

ТОЧКА

Точката в геометрията е невидима същност. Следователно тя трябва да се определи като нематериална същност. Мислена материално, точката прилича на нула. Но в тази нула се таят различни "човешки" свойства. В нашите представи тази нула – геометрическата точка – е свързана с пределна краткост, т.е. с най-голяма сдържаност, която обаче нещо говори.

Точката в геометрията

Така в нашите представи геометричната точка е най-висшият и уникален *съюз между мълчанието и говора*. Затова геометрическата точка е намерила материалната си форма на първо място в писмото – тя принадлежи към езика и означава мълчание.

В потока на речта точката е символ на прекъсване, на небитие (отрицателен елемент) и същевременно е мост от едно съществуване към друго (положителен елемент). Това е *вътрешното ѝ значение* в писмеността.

Писменост

Външно тя е само знак с целесъобразно приложение, който носи в себе си елемента "практически-целесъобразен", с който се запознаваме още като деца. Външният знак става нещо обичайно и забулва вътрешното звучене на символа. Вътрешното е зазидано от външното.

Точката спада към по-тесния кръг от ежедневни явления с традиционното им звучене, което е няма.

Звученето на мълчанието, което по навик се свързва с точката, е толкова силно, че заглушава всички останали свойства.

Мълчание



Всички традиционно обичайни явления онемяват чрез едностранчивия си език. Ние вече не чуваме гласа си и сме заобиколени от мълчание. Ние сме подвластни до смърт на "практически-целесъобразното".

Гласък Понякога някое извънредно съгресение е в състояние за ни изтръгне от мъртвото вцепенение, да съживи усещанията ни. Но не рядко дори и най-силното разтърсване не успява да превърне мъртвешкото състояние в живо. Идващите *отвън* съгресения (болест, нещастие, грижа, война, революция) ни откъсват насилствено за по-кратко или по-дълго време от кръга на традиционните навици, но по принцип те са възприемани като по-голяма или по-малка "несправедливост". При това най-силно е желанието колкото е възможно по-скоро да се върнем в напуснатото състояние на традиционна привичност.

Отвътре Идващите *отвътре* съгресения са от друг вид – те се предизвикват от самия човек и значи вътре в него има подходяща почва за тях. Тази почва не е способността да се наблюдава "улицата" просто през "стъклото", което е твърдо, здраво, но лесно чупливо, а способността да поемеш по улицата. Отвореният поглед и чуваният слух извеждат най-слабите дразнения до събития. От всички страни прииждат гласове, светът звънти. Като изследовател, който се впуска в дебрите на нови, непознати страни, човек прави открития в "ежедневното" и тогава иначе нямото обкръжение проговаря на все по-ясен език. Така мъртвите знаци стават живи символи, а мъртвото оживява. Естествено новото изкуствознание може да се появи една когато знаците станат символи и отвореният поглед и слух направят възможен пътя от мълчанието към говора. Който не умее това, по-добре да остави на мира "теориите" и "практиката" на изкуството – неговите усилия в тази

област никога няма да доведат до мост между човека и изкуството, а само още повече ще задълбочат пукнатината между тях. Такива именно хора се опитват да видят зад думата "изкуство" една завършваща точка.

Чрез постепенно откъсване на точката от тесния кръг на нейното обикновено действие нейните досега мълчаливи вътрешни свойства получават едно все по-усилващо се звучене.

Тези свойства – вътрешни напрежения – идват едно след друго от дълбините на нейната същност и излъчват сила. А техните действия и влияния върху човека преодоляват все по-лесно преградите. Накратко, мъртвата точка става живо същество. Сред многото възможности ще спомена две типични:

1. Точката е преместена от практическото си целесъобразно положение в нецелесъобразно, т.е. в алогично.

Първи
случай

Днес ще ходя на кино.
Днес ще ходя. На кино.
Днес ще. Ходя на кино.

Ясно е, че във второто изречение преместването на точката все още може да се възприеме като целесъобразно – подчертаване на целта, ударение върху намерението, фанфари.

В третото изречение алогичното е в действие в чист вид, но то може да бъде обяснено като печатна грешка – вътрешната стойност на точката проблясва за миг и веднага е угасена.

2. Точката е преместена от практическото си целесъобразно положение извън линейното протичане на изречението.

Втори
случай

Днес ще ходя на кино.



В този случай точката трябва да има едно по-голямо пространство – празно – около себе си, за да резонира звученето ѝ. Въпреки това то остава нежно, скромно и бива заплушавано от обкръжаващите го писмени знаци.

При увеличаване на празното пространство и големината на точката намалява звученето на писмените знаци и звученето на точката става по-ясно и по-силно (рис. 1).

рис. 1.



Така се получава едно двойно звучене – писмо-точка – *извън* практически целесъобразната взаимовръзка. То е баланс между два свята, който никога няма да се уравни. Това е едно безцелно революционно състояние – писмото е разтърсено от чуждо тяло, което по никакъв начин не може да се свърже с писмото.

Самостоятелно съществуване Но въпреки това точката е откъсната от обикновеното си положение и така е на старт за скок от един свят в друг, където ще е свободна от подчинение, от практически целесъобразното, където започва да живее като *самостоятелно същество* и където нейното подчинение ще се превърне във вътрешно целесъобразно. Това е светът на живописиста.

Чрез сблъсък Точката е резултат от първия сблъсък на инструмента с материалната повърхност, с основата. Хартия, дърво, платно, гипс, метал и т.н. Инструментът може да е молив, резец, четка, перо, игла и т.н. От първия сблъсък основата се оплодява.

Понятие *Външното* понятие за точка в живописиста не е прецизно. Материализираната невидима геометрическа точка трябва да получи определена големина, която заема определена площ от основата. Освен това тя трябва да има граници – очертания, които да я отделят от обкръжението.



Това се разбира от само себе си и изглежда съвсем просто. Но и в такива прости случаи се натъкваме на неточности, които сочат ембрионалното състояние на днешното изкуствознание.

Размерът и формите на точката се променят, като **Големината** същевременно се променя и относителното звучене на абстрактната точка. *Външно* точката може да се определи като най-малката елементарна форма, което обаче не е точно. Трудно е да се определят границите на понятието "най-малка форма" – точката може да расте, да стане плоскостна форма и незабелязано да покрие цялата основа – къде е тогава границата между точка и плоскостна форма?

Две условия трябва да се вземат под внимание:

1. отношението на големината на точката към основата и
2. отношението на големината спрямо останалите форми върху тази основа.

Това, което може да се счита за точка върху иначе празна основа, трябва да се нарича плоскостна форма, щом върху основата се прибави напр. съвсем тънка линия (рис. 2).



рис. 2.



Съотношението на големините в първия и втория случай определя понятието точка. Съотношението днес обаче може да се измери само по чувство – точният цифров израз липсва.

На границата Така днес ние можем само по чувство да определим и оценим доближаването на точката до външната ѝ големина. Това доближаване до външната граница, в известна степен дори надхвърлянето ѝ, достигането до мига, в който точката като такава изчезва и на нейно място в зародиш започва да живее плоскостната форма – това е едно средство към целта.

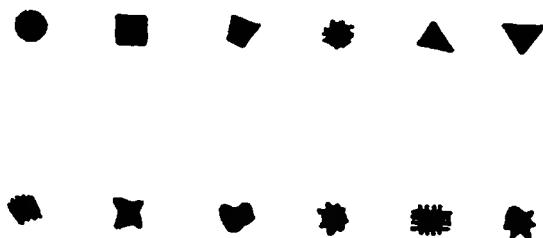
Тази цел в случая е *забулването* на абсолютното звучене, наблягането върху разпадането, неточното звучене на формата, нестабилността, положителното (съотв. и отрицателното) движение, трептенето, напрежението, неестествеността в абстракцията, дръзването за вътрешно пресичане (вътрешните звучения на точката и плоскостната форма се сблъскват), двойното звучене в *една* форма, т.е. създаването на двойно звучене чрез *една* форма. Това разнообразие и сложност в израза на "най-малката" форма, постигнати чрез слаба промяна на големината ѝ, предлагат и на неопитния подходящ пример за силата и дълбочината в израза на абстрактните форми. При бъдещото развитие на тези изразни средства и при по-нататъшното развитие на възприемателната способност на зрителя ще са необходими по-прецизни понятия, които с течение на времето със сигурност ще се постигнат чрез измервания. Неизбежно ще се стигне и до цифров израз.

Цифров израз и формула При това има само една опасност – цифровият израз да остане зад чувствата и да ги подтиска. Формулата е като клопка. Тя се родее с "мухоловката", чиито жертви стават лекомислените. Формулата е и кресло, което обгръща здраво човека с топлиите си облегалки.

Но, от друга страна, усилието да се освободиш от обръчите е предпоставка за по-нататъшен скок към нови ценности и в крайна сметка към нови формули. Формулите също умират и биват заменяни от нови.

Вторият неизбежен факт е външната граница на **Форма** точката, която определя *външната ѝ форма*.

Абстрактно погледната или от гледна точка на представите, точката е идеално малка и идеално кръгла. Тя всъщност е един идеално малък кръг. Но както големината, така и границите ѝ са относителни. В действителност точката може да приема безкрайно много образи: кръглата ѝ форма може да има съвсем малки зиг-заги и да развие склонност към друга геометрическа, а най-сетне и произволна форма. Точката може да е остра и да клони към триъгълник. А при стремеж към неподвижност преминава в квадрат. При различено зигзагообразен контур криволиците може да са малки или големи и да се намират в различни съотношения една към друга. Тук не могат да се поставят никакви граници, царството на точката е неограничено (рис. 3).



Примери за форми на точки. рис. 3.

Така основното звучене на точката е различно в зависимост от големината и формата. Това вариране трябва да се разбира като относително вътрешно обогря-

**Основно
звучене**



не на вътрешната същност, чието чисто звучене обаче винаги присъства.

Абсолютност Но винаги трябва да се изтъква, че абсолютно чисто звучащи, така наречени едноцветно излъчващи елементи не съществуват в действителност и че дори елементите, наричани "основни или изначални", нямат просто, а сложно естество. Всички понятия, свързани с "примитивността", са само относителни понятия и затова и нашият "научен" език е само относителен. Ние не познаваме абсолютното.

Вътрешно понятие В началото на тази част при разглеждане на практическата целесъобразност на точката в писмения език тя бе определена като понятие, свързано с по-кратко или по-дълго мълчание.

Вътрешно точката представлява сама по себе си някакво *твърдение*, което органически е свързано със *съдържаност* в най-висша степен. *Точката е вътрешно най-плътната форма*. Тя е обърната към себе си. Това си свойство тя не губи изцяло никога – дори и когато формата ѝ е крайно ъгловата.

Напрежение Напрежението на точката в крайна сметка винаги е *концентрично* – дори в случаите на склонност към ексцентричност, където се получава двойно звучене – на концентричното и ексцентричното. Точката е един малък свят – от всички страни повече или по-малко равномерно отграничена и почти откъсната от обкръжението. Нейното сливане с околната среда е минимално и в случаите на крайна разграниченост изобщо отсъства. От друга страна, точката стои твърдо на мястото си и не показва и най-малка склонност към движение в някоя посока, нито по хоризонтала, нито по вертикала. Няма и движение напред или назад. Само

Плоскостна форма концентричното напрежение разкрива вътрешната



близост с кръга – останалите свойства насочват много повече към квадрата.¹

Точката се вкочва в основата и категорично се утвърждава там за вечни времена. По своята същност тя представлява *най-плътното неизменно твърдение*, което се получава кратко, бързо и здраво. Затова по своя външен и вътрешен смисъл точката е *изначалният елемент на живописца* и специално на "графиката".²

Понятието елемент може да се разбира по два различни начина – като външно и като вътрешно понятие. "Елемент" и елемент

Външно всяка отделна рисунъчна или живописна форма е елемент. Вътрешно – елемент е не самата форма, а вътрешното напрежение, което съществува в нея. И на практика не външните форми материализират съдържанието на една живописна творба, а живеещите в тези форми сили = напрежения.³ Ако внезапно по магически начин напреженията изчезнат или умрат, ще умре веднага и живата творба. В противен случай всяко случайно подреждане на няколко форми би било творба. Съдържанието на една творба се изразява в композицията, т.е. във вътрешната организация на необходимите в случая напрежения.

Това на пръв поглед просто твърдение има особено важно, принципно значение: неговото признаване или

¹ За връзките между елементите на цвета и формата виж в статията ни: "Основни елементи на формата" в "Staatl. Bauhaus 1919 – 1923", Bauhaus-Verlag, Weimar = München, S. 26 u. Farbtafel V.

² Геометричното обозначение на точката чрез О = "ориго", т.е. "начало" или произход. Геометричното и художническото мнение по въпроса съвпадат. Точката се нарича "изначален елемент" и символично.

³ Св. *Якоби Хайнрих*. Отвѣд "музикалното" и "немузикалното", 1925. Разлика между "материя" и енергия на звученето (стр. 48).



отхвърляне разделя не само съвременните творци, но и съвременниците ни въобще на две противоположни групи:

1. хора, които освен материалното признават и нематериалното или духовното, и
2. онези, които не желаят да признаят нищо освен материалното.

За втората категория изкуството не може да съществува и затова тези хора днес отричат думата "изкуство" и търсят някакъв ерзац за нея.

Според мен трябва да се прави разлика между елемент и "елемент", при което под "елемент" трябва да се разбира свободната от напрежение форма, а под елемент – живеещото в тази форма напрежение. Така истинските елементи са абстрактни и самата форма също е "абстрактна". Обаче ако в действителност беше възможно да се работи с абстрактни елементи, то и външната форма на съвременното изобразително изкуство би се променила значително, което обаче не би означавало, че живописата е излишна; и абстрактните художествени елементи биха запазили живописната си цветност, както и музикалните и т.н.

Време Липсата у точката на стремеж към движение по и от повърхността намалява до минимум времето за възприемането ѝ и елементът *време* е почти напълно изключен при точката, което я прави неизбежна в определени композиционни ситуации. Тук тя наподобява кратки удари по тимпан или по триъгълник в музиката или на човката на кълвач в природата.

Точката в живописата И днес използването на точката или линията в живописата се подценява от някои изкуствоведи, които биха желали сред множеството стари зидове да видят пощаден онзи, който доскоро разделяше привидно стабилно две области на изкуството – живописата и графи-



ката. Във всеки случай няма вътрешна причина за такова деление.¹

Въпросът за времето в живописа е самостоятелен **Времето в живописа** въпрос, и при това твърде сложен. Преди няколко години и тук започнаха да издигат една преграда.² Тази преграда разделяше досега две области на изкуството – живописа и музиката.

Привидно ясното и правомерно разграничение:

Живопис – пространство (равнина) / Музика – време

при по-подробно (ако и досега само бегло) изследване, стана изведнъж съмнително – и доколкото на мен ми е известно, първо за художниците³. Това днес в общи линии все още поддържано изпускане на времевия елемент в живописа явно показва повърхностността на господстващите теории, които силно се отклоняват от една научна основа. Тук не е мястото да разглеждаме обстойно въпроса, но трябва да се изтъкнат някои моменти, които изясняват елемента време.

Точката е най-кратката по време форма.



¹ Причината за това деление е външна и би било по-логично, при необходимост от по-точно описание, живописа да се дели на ръчна и печатана, което с право би насочвало към техническия произход на творбите. Понятието "графика" стана неясно – не рядко към графиката се причислява акварелът, което е най-добрата илюстрация за безпорядъка в традиционните понятия. Един акварел, нарисуван ръчно, е произведение на живописа, или при по-прецизно наименование – на ръчната живопис. Същият акварел, репродуциран литографски, е произведение на живописа, или по-точно на печатната живопис. Като съществена разлика може да се прибави обозначението "черно=бяла" или "цветна" живопис.

² Такива опити се предприемат например през 1900 г. във "Всерусийската академия на изкуствата" в Москва.

³ При мисето окончателно преминаване към абстрактното изкуство елементът време безспорно ми се изясни и оттогава го използвам в практиката.



Брой на
елементите
в творбата

Чисто теоретически точката, която е

1. комплекс (големина и форма); и

2. строго очертано единство,

трябва в определени случаи при съчетаване с основата да е напълно достатъчно изразно средство. Чисто теоретически, едно произведение може в крайна сметка да се състои само от една точка. Това твърдение не бива да се счита за безсмислено. Когато днес теоретикът (нерядко той е същевременно и "практикуващ" художник) при систематизирането на художествените елементи по принуда отделя и изследва с особено внимание основните елементи, то освен въпроса за тяхното приложение е важно да се постави и въпросът за необходимия брой елементи за едно макар и само теоретически мислимо произведение.

Този въпрос спада към голямото, досега забулвано, учение за композицията. Но и тук трябва да се подходи последователно и планомерно – трябва да се започне от началото. Този труд има само намерението освен краткия анализ на двата изначални елемента на формата да посочи основните насоки към общото изкуствознание. Наброските са тук само пътеуказател.

В този смисъл ще се третира и повдигнатият въпрос, дали една точка е достатъчна за едно произведение.

Има различни случаи и възможности.

Най-простият и най-краткият случай е при централно разположена точка – *точка в центъра* на основата, която е квадрат (рис. 4).

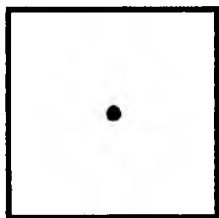


рис. 4.



Изтласкването на въздействието на основата назад постига тук максимална сила и представлява изолиран случай.¹ **Праобраз**

Двузвучието – точка, равнина – приема характера на *еднозвучие*: звученето на равнината по пътя на опростяването на последователно разпадащи се многозвучия и двузвучия, чрез изключването на всички по-сложни елементи – връщане на композицията към единствения изначален елемент. Така този случай представлява *праобразът на живописния изказ*.

Моята дефиниция на понятието "композиция" е: **Понятието композиция**
композицията е вътрешно-целесъобразното подчиняване

- 1) на отделните елементи и
- 2) на строежа /конструкцията/ на конкретната цел на живописеца.

Следователно: когато едно еднозвучие /унисон/ изчерпателно изпълнява дадената живописна цел, то еднозвучието в този случай трябва да се отъждестви с композицията. Тук еднозвучието е композиция². **Еднозвучието като композиция**

Разгледани откъм външната им страна, разликите в композициите = живописните цели, следва да се отъждествяват изключително с цифрови разлики. Това са количествени различия, като в случая – "праобраз на живописния израз" – качественият елемент естествено напълно отпада. Ако прочее оценката на произве- **База**

¹ Тази констатация може да се изясни напълно само при разсъжденията в главата "Основа".

² С този въпрос е свързан един "модерен" специален въпрос: може ли едно произведение да бъде създадено по чисто механичен път? В случаите с най-примитивните цифрови задачи отговорът следва да е утвърдителен.



дението заема решаващата *качествена база*, то за композицията е нужно най-малкото едно двоезвучие. Този случай спада към примерите, които с ясно удареие подчертават разликата между външни и вътрешни мерки и средства. Това, че при точно наблюдение съвсем чисти двоезвучия не се срещат в действителност, тук може да се формулира само като твърдение, което бива доказано на друго място. Във всеки случай една композиция може да възникне върху качествена база само чрез използване на многозвучия.

Ацентрална конструкция Двойното звучене става доловимо в момента на отместване на точката от центъра – ацентрална композиция:

- 1) абсолютно звучене на точката,
- 2) звучене на конкретното място от основната плоскост.

Това второ звучене, което при центрираната конструкция е заглушено до замлъкване, отново се долавя ясно и превръща абсолютното звучене на точката в относително.

Количествено увеличение Един двойник на тази точка върху основата ще доведе, разбира се, до много по-сложен резултат. Повторението е могъщо средство за засилване на вътрешното вълнение и същевременно е средство на примитивния ритъм, който пък е средство за постигане на примитивна хармония във всяко изкуство. Независимо от това тук имаме работа с две двойни звучения: всяко място в основата е индивидуализирано със свой собствен, само нему присъщ глас и своя вътрешна обаятелност. Така от привидно маловажни обстоятелства неочаквано се пораждат сложни последици.



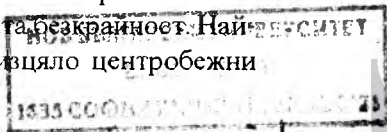
В дадения случай нещата изглеждат така:

Елементи: 2 точки + плоскост (основа).

Последица: 1) вътрешно звучене на една точка,
2) повторение на звученето,
3) двойно звучене на първата точка,
4) двойно звучене на втората точка,
5) звучене на съвкупността от всички тези звучения.

И тъй като освен това точката е сложно единство (големината + формата ѝ), лесно можем да си представим каква буря от звучения се разразява при все по-голямото натрупване на точки върху плоскостта – дори точките да са еднакви – и как това бурно развитие се разпростира по-нататък, когато в последващия развой върху основата се нахвърлят точки с все по-нарастващи различия в големината и формата.

В друго едно самостоятелно царство – в природата – **Природата** струпването на точки е често явление и то винаги е целесъобразно и органично необходимо. Тези природни форми са всъщност малки пространствени тела и се намират в същото отношение към абстрактната (геометричната) точка, както и живописната. От друга страна обаче, целият "свят" може да се разглежда като една затворена в себе си космическа композиция, която на свой ред също е съставена от безкрайно много самостоятелни, също така затворени и все по-малки композиции, и която като цяло и в детайли е изградена в крайна сметка от точки, при което, от друга страна, точката се връща в първоначалното си състояние на геометрична същност. Това са комплекси от геометрични точки, които се носят в различни закономерни форми в геометричната безкрайност. Най-големите малките, затворени в себе си, изцяло центробежни



5165/92

форми изглеждат на невъоръженото ни око действително като точки, свободно свързани помежду си. Така изглеждат някои семена и когато отворим красивото, гладко полирано, напомнящо слонова кост маково топче (в крайна сметка то е една голяма кръгла точка), ние откриваме в това топло топче композиционно-планово изградени купчинки от студени синьосиви точки, които носят в себе си латентно заложената сила на размножението, точно както е и при живописната точка.

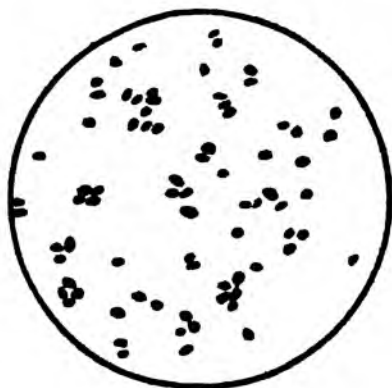
Понякога такива форми възникват в природата при раздробяване и разпадане на гореспоменатите комплекси – така да се каже, като устремяване към изначалната форма на геометричното състояние. Щом като пустинята е пясъчно море, което се състои само от точки, то неслучайно непреодолимо бурната способност за преместване на тези "мъртви" точки въздейства ужасяващо.

Точката и в природата е една насочена към себе си същност, пълна с възможности (рис. 5 и 6).



рис. 5. Звезден куп в съзвездиято Херкулес





Нитрит. Хилядократно увеличение рис. 6.

Точки се срещат във всички изкуства и тяхната вътрешна сила сигурно ще достига все повече до съзнанието на художника. Тяхното значение не бива да се пренебрегва.

Другите
изкуства

В *скулптурата* и *архитектурата* точката е резултат от пресичането на няколко равнини – тя е завършекът на пространствен ъгъл, а от друга страна – ядрото на възникване на тези равнини. Равнините трябва да се насочват към нея и да се развиват от нея. В готическите сгради точките особено се подчертават чрез силно заострени форми, а често се изтъкват и пластически. Същото се постига и в китайските сгради чрез крива, водеща към точката – долавят се кратки, прецизни удари като преход към разтварянето на пространствената форма, която отзвучава в обгръщащото сградата въздушно пространство. Именно при такъв тип сгради може да се допусне съзнателното използване на точката, тъй като тук тя се явява в планомерно разделени и композиционно устремени към най-високия връх маси. Остър връх = точка (рис. 7 и 8).

Скулптура
Архите-
ктура





рис. 7. Външна порта – Лин-ин-си



рис. 8. "Пагода на драконовата красота", Шанхай (строена 1411 г.)



Още в *старата балетна* форма е имало "поанти" – **Танц** термин, който сигурно произхожда от "point" (фр. точка – бел. пр.). Бързото тичане на палци оставя точки върху пода. Балетистът използва точката и при скоковете си, като при отскачане се устремява с главата нагоре, а при приземяване се насочва надолу към следващото съприкосновение с пода. Високите скокове в *новия танц* могат в някои случаи да се противопоставят на "класическия" висок скок в балета в този смисъл, че "старият" скок представлява права вертикала, а "модерният" скок понякога очертава петогълна плоскост с пет върха – глава, две длани, два върха на стъпалата, при което десетте пръста на ръцете образуват десет по-малки точки (напр. танцърката Палука, рис. 9). Кратките, застинали състояния на неподвижност също може да се разглеждат като точки. Прочее тук имаме активно и пасивно пунктиране, което е във връзка с музикалната форма на точката.



Скок на танцърката Палука рис. 9.



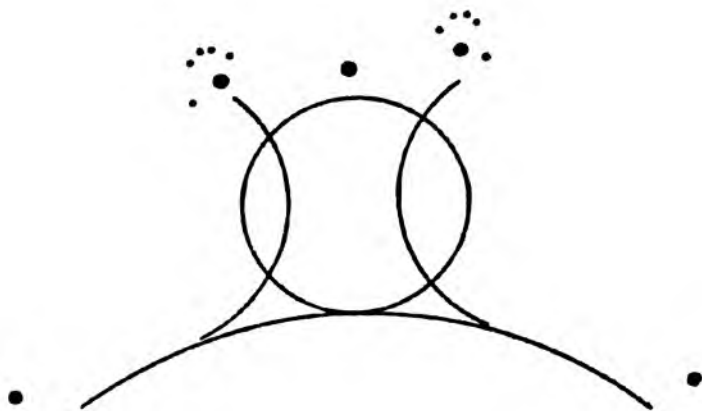


рис. 10. Графична схема на скока (към рис. 9)

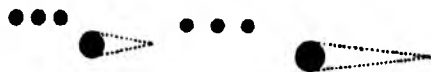
Музика Освен вече споменатите удари на тимпана и триангула точки в музиката могат да се изпълняват от всякакви инструменти (особено от ударните), като при рояла са възможни завършени композиции само чрез съчетания и редуване на звуковите точки¹.

¹ Че точката упражнява и върху някои композитори повече или по-малко осъзната, но все пак притегателна сила, която ясно се долавя във вътрешната същност на точката, проличава от "натрапчивите представи" на Брукнер, натрапчиви представи, чийто вътрешен смисъл немалко наблюдатели са прозрели под видимата повърхност: "Ако това (възхищението от точките в подлиси и по табелки на врати) е бил натрапчив спазъм, то тогава не се касае за помъгнен разсъдък, който се е заровил сляпо в точки; ако човек познава характера на Брукнер и особено начина, по който той търси познания (също и в музикално-теоретичните си изследвания), то изглежда че в привличането към главозамайващото първоедиство на всяко пространствено измерение има някакъв психологически смисъл. Той навсякъде търсеше най-далечните, последни вътрешни точки; от тях към него избликваха безкрайни величини и те сочеха към изначалния елемент." Dr. Ernst Kurth, "Bruckner" B.I., S.110, Amm., Max Hesses Verlag, Berlin.

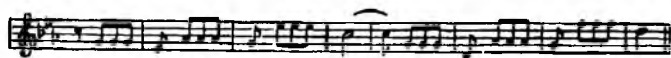
Шрайх и пиано.



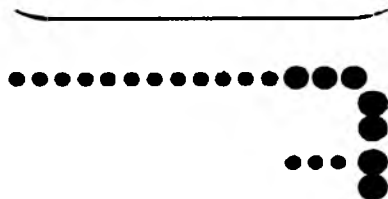
V симфония на Бетховен (първите тактове).



Същото изразено чрез точки¹. рис. 11.



Същото изразено чрез точки. рис. 11.



Същото изразено чрез точки. рис. 11.

¹ При тези преводи чрез точки ми помогна г-н генералният музикален директор Франц фон Хьослин, за което му благодаря най-сърдечно.



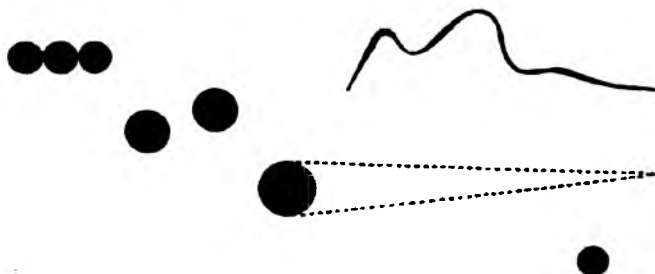


рис. 11.

Втората тема, изразена чрез точки.

Графика Точката разгръща особено ясно автономните си сили в една специална област на живописата, а именно *графиката*: материалният инструмент предлага на тези сили различни възможности, що се отнася до разнообразие на формите и размерите, благодарение на които точката се превъплъщава в неизброими, различни по звучене същности.

Техники Но и тук разнообразието и различията могат лесно да се класифицират, ако за основа на класификацията се използват специфичните свойства на графичните техники:

- 1) Офорт и по-специално сухата игла,
- 2) Дърворез (гравюра на дърво) и
- 3) Литография.

Разликите между тези три техники изпъкват особено ясно тъкмо по отношение на точката и нейното възникване.

В *офорта*, съобразно с неговата природа, най-малката черна точка се постига с игрива лекота. Затова пък голямата, бяла точка е резултат от по-големи усилия и различни трикове. **Офорт**

При *дървореза* положението е точно обратното: за най-малката бяла точка е нужно само едно докосване на резеца, а голямата черна точка изисква усилие и внимателно съобразяване. **Дърворез**

При *литографията* пътищата на тези два начина са изравнени и напрежението отпада. **Литография**

Различни са също така и възможностите за корекции при трите техники: строго погледнато, коригирането при офорта е невъзможно, при дървореза – само при определени условия, при литографията – неограничено.

От направеното сравнение на трите графични техники трябва да стане ясно, че литографската техника непременно е трябвало да бъде открита последна, всъщност едва "днес" – лекотата не се постига без усилие. От друга страна, лекотата на създаването и лекотата на коригирането са качества, които особено добре прилягат на днешното време. Този днешен ден е само трамплин към "утрешния" и само в това му качество може да бъде приет с вътрешно спокойствие. **Атмосфера**

Всяка природосъобразна разлика не може и не бива никога да остане само на повърхността – тя трябва да сочи в дълбочина, т.е. към вътрешната същност на нещата. Техническите възможности също нарастват толкова целесъобразно и целенасочено, колкото и всяка възможност в "материалния" живот (бор, лъв, звезда, въшка) и в "духовния" (произведение на изкуството, нравствен принцип, научен метод, религиозна идея).

Макар външните лица на отделните явления = растения толкова да се различават едно от друго, че вътрешното им родство да остава скрито, макар тези яв- **Корени**



ния при бегъл поглед външно да изглеждат като безпорядък, то все пак на основата на *вътрешната необходимост* те могат да бъдат изведени от един корен.

Заблуди По този начин се учим да разбираме значението на различията, които наистина в основата си са винаги целесъобразни и обосновани, но при лекомислено отношение си отмъщават жестоко с противоестествени уродства. – Този прост факт лесно се наблюдава в по-тясната област на графиката – неразбирането на основните различия между гореописаните възможности на техниките често води да безполезна и затова отблъскващи произведения. Тяхното създаване е резултат от неспособността да се прозре вътрешността на нещата в тяхната външност – закостенялата като празна орехова черупка душа е загубила способността си да се потапя и да прониква в дълбочината на нещата, където под външната обвивка се чува пулсът. Майсторите-графици от XIX век нерядко се гордееха със способността си да представят един дърворез за рисунка с перо или една литография за офорт. Подобни произведения могат да бъдат окачествени само като *testimonia paupertatis* (свидетелства за духовна бедност – бел. пр.). И най-изкусното наподобяване с цигулка на кукуригащия петел, на скърцащата врата, на ласщото куче не може никога да мине за произведение на изкуството.

Целесъобразното *Материалът и оръдието* на трите вида графика вървят ръка за ръка с необходимостта да се постигнат три различни по характер вида точки.

Материалът Хартията може да се използва навсякъде като материал. Само че поведението на конкретното оръдие (инструмент) е във всеки отделен случай коренно различно. По тази именно причина са възникнали трите вида техники и съществуват и до днес успоредно.

От различните видове офорти днес се отдава предпочитание на *сухата игла*, защото тя е в подчертано съзвучие с припряната атмосфера, а от друга страна, носи категоричния характер на прецизността. При нея основата може да остане изцяло бяла и в това бяло точките и щрихите се връзват остро и дълбоко. Иглата работи сигурно, с най-голяма решителност и с наслада се връзва в плочата. Първоначално точката възниква като негатив чрез кратко, точно връзване в плочата. Иглата е остър метал – сух (студен).

Оръдието
и
създаването
на точката

Плочата е гладка мед – топла.

Боята се нанася дебело върху цялата плоча и се отмива така, че малката точка просто и естествено остава в скута на светлината.

Натискът на пресата е мощен. Плочата се връзва в хартията. Хартията прониква и в най-малката вдлъбнатина и изсмуква боята. Страстен процес, който води до пълното спояване на боята и хартията.

Така при офорта се получава малката черна точка – първичният елемент на живописиста.

Църворез:

Оръдието: длето – метал – студен.

Плочата: дърво (напр. чимшир) – топло.

Точката се създава така, че инструментът не я докосва – той я обгражда с ров като укрепление и трябва да внимава да не я нарани. За да се появи точката, трябва със сила да се изтръгне и да се унищожи цялото ѝ обкръжение.

Боята се нанася с валик така върху повърхността, че да покрие точката, но да не засегне обкръжението ѝ. Още върху плочата може ясно да се види бъдещият отпечатък.



Натискът на пресата е умерен – хартията не бива да прониква във вдлъбнатините, трябва да остане на повърхността. Малката точка не е вдълбана в хартията, а е върху нея. Вкопчването в плоскостта е предоставено на вътрешните ѝ сили.

Литография:

Плочата: камък, неопределено жълтеникав тон – топъл. Оръдието: перо, креда, четка, всеки малко или много остър предмет с различни големина на допирните плоскости, накрая дъжд от фини капчици (техника с пулверизатор). Изключително разнообразие, изключителна гъвкавост.

Боята се полага леко и нетрайно. Свързването ѝ с плочата е съвсем свободно и тя може лесно да се отстрани чрез изстъргване – плочата веднага възвръща девственото си състояние.

Точката се появява мигновено – светкавично, без всякакво усилие, без загуба на време – само чрез кратко, повърхностно докосване.

Натискът на пресата – съвсем лек. Хартията равнодушно докосва цялата плоча и отразява само оплоднените места.

Точката стои така леко върху хартията, че не би било никак чудно, ако литнеше оттам.

Така стои точката:

при офорта – в хартията,

при дървореза – в и върху хартията,

при литографията – върху хартията.

Така се разграничават една от друга и така се преплитат една с друга трите графични техники.

Така точката, която винаги си остава точка, получава различни лица и с това различен израз.



Настоящите бележки са посветени на специалния въпрос за *фактурата*. Фактура

Под понятието "фактура" се разбира външният начин на свързване на елементите помежду им и с основната плоскост. Схематично разгледан, този начин зависи от три фактора:

- 1) от вида на основата, която може да бъде гладка, грапава, плоска, пластична и т.н.,
- 2) от вида на инструмента, като използваният днес най-често в живописа – четката (от различен вид) – може да бъде заменен с други, и
- 3) от начина на нанасяне на боите, което може да е леко, компактно, релефно, с пулверизатор и т.н., според консистенцията на боята; оттук и различните свързватели и бои и т.н.¹

И при твърде ограничената област на точката трябва да се обръща внимание на възможностите на фактурата (рис. 12 и 13). Тук, въпреки тесните граници на този най-малък елемент, различните начини на работа са все пак от значение, тъй като звученето на точката всеки път получава относително различен отглас в зависимост от начина на работа.

¹ Този въпрос не може да бъде подробно разгледан тук.



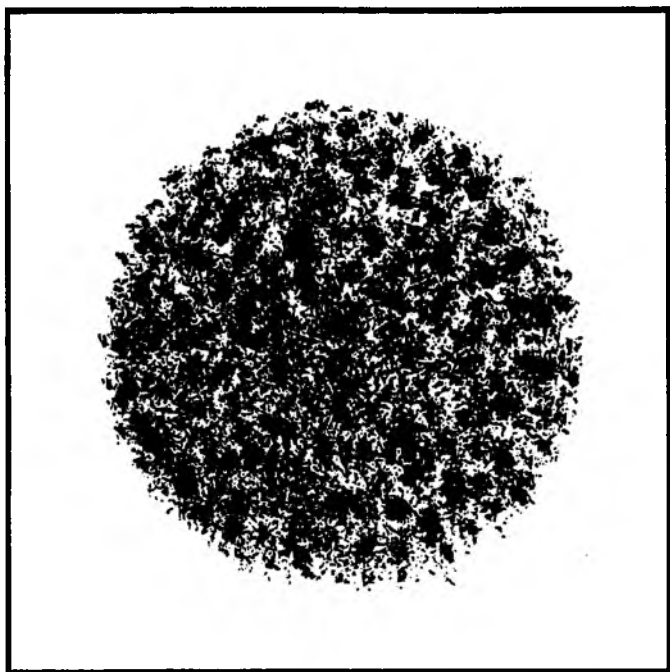


рис. 12. Центриран комплекс от произволни точки.



рис. 13. Голяма точка, съставена от малки точки
(техника с пулверизатор).



Следователно под внимание се взимат:

- 1) характерът на точката в зависимост от оръдието, което я създава, и от вида на поемащата я плоскост (в случая от вида на плочата),
- 2) характерът на точката според начина на свързването ѝ с крайната, поемаща повърхност (в случая – хартията),
- 3) характерът на точката в зависимост от свойствата на самата крайна повърхност (в случая – гладка, зърнеста, набраздена, грапава хартия).

При необходимост от струпване на повече точки обаче споменатите три случая се усложняват още повече от начина, по който се струват точките – както при прякото им струпване посредством ръката на художника, така и по малко или много механичен начин (всякакви методи с пулверизатор).

От само себе си се разбира, че всички тези възможности играят още по-голяма роля в живописата – разликата тук е в своеобразието на живописните средства, които предлагат безкрайно повече фактурни възможности, отколкото ограничената сфера на графиката.

Но и в тази тясна област въпросите на фактурата запазват пълното си значение. Фактурата е средство към целта и трябва да се разбира и използва като такова. С други думи, на фактурата не бива да се гледа като на самоцел, тя трябва да служи на композиционната идея (цел) като всеки друг елемент (средство). В противен случай се получава вътрешна дисхармония, при която средството засенчва целта. Външното надделява над вътрешното – маниерност.

Тук именно виждаме една от разликите между "предметното" и абстрактното изкуство. При първото звученето на елемента "сам по себе си" се забулва, изтиква се на заден план. При абстрактното изкуство той звучи

Абстрактно
изкуство



открито, с пълна сила. Именно малката точка може да послужи като неоспоримо доказателство за това.

В "предметната" графика има гравюри, които са изградени само от точки (можем да посочим като пример прочутата "Глава на Христос"), при които точките трябва да имитират линия. Ясно е, че в случая имаме едно неправомерно приложение на точката, защото като се подтиква точката чрез предметното и се отслабва звученето ѝ, тя се осъжда на жалък полуживот¹.

В абстрактното изкуство дадена техника може, разбира се, да бъде целесъобразна и композиционно необходима. Доказателства за това са излишни.

Всичко, което тук бе казано най-общо за точката, е анализ на затворената в себе си точка в покой. Промените в големината ѝ водят до промени в относителната ѝ същност. При това тя се разраства из самата себе си, от собствения си център, вследствие на което се получава само относително смекчаване на концентричното ѝ напрежение. Сил
отвън

Но може да има и една друга сила, която възниква не в точката, а извън нея. Тази сила намира опора във вкопчилата се в плоскостта точка, изтръгва я и я запраща в някаква посока на плоскостта. Така мигновено се унищожава концентричното напрежение на точката, самата тя умира, при което се получава една нова същност, която води нов, самостоятелен живот и следователно се подчинява на свои собствени закони. Това е линията. Сил
отвън

¹ Съвсем друг е случаят, разбира се, при разлагането на една цяла плоскост на точки, което се прави поради техническа необходимост, както е например в цинкографията, където при изготвянето на растера разделянето на точки е неизбежно – тук точката не изпълнява самостоятелна роля и бива съзнателно изтласкана назад, доколкото изобщо позволява техниката.