

ЛИНИЯ

Геометричната линия е невидимо същество. Тя е следата от движещата се точка и следователно е неин продукт. Тя е възникнала от движението – и то чрез унищожаване на висшия, затворен в себе си покой на точката. Извършва се скок от статичното в динамичното.

Следователно линията е *най-значимата противоположност* на първичния живописен елемент – точката. Най-точно тя може да се определи като вторичен елемент.

Външните сили, които превръщат точката в линия, могат да са от различно естество. Разнообразието на линиите зависи от броя на тези сили и от тяхното комбиниране. Създаване

В крайна сметка всички линейни форми могат да се сведат до два случая:

- 1) действа една сила, и
- 2) действат две сили:
 - а) еднократно или многократно последователно действие на двете сили,
 - б) едновременно действие на двете сили.

IA

Първият вид линия се получава, когато *една идваща отвън сила* движи точката в някаква посока, като поетата посока остава непроменена, а линията проявява склонност по този прав път да продължава до безкрайност. Това е *правата*, която в своето напрежение е *най-концентрираната форма на възможността за безкрайно движение*. Права



Аз заменям почти общоприетото понятие "движение" с понятието "напрежение". Обичайното понятие е неточно и затова води по погрешни пъгища, а те подвеждат към по-нататъшни терминологични недоразумения. "Напрежение" е сила, вътрешна за елемента, и покрива само част от значението на съзидателното "движение". Втората част е "посоката", която също се определя от "движението". Елементите на живописата са реални резултати от движението, и то във формата:

- 1) на напрежението, и
- 2) на посоката.

Това деление е основа и за разграничаване на различните видове елементи, напр. точката и линията, от които точката носи в себе си само напрежение и не може да има посока, а линията задължително участва и в напрежението, и в посоката. Ако например изследваме правата само по отношение на напрежението, то би било невъзможно да се направи разлика между хоризонтала и вертикала. Същото важи с пълна сила и за анализа на цветовете, защото някои от тях се различават помежду си по посоката на напрежението¹.

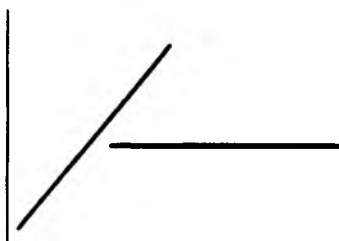
Могат да се разграничат три типични вида прави, като останалите прави са само отклонения от тях:

¹ Сrv. напр. характеристиката на жълтото и синьото в книгата ми "За духовното изкуството" ("Über das Geistige in der Kunst", Benteli-Verlag, Bern, 7. Auflage 1963, S. 89, 91, 92, Abb. I-II.) Особено важно е внимателното използване на понятията при анализа на "рисуначната форма", защото именно тук посоката има водеща роля. Със съжаление трябва да установим, че живописата в най-малка степен разполага с точна терминология, нещо, което неимоверно усложнява научната работа, а понякога направо я прави невъзможна. В тази област трябва да се започне от самото начало, като терминологическият речник е предварително условие. Опитът, който бе предприет в Москва (около 1919 г.), за съжаление не доведе до никакви резултати. Може би моментът тогава не беше още напълно зрял.

1. Най-простата форма на права е *хоризонталата*. В човешките представи тя отговаря на линията или на плоскостта, върху която човек стои или се движи. Следователно хоризонталата е студена, носеща основа, която може да бъде продължена в различни посоки в равнината. Студенината и нейната плоскостност са основните звучения на тази линия. Тя може да се определи като *най-концентрираната форма на безкрайната студена възможност за движение*.

2. Външно и вътрешно напълно противоположна на тази линия е стоящата под прав ъгъл спрямо нея *вертикала*, при която плоскостността е заменена с височина, а студенината – с топлина¹. Така вертикалата е *най-концентрираната форма на безкрайната топла възможност за движение*.

3. Третият типичен вид права е *диагоналът*, който, схематично представен, се отклонява в равни ъгли от другите два вида и така показва еднакво влечение към тях, което определя и вътрешното му звучене – равномерно съчетание на студенина и топлина. Следователно: диагоналът е *най-концентрираната форма на безкрайната студено-топла възможност за движение* (рис. 14, 15).



Основни типове геометрични прави рис. 14.

¹ Тук понятието "студенина" включва и нюансите равнодушие, безразличие, хладнокръвие, а "топлина" – съпричастие. – Бел. пр.



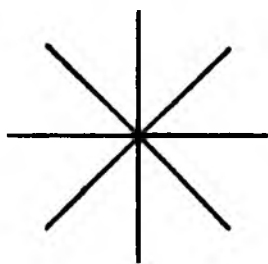


рис. 15. Схема на основните типове

Температура Тези три вида са най-чистите форми на правата. По-между си те се различават по температурата:

Безкрайно
движение

- 1) студена форма,
- 2) топла форма,
- 3) студено-топла форма.

Най-концентрирани форми на безкрайната възможност за движение.

Всички останали прави са само по-големи или по-малки отклонения от диагоналите. По-силната или по-слабата им склонност към студенина или топлина определя вътрешното им звучене (рис. 16).

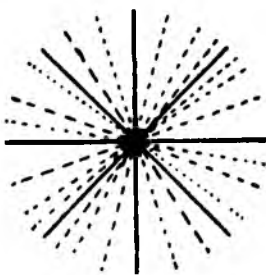


рис. 16. Схема на отклоненията в температурата



Така се получава една звезда от прави, които са организирани около обща пресечна точка.

Тази звезда може да става все по-плътна, така че пресичанията да образуват по-плътна среда, в която се образува една точка, която сякаш нараства. Точката е оста, около която се движат линиите, които накрая могат да се слоят една с друга, така че на бял свят се появява нова форма: равнина с ясно изразен кръгов характер (рис. 17 и 18).

Създаване
на равнин-
на форма

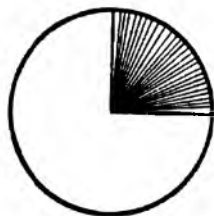


рис. 17 Стъстяване



Кръг като резултат
от стъстяването

Тук само мимоходом ще отбележим, че в случая става дума за особено свойство на линията – способността ѝ да изгражда равнинни форми. Тази способност се проявява тук по същия начин, както при лопатата, която с движението на острието си създава върху земята една равнина. Но линията може да създава плоскости и по друг начин, за което ще говорим по-късно.

Разликата между диагоналите и останалите, подобни на тях линии, които с право могат да се нарекат *произволни, свободни прави*, е и разлика в температурата, като произволните прави никога не могат да постигнат равновесие между топлина и студенина.

Произволните прави могат да лежат в определена равнина или с общ център (рис. 19), или да не минават през центъра (рис. 20), според което те се делят на два класа:



4. Произволни прави (неравновесни):

- а) центрирани, и
- б) нецентрирани.

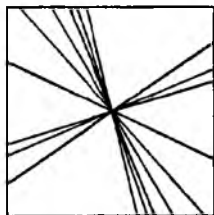


рис. 19. Центрирани
произволни прави

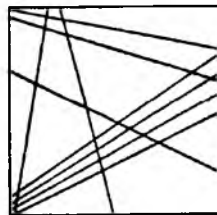


рис. 20. Нецентрирани
произволни прави.

Цвят: Нецентрираните произволни прави са първите прави, които притежават една особена способност – способност, която до известна степен ги прави съпоставими с "багрениите" цветове и ги отличава от черното и бялото. По-специално *жълто* и *синьо* носят в себе си различни напрежения – напреженията на приближаване и отдалечаване. Чисто схематичните прави (хоризонтала, вертикала и диагонал и особено първите две) развиват напреженията си *върху* равнината и не проявяват склонност да се отделят от нея. При произволните прави, и особено при нецентрираните, забелязваме по-свободно отношение към равнината: те са по-слабо споени с нея и сякаш понякога я пробождат. Тези линии са най-отдалечени от вкопчилата се в равнината точка, защото именно те са изоставили елемента на покоя.

Хлабавата връзка обаче е възможна върху *отграничената повърхност* само когато линията лежи свободно върху нея, т.е. когато не докосва външните ѝ граници, за което по-подробно ще говорим в главата за "Основата".

Във всеки случай има известно родство между напреженията на нецентрираните произволни прави и тези на "багрениите" цветове. Естествените взаимовръзки между "графичните" и "живописните" елементи, които ние днес можем да прозрем до известна степен, са от неизмерима важност за бъдещата теория на композицията. Само по този път могат да се правят планомерни, точни експерименти с конструкцията, а зловонната мъгла, в която днес сме обречени да бродим при експерименталната си работа, със сигурност ще се поразее и ще бъде по-малко задушлива.

Ако се изследват цветовете свойства на схематичните прави – на първо място на хоризонталата и вертикалата, – то логично се налага сравнението с *черното* и *бялото*. Както тези два цвята (които доскоро наричаха "не-цветове" и които днес се наричат не особено сполучливо "небагрени" цветове), са безмълвни цветове, така и посочените две прави са безмълвни линии. И в двата случая звученето е намалено до минимум: мълчание или едва доловим шепот и покой. Черното и бялото са извън спектъра¹, а хоризонталата и вертикалата също заемат особено място сред линиите, защото когато минават през центъра, са непотворими, а по този начин и самотни.

Ако разглеждаме черното и бялото от гледна точка на температурата, то бялото е по-скоро топло, а абсолютно черното е непременно вътрешно студено. Неслучайно хоризонталната ска̀ла на цветовете е от бяло

¹ Вж. "За духовното в изкуството", където наричам черното символ на смъртта, а бялото – на раждането. Същото може с пълно основание да се каже и за хоризонталата и вертикалата – равнинна и височинна. Първата е лежане, втората – стоене, ходене, придвижване и накрая изкачване във височина. Носеща – растяща. Пасивна – активна. Относително: женствена – мъжествена.



ло към черно (рис. 21). Едно бавно, естествено спускане отгоре надолу (рис. 22).



рис. 21. Бяло Жълто Червено Синьо Черно

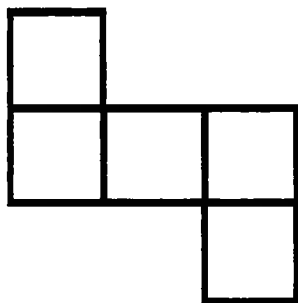


рис. 22.

Следователно към характеристиките на бялото и черното трябва да се прибавят и елементите на височина и дълбочина, което прави възможна съпоставката с вертикалата и хоризонталата.

Човекът "днес" е изцяло обсебен от външното; вътрешното е мъртво за него. Това е последното стъпало на спускането надолу, последната крачка в задънената улица – по-рано подобни места били наричани "бездна", днес е достатъчен скромният израз "сляпа улица". "Модерният" човек търси вътрешен покой, защото е зашеметен отвън и се надява да намери този покой във вътрешното мълчание, при което в нашия случай се получава подчертано влечение към хоризонтал-вертикалите. Следващото логическо следствие би било подчертаното влечение към черно-бялото, наредето живописца вече на няколко пъти се е насочва-

ла. Но все още предстои категоричното свързване на хоризонтал-вертикалите с черно-бялото. Тогава всичко ще бъде потопено във вътрешно мълчание и само външните шумове ще разтърсват света¹.

Тези родства не бива да се разбират като пълно изравняване на стойностите, а само като вътрешни паралели. Схематично те могат да се представят така:

Графична *Живописна форма.*

(рисуначна) *форма.*

Права: *Първични цветове:*

- | | |
|-----------------|---|
| 1) Хоризонтала, | Черно |
| 2) Вертикала, | Бяло, |
| 3) Диагонал, | Червено (или сиво, или зелено) ² , |
| 4) Произволна | Жълто и синьо |

(свободна) права.

Паралелът: диагонал – *червено* е формулиран тук като твърдение, чието подробно доказване далеч би надхвърлило темата на тази книга. Може само накратко да се каже, че червеното³ се различава от жълтото и синьото по свойството си да лежи стабилно върху ра-

¹ Може да се очаква остра реакция срещу това затваряне, но не под формата на търсене на спасение в миналото, както отчасти става днес. Бягството в миналото се наблюдава доста често през последните десетилетия – гръцката "класика", италианското кватроченто, по-късното римско изкуство, изкуството на примитива (включително на "диваците"), в Германия днес – немските "стари майстори", в Русия – иконописца и т.н. Във Франция – по-скромното отвръщане на погледа от "днес" към "вчера" – за разлика от немците и руснаците, които слизат в най-дълбоките дълбини. За "модерния" човек бъдещето изглежда празно.

² Между червеното, сивото и зеленото могат да се правят различни паралели: червено и зелено – преход от жълто към синьо, сиво – от черно към бяло и т.н. Това е част от теорията на цветовете. Вж. отбелязаното по този въпрос в "За духовното в изкуството".

³ Вж. "За духовното в изкуството".



внината; от черното и бялото – по интензивното си вътрешно кипене, по вътрешното си напрежение. Диагоналът се различава от произволната права по това, че лежи стабилно върху равнината, а се отличава от хоризонталата и вертикалата с по-голямото си вътрешно напрежение.

Първично звучене Лежащата в центъра на квадратна плоскост точка бе определена по-горе като съзвучие на точката с плоскостта, а цялото изображение – като първичен образ на живописния изказ. По-нататъшно усложняване на постановката биха представлявали хоризонталата и вертикалата, центрирани върху квадратна плоскост. Тези прави са, както вече казахме, напълно самостоятелно съществуващи същности, защото не могат да бъдат повторени. Затова те развиват едно силно звучене, което никога не може да бъде напълно заглушено, и по този начин те представляват *първичното звучене на правите*.

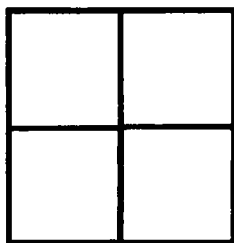


рис. 23.

Тази конструкция следователно е *праобразът на линейния израз* или на линейната композиция (рис. 23).

Тя се състои от един квадрат, разделен на четири квадрата, което е най-примитивната форма на разделяне на една схематична равнинна форма.

Сумата на напреженията се състои от 6 елемента на студения покой и от 6 елемента на топлия покой = 12.

Така следващата стъпка от схематичния образ на точка към схематичния образ на линия се постига чрез изненадващо голямо умножение на средствата: от единичното звучене се прави огромен скок към 12 звучения. Тези 12 звучения, от своя страна, се състоят от 4 звучения на равнината + 2 звучения на линията = 6. Чрез свързването им тези 6 звучения са удвоени.

Този пример, който всъщност е от теорията за композицията, бе приведен тук с намерението да се загатне за взаимното влияние на простите елементи при елементарните съчетания, като терминът "елементарен" – като неточно, разтежливо понятие – разкрива "относителността" на същността на това взаимно влияние. Това означава, че не е лесно да се отграничи сложното и да се използва само елементарното. Но въпреки това тези експерименти и наблюдения са единствено то средство да се стигне до основата на живописната същност, която може да се използва за композиционни цели. Този метод се използва от "позитивната" наука. Така, въпреки крайната си едностранчивост, тя е създала като начало един външен порядък и по този начин още днес прониква с помощта на точния анализ до първичните елементи. По такъв начин тя в крайна сметка е предоставила на философията богат, организиран материал, което рано или късно със сигурност ще доведе до синтезиращи резултати. По същия път трябва да тръгне и изкуствознанието, като обаче от самото начало свърже външното с вътрешното.

При постепенния преход от хоризонтални към свободни нецентрирани прави студената лирика се превръща също така постепенно във все по-топла, докато накрая получи определен привкус на драматизъм. Въпреки това обаче лирическото си остава преобладаващо – цялата област на правите е лирическа, което

Лирика и
драма



се обяснява с действието на една единствена сила отвън. Драматическото носи в себе си освен звученето на отместването (в споменатия случай на нецентрирани прави) още звъна на сблъсъка, за което са необходими поне две сили.

Действието на две сили в областта на линиите протича по два начина:

1) двете сили

се сменят една друга, последователно действие,

2) двете сили

действат едновременно едновременно действие.

Ясно е, че вторият процес е по-темпераментен и следователно "по-горещ", особено защото може да се разглежда като резултат от много взаимносменящи се сили.

Съответно нараства драматизмът, докато се получат като краен резултат чисто драматически линии.

Така царството на линиите обхваща всички изразни движения от хладната лирика в началото до горещата драма в края.

Превод в От само себе си се разбира следователно, че всяко
линии явление от външния и вътрешния свят може да получи линеарен израз – един вид превод¹.

¹ Освен интуитивните преводи в тази насока трябва да се извършват и планомерни, лабораторни експерименти. Съветваме първо да се проверява лирическото и драматическото съдържание на всяко избрано за превод явление и след това да се потърси в съответната област на линеарното подходяща за конкретния случай форма. Освен това един анализ на съществуващите вече "преводи" би хвърлил обилна светлина по въпроса. Многобройни са преводите от този вид в музиката: музикални "картини" по природни явления, музикални форми по произведения на другите изкуства и т.н. Руският композитор А. А. Шеншин е направил в тази насока особено ценни опити – "Années de pèlerinage" (Години на странстване) от Лист, които се отнасят към Микеланджеловия "Penseroso" (Замисленият) и Рафаеловото "Sposalizio" (Бракосъчетанието).

Резултатите, които отговарят на двата вида, са:

	<i>Сили:</i>	<i>Резултати:</i>
<i>Точка</i>	1) две сменящи се,	начупени линии,
	2) две едновременни,	криви.

ІБ

Начупени линии или *линии с ъгли*

Начупени

Понеже начупените линии се състоят от прави, те спадат към първи раздел – І, във втория клас – Б.

Начупената линия се получава под натиска на две сили по следния начин (рис. 24):

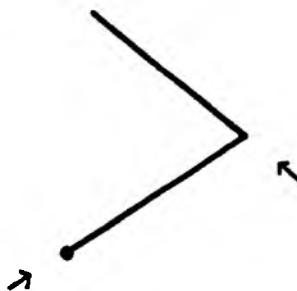


рис. 24.

ІБ 1

Ъгъл

Най-простите форми на начупени линии се състоят от две части и са резултат от две сили, чието действие е престанало след еднократен натиск. Този прост процес обаче води до съществена разлика между правите и начупените: начупените имат много по-голям контакт с повърхността, а самата начупена линия вече по характер напомня равнинна форма. Равнината е в процес на възникване и начупената линия служи като мост. Разликите между безбройните начупени зависят изключително от големината на ъглите. В зависимост от това те се делят на три схематични вида начупени:



- а) с остър ъгъл – 45° ,
- б) с прав ъгъл – 90° ,
- в) с тъп ъгъл – 135° .

Останалите са нетипични остроъгълни или тъпоъгълни и повече или по-малко се отклоняват от типичните по броя на градусите. Така към първите три вида начупени може да се прибави четвърти вид – не точно определена начупена:

- г) с произволен ъгъл,

от което следва, че тя трябва да се нарича произволна (свободна) начупена.

Правият ъгъл е единствен по своята големина и може да променя само посоката си. Може да има само 4 допиращи се прави ъгли, като те или се допират с върховете си и тогава се образува кръст, или чрез допиране на бедрата им се получават правоъгълни плоскости, най-правилната от които е квадратът.

Хоризонтално-вертикалният кръст се състои от една топла и една студена линия, т.е. в случая имаме просто централно положение на хоризонтала и вертикала. От там и студено-топлата или топло-студената температура на правия ъгъл – в зависимост от посоката му. За това по-подробно в главата "Основа".

Дължини Друга разлика между простите начупени е в дължината на отделните части – обстоятелство, което силно променя основното звучене на тези форми.

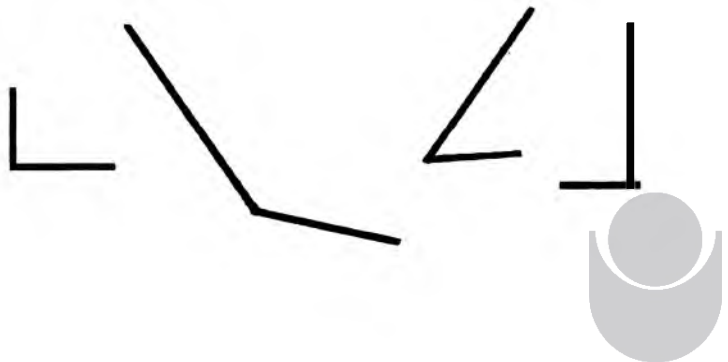


рис. 25.

Абсолютното звучене на дадените форми зависи от три условия и се променя съответно като: **Абсолютно звучене**

- 1) звучене на правата със споменатите промени (рис. 25),
- 2) звучене на предразположението към повече или по-малко остро напрежение (рис. 26), и
- 3) звучене на склонността към по-малко или по-широко завладяване на повърхността (рис. 27).

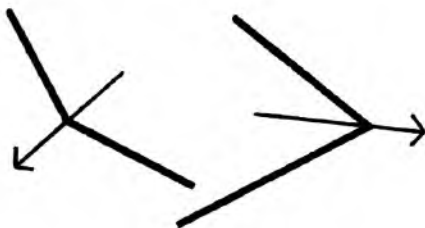


рис. 26.

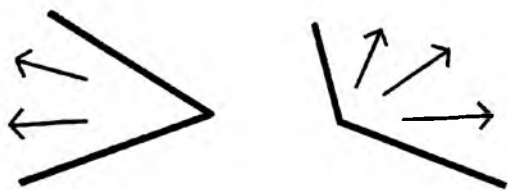


рис. 27.

Тези три звучения могат да образуват едно чисто *тризвучие*. Те могат обаче да се използват и единично или по двойки, което зависи от цялостната конструкция: трите звучения не могат да се изключат изцяло, но едно от тях може така да заглушава другите, че те почти да не могат да бъдат чути. **Тризвучие**

Най-обективният от трите типични ъгъла е правият, който следователно е и най-студеният. Той разделя квадрата на 4 части без остатък.

Най-напрегнатият е острият ъгъл – следователно той е и най-топлият. Той разделя равнината на 8 части без остатък.



Увеличаването на правия ъгъл води до отслабване на напрежението отпред; съответно нараства стремежът към завладяване на повърхността. Този стремеж обаче е възпрепятстван от това, че тъпият ъгъл не е в състояние да раздели цялата плоскост без остатък: той влиза в нея два пъти и оставя част от 90° незавладяна.

Три звучения На това съответстват и трите различни звучения на тези три форми:

- 1) студеното и овладяно звучене,
- 2) острото и силно активно звучене, и
- 3) непохватното, слабо и пасивно звучене.

Тези три звучения, а следователно и тези три ъгъла дават хубав графичен превод на художественото творчество:

- 1) остротата и активността на вътрешната мисъл (вътрешното виждане),
- 2) хладнокръвието и овладяността на майсторското изпълнение (осъществяване), и
- 3) незадоволеното чувство и усещането за собствена слабост след завършването на работата (творците го наричат "отрезвяване").

Начупени линии и цвят По-горе говорихме за четирите прави ъгъла, които образуват квадрат. Взаимоотношенията с цветните елементи могат да бъдат разгледани тук само накратко, като не бива да отменим паралела между начупените линии и цветовете. Студено-топлият квадрат и неговият подчертано плоскостен характер веднага насочват към *червеното*, което е междинно звено между жълтото и синьото и носи студено-топли свойства. Не случайно в последно време се среща толкова често червеният квадрат. Следователно не съвсем без основание може да се прави паралел между *правия ъгъл* и *червеното*.

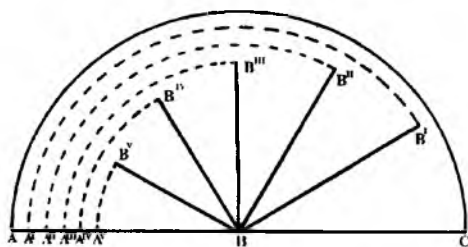


Като γ /тип начупени линии трябва да се изтъкне един особен ъгъл, който е между правия и острия – ъгъла от 60° (прав – 30° и остър + 15°). Когато два такива ъгъла се допрат с отворите си, се получава равностранен триъгълник – три остри активни ъгъла, тогава те насочват към *жълтото*¹. Така острият ъгъл е вътрешно оцветен в *жълто*.

Тъпият ъгъл все повече губи откъм агресивност, острота, топлина и в този смисъл е в далечно родство с линията без ъгли, която, както ще покажем по-нататък, изгражда третата първична, схематична плоскостна форма – кръга. Пасивността на *тъпия ъгъл*, почти липсващото напрежение напред придават на този ъгъл лека обагреност в *синьо*.

Освен това могат да се набележат и други зависимости – колкото по-остър е ъгълът, толкова повече той се доближава до острата топлина и обратно – топлината постепенно намалява отвъд червения прав ъгъл и клони все повече към студенина, докато достигне тъпия ъгъл (150°) – типично син ъгъл, който е предусещане за кривата и в по-нататъшното развитие има за крайна цел кръга.

Този процес може да получи следния графичен израз:



Система на типичните ъгли — цветовете рис. 28.

¹ Вж. "За духовното в изкуството", репродукция II.



Получава се:

A^V Б B^V	жълто	остър ъгъл
A^{IV} Б B^{IV}	оранжево	
A^{III} Б B^{III}	червено	прав ъгъл
A^{II} Б B^{II}	виолетово	
A^I Б B^I	синьо	тъп ъгъл

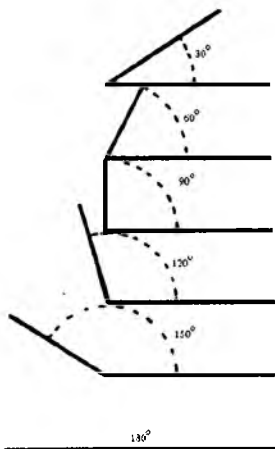


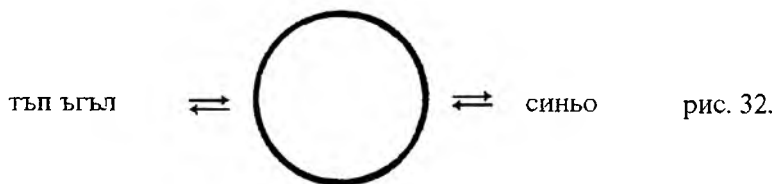
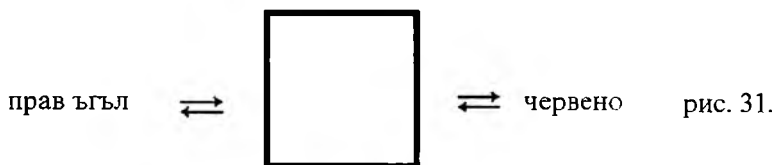
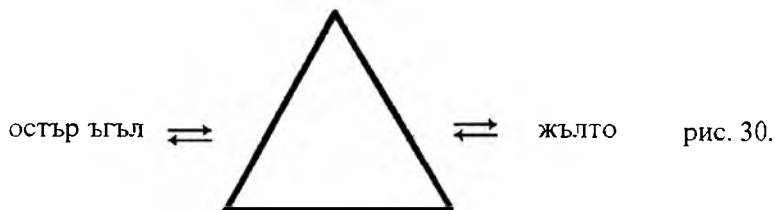
Рис. 29. Големини на ъгли

Следващият скок от 30° е преходът на начупената линия в права:

A^V Б B^V черно. Хоризонтала.



<i>Начупени.</i>	<i>Първични форми:</i>	<i>Цветове от спектъра:</i>	<i>Равнина и цвят</i>
------------------	------------------------	---------------------------------	---------------------------



Тъй като типичните ъгли при по-нататъшното си развитие могат да се превърнат в плоскостни форми, от само себе си се налагат по-нататъшните отношения между линия – равнина – цвят. Така може да се състави *схематично изображение на линейно-равнинно-цветовите зависимости*. (Представено по-горе в рис. 30, 31, 32).

Ако тези и посочените по-горе паралели са верни, то може да се направи следното заключение: звученията и свойствата на компонентите образуват в отделните случаи сбор от свойства, който не се покрива с първите. Подобни положения са познати и в други науки, напр. химията: в някои случаи съвкупността, разло-



жена на компонентите си, не се получава при тяхното събиране¹. А именно:

Линия и цвят	Линия	Цвят	по отношение на температура и светлина
	хоризонтала	черно	= синьо
	вертикала	бяло	= жълто
	диагонал	сиво, зелено	= червено
Равнина и компоненти	Равнина	Компоненти	Сумата дава третата първична
	триъгълник	хориз. черно = синьо	диагон. червено жълто
	квадрат	хориз. черно = синьо, бяло = жълто	вертик. червено
		<i>Напрежения</i> (като компоненти)	
	кръг ²	активно = жълто пасивно = червено	синьо

Така сумата би представлявала липсващото за равновесието на компонентите звено. По този начин компонентите биха се получили от сумата – линиите от

¹ В химията при подобни ситуации не използват знака за равенство, а \approx с.50, който служи за означаване на взаимовръзки. Моята задача е да покажа "органическите" взаимовръзки между елементите в живописата. Дори в случаите, когато не може да се докаже тъждествеността, искам, поставяйки тези два пътепоказателя \approx , да загатна за вътрешните връзки. В такива случаи не бива да си плашим от евентуални грешки – истината нерядко се постига по пътя на заблуденията. Възможно е в такива случаи да стоим пред неизвестен закон, чийто неясен облик ни се струва лъжлив.

² Произходът на кръга ще разгледаме при анализа на кривите – настъпление и отстъпление на защитата. Във всеки случай кръгът е особен случай сред трите първични форми – той не може да бъде изграден от прави.



плоскостната форма – и обратно. Художествената практика потвърждава това привидно правило, което черно-бялата живопис, състояща се от точки и линии, постига чрез прибавянето на плоскостната форма (съответно на плоскостните форми) едно по-ясно забележимо равновесие: по-леките форми изискват по-тежки. Тази необходимост се наблюдава може би в още по-голяма степен при цветната живопис – нещо, познато на всеки художник.

Целта ми при подобни наблюдения надхвърля опитите да се съставят повече или по-малко точни правила. Почти също така важно ми се струва да дам повод и стимули за дискусия върху теоретичните методи. Методите на изкуствоведския анализ до ден днешен са все още твърде произволни и нередко прекалено субективни. Бъдещият период ще изисква по-точен и по-обективен подход, при който е възможна колективна работа в изкуствознанието. Както навсякъде, така и тук предпочитанията и дарованията са различни, а всеки може да работи само според силите си и именно затова е особено важно да има една, призната от повечето, насока на работа. Тук-там се появява идеята за работещи по план институти по изкуствата – идея, която сигурно скоро ще бъде осъществена в различни страни. Без всякакво преувеличение може да се твърди, че едно поставено на широка основа изкуствознание трябва да има международен характер. Интересно е, но положително не е достатъчно да се разработва една само европейска теория на изкуството. Тук най-важни са не географските и други външни условия (във всеки случай те не са единствените), а тъкмо в областта на изкуството са меродавни преди всичко различията във вътрешното съдържание на "нации-

Метод

Международни
институти
по
изкуствата



те". Достатъчен пример за това е нашият черен траур и белият траур на китайците¹. По-голямо противоречие във възприемането на цветовете не може и да има – ние използваме "черно и бяло" като израз също така често, както "от земята до небето". И въпреки това може да се открие и между тези два цвята дълбоко и затова не лесно разпознаваемо сродство – и двата означават мълчание, като разликата между европейци и китайци в тяхното вътрешно съдържание изпъква особено ярко при този пример. След векове християнство ние, християните, възприемаме смъртта като окончателно мълчание или, според моето определение, като "безкрайна дупка", а езичниците китайци схващат мълчанието като подготвителен етап към нов език или, според моето определение, като "раждане"². Днес "националното" е "въпрос", който или се подценява, или се разглежда само от външна, повърхностно икономическа гледна точка, поради което на пре-

¹ Различията, изискващи точно наблюдение не само по отношение на "нацията", но и на расата, могат да бъдат установени без особени трудности, ако изследването се предприеме точно и планомерно. При подробностите обаче, които нерядко имат неочаквано важно значение, понякога има непреодолими препятствия – при зараждането на една култура обичайните влияния, които действат именно върху подробностите, водят в някои случаи до външни подражания и така замъгляват по-нататъшното ѝ развитие. От друга страна, чисто външните явления малко се взимат под внимание при планомерни разработки и така могат да останат извън обсега на теоретичната работа, което естествено при една изцяло "позитивистична" нагласа не би било възможно. Дори в тези "прости" случаи едностранчивата нагласа води само до едностранчиви изводи. Би било проява на късогледство да се смята, че един народ "случайно" е попаднал в определено географско положение, което обуславя по-нататъшното му развитие. Също така би било незадоволително да се твърди, че в крайна сметка произтичащите от самия народ политически и икономически условия направляват и оформят неговите творчески сили. Целта на творческата сила е вътрешното, така че това вътрешно не може да се извлече *единствено* от външното.

² Вж. "За духовното в изкуството".



ден план излизат негативните му страни, а другото (положителните му страни) се скрива безследно. А именно това друго, т.е. вътрешното е същественото. От такава гледна точка съвкупността от нациите не би представлявала дисонанс, а консонанс. Вероятно и в този привидно безнадежден случай изкуството – но сега по научен път – несъзнателно или неволно ще се намеси хармонизиращо. Като въведение тук може да послужи осъществяването на идеята за организиране на международни институти по изкуствата.

ІБ 2

Най-простите форми на начупените линии могат да се усложнят, като към двете линии, от които се състоят първоначално, се добавят още няколко. Тогава точката получава не два, а повече тласъка, които за поясно се извеждат не от много, а само от две сменящи се сили. Схематичният тип на такива многоъгълни линии се получава от няколко еднакво дълги участъци, които са под прав ъгъл един спрямо друг. По-нататък безкрайната редица от многоъгълни линии се изменя в две посоки:

Сложна
начупена
линия

- 1) чрез комбиниране на остри, прави, тъпи и произволни ъгли, и
- 2) чрез различни дължини на участъците.

Следователно една *многоъгълна линия* може да се състои от най-различни части – от по-прости към все по-сложни.

Сбор от тъпи ъгли, които имат еднакви участъци, които имат нееднакви участъци, които се редуват с остри ъгли и имат еднакви или нееднакви участъци, които се редуват с остри и прави ъгли и т.н. (рис. 33).





рис. 33. Произволна многоъгълна линия.

Криви Тези линии се наричат още *зигзаговидни линии* и ако имат еднакви участъци образуват една раздвижена права. Ако са островърхи, те загатват за височината и следователно за вертикалата, ако са тъпоъгълни, те клонят към хоризонталата, но винаги запазват при споменатата конструкция неизчерпаемата възможност за движение на правата.

Ако специално при образуването на тъпия ъгъл една сила нараства консеквентно и ъгълът се увеличава, то тази форма започва да се стреми към плоскостна форма и особено към кръга. Сродството между триъгълната начупена линия, кривата и кръга при това е не само външно, но и вътрешно: пасивността на тъпия ъгъл, миролюбивото му отношение към обкръжение-то го водят до по-големи вгъвания, които завършват с най-пълното вгъване в себе си – кръга.

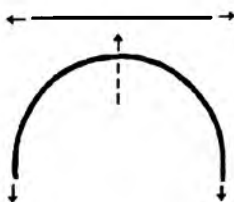
II.

Ако две сили упражняват едновременно своето въздействие върху точката, и то така, че едната да превишава непрекъснато и в неизменна степен натиска на другата, се получава крива линия с нейния основен вид:

1. проста крива.

Това всъщност е права, която обаче е била отклонявана от пътя си от постоянен страничен натиск – колкото по-силен е бил натискът, толкова по-далеч е отивало отклоняването от правата и толкова повече е нараствало напрежението навън, а в крайна сметка и склонността към самозатваряне.

Вътрешната разлика от правата е в броя и вида на напреженията: правата има две отчетливи примитивни напрежения, които играят незначителна роля при кривата – нейното главно напрежение е в дъгата (трето напрежение, противоположно на другите две и заглушаващо ги) (рис. 34). Колкото повече се губи остротата на ъгъла, толкова повече сила се включва тук, която макар и не толкова агресивна, крие в себе си по-голяма издържливост. В ъгъла има нещо фриволно, младежко, в дъгата – една зряла енергия, с право съзнаваща собствената си стойност.



Напрежения на правата и на кривата. рис. 34.

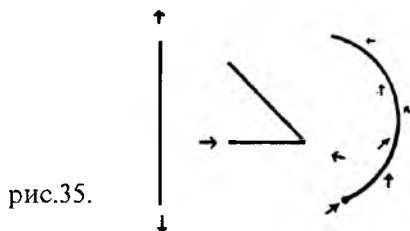
Зрелостта и еластичното пълнозвучие на кривата ни предразполагат да търсим именно нея, а не начупената линия като контраст на правата; възникването на кривата и произтичащият от това възникване характер, т.с. пълното отсъствие на правата, налага твърдението:

правата и *кривата* образуват първично-контрастната двойка линии (рис.35).

Линейна
опозиция



Следователно начупената трябва да се разглежда както междинен елемент: раждане – младост – зрелост.



Равнина Докато правата е пълно отрицание на плоскостта (равнината), кривата носи в себе си *ядро на равнината*. Ако двете сили (на правата) при непроменени условия продължават да движат точката все по-нататък, то възникващата крива рано или късно ще стигне до изходната си точка. Начало и край се сливат и в същия момент изчезват безследно. Появява се най-нестабилната и същевременно най-стабилната плоскостна форма – кръгът (рис. 36)¹.

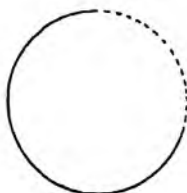


рис. 36. Възникващ кръг.

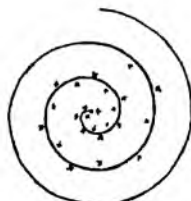


рис.37. Възникваща спирала.

¹ Равномерно отклоняваща се от кръга е спиралата (рис. 37) – действащата отвътре сила има равномерен превес над външната. Следователно спиралата е равномерно отклоняваща се окръжност. При живописца обаче освен тази разлика се наблюдава една много по-съществена: спиралата е линия, докато кръгът е плоскостна форма. Тази особено важна за живописца разлика геометрията не я прави: освен кръга тя означава като линии (криви) елипсата, лемниската и други подобни плоскостни форми. А използването от мен наименование "крива" не отговаря на точната геометрична терминология, която от своя гледна точка трябва да изгражда на базата на формули неизбежни класификации, които в това отношение обаче не са така важни за живописца – парабола, хипербола и т.н.

В крайна сметка, правата също носи освен другите си свойства едно, макар и дълбоко спотаено тежнение да образува плоскостна форма: да се превърне в компактна, повече затворена в себе си същност.

Опозиция
на
плоскост-
ни форми

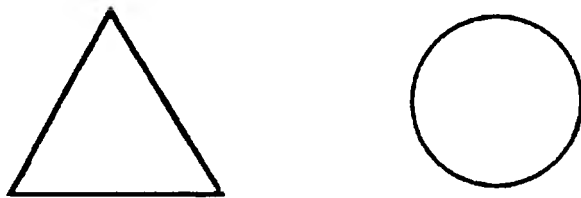
Правата е способна на това, макар за разлика от кривата, която само с две сили може да създаде плоскостна форма, на правата да са ѝ необходими три тласъка. Но при тази нова плоскостна форма началото и краят не могат да изчезнат безследно, а остават забележими на три места. От една страна, пълно отсъствие на правост и ъгловатост, от друг – три прави с три ъгъла – това са отличителните белези на двете изначални, намиращи се в пълен контраст помежду си плоскостни форми. Следователно тези две плоскостни форми си противостоят като *първично-контрастна плоскостна (равнинна) двойка*.

Тук логически стигаме до потвърждението на някои взаимозависимости на трите практически сливащи се, но теоретически делими групи живописни елементи: линия – равнина – цвят.

3 двойки
елементи

права,	триъгълник,	жълто,
крива,	кръг,	синьо.
1. двойка.	2. двойка	3. двойка

Три първично-контрастни двойки от елементи



Първично-контрастната двойка плоскостни форми рис. 38.



Другите изкуства Тази абстрактна закономерност, свойствена на едно от изкуствата, която намира постоянно, в по-голяма или по-малка степен съзнателно приложение в това изкуство, която трябва да се разглежда паралелно със закономерността в природата и която и в двата случая – в изкуството и в природата – предлага на човешката душевност едно съвсем особено удовлетворение – тази същата абстрактна закономерност е присъща, в общи линии, и на другите изкуства. Пространствените елементи в скулптурата и архитектурата¹, звуковите елементи в музиката, елементите на движението в танца и словесните елементи в поезията² изискват подобно разкриване и подобно елементарно съчетаване на техните външни и вътрешни свойства, които аз наричам звучения.

Съставените тук в предложената насока проекции трябва да се подложат на точно изследване и е твърде възможно тези отделни проекции да дадат в крайна сметка *една* синтетична проекция.

Твърдението, направено по чувство, което сигурно се корени в интуитивния опит, налага и първите стъпки по този примамлив път. Но само чувството в случая лесно би могло да подведе към отклонения, които могат да бъдат избегнати само с помощта на точна аналитична работа. С правилна методология прочее ще се предпазим от погрешните пътища³.

¹ Идентичността на основните елементи в скулптурата и архитектурата обяснява донякъде днешното победоносно поглъщане на скулптурата от архитектурата.

² Използваните тук наименования на основните елементи в различните изкуства трябва да се приемат като условни. Другите понятия също са мъгливи.

³ Това е ясен пример за необходимостта от едновременното използване на интуицията и точното изчисление.



Споменаваме това тук, за да изясним разликата между начупените и кривите.

Неизчерпаемите вариации на плоскостни форми, възникнали от криви, никога не загубват едно, макар и съвсем далечно родство с кръга. Това е така, защото носят в себе си напреженията на кръга (рис 40.).

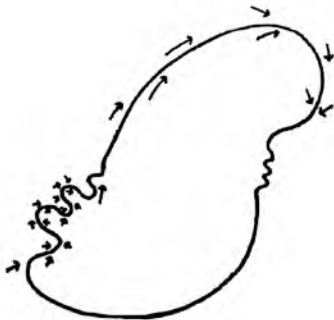


рис 40.

Необходимо е да се споменат още някои възможни варианта на криви.

II. 2.

Вълнообразна Една сложна или *вълнообразна* крива може да се състои от:

- 1) части от геометрични окръжности, или от
- 2) произволни (свободни) части, или от
- 3) различни комбинации от горните две.

Тези три вида обхващат всички форми на кривите. Няколко примера ще потвърдят това правило.

Крива – геометрично-вълнообразна:

Еднакъв радиус – равномерна смяна на положителния и отрицателния натиск. Хоризонтално протичане с редуващи се напрежение и отпускане (рис. 41).





рис. 41.

Крива – произволно-вълнообразна:

Вариации на тази крива със същото хоризонтално разширение:

- 1) геометричният облик изчезва,
- 2) положителният и отрицателният натиск се редуват неравномерно, при което първият получава силно надмощие над втория (рис. 42).



рис. 42.

Крива – произволно-вълнообразна:

Промените се усилват. Много темпераментна борба между двете сили. Положителният натиск тласка към голяма височина (рис. 43).

Крива – произволно-вълнообразна

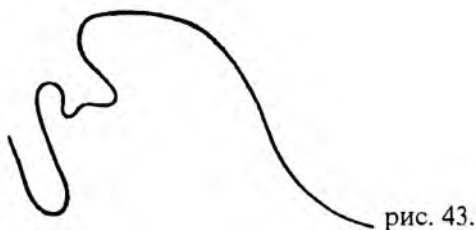
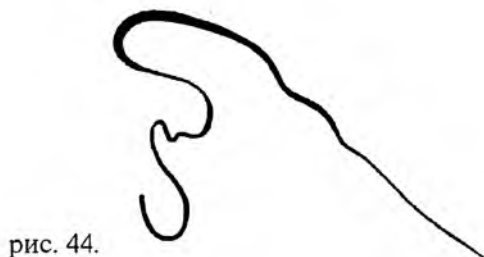


рис. 43.



Вариации на последната:

- 1) най-високата точка е насочена наляво – избягване от енергичното настъпление на отрицателния натиск,
- 2) подчертаване на височината чрез удебеляване на линията – акцент (рис. 44).



Крива – произволно-вълнообразна:

След първото изкачване с посока наляво следва незабавно широко, категорично напрежение нагоре и надясно. Кръгообразно отпускане наляво. Четири вълни са решително подчинени на едно направление от ляво долу към горе дясно¹.



¹ За звученето на "дясно", "ляво" и за неговите напрежения вж. по-подробно в главата "Основа".

Въздействията от дясно и от ляво могат да се проверят, като постави книгата пред огледалото. Въздействията горе и долу – като се обърне книгата наопаки.

"Огледалният образ" и "обръщането наопаки" са все още доста тайнствени явления, които имат голямо значение за теорията на композицията.

Крива – геометрично-вълнообразна:

На горната геометрично-вълнообразна (рис. 41) противостои чисто възкачване с малки отклонения вляво и вдясно. Внезапното отслабване на вълните (амплитудите) води до повишено напрежение на вертикалите. Радиус отдолу нагоре – 4, 4, 4, 2, 1 (рис. 46).



рис. 46.

Причините за резултатите в приведените примери са два вида:

- 1) комбинацията на активния и пасивния натиск,
- 2) съпътстващото действие на звученето на посоката.

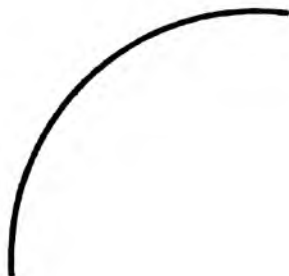
Въздействи-
вия

Към тези два фактора на звученето може да се прибави още и

- 3) акцентът в самата линия.

Този акцент при линията е постепенно или спонтанно повишаване или отслабване на силата. Един прост пример прави подробните обяснения излишни:

Акцент



Възкачваща се геометрична крива рис. 47.





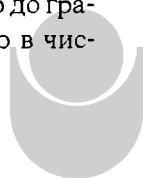
рис. 48. Същата крива с постепенно отслабване на акцента, при което се постига повишено напрежение на изкачването



рис. 49. Спонтанни акценти в произволна крива

Линия и плоскост Удебеляванията, особено при една къса права, са свързани с нарастващата точка: и тук остава без точен отговор въпросът: "Кога една линия отмира като такива и в кой момент се появява на бял свят плоскостната форма?" Как трябва да се отговори на въпроса: "Къде свършва реката и къде започва морето?"

Границите са неясни и подвижни. Тук всичко зависи от пропорциите, както беше и в случая с точката – абсолютното е сведено от относителното до неясно, приглушено звучене. В практиката достигането до границата е изразено много по-точно, отколкото в чис-



тата теория¹. Достигането до границата е богата изразна възможност, могъщо средство (в крайна сметка и елемент) за целите на композицията.

Това средство предизвиква известна вибрация сред основните композиционни елементи в случаите, когато те се отличават с остра сухота, внася определено отпускане в скованата атмосфера на цялото и може при свръхмерна употреба да доведе до почти отблъскващи капризи на вкуса. Във всеки случай в тази област опора си остава все още само чувството.

Засега е невъзможно едно всеобщо признато деление на линия и равнина – факт, който, ако не е обусловен от самата от същност на живописата, то може би зависи от още съвсем недостатъчно напредналото ѝ развитие, от нейния днес още почти ембрионален характер².

Особен фактор, определящ звученето на линията, са **Външни граници**

4) външните кантове на линията,

които се образуват отчасти от току-що споменатия акцент. В такива случаи двата канта на линията следва да се таксуват като две самостоятелни външни линии, което има обаче повече теоретична, отколкото практическа стойност.

И при въпроса за външното оформяне на линията ние отново си спомняме за същия въпрос при точката. – Гладка, назъбена, накъсана, закръглена са свойства, които още в представата за тях извикват определени

¹ Нагледни примери за това са някои от илюстрациите в приложението.

² Средството "достигане до границата" далеч надхвърля, разбира се, обхвата на въпроса "линия – равнина" и е в сила за всички елементи на живописата и тяхното приложение. Например това средство е познато в много по-голяма степен при цвета, като му дава безброй възможности. И основата също оперира с това средство, което заедно с другите изразни средства принадлежи към правилата и законите на теорията на композицията.



сетивни усещания, и затова чисто практически външните граници на линията не бива да се подценяват. При линията възможностите за комбинации при превода върху сетивните усещания са много по-разнообразни, отколкото при точката: напр. гладки кантове на назъбена линия; назъбени на гладка, закръглена; накъсани при назъбена; накъсани кантове при закръглена и т.н. Всички тези свойства могат да се прилагат при трите вида линии – права, начупена, крива, а всяка от двете страни на една линия търпи различно третиране.

III.

Комбинирани Третият и последен основен вид линии е резултат от комбинирането на първите два, поради което такава линия трябва да се нарича *комбинирана*. Естеството на отделните ѝ участъци определя и особеността ѝ характер:

- 1) тя е *геометрично-комбинирана*, когато съставните ѝ части са изключително геометрични,
- 2) тя е *смесено-комбинирана*, когато към геометричните части се присъединят и произволни, и
- 3) тя е *произволно-комбинирана*, когато се състои само от произволни линии.

Сила Напълно независимо от различията в характера, които се определят от вътрешните напрежения, и напълно независимо от процеса на създаване, първоизточникът на всяка линия си остава един и същ – *силата*.

Композиция Участието на силата при работата с даден материал вдъхва на материала *живот*, който се проявява в напрежения. Напреженията от своя страна предизвикват проявление на *вътрешното* в елемента. Елементът е реалният резултат от въздействието на силата върху материала. Линията е най-ясният и най-простият случай на такова формиране, което протича все-

ки път точно закономерно и затова позволява и изисква точно закономерно приложение. Така *композицията* не е нищо друго освен *точно-закономерно организиране* на включените под формата на напрежения в елементите живи *сили*.

В крайна сметка всяка сила намира своя израз в някакво число – *числов израз*. В изкуството днес това е повече едно теоретично твърдение, което обаче не бива да се отминава без внимание: днес ни липсват възможности за измерване, които обаче, без да звучи утопично, рано или късно ще могат да бъдат открити в бъдеще. От този момент нататък всяка композиция ще може да получи своя числов израз, макар и в началото това да се отнася може би само до нейния "общ план" и до по-големите комплекси в нея. Останалото в основни линии е въпрос на търпение и ще се постигне чрез делението на големите комплекси на все по-малки и второстепенни. Едва след овладяването на числовия израз ще стане възможна една екзактна теория на композицията, пред чието начало ние днес стоим. По-прости отношения, свързани с числовия им израз, са намирали приложение в архитектурата, музиката и отчасти в поезията (напр. храмът на Соломон) може би още преди хилядолетия, докато по-сложните отношения не са намерили числов израз. Особено привлекателно е да се борава с прости числови отношения, което определено отговаря с право на днешните тежнения в изкуството. След овладяването на този етап обаче усложняването на числовите отношения ще изглежда също така (и дори може би още повече) привлекателно и ще намери приложение¹.

Интересът към числовия израз се проявява в две направления – в теоретичното и практическото. В първо-

¹ Вж. "За духовното в изкуството".



то важна роля играе закономерното, във второто – целесъобразното. Тук законът се подчинява на целта, благодарение на което произведението придобива най-високото качество – естественост.

**Комплексн
от линии** Досега отделните линии бяха класифицирани и изследвани по отношение на техните свойства. Различните видове употреба на повече линии и характерът на тяхното взаимодействие, подчиняването на една линия на цяла група от линии или на един *линеен комплекс* е въпрос на композицията и следователно надхвърля границите на настоящия ми замисъл. Въпреки това са необходими още няколко характерни примера, доколкото чрез тях може да се изясни природата на отделните линии. Тук ще покажем няколко вида съчетания, и то не изчерпателно, а просто като набелязване на пътя към по-сложни построения.

Няколко прости примера за ритъм:

рис. 50. Повторение на права със смяна на тежестите

рис. 51. Повторение на начупена линия

рис. 52. Контрастно повторение на начупена, образувана на плоскостна форма

рис. 53. Повторение на крива



рис. 50.



рис. 51.

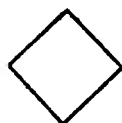


рис. 52.



рис. 53.

рис. 54. Контрастно повторение на крива, повтарящо се образуване на плоскостна форма

рис. 55. Центрирано ритмично повторение на права

рис. 56. Центрирано ритмично повторение на крива

рис. 57. Повторение на акцентирана крива от една съпътстваща

рис. 58. Контрастно повторение на крива



рис. 54.



рис. 55.



рис. 56.



рис. 57.

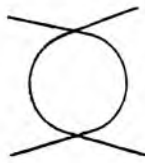


рис. 58.

Най-простият случай е точното **повторение** на права **Повторение** на равни отстояния – примитивен ритъм (рис. 59), или на отстояния, които равномерно нарастват (рис. 60), или на неравни отстояния (рис. 61).



рис. 59.

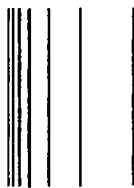


рис. 60.

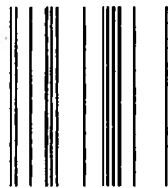


рис. 61.

Първият вид е повторение, което цели преди всичко **количественото усилване**, както например в музиката, където звученето на една цигулка се усилва, когато свирят повече цигулки.



При втория вид към количественото усилване се прибавя призвук на *качественото*, което в музиката се постига приблизително чрез повторение на същите тактове след по-продължително прекъсване, или при повторение в "piano" (тихо), което модифицира фразата качествено¹.

По-усложнен е третият вид, при който се използва по-сложен ритъм. При начупените, а особено при кривите са възможни значително по-сложни комбинации.



рис. 62. Контрастно съчетание на крива с начупена. Свойствата и на двете получават засилено звучене

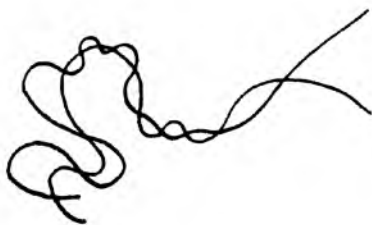


рис. 63. Съпътстващо протичащи криви

¹Повторението с други инструменти на същата височина трябва да се разглежда като багрено-качествено повторение.





Разделящи се криви рис. 64.

И в двата случая (рис. 63 и 64) са налице количествени и качествени градации, които въпреки това носят в себе си нещо меко, кадифено, поради което лиричeskото звучи по-силно от драматическото. В случаите, когато имаме контраст, тази промяна е недостатъчна: контрастът не може да достигне звучене с пълна сила.

Подобни, всъщност самостоятелни, комплекси могат естествено да бъдат подчинени на други, още по-големи, които също съставляват само част от цялата композиция – приблизително така, както и нашата слънчева система съставлява само една точка в целокупния космос.

Следователно общата хармония на една *композиция* **Композиция** може да се състои от няколко във висша степен контрастни комплекса. Тези контрасти могат да имат дори характер на дисхармония и въпреки това тяхното правилно използване ще се отрази положително, а не отрицателно върху цялостната хармония и ще издигне творбата до най-хармонична същност.

Елементът време присъства по принцип в много по-голяма степен в линията, отколкото в точката – дължината е времево понятие. От друга страна, проследяването на една права се различава по време от проследяването на една крива, дори при равни дължини, **Време**



а колкото по-раздвижена е кривата, толкова по-протяжна е тя във времето. Следователно възможностите за използване на времето при линиите са твърде разнообразни. Използването на времето при хоризонталите и вертикалите е и при равни дължини вътрешно различно обогрено, а може би в действителност имаме тук различни дължини, което във всеки случай би било психологически обяснимо. Ясно е, че в чисто линейните композиции елементът време не бива да се пренебрегва и че той трябва да бъде подложен на точно изследване в теорията на композицията.

Други изкуства Както точката, така и линията се използва и в други изкуства освен в живописа. Нейната същност намира повече или по-малко точен превод в средствата на другите изкуства.

Музика Известно е какво представлява една *музикална линия* (рис. 11)¹. Повечето музикални инструменти имат линейен характер. Височината на тона на различните музикални инструменти отговаря на ширината на линията: много тънка линия се получава от цигулката, флейтата, пиколото; малко по-плътна линия – от виолата, кларинета; а през ниско звучащите инструменти се стига до все по-широки линии, до най-ниските тонове на контрабаса и тубата.

Освен ширина на линията чрез различната обогрениост на отделните инструменти се постига и различна оцветеност на линията.

Органът е толкова типичен инструмент на линията, колкото пианото е инструмент на точката.

Може да се каже, че в музиката линията дава най-голям запас от изразни средства. И тук нейното дейс-

¹ Линията израства органично от точката.



твие е във времето и пространството, както това виждаме в живописата¹. Отделен въпрос е какви са проявленията на времето и пространството в двете изкуства и неговият отговор със своите различия може би подвежда към прекомерна плахост, при което понятията време - пространство и пространство - време се обособяват твърде много едно от друго.

Степените на сила от пианисимо до фортисимо могат да се изразят с нарастваща или отслабваща острота на линията, респ. с нейната степен на яркост. Натискът на ръката върху лъка напълно съответства на натиска на ръката върху молива. Особено интересно и показателно е, че използваното днес в музиката графично представяне – нотното писмо – не е нищо друго, освен различни комбинации от точки и линии. При това времетраенето се отбелязва само чрез цвета на точката (наистина само бяло и черно, което обаче води също и до ограничаване на средствата) и чрез броя на камшичетата (линии). Височината също така се измерва линейно, при което като основа служат пет хоризонтала. Поучителни са изчерпателният лаконизъм на средствата и тяхната простота, които превеждат на разбираем за компетентното око (непряко за ухото) език и най-сложните звукови явления. Тези две качества са особено примамливи за останалите изкуства и е обяснимо, че живописата и танцът търсят своите "ноти". Но и тук има само един път – анали-

¹ За измерване височината на тоновете във физиката се използват специални апарати, които механично проектират трептенията на тона върху равнина и дават по този начин прецизна графична форма на музикалния тон. По подобен начин се постъпва и с цвета. Следователно днес в много от важните случаи изкуствознанието може да използва точните графични преводи като материал за своя синтетичен метод.



тичното разграничаване на основните елементи, за да се стигне в крайна сметка до собствен графичен израз¹.

Танц В *танца* цялото тяло, а в съвременния танц и всеки пръст, рисува линии с много отчетлив израз. "Модерният" танцьор се движи на подиума по точно определени линии, които той включва като съществен елемент в танца си (Сахаров). Освен това цялото тяло на танцьора до върховете на пръстите представлява непрекъснато, във всеки момент, линейна композиция (Палука). Използването на линията е наистина ново завоевание, но естествено не е откритие на "модерният" танц: като се изключи класическият балет, всички народи на всяка степен от своето "развитие" боравят с линии в танца.

Скулптура Що се отнася до ролята и значението на линията за
Архитектура *скулптурата* и *архитектурата*, то доказателства никога не са били необходими – градежът в пространството е същевременно и линеен градеж.

Особено важна задача на изкуствоведското изследване би бил анализът на съдбата на линията в архитектурата, поне при типичните произведения на различните народи и епохи, и свързания с това чисто графичен превод на тези произведения. Философска основа при тази работа би било установяването на зависимо-

¹ Тук могат само бегло да се набележат връзките на живописните средства със средствата на другите изкуства, а в края на краищата и с явленията от други "светове". Специално "преводите" и техните възможности за линеарен и цветови израз – изобщо пренасянето на различните явления в съответните линеарни ("графични") и цветови ("живописни") форми – изискват подробно изучаване. Принципно не подлежи на съмнение, че всяко явление от всеки свят допуска такъв израз – изразяване на вътрешната му същност – било то буря, Й. С. Бах, страх, космически процес, Рафаел, зъбобол, "више" или "ниско" явление, "възвишено" или "ниско" преживяване. Единствено опасното би било да се остане при външната форма и да се пренебрегне съдържанието.



стите между графичните формули и духовната атмосфера на дадената епоха. За краен пункт на настоящия етап би могло да се вземе логически необходимото ограничение върху хоризонтал-вертикалата със завладяването на въздушното пространство от издадените напред горни части на сградите, за което днешните строителни материали и строителна техника дават по-големи и сигурни възможности. Описаният строителен принцип трябва да се обозначи според своята терминология като студено-топъл или топло-студен – в зависимост от акцентирането съответно върху хоризонталите или върху вертикалите. В последно време на този принцип бяха създадени редица важни творби (в Германия – Гропиус, във Франция – Корбюзие, в Холандия – Оуд, в Русия – Мелников и др.).

Ритмичното изграждане на *стиховете* намира израз **Поезия** в прави и криви линии, като закономерната смяна се означава графически точно – размерът. Освен това прецизно ритмично измерване на дължината стихът развива при рецитиране определена музикално-мелодична линия, която изразява в непостоянна, варираща форма изкачването и падането, напрежението и отпускането. Тази линия има, общо взето, закономерен характер, тъй като е свързана с литературното съдържание на стиха – напрежението и отпускането имат съдържателен характер. Това, което се отклонява от закономерната линия, т.е. променливото, зависи (и то в голяма степен) от рецитиращия, както в музиката променливото в силата на звука (форте или пиано) зависи от изпълнителя. Тази непрецизност при музикално-мелодичната линия не е толкова опасна за "литературния" стих. Тя е фатална за абстрактната поема, защото тук линията на стойностите на височините е съществен, определящ елемент. За този вид поезия трябва да се открие някаква система от ноти, коя-



то да предава така точно височината на линията, както това става в нотната система на музиката. Въпросът за възможността и за границите на абстрактната поезия е сложен. Тук само ще споменем, че абстрактното изкуство трябва да борави с по-прецизна форма, отколкото предметното, и че чисто формалният въпрос в първия случай е основен, а във втория – понякога второстепенен. Същата разлика разгледахме във връзка с приложението на точката. Както вече бе казано, точката е мълчание.

Техника В съседната област на изкуството – *инженерното изкуство*, и свързаната с него техника – линията придобива все по-нарастващо значение (рис. 65 и 66).

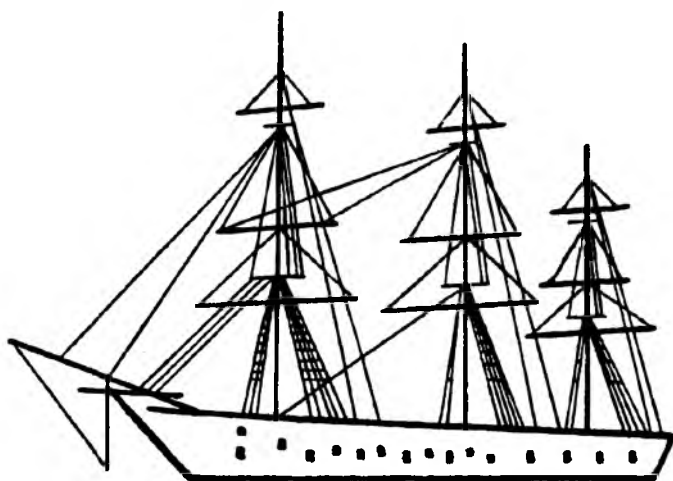
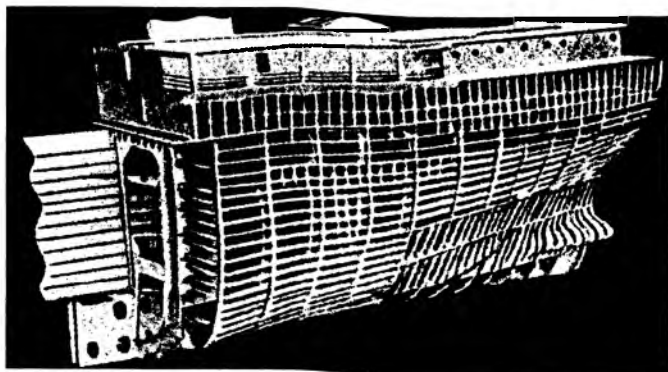
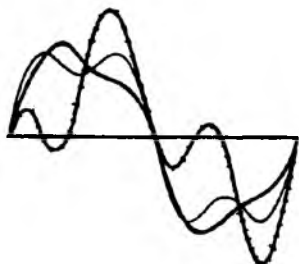


рис. 65. Схема на платноход. Линеен строеж за целите на движението (корпус на кораба и такелаж)





Скелет на моторен кораб рис. 66.



Реформация на кривата на рис. 67.
тока във физиката. Графично изображение от
Феликс Ауербах, изд.
Тойбнер

Доколкото ми е известно, Айфеловата кула в Париж е първият най-значителен опит да се направи от линии извънредно висока сграда – линията е изместила равнината¹.

¹ Особен и много важен случай за техниката е използването на линията като графичен числов израз. Автоматичното теглене на линии (както това се използва и при метеорологичните наблюдения) е прецизно графично изображение на нарастваща или отслабваща сила. Това изображение дава възможност използването на числа да се редуцира до минимум – линията отчасти замества числото. Получените изображения са прегледни и разбираеми и за непрофесионалиста.

Същият метод – чрез възходящи линии да се изразява развитие или моментно състояние – се използва от години в статистиката, като изображенията (диаграми) се правят на ръка и са резултат от бавно и педантично изпълнение. Този метод се използва и в други науки (напр. в астронимията – "крива на светлината").



Връзките и болтовете в тези линейни конструкции са точки. Това са конструкции от линии и точки не в равнината, а в пространството (рис. 68)¹.

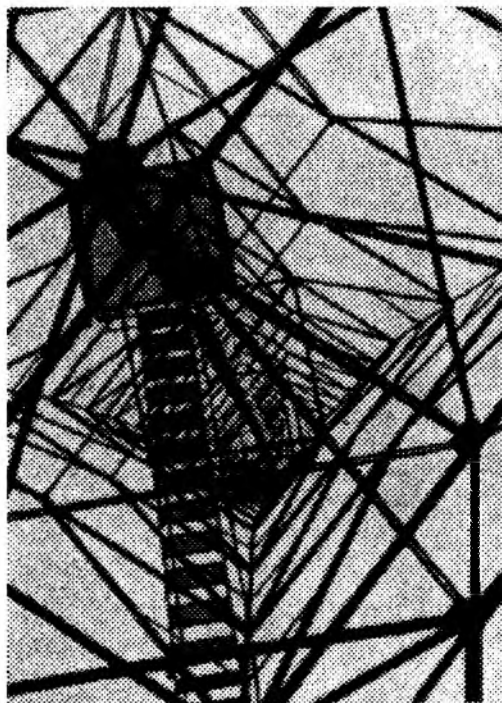
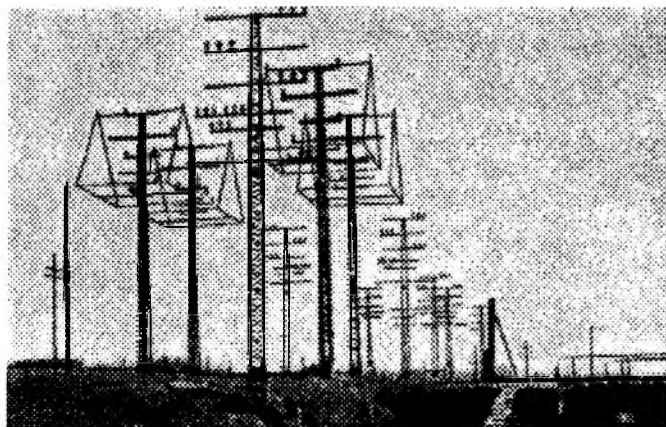


рис. 68. Кула на радиопредавател, гледана отдолу (снимка Мохой-Надж)

Конструктивизъм Произведенията на "конструктивизма" през последните години са в по-голямата си част, а особено в първоначалната си форма "чисти" или абстрактни конс-

¹ Особено поучителен случай представлява една специална техническа конструкция – стълбовесте на електрически далекопровод (рис. 69). Получава се впечатление за "техническа гора", която прилича на "естествена гора" от сплеснати палми или елхи. При чертеж на такъв стълб се използват изключително само двата основни елемента на рисунката – линията и точката.

трукции в пространството, без практически целенасочено приложение. Това ги отличава от инженерното изкуство и ни принуждава все пак да ги причислим към областта на "чистото" изкуство. Очевидна е в тези произведения активната употреба и силното подчертаване на линията посредством точките на захващане (рис. 70).



Гора от стълбове на електропровод рис. 69.

Използването на линията в *природата* е широко разпространено. Тази тема е достойна за отделно изследване и само синтетичен природоизследовател би могъл да се справи с нея. За художника би било особено важно да види как се използват основните елементи в независимото царство на природата: за кои елементи става дума, какви качества притежават те и по какъв начин се свързват в образувания. Законите на композицията в природата дават на художника не възможност за външно подражание, което нерядко му се струва основното предназначение на природните закони, а възможността да ги противопостави на законите в изкуството. И в този решаващ за абстрактното изкуство

Природа



во пункт ние откриваме още сега закона за съпоставянето и противопоставянето, който възпъщава два принципа – принципа на паралелизма и принципа на контраста, – както това бе показано при линейните съчетания. Обособените по този начин и самостоятелно съществуващи закони на двете големи царства – изкуството и природата – ще доведат в крайна сметка до разбиране на общия закон на световната композиция и ще разкрият самостоятелния им принос към един по-висш синтетичен порядък – на външното плюс вътрешното. Тази педна точка досега е станала ясна единствено в *абстрактното* изкуство, което е разбрало правата и задълженията си и вече не се опира на външната обвивка на природните явления. Тук не бива да ни се възразява, че тази външна обвивка служи в "предметното" изкуство на вътрешните цели – не е възможно да се вложи без остатък вътрешното на едно царство във външното на друго. Линията се среща в природата в безкрайно много проявления – в царството на минералите, растенията и животните. Схематично изразен, строежът на кристалите (рис. 71) е чисто линейно построение (напр. в плоскостна форма – ледени кристали).

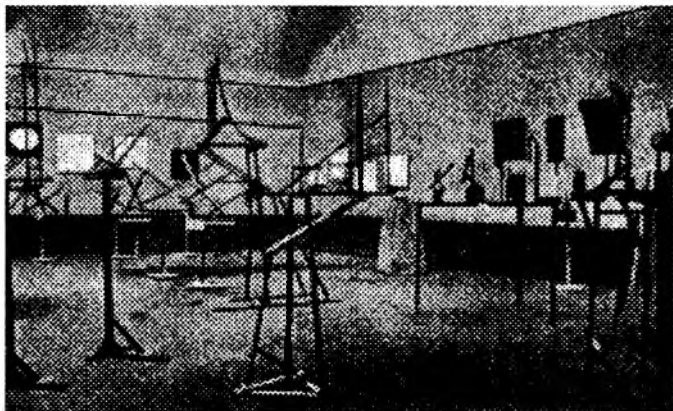
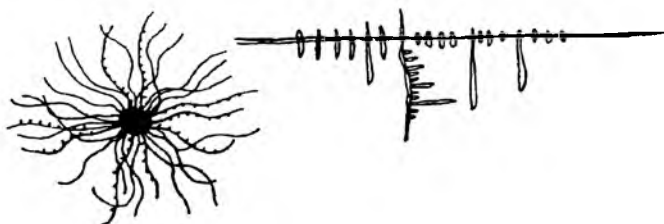


рис. 70. Зала от *Изложбата на конструктивистите* в Москва, 1921 г.



"Трихити" – кристали с форма на косъм. рис. 71.

"Скелет на кристал". (Dr. Lehmann: Die neue Welt der flüssigen Kristalle, Leipzig, 1911, S. 54/69).



Схема на разположение на листата (места на последователно поникващите върху филиза листа.) рис. 72.

Растението в цялото си развитие от семе до корен (надолу) и до покълващото стъбло (нагоре)¹ преминава от точката към линията (рис. 73), като в по-нататъшния ход на процеса се стига до усложнени линейни комплекси, до самостоятелни линейни конструкции – както при тъканта на листото или при ексцентричната конструкция на иглолистните дървета (рис. 74).

¹ Поникването на листата около кълна протича по точно определен начин, който намира израз в математическа формула – числов израз – и в науката се представя опростено като спирала (рис. 72). Срв. по-горе геометричната спирала, рис. 37.





рис. 73. Придвижване на растенията чрез "камшичета"



рис. 74. Цъфтеж на клематис (Снимка Кат Бот, Баухаус.)

Органичното линейно развитие на клоните често се извършва на същия основен принцип, но се срещат най-разнообразни съчетания (напр. дори само при дърветата – елхата, смокината, финиковата палма или крайно заплетените комплекси на лианата и на различните други висши се растения). При това някои комплекси са с ясен, точен, геометричен строеж и ярко напомнят геометрични конструкции, правени от животни – напр. изненадващият строеж на мрежата на паяка.

Други пък са "по-свободни" по характер, изградени от произволни линии, като по-свободният строеж няма точно-геометрична конструкция. Това не означава, че устойчивото и екзактното тук отсъства на-

Геометри-
чен и по-
свободен
строеж

пълно, а само че са преработени по друг начин (рис. 76). И двата вида конструкции се срещат и в абстрактната живопис¹.

Това сродство, може да се каже "идентичност", е убедителен пример за връзките между законите на изкуството и законите на природата. От подобни случаи обаче не бива да се правят погрешни заключения; разликата между изкуството и природата не е в основните им закони, а в материала, който се подчинява на тези закони. Не бива да се отминават и различните основни свойства на материала в двата случая: известният днес първичен елемент на природата – клетката – е в постоянно, реално движение, докато първичният елемент на живописата – точката – не познава движението и представлява покой.

¹ Има две причини за това, че през последните години точната геометрична конструкция в живописата се струва особено важна на художниците: 1) необходимото и естествено приложение на абстрактните цветове във "внезапно" пробудилата се архитектура, където цветът играе роля, подчинена на общата цел, и за което "чистата" живопис несъзнателно се подготвяше в "хоризантал-вертикалите", и 2) естествено възникналата, увеличаща и живописата потребност да се завърнем към елементарното и това елементарно да се търси не само в елементарното само по себе си, но и в неговия строеж. Този строеж се наблюдава, освен в изкуството, и в цялото умонастроение на "новия" човек в една или друга степен във всички области като преход от първичното към усложненото, който рано или късно ще се извърши със сигурност. Станалото вече автономно абстрактно изкуство и тук се подчинява на "природния закон" и е принудено да процедира така, както на времето природата, която е започнала скромно – с протоплазма и клетки, за да върви постепенно към все по-сложни организми. Абстрактното изкуство днес също създава първични или поне повече или по-малко първични художествени организми, чието по-нататъшно развитие художникът днес може да предчувства само в неясни очертания и които го привличат, провокират, но и усложняват, когато се взре в откриващата се пред него перспектива на бъдещето. Тук например може да се отбележи, че съмняващите се в бъдещето на абстрактното изкуство се мотивират със стадия на развитие на амфибиите, които са значително отдалечени от развитите гръбначни животни и не представляват крайният резултат на творението, а само "началото".



Тематичен строеж Скелетите на различни животни показват, колкото по-нагоре се отива към най-висшата позната днес форма – човека, най-разнообразни линейни конструкции. Тези вариации изчерпват всички представи за "красота" и всеки път изненадват със своето разнообразие. Най-учудващ е фактът, че тези скокове – от жирафа до жабата, от човека до рибата, от слона до мишката – не са нищо друго, освен вариации на *една* тема и че и най-безкрайните възможности се извеждат изключително от *един* принцип на концентричния строеж. Съзидателната сила тук се е придържала към определени природни закони, които изключват ексцентричното (в смисъл на отклонение от центъра – бел. пр.). Този тип природни закони не са определящи за изкуството; за него пътят към ексцентричното остава в пълна мяра свободен и отворен.

Изкуство и природа Пръстът израства от ръката точно така, както и вейката от клона – на принципа за постепенното развитие от центъра (рис. 77). В живописа една линия може да лежи "свободно", без да се подчинява външно на цялото, без да има *външна връзка* с центъра – тук зависимостта има *вътрешен характер*. Това просто обстоятелство не бива да се пренебрегва при анализа на отношенията между изкуство и природа¹.

¹ В тесните рамки на този труд тези тъй важни въпроси могат само бегло да се набележат: те спадат към теорията на композицията. Тук трябва само да се подчертае, че елементите в различните творчески области са едни и същи и че различията се появяват едва в изграждането. Затова тук приведените примери трябва да се схващат само като примери.



Линеен строеж на светкавица рис. 75.



"Свободна" съединителна тъкан на плъх рис. 76.



Схема на крайник на гръбначно животно рис. 77.
Завършек на централния строеж.

Основната разлика е в целта или, по-точно казано, в средствата към целта, като целта на изкуството и



природата по отношение на човека трябва в крайна сметка да е една и съща.

Във всеки случай нито в изкуството, нито в природата е препоръчително да се взема черупката за самия орех.

Що се отнася до средствата, и изкуството, и природата вървят по различни пътища по отношение на човека. Тези пътища са твърде раздалечени един от друг, въпреки че се стремят към *една* точка. По отношение на тази разлика трябва да цари пълна яснота.

Графика Всеки вид линия си търси подходящи външни средства, които правят възможна необходимата ѝ конфигурация – и при това на базата на повсеместна икономия: максимален резултат при минимално усилие.

Разгледаните в главата за точката материални качества на "*графиката*" се отнасят в общи линии и за линията, която е първото естествено следствие от точката: лесно получаване при офорта (особено при ецването) чрез дълбоко връзване на линията; трудна, грижлива работа при дървореза; леко "полагане върху плоскостта" при литографията.

Тук е интересно да се направят някои бележки по отношение на тези три техники и на различната степен на предпочитание към тях.

Последователността е следната:

- 1) Дърворез – плоскостта като най-лесен резултат,
- 2) Офорт – точка, линия,
- 3) Литография – точка, линия, плоскост.

Така приблизително се степенува интересът на художниците към елементите и към съответните техники.

Дърворез 1. След продължилото доста време увлечение по живописа с четка и свързаното с това подценяване (в много случаи и презрение) на графичните средства

внезапно се възражда интересът към забравената, особено немската *гравюра на дърво* (дърворез). Първоначално дърворезът се практикува само между другото, като нисш вид изкуство, но по-късно постепенно и все по-успешно се разпространява, за да създаде специфичния тип на немския график. Освен другите причини, този факт е въгрешно свързан и с плоскостта, която по това време се радва на засилено внимание – епоха на плоскостта в изкуството или плоскостно изкуство. Като основно изразно средство на тогавашната живопис плоскостната форма завладява скоро след това и скулптурата, която става скулптура на плоскостта. Днес е ясно, че започналият преди около 30 години стадий в развитието на живописата и почти едновременно в скулптурата е представлявал несъзнателно насочване към архитектурата. Оттук и вече споменатото "внезапно" възраждане на архитектурата¹.

От само себе си се разбира, че живописата трябваше отново да се заеме с другото си основно средство – линията. Което и стана (и продължава още) под формата на нормално развитие на изразните средства, на спокойно протичаща еволюция, която първоначално бе сметната за революция, както и днес все още се смята от мнозина теоретици, и то особено с оглед на използването на *абстрактната* линия в живописата. Доколкото признават абстрактното изкуство, тези теоретици оценяват използването на линията в графиката положително, но употребата ѝ в живописата преценяват като противоречаща на самото ѝ естество и следователно като непозволена. Този случай също е типичен като убедителен пример за объркаността на

Линията в
живописата

¹ Това е пример за плодотворното влияние на живописата върху другите изкуства. Разработката на тази тема сигурно би довела до изненадващи открития в историята на развитието на всички изкуства.



понятията: неща, които лесно могат да бъдат разграничени едно от друго, които трябва да бъдат разделени, се смесват безразборно (изкуство, природа), и обратно – неща, които принадлежат заедно (в случая живописиста и графиката) грижливо се разделят едно от друго. Линията тук се таксува като "графичен" елемент, който не бива да се използва за "живописни" цели, въпреки че не може да се намери същностна разлика между "живописиста" и "графиката", а следователно не може и да бъде установена такава от споменатите теоретици.

Офорт 2. От съществуващите техники *офортът* е в състояние да изпълни най-прецизно линията, врязана здраво в материала, и особено пределно тънката линия. И така той бе измъкнат от стария килер. А започващото търсене на елементарни форми задължително трябваше да доведе до най-тънката линия, която в абстрактен план представлява сред линиите "абсолютното" звучене.

От друга страна, същото това влечение към първичното води и до друго следствие – възможно най-прякото приложение на едната половина от общата форма и изключването на другата¹. Специално при офорта, като се имат предвид трудностите, на които се натъква употребата на цвят, е съвсем естествено ограничаването върху чистата "рисунъчна" форма. Поради това офортът е специфично черно-бяла техника.

Литография 3. *Литографията* като последно откритие в поредната от графични техники осигурява при работа най-голяма приспособимост и гъвкавост.

Изключителната бързина на работата, свързана с почти снакърнимата здравина на плочата, напълно

¹ Например изключването на цвета или редуцирането му до минимално звучене в редица произведения на кубизма.



отговаря на "духа на нашето време". Точка, линия, плоскост, черно-бяло, творби в цвят – всичко се постига при най-голяма икономия. Гъвкавостта при обработката на литографската плоча, т.е. лесното изпълнение с всеки инструмент и почти неограничените възможности за корекции – особено отстраняването на стрешените места, нещо, на което нито дърворезът, нито офортът са особено податливи, – а и произтичащата оттук лекота при изпълнение на работите без предварително точно изготвен план (напр. при експерименти) отговарят в най-голяма степен на днешните потребности, и то не само на външните, но и на вътрешните.

При последователен подход към първичните елементи трябваше като междинна цел в настоящата студия да се открият и осветлят най-после и специфичните свойства на точката. И тук литографията поставя на разположение богатите си средства.¹

Точка – покой. Линия – вътрешно неспокойно напрежение, породено от движението. Двата елемента – кръстоски, съчетания, които създават собствен "език", непостижим с думи. Изключването на "подправки", които затъмняват и замъгляват вътрешното звучене на този език, придава на живописния израз най-висша наситеност и най-голяма прецизност. Така чистотата на формата се поставя на разположение на живото съдържание.

¹ Нека споменем още, че трите техники имат социална стойност и се намират във връзка със социални форми. Офортът има несъмнено аристократична природа: може да даде само малко на брой качествени отпечатащи, които освен това всеки път са различни, така че всеки отпечатък е уникал. Дърворезът е по-продуктивен, но използването на цвят е много трудоемко. Литографията пък е в състояние да фабрикува чисто механично почти неограничено количество отпечатащи с най-бързо темпо, а благодарение на все по-широкото приложение на цвета се доближава до ръчно нарисуваната картина; във всеки случай тя създава известен заместител на картината. С това се характеризира и демократичната същност на литографията.

