

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА”

ДП „ВИЗУАЛНО – ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

***РИСУНКА И АРХИТЕКТУРЕН СТИЛ***

**Доц. Румянка Борисова Божкова**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд

за придобиване на научна и образователна степен

„доктор”

**Научен ръководител: проф. Екатерина Русинова**

София, 2016



# **НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

ДЕПАРТАМЕНТ „ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА”  
ДП „ВИЗУАЛНО – ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

## ***РИСУНКА И АРХИТЕКТУРЕН СТИЛ***

**Доц. Румянка Борисова Божкова**

### **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд  
за придобиване на научна и образователна степен  
**„доктор”**  
по 8.2. Изобразително изкуство

**Научен ръководител:**

**Проф. Екатерина Русинова**

**Научно жури:**

София, 2016

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на ..... в заседание на департамент „Изящни изкуства” към Нов Български Университет.

Дисертационният труд съдържа 233 страници, включително 15 таблици, приложения - 16 цветни и 20 черно-бели репродукции, 18 рисунки – репродукции. Дисертационният труд е структуриран в увод - изложение в 6 глави, изводи от научното изследване, заключение, справки за научните приноси, списък с публикации и библиография. Използваната литература включва 80 заглавия.

Защитата на дисертацията ще се проведе в НБУ пред разширена специализирана комисия на ..... от ..... часа в зала ..... на Нов Български Университет – бул. „Монтевидео” 21.

Материали по защитата са на разположение в офиса на департамент „Изящни изкуства” към НБУ, офис II корпус, бул. „Монтевидео” 21, София 1618.

# **РИСУНКА И АРХИТЕКТУРЕН СТИЛ**

## **I. Обем и структура на дисертационния труд**

Дисертационният труд е в **обем** от 233 страници и се състои от заглавна страница, съдържание, увод, изложение в шест глави, заключение, списък на научно-приложните приноси, списък на публикации по темата, библиография.

Съдържанието е разпределено в 6 глави с общ обем 233 страници. Основният текст 15 таблици. Списъкът на използваната литература е в обем от 4 страници и се състои от 80 източника на кирилица и латиница.

Дисертационният труд е придружен отделно от 16 цветни и 20 черно-бели репродукции, 18 рисунки – репродукции, разположени на 56 страници.

**Структурата** на дисертационния труд е следната:

### **УВОД**

#### **ПЪРВА ГЛАВА**

Рисунките от праисторическата епоха – психологическо въздействие, релеф, цвят, орнамент –

**ИЗКУСТВО НА ПРАИСТОРИЧЕСКИЯ ЧОВЕК, ЕГИПЕТ.  
ИЗКУСТВО НА ДВУРЕЧИЕТО, ЕГЕЙСКО ИЗКУСТВО**

#### **ВТОРА ГЛАВА**

Архитектурата на рисунката – духовна характеристика на чувствата и потребностите на човека, изразни средства  
**ГЪРЦИЯ, РИМ, ВИЗАНТИЯ**

### **ТРЕТА ГЛАВА**

Рисунката – изваяна архитектурна молитва в стремежа към прогрес

**РОМАНСКО ИЗКУСТВО, РАННО СРЕВНОВЕКОВИЕ, ГОТИКА, РИСУНКИ ОТ ИЗТОКА**

### **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

Архитектура на рисунката в епохата, посветена на човека – **РЕНЕСАНС**

### **ПЕТА ГЛАВА**

Празничният патос на рисунката в архитектурните пространства –

**БАРОК, РОКОКО, КЛАСИЦИЗЪМ, АМПИР**

### **ШЕСТА ГЛАВА**

Рисунката в архитектурата през XIX и началото на XX век – романтична, неспокойна, декоративно-приказна

**ЕКЛЕКТИКА, СЕЦЕСИОН**

## **II. Обща характеристика на дисертационния труд**

### **УВОД**

#### **1. Актуалност на труда**

Актуалността на темата се обуславя от:

- нуждата от задълбочено изследване и намиране на отговори на различни видове въпроси, отнасящи се до историческото развитие на тази органична симбиоза между изкуствата: изобразително изкуство, скулптура и архитектура, проблеми, които касаят и съвременността.
- необходимост от научно-изследователска дейност, върху проблемите на рисунката и нейната архитектурна „канава”, които са се развивали с различна динамика през

отделните исторически епохи, влияейки и повлиявайки се от съответстващия на времето архитектурен стил; от внимателно систематизиране, анализ на знанията и опита по такъв начин.

- резултатите от този труд да станат достъпни и полезни както за студенти по изобразителни изкуства, архитектура, интериорен дизайн, урбанизъм, така и за специалисти – професионално занимаващи се, или хора – проявяващи широк интерес към проблематиката в тази сфера.
- нуждата да изясни как в исторически план рисунката и архитектурния стил са се променяли спрямо нуждите на дадената епоха. За да бъдат правилно прилагани принципите за изграждане на удобна и красива урбанистична и жилищна среда трябва да бъдат анализирани и опознати тенденциите, които инспирират процеса на създаване на изобразителното изкуство и архитектура през съответния исторически период. В тази връзка дисертацията разглежда водещите посоки на проява, развитие и решаване на проучваните проблеми.
- Необходимостта изследването да полагат на теоретична основа разработваната тема, като я оставя отворена, поради нейната всеобхватност. Постоянното ѝ развитие във времето се базира на промяна в социално-психологическите разбирания, светоусещане и схващане на обществото за рисунка и архитектурен стил; да изследва цялостният синтез, оформящ естетическите промени в обществените вкусове и нагласи, спрямо епохата.

## **2. Обект и предмет на изследването**

**Обект на изследването** в дисертационния труд са рисунката и архитектурния стил, тяхната проява, влияние и взаимопроникване в изобразителното пространство и архитектурната среда на дадена историческа епоха.

**Предмет на изследването** са съществуващите историко-икономически условия на дадената епоха, типичните примери за развитие и взаимодействие между рисунка и архитектура в европейската култура в периода в първообщинното общество до началото на XX в.

### **3. Цел на изследването**

**Целта** на изследването е да изясни историческата еволюция на синтеза между рисунка и архитектурен стил и да детерминира тяхното взаимодействие с философските възгледи за пространството от праисторическата епоха до ренесанса и началото на XX век.

От нея произтичат **изследователски задачи**:

- Проучване на рисунката и архитектурата в стила на различните исторически периоди: възникване, проява и развитие на типовете рисунки, социално-икономическите фактори, обуславящи тяхната характеристика и промените до днес;
- Проследяване на историческото взаимодействие между рисунка и архитектура, свързано с политико-културното развитие на човешките общества;
- Анализ на видовете рисунки и архитектурни образци, съобразно естетическите критерии на историческите времена;
- Разглеждане и анализиране на нови принципи при изграждане на рисунка и архитектура, наложени от съответния исторически период;
- Проследяване и анализ на многообразните методи на синтез между рисунка и архитектура в историческите епохи, свързани с психологическото и естетическо въздействие на творбите върху различните общества;
- Изследване на многобройните материали и технологии при изграждане на рисунките в архитектурните пространства през съответните исторически епохи;
- Систематизиране на видовете методи и техники за пространствено архитектурно оформяне по приложимост;

- Представяне, обяснение и аргументиране на „архитектурните“ методи на рисуване според изискванията на времето;
- Изследване и анализиране на основното предназначение и послание на рисунката, съобразно бит и култура на историческото време;
- Създаване на приложения от световни образци илюстрации – „Пътят на архитектурното развитие на рисунката”.

#### **4. Авторова теза**

**Авторовата теза** е, че е необходим структурен анализ върху историческата еволюция на синтеза между рисунка и архитектурен стил; Детерминиране на тяхното взаимодействие с философските възгледи за пространството от праисторическата епоха до ренесанса и началото на XX век.

#### **5. Методика на разработване на дисертационния труд**

**Методологията** на настоящото изследване се основава на личен подход чрез:

- Анализиране на множество литературни източници по темата на разработваната дисертация – научни трудове, периодични специализирани издания, енциклопедии, каталози;
- Изкуствоведчески анализ и синтез на библиографските източници; проектиране и конструиране на изследването;
- Прилагане на системен съпоставителен метод за анализ при проучване на различните примери;
- Проучване в историческа последователност;
- Ползване на личен творчески опит;
- Прилагане на преподавателски опит при извличане и систематизация на обобщения и заключения в изследването.

#### **6. Предназначение на дисертационния труд**

**Дисертационният труд** е насочен към художници, архитекти, урбанисти, инженери и други специалисти, чиято дейност е свързана с художествените и пространствено-архитектурните проблеми за

развитие на полезността при прилагане естествения синтез между изобразително-пластичното изкуство и архитектурата.

## **7. Характеристика на достъпната информация**

Информационното обезпечаване, необходимо за нуждите на изследването, се състои в проучване, анализиране, систематизиране и синтезиране на специализирани и графични текстови и визуални информационни материали в посочената библиография, имащи художествено и архитектурно-пространствено отношение към развитието на взаимовръзката между архитектура и изобразително-пластични изкуства.

# **III. Съдържание на дисертационния труд**

## **„РИСУНКА И АРХИТЕКТУРЕН СТИЛ”**

### **УВОД**

Настоящият дисертационен труд на тема „Рисунка и архитектурен стил” изследва появата и развитието на архитектурата и рисунката в изобразителните и пластични изкуства през различните исторически епохи, различните човешки общества, детерминира условията и причините, обусловили създаването на тези изкуства, извлича изводи за тяхното взаимодействие, взаимопроникване и отражение върху живота.

Авторът си поставя за цел да представи пред специалисти и неспециалисти по темата своите проучвания, направените изводи и резултатите от изследването си върху най-важните особености и стилови характеристики в развитието на архитектурата и изобразителното изкуство през големите времеви периоди – от първобитното общество до края на XIX и началото на XX век. Това изследване е адресирано до всички, които имат интерес, търсят начален поглед, или обобщаваща информация за проявления на синтеза между архитектура, изобразително и пластично изкуство в основните им стилове. Познаването на историко-икономическите

условия и важните събития в съответните епохи и географски територии е важно за изясняване на причинно-следствените връзки при създаване на разглежданите образци защото и изкуството и архитектурата са оная част от културата, отнасяща се до специфичния начин на човека да усвои и отрази действителността, средство за познание, процес на творческо третиране, средство за общуване чрез архитектурни и художествени произведения – въздействащи с утилитарна и изобразителна функция.

Гезата на автора е, че изкуството винаги е начин – естествен и емоционален, в своя зародиш за създаване на навик и отношение при изобразяване на натурата, фигуративни и нефигуративни изображения, проекция на абстрактни и реалистични образи.

Рисунката е език за общуване, език фантазен и многолик, многопластов и физиономичен, широко адресиран. Рисунката живее в пространството на очите и тяхното възприятие, на ума и неговите разсъждения, закодирала спецификата на словесност в личното си обусловено от изразните средства пространство. Дори съвсем буквално, триизмерните анаморфни изображения потвърждават съществуването на многомерно пространство в едно и също изобразително поле. (Атлантическия кодекс на Леонардо 500 години по-рано ни дава първи сведения за това).

Същественото тук е принципната възможност на съзнанието да препрограмира информацията, подавана от очите и получаване на скритото изображение от т.нар. ”виждане без да гледаш”, осъзнаване на изображението в друго измерение в съпоставка с плоскостната му проекция. В иначе открития образ виждаме скритото и, всъщност, защо е това усилие за констатация? Защото ни показва още едно от многобройните качества на рисунката – да изразява, не само да изобразява – и днес, и утре, и... винаги!

Авторът си поставя за задача да изследва и изясни изобразителните и пространствени форми, отнасящи се и демонстриращи характеристикните особености и изразни форми на архитектурните и художествени стилове. Понятието „стил” влиза в употреба през XVIII в. от латинската дума *stilus* – означаваща уред за писане, а по-късно – и начин на писане. В изобразителното изкуство и архитектурата „стил” е означение за изразните форми на един или друг етап в развитието им. Своеобразието, творческото поведение придава индивидуалност на съответния стил – териториален, национален, исторически.

Изследванията в такъв порядък да дадат възможност на автора да ги систематизира по съответни признаци и зависимости. Чрез стиловия анализ авторът изяснява, определя и формулира типични особености в изкуството и архитектурата на даден исторически период, школа или отделен автор. Обикновено развитието има детерминираност като фаза на развитие и проява – ранна, зряла и късна.

Авторът смята, че рисунката е в архитектурата и архитектурата е в рисунката! Досегашният сетивен, конкретен материал на архитектурата е тежката, оказваща съпротива материя, която особено в строителното изкуство изпъква на преден план. Именно този характер на материята като налягаща, тегнеща, носеща, носена и т.н. и не загубва това си определение и в пластичните изкуства.

Настоящото изследване отговоря на въпроса: какъв вид е физическият елемент, с който си служи живописата и художествено-архитектурното пространство? Отговорът е: *светлината* – като общо придаване на видимост на предметите изобщо.

Методика за решаване на поставените задачи е изследването им през призмата на художествените и архитектурно-пространствени нужди и търсения на историческо време.

За изясняване на поставените проблеми авторът се позовава на теоретични източници.

Кант (1724-1804) говори за „архитектоника“ на чистия разум. „Архитектурна организация на мисълта демонстрира в рисунките си и Зигмунд Фройд (Арнхайм, Р., цит.съч., с 187) в опит да изрази сложната взаимовръзка между основните психоаналитични идеи.” Тоест „...архитектурата на рисунката е метафорична и картографична едновременно, тъй като представлява отношението между психическите сили, с които е бил зает ученият.” (Фройд, З. Въведение към психоанализата, Ню Йорк, 1965, с.96, цитиран от Фосийон, А., цит.съч., с.156). Рисунката, като архитектурна среда на мисълта, е единствения материал и единственото устройство в човешкия мозък, визуализиращо протеклия анализ. Така дори реалната архитектура може да бъде видяна като въплъщение на мисли, създаващи пространствени форми.

Фройд счита подсъзнанието за обиталище на всички проблеми и че именно оттам трябва да се влезе в човекорегресия, хипноза. Но

по-късно той прилага система за влизане в човека през неговото съзнание – асоциативната реалност.

Гъотے поставя хармонията на собствения цвят на предмета и цветът на пространството, в което е поставен. Такава е без съмнение целта, която художникът трябва да преследва. Но и друго едно познание му е също така необходимо – познаването на отношенията между багри и чувства в същото това пространство.

В хода на изследването авторът стига до извода, че на изобразителната тенденция в изкуствата, с нейната пространствено-времева обективност на пресъздадените събития се противопоставя друг експресивен вид изкуства, където в центъра не външния свят с присъщите му „архитектурни” простори, а възприемането му от човека и присъщото на това възприятие собствено пространство и време. За да достигне вътре в психиката, по спиралата на утаени прозрения и генна памет, илюзорното пространство в рисунката предизвиква, дори поражда, фантастични архитектурни построения. Рисункът се подчинява на абстракцията, свеждайки я до най-невидима безплътна основа. Но все пак има основа и огромно разнообразие от техники: туш, лави, графит, въглен, сангин, креда – поотделно, или смесена техника. Премайнавайки от техника в техника, една и съща рисунка се преобразява и променя внушението си.

Авторът на изследването извлича изводи не само за общите характеризиращи форми в архитектурата и изкуството – изобразително и пластично, но и за общите естетически принципи, обществени критерии и изобразителни похвати. В този процес е извършен съпоставителен анализ между образци на изследваната тема, които имат сходна или еднаква функция през различните исторически епохи, например: църкви от романска и готическа епоха, художествени портрети от барока и класицизма, релефи от античността и по-късни стилове.

Архитектурата на рисунката всъщност е изкуство на систематизация. Възниква парадоксална ситуация: художникът изобразява обективното пространство като се опира на знанието, а не на виждането, докато зрителят усвоява информацията единствено по зрителен път, който, условно казано, е второстепенния при естественото възприемане на пространството в архитектурната конструкция на рисунката. Тогава, ако художникът ще предава информация само по зрителен път, то в съзнанието му ще трябва да постъпва само зрителна информация, всичко останало ще трябва да

бъде отсято и филтрирано. И от схемата ще се ражда рисунката – в синхрон с пространствената си природа, в синхрон с архитектурната си структурност.

Цел на автора е не да търси подробности, а общото за различните стилове характерни особености, взаимовръзките, взаимопроникванията и приемствеността в тенденциите за тяхното развитие. Изследването е направено чрез преминаване от общото към частното, без обременяване с пре-много детайли до достигане на яснота и пълнота на решенията на поставените проблеми.

В настоящия труд авторът цитира текстове от трудове на признати автори и обогатява палитрата от примери за причините и принципите на пораждање, развитие и надграждане, взаимозависимост и взаимопроникване между рисунка и архитектурен стил като ги изяснява от периода на най-ранните цивилизации до епохата на индустриалната революция. Авторът достига до извода, че духът на рисунката във времето, освен обединена в синтез с пространството, изпълнява и по-висша мисия: обединява, анализира и подхранва нови концепции за реализация на културните натрупвания на поколения от миналото, настоящето и тези които ще дойдат. Спиралата на достиженията чрез стремеж към усъвършенстване извежда новите идеи при изворите на нов глад и нова жажда от красотата, възпитание в красотата и възплъщаване на красотата – материална и духовна.

Общоаналитично проследяване, изследване, съпоставка и направените изводи за прачинно-следствените връзки в развитието и синтеза между големите архитектурни и художествени стилове през различните епохи от историята на човешката култура са цел, основа и съдържание на дисертационния труд. Навлизането във всяка глава е подпомогнато от информация за най-важните исторически събития, които дават сведения и обяснения за характеристичните особености на изследвания исторически период. Списъкът с библиографски източници, публикуван в края на труда, подпомага ориентацията на всеки, който прояви траен интерес към историческо-икономическите, философски, психологически, изкудствоведски, архитектурни, художествени, литературни и поетични източници, на които се е позовал авторът.

Приложенията към дисертационния труд в края на изследването включват 16 цветни и 20 черно-бели репродукции на представителни за различните архитектурни и художествени стилове произведения на архитектурата, изобразителните и пластични

изкуства. Тяхното присъствие в обема на труда цели да улесни, обясни, подпомогне и покаже нагледно и илюстративно теоретично възникналите въпроси, изследваните проблеми и направените изводи по поставената тема.

## **ПЪРВА ГЛАВА**

Рисунките от праисторическата епоха – психологическо въздействие, релеф, цвят, орнамент –

### **ИЗКУСТВО НА ПРАИСТОРИЧЕСКИЯ ЧОВЕК, ЕГИПЕТ. ИЗКУСТВО НА ДВУРЕЧИЕТО, ЕГЕЙСКО ИЗКУСТВО**

#### **1. ИЗКУСТВОТО НА ПРАИСТОРИЧЕСКИЯ ЧОВЕК**

Изкуството на рисунката, както и любовта, започва с очите.

Когато нашите далечни прадеди са чертаели по стените на пещерите изображения на животни с поразителен реализъм, те са искали само да представят колкото се може по-правдиво образи на същества, които навярно са се опитвали да омагьосват чрез заклинания. Изумителната простота и стегнатост, разказвателните ракурси са вероятно дело на неосъзнат гений или резултат от несъвършени технически средства. В този стадий правдивостта е гаранция за искреност.

„Рисунката не е следата, или кривата на изкуството, а самото изкуство, тя го не го определя, а го поражда,... потапя се в подвижността на времето и принадлежи на вечността.” (Фосийон, А., Животът на формите, С., 1984, с.139)

#### **ОРИНЯШКА ЕПОХА**

Преди около 30 000 години – през т.нар. Ориняшка епоха се създава истинското човешко общество, а с него и изкуството. Човекът излиза от пещерите и започва да строи жилища – открити приземно постройки и землянки в неправилни елипсовидни форми от дърво, каменни плочи, кости на големи животни (мамути).

Важен момент в изследването е проследяване на появата на гравюрата върху кост и дърво, появата на релефът, дори появата на скулптурата – праисторическите венери – идеал за хубост в епохата на матриархат, скулптирани от кост на мамут или камък (в Брасампуй – Франция, Вилендорф – Австрия). Във Франция са открити статуетки от стеарит, кехлибарен калцит, в Северна Италия – от зелен серпантин.

Формите им са закръглени, подчертана е женствеността и плодовитостта – гърди, бедра, корем. Всички фигури са голи.

### СОЛЮТРЕЙСКА ЕПОХА

През солютрейската епоха венерите изчезват. Художникът проявява интерес към движението на обектите. В големи каменни блокове, наредени в полукръг, са скулптирани: говедо, което гони бягащо човече, борба на диви кози, птица – всички в естествени стойки и поведение. Изкуството отива към примитивен реализъм.

В изкуството на мадленския художник вече се наблюдават детайли – характер на козината, очертания на черепа, изпъкналости в профила. Изчезването на човешкия образ от рисунките говори за промяна в живота на хората от тази епоха. В сцените с магичен характер – той рисува изключително и само животните, които иска да убие. В някои от тях дори виждаме забити стрели.

През 1879 г. са открити стенописи в пещерата Алтамира (Испания) – великолепни живописни изображения – 80 бизона, кози, глигани, изписани са върху стените с примитивни четки и пръсти. Известни са над 40 пещери с мадленски стенописи във Франция и Испания (Комбарел, Фон дьо Гом – Франция, Кастильо, Ла Пасега – Испания). За бои са служили дървени въглища, жълта и кафява охра и сепия, смесени с мас и полагани върху стените. Зелената и синята боя липсват. Изобразените животни са в характерни пози. Понякога очертанията им са гравирани, телата – моделирани. Всяко животно е рисувано поотделно.

Друга група изображения са тези на полухора – полуживотни (антропоидите) – може би – хора, маскирани като животни – (Магьосникът от пещерата на Тримата братя – Франция).

В изследването се проследяват и отчитат разнообразието на стиловете в изразното съвършенство и в невероятната изобретателна чувствителност на мадленското изкуство се открива трепетната линия на японските рисунки, багрената дързост на импресионистите, пластичното въображение на романските и готическите скулптори, нервния шрих на медалистите от проторенесанса, нежните сцени във вторите планове у миниатюристите. Изнамерени са вече живописата и скулптурата.

## МЕЗОЛИТНО ИЗКУСТВО

През мезолита в скалната живопис композициите – сцени на хора с животни, са без ритъм и симетрия. За пръв път в неолита наблюдаваме геометричните закони на изкуството: симетрия, повторение на еднакви или различни форми, ритъм – „идеални съчетания на неидеални форми, които са огромна придобивка за изкуството“ – (Мавродиев, Н. Обща история на изкуството, С. Държ. издателство „Наука и изкуство“ 1950, с. 14).

Като знакова тенденция в труда е маркиран характера на изкуството, което става символно, изображенията – все по-стилизирани, превръщат се в орнамент, знаци – кръстовидни, зигзагообразни, кръгли, пръчковидни, които са стилизирани човешки или животински образи.

Съставът на боите е сложен. Съотношението между свързващите вещества и пигментите в праисторическата палитра е контролирано, с възможност за тънко нанасяне и предпазване от пукнатини. Някои рисунки са направени по предварителни скици – най-често въгленови и после са оцветени в червено, а други са рисувани на последователни етапи - при изследвания са открити нови елементи, прибавени в състава на боите.

## НЕОЛИТНО ИЗКУСТВО

Архитектурата създадена в тази епоха има геометрична основа. Първите жилища са жилища в кръг. Едновременно се развива и архитектурата, която отговаря на религиозните представи – мегалитни паметници- градежи от огромни камъни наредени: в редица – *менхири* (изразяващи култ към мъртвите); наредени в кръгове – *кромлехи* (които са светилища), композициите от два побити камък с хоризонтално поставен върху тях камък – *долмени* (които са гробници). Срещат се във Франция, Англия, Ирландия, Сибир, дори у нас – Девня.

Върху големи каменни блокове (мегалитни паметници) са скулптирани или гравирани части от човешкото тяло – неолитни идоли.

Керамиката в неолита е два типа: „въжена“ – отпечатани са ивици от въжета в „лентова“ – орнаментът е положен на ленти.

## МАДЛЕНСКА ЕПОХА

В мадленската епоха се появява живописиста. Скулптурата и гравюрата проявяват напредък, изразен чрез динамични очертания на рисуњка.

## КАМЕННО-МЕДНА И БРОНЗОВА ЕПОХА

Откриването на металите дава бърз напредък на културата в този период. Още в IV в. пр. Хр. в Двуречието и в Египет се коват сечива от мед. Открито е оловото – от там – бронза, открито е златото. Началото на каменно-медната епоха в Европа се поставя към 2200 г. пр.Хр.

Изкуството от това време е предимно декоративно, орнаментално. Находката в Майкоп – Северен Кавказ ни показва златни накити, балдахини със сребърни подпори, златни и сребърни вази. Върху една от златните вази е изобразен пейзаж, на друг съд – сцена, в която лъв напада бик и козел. Изображенията придобиват все по-реалистичен вид. Слънчевата колесница, открита в Трудхолм, показва връх в развитието на култа към слънцето по цяла Европа.

## ЖЕЛЕЗЕН ВЕК

Важен момент, отчетен в труда е историческото значение на изнамирането на желязото. То заменя бронзовите оръдия на труда, способства строителството. Железният век се дели на: *халцатска епоха* (900 – 500 пр. Хр.) и *латенска епоха* (от 500 до Хр.). През това време изкуството е в плен на орнамента. Човешкият образ се среща рядко и то грубо стилизиран. Разпространяват се накити и украсени оръжия – дръжки на мечове, шлемове. Въведен е нов орнамент – линии от перли, или точки.

През *халцатската епоха* се налага симетрията и ритъмът при подредбата на орнаментите.

През *латенския период* се засилва търговията, накитната и военна промишленост. Отбелязано е, че:

„Четири народи са носители на предисторическото изкуство в Европа по това време: във Франция – келтите, които създават груби надгробни култови статуи, в Испания – иберийците, които работят бюстове от камък, в Южна Русия – скитите, а след тях сарматите, и по нашите земи – траките. (Мавродинов, Н., *Обща история на изкуството*, Д. И. Наука и изкуство, С. 1950 с. 21)

## 2. ЕГИПЕТ

Нашата история е най-вече следствие от постиженията на древните цивилизации в плодотворните долини на реките Нил, Тигър и

Ефрат. Тези цивилизации заместват с новости праисторическото творчество.

#### ДОДИНАСТИЧЕСКИ И РАННОДИНАСТИЧЕСКИ ПЕРИОД

В *додинастическия период* (5000 г. пр. Хр. – 3200 г. пр. Хр.) в изработването на двуостри оръдия на труда се наблюдава майсторство, вкус към симетрията и идеалните геометрични форми.

От този период са и стенописите (гробницата в Хиеракон Полис), където са употребели повече бои – тъмно морско синя, бяла, жълта, червена охра, зелена. Ражда се полихромията.

Откриването на медта ускорява развитието на египетската култура. Установява се специфичен начин на скулптиране и изобразяване. Образът на фараона: краката – в профил, раменете – фронтално, главата отново в профил, а торсът – в 3/4. Големината на различните фигури зависи от тяхното обществено положение (фигурата на царя е най-голяма). Мъртвите врагове се изобразяват нападали – един над друг – за да се виждат изцяло. Всичко, което в действителност е в дълбочина на сцената, се изобразява във височина. Релефът е плосък, контурите – ясни, чисти, категорично изрязани, самите образи – леко моделирани.

С образуването на двете царства Долен и Горен Египет, в изкуството се появява отново човекът, животните и предметите придобиват характерните си белези – изкуството открива действителността. Създава се писмеността. Египет влиза в цивилизацията.

В *Старото царство* изкуството е гробищно. Ражда се представителната скулптура. Създават се статуи, в които според вярванията живеят мъртвите. Статуята е била винаги представителен образ, в представителна поза, диктувана от правилата на фронталността: ако се прекара мислена линия пред средата на лицето и тялото тя ще го раздели на две равни части. Статуите на Хефрен са груби с геометрични форми.

Статуите са оцветени, а очите – инкрустирани – зеници от планински кристал са поставени в млечно-бели камъни. Мъжът е червен, а жената – телесен цвят (двете седнали статуи на Рахотеп и жена му Нефрит). Освен права или седнала на трон статуя, съществува и трети вид представителен образ – седнали на земята, с подгънати крака, или коленичили: писари, които се готвят да пишат или четат (IV

династия – статуя на писар в Лувър), или фигури на слуги, които са в свободни пози, предадени по-реалистично, дори с хумор.

Като важен момент в труда е отбелязана появата на най-ранните образци на монументалната архитектура – гробници наречени *мастаби* – Старо царство (3200 – 2778 г. пр. Хр.)

По време на III-та династия (2780 – 1680) за първи път се появяват пирамидите като царски гробници, а IV династия ги усъвършенства като царски некропол.

В *Средното царство* (2160 – 1785 пр. Хр.) пирамиди се строят и като гробници на граждани. Текстовете по стените им – са погребални заклинания, с които вътрешността на пирамидите е богато украсена. Те дават и напътствия на душата в задгробния живот.

Три поколения фараони от IV династия – Хеопс (дядо), Хефрен (син) и Микерин (внук) изграждат комплекса от пирамиди в Гиза. Хеопсовата пирамида е демонстрация на най-чист вид геометрична архитектура.

Освен царската архитектура, по време на Средното царство (2160 – 1785 пр. Хр.) частните гробници стават скални – изсечени директно по склоновете в поречието на Нил. Това строителство достига връх в периода на Новото царство (1580 – 1085 пр. Хр.). В тях конструкцията наподобява жилищна архитектура – множество помещения с погребална насоченост. Украсени са ярко в разнообразни сюжети от ежедневието – свързани с религиозни обреди и митологични сцени.

В *Новото царство* за подчертаване на монументалността на египетската архитектура биват изсечени от един единствен каменен блок статуи на фараони като божества – колоси – изправени, или седнали – с короните на Горен, или Долен Египет, или с царска перука (всеки тежал около 1000 тона).

В цялата монументална архитектура се срещат колони с капители – наподобяващи естествени растителни форми – лотоси, папируси, палми. Декорирани са и изрисувани с украса от йероглифи, текстове и картини.

В изследването са анализирани трите основни принципа, на които се подчинява изображението:

- Големината на образците зависи от общественото положение;
- Образците в дълбочина се изобразяват във височина. Но когато се отнася за животински фигури – вместо по-горе (т.е. в далечината) художникът ги поставя по-напред (виждат се муцуните);

- Египетският художник продължава да рисува фигурите по своя си начин – крака – в профил, гърди – фронтално, торсът – 3/4, главата – профил, окото – фронтално.

Египетският художник не познава зрителната, въздушната перспектива (тя е открита в XV в. сл. Хр.), а рисува нещата такива, каквито ги установява знанието, въображението му. За него, ако сградата има четири фасади, той ще нарисува и четирите, разгънати около един правоъгълник – стаи в разрез, с това, което е вътре. Така е и с фигури и лица: човек има не само фронтален образ, а и профил, смята египетският художник, значи ще бъде нарисуван така. Същото е и архитектурата. Храмовете, гробниците са паметници на въображаемите нужди.

През V-та династия релефът покрива огромни площи в гробищната архитектура. Релефната скулптура се развива в мастабите (V и VI династия). В тях плахо още се появява и живописата, а после покрива цели стени. В скулптурата през времето на VI династияобразците на статуите и релефите се издължават. Ритмите от повтарящи се елементи и фигури се засилва твърде много и придава декоративен характер на изкуството.

През VII династия отслабва централната власт и Египет се разпада на отделни княжества. От VI до IX династия – египетското изкуство живее със спомени за миналото.

*В Средно царство* (XI и XII династии) релефите изпъкват, скулптурите придобиват свобода, но освен свобода на рисунъка се появява характеристиката на лицата.

Живописата отново прониква в гробниците. Изобразени са нови сцени – военни, игри, борби. В гробницата в Бени Хасан са нарисувани 120 различни положения (като на филмова лента). За да отличава борци при различни схватки, художникът ги оцветява в различни цветове. Чертите на образите в голямата скулптура на Средното царство имат още повече индивидуалност (XII и XIII династии). Има изразен психологизъм и реалистичност.

През *Новото царство* Нубия – богата на злато и камък става провинция на Египет, а в храмовете могат да бъдат видени образи на тъмнокожи нубийци. Периодът на Новото царство трае 850 години. Връх в изкуството е времето на XVIII династия (царства 260 години).

Въведен е култът към бог Амон – обединяващ религиозен култ. Освен религията изкуството също е подчинено на укрепване на властта

– то е царско, аристократично. Строят се големи храмове вместо пирамиди – гробници.

Живописата се налага като по-удобен и лек украсен стил, наречен „живописен“. Таваните са украсени със звезди, цветя, животински глави. Рисуват се възхитителни подробности с гъвкави изящни линии (дрехите са разкошни). Вкусът към красотата се налага и в изкуството на рисуњка. Живописният стил ще премине в дворцов (по времето на Аменхотеп IV) – свободен стил, включващ рисунки с изящни очертания, точни движения, гагиозни фигури, фини лица.

Появяват се първи опити за перспектива. В периода на Новото царство художникът решително предпочита естествеността като смята, че за знаковото подчертаване на приоритета на мъжа е съвсем достатъчно той да е показан пред жената.

Изследването проследява и прави изводи за психологическото въздействие на рисунката и цветовете в пространството.

В помощ на религиозните заблуди и церемониалните ритуали идва внушителната неподвижност на огромните каменни маси на архитектурните монументи, монотонност на стенописите, огромна величествена украса, предназначена за векове, а не за хора. Тайнствена, перспективна отдалеченост! Безкрайни низове от изящни мъже и жени с неподвижни лица, широки рамене и тънки талии са погълнати от неуморна работа. Над тази маса рязко се извисяват образите на богове и фараони – непроницаеми, безмълвни. Многократно повторени, винаги симетрични, декоративните мотиви на стенописите са стилизирани, обогатени с венци от лотосови, тръстикови, папирисови стебла и лилии. Силно чувство на декоративна комбинативност е примесило тези образи със спирални, или меандрови геометрични фигури и ги е превърнало в съвършено нови декоративни форми.

Естетическото съвършенство на египетските рисунки прекрива времето, насочва енергиите в творчеството на античните цивилизации и е пример дори днес - 5 000 години по-късно.

Архитектурата на рисунката е сложна, често не толкова реална, колкото интуитивна пространствена система. Изследването има за цел да изясни исторически появилите се геометрични изобразителни средства в някаква условна хронология. Проследяваме четири последователно възникнали принципа на изобразяване на тримерното пространство върху равнина – чертане, аксонометрия (с нейните трансформации - класическа и късна античност, средни векове) класическа линейна перспектива и строга перцептивна перспектива.

Тази система се затваря от системата на централната криволинейна перспектива. От позициите на геометрията всяка следваща система е по-усложнена, геометрически по-обща.

Само чертежът би могъл да съобщи общата интегрална представа за пространството. Предвид геометричните изобразителни средства то е напълно съпоставимо с изкуството на новото време. И двете изкуства показват последователен стремеж да се предадат върху изобразителната равнина обективно пространство, (Египет - от Старото до Новото Царство) и перцептивното пространство - (европейското изкуство от възраждането до импресионистите). Всеки от тези два крайни случая безкомпромисно прокарва своето гледище за методите да се изобрази илюзорното архитектурно пространство върху равнината на рисунката, като и двете гледища са еднакво разумни, математически са еднакво строго обосновани. Всички други начини за изобразяване на пространството се подхранват от тези два извора.

Важен извод е, че изобразителното изкуство и писмеността са така слети, че се разглеждат в единство. Пиктографичният етап е характерен с предаване на съобщения чрез условни изображения на събития – сцени, човешки фигури, фигури на животни, на предмети.

Геометрията на обективното пространство води до „плоски“ изображения. Значение получават линията, силуетът, орнаментът, симетрията, асиметрията, декоративността, колоритният ритъм. Дори и геометричният ритъм е впечатляващо изразителен – колона от вървящи „в крак“ войни, бягащи „във върволица“ войни.

Математически обоснованите чертежни методи на пространствените построения в древноегипетското изкуство свободно изобразяват обективното пространство. Равнинният характер на рисунката и релефа често носят декоративно-пространствена функция, още повече, че понякога са цветни.

Маркирана е важната роля (вместо познатия ни начин за изобразяване на земята), която играе „опорната“ линия, показваща че обектите се намират на земята. Земната повърхност и хоризонта в рисунките на древноегипетския художник се сливат в една категорична, най-често права линия и стъпалата на фигурите винаги стоят „на хоризонта“ и никога не са под тази линия. Не се допускат перспективни намалявания. Изкуството предава категорично геометрията на формата, а не илюзията за пространство. В същото време ракурсните изображения не са забранени. Дълбочината на

изобразяваните пространства се демонстрира чрез частични припокривания на фигурите. Категорично ясно е, че живописата в Древния Египет се основава на чертежни методи и можем да я наречем художествено чертане. Изкуство, което не предава перцептивно, а обективно пространство, неизбежно ще съдържа геометрични условности.

Характерна особеност в рисунката на древноегипетския художник е и разномасщабността. Така той увеличава възможностите за информация и придава яснота на йерархичните правила.

Храмът в египетското строителство достига връх при Птолемиите (305-30 пр.Хр.). Появяват се колони, украсени с четиристранни капители с главата на върховната богиня на любовта \Хатор. Горната на капителя изобразява дома на раждането „маммиси”.

Последният голям строител от XX династия е Рамзес III. В средата на VII в.пр.Хр. Асурбанипал (новоавилонски цар) покорява Египет и започва времето на т.нар. Сайтска епоха (по името на новата столица Саис) или епохата на Късния Египет.

Изкуството се насочва към т.нар. нов класицизъм без да имитира образци на старото изкуство. Египетската скулптура достига връх.

В творбите на V и IV в.пр.Хр. се усеща влияние на старогръцко изкуство, повлияно главно върху релефа – той става триизмерен.

### **3. ИЗКУСТВО НА ДВУРЕЧИЕТО – ВАВИЛОН, АСИРИЯ, ПЕРСИЯ**

#### **ХАЛДЕЙСКА КУЛТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО И АРХИТЕКТУРА**

В огромните пространства между Каспийско и Черно море от север и Персийския залив от юг, населени от различни народи, условията за живот са различни, изкуството и архитектурата – също.

Измислена е тухлата, създаден е сводът. Стените на асировавилонските засводени дворци са облицовани с гледжосани тухли и всяка е с релефен отпечатък на съответна част от орнамент, или фигура. Цветовете са бляскави: син, червен, тъмножълт, бял, или черен. Промените са категорични: точките и чертичките са организирали

геометрични рисунки, розети, палмети, човешки фигури, или фигури на животни. Подвизите на царете са изобразени в барелефи.

Тук ще се зароди оная система в архитектурата, която създава вътрешното пространство. В архитектуерата на Двуречието ще се съчетават каменният градеж (за основите) и тухленият – за стените. Медта става известна в края на IV в.пр.Хр. В края на това хилядолетие се обработва злато и сребро.

Изнамерено е писмото.

Вавилонската империя се зародила в края на II и началото на I в.пр.Хр. Мозайки от цветни камъни служат за облицовки на стени и вградени колони, инкрустацията – изключително характерна за Двуречието (I-ва династия). Появява се скулптурата и глиптиката, малки лични печати от кварц, скулптирани с различни изображения, гербове и надписи с лични имена са начало на хералдичния стих. Симетрията е в рисуњка при изработването на хералдичните мотиви. Кръглата скулптура е рядкост и доста груба – образи на царе смирено застанали пред Бога.

Развива се най-вече релефът. Фигурите са в позицията на египетските.

На базата на изследването се налага извода, че в Асирийските дворци скулптурата се съчетава естетически смислово и тематично с архитектурата, живописата, рисуваната керамика, вероятно – с килимарството и тъканите. Релефите изобразяват сцени от живота на царя. Втора серия са разказвателни сцени, войните на царя, победите му, трета серия – ловни сцени с животни на които художниците от Двуречието са изключителни майстори. Дължината на релефите в двореца на Саргон II в Хорсабад била 2 км.

Асирийският релеф е плосък и силно декоративен.

Навуходоносор II – строител и покровител на изкуство, издига голям дворец. Украсена с глазирана керамика е една от вратите на града – вратата на Ишар (богиня на плодородието).

Изчистените форми и глазура прави излъчването им празнично, блестящо, многоцветието на релефите съчетава живописата и скулптурата в служба на вътрешната и външна декорация. Силата на цветовете, избистрена от глазурата, се подчертава и от релефа на изображенията и подсилва тяхното художествено присъствие.

## АХЕМЕДИНСКА ПЕРСИЯ

Персийското изкуство заема от изкуството на Двуречието много опит, мотиви и вкусове. То обаче е новаторско по своему – поставя изкуството относително самостоятелно спрямо религията. Персийските царе не строят храмове, а грамадни дворци, показващи силата и мощта на царя.

Ахемединското изкуство има сборен характер поради многообразието на стопански и културни ценности и техния непрекъснат обем. Архитектурата на този период носи много заемки от египетските храмове, хипостилните зали. Уграсата на дворците чрез рисуване емайлирани тухли и релефи била организирана в скулптурни фризове.

Реализмът е едно от най-прогресивните достижения на персийското изкуство. Релефите в персийските скулптурни изображения приличат по характер на асирийските.пейзажи не се срещат, обстановката не е означена. Образите са един до друг, но никога не се смесват.

Халдейската архитектура е древната архитектура на Месопотамия или Вавилонска архитектура. Характерни са стъпаловидните храмове – т.нар. *зикурати* (2235-1520 г.пр.Хр.).

В труда е отбелязано богатството на асирийската архитектура: дворци и укрепления – израз на мощ и сила и едновременно с това – бляскава украса от многоцветна зидария – глинени тухли, каменни пана с релефи – изобразяващи постройки, животни, хора.

Сред архитектурните детайли, създадени от асирийците, са капители с волути, доближаващи се до йонийските и коринтските форми в Гърция.

Персийското изкуство и архитектурно майсторство намират потвърждение във възхитителните фасади, довършвани с изключителна прецизност. Полирани стени – до огледалност, скулптури – сякаш изработени с ювелирни инструменти, дърворезби със сложни композиции, изящни корнизи. В същото време – стъпала изсечени от един единствен блок, масивна зидария. Гредите често били покривани с плътни листове от благородни метали, инкрустирани със слонова кост, зелена серпентина и червен хематит.

## ПРЕДКЛАСИЧЕСКА ЕПОХА – МИКЕНСКА КУЛТУРА

През 1876 г. Хайнрих открива двата най-големи толоса в Микена – гробници с форма на кошер – постепенно развити като

форма от 1510 до 1220 г.пр.Хр. Толосите били разполагани под хълмове. Особено важен за толоса е конзолният купол – този на Атрей е висок 13.2 м и е смятан за най-голямата позната куполна конструкция от предримско време.

Микенските колони (както и минойските) се стеснявали надолу и били изработени от зелен алабастр с релефни спирали и г-образни улеи. Между каменните редове са открити следи от бронзови щифтове, които вероятно са поддържали бронзови розети или звезди.

Изследването отбелязва интересен факт: до гробницата се достига по коридор – дромос, покрит с каменни блокове. Наличието на стена при изхода на дромоса, а и преградата в стомиона доказват, че гробницата е запечатвана след погребението, а дромосът – запълван!

### ЕТРУСКИТЕ ИЗКУСТВА И АРХИТЕКТУРА

Етруските са се заселили в Централна Италия – област Етрурия, вероятно дошли от Мала Азия.

Важен момент, посочен в изследването е, че етруските съумяли да построят островърха арка по модела на стъпаловидните камери. Арката била използвана и в жилищата им и за градски порти, мостове и др. съоръжения. Арката се оформяла чрез използването на клиновидни камъни.

Етруските построили мостове, аквадукти, монументални градски стени с красиви порти (Перуджа). По фронтона и в пронауса имало статуи. По-късно римският коринтски храм имитира храма на етруските.

### ЕГЕЙСКО ИЗКУСТВО

Егейската цивилизация е първата в Европа – известна още като критска, минойска (по името на цар Минос и о. Крит).

Егейците не строят храмове.

От Средния минойски период са дворците в Кносос и Фестос – в Крит – украсени с фрески. Статуите им са дървени, а релефите – с животни от фаянс. Тези релефи първо били живописвани, после печени. С релефи от шук са украсявани стените.

Стенописите в критските дворци са от късния минойски период. Човешките образи, в естествена големина, са извънредно интересни заради своя свободен рисунък и съдържание.

## МИКЕНСКО ИЗКУСТВО

Старият минойски период (до XV в.пр.Хр.) следва средния микенски (XV в.пр.Хр.), а късният – продължава до идването на дорийците.

Създатели на микенското изкуство и култура са ахейците (Илиадата и Одисеята на Омир). Те са герои на гръцките трагедии.

В дисертационния труд е маркирано, че по време на средния период се строят огромни куполовидни гробници. В дворците украсата включва женски фигури, ловни сцени, редици от войни с огромни щитове и копия в ръце.. Предпочитан мотив е ритмичното повторение на еднакви декоративни форми, образи и орнаменти – редици от вървящи войни, правещи един и същи жест, фризове с фигури на еднакви животни. Това изкуство ще стане основа на ранното гръцко изкуство.

В процеса на изследване на *Първа глава са направени следните основни изводи:*

- Процесите, довели до появата на рисунката, са в основата на нейната характеристика.
- Естественото присъствие на рисунката в архитектурното пространство е в зависимост от нейното функционално предназначение.
- Различните стилови епохи, течения и фактори оказват влияние върху пространственото изграждане на рисунката.
- Съществува надграждане на връзките между минало и настояще в пространствената структура на рисунката за всеки следващ исторически период.

## ВТОРА ГЛАВА

Архитектурата на рисунката – духовна характеристика на чувствата и потребностите на човека, изразни средства  
**ГЪРЦИЯ, РИМ, ВИЗАНТИЯ**

### АНТИЧНОСТ

Античност, това е наименование за гръцката и римска древност, изкуството и своеобразната архитектура на ония народи и

държави, които са имали тясна връзка с гръцкото, римското критско-микенското и етруско изкуство.

Понятието има лат. корен – *antiquitātia* – древност.

Изследването си поставя за цел да проследи развитието на античната култура – рисуване, живопис, пластични изкуства, архитектура и важните историко-икономически събития и промени в историята на Гърция, които го обуславят:

- Гърция е завладяна от дорийски племена – XII-XI в. пр. Хр.
- Омир пише своите поеми – IX в. пр. Хр.
- Първите олимпийски игри – провеждат се 776 г. пр. Хр.
- Перикъл застава начело на Атина – 499-429 г. пр. Хр.
- Пелопонеска война – 431-404 г. пр. Хр.
- Философите Платон и Аристотел създават своите произведения – IV в. пр. Хр.
- Гърция изпада под чужда зависимост – Александър Македонски – 336-323 г. пр. Хр.
- Период на разцвет на Пергамската култура – 283-139 г. пр. Хр.
- Македония става римска провинция – 148 г. пр. Хр.
- Гърция обявена за римска провинция Ахайя – 27 г. пр. Хр.

Изследването отчита, че художествената продукция на изкуството в Древен Египет повлиява на древногръцкото изкуство.

Гърсенето на съвършенство е чрез простота – естествен израз на дълбоко вкоренен мироглед и вяра в собствените духовни сили и установен обществен ред. Това е израз на непоколебима увереност, че нищо на този свят не съществува само за себе си, че всички фактори, които засягат човешкия дух са съгласувани и взаимосвързани както в духовния, така и в материалния свят. Изящен вкус и подчертана искреност са водещи за изкуството. Художникът на Древна Гърция рисува атлетични мъжки фигури и жени с богато надиплени дрехи. Пропорциите на човешката фигура са вписани в съчинения (Поликлет 432 г.).

Важен е направеният извод, че в Древна Гърция се залага метода на научното познание за изкуствата. Възникват школи по рисуване: Сикийската в Ефес и Тива. Красотата е издигната в култ. Дори боговете на Гърците приличат на хората. Красотата в съчетание с простота е навсякъде. Фрески по стените, цветни мозайки по подовете, таваните – архитектурно разчленени на фасети, изпълнени с рисунки. Орнаменти покриват мебели, съдове. Върху вази се изобразяват битови сцени – разказ за радостите и скърбите на богове и хора.

Фигурите са живи, телата им са обхванати от ритъма на някакво движение, лицата изразяват душевно състояние, походката и жестовете са премислени, овладяни, изпълнени с благородство.

„Рисуваната линия е „съвършен запис на определено движение. Окоето я следва по цялото ѝ протежение, възхитено от „ритмичния ток“ в нейната посока, запечатало всеки жест, усилвайки внушението върху въображението на зрителя. Линията в рисунката е ръкописно писмо на емоцията, калиграфен разказ за следи, оставени от жестове”. (Фрай, Р. Естетика и Изкуствознание – Въображение и рисунка. Ил., 1988, с.17)

Дисертационният труд проследява историческите процеси с цел периодизация на културните слоеве.

Падането на микенската цивилизация е последвано от възраждане на старогръцкото изкуство, което се развива в няколко периода: „героичен“ до VII в. пр. Хр., архаичен – VII – VI в. пр. Хр. До 480 г. пр. Хр., класически, предшестван от кратък предкласически период – на културата на IV в. пр. Хр.

Следва Елинският период.

*Героичният период* – продължава до VII в. пр. Хр.

В процеса на изследване авторът изяснява, че гръцката архитектура е изкуство основано на математиката и дължи много на откритията на йонийския философ – Питагор (около 580 – 497/496 г. пр. Хр.). Според него – числата са изпълнителният език, свързващ хората с боговете. Правилното прилагане на съотношения и пропорции към плановете на сградите ще донесе симетрия, красота, съвършенство.

Съгласно литературни източници авторът съобщава, че характерно за дорийските колони е че са без база, набраздени са с канелюри (12 на брой) допиращи се един до друг в остър ръб. Дорийският капител е опростен, стегнат: - възглавница с издут профил – наречена ехин и квадратна плоча . абак. Един от най-разпространените орнаменти с които се декорира дорийския храм е меандърът – геометричен мотив – познат като „гръцки ключ“ или „лабиринт“.

Йонийският ордер достига окончателната си форма чак в средата на V в. пр. Хр. Според Витрувий основните му характеристики били елегантност, женственост, изящество тъй като се смятало, че формата е изведена от пропорциите на женското тяло.

Аналитичното изследване в труда посочва примери и прави изводи. В храма на Аполон Епикурейски за първи път – в интериора има образец на коринтски ордер (429 – 390 г. пр. Хр.). Изцяло декоративен (не конструктивна система) той се отличава със сложни растителни елементи по капитела – Витрувий смята, че негов автор е атинският скулптор Калимах (вероятно отначало е бил отлят от бронз) Коринският ордер имитира стройността на девойка, оставяйки впечатление за елегантност и хубост.

Налага се изводът, че през VI и V в. пр. Хр. (архаичен и ранно класически период) дорийският стил е водещ.

В процеса на изследването авторът прави описание и характеристика на архитектурни и художествено-пластични обекти в периода VI . V в. пр.Хр. Възникват сгради – театри проектирани за Дионисиевите празници, а по-късно – за поставяне на трагедии, комедии. Концертни зали – одеони също се строят в близост до театрите –с по-малки размери.

В VI в. пр. Хр. се появява и надгробната скулптура. Скулптурата от архаичната епоха разработва драматични сцени от легенди и епоси: подвизи на Персей, Херкулес, легендарни битки с амазонки. Първите мъжки статуи са юноши – „аполони”. Всички статуи на аполони или куриси – (момъци) са правени по закона на фронталността.

След периода на „геометричния стил“ в живописата (декорацията на вазите) започва периодът на „строгия стил“. Рисунките са линейни, позите са освободени от предишните положения на рисуване, наблюдават се дори ракурси.

Изследването маркира, че своят връх гръцката архитектура достига в V в. пр. Хр. – „висока класика“.

В Партеонът – Атина, за пръв път се появяват трите архитектурни стила в една сграда: дорийски – преперистил, йонийски – в интериора и една единствена колона в коринтски стил.

В труда са отбелязани и изяснени важни моменти:

- в *предкласичен период* (480 – 450 г. пр. Хр.). Художникът търси да открие една идеална действителност, ползвайки т.н. класически идеалистичен реализъм. Дорийците работят статуи от бронз. Законът на фронталността вече не се прилага. Скулптурите придобиват значение на първостепенно изкуство, в стремежът си към съвършенство.

- в епохата на Перикъл (460 – 429 г. пр. Хр.) бележи разцветът на Гърция. Атина е украсена с прекрасни сгради, храмове, статуи. Това е времето на философите Анаксимандър, Демокрит, Сократ, музикантът Домон, археолозите Есхил, Софокъл, Еврипид, историкът и географ – Херодот, архитектите Иктин и Мнезикъл, скулпторът Фидий.
- в епохата на класиката формата в изкуството става монументална – позлатена бронзова статуя на Каламис, висока 13 м, е пренесена от днешен Созопол в Рим от пълководеца Лукул. Тя е изобразена върху монети от Аполония. Мирон скъсва с архаизма. В статуя на Дискобола, Бегача, двойна статуя и той съчетава сила и красота, мигове между две движения. Единствено запазени творби на Фидий са скулптурните украси на Партефона – фигурите на двата фронтонa – Борбата на лапити и кентаври).

Изследването отбелязва, че със създаването на коринския ордер в архитектурата (V в. пр. Хр.) и обществените сгради в скулптурата също се проявяват нови тенденции.

Скулпторът Праксител въвежда свободния строеж на фигурата.

Лизип работи в бронз. Той също ползва нови пропорционални съотношения – главата се нанася 8 пъти във височината на фигурата.

Изяснени са характерни особености за *късния класически период* – (Др. Гърция – 404 г. пр. Хр.). Пелопонеските войни спират. Атина пада. Трите архитектурни ордера започнали да се сливат.

Установено при изследването е изследването, че последният етап от развитието на гръцката архитектура – *елинизма* (завършил със смъртта на Ал. Македонски през 323 г. пр. Хр.) оказва съществено влияние върху римляните – завладели Гърция през 300 г. пр. Хр.

Елинистичното изкуство дава живот на живописата (след 301 г. пр. Хр. В Александрия вътрешните стени на къщите са живорисувани с ярки бои. Рисуват и недействителни пейзажи. Живописата познава тримерната форма и сянката и търси да изобрази пространството. В тази епоха скулптурните произведения са безбройни. Правят се копия произведения на стари гръцки майстори от V и IV в. пр. Хр.

Трудът отбелязва, че през елинизма се увеличил броя на светските архитектурни съоръжения – агората – открит пазар в рамките на града, административни сгради, навеси с колони, бани. Сградите са свързани със спорт: стадион, гимназион, хиподром.

## РИМ

Населяващи западната част на Апенинския полуостров, северно от Рим са живели етруските. Те създали култура – повлияна от архаичното гръцко изкуство, но по-демократично – правено по човешка мярка. Кръглите надгробни могили на етруските са пример за кръглата форма на римския храм. Етруските украсяват с арки портите на своите гробове – римляните ще строят триумфални арки дори само в чест на победите си. Римляните ще последват етруските в строежа на почти квадратни храмове. Една от причините за развитието на римския портрет е обичаят на етруските да изработват посмъртни маски и да ги поставят на саркофазите. Точно етруските научават Рим да канализира и отводнява.

Изследването изяснява, че по време на Римската република се появяват нов тип архитектура – съчетание между етрускоиталийски традиции, класически триптих и римски строителни методи. Новаторски търсения довеждат до установяване на свой – римски архитектурен стил. Ранни републикански сгради често са строени – чрез съчетания от тухли и бетонови отливки – опус инцентрум – II до IV в. пр. Хр. Коринските капители имат по-окръглени листа и архитектурни елементи. Богати на декорации са украсните фризове – букраниуми – гирлянди, ажюри, волски глави (храм Фергуна Вирилис - I в. пр. Хр.) храм с йонийски тетрастил.

Град Помпей – датиращ от II в. пр. Хр. преживял земетресение, а през 79 гл. сл. Хр. Везувий изригнал и потопил града под дебел слой вулканична пепел.

Римляните внасят няколко промени в дорийския ордер – поставят база на дорийската колона.

Известно е, че римляните започват да правят статуи на своите богове под влияние на етруските, също и портрети, надгробия, посмъртни маски. Живописата в Рим е оригинална с пълното овладяване на триизмерната форма.

Трудът изследва *републиканският период* на Римското изкуство (края на VI в пр. Хр. – до 30-те г. пр. Хр.) известен като капитолийската вълна (VI в пр. Хр.) портретни бюстове (бюст на Брут) е пример за силата на новосъздадения римски реализъм. Скулптурните портрети на консули (бюст на Юлий Цезар), излъчват самочувствие, индивидуалност.

Аналитични съпоставки в труда дават характеристичните особености на изкуството през различните периоди:

При „*първи Помпейски стил*“ стените са декорирани на три нива – най-долу се имитира цокъл. Стенописите са изпълнени с техника – мокро фреско. Използвана е и енкаустика (боята е разтворена във восък). Най-горе се рисува фриз – корниз.

*Втория Помпейски стил* (I в. пр. Хр.) е известен като „архитектурен стил“. Запазва се лентовото деление на стените, но не се правят релефни мотиви. Те са заместени с архитектурни пейзажи, създаващи илюзия за пространство – тук се намират и първите опити за перспектива – перцептивна, обратна – откривайки дълбочината и пространството.

През *императорска епоха* (I период) – Август царува 44 години (43 г. пр. Хр. – 14 г. сл. Хр.) преобладава влиянието на гръцкият класицизъм в изкуството, особено в скулптурата.

Августовият класицизъм е отразен и в релефа. Релефите са пластични на два плана, групирани по двама, трима, с действителни реалистични лица, различни ръстове излъчват спокойствие. Пропорциите са издължени с художествена простота е мярка.

*Третият живописен стил* (края на епохата на Август) е плосък стил. Целта на художниците е не да „разрушат“ плоскостта на стената, а да създадат илюзия, че тя не съществува а през нея, като в прозорец се вижда заобикалящата действителност.

В дисертационния труд е направено изследване на разработения римски композиционен ордер – съчетание от коринтски ордер с йонийски капител (Арката на Тит).

Анализът проследява историческото време през призмата на достиженията в изкуството и архитектурата.

Адриан управлява от 117 г. до 138 сл. Хр. Бетоново-тухлената архитектура достига кулминация на архитектурните тенденции на късно имперския Рим.

В *четвъртия стил* (средата на I в. сл. Хр.) – все така колоритен, заличаващ присъствието на стената, се появяват големи архитектурни композиции, пълни с арки, тераси, образи, тясно нарисувани един до друг. В празните полета са поставени ероси – психеи – декоративни образи, оживени и фантастични.

## РИМСКОТО ИЗКУСТВО ПРЕЗ II В.

През този период се създават школи от архитекти, скулптури и живописци. Но превес има архитектурата и по-специално гражданската архитектура. Релефите на Траяновата колона са разкази

в спирална непрекъсната лента, които обвиват цялата колона. Появява се възходящата перспектива.

Строителството през II в. се изразява в построяването и разширяването на градове и пътища.

Римският реалистичен портрет проявява характера, а не хубостта, трайното възвишено състояние – (бронзова глава на Гордиан III – София – (238 – 244). Живописата се връща към линията – (Силистренската гробница). Разпространява се християнството.

Авторът на дисертационния труд прави важен обзор и аналитични изводи за времето на развитие на византийското изкуство и архитектура, съобразно историческите условия. Върху развитието на изкуството и архитектурата през Средновековието особено влияние оказва Раннохристиянската и Византийската култура.

Името си Византийското изкуство получава от древногръцкия гр. Византион – древногръцка колония, който град император Константин провъзгласява за нова столица на Римската империя (330 г.) с ново име – Константинопол. В основни линии развитието на раннохристиянското и византийското изкуство обхваща около 1250 години. Наченките на раннохристиянското изкуство се отнасят още към времето преди III в., но литературно документираните произведения на изкуството са станали жертва на преследванията на християните.

Император Константин издава миланския едикт, наричано столицата Константинопол и търси нова архитектура за нуждите на новата религия. Това е базиликата – внушителна сграда която може да се ползва от закрит пазар до съдилище.

Базиликата „Света София” се счита за най-представителния паметник на Византийската архитектура (нейни автори са Антимий и Изидор) – учени със знания в математиката и физиката. Слети са два архитектурни типа – куполна базилика, с куполна църква. Основният строителен материал е тухла.

Архитектурата от *късноримският период* демонстрира още по-голямо усъвършенстване на екстериорите и извисяване на пропорциите. Отделят се площи за погребални паметници.

В процеса на изследването става ясно, че изкуството на Византия е смесица от големите мащаби на Рим и характерния за Изтока пиетет към помпозното и разкоша.

Наблюденията на автора в изследването налагат следната характеристика: Както в Египет и за Византия основната цел е не

удобството, а представителността. Всяка възможност е обхваната от пластично изпълнени фигури, медальони, гербове, корони, амури, бордюри, шнулове, ресни. Декоративните мотиви неуморно преплитат форми, изпълнени с вътрешно напрежение с цел да предизвикат поразяващо впечатление. Експресивно поведение имат тела с напрегнати мускули, или в пози на безсилие, разпънати от страдание уста и сълзи в очите.

Анализът в труда отбелязва, че „Рисунката на пространството” е замислена като част от голям спектакъл, в който разчленяването от ярки куполи, сводове и ниши създава емоционален заряд, допълнен от многоцветието на мраморни и мозаечни облицовки на стените, завити и заострени краища на ажурна скулптура по капителите на колоните и корнизите. Остри лъчи светлина, сякаш в ритъм, се пречупват от разноцветните стъклени, мраморни, или златни кубчета на мозайките и дорисуват величествените орнаменти на златотъканите платове. Постигнат е нарочен ефект от полумрак и отблясъци, наречен от съвременник: „поток от разтопено злато, рубини и брилянти”.

Авторът на труда подчертава, че геометричното пространство в картините се строи с помощта на втори план, но той има подчинен характер. Художникът „гледа” съвсем отблизо своите герои. Главните действащи лица „стоят върху рамката” и дълбочината на изобразяването пространство е съвсем малка за разлика от дълбочината на изпълненото с действие пространство в източните миниатюри.

В процеса на изследване на *Втора глава са направени следните основни изводи:*

Изразните средства са в пряка зависимост от:

- Историческото време – като знания, открития, възможности;
- Обема и предназначението на пространството, в което е рисунката;
- Мащаба на съответната рисунка;
- Предназначението ѝ като послание и внушение;
- Стилите и естетически вкусове на съответната историческа епоха

## **ТРЕТА ГЛАВА**

**Рисунката – изваяна архитектурна молитва в стремежа към прогрес**

**РОМАНСКО ИЗКУСТВО, РАННО СРЕВНОВЕКОВИЕ, ГОТИКА, РИСУНКИ ОТ ИЗТОКА**

### **РОМАНСКО ИЗКУСТВО**

С понятието „романско” или „романска” се нарича Средновековното изкуство и архитектура на Западна и Средна Европа през XI и XII в. до края на XV в.

Стильът е наречен: романски, рейнско-романски, англосаксонски, нормански, ломбардски в зависимост от местата на изтъкнатите си центрове. Неговата зрялост настъпва в Южна Франция по времето на каролингите и намира край към началото на XII в. Ранното средновековие копнее да възстанови унищожените познания на античността. Този стремеж довежда до построяване на забележителните готически катедрали – самите те сякаш жадуващи молитва, устремени към прогрес.

Изследването проследява и изяснява как единната система на научната перцептивна перспектива се превръща в линейна перспектива за отдалечените области в пространството, а за близките области преминава в аксонометрия или в слаба обратна перспектива.

Аналитични наблюдения сочат, че в ранното средновековие липсват чертите на античната култура, опитност и вкус. Но тук се намира качеството – единна композиция, естествена и искрена. Тя е хармонична, защото използваните материали си подхождат, а примитивността е тясно свързана с бита и нравите. Постепенното естетизиране е плод и на самата църква, стремяща се да привлече към веропокорство чрез великолепието в молитвените пространства. В началото това е смесица от византийски, варварски и източни влияния.

Средновековният художник съзнателно и широко използва геометрично противоречиви пространствени образи, за да подсили художествения ефект - ("Троица" на А. Рубльов).

„Строгата перцептивна система не се смята за по-малко научна от линейната, а аксонометрията е частен случай и от линейната, и от перцептивната перспектива. Чертеж и рисунка - средновековният художник комбинира тези два подхода (икона от 17

в. - Изображение на Троицко-Сергиевския манастир)“ – (Раушенбах, Б.В. цит.съч., с.11). През 16 и 17 в. този метод навлиза в руската живопис („Св. Йоан Предтеча на Никифор Савин”).

Очертава се следната характеристика:

Методът в древноруското изобразително изкуство няма геометричната завършеност на съвременното чертане, защото целта му е друга. Така представено равнинното изображение представя само онова, което се струва важно на художника (Успенската катедрала в Московския Кремъл – фасада). Чертожните методи, освен информация, дават възможност и за подобряване на композицията. Древноруският художник предава геометрията на пространството, ползвайки освен перспективна система и чертожни методи по свое решение за целесъобразност.

В процеса на изследването не остава съмнение, че аксонометричната основа на древноруската живопис се потвърждава и в предаване на дълбочината на пространството.

## ГОТИКА

Готиката ни завещава своите забележителни архитектурни и художествени паметници – своите катедрали. Изпълнени с поетична творческа фантазия и безукорно строително майсторство, те са нейната гордост. Внушителни вътрешни салони, стройни колони, гигантска мрежа от вътрешни ребра, организирани в арки – каменни дантели от орнаменти, релефи, статуи, островърхи прозорци с ярки стъклописи.

Изследването в дисертационния труд проследява историческото развитие на стила.

Ранната готика във Франция се дели на два периода – *лъчиста* (от средата на XII в.) и *плътяща* (до XVI м.) Промените са главно в декоративното звучене на ажурните архитектурни детайли – съответно – радиален рисунък и пламъкообразен, а не конструктивни.

И все пак сградите при „лъчистата готика“ са по-високи. Стъклото навлиза в каменните елементи. Декорацията е много богата, особено при сградите от периода – „плътяща готика“ (XIV – началото на XVI в.) използвана в екстериорите. В плътните линии на ажурите се наблюдава все още баланс и геометричност (лъчиста готика).

Тънките плъмъкоподобни форми на „плътящата готика“ дават освобождаване на възприятието. Криволинейният жанр няма

връзка с лъчистата готика – (Англия - катедралата Сен Жермен, Понт Одемар.

Най-характерен елемент, появил се през *декоративния период*, е оживалната (S-образна) арка. Може да бъде видяна и в екстериора, но обикновено се прилага във вътрешните архитектурни пространства.

*Перпендикулярният готически стил* подчертава правите линии както вертикалните, така и хоризонталните.

Изследователският анализ в труда съпоставя характера на архитектурните обекти.

През периода на късната светска готическа архитектура (XIV в.) – време на университетски сгради, къщи, семейни замъци била дадена свобода на както на показността и пищната декорация, така и на симетрията и баланса на елементите: многоъгълни прозорци, издадени напред върху малки кулички, еркерни прозорци с ажурни пана (перпендикулярен стил), назъбени парапети.

В Италия островърхата готическа арка никога не успява да измести окръжността (Катедралата в Кремона) остъкляването е по-слабо. Заради характерния средиземноморски климат ажурната украса се прилага много често за балкони и лоджиите - арките на светски сгради (Двореца на дожите – Венеция).

Далечния Изток ни дава ценни образци от изкуството: китайско, хмерско, индийско, японско изкуство и представа до какви възхитителни висоти са достигнали интерпретациите на животински форми, ритми на своеобразния им живот, връзки и взаимодействия. Разбира се, за архитектурното построение голяма роля играят и колоритът, ритмичните структури, симетрията, орнаментът.

Проучването се позовава на А Кумарасвами, който пише, че: „за всички велики култури „орнаментът” и „декорацията” не могат да бъдат наречени „жажда за украсеност”. Те се явяват отражение на дълбока потребност – както за човека, тъй и за предмета.” (Кумарасвами, А., „Форми на речта, или форми на мисълта. Лондон, 1946, с.25)

В дисертационния труд е направено сравнително паралелно съпоставяне на рисунките по японските вещи, които се различават съществено от тези на китайските майстори – в основата на китайската рисунка е полутоноът. Японската рисунка се представя с изразителна линия, внушаваща бързо сръчно движение. Японските майстори не се вгълбяват в съзерцателно рисуване. Те просто

скицират бегли мигове от вечността с точна гъвкава следа, в която фигурите не позират, а живеят. Природата е приветлива, одухотворена. Японската рисунка има очертания, които не съвпадат с контурите на предметите. Симетрията и завършеността са непознати. Рисуваната повърхност изглежда като част от безкрайността, облаците плуват, вълните се надигат, птиците всеки миг ще се „откъснат“ от рисунката.

Известно изследване посочва, че японското влияние се чувства в пространствената характеристика на стила рококо, а китайското – на класицизма.

Изследването отчита забележителната геометрична близост между древноегипетската живопис и източните (Индия, Иран) миниатюри. След повече от 2000 години предмоголските миниатюри предават обективното пространство. По сходен начин рисуват и човешката фигура – главата и краката в профил, а раменете – анфас.

Авторът подчертава значението на пода в интериора, или повърхността на земята. Когато действието не е извън, пода често е украсен с пищни килими, съперничаещи на декоративната украса по стените. Предметите също са изрисувани в аксонометрия и това само потвърждава перспективния подход – хоризонтално-вертикална структура на централната част на пода до страничните стени. Често художникът продължава наляво и надясно същата структура, искайки да запази успоредността на линиите, която съществува в обективното пространство.

Това изображение е и план, и чертеж на геометрията на обективното пространство както в моголските миниатюри, така и в индийските в стил *басоли* – в тях органично са вплетени чертежът и рисункът. При пространствените построения, характерни за средновековните миниатюри на Индия и Иран, можем да срещнем и обективни и перцептивно пространство както и синтез между двата подхода за конструиране на „архитектурата“ в рисунките.

В процеса на изследване на *Трета глава са направени следните основни изводи:*

Психологическото въздействие на рисунката е в пряка зависимост от:

- Пространството (интериор, или екстериор), в което е експонирана рисунката;
- Целта на създаване и представяне на съответната рисунка;

- Мащаба на рисунката;
- Техническите изразни средства на рисунката.

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

Архитектура на рисунката в епохата, посветена на човека –  
**РЕНЕСАНС**

### **РЕНЕСАНС**

Изследването проследява, анализира и извлича изводи за изкуството и архитектурата по време на ренесанса.

Като стил в изобразителното изкуство ренесансът се налага най-напред в Италия, а след това главно в нидерландското и немското изкуство. Изобщо годините около 1420 се смятат за начало на ранния Ренесанс в Италия. Периодът на зрелия Ренесанс е между 1500 и 1530 г., а след него до към 1570 г. се развива един междинен стил между зрелия Ренесанс и барока, наречен „маниеризъм” (от италианската дума *maniera* – особен начин или способ).

### **РАНЕН РЕНЕСАНС – XV В.**

Ранният ренесанс е хармоничен, ясен, употребява класически мотиви и архитектурни ордери. Новият стил появява ренесансов интерес към всички аспекти на античността – литература, философия, математика – важни за архитектурата, градоустройството, реда и обществото.

Новост е въвеждането на основни елементи на коринтския ордер – аканти, ъглови волути – създава разнообразие в ренесансовите им варианти. Проектът за базилика на Брунелески е на основата на новаторски модулен план. Подчертано рационалната същност на новата архитектура, където екстериорните и интериорните форми са естетически и смислово свързани, се изразява в строга метрика на изгледа и обема.

В изследването се проследяват промените в рисунъчния език на високия ренесанс. Той става по-монументален. Архитектурният израз на власт и престиж през XVI в. се наблюдава в сгради като Палацо Фарнезе (Рим): прозорци – бифори, с двойна арка, фронтони при прозорци – ниши, масивни клиновидни камъни подчертават входа. Фамилни гробове и емблеми са поставени на видни места – украсени с фризове.

Архитектурните пространства, външни и вътрешни, са светли и просторни. Те са подчинени на почти задължителни съотношения между дължина, широчина и височина. Рисунките са задължително в перспектива, създавайки илюзия за допълнително овисочаване. Новото художествено мислене включва гербове, оръжия и свитъци, изпълнени майсторски и професионално. Резбите са пространствени, живи, богато профилирани.

Изследването прави аналитични паралели с познати примери. Ренесансовата архитектура обикновено се възприема като език на католическата форма на основата на гръцки и римски примери.

В процеса на изследване авторът отбелязва, че главната цел на изкуството на Възраждането е показването на човека в неговия естествен заобикалящ материален свят, „човекът – като в прозорец”. Религиозните сцени са честа тематика, но художникът е принуден да се откаже от характерните за средновековието похвати. По-конкретно – изкуството на възраждането се отказва от чертожните методи.

Джото е един от великаните в историята на изкуството. Джото се освобождава от византийските схеми.

Фреските на Джото в Капела дел арена в Падуа (XIII в.) предсказват новия ренесансов хуманизъм. Пръв от старите майстори Джото поставя човека в центъра на своето изкуство. Строги пропорции, хармонична съгласуваност на стенописите в архитектурното пространство. Фигурите изглеждат пластични и оставят усещането за общуване с реални хора. „Целувката на Юда” носи драматичност, принадлежаща към времето на всеотдаешните дарования.

Авторът на изследването предлага метод за анализ на творчеството на Джото. За да разберем изкуството му е добре да се абстрахираме от предразсъдъците на настоящето: пропорциите между хора и овце са различни от реалните. За да привлече вниманието върху човешките фигури той ги прави по-големи. Диспропорцията между планината и хората е оправдана по същите съображения, човешките фигури се очертават по пътя на контраста. Зоните на светлина и полусянка допълват пластичния ефект.

Така авторът стига до извода, че във фреските на Джото божественият образ е представен, а човешкият живот – изобразен: синтезът им е предаден със статичност, заредена с потенциална енергия. Външната рисунка – рисунката на линиите се основава на цялостната композиция. Джото съсредоточава своето виждане върху

вътрешната рисунка, т.е. тази на ума. Живописиста е фрескова. Според него понятието божественост е вкоренено в човешкото сърце.

Джото „предсказва” модерното изкуство, Мазачо (1401-1428) е негов основател. Мазачо умира на 26 години, но в краткия си наситен живот открива едно ново отношение между човека и природата, нов монументален синтез на пластическата форма. Той създава Флорентинската живопис на Възраждането.

Стремежът към геометричен ред и абстрактна форма обяснява неподвижността на фигурите, стремеж към правилност, свързан с правилата на перспективата, открита от арх. Брунелески (1449-1494) в края на XV в. Куполът на Санта Мария дел Фиоре е издигнат без скеле, без подпори и без свидетели. Авторът - новият мислител и изпълнител Филипо Брунелески подчинява своето творчество на трите основни изисквания на античната архитектура – яснота, пестеливост и изящество.

Заедно с Джото и Мазачо, Пиеро дела Франческа е смятан за най-класическият италиански живописец-примитивист, царствен предтеча на Рафаел.

Дисертационният труд изследва и изяснява основни закони на видовете перспективни закономерности.

В Епохата на възраждането картините изобразяват дълбочината чрез дълги коридори, отворени врати и прозорци, зад които се виждат пейзажи със замъци, планини, пътища, използвайки въздушната перспектива. Намаляването на предметите при отдалечаване е резултат от прилагане на линейна перспектива. Усещането за дълбочина се дължи не на геометрията на изображението, а на работата на мозъка на гледащия, която създава субективно тримерно пространство върху двумерния ретинален образ. Зрителното възприятие е резултат от онази интегралност, в която особено въздействен е вече не само геометричния характер, а приложената въздушна перспектива и светлосенки, придаващи пространствена достоверност на изображението. Линейната перспектива не може да бъде достатъчна на художника.

Човешкото тяло е елемент, подчинен на играта на симетрията, контрапункта, редуването – („Атинската школа” – Рафаело). Човешкият орнамент, подобно живота на чудовищата от азиатската и романската митология, безупречен в своята хармония, черпи от самата хармония на един променящ се свят. Вариациите на

монументалната живопис, под влияние на стъклописите, са пример за нагаждане на човешката форма към орнаменталния знак.

Леонардо проявява особен интерес не само към външното изобразяване, а към вътрешната постройка на човешката фигура, разположението на кости, мускули, сухожилия, механизмите на движение, причинно-следствените връзки. Той ни съветва да се обучаваме отначало в наука, а после да се обръщаме към практиката, породена от тази наука.

За методиката на изследването допринасят и текстове на самите изследвани автори.

Дюрер (1471-1528) се прекланя пред перспективата в рисуването. Неговите теоретични трудове са принос в методиката на обучението по рисуване („Наставление в измерването, кръгово и линейно”). Прилагайки огромно количество рисунки, чертежи, схеми, Дюрер развива теорията за човешката фигура и нейните пропорции на основата на математическите съотношения и геометрични доказателства. Композициите му са точни като формули, към които нито може да се прибави, нито да се отнеме.

Авторът на изследването подчертава съветите на Микеланджело: в живописата трябва да се полагат най-големи усилия за това, щото след като са употребени много труд и време в творбите, те да изглеждат като че ли са били изпълнени бързо и без мъка.

Математиката е мощен инструмент, а резултатите от използването ѝ зависят преди всичко от обекта на прилагане. Системата на линейната перспектива предава само първата степен на зрителното възприятие и нейното математическо обосноваване също не минава тази граница. Великите създатели на системата на линейната перспектива през епохата на възраждането не са имали никакво понятие за големия принос на мозъка в системата на зрителното възприятие.

В рисунките на Караваджо (Микеланджело да Караваджо – 1571-1610) се открива ново отношение между пропорциите на фигури и пространства. Самото пространство има ново значение. То сякаш „поглъща” фигурите, участвайки в тяхното движение.

Концепцията за рисунката, която господства през дадена епоха, обикновено определя насоката на живописното изкуство, но понякога и откритията в живописата тласкат рисунката по нови пътища. Затова не може да се каже, че преходът от чертеж към рисунок се дължи на задълбочаване и развитие на пространствените

представи. Той е свързан с различните канали на пространствена информация. Дори рационалната перспектива, изграждаща "пространството" в изкуството е твърде подвижна за всяка начална представа.

Анализът в изследването очертава следните основни методи за изобразяване на пространството върху равнина:

1. Чертане (предаване на геометрията на обективното пространство).

2. Система на перцептивната перспектива (предаване на геометрията на перцептивното пространство):

а) строга – въпросът за неизбежните деформации е решен предварително за цялото пространство на картината и „строга” се изпълнява;

б) свободна – въпросът за деформациите се решава различно в зависимост от всеки конкретен предмет на картината.

И авторът стига до извода:

Създаването на архитектурно пространство във всяка рисунка, огъването на плоскостта, "разрушаването" ѝ, се постига и чрез контраста между двете направления - "хоризонтално" и "вертикално". Измеренията не само не си противоречат, но внушават пълнота и равновесие. Именно на такъв "архитектурен фон" всяко друго направление създава драматична акцентност.

Гоя (1746-1828) създава нов тип рисунка – „гротеска” в подготвителни скици към „Капричос”(1793 – 1797) – (серия офорти). Въображението на Гоя борави с една действителност, която предхожда всяко разграничение между красиво и грозно.

В процеса на изследване на *Четвърта глава са направени следните основни изводи:*

- Откриването на нови материали – пигменти, свързватели, пълнители, лакове – дава нови възможности за изразността на рисунката.
- Развитие на науката, математиката, астрономията, перспективата, техническите постижения в архитектурата, архитектурните пространства, тематичните сгради, оказва влияние върху възможностите на рисунката и изискванията към нея.

- Промяната на обществените вкусове, обществени нагласи, качество на живот оказват влияние върху изразните средства на рисунката. Тенденции на промяна в интериора, екстериора и жизненото пространство водят до промяна на възгледите и отношението към рисунката като тема, а оттам – и материали.

## **ПЕТА ГЛАВА**

### **Празничният патос на рисунката в архитектурните пространства – БАРОК, РОКОКО, КЛАСИЦИЗЪМ, АМПИР**

#### **1. БАРОК**

Възникването на нов стил в европейската култура – барок – бележи началото на епохата на абсолютизма и контрареформацията. През средата на XIX в. във връзка с изкуството и архитектурата от XVII и XVIII век „барок” се превръща в име на определен стил.

За „баща на барока” се смята Микеланджело, който след 1547 г. при преработката на плановете на Браманте за катедралата „Св.Петър” прилага типични за късния барок форми. Изхождайки от утвърдените ренесансови вкусове, барокът се развива най-напред в архитектурата. От 1620-1630 г. нататък чуждестранните художници започват да възприемат новите пространствено-изобразителни тенденции.

Дисертационният труд изследва XVII в. в Рим като време на бароковата архитектура. Католическата църква смята, че именно архитектурата, живописата и скулптурата ще играят важна роля за превръщането му в католически град.

Празничният патос на барока е във всички пространства. Те придобиват сложни очертания. Ако в гръцките храмове колоните носят сградата, тук те имат роля на драматично противоположено на сноповете хоризонтални линии. Ъглите често са заети от богато профилирани пиласстри. Илюзии на перспективни ефекти „овисочават” таваните до просторни нива. Стените се „чупят”, обогатени винаги от смело профилирани извиващи се с тях, или по тях корнизи. Разчленените рамки върху стените са място за рисунки, гоблени, или релефни тъкани с наситени тонове. Вратите са украсени с гъвкави пищни орнаменти и корнизи, медальони и скулптирани фигури.

Триумфът на сочния безконтролен релеф завладява и картините. Натюрморти с нарисувани храни и вещи заменят свещените исторически и политически образи.

Пищната представителност на барока се постига чрез строго прилагани правила на симетрията, закономерност прилагана за обуздаване на неспокойния ритъм на линиите, подреждане на композицията около въображаема ос, или център, при изграждане на пространството, при избора на декоративни мотиви. Големите картини застават в центъра на всяка композиция. Нещо повече: възприемането им става през няколко последователно разтворени врати.

Своя триумф барокът празнува в интериорите на църквите. Бароквата музика е като въздух в пространството, наситено с архитектурен детайл, скулптура, живопис. Бароквото слово допълва патетичния драматизъм на този пълен ансамбъл от зрителни и слухови послания, постигащи власт над човешкото съзнание, Христос влиза в стаята заедно със сноп светлина, осветяваща неговата дясна ръка, която отправя призив към Матей. („Призоваването на Свети Матей“)

Бернини, Боромини и други архитекти преобразяват в барокъв стил и жилищни сгради. Художници, скулптури, декоратори украсявали архитектурата с фрезки – големи по размер, със символни сюжети. През XVII в. барокът достига пълно развитие – известно като „късен барок“. Един от майсторите на този стил е Гуарино Гуарани (в Торино).

Изследването проследява и изследва френският барок от VII в. – продължение на ренесанса от контрареформаторската римска архитектура. Характерни архитектурни елементи са сдвоената колона и паластъра, ритмуващи дълги монотонни фасади на дворците – като форма на декорация, обогатени с канелюри или рустика.

Един от най-ярките представители на Барока е Рембранд ван Рейн (1606-1669 г.). Пространството при Рембранд дава на фигурите по-голяма свобода, възможност да „дишат“ чрез употреба на полусенки. Чрез тях Рембранд постига прозрачност дори на мрака.

Бароквите автори са се стремили да подскажат, дори да наложат на зрителя предполагаемо продължение на въображаемата картина, замаскирайки правоъгълността, все едно картината продължава отвъд и зад рамката. Любопитни примери са уголемяването на много платна в Лувъра. 1664 г. по поръчка на Луи XIV започва реконструкцията на двореца Версай от архитекта Льо Во. Всички проекти са подчинени на темата „Триумф на монарха“.

След като въображаемите светове на орнаменталното, сценичното и картографското пространство се приобщават към пространството на действителния свят, присъствието на формите в тях би трябвало вече да се проявява съобразно с неизменни правила. Но не става така. Преди всичко перспективата, наслаждавайки се на самата себе си, отива против собственото си предназначение: с помощта на зрителната измама тя унищожавя архитектурата, като взривява нейните плафони с апотеози, ограничава сценичното пространство, като създава лъжлив безкрай и илюзорна необятност, разширява безпределно границите на зрението и надхвърля хоризонта на всемира. Така принципът на метаморфозата довежда до крайност собствените си следствия. Той непрестанно предизвиква взаимоотношения между формата и пространството.

## 2. РОКОКО

С това име се обозначава последната фаза на барока (от около 1720/1730 до 1780 г.), особено във френското и немското изкуство.

Рококо идва от френски: *rocaille* (рокай) – раковина с изящна форма – предпочитан орнамент на стила. За архитектурата, скулптурата и живописата понятието има по-условен смисъл.

Авторът на дисертационния труд характеризира стила рококо като низ от малки приключения, каприз, своенравност, претенциозна изисканост, безгрижие, опиянение и наслада. Това не е само стил в живота на висшата аристокрация в средата на XVIII век. Точно така могат да бъде описан живота на формите в най-кралския от всички кралски стилове – рококо. Удоволствието е единственото нещо, за което си заслужава да се живее! – ето девизът създал както стила на мислене и поведение, така и обстановката за живот на дворцовия елит. Префиненото изящество е издигнато в култ. Слово, звуци, взаимоотношения са самоцелно изискани. В двора на Луи XV елегантността и насладата са превърнати във вкус към живота. Пълна свобода на творческата фантазия при разработването на художествените елементи – това е силата на рококо. Архитектурните похвати на барока не са засегнати съществено, преобразени са само вътрешните пространства, затова често се казва: отвън барок – отвътре рококо, т.е. често зад симетрично скулптираните фасади на барока интериорите развихрят несиметрични, пластично-декоративни мотиви. Стените на помещенията губят оптичката си материалност, тъй като голяма част от тях са покрити със

срещуположно поставени огледала, които видимо разширяват пространството и създават впечатление за безброй помещения, подредени едно зад друго. Линиите на орнаментите, грациозни и фантазни, се вплитат в очертанията на рамките, в „роговете на изобилието”, танцуват, сливат се, самонаслаждават се, пренасят се в мотивите на „килим – паркети” и танцът им не свършва докато не заличат равнината на всичко до което се докоснат. Изящен пример за „рококо” в архитектурата е замъкът Сансуси (Германия), изпълнен с рокайли, орнаментални решетки, екзотичност – „шиноазри” – китайски декоративни мотиви. Паркът на Летния дворец в Пилниц – Дрезден също е пищна демонстрация на архитектурния стил рококо.

Правоъгълни са само многобройните картини, но и съдържанието им и орнаментирани рамки са отражение на живота – *наслаждение*. Те непременно са отразени в огледала сякаш, за да не останат незабелязани.

Любим мотив са различните превъплъщения на мидата „рокай”. Всичко, което може да се изобрази с лъкатушна линия – клонки, гирлянди, разперени крила, морски вълни, се изобразяват със свободна ръка без никакво повторение. Фантазията в творческите намерения е безгранична. Камъкът е пластичен като дърво, дървото – като мек метал. Дори амвоните на църквите са подчинени на култа към изящество.

### 3. КЛАСИЦИЗЪМ

Изкуството и архитектурата на Европа през последните години на XVIII в. се развива неравномерно. Дисертационният труд изследва и извлича изводи за водещи стилови направления през този исторически период, отразяващи идеите на просвещението, класицизмът, романтизмът, а в немското изкуство от началото на XIX в. – романтизмът и ранния реализъм.

В изследването авторът определя класицизма като силно разпространен през XVIII в., класицизмът е сложен стил с богато разнообразие и в същото време – реакция срещу претенциозността в стиловете барок и рококо, опит за завръщане към чистотата и благородството в архитектурата, считани за изгубени във времето. Неговите корени са в археологията, печатните източници, изчистените конструкции, романтизма.

От средата на XVIII в. проектираните сгради се основават на класическата архитектура. Неокласицизмът не е стил на нещо ново, а

интерпретация на нещо старо. Естетическите норми на древността стават идеал за класическа красота. Безупречното съчетание на спокойна уравновесеност на античните форми с декоративното изящество е постижение на времето на класицизма. Той съчетава елементи добре познати, но неприлагани в една композиция. Декорации с фигурни композиции от триумфални римски арки – той предлага като декоративни пана в преддверия. Красотата при съчетание между хоризонтали и вертикали е стил за фасадите на сградите, декорирани с антични колони, корнизи, гирлянди, фронтони. Тъмният блясък на бронза също напомня античността. Идеалът за красота естествено предполага естетическите норми на древния свят, наречени класическа красота.

В Германия (Берлин) Бранденбургската врата е построена по модела на Пропилеите на Акропола – взаимстван е хексагоналния портик и вдвоените колони. Най-забележителна е разликата в замяната на фронтоната на пропилеите с атиков етаж и квадрати върху него. Кръглата скулптурна фигура изобразява победата.

Жак-Луи Давид (Jacques-Louis David) е френски художник, значим представител на неокласицизма. През 1780-та година неговите исторически картини отбелязват промяна във вкусовете – от фриволността на рокоото към по-класическа съдържаност и строгост, съответстващи на обществената атмосфера през последните години на „Стария режим“: „Клетвата на хораците“, „Смъртта на Марат“, „Наполеон и Жозефина“ и др.

Друг представител на стила е Жан Огюст Доминик Енгър (Jean Auguste Dominique Ingres) – френски художник, график и цигулар, продължител на класицизма. Произведенията му се отличават с ясна композиция, светъл колорит, изящна и пластична линейна рисунка („Апoteоз на Омир“, 1827 г.). Той е майстор на женския образ („Голямата одалиска“, „Турска баня“, „Изворът“). Портрети („Мадам Ревие“, 1805 г.). „Линията – това е рисунката, това е всичко!“ – казва Енгър. При него рисунката е предимно линеарна. В нея е закодирана безупречността на изкуството.

#### 4. АМПИР

Заражда се във Франция. Макара за стила ампира да се счита, че обхваща само периода, когато Наполеон е император, всъщност той започва в периода Луи XVI и се развива през периодите Директория и Консулство, като достига пълната си зрялост между 1804 и 1805 г. и

запада при реставрацията на Бурбоните. Ранният му период е естествено продължение на класицизма. Стилът е пряко свързан с военната диктатура и личните амбиции на Наполеон. Той изисква от всички изкуства да представят в парадно великолепие идеалите на национална гордост и дълг. Наполеоновият стил е типичен за космополитното и хетерогенно общество от началото на XIX век с вкус към великолепие и спектакъла, центрирано около императорския двор в Париж.

В архитектурата – сградите са украсени предимно с релефна украса, в която преобладават военни доспехи, мечове, лаврови венци. В този период се строи и Триумфалната арка в Париж в чест на Наполеон и неговите победи. Любимите архитекти на Наполеон са Шарл Персие и Пиер Франсоа Фонтен, които се занимават с декорирането на резиденциите на Наполеон – Малмезон, Фонтенбло, Сен-Клу, Компьен. Художниците обаче не са доволни от ограничаването на творческата им свобода и са потърсили нови изразни средства като бент срещу класицизма.

Авторът на дисертационния труд изследва вътрешната архитектура на стила ампир. Пространствата, в които се развива интериорът, са правоъгълни, високи, с издължени за нашите представи врати и прозорци. Таваните са бели. Те се отделят от стените с леко декорирани фризове или, по римски образец, се сливат с тях чрез силно заоблен ъгъл. Стените са покрити с тапети, или драпиращи се тъкани. Само в представителните помещения те са разчленени на симетрично обрамчени полета и са украсени с орнаменти и рисунки. В по-големите салони, подобно на античния Рим, пред стените са разположени свободностоящи колони. Обикновено подовете са покрити с паркет от различни видове дървесина, а завесите са с мощно спуснати драпери като гънките на античното облекло. В много от стаите има камини, напомнящи римски надгробни паметници.

Бронзът е любимият материал за изработване на декоративни вещи. Гравиран, патиниран, матово позлатен, той се превръща в богато украсени часовници, свещници, канделабри, художествена пластика, предмети за бита. Много от тях имат гръцки форми.

Орнаментите са в изобилие – гирлянди, венци, жълъди, дори буквата „N” – ласкаеща „великия корсиканец”. Изписана, скулптирана, изрязвана, тя е вплетена в официалните предмети и паметници на Франция от това време. Фантастични животни – като позлатени малки скулптури, допълват силуета на краката на маси,

кресла. За вътрешна украса често служат точни копия на стенописи от Помпей и Херкулан. Цветовите комбинации също напомнят Помпей – розово, лилаво, зелено и жълто.

В платната сюжетите са трагични, или героични сцени. Владетели и герои изпълват въображението на творците. Романтично-героични, с патетични жестове, персонажите подсилват с мъжествения си драматизъм приповдигнатото настроение. Прудон (1758-1823) е поет и се изявява като поет. Голото тяло е единственият наистина достоен обект за изкуството и най-великолепното одяние, с което може да се покрие красотата. Булото, което поетическите гении намятат на своите фигури, е светлосянката, играта на светлина и сянка, двойното загръщане в светлина – която облича формите в блясък, и в сянка която ги покрива с тайнствен чар и ги обрича на любопитство, желание, любов.

Трудът отбелязва, че силата на класицизма е в естетическите му постижения, създаването на по-прости, по-леки форми, в близостта му до духовните и битови потребности на епохата.

В процеса на изследване на *Пета глава са направени следните основни изводи:*

- Рисунката винаги е била тясно свързана с важни исторически, социално-икономически процеси. Проследяването ѝ в различните епохи подсказва важни тенденции в нейното конструктивно изграждане, формообразуване, приложение, връзката ѝ с архитектурния стил на сгради, интериори и екстериори и показва пътя на много автори, художници, скулптори, дизайнери, архитекти.
- Развитие на рисунката, носеща собствено пространство, своя лична своеобразна „архитектура”, може да се разглежда не само като път през историческото време, но и като развитие на човешката цивилизация.
- Рисунката дава свои отговори на въпросите за причинно-следствените връзки и зависимости от еволюционното развитие на общество и обществени нагласи, предназначение и употреба, технологии, психологически внушения.

## **ШЕСТА ГЛАВА**

**Рисунката в архитектурата през XIX и началото на XX век – романтична, неспокойна, декоративно-приказна ЕКЛЕКТИКА, СЕЦЕСИОН**

### **1. ЕКЛЕКТИКА**

Способността за избор на най-доброто от чуждите творби, лишено от принципни съчетания на разнородни художествени мотиви, безпримерен стилев историзъм е наречено с гръцката дума *еклектика*. Украсата, според модата, е с ренесансови, барокови, готически елементи и най-често – смесица от всички познати стилове. Авторът на дисертационния труд си поставя за цел да изследва и извлече изводи за стила еkleктика – като подход към мисленето при което човек не се придържа изцяло към едни и същи правила или заключения, а взема предвид различни теории, за да приложи дадена теория.

Изследването наблюдава образа на показност в областта на културата, неотворчески подбор, еkleктично съчетание на разнородни стилове и елементи, благодарение на добро познаване на изкуството на миналото, благоприятстват бързото развитие на т.нар. стил *историзъм*.

Готфрид Земпер – прочут архитект от този период – (средата на XIX в.) допуска „съжителстване” на Валхала а ла Партенона, базилика а ла Монреале, будуар а ла Помпадур а пр.

В дисертационния труд авторът разграничава, макар и не рязко, няколко стила преди 1830 г. – начало на неоготиката, около 1840 г. – неоренесанс, около 1870 г. – необарок. По-късно Готфрид Земпер ще построи операта в Дрезден със заемки от италианския ренесанс – в стил неоренесанс Грандопера в Париж е блестящ апогей на венециански ренесансови и барокови форми (арх. Шарл Гарние). Райхстагът в Берлин е смесица от форми на италианския ренесанс, римски и барокови елементи (арх. Паул Валот) в израз на стемежа към представителност – куполът е изпълнен от стомана и стъкло. Той е не само съчетание на оригинални архитектурни елементи, но и екологична енергийна система; Оперният театър в Осло е органично вплетен в норвежкия пейзаж в съчетание с морско пристанище. Характерен, запомнящ се елемент е наклонения покрив.

Изследването маркира новата конструктивна структура в архитектурата, която по-скоро би могла да се нарича инженерна архитектура: библиотеката „Сент Женевиев“ в Париж – каменна конструкция от желязо и стъкло, гарата „Кингс Крос“ в Лондон, кристалния дворец на Джоузеф Пакстън (1851 г.) – построен за световното изложение в Лондон – от чугун, дърво и стъкло.

Изследването проследява и изследваеклектиката в Англия, която е в разцвет в периода 1840-1900 г. по време на викторианския стил. Съчетанието от елементи на барока и рокоото се допълват от африкански и индийски мотиви.

Теодор Жерико е художникът, който в продължение на много години очертава с характерни, темпераментни и ярки произведения прогресивната посока в живописа – „Салът на Медуза“ (1818/1819 г.). Жерико се откроява и тематично и формално от принципите на класицизма. А Дьолакроа доразвива тази решително нова посока. С подготвителните скици за офортите „Капричос“ (1793-1797 г.) Гоя създава непознатата по характер рисунка – гротеска.

## 2. СЕЦЕСИОН

На границата на XIX и XX в. разгърнатата стихия на еkleктичните вкусове се среща с отрезнялия вкус на нови естети – група единамишленици, самоуверени творчески личности, които притиснати между инерцията на предишното украшателство и новите условия на фабрични изделия, електричество и произведения с цел удобство, създават нов стил – декоративен, интелегентски, наречен - сецесион.

В дисертационния труд авторът изяснява възникването на стила сецесион в Европа.

Във Франция и Белгия те приемат наименованието „Ар нуво“ (ново изкуство), в Англия – „Модърн стайл“ или „Артс енд Крафтс“ (изкуство и занаяти), в Италия – „Либерти“ или „Стил флореале“, в Германия – „Югендшил“, в Русия – „Модерн“, в Испания – „Модернисмо“. Въпреки голямото разнообразие от названия, по същество става дума за едно и също явление – навсякъде се формира нов художествен стил със сходни мироведни, технологични и формални характеристики.

„Сецесион“ – този на пръв поглед странен термин произлиза от латинското *secessio*, което означава отделяне, разцепване. И действително – той трябва да се противопостави на еkleктиката на

неокласицизма, да скъса с тиранията на ордерната антична архитектура, която доминира векове наред на европейската сцена. Става дума за един от последните в историята на европейското изкуство опити за създаване на цялостен стил, който да придаде единен облик на художествената продукция – от бижутото до катедралата. От друга страна, несъмнено сецесионът представлява и своеобразна реакция спрямо промишленото обезличаване, което пронизва редица европейски градове в зората на масовата култура.

Авторът изследва причините за генезисът на сецесиона и по-широко – на европейския „Модерн”. Те следва да се търсят в откритията, настъпили в областта на технологиите, които през втората половина на XIX в. водят до създаването на новата инженерна архитектура. Именно тя дава възможност на авторите да напуснат лоното на традицията и да потърсят нови, смели решения. Проследявайки стъпка по стъпка етапите на тази своеобразна революция, ставаме свидетели на това как се зараждат нови форми и нови конструкции. При което, за разлика от по-старите стилове, например готика или барок, новият стил се появява не по естествен начин, спонтанно, а волево, целенасочено, като проект, постигнат в резултат на усилията и творческата мисъл на архитекти, декоратори, скулптори и живописци.

Обикновено наричат сецесиона орнаментален и декоративен стил. В произведения на книжната графика и илюстрацията, в оформлението на интериори и екстериори, в плакати и дори в картини виждаме стилизирани форми, напомнящи плетеници от лозови ластари, раковини, орлови нокти, диви рози, цветя. Поразяващо е изобилието от растителни, зооморфни и геометрични орнаменти. Неписано правило е изграждането на сложни, асиметрични композиции, преобладаването на свободните извивки на арабеската.

Авторовото проучване довежда до извода, че в архитектурата, сецесионът акцентира върху творческото прилагане на принципите на природното формоизграждане, които предполагат изявата на органичния растеж на формата в пространството. И тук правата линия и правият ъгъл са изоставени за сметка на асиметрията, на плавно извиващите се криви и обли форми. Цветната архитектура предполага също така широкото използване на витража и керамиката.

Ар нуво също като стиловете модерн и японизма покровителства украсителството преди всичко в архитектурно отношение. Засилено е присъствието на пълзящите флорални мотиви.

Балконите и еркерите се подкрепят не само от атланти (вместо класическите конзоли), но и от колони на дървета, изработени от камък, цимент, гипс. Растителни и животински мотиви украсяват сводовете и рамките на прозорци и врати, подобно на един доста по-ранен пример – Мануелинската архитектура. Много архитекти като Гауди утвърждават този стил на претрупана украса в архитектурния пластичен декор.

Сградите в стил „ар нуво“ са изящни акценти в урбанистичните пейзажи. Сред суровия класицизъм, пищния барок или геометричния минимализъм стилът ар нуво притежава нежността на извитата линия, изящността на детайла и винаги изненадващото третиране на формата и материала: хоризонтални прозорци, съчетание на метал, керамика, тухла и камък. И като резултат – идва неизменната изтънченост, декор на открито- ненамиращ широко приложение, но винаги безспорен акцент в градската среда.

Изследването прави исторически преглед на развитието на Ар нуво и установява, че стилът достига своя връх през 90-те години на XIX в. (особено през периода 1890-1905 г.). Като реакция на академичното изкуство на XIX в., стилът се отличава с изобразяване на плоски декоративни форми, преплетени форми на камшиковидната крива, асиметрия, изтъкване на ръчно изработените предмети, като опозиция на фабричното производство.

Във френското изкуство на това стилово направление – „ар нуво“ (art nouveau – ново изкуство) най-ярките му представители са от школата в Нанси са Емил Гале и Луи Тифани, златарят Рьоне Лалик, първите майстори на художествената стъклопластика.

Дисертационният труд представя забележителните архитекти като Виктор Хорта (къщата Тесел в Брюксел, 1893 – първата къща в този стил); също и Хенри ван де Велде – (къщата Блуменверер в Укле) – който се явява и теоретик на „югенцил“.

Йозеф Хофман, архитект и скулптор, създава едни от първите произведения на абстрактната триизмерна пластика.

Ектор Гимар (Лион, 10 март 1867 – Ню Йорк, 20 май, 1942) е най-известният представител на френското Art Nouveau.

Авторът си поставя за цел да изследва централната тема в картините на Густав Климт: женската красота и вечния въпрос за принципите на човешкия живот. От трите рисунки за Университета разбираме, че пред художника се е оформил негативен отговор: философията, медицината и правосъдието не гарантират на никого

щастлив и пълноценен живот. Обаче той открива пътя към едно утопично видение, което споделят и останалите сецесионисти: спасението на човечеството посредством уникалната сила на изкуството и любовта.

Антони Пласидо Гилермо Гауди и Корнет е испански архитект от Каталония, един от най-големите новатори в областта на архитектурата от неговото време и дълго след това. Характерният му индивидуален стил, описван като смесица от неоготика и ар нуво, носи и белези на сюрреализма и кубизма. Като водеща при него се посочва испанската разновидност на ар нуво, наричана Каталонски модернизъм.

След преглед, съпоставка и анализ на творческите постижения на автори от този исторически период в изследването се изяснява, че рисунката е в пространството, но и пространството е в рисунката и тя го третира съобразно своите потребности. Системата на научната перцептивна перспектива е изградена от подсистеми. От средновековната обратна перспектива до Сезан, тези подсистеми имат генетична близост: далечните области на пространството се приближават към обикновената линейна перспектива, близките - към аксонометрията и слабата обратна перспектива, а в средния план - образите на обективно правите линии имат най-голяма кривина.

Внушението на хоризонталния формат в композициите усилва усещането за спокойствие, отдиш, съзерцание в противовес с динамичните вибрации на вертикалната, или наклонена архитектурна конструкция на рисунката. Дори в реалната архитектура т.нар. „прерийни домове” на Ф. Л. Райт „напомнят полегнало, почиващо на земята животно”. (Арнхайм, Р., цит.съч., с.34)

Дотолкова, доколкото хоризонталното измерение традиционното се явява „арена на действието”, водещата тема в рисунката се вплита така, че не перспективата – с пространствените си внушения – а вътрешната архитектурна конфигурация изявява идеята. Лео Корбюзие ползва този принцип в рисунките си (за Центъра за визуални изкуства – Харвардски университет) в които „синтезира два плана, на две нива, с избор на отделни линии от всеки”. (пак там, цит.съч., с.43/44)

Важен момент, отчетен в труда е, че: архитектурата придава форма на всяко кухо пространство. Истинското ѝ преимущество пред всички други изкуства е да изгради един вътрешен свят, който си отмерва пространство и светлина по законите на геометрията,

механиката, оптиката - заложили в порядъка на природата - без тя да ги използва... Човек се движи "извън" всяко нещо. Той постоянно е "отвън" и за да проникне през повърхностите - трябва да ги разчупи (А. Фосийон нарича това "обратна страна на пространството"). Докато художникът в илюзорното пространство на рисунката сам е и геометър, и скулптор, и механик на структурата, и живописец на светлините.

Линията, контурът между двете форми не е пасивен равнинен елемент, а желана собственост за всяка от страните. Правата линия се явява единствената симетрична граница, създаваща еднакви условия за уравниосяващи се пространства. Кривата линия, или сноп от такива линии, създава усещане за "изпъкналост", или "вдлъбнатост" (В. Вазарели – 1906-1997), а от там - усещане за "вътре" и "вън" - архитектурни понятия, съвсем не чужди за илюзорните "интериори" и "екстериори" в рисунката.

Много предварителни рисунки съпътстват творбите на Моне (1834-1926) и Дега (1834-1917) – рисунки – наблюдения, рисунки – преживявания.

Лотрек (1864-1901) рисува образи на гнева и напрежението.

При импресионизма: формата често е в зависимост от светлината. И за Реноар главният обект е светлината, но той успява да създаде един свят с множество притегателни центрове – ту спойващи, ту заплетени, ту флуидни.

Отчаяния, дори себеотрицания са и рисунките на Ван Гог (1853-1890). Изследването проследява лични творчески територии в търсене и изясняване на поставените въпроси. Кореспонденцията на Винсент свидетелствува не само за неговия усет към яркия колорит, но и за волевия акт, който е в основата на неговата багрова оркестрация.

Авторът прави обзорец преглед върху цялото развитие на изкуството от ренесанса до импресионизма и маркира смяната на безброй виждания за пространството в рисунката: възприемането "в ракурс" пространство на Тинторето, например, или сякаш видяните "от високо" панорами на Питър Брьогел.

На базата на проучванията в труда е отбелязано, че: изобразяваното пространство се мени според това, дали светлината е извън картината или в самата картина, с други думи, според това, дали художественото произведение е замислено като предмет от външния свят, осветен от дневната светлина като другите предмети,

или като свят със своя собствена светлина, своя вътрешна светлина, подчинена на известни правила.

„Въплътяването на времето начало трябва да се търси във фактурата и ритъма на изобразителната плоскост, - сцената на събитието, - в посоката и темпото на линиите, в характера на мазките..." (Генова, И., Ангелов, А., цит.съч., с.147, цит. Б. Виппер) При Моне ("Скалите на Бел Ив") - разнопосочните мазки изразяват стремежа на живописеца да настигне пространственото движение на въздуха и вълните, да се стопи в светлинната им игра.

В резултат на изследването авторът на дисертационни труд стига до заключението, че творчеството на Ван Гог и Матис е видимо свързано с школата на Чан – Китай VIII в. Картината на Ван Гог „Кипариси“, (където светят едновременно и слънцето и луната) се свързва с древната космогония „Книга на промените“, с пантеистичното осмисляне на света в метафизиката на школата на Чан.

„Рисунката предхожда създаването на друго произведение. Матис казва, че дори да виждаш е вече творчески акт.

По-горе направеното наблюдение отнася извода и за творчеството на Матис:

Матис рисува в нормите на „чанските“ майстори. Анатомията носи противоречие, посоката на движението взема превес, ритъмът е като плавен жест, контурът съкращава пространството, но създава непрекъснатост.

Пол Клее довежда рисунките си до „рисунки – знак“, допуска условност във висока степен, превръщайки ги понякога в йероглиф.

В колажите си, Пикасо създава желание у зрителя да довърши идеята. Нов „запис“, ново кодиране, пълна условност – това са характеристики на рисунките, сякаш в тях се отразява пластическата форма на африканското изкуство. Фронталните, или "три четвърти" позиции на модела не пречат той да бъде "видян" с повече от един поглед, дори от всички страни. Така условността в архитектурата на рисунката се откъсва от визуалната перспектива и обслужва идеята на автора без ангажимент към озадачения зрител!

В чистотата на светлината е съвсем закономерно, че цифри и печатни букви се явяват като живописни елементи, нови в изкуството и отдавна носещи човешко съдържание. Повече художници се занимават с математика, без да го съзнават или без да я познават и без

да изоставят природата, която изследват търпеливо, за да им посочи тя пътя на живота.

„Фронталността и изобразителността в архитектурните построения на рисунъка в Западната скулптура, Канвайлер вижда като отклонения, произтичащи от страха пред нахлуване на реалното пространство в пространството на изкуството и стопяването на границите между тях. Но "смесването на реално пространство и пространството на изкуството, подобно на това, от което Хилдебранд се ужасява в панорамата с възрастните фигури и в гробницата от Канова, е в центъра на кубизма, на предметността, която кубизмът иска да придаде на произведението" (Генова, И., Ангелов, А. „Следистория на изкуството”, С.2001, с.194/197).

Пикасо съсредоточава цялата си надежда и цялата мощ на поетическото заклинание в тази обикновена птица и в това близко присъствие. Той бавно ги издига до въздействието на символ, без птицата или нежността на човешкия поглед да загубят нещо от живата си топлина. Те стават общо достояние на всички хора, които вярват в силата на доброто. Ръката на Пикасо чертае тези сияйни знаци от алгебрата на надеждата. Всеки от милионите хора, които обичат и се борят, вижда своята любов и цената на своята борба в портрета, който Пикасо прави на щастието и на мира. Пикасо съумява да научи хората да мразят достойното за омраза. Но той умее също да ги учи да обичат.

В процеса на изследване на *Шеста глава са направени следните основни изводи:*

- Самота, търпение, но и дисциплина са в основата на романтичната природа на рисунката от времето на импресионизма, постимпресионизма, стила „модерн” и „ар-деко”. Търсене на артистична свобода, превръщане на възприятията в линии, монументален покой, най-крехките впечатления.
- Рисунките се градят върху тонални и структурни взаимовръзки, поднесени с необикновена целенасоченост на волята и поетичен порив.
- Рисунките, дело на автори, за които редът е най-важна добродетел оставят усещане за радост и удоволствие.

- Рисунките са подчинени на колоритна система под знака на интелектуални скрупули и неотменна задълженост към вкуса.
- Своенравната еволюция на творбите от това време улавят пространството в ритмичен строй, извън познатите отпреди норми. Такива високоинтелектуални форми, очертани емоционално, но съзнателно, напомнящи курсивния орнамент в древната китайска традиция, променят трайно непосредственото зрително възприятие с романтиката, която може да си позволи единствено природата.

#### **IV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В процеса на задълбочено изследване върху темата „Рисунка и архитектурен стил” авторът направи анализ, съпоставки и извлече изводи, че всички видове човешка дейност и творчески изяви, независимо от историческото време модифицират и оформят заобикалящата жизнена среда. Интересът на архитекти и художници е насочен не само към отделния човек и произведенията на изкуството, а към изграждането и организирането на цялостна духовна и житейска архитектурно-художествена среда и въздействието ѝ върху обществото. Стана ясно, че за взаимното повлияване и взаимопроникване между рисунка и архитектурен стил в дадена епоха, че не е възможно те да се разглеждат единствено и само в контекста на историческото време, но би следвало да бъде потърсена връзка и със събитията от това време, съответната географска територия и историческото художествено и архитектурно наследство.

Известно е, че творческата личност обитава протежение от време, което не е задължително да съвпада непременно с историческия период, в който живее. Той може да се чувства ревностен съвременник на своето време и от тази позиция да си изработи известна програма. Той може също така настойчиво да си избере примери и образци, принадлежащи на миналото, и с тях да си изгради определена завършена среда. Той може също да си представи бъдеще, което се сблъсква едновременно с миналото и с настоящето. Една внезапна промяна в равновесието на неговите технически средства може също така да го противопостави рязко на средата му, на настоящия момент и да породи у него чувство на революционна

носталгия. Трудът изяснява, че той търси света, от който се нуждае. Наистина съществуват умерени гении, които творят – поне наглед – леко, носени сякаш от онова, което някои детерминисти наричат щастливи обстоятелства. Знае се, че тези големи, привидно очертани съдби крият конфликти. Историята на формата у художника, тоя митичен герой на щастието, често разкрива подобни кризи. „Неговото” време му предлага най-различни образи и най-ярки противоречия. Той търси настойчиво в душата си някаква сила и някаква слабост, някаква гъвкавост на инстинктите. И най-после смело вгражда в своята епоха ново време и нова среда.

Трудът изяснява, че историческата ориентация на архитектурната структура в рисунката обикновено дава възможност за ясно характеристично изображение и най-богати пространствени съотносимости. Налага се изводът, че този архитектурен похват би обогатил и подсилил средствата за пространствено-изобразителните и пластични внушения на времето. Въведеното ниво на историческия хоризонт ориентира верния прочит на художествените концепции. Това са инструменти в ръката на автора за анализ и изясняване на жизнената и духовна среда в дадена епоха. Съществуващата вътрешна подредба на архитектурата и рисунка не изключва, а дори предизвиква една ирегулярност, по-скоро подсилваща вдъхновението, отколкото плод на него.

Авторът стига до заключението, че изобразяваното пространство се мени според това, дали е във, или извън общата картина на времето, с други думи, според това, дали художественото произведение е замислено като предмет от външния свят, осветен от „нуждите и вкусовете на епохата, или като свят със своя собствена „нова светлина”, своя вътрешна потребност, подчинена на още неизвестни правила.

Изследователската работа на автора на дисертационния труд наложи извода, че реалната архитектура е не само пространство, а материя, тегло, равновесие. За „архитектурата” на рисунката тези понятия са вълнуващи „филтри” за многозначни разкрития. Пространството, което в своята реалност тежи и чрез светлината се стеле, раздвижва и дори „разлюлява” архитектурата на дадена историческа епоха, в рисунката прониква в дълбочина, оставя реално усещане за релефи, вдлъбнатини, нахлуващи във флуидното пространство. И тук се намира най-чудната разлика между самата архитектура – като реалност и тази – на рисунката.

В настоящия дисертационен труд „рисунки и архитектурен стил“ – авторът доц. Р. Божкова изследва, анализира, съпоставя и извлича изводи върху темата за синтеза, взаимодействието и взаимопроникването между рисунката и архитектурата от праисторически период до 20 век.

*Темата* на дисертацията е актуална и перспективна в контекста на съвременното синергично развитие на обществото и човешката култура, на симбиозата между отделните видове изкуства за тяхното обновяващо се развитие. Тя се фокусира върху взаимодействието между две творчески области – *рисунка и архитектурен стил*.

*Основанията* за това са в:

- Естествената близост между обектите им – и двете „сфери“ обработват пространството;
- Исторически наблюдаваното все по-пълно взаимопроникване;
- Необходимост от установяване на условна успоредност в развитието на двете творчески територии – рисунка и архитектура;
- Личните емоционално-творчески основания на авторите от различните времеви периоди.

Еволюцията и развитието на рисунката е било винаги тясно свързано и съпътствано от важни социално – икономически процеси, протичащи в обществото.

Дисертационният труд, чрез проследяване развитието и еволюцията на рисунката през различните епохи и течения, оказали влияние върху нейното изграждане, формообразуване, приложение и връзка с архитектурното пространство, сочи пътя извървян от много автори (художници, архитекти) във времето.

Авторът стига до заключението, че развитието на рисунката може да бъде разглеждано не само от гледна точка на основните архитектурни стилове, но и от гледна точка на развитието на човешката цивилизация.

Търсенето на отговори, свързани с въпроси относно развитието, предполага изясняване на причинно – следствените връзки, относно еволюционното развитие на рисунката, от гледна точка на конструктивното изграждане, употреба на различни материали според темата и епохата, мястото в което са създадени, социален и йерархичен статус и технологичен

прогреспсихологическата насоченост и въздействие, което авторът прави.

Променящите се условия на живот, архитектурен стил, обществени потребности, нагласи и вкус – всички тези фактори са предизвикали процеси на еволюцията на рисунката, вследствие на което като обобщение биха могли да бъдат формулирани следните

*Заклучителни изводи:*

Историческите социално – икономически процеси, случващи се в обществото, оказват влияние върху промените и развитието на архитектурния стил на епохата – респективно – върху рисунката от това време.

- Технологичният напредък на обществото е фактор, обуславящ развитието на обществения живот, естетически норми и утилитарност на рисунката и архитектурата на дадена историческа епоха.
- Рисунките в архитектурните интериори и екстериори на дадена епоха, демонстрират социален статус и проявяват психологическо въздействие и отражение върху обществото.
- В различните исторически епохи, вследствие напредъка на обществото и навлизането на нови информации – открития, технологии, материали, рисунките се превръщат във фактор, предпоставящ появата на нови форми, изменения на архитектурното пространство и посоката на тяхното предназначение и използване.

Тенденциите, насочени към удовлетворяване на нуждите на хората от дадена епоха довеждат до създаване на нови концепции, касаещи не само външния израз и форма, но и функционалните изисквания като отговор на вкусовете и потребностите на обществото. Извлечените закономерности при различните взаимовръзки между фактори на промяна и функционалност дават възможност да се изясни изграждането на обществения образ на художествения архитектурен стил на дадена епоха.

## **V. НАУЧНИ И НАУЧНО-ПРИЛОЖНИ ПРИНОСИ**

- Изяснена е симбиозата между рисунката като художествена архитектурно-пространствена структура през различните исторически периоди, тяхното развитие, формообразуване и характеристично-стилов обхват, тяхната функция, естетическо и психологическо внушение.

- Изяснено е взаимодействието между рисунка и архитектурен стил в исторически план, съответно на политическото и културно развитие.

- Изяснен е проблемът за пространственото внушение на рисунката в нейната „архитектурна среда“.

- Изяснени са причините и характерните взаимовръзки, породили и употтебили внушението за пространствените възможности на рисунката в естетически и утилитарен аспект.

- Изяснени са начините, средствата и маниера за създаване, озвучаване и употреба на „пространството“ в рисунките през различните исторически епохи до днес.

- Систематизирани са методите и техниките за архитектурно оформяне и емоционално-естетическо присъствие на рисунката.

## **VI. ПУБЛИКАЦИИ**

### **ПУБЛИКАЦИИ В ПЕРИОДИЧНИЯ ПЕЧАТ**

- сп. „Галерия”, 19.04.1998 г. – „Представяне на светещи картини”, автор Р. Божкова
- сп. „Европа”, 5/2000 г. – „Автогравюра”, автор Р. Божкова
- сп. „Европа”2001, бр.6-7/1998 г. – „Главно действащо лице – светлината”, автор Р. Божкова
- сп. „Европа”2001, бр.3-4/1999 г. – „Сърце на сърцето” – фотоочерк, автор Р. Божкова
- сп. „Архитектура”, бр.6/2002 г. – „Рисунки в дълбочина – нови шрихи към моя автопортрет”, автор Р. Божкова
- сп. „Архитектура”, 2004 г. – „Автогравюра”, автор Р. Божкова

СТАТИИ НА ТЕМА „АНТИКВАРИАТ”, АВТОР ХУДОЖНИЧКАТА  
РУМЯНКА БОЖКОВА (ПУБЛИКУВАНИ В ПЕРИОДИЧНИЯ  
ПЕЧАТ)

- „Сецесионът – фантазия на вдъхновена ръка”, бр.2/1997 г.
- „Старинните часовници – убежища на времето”, бр.3/1997 г.
- „Светлини от барока”, бр.5/1997 г.
- „Очарователният свят на децата Хумел”, бр.6/1997 г.
- „Вълшебните стъкла на Тифани, или изкушенията на един американец”, бр.7/1997 г.
- „Прозрачните мечти на Емил Гале”, бр.8/1997 г.
- „Секретерът – работилница за мечтги”, бр.9/1997 г.
- „Фаберже” – малко известно за известните”, бр.10/1997 г.

ЗА СП. „ГАЛЕРИЯ”

- „Карл Фаберже”, бр.19/1998 г.
- „Антиквариат „Вига”, бр.11/1999 г.

ЗА В-К „НИЕ ЖЕНИТЕ”

- „Хумел”, бр.14/1998 г.
- „Фаберже – ювелирни приказки от диаманти и злато”, бр.16/1998 г.