не знам кои от “нас” притежават съвкупно тези качества. Правилно би било да употребя по-общата дума “художник” – все по-уместно обозначаваща **професията “художник”**, професия в един “профанен” свят. Всъщност това действително са размишления на артист, които визират **естетиката** на православно изкуство, по-скоро формата, отколкото богословската същност. Има страници, които са анализ на изразните средства, на стила, на изконни, чисто живописни търсения и такива, които са посветени на състоянието на днешното православно изкуство и въпросите, пред които ни поставя – смисъл, естетика, технология, проблеми.

...

В културния живот на България днес започва да изкрystalизира една особене-

илюзия

*** *Тя ще постигне успехи във войните срещу население с горе-долу същата численост и ще осигури препитанието на ограничен брой хора.*

Бъртрант Ръсел, **История на западната философия**** *Платон ми е приятел, но истината – по-добър приятел – повтаря Аристотел Платоновото Amicus Socrates...*

**** Така се назовава **подражанието на природата**, схващано от древните гръцки мислители като **цел** на изкуството.

* за Андрей Рубльов, цитирано у К. Янакиев, **Диптих за иконите**

на творческа задача. Появява се изненадващо по обем и вяло като резултат строителство и изписване на нови църкви, параклиси и други религиозни постройки. Съпоставката на този факт с безхаберното към опазване на великолепните по-стари класически паметници и очевидно невъзродените християнски ценности, извиква в ума фразата на Унамуно: *Люшките се от простотията към снобизма*. Убедено смятам, че основната част от набързо построените “сакрални” обекти ще представлява странен артефакт за следващите поколения. Импровизирайки с лексиката на Мирча Елиаде – парадоксално, но тези обекти по-скоро “профанират” съществуващото (все постесняващо се) “сакрално” пространство, вместо да сакрализират профанното. Едрото обобщение ме кара да пропусна някои заслужаващи внимание изключения. Къде се корени и как да формулираме същинския проблем? Защо се стига до подобна картина при положение, че **има** работа, експерти, пазарна среда, конкуренция, специалности, в които се изучава тази материя, историко – културна база (с все още недоунищожени артефакти) и (вероятно) – умни концепции на богослови и изкуствоведи. Всъщност чия “област” е (трябва да бъде) тази? На социолози, духовници или творци? Какво губи България от полуотговорите на тези въпроси? Нека засега да загърбим маркетингово – мениджърската страна на въпроса (която, подозирам обаче, е основната причина за полурезултатите на този етап). Дано да са прави някои духовници, които смятат, че този порив все пак е **възвръщане** към ортодоксални християнски ценности и ще доведе до стойностни резултати. Бих желал именит богослов или изкуствовед, с добре изложена концепция да даде тон на тези бележки. Ще се одързостя да пиша от гледната точка на един съвременен художник. Не се считам за самозванец или любител, защото съм участвал в реализацията на десетки квадрати стенопис и реставрация, включително авторски обекти. Опитвам се, доколкото ми позволяват възможностите, да противодействам на споменатите по-горе тенденции.

...

Понякога се противопоставя фигурата на свободния художник на тази на зографа с акцент върху “по-творческата настройка” на първия и по-подчертания му “иконоборчески дух”^{*} като отрицател на традиционни стойности и изразител на това “в изкуството и политиката бащите винаги грешат”. Смята да твърдя, че принадлежността им към **религията на изкуството** ги сродява. Неприемлива е представата за един послушен занаятчия, механичен “производител” на духовни образи, черпещ мъдрост и вдъхновение само от местния духовник. Макар скромен и анонимен, мощен е геният, създал неповторимата стилистика и избистрил изразните средства на иконата. Тези изразни средства, така “умонепостижимо” адекватни на задачите на религиозното изображение, особено на православното религиозно изображение. *”Красотата” – трябва определено да кажем – такава, каквато ни е позната в античната и в ренесансово – новоевропейската естетика – характеризира образа на **естественния** човек – на човека в неговото естествено и (тъкмо затова) полово **разделено**, полово **ограничено**, онтологически **поло-винно** битие. Ето защо красотата – както прозорливо са отбелязали това още древните – е, що се отнася до характеризирането на човека, по един **същностен** начин, **непременно** или мъжка или женска красота, т.е. – тя е по необходимост или прекрасна “мъжественост” (в терминологията на древните – *dignitas* – “значителност, внушителност, важност”) или прекрасна “женственост” (*venustas*, т.е. “прелестност, грациозност, миловидност, венеричност”...) Човешкият лик (на православната икона) – бил той на мъж или жена, излъчва вече не естествената, тварната, половата си красота, а превишаващото я, свръхестественото за човешки лик целомъдрие. Той е свято целомъдрен, а това е нещо различно от “женствен” или от “мъжествен”; различно, следователно от “красив” – дигнитатичен или венеричен. В осветения човешки лик – доколкото той е станал духоносен, о-духо-творен, обожен, вече се зре не неговата полово ограниченост, не неговата половинност (на макар и в свършенството и в красотата и), а онава, което трансцендира тази ограниченост...”^{*}*

^{*} Изразът е условен, по аналогия, а не буквално съотносим към историческите **иконоборство и иконопочитание**

* Калин Янакиев, *Диптих за иконите* ...

Времето, в което живеем, налага ясна културна идентификация на българското. Заедно с декларациите и кухите фрази набират скорост агресивният кич и масовата култура с претенции за представителност, която, уж популяризирайки традиционните занаяти, ги превръща в лесносмилаем посредствен резултат, даже с претенции за емблематичност. Вероятно – наистина емблематичен за чужденеца – турист. И ако неговото мнение е интересно дотолкова, доколкото е потребител на тези **арт – сувенири**, то недопустимо е да не се държи сметка за отношението на културния елит. В очите на ”онзи елит, който създава имената или ги запраща в забвение”, продуктите на фолка или на сувенирната икона, или ”осъвременената” църковна (или друга, историческа по характер) архитектура (с алуминиева дограма и подобни нововъдения), или ..., или... сигурно очертават силуета на една провинциална, но самодоволна; евтина, но ”маркетингова”; важничеща, но не и значима култура. Някъде там, във вече споменатите граници *между простотията и снобизма*.

Нека си спомним за Паисиевото *О, неразумний юроде...* Та не сме ли потомци на поколения славни книжовници, учители, творци? Нима в нашата културологична памет не ехтят гласовете на създатели на азбуки и велики поети; образите, родени от неповторими художници и гениални строители; предмети, изпълнени с изумителна сръчност и вкус – дело на безименни занаятчии – творци на неповторимото своеобразие на етнографския ни бит; ритъмът и мелодиката на невероятна музика, която събужда кръвта за вихъра на виртуозни хора. *О, неразумний юроде...*

...

Представителните за православно изкуство и специфичните за българското православно изкуство черти трябва да се осмислят и онасловят, за да бъдат плодородната почва, върху която да покълва ”**неоправославно**”

изображение. Немалко е писано по въпроса. Дано прибавените щрихи се приобщат към смисленото.

• **Доброто църковно изкуство е добро изкуство, а не вид живопис, където професионалните несръчности са извиними.** Анатомичните и перспективни “неточности” са всъщност условен изобразителен ритъм, в който лицата, телата, гънките, детайлите, надписите и т.н. са изкристилизирали в особена формула, която видимо “сакрализира” познатите ни неща. Може да се твърди, че православното изкуство намира **най-адекватния живописен език за “имперсоналните” изображения на светците и Бог.** Употребата на този “медиум” може да бъде или да не бъде творческа, да бъде или да не бъде добра, да бъде или да не бъде “безкомпромисна” по отношение на стилистиката. В този смисъл – добрият зограф препокрива понятието “художник – творец” по нетипичен начин. За традициите на изкуствознанието творецът – художник непрекъснато “изобретява” изразни средства. Но нима **извайването** на една позната, ала винаги подлежаща на преоткриване, “формула” не е творческа задача? Нали в рамките на наследената от майстора “копирка” именно рисуващата ръка е придавала на светията чертите, които са карали богомолеца да благоговее, да тръпне и да се моли. Именно в “излъчването” на **сходни** иконографски типове, изпълнени по **сходен** начин, задълбоченият наблюдател открива мотивите за своето възхищение – от благородството, топлотата или строгостта на персонажите – от “високия” стил или от свежестта на наивизма. Композицията, майсторската употреба на симетрия и асиметрия, на фризови и “центрирани” зони, както и с нюансите, лицата, детайлите, деликатния и същевременно, ярък на места колорит – това е скромната, но безкрайна “клавиатура” на тази сакрална музика. Българската “октава” в тази клавиатура е характерна с повече благост, топлота и човечност, по-малко религиозен фанатизъм, а в определени случаи – с подчертано декоративен колорит. Към това може да се добави още – с особеното сплавяне на живописността с богата “графична тъкан”, която

* *Религиозно – философски размишления, Благочестието на ръката*

придава експресия, подчертана ритмичност, темперамент и почерк. Локален цвят, топло – студени съотношения на тонове, лаконизъм, контрастност и нюансност, декоративност и знаковост, изобразителност и изразителност – тези по-късни търсения на модерната живопис са решени от старите майстори с царствена лекота.

• **Постигнатото в иконите е повече музикално, отколкото изобразително.** След векове изобразителното изкуство ще потърси “музикалността” по друг начин – отказвайки се от своята иманентна същност – посредством **абстракцията**.

• Техничко – технологичната същност на православното изкуство изисква виртуозно майсторство при боравенето със злато, петно, линия, щрих, калиграфия. Без непременно да революционизира изкуството на своето време, всяка качествено изпълнена художествена задача (една икона, една стенопис, една църква) е своеобразно композиционно откритие. Знае се, още, че технологията на зографския занаят е част от “метафизиката” на изображението. Техничко – технологичната материалност е необходимият (във физическия свят) аналог на измеренията на едно свещено, неизменно, прекрасно пространство, обиталище на възвишени, трансцендентирани образи. Трайността на материалите, проверена от времето, неизменната употреба на вековни рецепти са свързани с вярата в (трайността на) самото изображение. Занаятчията – иконописецът, повече от всеки друг занаятчия, се доближава до идеалния (струва си да кажем – почти първообразен), описан цялостно от Калин Янакиев* като създател на неща, не заради *субективно умение и икономическа възможност*, а и с **онтологическа отговорност**. *Красивото изделие не е просто нужно. То е отдавано – в чест на Онзи, от Когото е вещо веществото.*

• Обобщавайки може да се каже, че **особеностите** на църковното изкуство обслужват един **особен** архитектурно – художествен ансамбъл – *неповтори-*

ма, чудесна съ-разтвореност на тайнственост и на интимна сетивност. Архитектурните **особености** съответстват на **особената** пре-образеност на сетивността. Най-изразително тази съ-разтвореност на тайнственост и интимна сетивност е в проявена в общото осветление на храмовия интериор... не се допуска пълнотата на външната атмосферна светлина. Така К. Янакиев долавя специфичното в атмосферата на храма. Други автори са посветили страници на архитектурния анализ на представителни паметници. Ще се огранича да добавя, че в рамките на строго съблюдавани иконографски предписания, сходни планови схеми, ограничена строителна техника и (в определени периоди) нарочни ограничения от верски и политически характер, строителите са постигнали впечатляващо разнообразие от обеми, форми, декоративни градежи и конструктивни решения. **Резултантният образ** на Храма, който извиква у нас спомени за отделни средновековни паметници (дори и в скромните, дискретно прихлупени църкви от времето на робството), се доближава до онзи “първообразен” Храм, *молитвено въздигнал се в трансцендентното, той е земно небе, преобразен свят, открил се Божествен еон.*

• Традициите на “Ренесансово – новоевропейската” култура изискват гордо легитимираната фигура на художника. На този фон трудно бихме разбрали съвършенната скромност на старите майстори, чиято анонимност сякаш ги принизява като творци в нашите очи. Прибягвам до разсъждения, писани в по-ново време не без кокетство, но чиято основна мисъл кореспондира (по мое убеждение) с вероятните намерения на старите майстори. Цитирани от Борхес (**Цветето на Колридж**) те звучат така: *Към 1938 Пол Валери писа: “Историята на литературата не би трябвало да бъде история на авторите и на случките от тяхната кариера или на кариерата на техните творби, а История на Духа като производител или потребител на литература. Тази история би могла да се осъществява, без да упоменава един – единствен писател.” Не за първи път Духът формулираше това наблюдение.*

ние – през 1844 в градчето Конкорд друг от неговите писари бе отбелязал: “Сякаш една – единствена личност е написала колкото книги има по света; такава централно единство има в тях, та е неотрицаемо, че са дело на дело на един и същ всезнаещ господин.” (Емерсън, Есета, 2, VIII) Двадесет години по-рано Шели отсъди, че всички стихотворения от миналото, настоящето и от бъдещето са случки или откъси от една – единствена безкрайна поема, съграждана от всички поети на света (Защита на поезията, 1821).

...

Стечението на исторически обстоятелства в България поддържа жизнена традицията на един вековен изобразителен език дори и тогава, когато светските тенденции изместват същинската религиозна живопис. Тази живописна система, както бе споменато, има своите “метафизични формули”, своите утвърдени композиционни схеми (иконографията), своите типични за страната ни особености. Има и своето историческо развитие, довело до раждането на **нов, специфичен стил – стила на българското Възраждане**. Този стил, мисля, е много тясно свързан с историческото битие на тогавашната ни родина. Неговата естетика, колорит, форми, композиционни особености, техника и технология, неговите слабости и находки, неговата наивност и гениалност, могат да бъдат истински разбрани само от тясно свързан с България познавач. Автентичността му, стойността като изкуство, обаче, е доловима и от неинформиран, но чувствителен и “изкушен” зрител.

...

Поствъзрожденският период на църковното ни изкуство утвърждава стилистиката на една илюстративна композиция с академичен характер. Привнесена с претенцията за осъвременяване, модернизирание и европеизиране на новата ни (края на 19. и началото на 20.в.) култура, привнесена и с участието на възпитаници на руски и европейски академии, такава стилистика само подчертава провинциалния характер на същата тази култура. Ценнос-

тите, към които посяга, са отдавна окачествени като скучен скован академизъм; реализмът на изображението не е новост, а композицията – лишена от ракурси и бедна на находки – е *a priori* непригодена за сериозни творчески търсения. Оказва се, че спонтанното, наивно развитие от времето на Възраждането ражда своите гении и своите (дори общочовешки) открития, докато осъзнатото европеизиране не дава нищо на естетиката на църковната ни живопис и е сякаш лишено от действителна художествена стойност. След героичния италиански Ренесанс, пищния и разточителен Барок, реализма на европейския XVII век (Веласкес, Караваджо, Халс, Рембранд) – малка или никаква стойност да признаем на следосвобожденската ни реалистична монументална живопис?

Отстояване на иконографията

Иконографската схема не е ограничение, а осветена от времето “система от метафизични формули”, която е уместно да бъде спазвана. Подобно на заданието в архитектурата, тя просто “рамкира” твореца (в уместни рамки), нещо повече – насочва го към находчиви композиционни решения, провокирани от конкретните обстоятелства. Само слаб творец не може да постигне търсения образ заради предписания от иконографско естество (не е новост или откритие да не познаваш иконографията – вероятно е да робуваш на други, по-неуместни “задръжки”). **Иконография и стил не са синоними** (тесногръдото познание понякога ги смесва). **Иконография не значи епигонство** (тесногръдият поръчител понякога го изисква) – едно изображение може да спазва канона и без да се позовава директно на конкретен образец. Да премахнеш изискванията вече не е истинското предизвикателство. Да бъдеш творец при съществуващи ограничения – ето трудното.

* *Византийская живопись*

Но отстоявайки иконографията, припомням предупреждението на В. Н. Лазарев: *Ахилесова пета на иконографския метод е неговото откъсване от формата, от средствата на художествения изказ. Иконографският тип е много по-ограничен от съдържанието на художественото произведение. Той влиза в него като съставна част, но съвсем не го изчерпва. Накрая, иконографският тип е индеферентен спрямо проблема за естетическото качество.**

Отстояване на средновековния стил

Най-общо стиловете в българското православно изкуство може да се сведат до **средновековен** – т. нар. “византикон”, **възрожденски** и **поствъзрожденски**. Най-удачна основа за създаване на нови изображения е средновековният стил, категорично определим като изворов. Българското Възраждане може да се дефинира като исторически обусловен, “наивен” проблясък на провинциален творчески гений. Подчертаният **историзъм** отдалечава този стил от “метафизичните” формули, част от иконографските волности на възрожденския зограф са неуместни за преповтаряне. Употребата на такава стилистика звучи по-скоро като цитат и в този смисъл я виждам като подходяща в контекста на постмодерни по характер композиции. Крайно неудачна е, обаче, съчетана с по-изчистена или абстрактна съвременна архитектура, освен ако не обслужва специфична (майсторски изпълнена) художествена задача.

Макар и твърде общо и непрецизно, определих следосвободенския период като слабоватото епигонство на немощни класицистико – реалистични образци. Съвременният човек, обаче, има остър усет за реализъм по отношение на анатомията, пространството, ракурсите, детайлите, елементите на

заобикалящия ни свят (животни, растения, пейзаж) – усет, подхранван от огромното множество механично заснети изображения. Следователно – неизбежно е новосъздадените композиции, които се позовават на тази стилистика, да се наситят с повече натурализъм и пространственост. **Но така бихме се доближили до културната идентичност на католицизма, при това в сравнение, което трудно бихме издържали.** *Иконата на православния изток коренно се различава от иконата на римокатолическия запад... Декоративният иконографски стил отбягва до известна степен триизмерността на вещественния свят: тука иконният образ се явява повече като идея, отколкото като материален; той е абстрактен; дори и при стремеж за по-голяма анатомическа верност, образът във времето на разцвета на византийската църковна живопис се явява по-удължен, поткъснат от земното, по-устрашен нагоре.*” *

...

Днес, за разлика от по-стари времена, е възможно руслото на личното творчество и нарочната поръчка с религиозен характер да не се припокриват. **Изложбената зала и църковният интериор са две различни пространства** и ако в първото е уместно и приемливо задоволяването на личната суета, то, натрапена и във второто, тя дразнещо разрушава сакралността. Отново е удобен паралел с музиката – на някои места иначе добра музика, но с определено (неподходящо) звучене, не трябва да се изпълнява. Неудачно е да се изтъкват естетическите достойнства, например на рока, за да се мотивира изпълнението му в православен храм.

...

Архитектите са по-привикнали от нас, художниците, да работят при дефинирани рамки. Толкова по-неуместни изглеждат възраженията на някои от тях за спазване на определена канонична основа при проектиране на храмове. Твърдя, че оригинален, находчив, архитектурно модерен силует е **постижим** при съвместно спазване на иконографските предписания и при

* Протоерей Иван Гошев, *Бележки за строежа и зографисването на православните храмове у нас*

съобразяване със схемата на бъдещата стенописна декорация на храма, при това **по-лесно** в сравнение с нея (декорацията), заради по-абстрактния си характер. Това може да се постигне с възможностите на съвременната инженерна мисъл и при боравене с обилната, достъпна информация. Възможна е “игра” със стилистични цитати (назовима като постмодерна). Употребата на нови конструкции и продукти на дизайна (покрития, декоративни плочи, дограми), развитата система на инсталации (ВиК, електро, отводняване) облекчават работата на строителя. Успоредно с това – рисковете от евтино **модернизиране**, неуместното “излъчване” на дадена “строителна система”, несъобразено с духа на православния храм осветление и т.н. заплашват всеки лишен от вкус и усет професионалист. Храмът не е просто обществена, а **сакрална по характер** сграда и архитектурата и изисква такт и разбиране за специфичното излъчване на пространства, “плът” и отвори, настилки и детайли, потенциал за ансамблово звучене с олтарната преграда и стенописната декорация. “Модерността” трябва скромно да се маскира в уместна, но ненатрапчива роля, за да не “фалшиви непоправимо” в една среда, чийто консерватизъм е **иманентно присъщ на естетиката ѝ**. **Достоинствата** на съвременната църковна архитектура, следователно, трябва да се търсят в хармонията на автентично звучащи обеми и пространства, в находчиви решения в рамките на утвърдена иконографска схема, както и в материали, кореспондиращи с онези, които споменът изважда от културологичната ни памет. А нейната **нищета** – в неумението да се изгради запомнящ се образ, в откровеното плагиатство, изкуствено преоблечено като новост, в непохватното и неразумно боравене с пространства и архитектурни елементи (стени, прозорци, врати), строителни системи и инсталации. И нейният **откровен кич** – претенциозна модерност, предизвикателен, неоправдан от идея или без действителен културен аналог силует и натрапване на видимо недълговечни модни елементи (модата не трябва да заразява опасно обект, чийто патос е внушението за трайност). Особено художествено – архитектурно постижение е подчинената на нарочна идея игра с нови конструкции,

кореспондиращи и контрастиращи или **кореспондиращи посредством контраста** с класическите. Въпросът, обаче, за специфичната атмосфера на православния храм в такъв случай остава нерешен.

Още за стила и за някои от предизвикателствата, пред които ни поставя изпълнението на съвременна “средновековна” стилистика

По-щастлив от нас, зографът от стари времена не е “знаел”, че работи в руслото на един колективен стил. Той просто владее *общоприетия език на своето време* (Борхес). Личният **му** почерк, неговата уникалност в това русло се е определяла от излъчването на **неговите** образи, от деликатните находки на колорита **му**, от преобладаващата графична или живописна трактовка в произведенията **му**. От следата на ръката **му**, изплела плетеницата от линии. Съвременният зограф използва **съзнателно архаизиран**, следователно, малко неестествен език. При употребата му възникват трудности, свързани с изконни компоненти на художествената творба:

- След традицията на европейския реализъм, наложила перспективата като “научно” изобразяване на пространството, плоскостно – декоративната “триизмерност”, базирана върху аксонометрията (Раушенбах) и йерархичността (с натрапващите се обратни перспективи и условни големини на обекти, както и знаково изпълнени детайли), звучи неубедително на днешния творец, който трябва да си наложи да прилага един шаблон и да подчинява възприятата си на декоративния ритъм.
- Изображенията на животни, например, чиято “формула” е била убедителна на времето си, е очевидно незадоволителна за свикналия с натурализма днешен човек. Постигането на стилистична обвързаност на по-реалистич-

ните, убедителни “черти”, например на лъв, орел, телец, агне, кон, гълъб и др. с условната живописно – графична интерпретация на иконните образи – дрехи, архитектура, природа (дървета, планини, земя) – е въпрос на лично завоевание и мерило за вкуса на изпълнителя. Същото може да се каже и за “конструирането” на орнамент, букви, надписи, лъчи, ореоли, крила и др. детайли. Разбира се, не трябва да бъде забравяна (ако присъства) и пообщата задача – умело и хармонично декориране на различните полета в хармония с архитектурните дадености, елементи, детайли. Истинска проба за майсторство е умелият избор на мащаба на фигурите в съответствие със заданието, големината, предпочитаното звучене (монументално или камерно), декоративната система, броя на композициите и фигурите (прави, допоясни, медальони и др.). Изключителните постижения на старите зографи, които не са разполагали с никакви технически удобства за бързо увеличаване, копиране и прехвърляне са пример и стимул за нас. И онзи факт, от който може да се приучим на скромност и вкус.

• Друг проблем е свързан с анатомията. Ще цитирам отново професор протойерей Иван Гошев: *Зачитайки постиженията на древния свят в областта на по-отвлеченото декоративно – зографско изкуство на православния Изток, ние не трябва да допускаме в нашето съвременно зографско изкуство да се отива до крайност в отбягване на анатомическата вярност – не бива да се поддаваме на влияния, които ни подтикват да рисуваме (уж с аскетическа тенденция!) хора с болнави и разкривени тела, с издути и ненормални глави, с изкривено тяло, с новоизмислени тела и т.н.* Действително, в името на естественото възприемане на условните образи от страна на привикналия с киното и фотографията потребител, трябва да се постигне умел **баланс между ритъма на графично – живописните формули и собствената логика на анатомичните детайли.** Проблемът, обаче, не е много сериозен. Ако го приемем за такъв, ще отречем едно велико достижение на средновековния стил. Независимо от мнението на повърхностен наблюда-

дател, проникателният и опитен познавач може да установи, че колективният гений е открил великолепни, наистина целесъобразни, “формули” за изпълнението на глави, ръци, крака и отделни детайли (чела, скули, носове, уста, очи, яремни дупки, ръце, пръсти и др.), които се повтарят и варират, но същевременно внушават живост, анатомична целесъобразност и убедителност (даже и при някои трудни ракурси като например близко до фас 3/4 на глава), при това с подчертано условни средства (конфигурации на петна, система от пробели, преливания, контури, румянец, акценти). Не е случаен фактът, че **не нарочното академично познание на анатомията, а леката модификация на утвърдени живописни формули, е основата на реализма** и по-подчертания психологизъм, характерни за Палеологовия Ренесанс, някои представителни обекти от Втората българска държава, а в католическия запад – на революцията на Ренесанса.

- Като произтичащи от предишния, може да се разглеждат и въпросите, свързани с пропорциите. Плоскостно – декоративната система, условното маркиране на пространственост изключва употребата на “ракурс” (в смисъл на подчертано съкращение на мишници, предмишници, рамене, ръце, стъпала, пръсти). Това е причината (а не неумение или непознаване) за видими, често дразнещи, слабости в пропорциите (къси ръце или други части, тесни рамене и т.н.). Само истински майстор, боравещ с богата палитра от установени прийоми, може да създаде внушение за естественост, убедителни пропорции, съчетани с “музикалния” ритъм на линиите и петната, **намеквайки** за отношенията напред – назад. Съвременната естетика настоява още и за лаконичност – изразителен силует и целесъобразна, непресиленa и неусложнена излишно линеатура. Въпрос за интерпретация е кое “начало” ще преобладава – графично, живописно или обемно – монументално.

- В неравното състезание между занаятчията и пазарния свят, първият все повече губи възможността да приложи (голяма част от) предписанията на вековни рецепти, което е давало сигурност на по-старите му колеги. От дру-

га страна – химията и развитието на технологиите обогатяват палитрата с все по-лесно приложими материали. Това обслужва бързината и, може да се каже, донякъде снижава себестойността, но често за сметка на “дълговечността”. Освен това – съвременният художник вече рядко има контрол върху процесите, предшествващи неговата работа (напр. строителство) и които в крайна сметка са нейната основа. Приемайки като неизбежен този факт, истинският майстор е длъжен пред професионалната си съвест да познава основно особеностите на алтернативните технологии, да не се изкушава от евтините ефекти, да търси автентичност на внушението. Мисля, че не е наложителен непрременният отказ от удобствата на съвременната техника и химия, защото те компенсират проблеми (някои от които споменати тук), с които старите зографи не са се сблъскали. Наложителни са само високото майсторство и истинското разбиране.

От съвременния художник се изисква много повече вкус (вкус и безвкусица едва ли са думи от лексиката на старите времена), но той също разполага с много и лесна за използване информация, разнообразни образци на сходни композиционни решения и иконографски типове, както и с едно разбиране за живописата, обогатено от последвалото ѝ развитие (формално живописните постижения на иконата, изпреварили “откритията” на модерното изкуство, са възхищавали много големи модерни художници). Това му позволява да се докосне до нещо, което бихме могли да наречем **есенция на стила. Идеалният неоправославен стил**, роден като наследник на богата иконописна традиция (в която ясно се разграничават три основни стилистични направления), съдържа (би трябвало да съдържа) благородната красота, строгост и лаконичност на средновековната композиция, както и някои “формални” живописно – графични “завоевания” при моделиране на лица, дрехи, детайли (карнация, пробели, линеатура); жизнерадостния колорит, развития декоративизъм и “пълнокръвност” на изображението; убедителността на прецизно намерени пропорции, анатомични и анималистични елементи. От

истинския творец се очаква да избягва евтиния еkleктизъм, видимото плагиатство и несплавени в единен почерк изобразителни похвати.

В заключение може да се прибави следното. Предизвикателствата на съвременната интерпретация на православно църковно изкуство по същество не са по-малко творчески, нито по-лесно разрешими, отколкото при която и да е друга художествена задача. Практикуването на това изкуство, обаче, е съпътствано и натоварено с една отговорност към автентичната ни култура, чезнешкото знание и към българското православно чувство. Отговорност, която за “свободния художник” е от по-друг характер. Навлизането в темата ни изправя пред нови и нови въпроси, чието по-пълно разглеждане излиза от рамките, които настоящите бележки могат да обхванат и имат нееднозначни отговори. Един от тях е например въпросът за авторската православно – религиозна композиция, друг – за алтернативен личен стил (коренно различен от колективния). Доколко (и кога) този тип композиция може да звучи (или да бъде окачествена като) еретична. Още по-особено стоят нещата при използване на богатото на находки “меню” на класическата ортодоксална стилистика при решаването на “профанни” художествени проблеми (не касаещи сакралното пространство); за отношението психологизъм – имперсоналност в един свят, определим като свят на победилия номинализъм (Борхес).

...

Може би недълговечни и нетрайни, но десетките изписани с мое участие и “авторски” квадратни метри религиозна живопис са брънки от една верига, чиито “умозряя” единен образ ми дава самочувствието на човек с ясна визия за качествено решаване на сложната задача, на която са посветени тези бележки. Давам си сметка и за “противодействието”. Упадъкът на религиозното въображение, упадъкът на отношението към стила, упадъкът на иконографското познание, заместени от прагматика, финансова целесъобразност, снобизъм, неразбиране и лесно приемане на плагиатството и ек-

лектизма, очертават една враждебна към подобни пориви действителност. Подобни “загуби от триенето”, обаче, са присъщи на всяка действителност.
...

Няма метрически писател – пише Борхес – колкото и случаен и унищожен да бъде, който да не е изваял (глаголът обикновено фигурира в неговата лексика) своя свършен сонет, мъничък паметник, съхраняващ неговото възможно безсмъртие, който новостите и унищоженията на времето ще трябва да зачетат.” Аналогично – художникът мечтае за подобна картина. Същият ли стремеж движи съвременния зограф, вече не анонимен и скромен? Естетически или верски подбуди го тласкат към стремежа да изпише идеалната църква? Надеждата за това може би осмисля и оправдава присъствието му.

Надявам се тези бележки да бъдат част от градивото на една възможна идеалност. Те биха могли да се структурират и разширят до по-завършено произведение, посветено на естетиката на православното и **не**оправославно изкуство.

Кратки

Чета у Карл Манхайм: *Веднъж Паул Ернст отбеляза, че големият художник се състои от две екзистенции: велик човек и занаятчия – този, на когото е дадена само една от двете, е именно дилетант.* Творецът, художникът се доближава най-плътено до архитипа, платоническия първообраз на (идеален) занаятчия, освен ако този архитип не е самият Творец.
...

Идеалното произведение се състои от точно толкова образи, “мазки”, щри-

хи, ноти, думи или движения, колкото са необходими и е в рамките на съвършено адекватно време или формат. Реалното произведение – шедьовър **внушава**, че се състои от точно толкова образи, “мазки”, щрихи, ноти, думи или движения, колкото са необходими и е в рамките на съвършено адекватно време или формат.

...

Теорията не е виновна за нашата неподготвеност, нежелание или невъзможност да я приложим.

...

Светът прилича на картина повече, отколкото картината – на картината на света.

...

Една от най-впечатляващите възможности на изобразителното изкуство е, че визуализира процеса на превръщане на изобразителните средства в изображение – цветът да стане въздух, въздухът – форма, формата – енергия, енергията – материя, материята – темперамент.

...

Между науката и изкуството има една съществена отлика – докато първата не е длъжна да се грижи за сетивно възприеманата логичност, то изкуството не може да спре до “умното” изпълнение.

...

Добре е, че не може да не допускаме грешки. Грешките са част от градивото на почерка.

...

Може *под слънцето* да не е останало *нищо ново*, но съществуват точно толкова гледни точки към което и да е нещо, колкото са и точките (безкраен брой) по периметъра на една окръжност, от които може да се “визира” центърът ѝ.

* *Все, что делал Серов в своей мастерской, было направлено... к “поставке зрения” и развитию чувства художества... подобно поставке голоса у певцов.*

О. В. Серова, **Воспоминания о моем отце В. А. Серове**

Някои “консервативни” разсъждения върху академичното обучение

...защото истинските творци не желаят да имат за основа развалини.

Мирча Елиаде

За едно от големите завоевания на модерното изкуство се счита и оглушителният шамар, който то зашлеви на “академизма”. В някои отношения обаче това беше и шамар на изкуството към самото себе си и към собствената си същност. Основания за отрицание, разбира се, не са липсвали. Академичното обучение (в лошия смисъл на думата, възприеман и до днес) представлява сбор от постулати с неясен, тенденциозен, иконопочитателски произход. Тези постулати се раждат като абсолютизиране на едно велико наследство, чието неразбрано величие е сведено до повърхностни сръчности от ограничени тълкователи.

В “добрия смисъл” на думата обаче академичното обучение е (би трябвало да бъде) осмисляне, подреждане и актуализиране (предефиниране) на композиционни **принципи от метафизичен характер** до превръщането им в метод за обективизиране на идеи, подобно солфежа за музиканта.* Думата метод е употребена, за да подсказе, че става въпрос за знание, което **може** да бъде превърнато в работещ **генератор на идеи**. Не отричам възможностите, които предлага **интуитивното** постигане на значими композиционни структури. Пътя, формулиран от Гомбрих като *правенето преди наподобяването* и от Пикасо – *аз не търся, аз намирам*. Този път има своята философска платформа и велики апологети. Между най-прочутите текстове е Леонардовият: *Погледай някоя стена, станала на петна от влагата или*

някой неравномерно оцветен камък и ще видиш в тях подобие на прекрасни пейзажи, планини, руини, скали, битки и странни фигури в бурно движение...* Следва предупреждението (вече в контекста на настоящите разсъждения): *въпреки че стигаши до хрумвания и идеи, от това няма да се научиш да изпълняваш какъвто и да е детайл.*

Що се отнася до педагогическата страна на въпроса – академичното обучение в “лошия” смисъл на думата представлява (е представлявало) “калъпирание” на индивидуалностите, принуда за овладяване на определени, често безмислени, сърчности и фетишизиране на “случайни” ценности, посредством методи, някои от които граничещи с гротеска. *Нима не се отърсихме съвсем неотдавна от угнетителната и безрадостна школска практика, заставаща бедните ученици от викторианската епоха да рисуват схемата на лист, които едва виждат от мястото си и които в действителност е изглеждал съвсем различно? Има ли нещо по-сковаващо за непринудения порив и фантазията от тъпото наизустяване на шаблони, препоръчвано от споменатите методи.*** Всичко това – със своя език, със съответната митология, “идоли”, “кумири” и (бихме допълнили днес) фенове. Що е то “добро академично обучение” тогава? Е:

- Обучение, което отделя професионализма, необходим за формотворчество, от по-широкото понятие професионализъм, в което се съдържат още знания и умения от друг характер.
- Обучение, което е еднакво далече и от тесногърдото “щудиране” и от т.н. “свобода”, нищо не значеща в началото на пътя.
- Първоначална **принуда** да се работи в дефинирани рамки. Добре **дефинирани рамки** ще рече: постулиране на убедителни принципи със своето **ясно** психологическо или методическо основание. Освен дисциплина, това дава възможност да се овладеят поетапно различните аспекти на онова не винаги точноопределимо, труднопостижимо и понякога с особена логика цяло, кое-

* Векове и километри “делят” Леонардо от Сунг Ти (11 в., Китай), чийто “аналогичен” текст гласи: *Избери си някой стар, порутен зид и метни върху него парче бяла коприна. После я съзерцавай сутрин и вечер, докато започнеш да виждаш стария зид с неговите изпъкналости и плоскости, назъбени линии и цепнатини през коприната, като ги скрепяваш с очите си и ги съхраняваш в ума си... Проникни се основно от всичко това и скоро ще започнеш да го виждаш оживено от хора, птици, растения, дървета и изпълнено с движение. Тогава можеш по своя воля да разиграеш четката отгоре и каквото направиш ще бъде от небесата, а не дело на човек.*

** Гомбрих, *Изкуство и илюзия*

то наричаме добра композиция (включително учебна композиция)

- “Спонтанното” интерпретиране на зрителни впечатления в началото на пътя (понякога неуместно смесвано с творческа смелост или свобода) **винаги** показва безпомощност и се възприема от “творящия” като безсилие, а от зрителя като наивност. Практически **няма** начин убедително да обективизираш “това, което виждаш” без специална подготовка, независимо от таланта или амбицията. Все едно човек, непознаващ чужд език, спонтанно да се изразява правилно на него. Още по-малко “красиво” в литературен смисъл... Академичните постулати дават онзи необходим усет за условностите на изразния език, при които знанието измества порива към деформация, чието почти “първосигнално” действие е следствие от внушени “изобразителни формули” и стихийното действие на някои психологически механизми. Академичното обучение още дава и усета към онзи общ, обобщен поглед към цялото, различен от “възприятието на парче”, като при изобразяването ни позволява да поставим отделните детайли в контекста на цялото, а при създаване на композиции (в това число и архитектурни) – да градираме елементите според специфичната им значимост за композицията, подчинявайки ги на собствената художествена идея и стил. Трудна задача, която излиза извън рамките на обучението, задача за цял творчески живот, поставена обаче (при подходящо образование) в началото на пътя.

- Съществен е въпросът за “правилността на отделни постулати. Споровете по тази тема обикновено са нещо като “логическа грешка”. *Изказванията на спорещите не се свързват едно с друго, едните не произтичат от другите. Затова пък са много думите, които намекуват за логическа връзка и създават впечатление за определена логическа последователност на разсъждението – ако... – то; тъй като; за да... Това е софистичен похват – да се придава **видимост на логичност** на нещо, което всъщност е лишено от вътрешна логика.** Така или иначе – няма абсолютен, еднозначен, по-правилен от другите, начин на изобразяване изобщо при интерпретиране

на художествената материя. Всяка традиция има свои специфични условия, които в полемиките се надценяват, претендират за абсолютност, но всъщност са работещи (могат да влязат в основата на стила) предимно в собствения (на традицията) контекст. И още – **каквато и да е** платформата на познанието, то **може** да се превърне в убедителен **инструмент** на формотворчество, *защото тук лесно се открива относителна неизменност, твърдост и постоянство на чертите (класицизъм, романтизъм, реализъм), проявявани от различни художници с различна психическа нагласа, с различна биография, темперамент, талант и склонности.* (Исак Паси) На територията на личното творчество всякакви вариации са уместни, но творецът поема “цялата отговорност”. На територията на учебното творчество, “системата” и нейните представители рамкират територията на определена традиция (различните периоди намират за уместни различни традиции и рамки). Отначало е уместно рамките да бъдат по-тесни, по-конкретни. С творческото си “заякване” учащите се все повече нагизва дълбоката вода на творческия океан, отдалечавайки се от шамандурите и от светлините на фаровете.

- Академичното обучение в известен смисъл е обучение по неестественост, т. е. по естествена изкуственост. (в българския език се усеща етимологичната близост на думите “изкуство” и “изкуственост”) Балетната походка не е естествената човешка походка. В условията на езика на балетното изкуство то обаче е единствено приемливо и **има** критерии дали е добро и “естествено”.

- “Правилното” изобразяване (кавичките акцентират върху условната употреба на думата) обикновено е сбор от допускания, известна приблизителност, даже грешки. В “правилния” проект компромисите не липсват. Другояче казано: добра е тази композиция, при която находките, допусканията и неточностите се сплавят в едно сякаш безспорно цяло, обединени от стила и внушаващото доверие майсторство, което превръща и “слабостите”

* Александър Ивин, *Изкуството да мислим правилно*

в предимство. В идеален план – всеки отнет или прибавен към такава композиция елемент може да наруши това особено, трудно определимо и естетически въздействащо равновесие. Най-близо до идеалното стоят т. нар. *шедьоври* (*chef-d'oeuvre, masterpieces*) – жалони и стимул за изкушените. В методически план – преподавателят може посредством умел анализ да маркира някои от пътищата, по които се постига такова равновесие, както и да изясни значението на компромиса, жертвата, съзнателната слабост или неубедителност.

- И още една “идеалност” и нейният методически смисъл. В доброто академично обучение доминира неприложността, доминира експериментът преди резултата и като цяло преобладава хармонията преди експресията, по-конвенционалната, “класическа” композиция преди “особените композиционни решения, традицията преди новаторството.

- И накрая – доброто академично обучение изисква от преподавателя гъвкавост, коректност, снизходителност и усет при оценяването.

Това не е липса на творческа свобода. Вярвам, че не само култът към оригиналност (понякога деградираща до оригиналничене), но и стремежът да се докоснеш максимално **до вътрешно присъщия потенциал на някоя тема**, ражда стойностни художествени произведения. Вярвам, че творческото, евристичното, демиургичното се корени не в крайния субективизъм (схващане, болезнено пронизало духа на 20. век), а в дълбокото чувство за общеност към нещо трайно. Вярвам, че свободата не означава безпорядък. Класически произлиза от латинската дума *classis* – флота, която впоследствие е добила значението “ред”. *Да ходиш по улицата също е композиция, иначе си добитък.* (Бешков)

P.S. Този етюд визира проблем, чиято актуалност днес е съмнителна. Днес

академизмът, дори индиректно, не се свързва с голямото изкуство. Днес академизмът, роден от ренесансовата вяра в **“науката” изкуство**, не обслужва **изкуството**, защото то не иска да бъде **наука**, а украшение. *Пиронът на стената*, за който говори Пикасо, вече е започнал да *убива изкуството* като дейност, свързана с науката, “човекознанието”, метафизиката. Технологиите способстват за придаване на задоволителен професионален вид на изпразнени от съдържание произведения. Информационният поток и превърнатите в компютърни менюта изразни средства са “манна небесна” за плагиаторите, а старите майстори – удобни сътрудници без авторски права. Впрочем плагиатството вече не е престъпление, а маркетингов ход. Плурализмът, равнопоставянето на мнения у професионалисти, профани и професионалисти профани размива границите между добро и лошо изкуство. Пазарните отношения и властта на медиите утвърждават случайни или добре менажирани случайни творци като стойностни. Успехът, материалният успех е основният синоним на талант.

Ние вече живеем в бъдещето, което са лелеяли пионерите – иконоборци срещу академизма. Това ли бъдеще са лелеяли пионерите – иконоборци?

P.S. Калин Янакиев. *“Консервативно” ...защото за мен онова, което е било плътно съществуващо някога, не е с това по-неистинно днес. Напротив, би могло да бъде необходимо. Не отричам смисъла на “модерността”, но откровено изхождам от убеждението, че съществуват постоянни и прости онтологични основи на живота и изкуството. Не отричам също, че тези основи могат да бъдат критикувани от определени идеологии и определени научни “безпристрастия”, но твърдя, че и в тези случаи те си остават основи и даже могат да “отмъстят” на критиците си, отнемайки им онази минимална екзистенциална простота и уплътненост, без която не може да съществува човешки истинно.*

P.S. Мирча Елиаде. *Агресивността и неразбирането, която прояви и общес-*

твеността, и критиците, и официалните представители на изкуството към Рембо и Ван Гог, гибелните последствия – особено за колекционерите и музеите – до които се стигна поради безразличието към правещите нововъведения движения, от импресионизма до кубизма и сюрреализма, бяха горчиви уроци за критиците и обществеността, а също и за търговците на произведения на изкуството, за директорите на музеи и колекционерите. Днес те се страхуват единствено от това, да не би възгледите им да се окажат недостатъчно напредничави и следователно да не се досетят навреме, че е гениална тази творба, която на пръв поглед е неразбираема. В някои страни се е стигнало до академизъм на обратното, “академизъм на авангарда” – до такава степен, че всеки художествен опит, който не прави отстъпки на този нов конформизъм, е заплашен от опасността да бъде смазан или пренебрегнат. Всяка новост вече е смятана предварително за гениално хрумване и е приравнявана с нововъведенията на един Ван Гог или на един Пикасо, дори ако художникът само къса афиши или се подписва на кутия със сардини.

P.S. Борхес.

*Разказват, Одисей, преситен с чудеса,
Заплакал от любов, щом различил Итака,
Зелена, делнична. Изкуството Итака
Е от зелена вечност, не от чудеса.*

Към кандидат – студента по архитектура.

Относно изпитното рисуване

Предварителни бележки

Съдържанието на тази етюд е **конкретен анализ** на една материя, която в традициите на архитектурното ни образование може да се нарече **предварително обучение по рисуване**. Тези редове нямат за цел да ме замесват в разни конюнктурни полемики (за и против, обективност и др.), нямат и претенции за официална представителност. Техните (хипотетични) достойнства биха могли да се открият в следното:

- **добър** личен прочит на една **добра** традиция от страна на опитен и коректен преподавател. И то традиция, която се основава на **добрите** черти на академичното обучение, противопоставяйки го на дилетантския концептуализъм;
- доизбистряне на “правилата” при рисуване от натура (когато **натурата е цел** на изображението) – трудна, особена територия, на която си дават среща основания от геометричен и психологически порядък. Ако **не** успеем да ги разграничим при анализа, може да направим погрешно “умозаклучение по аналогия”.
- превръщане на някои от тезите в работещ **интелектуален инструмент**, годен за употреба от страна на търсеция.

Съобщавам и за евентуалната антитеза – “непредставителна” извадка от страна на “самозван авторитет”. Срещу което отново подчертавам – става дума за **личен прочит** на традиция, която уважавам, за чието усвояване дължа доста

* текстове с иконографски и технико – технологични предписания, създадени за съхранение на живописни традиции.

на по-опитни колеги, която от достатъчно дълго време представлявам като преподавател и чиито параметри (поне най-общо) си струва да бъдат набелязани в писмен текст. Позволявам си да го направя, за да съхраня част от основанията, които са я породили и, вярвам, че ще го изпълня коректно и обосновано. Полезно за “невинния” читател и убедително за професионалиста.

В името на по-въздействащата **форма** и спазвайки една отколешна традиция на **задочен диалог** употребявам второ лице, единствено число. Обръщам се към обучаващия се директно, както в реалната си преподавателска работа и подобно на съставителите на старите ерминии.* И така...

Здравей приятелю,

Представям си те като любознателен младеж, не без познания и елементарен опит в рисуването – достатъчен, за да си разбираме езика. Надявам се да доуточним **граматиката на този език** заедно.

По повод на авторитета

Моят личен опит от студент до преподавател сочи, че се чувстваш некомфортно, когато възприемаш **изискванията** като функция от **мнението** на авторитета. Ще се опитам да обоснова **извънличностното** основание на някои важни **изисквания** и **критерии**. Знам, че незачитането на авторитета често е **израз на самоидентичност** у младите, но незачитането на авторитета като израз на самоидентичност има смисъл само тогава, когато последният не изпълнява функцията си на **персонифициран носител** на началните постулати на материята, която преподава. Аналогично – неодобрението на който и да е авторитет би ме огорчило по-малко, отколкото “неизползваемостта” на написаното.

Относно необходимостта от изпити и тяхната специфика за кандидат-студента по архитектура

Извън всички конюнктурни съображения, има ли начин да се оцени творческият потенциал, потенциалът за създаване на “образи”; обективно да бъде предпочетен един младеж пред друг, да се гарантира, че именно той, предпочетеният, може да стане създател на по-стойностни произведения? НЕ! Мнозина са в историята **непредпочетените**.

Има ли начин да се оцени амбицията, готовността да отстояваш мечтата си, да овладееш по-добре при сходни условия началните постулати на професионализма, да докажеш, че си способен да усвоиш нещо, преди самонадеяно да го отхвърлиш? Има ли начин да се даде повече шанс да практикуват една професия на хората, които са готови да се преборят за това? В свят, където ти трябва основание “*de iure*”, за да работиш. ДА. Изпитът.

А защо точно “рисуване” за архитекта. В нашата катедра се употребява една добра метафора – ако един младеж иска да стане хирург, то нима операцията, която би извършил е най-добрият начин да оцениш потенциала му? Рисуването по традиция се е наложило като най-подходящата дисциплина за оценка на възможностите на човек, който ще създава форми и чиято мисъл, така или иначе, ще започва с рисунъчна скица. Съзнателно не се позовавам на авторитети – примерите от Ренесанса до наши дни са много и днес се смятат за “класически”. Рисуването ще подготви бъдещия архитект да “реагира” на пропорции, пространствени съотношения и – повече отколкото самата математика – на предизвикателствата в една математическа дисциплина – дескриптивната геометрия.

Едва ли има територия в полето на изобразителното изкуство, по-подходяща за “коректно състезание”, отколкото тази, която изпитът обхваща. Това не е

“спекулативната” материя, за която (цитираният и на друго място) Мирча Елиаде пише: ... *да не се досетят навреме, че е гениална тази творба, която на пръв поглед е неразбираема*. Развитието на пластицизма, завоеванията на модерното изкуство и “криволиците на духа” не могат (още) да оспорят *съгласуваната работа на око и мозъка*. Сравнителният критерий и някои особености, за които ще стане дума по-долу, позволяват да бъдат **обективно открити** добрите от лошите работи, **логичните** по отношение на визията от погрешните. Отделен е въпросът – ако резултатите се тълкуват тенденциозно или когато трябва да се ”избира” между различни типове грешки. Отделен е и въпросът за “художествения компонент”, свързан с пластичната култура на кандидатите, оценява адекватно само от честен, коректен и опитен професионалист. Преподаването на принципите, с които ще изпълниш “убедително” изображение, не е **изкуствено вменияване** (освен ако не е изкуствено вменияване) на произволен изобразителен език, достъпен само (или неприемлив) за професионалисти. Приеми го като помощ за преоткриване на иманентния език на **визуалните** и съответстващите им **изобразителни понятия** (Р.Арнхайм), чрез които информацията стига от око до мозъка.

Изпитното рисуване има три етапа, реално има три изпита, които относително пълно обхващат пластичната култура на кандидатите:

- Рисуване на прости геометрични тела, подходящи за анализ на **структурата** на пространството и внушаване на форма в нейната триизмерна пълнота с традиционни **изобразителни формули**.
- Рисуване на архитектурен детайл или (и) битови предмети – кандидатът трябва да се докаже при пресъздаване на по-сложна натура, с нейната структура, пропорции и обем, ситуирана върху “правоъгълника” на плосък лист.
- Изпълнение на **абстрактна живописна композиция** върху предварително зададена планиметрична основа. Целта е да се провери умението на кандидатите да сплавят в единна цветова хармония плоски, “боядисани” с равен тон петна.

Няколко думи за перспективната система

За да бъде максимално полезен за **практиката** на рисуването, се опитвам да избягвам във възможна степен теоретизирането. За да изясним, обаче, коректно територията, на която работим, трябва да уточним някои понятия. Прибягвам до великолепните – лаконични, убедителни и ясни определения на Раушенбах. (**Пространствени построения в живописа**) Опитвам се да ги сведа до най-необходимото. *Обикновените дефиниции на перспективата – като геометрично учение за предаване на обемно – пространствените свойства на обектите върху равнина – са изградени така, че вече предполагат метода на **централното проектиране** като основа на перспективата.* Една дефиниция от по-общ характер: *Перспективата е учение за методите на изобразяване, съответстващи на зрителното възприятие.* *Както вече казахме, зрителното възприятие е сложен процес и в основата му е съгласуваната работа на окото и мозъка. В резултат на тази работа възниква видимият образ на съзерцавания предмет. Понятия като **виждане, видим образ** ще означават само резултата от съвместната работа на окото и мозъка. (не ретиналния образ или междинни образи в процеса на зрителното възприятие). Следователно – перспективата е метод да се изобразят върху равнина формите на предметите, техните взаимни положения и т.н., позволяващ да се представи на зрителя **видимостта** на външния свят. **Система на научната перспектива** ще наричаме тази, която се получава математически само от обективните закони на психологията на зрителното възприятие. Този термин (научна перспектива) е употребяван от Ренесанса насам за обозначаване на централното проектиране с прави линии (**линейна**, математически праволинейна), за да се подчертае нейната изключителност и от векове се преподава във всички художествени учебни заведения. **Представата за изключителността на линейната перспектива е невярна.** Тя просто отговаря на един от начините за преда-*

ване на зрителното възприятие – опит да се изобрази ретиналният образ. Понеже човек никога не го вижда, това е възможно да се направи само като се използват съответните оптико – геометрични закономерности. **Желанието ретиналният образ, възникнал при съзряване на картината, да препокрие (напълно) този, който се получава при съзряване на действителността, е принципно невъзможно.** Другия, не по-малко научен метод, ще наричаме **перцептивен**. Името очевидно е свързано с факта, че геометрията на перцептивното пространство се предава директно – върху картината се изобразява **видимият** образ на външния свят – **този, който се основава на ретиналния образ, но вече трансформиран по законите на зрителното възприятие.** Съвсем естествено е, че подобна “научна система” не може и не трябва да заменя творчеството на художника. Полученото с нейна помощ изображение, без да има гарантирана художествена ценност, е полезно за по-дълбоко разбиране на законите на изобразяването.

Строгият математически анализ показва, че **не е възможно безупречно** да се предаде върху равнината на картината геометрията на перцептивното пространство. По-точно такова изображение може да бъде правилно само **частично** и в редица свои елементи ще съдържа отклонения от геометричните характеристики на изобразяваното пространство. Посредством **рисунката**, обаче, **на практика може** да се изобрази видимият образ на външния свят – **този, който се основава на ретиналния, но вече е трансформиран по законите на зрителното възприятие.**

Процесите, които внасят “поправки” в геометрията на ретиналния образ, днес са достатъчно добре изучени и в психологията се наричат **механизми за константност**. Основните два от тях са **механизъм за константност на големината** и **механизъм за константност на формата**. (другите, напр. за константност на цвета, нямат геометрична природа). **Механизъм за константност на големината** значи следното: възник-

вацията в нашето съзнание зрителен образ на предмет може силно да се различава по относителна големина от съответстващият му ретинален образ, но затова пък е съгласуван с (усещането, предзнанието за) реалната големина на наблюдавания предмет.

Механизмът за константност на формата има аналогична природа, но засяга формата. Човешкото съзнание се стреми да компенсира не само изопачаването на относителните размери, но и изопачената форма на предметите, която с помощта на оптичната система на окото възниква при проектирането им върху ретината. Действието им е толкова по-силно, колкото по-добре са известни (предварително, от предишния опит) формата и големината на наблюдавания обект.

Едно уместно предупреждение – трябва да се стремим при съзерцаване на **картината** механизмите за константност да “работят” не на “пълна мощност”, а с известен такт, избирателно, понеже действието им вече е взето под внимание в изображението и повторната геометрична трансформация на **ретиналния образ, възникнал при съзерцаване на картината**, може да изопачи образа, възникващ при съзерцаване на **реалното пространство, изобразено върху картината**.

И още – неовладяното, стихийно, “първосигнално” действие на механизмите за константност при възприятието у **неопитния** рисуващ, заедно с **намерението** да приложи перспективни условности, може да доведе до груби деформации.

Това необходимо “отклонение”, вярвам, дава философската основа и е здрава почва, на която може да се постигнат качествени резултати. Трябва да приемеш неизбежните условности при изобразяването и да не абсолютизираш “точността”. Основен **инструмент** ще ти бъдат осветени от времето занаятчийски сръчности, “трикове”, еманципирани като **изобразителни формули**. Що се отнася до математическата основа – това са елементарните

закони за построяване на “тела в пространството”: *правите от обективното пространство се изобразяват пак с прави линии; всяка група хоризонтални успоредни прави от обективното пространство се изобразяват с прави, които имат обща убежна точка; за успоредните на “основната” равнина тя е върху “линията на хоризонта”;* с увеличаване на дълбочината на пространството, размерите на изобразяваните предмети намаляват в проста пропорционална зависимост.

Компромисите в системата на линейната перспектива са породили редица модификации, които позволяват да се увеличи зрителният ъгъл. Може да се отбележи, че при подходяща дистанция (каквата е изпитната ситуация) и “коректни” трансформации на “обекта – майка” (които се очакват от изпитна постановка), **практически** (не философски) може да се доближим (включително и ти, само с нивото на **правилната си подготовка**) до геометрично перфектно и **визуално убедително** изображение. Негова основа е методът, който нарекохме **перцептивен**. Оценката се базира върху неоспоримостта на **логиката на възприятието**, а не върху “математически вярната” централна проекция, за чието постигане реално **няма** условия (просто така, от натура, например, не може да се определи строго мястото на убежните точки).

Тази материя засяга **общовалидни**, а не изкуствено постулирани условности. Незнанието ѝ не е синоним на талантливост, художественост или неограничаван творчески потенциал. Със същата тази логика (“преведена на съответния език”) **може** да се обяснят закономерности и художествени факти от жанрове като портрет, пейзаж или реалистична композиция.

Относно първия изпит. Предварителни условия, типови ситуации, постулати. Основания.

Трябва да бъде почитан като бог онзи, който добре може да определя и да дели – пише Платон. Ще се опитам да “разделя” за теб в краен брой “точки” проблематиката на този изпит: композиционни, перспективни и структурни особености, начини за проверка, въпроси около моделировката и художествения графичен език.

• Геометричното тяло, което лежи в основата на задачите от този изпит, е **кубът**. Основанията за това са главно следните – бидейки **архитипна форма**, кубът е **визуална метафора** на триизмерното пространство, форма, която “крие” всички форми.* Изобразен в перспектива, кубът категорично внушава “правилност” или “неправилност” с трите (или като частен случай – две или една) си видими квадратни стени, за разлика от паралелепипеда, чиито пропорции са по-трудно доловими **в контекста на визуална убедителност**. Това е причината композицията от прости геометрични тела да се състои от **кубове, производни от тях (с проста кратност) паралелепипеди, призми и модулни на куба ($H=A$; $D=A$) цилиндри, конуси, пресечени конуси и други**. По-проста, по-“архитипна” по характер форма, спрямо производните от нея, **кубът** е тялото, с което може да проверяваш посредством “отнемане или допълване”.

• Сюжетът “кубче” очевидно не предполага находки или трудност, която да оправдае десетки вариации на тази тема. Ако приемем, обаче, кубът като **структурна единица**, като **пространствен модул**, нещата изглеждат различно. Посредством натурата (подходящи елементи от нея) ние “установяваме” перспективната система, която е основен **инструмент** на “реалистичното” интерпретиране на натурата. Това значи – основните и допълнителни убеждения на различните групи успоредни прави, както и отношението на “нашата позиция” към обекта – хоризонта и главната вертикала. Използването на този **инструмент** е не само въпрос на познание, но и на дълга практика в занаята.

* Пише Микеланжело, възпитаникът на флорентинската Платонова академия, на неоплатониците:

*Художникът добър
не е родил идея,*

*която мрамор някой под
повърхността си да не крие.*

*Ала само мисълта ръката
му повела,*

*знае път
до нея.*

Просто възторг, апология ли е това или в “езотеричния пласт” на стиха се долавя методът, инспириран от теорията за “идеите”?

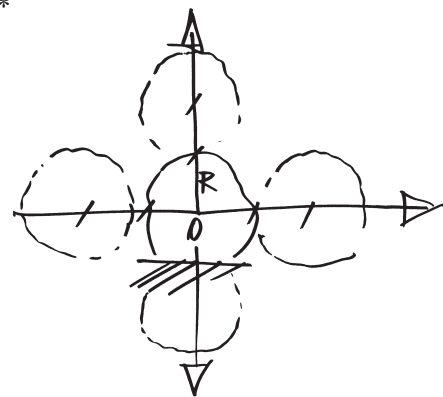
- Идеализацията на натурата (приемането и за съвършена като форма и “ситуиране”) съответства на “структурната” ни цел.
- Употребата на натурата за дефиниране на перспективната система е принципно различно в сравнение с употребата на чертожни методи, при които местата на убежните точки са математически установени и убежността е механично следствие. Опитите за “изчертаване” на натурата водят до плачевни рисунъчни резултати, защото точното място на убежните точки, които дефинират перспективни съкращения, най-често лежи извън листа. Именно **рисунката**, както е **отбелязал** и Бешков, е в основата на реалистичното, перцептивно убедително изображение.
- Обикновено позицията на кандидатите е такава, че равнината, върху която лежи постановката, се пада над хоризонта, заради техническото удобство “всички да виждат ясно” и без да си пречат. Това налага специално внимание при следене на посоките на убежност и особено тази, която е върху линията на хоризонта. Тук трябва да се отбележат специално две неща: 1. така ситуирана, постановката влиза в противоречие с отдавна заучени модели на 3D – изображения. Да си спомним първите детски обемни, стихийно аксонометрични къщички, които почти винаги са под хоризонта. Един от монокулярните признаци за дълбочина е свързан с отместването **нагоре** на предмети, които изживяваме като назад; 2. навикът на подготвения рисувач да повтаря типови ситуации (с постановка над хоризонта) може да го заблуди, когато условието изисква такава трансформация на натурата, при която обектът да слезе под хоризонта. **Действието на навика при възприятието е много силно, да си подготвен (много често) значи нарочно да му се противопоставяш.**
- Отношението на големината на постановката към дистанцията, позволява да се постулира **неубежност** на вертикалните отсечки. Това значи, че при “движение” нагоре – надолу те запазват планиметричната си големина, ана-

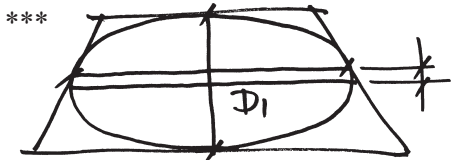
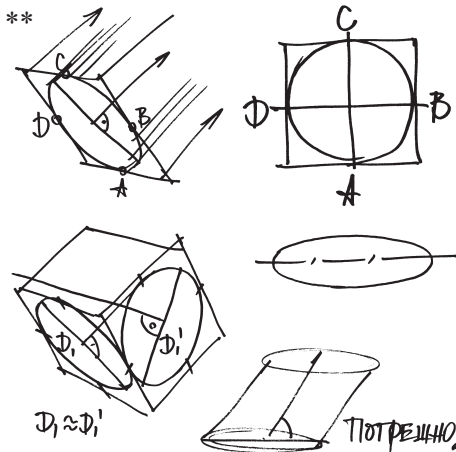
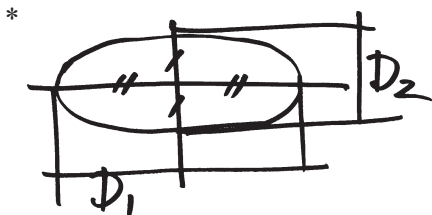
логично на фронталните и в противовес на перспективно съкратените. Основание за този постулат (освен дистанцията) дава още и почти първосигналното усещане на вертикалността, свързано с непрекъснатото (за нашия опит) действие на земното притегляне. Технически – вертикалните отсечки може удобно да се използват при трансформации на натурата и проверка.

• Няколко пъти споменах “трансформации на натурата”. По условие “обектът – майка” подлежи на промени – трансляции, ротации, допълване или промяна до друго тяло. Ако основа на нашето изображение беше просто централното проектиране (линейната перспектива) в неговия математически формат, “движението” по системата (по посока на убежностите) теоретично би могло да бъде безкрайно, но получените изображения ще се различават (понякога драстично) от “търпимите за окото”. При чертежа понятията “правилност” и “естественост” **не са тъждествени**. Перспективата, която ще употребим, за да представим на зрителя (недеформирана или с търпими за окото деформации) **видимостта на външния свят, (перцепцията)** предполага да установим известни **рамки** при трансформиране на натурата. Ако е един куб е обект – майка, с който дефинираме основните и допълнителни посоки на убежност, то неговото преместване по тези посоки и нагоре – надолу, не трябва да надхвърля с много един негов размер. Иначе казано – **ако обектът – майка е ядро на мислена система сферoidна система с определен приблизителен радиус, то този радиус не трябва да нараства повече от три пъти.***

Само така новополучените изображения **може** да удовлетворят “правилата на системата” и същевременно да останат търпими за окото (да удовлетворят и “логиката” на възприятието).

• Като следствие и допълвайки горното: за разлика от чертежа, рисунъчно изображение на тяло може да не е еднакво в случаите, когато тялото е “само” и при развитието му в система от тела. В определени частни случаи





даже се налага успоредни прави да се изобразят с известна кривина. При рисунката обективната праволинейност не трябва да се абсолютизира. Още един минус за рисуващите с “линийка”.

• Изображението на окръжност е **идеална планиметрична елипса**.* Основанието за това се корени в **механизма за константност на формата**. Изображението на прав, правилен цилиндър, убедително по отношение на възприятието, предполага **планиметрична перпендикулярност** на O и D_1 , както и **планиметрична огледална симетрия** на двете половинки на елипсата по отношение на D_1 . И обратно – за да **изглежда “правилно”**, елипсата (перцептивен образ на окръжността) следва да бъде “видяна” като основа на мислен цилиндър.

При определени частни случаи е трудно постижимо изображението на окръжност да удовлетвори и трите условия, които изисква логиката на възприятието: 1. идеалната планиметрична елипса (с D_1 , което е перспективно непроменима отсечка, фронтална) да се впише убедително в перспективния образ на квадрата (страна на куб), така че да отговаря и на обективната ортогонална проекция; 2. елипсата да бъде убедително изображение на основа на (мислен или търсен по условие) цилиндър, произведен на куба; 3. изображенията на две еднакви окръжности върху съседни страни са елипси, които имат приблизително равни D_1 .**

Трябва да се подчертае специално, че D_1 е само **индиректно** свързан с перспективната система (отсечката е планиметрично перпендикулярна на оста на мислен или даден цилиндър). Доближаването на D_1 до перспективно променими отсечки (средни отсечки) в някои частни случаи налага **известни деформации, практически преодолими в рисунката**.***

Повтарям – идеализирането на проекцията на окръжност е напълно постижимо в рисунката, въпреки трудностите при определени положения и неидеалното препокриване с теорията. То води до убедително перцептивно

изображение. Подобна е и логиката при рисуване на сфера. Силуетът ѝ е винаги идеална окръжност – това всъщност е точната окръжност на мисления фронтален разрез, заради който я преживяваме като независима от перспективните съкращения. Аналогични на посочените по-горе са някои от трудностите при вписване на сфера в куб. Впрочем задачите, които засягат тази проблематика, са по-скоро изключение, докато вписването на окръжност в квадрат присъства в повечето условия.

- Определени положения при **ситуирането** на “обекта – майка”, са тясно свързани с теорията и логиката на перспективната система. Познаването на тази теория е важна предпоставка за убедителното конструиране и проверка при поставянето на куба на връх, на ръб, на стена – **куб на телесен диагонал; куб с диагонална равнина, перпендикулярна на основата; куб с ръбове или стени, свързани с основните убежности**. Тук практиката показва правотата на Леонардовата фраза: *Без знание нищо добро не може да се направи, даже и по натура*.

Посветих доста редове на описаните по горе условности, които са следствие от теорията (математическа и свързаната с обективните закони на психологията на зрителното възприятие) и преход към практиката на натурното (в частност – изпитното) рисуване. Набелязаните тези са валидни и за **втория** изпит и при аналогични ситуации от **творческата практика**.

За практиката на първия изпит

- Изпълни работна рисунка (скица), в която да “решиш” проблемите, свързани с перспективната система и трансформацията на натурата, за да “видиш” търсения образ. Кадрирай скицата – нарисуй около нея пропорционален на листа правоъгълник, в който тя убедително да се вмества, изпълвайки

полето при хармонично съотношение фигура – фон. Би могло да се случи така, че след трансформацията, конфигурацията на силуета на натурата да се промени коренно, “обектът – майка” да излиза от изобразителното поле и т.н. Без скица **доброто композиране (с предвиждане на промените) е практически непосилно**. Скицата позволява по-удобно (на по-малка площ) осмисляне, допълнителна употреба на ортогонални проекции, визуализации с цветни моливи. **Не я спестявай!** Превърни я в “проект” и коректно го прехвърли на големия лист.

- Уточни върху механично пренесената скица **точните планиметрични наклони** (по отношение правоъгъника на листа) на убежните (успоредни) прави в **трите главни и допълнителните посоки на убежност**, директно сравнявайки изображението с “обекта – майка” (от които именно дефинираме перспективната система). Някои свеждат техническото измерение на доброто натурно рисуване до **умело пренасяне на пространствените наклони върху плоскост**.

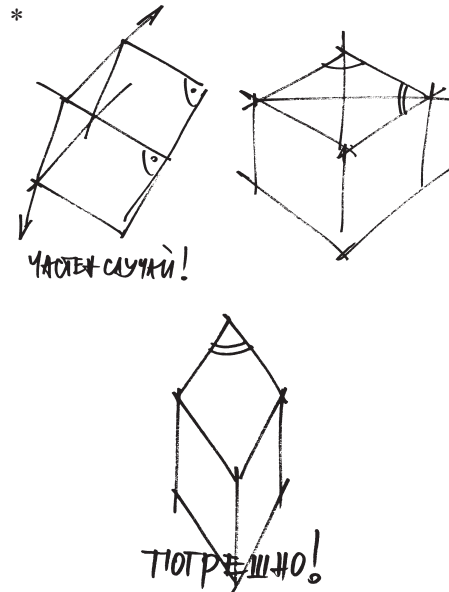
- Моят опит сочи, че най-резултатна от геометрическите трансформации за получаване на търсения (по условие) образ – функция на натурата майка е **транслацията** по мислените линии на перспективната система. За целта системата трябва да е добре дефинирана. **Трансформациите в условията на задачите не са (не трябва да са) произволни или плод на добре развито въображение, а нейна логическа функция**. Следователно както и да са назовани (ротация, допълване, промяна...), те фактически се получават чрез **транслация** по мислените линии в посока към убежните точки (основни и допълнителни) т.е. **режисирайки** по зададеното условие. За измерване и сравнение трябва да си служиш с **подходящи** отсечки (най-удобни са перспективно непроменяемите – вертикални, фронтални).

- След като построиш търсения обект по уместен **геометричен** начин, трябва да го впишеш в **единна** система. Той е вероятно по-сложен комплекс от

форми, които трябва да внушат **единен** илюзорен, триизмерен свят. ”Обектът” и ”системата” взаимно си влияят и търпят промени. Не се предверявай на работата си и не абсолютизирай нито построението, нито ”наклоните” на убежностите. Спокойно би могъл да ги коригираш малко, без да пострада свършената работа.

• След като провериш резултата, а понякога успоредно с проверката, премини към (условно) **втория** етап – светлосенъчна моделировка. При проверката ще си спомниш възлови постулати и подходящи ”точки” от теорията. Ето някои удобни за употреба извлеци: перспективно съкратена отсечка е по-малка от (обективно равна на нея) несъкратена (фронтална, вертикална, D1 на елипса и т.н.); в зависимост от положението, някои убежности са по-категорични, други-по-слабо изразени; понякога едната посока на убежност фактически съвпада с планиметрична успоредност; прецени къде динамиката на съкращението е най-голяма. Пресилването на тази динамика, понякога препоръчвано за засилване на пространственото внушение, е опасно изразно средство, неподходящо за неопитни рисувачи, защото може да разбие **усещането за перспективна перпендикулярност на трите главни посоки на убежност**. То ”работи” в някои частни случаи, но изисква художествен такт и познания. И още – ”дългият” диагонал на перспективно изобразен квадрат разделя **остър** ъгъл (перспективно изображение на прав); ”късият” – **тъп** ъгъл*. Елипсите, които са перспективен образ на близки една до друга модулни окръжности, са приблизително равни.

• алгоритъмът, който засяга етапа ”моделировка”, е даден по-подробно в текста, посветен на втория изпит. Въпреки че акцентът при първия пада върху конструирането, моделировката може да помогне съществено за реалистичното внушение. Тук е важно да се каже, че тоналните стойности в различните зони трябва да съответстват на линеатурата (място на различните обекти, признаци за дълбочина и т.н.)



Относно втория изпит

Сигурно доста си слушал за рисуването от натура, на пръв поглед относително просто като теория и изискващо повече сръчност и опит като практика. При този изпит постиженията, които се номинират, могат да бъдат сведени до:

- Удачно разположение на обекта върху правоъгълника на листа. Отношението “фигура – фон” трябва да е хармонично, големината – оптимална. За да не повтарям казаното от стотици учители по рисуване, ще допълня само – в лексиката на професионалиста академичната хармония изключва “особените композиционни решения”.
- Умело “вписване” на конфигурацията на натурата в пространствения “куб” на перспективната система. Долавяне на **трите главни и допълнителните посоки на убежност**, които архитектуронизират обекта и изтъкват неговата конструкция и вътрешна логика, (често) свързани с утилитарното му предназначение. За целта нерядко се налага да се използват освен видимите факти и структурни елементи, които може само да се умозрат (оси, линии, свързващи огледално симетрични елементи и др.)
- Убедително предадени в перспектива огледално симетрични елементи, които обикновено присъстват в натурата.
- Отчленяване на главни и второстепенни детайли.
- Умело “дефиниране” на линиите, които контурират формата и придават специфичния ѝ характер – напрежението на кривите или праволинейността; заедно с това – перспективата на формата в детайл.
- Някои детайли е уместно да се сведат **до** и да се промислят **с** построятелната логика на простите тела.

Едно предупреждение – при рисуването е уместно да се **наложи системата** върху грубо набелязаната **натура**, а не да се облича с форма **абстрактната линеатура на системата**. Рисуването (както и ориентирането на живите организми според психолозите) се извършва посредством **схема и корекция**. Схемата може да е (и най-често е) грубо подобие, но посредством нарочно-то, осъзнато действие на корекцията се модифицира до все по-адекватна на натурата визия.

Вторият етап е етапа на светлосенъчната, пластичната моделировка. Тя може да бъде определена като дефиниране на повърхността с графичните средства на тона. Не “импресията”, а относително независимият от промените на средата характер на формата (вдлъбнатости и изпъкналости, равнинност или криви повърхнини) е цел на изображението. Осмисли обекта, като го съотнесеш към най-удобния **геометричен архитип** (куб, паралелепипед, кълбо, цилиндър, конус...). Акцентирай върху относително по-простите детайли. Подчини многото визуални факти на общия обем. „Точките“ в долния алгоритъм са подредени “хронологично” и по значимост за “тактиката” на поэтапното изпълнение. Последните от тях са свързани с (незадължителни) качества като развит почерк, умение за естетизиране на графиката на изображението, постигане на по-голяма пространственост и художественост.

- Раздели светлина и сянка без нарочна градация на тона, отчитайки “вектора на светлината”.
- Употреби познанията си за “формулата” при светлосенъчна моделировка на обли и ръбести тела. Не забравяй, че понякога телата не са в **представителна** (по отношение на формулата) **позиция** към вектора на светлината и механичната ѝ употреба би разрушила усещането за единство.
- Градирай (отначало само) сенките, отчитайки (вече и) вектора на отражения лъч, мястото на телата и съображението, че успоредни повърхности имат сходни тонални стойности. След това градирай светлите, ”постули-

райки” по-прецизно лъча за точната ти позиция, като отчиташ и закона, че **по-светла е тази повърхност, върху която светлинният вектор пада под ъгъл, близък до правия.**

- Тоналните стойности, както вече споменах, трябва да съответстват на линейния ритъм.

- Признаците за дълбочина са (основно) следните: **препокриване** – по-близките предмети закриват по-далечните; **намаляване на размерите** при тяхното отдалечаване от зрителя; явлението **въздушна перспектива** – контрастите са по-силни “отпред” и намаляват в дълбочина; далечните предмети са **“отместени нагоре”** в зрителното поле, ако са под хоризонта и **“надолу”** – над хоризонта; **системата от сенки** (собствени и хвърлени) може да даде представа за по-близките и по-отдалечените части – този признак е особено действен при изразителни криви и ръбести повърхнини. Изброените признаци се наричат **монокулярни**. Към **бинокулярните** спадат: **конвергенция** – завъртане на оптичните оси на очите по посока на разглеждания предмет – мускулните усилия сигнализират за близкостта или отдалечеността на предмета; **диспаратност** – **стереовиждане** – образите, получавани от лявото и дясното око са различни и то толкова повече, колкото по-близки до гледащия са предметите. Чрез своето съвместно действие признаците за дълбочина дават достатъчно пълна представа за разстоянията до различните предмети, като с приближаване на гледащия, броят и “точността на показанията” се увеличават в пълно съответствие с биологичните потребности на човека. Докато при големи разстояния нужната информация за дистанцията до предметите (включително при изпитната ситуация) се дава от **монокулярните признаци**, съвсем близо до наблюдаващия действат **бинокулярните** и всички **монокулярни**, с изключение на явлението въздушна перспектива. Анализът на изложените признаци за дълбочина е показал, че те не могат да бъдат получени пряко от ретиналния образ, а са родени от предходния опит. Дори такъв, на пръв поглед безусловен, признак като

заслоняването на далечния предмет от близкия, не е абсолютен, а предполага познаването на действителната форма на частично закрития предмет. Те действат на **съзнателно** и **подсъзнателно** ниво като определят визията на изображението не само в крайните етапи, но и отначало. Полезно е още да се подчертае, че самата ретина не е хомогенна – централната ѝ част дава най-добро възприемане на подробностите и цветовете, докато периферната е с малка яснота на възприемането. *

* Обобщение по Раушенбах

• В съответствие с казаното, както и с **традициите** на реалистичното изображение (неслучайно родени), може да се дадат следните практически съвети: 1. когато в постановката предметите са “в дълбочина”, с ясно изразено отношение напред – назад, уместна е употребата на метода на **въздушната перспектива** – силни контрасти в предния план, смекчаване назад, ”разтапяне” – ренесансовия възглед за “картината – прозорец”; 2. когато постановката има “сферичен характер” (нейните елементи са разположени така, че преобладава отношението център – периферия), уместно е в “зоната център” контрастите да се засилят, подчинявайки тоналните стойности от периферията. Може да се формулира, че **в центъра “работи” контрастът, в периферията – силуетът**. Зоната център, обаче, **не е** обективно определена. Тя е функция от мястото, “сюжетното основание” (подходящи контрасти, сенки, дупки и т.н.), “режисьорски” съображения и почерк. Все пак уместно е да се избягват (повтарям) “особените решения” и в съответствие с академичните традиции (територията на изпита) да го потърсим (центъра) около средата на полето и в “сюжетно изразителна” зона.

• Важно е да се отбележи, че **образът на външния свят, създаван от мозъка, не е точно копие на реалния външен свят**. *Подобна точност* (Раушенбах) *е биологически безсмислена и дори вредна*. Някои области е разумно да се възприемат по-малко подробно и точно, за да не се претрупва мозъка с излишна информация. Това “биологично” съображение трябва да има своя аналог в рисунката.

Относно техниката на изпълнение на графичната рисунка с молив е писано и говорено много. Ще допълня само, че **тонът** е носител на повече “информация” от **щриха**. Някои препоръчват “насичане” на линиите и свеждане на обемите (включително обли) до система от плоскости. В тяхната лексика това е синоним на структурност. Неумелата употреба на този метод, обаче, води до “маниерност”, “накъсаност” на обема и впечатление за безпомощност при предаване на огледално симетрични форми в перспектива. Като всеки друг почерк, употребата му изисква познание, умение и такт. Без да е универсално приложима или по-добра от друга, в основата на тази стилистика лежат съображения като свеждане на по-“сложното” до просто и “характерност на рисунъка”. Няма по-печаливш прийом. Има само овладяни и неовладяни изразни средства. Неумението се оголва пред очите на професионалиста, в каквито и одежди да е облечено. Нарочната употреба на графични сръчности е опасна за неопитния рисуващ, квалифицира се като наивна, особено ако не се чувства логиката ѝ. Изразните средства са лично завоевание (почерк, стил). Започни с “честна”-та им и скромна употреба за постигане на ясни цели, свързани с “обективната” информация в изображението. Обобщението, усещането за цялостност и единство – композиция, а не сбор от елементи – е въпрос на опит, но на всеки етап от обучението си трябва да се стремиш към него по схемата **синтез** (едро възприемане на натурата) – **анализ** (на главни и второстепенни детайли) – **синтез** (приглушаване на “ненужната” информация). Към този етап, ще съотнеса и избората ти – употреба или неупотреба на **фон** – “въздухът” на картинката. Този въздух не е “атмосферният” а условно изразно средство, което засяга преобладаващото **усещане** за “графичност”, ”пластичност” (скулптурност) или живописност. Тук се проявява и действието на “закона за непрекъснатия контраст”, който, освен като допълнение към признаците за дълбочина, асоциира с контрапункта в музиката.

Относно третия изпит

Третият изпит по рисуване за специалност архитектура може да бъде назован **“абстрактна живописна композиция”**, изпълнена по условие, напомнящо проста планиметрична задача. Получените полета се “боядисват” в равен тон. Градация на тона в рамките на едно поле не се допуска. Ако коректно разчетем трите подчертани думички, ще се докоснем до същността на задачата. **Абстрактна** – ще рече нефигурална, без асоциации и без видим намек за сюжетност. Универсални символи, декоративни мотиви или елементи, типични за рекламата и цветната графика, са встрани от характера на тази задача, дори и когато не звучат като проява на лош вкус. **Живописна** – ще рече такава композиция, в която геометричните полета (различни за всички, макар и получени от общо условие) се сплавят в тонална хармония, получена от разнообразни типове тонални отношения – **хроматизъм** и **ахроматизъм**, **”топло”** и **”студено”**, **нюансност** и **”контрастност”**. Въздействието разчита на прецизно намереното взаимодействие **конфигурация** – **цвет** на полетата. **Композиция** – ще рече продукт с нарочен порядък, осмислен, подчинен на предварителна “идея” – ритъм и внушение за единство на отделните компоненти.

Така прочетена, задачата може да замени уводните думи за особеното, необходимото, творческото при този “тест” за бъдещия архитект. Смя да твърдя, че подготвеният за този изпит кандидат – студент е овладял богато и даже достатъчно “меню” за задачи от архитектурното творчество. Ако направи съответния “превод”, ще открие много от отговорите на бъдещи въпроси в този предварителен етап от подготовката си. Останалото е технология. Как:

- Идеалната композиция, според разпространено определение, е тази, в която **не може да се прибави или отнеме нещо, без да се разруши**. Като всяка

идеалност, това определение, всъщност, визира един стремеж.

- По отношение избора **симетрия – асиметрия** – за предпочитане са асиметричните решения, които създават хармония от по-сложен порядък.

- Композицията следва да бъде “затворена”. За целта – изобразителното поле, символ на рамките на нашето възприятие, обикновено се “центрира”. Центърът следва да се разглежда не като мода или конюнктурна приумица, а като аналог на начина, по който здравият човек “вижда” – “подреждайки” мълниеносно визуалните факти по значимост. Творческото прилагане на този композиционен похват (центриране на полето) е различно от който и да е шаблон, постулат или “печеливш номер” и при оценяването му от културния професионалист се очаква да оцени находчивостта, творческия риск и необичайното, наред с живописната култура и видимата подготвеност. Степента на субективност несъмнено присъства, но не в такава степен, че да не може да се отдели “зърното от плевата”. При демонстративно оценяване вкусовете на кандидати (включително с малък опит) доста категорично се прекриват с вкуса на специалистите.

- **Структурата** на полето в по-голяма степен зависи от **ахроматичния** контраст, а живописното и **емоционално** въздействие – от **хроматизма**. Обединението на съседни полета в единно въздействаща, по-голяма конфигурация, става за сметка на сходни ахроматични (по черно-бялата скала) стойности. Това създава добро впечатление за композиране на няколко “слоя”. **Технологично** това значи, че с учебна цел може да се изпълнят задачи “в гризайл” (с един – два тона), като колоритното чувство се развива чрез постепенно въвеждане на по-ярки тонове. От монохроматизъм към полихромно въздействие. По този път – внушението за **топло – студен** контраст (в лексиката на някои – синоним на живописност) може да се засилва чрез прибавяне на подходящи цветове в малки количества. Важно предварително условие е изпълнението на ахроматична скица. Адекватното ѝ превръщане в зада-

ча, чиято предварителна идея се запазва, доразвива и добива окончателния си живописен израз, е показател за майсторство и подготвеност. По-дълъг, по-рискован и в крайна сметка – по-непрофесионален е пътят (странно, но предпочитан от учащите се) на “боядисване” петънце по петънце.

- За доброто живописно въздействие водеща роля имат по-големите по площ полета. Тонът им трябва да е по-изваян, по-чисто положен и по-“обработен”. Технологично е удобно да се изпълнят преди полетата от **зоната център**. Разпространено схващане е, че хармонията изисква **зоната център** да се състои от по-малки по площ, по-ярки, по-“сурови”, а **зоната периферия** – обработени, ”бъркани”, но по тази причина често “закаляни”, ”умъртвени” тонове. Професионалният жаргон дава ясна представа за отношението на художниците към такива живописни резултати.

- В живописата предписанията са опасни, но при оформление на пространството “работи” законът за обратна пропорционалност на площта на тона и интензивността му.

- В името на твоето пълно “меню” ще проанализирам основните типове **живописни контрасти**: между по-светли и по-тъмни полета – **ахроматичен**; между близки по ахроматична стойност, но различни по “**цветна температура**” (топли и студени) полета; между “**допълнителни**” (червено – зелено, синьо – оранж, жълто – виолет) цветове – силата на контраста е съизмерима с ахроматичното черно – бяло; **между тъмно и светло, същевременно противоположно по цветна температура, петно** (например тъмно и топло – светло и студено). **Мястото** на контраста в изобразителното поле би следвало да определи неговата ”острота”, **площта** на тона – яркостта му.

- По повод на употребените понятия “топло” и “студено” – уместно е да се припомни, че разделянето на спектралните цветове на топли (червено, оранжево, жълто) и студени (зелено, синьо и виолетово) е условно и засяга територия от физиката. В живописната хармония тоналните стойности не

може да се дефинират еднозначно като **топли** или **студени**. В различна среда, едно и също петно може да е по-**топло** или по-**студено**.

• Уместно е да си припомним някои от законите, формулирани от Шевриол в годините на импресионалистичната революция, която и до днес си остава най-щастливия период на колоритни открития. *От трите цвята на спектъра, наречени първични – синьо, червено и жълто – се получават чрез смесване другите цветове, наречени вторични – виолетово, зелено и оранжево. Първичният цвят, който не влиза в състава на един вторичен, е неговият допълнителен цвят. Всеки цвят обагрят със своя допълнителен непосредствената си среда: едно жълто петно на бял фон тонира това бяло с виолетово. Два допълнителни цвята един до друг взаимно се допълват. Когато ги смесим, те избледняват и клонят към сиво. Общият цвят, който влиза в състава на два цвята, губи от яркостта си, когато тези два цвята се поставят един до друг; например виолетово и оранжево, поставени в съседство, изглеждат по-слабо червени – по силата на закона за допълнителните цветове, виолетовото подсилва жълтото в оранжевия цвят, а оранжевото синьото във виолетовия... Към тези контрасти на цветовете се прибавят всички контрасти на тоновете, които се получават от по-голямата или по-малката светлосила на багрите, били те по-бледи или по-тъмни. Тон, поставен в съседство с по-светъл, потъмнява и обратно. Даден цвят не съществува сам по себе си, а по отношение на цветовете, които го заобикалят.* *

• Практиката на изпълнение утвърждава получаването на красиви, обработени и умело хармонизиращи си тонове посредством смесването им с малко черно, бяло, охри, сиени или кафяви тонове в различните бои. Вероятно си забелязал, че чистите цветове (няколко на брой) **изведнъж свършват** и трябва да посегнеш към безкрайната палитра на “бърканите”.

Живописното внушение на задачата е неотделимо от планиметричната й

“канаваца”. Тя трябва да съчетае умелата употреба на прости и съставни геометрични фигури с находчивост, оригиналност и смелост, разбира се – при несъмнено изпълнение на условието.

- Различните геометрични фигури променят експресивното си внушение в зависимост от големината, конфигурацията и начина, по който са ситуирани.

- Няколко специални думи за **центъра**, който в крайна сметка е “легитимацията” на задачата, нейното основание да съществува. Какъв е смисълът да извървиш пътя в някаква среда до място, което в края на краищата ще те разочарова?! **Зоната център** е нещо различно от (величаното като такова) случайно петно или конфигурация от петна. Тя може да бъде акцентът при смяна на линейния ритъм (прави линии – криви линии, видима система на подреждане – режисиран хаос, ”произволни” по конфигурация полета – дефинирани в посока прости геометрични фигури...). За една качествена композиция е типично и умело постигнатото отношение **конфигурация и площ** на изобразителното поле – конфигурация и площ на зоната център. Центърът има своите частни случаи в “двучентрова” или “многоцентрова” композиция – **взаимодействието на “живописни ядра” само по себе си е център**. В този случай не е желателно “ядрата” да са еднакви по площ и цвят. Обикновено центърът има своето живописно **ехо** в зоната периферия.

- Детайлите трябва да бъдат специално обмислени – начинът, по който се засичат линии, тоналната “стъпка” между близки тонове, се съобразява с възможностите на ръката да ги изпълни качествено и на окото – да ги възприеме в съответствие с разделителната си способност.

- Равните тонове, от които се състои задачата, се изпълняват по-перфектно, когато боята се положи на **два пъти** по-разредено. Първото, по-акварелно полагање може да е и еднотоново. За “отсичане” краищата на полето можеш да го изчертаеш е остър, твърд молив.

* Мишел – Йожен Шеврьол, *За закона на едновременния контраст на цветовете...*, цитирано в *Животът на Съора* от Анри Перюшо

* Бешков, Борхес. У Борхес фразата завършва: ... *в стих и в същност.*

Няма условие, което да не може да се превърне в находчива задача. Про-вокацията на по-“трудните” условия стимулира раждането на находка. Все пак бъдещето ти на архитект очаква от теб подобни умения. Изпълнението на условието “de iure” може да е налице, като задачата отпраща към друго условие. Това е добър метод за “отскубване” от основната група на състезателите. Техническата несръчност трябва да те притеснява по-малко, отколкото неумението да композираш.

И след всички тези “мъдри” слова ще ти припомня казаното от Дьолакроа – *Всичката мъдрост на света не може да направи едно стихотворение хубаво, ако то дразни ухото.*

Достатъчно, приятелю – препокриват се гласове на големи творци – ако написаното не ти е достатъчно, върви и сам се превърни в рисунка.*

Използвана литература

Х. Л. Борхес, История на вечността, издателство “Парадокс”, София, 1994г.

Х. Л. Борхес, Смърт и компас, издателска къща “Труд”, 2004г.

Х. Л. Борхес, За Ада и за Рая, стихотворения, издателство “Народна култура”, София, 1989г.

Е. Х. Гомбрих, Изкуство и илюзия, издателство “Български художник”, София, 1988г.

Е. Пановски, Смисъл и значение в изобразителното изкуство, “Български художник”, София, 1986г.

Й. Хьойзинха, Homo Ludens, издателство “Наука и изкуство”, София, 1982г.

М. де Унамуно, Детството на Дон Кихот, издателство “Захарий Стоянов”, София, 2002г.

С. Киркегор, Или – Или, т. I, издателство “Народна култура”, София, 1991г.

З. Фройд, Ерос и култура, издателство “Евразия Абагар”, Плевен, 1991г.

Идеи в културалагията, т. II, антология, университетско издателство “Св.. Климент Охридски”, София, 1993г.

Б. Ръсел, История на западната философия, ИК “Христо Ботев”, София, 1998г.

М. Елиаде, Мит и реалност, издателство “Лик”, София, 2001г.

Лао-Дзь, Книга за Пътя и постигането, ИК “Кибеа”, София, 2002г.

К. Янакиев, Диптих за иконите, ИК “Омофор”, София, 1998г.

К. Янакиев, Религиозно – философски размишления, издателство ”Анубис”, 1994г.

проф. протоерей Ив. Гошев, Бележки за строежа и зографисването на православните храмове у нас, синодално издателство, София, 1952г.

И. Паси, При изворите на модерната естетика, университетско издателство “Св.. Климент Охридски”, София, 1987г.

А. Ивин, Изкуството да мислим правилно, ДИ “Народна просвета”, София, 1989г.

- Б. В. Раушенбах, Пространствени построения в живописата, издателство “Български художник”, София, 1984г.
- Леонардо, Трактат за живописата, издателство “Лик”, София, 1997г.
- Дж. Вазари, Животът на Леонардо да Винчи, издателство “Български художник”, София, 1980г.
- Ъ. Стоун, Стадание и възторг, издателство “Народна култура”, София, 1983г.
- О. В. Серова, Воспоминания о моем отце В. А. Серове, “Искусство”, Ленинградское отделение, 1986г.
- А. Перюшо, Животът на Сьора, издателство “Български художник”, София, 1983г.
- А. Перюшо, Животът на Сезан, издателство “Български художник”, София, 1966г.

Съдържание:

Вместо оправдание	3
Предварителни бележки	5
Композирацията човек	6
Относно критерият в изкуството с позоваване на Киркегор	9
Изповеден етюд	18
Перспективен етюд	19
Кратко определение за пластична находка	20
Геометрия и съдба	21
Психология и изкуство	21
Върху изкуството	23
Платон ми е приятел, но	27
Из бележките на един съвременен зограф	29
Кратки	46
Някои “консервативни” разсъждения върху академичното обучение	48
Към кандидат – студента по архитектура. Относно изпитното рисуване	55

© 2005, Яким Дейков – автор

© 2005, Албена Дейкова – дизайн на корица

Ивона Шуманова – коректор

Албена Дейкова, Ирина Кръстева – компютърен набор и обработка

Яким Дейков

Етюди за творчеството

София 2005