

Национална художествена академия

Факултет за изящни изкуства

Катедра „Стенопис“

Докторант: Любомил Николчев Драганов

Монументалистът Димо Заимов

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане
на образователна и научна степен „Доктор“

Научен ръководител: проф. д. изк. Свилен Стефанов

София

2021

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	3
------------	---

ГЛАВА ПЪРВА

Тенденции в стенно-монументалните изкуства. Димо Заимов в контекста на своето време	13
---	----

1.1. Тенденции в стенно-монументалните изкуства преди 1989 г.	14
--	----

1.2. Ситуацията след 1989 г.	24
-----------------------------------	----

1.3. Образът на художника Димо Заимов – анкети и анализи. Социологическо проучване, ориентирано към изграждане на образа на художника Димо Заимов	27
---	----

ГЛАВА ВТОРА

Димо Заимов. Монументални творби с фигурален характер	27
---	----

ГЛАВА ТРЕТА

Димо Заимов. Стенно-монументални произведения с нефигурален характер	39
--	----

Заклучение.....	50
-----------------	----

Приложение

Албум и списък с произведения на Димо Заимов

Анкетни карти

Декларация за оригиналност

Увод

Художникът Димо Заимов е сред авторите, които знаково се свързват с историята на българската монументална живопис. Предмет на настоящата дисертация е да бъде реконструиран образът на монументалиста Димо Заимов, като се изведе типология на неговото монументално творчество, създадено от 60-те години на XX век до първото десетилетие на XXI век.

Ориентирам се към този автор, защото считам, че монументалното му творчество (в неговите разновидности) заслужава да бъде изследвано задълбочено, както и поради факта, че създадената от автора художествената продукция не е разглеждана досега в нейната цялост и многообразие. Настоящият труд не е ориентиран монографично. Ориентирам се към проблемите на стенно-монументалните произведения и начините на съотнасяне към архитектурната среда. Димо Заимов в монументалните си творби интерпретира проблеми на техника и технология, експеримент и съвместяване на стилове и средства, фокусиране върху връзката творба-среда. Именно цялото това ми дава основание да анализирам и типологизирам влиянието на неговата продукция. С оглед на извеждането на типология подреждам и произведенията по групи в хода на изследването, за да могат да бъдат изведени ясно контактните пунктове: стилистика и поръчка, творба и архитектура, творба и зрител, които са основополагащи при класифициране на монументалните произведения.

Личността на художника Димо Заимов е разнолика. Не се фокусирам върху монографично изследване и не търся изчерпателност при анализ на цялото му творчество, защото считам, че ролята му в българската монументалистика е значима, а разгръщането му в монументалното изкуство е с приоритет в артистичната му еволюция.

Творчеството на стенописеца е многоаспектно. В труда произведенията се сепарират и анализират обстойно, като се набляга на параметри, които касаят

степената на разпознаваемост на изображенията и изразните средства, използвани при изграждането им. Класификацията се основава на това какво е изобразено, до каква степен то е разпознаваемо и по какъв начин това е постигнато.

В изложението са проследени всички монументални произведения, разпределени в две основни групи – фигурални и нефигурални. Чрез примери са проследени различните проявления на връзката художествен продукт-архитектурна среда и мястото на зрителя при възприемането на тази връзка.

Интересът към личността на Димо Заимов и по-конкретно към спецификата на стенно-монументални творби се мотивира от факта, че неговото творчество не е изследвано до момента. Произведенията му са разнообразни, но предлагат възможност за типологично обобщение, а фактът, че в изкуствоведската литература липсва както цялостно изследване за автора, така и специализирано изследване на монументалните му творби, предлага възможност за интерпретация и ситуиране на неговата художествена продукция в контекста на изминалите десетилетия.

Ориентирам се към темата за монументалните произведения на Димо Заимов, защото като художник имам траен професионален интерес към проблематиката на техниката, технологията, пространството и изразните средства в стенописата.

Целта на изследването е да се осмисли, анализира подробно и синтезира общото, типичното за всички произведения на художника Димо Заимов на базата на постановените в изследването параметри. Затова и в структурата му стенно-монументалните реализации са класифицирани според степента на разпознаваемост/абстрактност, съобразно спецификата на връзката си с архитектурата и получения визуалния резултат.

Задачата, която си поставям, е да проследя и обобща проблемите, които Димо Заимов интерпретира в монументалните си творби. Тази задача е пряко обвързана с анализ на спецификата на пространство, изразни средства и взаимодействие с архитектурата. В текста са обяснени и базовите понятия на монументалната живопис, особеностите на абстрактната образност в полето на тази художествена

дейност и същността на монументалния образ през призмата на различните произведения, ситуирани най-общо в две групи.

Ходът на работата ми премина през поредица от етапи, сред които основно място заемат конкретният стилев анализ на произведенията заедно със сравнителен анализ на голям брой стенно-монументални реализации. Давам си сметка, че съществуването на монументалните изкуства в сложната и богата картина на българската художествена продукция от половин столетие изисква задълбочен и обстоен поглед. Затова с цел да може да бъдат поставени произведенията на Димо Заимов в контекста на тяхното съвремие отделям цяла част от изследването, посветена на контекста и процесите в българското изобразително изкуство както следва: 60-те години – 1989 година и 1989 година – 2016 година.

При типологизирането на художествената продукция използвам като опорна точка конкретните характеристики на самите художествени произведения и начина, по който те осъществяват контакт с архитектурната среда. Целта ми е да изведа типология на монументалните произведения на Димо Заимов – принципни заключения относно стилев облик, технологична специфика, вътрешно пространство и контакт творба-среда.

Предвид логиката на поставената задача прилагам проблемен, а не хронологичен подход към събрания визуален материал. Не целя всеобхватност и изчерпателност.

Голяма част от произведенията, разглеждани в дисертацията, Димо Заимов създава в тоталитарния период. В този смисъл те са обвързани пряко с държавната политика. По тази причина трактовката им не остава встрани от политическата основа на поръчката. Съществуват и не малко на брой творби, създадени след 1989 г., което изисква анализиране и на ситуацията на прехода. Това налага изясняване на сложен контекст, извеждане на социално-обществени механизми, които рефлектират върху облика на художествената продукция независимо от нейния фигурален или абстрактен характер.

Политическата доктрина и нейните идеологически изисквания са засегнати в дисертацията доколкото това се изисква от спецификата на българската монументална живопис от 60-те, 70-те и 80-те години. Идеологията на тоталитарното общество не е обект на настоящия труд.

Поради спецификата на темата основен източник в процеса на работа за мен бяха самите монументални реализации, личен архив и архивни фотографии.

Основополагащ за труда ми етап представлява прегледът на наличните архиви и бази данни, включващи информация за монументалните пана на Димо Заимов. Тази стъпка е важна за коректното датиране и атрибутиране на творбите, както и за тяхното адекватно поставяне в контекста на българската монументална живопис.

Роля за издирвателските процеси, съпътстващи натрупването на материал за дисертацията, изигра работата с протоколи на Специализираната държавна комисия за монументално-декоративни изкуства (1976 – 1992), както и от архива на СБХ за периода до 1972 година.

За да получа изчерпателна информация с оглед прецизиране и систематизиране на наличната документална база, се обърнах към личния архив на художника, картотеката и архива на СБХ, ЦДА, НБКМ и архива на Министерството на културата.

Съществуващата в различните източници документална наличност се оказва противоречива. Така събирането и систематизирането на фактологическия материал се превърна в трудна задача.

С цел извършване на коректно документиране неотменен етап бе теренното проучване на всяка една от съществуващите творби. Не е без значение и тяхното фотографиране. Важна част от изследването е и срещата с колеги, студенти, роднини и приятели на Димо Заимов. Тези срещи се оказаха важен елемент от събирането на информация, както и от реконструирането на духа на епохата. Всеки разговор, интервю или анкета ми помогна да сглобя пъзела от особености на личността на

Димо Заимов и да прецизирам същината на монументалните реализации през призмата на артистичния му възглед.

Липсата на научни изследвания, посветени на Димо Заимов, мотивира необходимостта от настоящия труд. Напълно закономерно процесът на събиране на материал с цел ситуиране на монументалните му произведения в прилежащия им контекст премина през неизменен обход на литературата, посветена на съвременната ни монументалистика. Този етап ми показва, че няма подобна публикация, която да разглежда и анализира монументалното творчество на Димо Заимов. Не само че не е извеждана типология, но името му е единично споменавано в статии, посветени на керамиката.¹ Отделни аспекти от негови произведения са споменати или частично засегнати от изследователи, но акцентите в техните трудове са различни.

Принципно съществуват публикации, фокусирани върху процесите в българското изобразително изкуство от периода след 1944 година. Не е възможно, нито необходимо да бъдат посочени всички от тях. Във връзка с проблемите на дисертационния труд не могат да бъдат отминати имената на учените Чавдар Попов, Димитър Аврамов, Татяна Димитрова, Даниела Чулова-Маркова, Олег Гочев, които интерпретират, макар и косвено, аспекти, свързани с Димо Заимов. Ружа Маринска и Орлин Дворянов отделят внимание на аспекти от творчеството на Димо Заимов.²

Поредица от издания с монографичен или обзорно-тематичен характер са посветени на различни преставители на стенно-монументалната живопис, но разглежданият автор не е сред тях.³ Съществуват няколко албума (с рекламен

¹ Маринска, Р. Димо Заимов, текст Ружа Маринска / Dimo Zaimov, text Ruzha Marinska [Изд. авт.], 2011. 77 с.: с цв. ил.; 22 см.

² Вж. Бележка 3 и Дворянов, О. Димо Заимов, каталог, мозайки, въстъпителен текст О. Дворянов; Димо Заимов. Живопис, рисунки, стенопис, коректор и превод Емилиана Заимова, албум, текст: О. Дворянов; Дворянов, О. За творчеството на Димо Заимов. – Антимовски хан, 2014, бр. 1.

³ Маразов, Ив. Йоан Левиев. 1980; Маразов, Ив. Димитър Киров – представен от Иван Маразов. 1974; Джурова, А. Енчо Пиронков, 1984; Encho Pironkov: un messaggio dall'Est a cura di Stefania Laurenti, В. 1992; Джурова, А. Георги Божилков – Слона, 1980; Георги Божилков – Слона, представен от Димитър Аврамов, 2003; Христо Стефанов – авторски колектив, галерия „Леседра“, НДК, 2001; Чулова-Маркова, Д. Непознатият Йоан Левиев, 2007; Костов, Г. Никола Гелов, 2008; Чулова-Маркова, Д. Дикиро. Живописният монументалист, 2009; Данева, А. Георги Божилков-Слона, 2012; Костов, Г. Никола Гелов – художник монументалист, 2008; Ущавалийски, Н. Атанас Яранов. 2015.

характер), компилирани от самия художник, които предоставят информация за част от създаденото от него.⁴

Изданията по проблемите на монументалната живопис в българската изкуствоведска литература не са многобройни. Те носят в себе си духа на епохата, представяйки адекватна за времето си позиция, и заслужават своето място в историята на теоретичната мисъл в областта на стенно-монументалните изкуства.

От съществено значение е да се изтъкне фактът, че българската изкуствоведска литература няма изследвания, чийто предмет да е личността на Димо Заимов и в частност неговото монументално художествено наследство.

Насочването към настоящата тема за дисертационен труд, посветен на творчеството на Димо Заимов, би обогатило картината на художествените процеси в областта на монументалната живопис и би поставило акцент върху още една личност от нейните параметри.

Много проблеми на стенно-монументалните изкуства са отбягвани от изследователите поради обвързаността с поръчката, а оттам и с партийно-държавната власт. Стенописта в нейните разновидности, както и монументалната керамика, металопластика като художествена дейност и съпътстващите ги процеси са разглеждани едностранно – от гледна точка на идеологизацията, пряко породена от политическата конюнктура. По-рядко се обръща специално внимание на формално-естетическите качества на произведението. Възприемането на творбите като цяло е наложено от условностите на системата и не подлежи на обсъждане. Така част от художествените им достойнства и пространствени качества остават неразкрити.

Всичко това обуславя необходимостта от преосмисляне на стенно-монументалното изкуство в периода 1956 – 1989 година с цел да бъдат адекватно и

⁴ Дворянов, О. Димо Заимов, Мозайки, въстъпителен текст О. Дворянов; Маринска, Р. Димо Заимов, текст Ружа Маринска / Dimo Zaimov, text Ruzha Marinska [Изд. авт.], 2011. 77 с.: с цв. ил.; 22 см.см.; Димо Заимов, Кавалетна керамика. С. Акцент, 2011; Димо Заимов. Живопис, рисунки, стенопис, коректор и превод Емилиана Заимова, албум.

актуално анализирани и изследвани произведенията на Димо Заимов. Предвид разгръщането на неговото творчество през период от почти пет десетилетия става наложително и разглеждането на периода след 1989 година. Проблемите на прехода, адаптацията на художника и продължението на неговия артистичен път са също сред важните за дисертационния труд линии.

Смятам, че фокусирането върху монументалните творби на Димо Заимов дава възможност за многоаспектно проследяване и преосмисляне на сложните връзки между стенописно произведение и архитектурна среда в контекста на една епоха и извеждане на типология на стила на разглеждания монументалист.

С оглед обема на работата и поставените в нея задачи, както и предвид спецификата на наличния фактически материал мотивирам структурата на труда в следните части:

Състои от Увод, три глави, Заключение, Библиография, Приложение, което включва и фотоалбум. Произведенията са разделени в две групи. Всяка група е разгледана подробно – проблемно и същевременно хронологично в рамките на отделна глава.

Задачата, която си поставям, е да проследя начините на конструиране на монументалните творби през 60-те, 70-те и 80-те години на XX век, както и в годините след 1989. Разделянето на произведенията на фигурални и нефигурални (а не по хронология или по технологични белези) е мотивирано от целта ми да се проследи развитието на художествения възглед на Димо Заимов както в рамките на самите произведения, така и във връзка с архитектурата в контекста на експеримента и въздействието върху зрителя.

Първата глава от дисертационния труд е посветена на понятийния апарат на стенно-монументалните изкуства, както и на описването на контекста, в който живее и твори Димо Заимов. Тя съдържа и анкетно-аналитична част, в която е „реконструиран“ образът на художника през призмата на обществено допитване.

Втората глава е ориентирана към фигуралните произведения в различни техники, създадени през целия творчески път на художника.

В третата глава се посочват особеностите, които касаят нефигуралните като специфика разнообразни реализации.

Класификация на стенно-монументалните реализации се основава на анализ на степента на разпознаваемост на изображенията (които варират от напълно натуронаподобителни до изцяло абстрактни), както и на изразните средства, използвани при изграждането им. Всичко това в допълнение към използваните материали и техника влияе върху цялостния облик на произведенията и върху начина, по който се съотнасят към архитектурата.

Избраната композиция на дисертацията е мотивирана от следните факти:

Целта ми е да изградя облика на монументалното творчество на Димо Заимов в българската светска стенопис. Важно е да установя общото, типичното и паралелно с това – различното в рамките на всяка класифицирана група. По тази причина дисертацията ми е структурирана на два принципа – проблемен и хронологичен. Значителен превес има първият. Произведения от различните групи, технологични експерименти и начини на съотнасяне спрямо архитектурата се срещат през 60-те, 70-те и 80-те години на ХХ век, а също и в последвалите ги десетилетия. Устойчивият облик на монументалната продукция, единството в посоката на артистично развитие у художника и относителната „хомогенност“ на възгледа му без да се влияе и метаморфозира от особеностите на техниката и технологията е ключов при изграждане на изложението. Това определя проблемния принцип на работа като по-адекватен от хронологичния.

Конструкцията на втората и третата части от изложението ми позволява да изложи целия спектър от подходи в рамките на горезложената класификация.

В заключението са концентрирани изводите относно монументалните произведения на Димо Заимов. Където се налага, в хода на изложението са направени и аналогии с кавалетното творчество на художника. Но акцентът не е живописиста и

нейната специфика – тя е само щрих, допълващ същината на монументалната образност там, където има почва това да бъде реализирано.

Неразделна част от дисертацията ми е Приложението. То се състои от списък на монументалните произведения, разгледани в различни части от изложението. Считам за необходимо да уточня, че неизменна част от Приложението са също изработването и прилагането на универсална анкетна карта в два варианта. При събирането на материали по темата се оказва, че тези, които пряко се отнасят до личността и творбите на Димо Заимов, са крайно недостатъчни. Името му, както стана известно по-горе, се споменава в хода на обзорни изследвания, ориентирани към проблемите на монументалните изкуства мимоходом, напълно периферно. Липсват статии в периодичния или специализирания печат за стенно-монументалните произведения. Това наложи изграждане на облика на твореца напълно самостоятелно, от нула, и образът му е „съчленен“ подобно на пъзел от няколко гледни точки: на базата на специализирани анализи на стенно-монументалните му произведения, през призмата на контекста на неговото време и през погледа на неговите колеги и съвременници.

Друга част от труда е албумът, съдържащ снимков материал на творби, датиращи от цялото творчество на Димо Заимов.

Видовете анализ, които използвам при изследване на монументалната продукция, са пряко свързани с вътрешната логика на изложението. Прилагането на сравнителния анализ като основен инструмент е направено с оглед извеждане на типология. В настоящия труд намират място още стилови (формален) и иконографски анализ – при нужда от извеждане на устойчиви и повтаряеми образни мотиви и визуални структури. Към тях се прибавя и подходът на описание.

Ако трябва да обобщя, практическите измерения на изследването се оказаха трудни. Неразделна част от подготвителния етап на работата ми беше откриването, събирането и систематизирането на библиография както за стенно-монументалните изкуства у нас, така и за самия художник. Съществена част от проблемите произтече

от липсата на материали за него в библиотеки и архиви, липсата на литература и споменаване на името му в специализирани текстове от периода преди 1989 година, както и след това. Наличните снимки от каталози и личен архив ми дадоха представа за облика на произведенията. Но издирването на място, уточняването на датировки и актуалното състояние на творбите, както и систематизирането на немалкия по обем изобразителен материал се утвърди като важна крачка в хода на изследването. Многобройните стенно-монументални реализации се намират в сгради с различна функция на територията на цялата страната. Липсата на точна информация за датировката и атрибуцията на творбите е част от измеренията на тази трудност. Лошото състояние на документи и архиви (тенденциозно унищожени поради „компрометираща“ си характер) също създава пречка при правилното датиране и атрибуиране на творбите.

Частичната или пълна липса на достъп до самите монументални реализации е друг проблем в процеса на изследване. Има произведения, които са изпълнени в значими за периода на социализма обществени сгради, повечето от които променят предназначението си след 1989 година. Наличието на частичен или основен ремонт е свързано с унищожаването на голяма част от монументалните творби. Много монументални творби от близкото историческо минало не са достигнали до нас. Този факт е резултат от отношението на обществото и институциите, които стопанисват самите стенописни реализации. Създадените след 1989 година произведения пък са на територията на частни имоти. Оттук произтичат проблеми с достъпа, заснемането и описанието на творбите.

Изследването на връзки и влияния между спецификите на монументалното творчеството на Димо Заимов и особеностите на други автори от периода се прави само в границите на контекста и категорични съпоставки не са обект на настоящото изследване. Разширяването на рамката, направата на паралели, влияния и проекции с процеси и явления от периода в България и Европа е обект за по-нататъшно разработване.

Съобразно структурата и събрания за дисертацията материал нямам претенции за изчерпателност и всеобхватност при разглеждане на цялостното творчество на Димо Заимов. Пълното и всеобхватно монографично изследване за художника надхвърля параметрите на настоящия дисертационен труд. Считаю, че настоящата дисертация и фиксираните в структурата ѝ цели и задачи ми дават възможност да анализирам и обективно да интерпретирам съществуващия и систематизиран фактически материал с цел да реконструирам облика на художника Димо Заимов в българското монументално изкуство.

Творчеството на Димо Заимов обхваща един дълъг и разнолик период. Косвено, през призмата на художественото наследство на автора, в труда са анализирани два коренно различни периода. Първият обхваща годините след 1944 до демократичните промени в България през 1989 година. Вторият включва периода след тях почти до наши дни, който се характеризира с промени не само в художествения модел, политическата и икономическата ситуация, но и с такива по отношение на същностни характеристики на стенописното изкуство като трайност и статичност. Въпреки коренните различия при творчеството на Димо Заимов художествената продукция има цялостен облик. Независимо от средства, техника и технология или хронологически обхват в произведенията му се открояват общи черти, които продължават съществуването си през годините на цялостната артистична еволюция на художника.

Глава 1. Тенденции в стенно-монументалните изкуства. Димо Заимов в контекста на своето време

За да анализираме особеностите на монументалните творби на художника Димо Заимов е необходимо да ги ситуираме в рамките на специфичните за българското изкуство времеви отрязъци. Първата глава е посветена на контекста, в който работи художникът Димо Заимов. Целта ѝ е да изясни средата и климата, в който са поръчани и реализирани монументалните творби. Очертаването на

границата и прецизирането на главните аспекти, касаещи стенната живопис, е необходимо с оглед изчерпателния анализ на произведенията в следващите глави и тяхното успоредяване с художествената продукция от всеки период.

В тази глава се полагат основите на изследването, базирани на обективно съществуващи специфики в рамките на самите произведения. Първата глава също така има за цел да посочи основните понятия, с които борави монументалната живопис като художествена практика. Обяснени са както обстановка, социо-културна среда, така и понятийна специфика и типология на монументалния образ. В настоящия труд са обяснени редица понятия, които използвам като инструмент при анализ на творбите и изтъкване на характерните им белези независимо от периода, в който са създадени като хронология. Това ми позволява да имам основа на познаване на общите процеси и да мога да обобща и изведа частното от общото, да изясня особеностите на стила на Димо Заимов и да обоснова специфичните особености на неговите монументални творби.

Глава 1.1. Тенденции в стенно-монументалните изкуства преди 1989 г.

В първата част на първа глава са посочени основните тенденции в развитието на стенната живопис от началото на 60-те, през 70-те и до края на 80-те години. Поради факта, че тези три десетилетия са част от художествената продукция, реализирана през периода на социализма, не е възможно те да бъдат разгледани изолирано от промените, настъпили след девети септември 1944 г. Тенденциите са изведени в максимално сбит и чист вид и са изтъкнати с цел да „обслужат“ последвалото в следващите глави групиране на художествената продукция.

Формирането на художника Димо Заимов като творец става през 50-те години. Това е период, когато в българското изкуство властват принципите на социалистическия реализъм. Определените от властта норми водят до пределно идеологизиране на художествената продукция. За да се изпълни изискването за

„висока съдържателност“ у нас се внедрява готова пластическа формула от съветското изкуство.

Академията е институция, призвана да подготвя художници „социалистически реалисти“. В програмата ѝ като основни пунктове са „застъпени овладяване на точен рисунък, пластичност, правилни форми, здрав колорит“. Не всички студенти обаче се покоряват на тези правила. Димо Заимов завършва специалност „Живопис“ при проф. Дечко Узунов. Печатът на обучението му носи акцента на живописната свобода. Не е за отминаване фактът, че Дечко Узунов посвещава години от живота си на обучение в Художествената академия. Ориентацията му към монументалната живопис идва впоследствие. Той се свързва с Академията и с ръководената от Георги Богданов специалност „Монументално декоративна живопис“.

Димо Заимов твори в Академията и се включва активно и в художествения живот през 60-те години. Изключително важно за българския художествен живот от онова време са няколко изложби, които слагат траен отпечатък върху цяло поколение автори. Сред тях е и Димо Заимов.

В страната ни гостуват различни изложби, чрез които навлизат нови изразни средства и „подходящи“ влияния за обновяване на образния език. Става дума за представянето на чуждестранните изложби в София – изложбата на Полския плакат (1954), на Ренато Гутузо (1955), на мексиканските монументалисти (1955) и „Равенски мозайки“ (1956).

Монументалната форма на мексиканците въздейства върху стенописците толкова силно, че може да се говори за нова поетика в българската стенопис, вдъхновена от тази експозиция. Младите български художници откриват у тях новаторския дух, необходим за обновяване на шаблонния академизъм у нас. Димо Заимов се инспирира от творческата свобода и ентузиазма на мексиканците. Нещо повече, от позицията на анализиране на неговата художествена продукция може да се счита, че именно в експозициите, презентирани в България през края на 50-те

години той ще открие, че трябва да се обръща все по-голямо значение на смесените техники и фактурното богатство на декоративните материали.

Резкият обрат в културната политика, маркиран от Априлския пленум (1956) намира израз в началото на 60-те години (след Първата младежка изложба през 1961 г.). Тежненията по обновление на сивия пластически говор са присъщи на цялото българско изобразително изкуство. Всеобща е еуфорията на младите творци, насочили усилията си в голямата си част към кавалетната живопис. Редом с опитите в кавалетната живопис, Димо Заимов е сред авторите, които трайно се обръщат към монументалната живопис и се насочват към обновяване на пластичния изказ в това поле на художествена дейност.

В зората на XX век примерите в областта на стенната живопис със светски характер са с епизодичен характер.

В края на 50-те и началото на 60-те години монументалната живопис постепенно започва да се превръща в регулярна художествена практика. В тези години се полагат основите на стиловите характеристики на монументалната живопис у нас. Липсват установени механизми и структури за възлагане и контрол на стенно-монументална живопис. Няма изяснен понятиен апарат, нито обособени критерии за оценяване на произведенията от страна на поръчващата институция. Тези условия подтикват младите български художници да изявят уменията си именно в тази сфера на художествена дейност, където идеологическият пресинг се оказва различен тип в сравнение с този в кавалетната живопис.

През 60-те години на XX век се очертават следните три тенденции:

Независимо от поставените в дисертацията граници на периода на изследване, свързан с живота на художника Димо Заимов, осмислянето на проблемите на неговата монументална живопис е свързано с регистриране на процесите в предистория. В началото на XX век, реализациите в сферата на стенната живопис със светски характер в България са малко. Изявите в тази област след 1944 г. са единични, а в началото на 60-те години зачестяват, но много от тях са с експериментален

характер. През 50-те и 60-те години монументалната живопис не е регулярна практика в художествения живот на страната ни. През 50-те години се появяват единични светски стенно-монументални творби. Спецификата им силно наподобява голямоформатни живописни произведения. Те са изпълнени на принципа на пробиване на равнината на стената и създават визуален ефект по посока на триизмерна дълбочина, изградена по правилата на правата перспектива. Тази концепция за стил и пространствен градеж е факт в периода от края на 40-те до началото на 60-те години. На нея се основават част от произведенията на Илия Петров, Георги Богданов, Атанас Кожухаров, Никола Кожухаров, Невена Кожухарова, Никола Гелов.

В края на 50-те и началото на 60-те години в българския художествен живот навлиза ново поколение монументалисти, което променя облика на стенно-монументалната продукция. Автори, които споделят този възглед са Георги Божилов – Слона, Стоян Илиев, Йоан Левиев, Христо Стефанов, Димитър Киров, Енчо Пиронков. Липсата на установени механизми за поръчка подтиква някои художници да се изявяват в тази сфера на художествена дейност.

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

Втората тенденция от 60-те години е свързана с навлизането на новото поколение автори. С тях се утвърждава формирането на нова гледна точка относно облика на стенописите и обвързаността им с архитектурната среда. Произведенията подчертават плоскостния характер на стената. Резултатът е запазването на особеностите на архитектурата. Композициите са статични и ритмични. Формите са изчистени от излишен детайл и са стилизирани по посока на геометричното начало. Характерна за тях е лаконично маркираната светлосянка или изпълнението в равен, локален тон. Пространствената дълбочина е почти изключена. В много стенописи,

наличието ѝ се определя само от загатното застъпване на човешките фигури или изобразяването на форма в непосредствена близост до тях.

Една от важните особености на монументалното произведение е свързана с качествата на използваната техниката. През 60-те години мозайката и сграфитото преживяват разцвет. Сграфитото е особено подходяща техника за изграждането на плоскостни стенни произведения. Някои произведения утвърждават статута си на акцент в архитектурното пространство. Друга част от стенно-монументалните реализации дискретно се намесва в архитектурната среда на принципа на сходство по отношение на колорита и композиционното разгръщане. Независимо от визуалното въздействие, всички произведения в рамките на втората тенденция се отличават с висока степен на условност при изграждането на форма и пространство. Поради синтетичния си изобразителен език някои от тях са на ръба на абстрактното, но без да го прекрачват, тъй като запазват разпознаваемостта на изобразеното и характера на съдържанието.

Обликът на стенната живопис от 60-те години се свързва с решаващото влияние на архитектурата.

През този период влиянието на архитектурата върху монументалната живопис се наблюдава по посока на отхвърляне на триизмерните пространствени композиции, разработени в дълбочина. Влиянието на архитектурата относно съдържателната страна се отразява в лаконизма на изобразеното – няма повествователни и прекалено описателни епични сюжетни ситуации, поради обобщението, присъщо на пластичния език. Архитектурата рефлектира и върху тематичния репертоар на художниците. Обликът ѝ се интернационализира. Тя става универсална – загубва се националната специфика. В тази посока могат да се търсят и корените, заложи в горям брой модулни и изцяло архитектурни произведения на Димо Заимов през последвалото десетилетие.

Третата тенденция през 60-те години се характеризира с плоскостност или изявена пластичност на изобразеното в комбинация с полихромен колорит.

Стенописите се отличават с различна степен на условност по отношение на формалното и пространственото си изграждане и с полихромен колорит.

През 60-те години на XX век са реализирани много стенописи без поръчка и държавен контрол върху художествената продукция.

През 70-те години на XX век структурата на монументалната живопис като композиция, отношение към техниката и пластически градеш свършено се променя. В развитието на стенно-монументалните изкуства в България настъпва нов етап както от институционално-идеологическо, така и от образно-пластическо естество. Докато в предишното десетилетие все още е възможно изпълнението на стенопис без поръчка и идеологически контрол, то през 70-те години това става изключително трудно.

С края на 60-те години настъпва нов етап и в стиловата и сюжетната еволюция на продукцията, която населява архитектурните съоразения. Освен към историческата тема, художниците вече са „задължавани“ от системата да се обръщат и към проблеми от съвремието. Това се оказва необходимо условие за всеки монументалист.

През 70-те години се изграждат устойчиви механизми за поръчка и изпълнение на стенно-монументални творби. Държавната и партийната власт поемат пълен контрол върху монументалната живопис и голяма част от произведенията се превръщат в официално изкуство.

Идеологическият пресинг на системата се усеща, но художниците по свой начин съумяват да излязат от вакуума ѝ. Димо Заимов също умело се включва в тези процеси.

Като резултат от развоя на обществените процеси, в стенно-монументалните изкуства през 70-те години се обособяват три тенденции.

Първата е свързана с пластичното изграждане на стенописите. Изображенията се характеризират с ниска степен на стилизация. Те са обобщени, с подчертана пластичност. Изобразеното пространство се отличава с визуална правдоподобност и относително ограничена дълбочина. Отсъствието на цветова перспектива

комбинирано с полихромен колорит, разрушава цялостта на стенната плоскост. Масивните пластични форми натежават и изскачат напред извън пределите на стената. Стенописът се превръща в активен участник в интериорното пространство, придобивайки статут на акцент. Сложни ракурси, подчертана пластика на фигурите и ярки цветове обуславят „разбиването“ на стенната плоскост и навлизането на стенописа в интериорното пространство.

По същото време се формира и втората тенденция, която е много характерна за 70-те години. В нея най-значителни са промените, засягащи художествената форма и пространствената структура на изобразеното. В пространствено отношение композициите се отличават с висока степен на условност, единност и завършеност. Изображенията силно доминират в интериора на сградите със силно изявена силуетна отчетливост, постигната чрез степенуване на ясно разграничени едни от други локални цветове, допълнени от светли и тъмни контури, навлизащи навътре във формите.

В края на 60-те години и през следващото десетилетие се възвръща интереса към събитийното начало. Обобщената стилизирана форма е изместена от живописното разработване на изображенията и пространствената среда. Пространственият градеж на стенописите се променя съобразно новата роля на цвета. Колоритът става по-интензивен, а образният строй на произведенията е усложнен. Превес в него взема събитийната и символно-метафоричната насока. Композициите стават по-сложни, обединяват в едно, множество отделни сцени. Редом с тях, навлизат алегорични и символични изображения. Те пораждат мащабни несъответствия със сцените. Много стенно-монументални творби клонят към липса на еднородност и цялостност по отношение на пространствения си градеж.

Втората тенденция, която през 60-те години определихме като декоративно-плоскостна, през 70-те претърпява своите метаморфози. Плоскостното като съотнасяне към архитектурата продължава да бъде налице в поредица от произведения, но като образен строеж в монументалната продукция доминира

живописната метафорика. Построението на композициите става усложнено. Образната им структура се насища, наблюдава се масов стремеж към натрупване на образи и символи в едно и също произведение. Тук особено ярко могат да бъдат открити стенописни произведения на Теофан Сокеров, Христо Стефанов, Димо Заимов.

В края на 60-те и трайно през 70-те години се възвръща интересът към събитийното начало. Намалява интересът към стилизацията. Когато се наложи опростяване на образния строй, то граничи със схема – в тези крайни варианти може да се долови влиянието на тенденции като фотореализма и хиперреализма, които намират своето място в живописа през 70-те години.

В стенно-монументалните изкуства композициите стават много по-сложни. Това се мотивира със следните няколко фактора: строят се много нови сгради, служещи за целите на социалистическата идеология, създават се и множество нови културни центрове. Оттам се появява естествената необходимост от декориране на повече площ и от ангажирането на повече хора. Плаващите композиции вече са рядкост, а просторните помещения предоставят на художниците възможност за големи композиции, разпростряни върху целите стени.

Тектоничната основа на композицията и нейният логически ход вече не са така лесно разчитаеми. Мащабите стават различни, появяват се композиции на много нива в интериорните пространства. Изображението изпълва цялото поле, сякаш стената не достига. Съществени промени настъпват и в сферата на колорита. За разлика от 60-те години, когато основно средство за постигане на декоративност на изображението е композиционното построение и стилизираната форма, то през 70-те години декоративността се дължи главно на колорита – избор на интензивен цвят, начин на полагане, съчетан с ефектите на технологични нововъведения.

Докато през 60-те години художниците се интересуват главно от обновление на средствата, то през 70-те, те насочват вниманието си и към усложняване на композиционния строй и асоциативно-съдържателната страна. Така възниква и

шаблонът, а неговото проявление се свързва със сухота и рационализъм.

Условността принципно е иманентно присъща на стенописния образ, но тук можем да видим как тя претърпява промени в сравнение с 60-те години. През 70-те години условността се оказва по-многословна. Лаконизмът на образния строй вече не съществува. Многословността на условността намира израз в интерес към подробностите и детайлите, в търсене на по-голяма конкретизация на изобразеното било посредством детайлизиране на самия образ или на обектите около него. Редом с това, може да се говори и за прецизиране на пространствено-времевите характеристики на изображението.

Третата тенденция, характерна за 70-те години се свързва с масовата поява на нефигурални произведения. Докато през 60-те години няма механизми за поръчка и контрол и художниците „избягват“ условностите на системата, създавайки стенописи без поръчка, то през 70-те години в тази посока напрежението нараства. Появява се необходимост от компенсаторен механизъм. Така, в зората на това десетилетие се заражда абстрактната образност в сферата на стенно-монументалните изкуства. Абстракцията става факт в монументалната живопис. За да имат реална възможност да изградят тези стенописи художниците „се крият“ зад спецификата на материала или зад особеностите на помещението, което декорират.

През втората половина на 70-те и началото на 80-те години на XX век в българското изобразително изкуство са създадени най-мащабните монументални ансамбли. Стенно-монументалната продукция е свързана с политиката за популяризация на националната идея.

В края на 70-те и началото на 80-те години са реализирани обекти от национално значение. Прибягва се до схема на конструиране, която излъчва много рационализъм, подчертан монументализъм и известна студенина. В стенно-монументалната продукция намира място образен арсенал, свързан с официално-прокламираната „повеля“ за популяризация на националната идея.

През 80-те години в стенно-монументалната живопис нараства силно ролята на

асоциативното начало. Това произтича както от спецификата на монументалното изкуство, от натрупалия се опит, така и от увеличилата се мощ на държавния апарат. Капацитетът за поръчки от страна на държавата е много по-голям в сравнение с отминалото десетилетие.

Наличието на огромен брой поръчки, доброто заплащане и недостигът на художници монументалисти привличат мнозина техни колеги, с различна квалификация, към стенно-монументалните изкуства.

В стенописа на 80-те години тенденциите са три:

През 80-те години се увеличава разнообразието от използвани техники. Широко разпространени са писаните техники и мозайката. Сграфитото е изместено, защото не отговаря на изискванията за показност, пищност и колоритно богатство. Разцвет претърпяват и смесените техники. Стенно-монументалните реализации придобиват ново пространствено „звучене“ поради включването на пластични елементи в стенописната декорация.

Монументалните творби, създадени през последното десетилетие на социализма са мащабни като замисъл и реализация. Те се разпростират на голяма площ, променяйки категорично архитектурното пространство. Формите в стенописите са многобройни и пластични, колоритът – интензивен и полихромен, композициите – сложни като структура и богати на композиционни посоки. Това допринася за подчертаване на тяхната динамичност. Липсата на перспективна пространствена среда, изявената пластичност и масивност на изображенията и ярките цветни тонове водят до пространствена условност в рамките на изобразителното поле. Творбите се характеризират с категоричен уклон към изпъкване напред, извън пределите на стената. Поради отсъствие на собствена дълбочина, те „приобщават“ към себе си част от архитектурното пространство, определяйки до голяма степен, облика му. Осъществената връзка между изобразено и реално пространство е осъществена на принципа на „преминаване“ на стенописа от стената към архитектурата. Освен като структура композиционните решения са сложни и като съдържание. Художниците

маркират идеята, с цел да насочат зрителя към посланието на произведенията.

Първата се базира на опита, натрупан в предишните две десетилетия. Тя се корени в обемно-пластичните произведения и повишената роля на цвета от края на 60-те и 70-те години. Тя е синтетично-метафорична, обединила обемно-пластичната и плоскостно-декоративната линия от предходните десетилетия.

За 80-те години е характерно увлечението по националното. Друг характерен белег от същността на първата тенденция в монументалната живопис от 80-те са композициите с подчертано претрупан, пренаселен образен строй, ориентиран към историята.

Втората тенденция обединява произведения, включващи комбинация от фигурално и нефигурално.

Третата тенденция в монументалната живопис от 80-те години обхваща нефигурални творби. Художниците творят в тази насока основавайки се на идеята за съзвучието с архитектурната среда. За целите на изследването я наричам абстрактна тенденция. От днешна гледна точка изграждането на стенописни творби с абстрактен образен строй ни се струва твърде обичайно и съвсем естествено. В онези години това съвсем не е така. През 80-те механизмите се отработват и абстрактната декорация става допустимо решение. Всички автори, които се придържат към съзвучие на ниво творба – среда, създавайки абстрактни стенно-монументални произведения имат необходимата аргументация пред условностите на системата.

Глава 1.2. Ситуацията след 1989 г.

Във втората част на главата са изведени особеностите на периода след 1989 година. Спецификата на прехода е сложна. Замяната на съществуващите механизми за поръчка и контрал, адаптацията на художниците, както и реструктурирането на отношението изпълнител-инвеститор са описани с цел изясняване на ситуацията, в която художника продължава да работи. В изложението на първата част от изследването са изяснени функциите на монументалната живопис, както и нейните

основни характеристики като изкуство. Считаю, че преди да анализирам конкретни пластически образи и да синтезирам типологични белези трябва да изложя особеностите на монументалната образност, защото именно те я дефинират като художествена дейност различна по въздействие от останалите видове изкуства.

С настъпването на нова епоха в политическата ситуация през 1989 година монументалната живопис запада. Статутът ѝ на официално изкуство започва прогресивно да се разпада, както се разпада и обществото, което го поражда. Изчезват институционални механизми за поръчка и откупка.

През годините на прехода започва разграждане на системата. Държавната комисия за монументални изкуства и архитектура функционира до 1992, но след това се разпуска. Стенно-монументалното изкуство усеща фатално тези изменения. Основният меценат – държавата вече престава да играе каквато и да било роля на финансов фактор в художествения живот.

Промените, които настъпват след 1989 година засягат ключови за стенно-монументалните изкуства фактори като системата на финансиране, механизма на възлагане, откриването на инвеститори.

В годините на прехода след 1989 г. възникват и много нови неща. Появяват се частни галерии. Няма цензура – всеки може да покаже творбите си самостоятелно. Обособява се художествен пазар. Появяват се съсловие и частни инвеститори, които се идентифицират съсловно. Все по-често в художествения живот намира място и друг феномен – господстващият вкус като мода, естетически диктат или пазарен избор. Визията на произведенията след преломната 1989 година се определя от глобализационните промени в изкуството, които освен върху характеристиките на произведенията оказват влияние и върху естетическите предпочитания на възложителя и начина им на поръчка и реализация. Пазарната икономика изисква нов художествен модел.

Периодът от втората половина на 90-те години се характеризира с промени в изкуството, които произтичат като резултат от обществено-политическата динамика.

Поради социалния характер на монументалното изкуство, което носи в себе си публичност и общодостъпност, тези промени се отразяват в него най-бързо и особено осезаемо. Регистрира се и номва за твореца „зависимост“ – той започва да се съобразява с вкусовете на публиката и инвеститори, с оглед реализиране на поръчки и реализация. Идеологическата обремененост на произведенията отсъства, но пък е налице друго препятствие – господството на разнообразни вкусове и моди, които всеки автор трябва да утрира и пречупи през собствения си художествена система, през условностите на архитектурата и субективните изисквания на инвеститора от частен характер. Променят се и целите на монументалната живопис. Нейната пропагандаторска функция е намалена, почти изчезнала. Приоритетна е функцията ѝ да естетизира, освежава и допълва екстериора и интериора и да създава усещане за лукс и висок стандарт. Всичко се определя от вкусовете предпочитания и финансовите възможности, реализират се от най-евтини до най-скъпи, луксозни и трудоемки творби. Създава се новата за България култура, която е нещо обичайно в световен план – масовата култура на потреблението, на индустриите на зрелищата, на развлечението и на хедонизма.

В хода на прехода в българското общество настъпват трансформации, изразяващи се в хетерогенност и мултикултурна перспектива. Всичко това води до промени в структурата на обществото:

- частният живот и индивидуалната идентичност доминират над съзнанието за общностна принадлежност;
- българският народ отсъства като общност – разделя се на групи по възрастов, религиозен, полов или друг признак.

Всъщност постмодернизмът освобождава изкуството от канонизираните стереотипи. Така художниците получават и по-голяма свобода. Димо Заимов е от авторите, които съумяват да се възползват от нея.

Глава 1.3. Образът на художника Димо Заимов – анкети и анализи. Социологическо проучване, ориентирано към изграждане на образа на художника Димо Заимов

С цел да бъде направена цялостна реконструкция на неговото стенно-монументално творчество да се изготви и анализира анкетна карта. На базата на включените в нея въпроси и на получените отговори от хора, които имат различна връзка с художника се получи интерпретация на данни базирана на спомени, архивни данни, преки и косвени източници. В анкетирането се включиха широка гама от хора – от негови роднини и приятели, до колеги, съавтори, състуденти, студенти. Тя е тип въпросник, съдържащ различни елементи, ориентирани към личността на Димо Заимов. Предоставянето на този въпросник на различни хора, свързани по един или друг начин с художника дава възможност да бъде реконструиран неговия образ през призмата на жива историческа памет. Анкетирани са негови роднини, студенти, ученици, колеги и близки, на различна възраст, с различни възгледи. Анализът на тази информация, натрупването на спомени, интервюта и словестни рефлексии ми даде възможност да погледна създаденото от Димо Заимов от много и различни гледни точки. Затова, мога да добавя, че сред използваните мизследването методите на обобщение и статистика.

Глава 2. Димо Заимов. Монументални творби с фигурален характер

Втората глава е посветена на анализ на монументални произведения, които са изцяло натуронаподобителни. Те са класифицирани и анализирани в първата от обособените в дисертацията групи творби. Факторите, които ги обединяват в група, не произтичат от използваната за реализирането им техника. Основа за групирането им е характерът на формата, градежът на самата творба, същността на изобразителното пространство и съотнасянето към архитектурната среда. Част от тези творби са изцяло натуронаподобителни, други носят известна степен на условност във фона на композицията например. Но като цяло по специфика и

въздействие, въпреки априорно необходимите за монументалния образ условност и стилизация, тези произведения носят висока информативност и разпознаваемост на изображението.

С оглед на темата на изследването, с термина „монументална живопис“ обозначавам всички стенописни произведения, които са изпълнени в архитектурна среда, без значение какви са техните художествени качества. Оттук следва, че всякакъв вид стенописна декорация, съществуваща в пространствена среда, получава правото да бъде наричана *монументална живопис*.

На базата на изложените аргументи, за целите на настоящото изследване в обхвата на термина „монументална живопис“ (еквивалент на стенна живопис) се включват всички произведения, изпълнени върху стенна плоскост в различни стенописни техники (фреско, писани техники върху суха мазилка, смесени техники и др., сграфито, мозайка (от естествен камък, смалт, керамични плочки, стъкломозайка и др).

Художествената практика е разнообразна и е изключително трудно да бъде вкарана в рамките на общовалидна дефиниция. С оглед на това постановявам използването на обобщаващия термин „стенно-монументални изкуства“.

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

1. Идеино-пропагандаторска

Съществена част от нея през разглеждания в дисертацията период е свързана с идеологията на социализма. В този ред на мисли за произведенията е задължително да бъдат комуникативни.

2. Дидактична

Представена в чист вид, тя се отнася до произведенията на историческа тематика, в които липсва идеологически отънък.

3. Украсителна (декоративна)

4. Конструктивна

Съществуват произведения, които подпомагат въздействието на архитектурата. Художниците умишлено използват мащаб, ритъм и формообразуване, идентични на архитектурните. Някои рисуват архитектурни елементи в творбите си. Други изпозват самите архитектурни елементи като обект на изкуството. Пример за това са декоративните решетки, пластичните стени и стените от стъклобетон. Те изпълняват архитектурното си предназначение паралелно с художественото.

В тази част от дисертационния труд са групирани произведенията, които са свързани с наличие на фигурална образност. Принципно, през тоталитарната епоха у нас този тип произведения доминират предвид пропагандната функция на вида изкуство. Въпреки това Димо Заимов е сред авторите, които творят и в полето на абстрактната образност.

В глава втора анализирам проблемно произведенията, в които съществува фигурална образност.

В ранните произведения на Димо Заимов може да бъде открит тип творби, които продължават тенденция от 60-те и началото на 70-те години на XX век. Става дума за реализирането на монументални произведения от керамика с композиция тип „плаващо петно“, типична за края на 60-те, началото на 70-те години в българското изкуство. Принципът на композиране се свежда до подредба на образни мотиви в петно със свободен силует. Фигурите са самостоятелно обособени една от друга, рядко включени в пространствени или сюжетни взаимоотношения помежду си или с обкръжаващата ги среда.

От произведенията на Димо Заимов с тази специфика се отнасят монументалната керамика на фасадата на общинския съвет в Царево и керамичният релеф на сградата на Общинския съвет в Перник (1982).

Зараждането на тенденцията за пространствена всеобхватност и надмощие на произведения над архитектурната среда ясно се забелязва в средата на 70-те години. При Димо Заимов тази тенденция може да бъде наблюдавана в група творби, в които образният строй е структуриран в различна степен на условност – от пределна

натуронаподобителност през знаково обозначавање на изображението в условна среда до граничеща с орнамент образна структура. Така произведения с фигурален характер могат да бъдат разгледани в рамките на три типа, особосени от гледна точка на разпознаваемост на формата и условност на средата.

Ярък пример за проявата на всеобхватност на пространството, изпълнено с повествователен тип композиция, наситена с образи символи и алегории е мозайката „Първите социалисти“, 1977 – 1978 година в сградата на Партийния дом във Велико Търново по проект на Димо Заимов и Александър Терзиев. Структурата на творбата е изградена от отделни части, тематично и стилистично обвързани помежду си, но притежаващи относителна самостоятелност в рамките на цялото. Композициите са репрезентативни, статични и строго ритмизирани. Темите са напълно в духа на времето – посрещане на победителите с хляб и сол, алегорично изображение на Партията с петолъчка в ръце, майка с дете, жени които държат в ръцете си макове. Акцентът в произведението е поставен върху сцената с присъствието на видни представители на социалистическото и социалдемократическото движение в България.

Изображенията са изпълнени в плоски, локални цветове и са оконтурени с линии, навлизащи навътре във формата. Изявените фронталитет и статичност са обвързани с представителния характер на творбата. Оконтуряването придава острота и категоричност на формите. Пространството е условно, плитко и оплоскостено. Категоричното отделяне на човешките фигури от фона способства за обособяването на двуслойна пространствена структура. Формите в предния слой се отличават с тенденция към преодоляване границите на стената.

Пространственото въздействие на мозайката е всеобхватно. Тя изпълва всички стени на помещението, ограждайки зрителя отвсякъде. Обобщените форми, наличието на изображения, надхвърлящи естествения човешки мащаб и изявеният композиционен ритъм формират монументалното въздействие на творбата.

Височината на правите фигури значително превъзхожда човешката, а тази на седналите съвпада с нивото на хоризонта.

Каменната мозайка „Темида“ в Съдебната палата, Перник, 1980, размер 1150 x 251 см, е произведение, което продължава поетата във фигуралната група творби посока. Темата за правосъдието, законността и силата на държавната власт е типична за десетилетието на 80-те години. Присъствието на тази тема в произведението на Димо Заимов обаче е продиктувано от предназначението на сградата. Художникът се придържа към тематичното задание, но като цяло подхожда доста иррационално и свободно в градежа на композицията. Няма строго придържане към идеологически символи, знаци и емблеми. Произведението разкрива пиетета на автора към свободната форма – във фона са налице голям брой геометрични форми, които плавно преминават и се трансформират в свободни структури.

По посока на родство на символи и интергация в архитектурното пространство може да бъде разглеждана и мозайката „Социалистическо строителство“ във външния кръг на Дом-паметник на БКП на връх Бузлуджа, 1981.

Емблема на социалистическото изкуство е Дом-паметникът на БКП на връх Бузлуджа. Сградата е започната през 1976 г., а цялостната реализация е завършена през 1981 г. Автор на архитектурния проект е Георги Стоилов. Стенно-монументалните произведения в интериора са дело на утвърдени творци. Сред тях са: Александър Терзиев, Георги Трифонов, Григор Спиридонов, Владислав Паскалев, Димитър Киров, Димо Заимов, Иван Б. Иванов, Иван Кирков, Иван Кожухаров, Иван Стоилов-Бункера, Йоан Левиев, Кънчо Кънев, Стоимен Стоилов, Стоян Куюнджиев, Теофан Сокеров, Тома Върбанов и Христо Стефанов.

Заедно с Националния дворец на културата, мемориалът „1300 години България“ в Шумен, Дом-паметникът на БКП на Бузлуджа са едни от най-значителните като размер и пропагандна същност произведения на изкуството от периода на тоталитаризма в България. В пълно съответствие с доктрината на социализма монументалните произведения са мащабни като размер и въздействие.

Стенно-монументалните произведения формират интериорната специфика на сградата и изцяло влияят на пространственото му въздействие. Всички произведения са подчертано репрезентативни в пълно съзвучие със значимостта на Дом-памятника. Пространствената структура на сградата е подразделена на два кръга – вътрешен и външен. В съответствие с архитектурните особености, стените, отделящи външния пръстен от Тържествената зала са изцяло покрити със смалтови мозайки от външната и от вътрешната страна. Мозайката на Димо Заимов е озаглавена „Социалистическата индустриализация“ (камък, смалт) е разположена във външния кръг. Паното заема площ от 180 квадратни метра. Мозайката е напълно съзвучна като стилистика с останалите произведения в непосредствена близост до нея. Мозайката се отличава с разпознаваем рисунък. Фигури и форми са изпълнени в полихромна гама. Изобразеното пространство е абстрактно.

Изключително емблематичен пример за своеобразно усвояване на архитектурата, без да бъдат изземвани агресивно функциите ѝ е писана керамика за централното фойе на Пионерски дом в град Перник, 52 кв. м, 1982. Писаната керамика обхваща стените по цялото фойе на Пионерския дом от пода до тавана. Това е една от малкото творби на Димо Заимов, в които художникът се разпростира върху цялото пространство на архитектурата. Усещането за тапетирано покриване на цялото пространство се подсилва и от усещането за хаотична подредба. Няма акцентирание. Всичко е еднакво, равно и се възприема от зрителя в хода на неговото придвижване/въртене. Няма сюжетно тематичен разказ. Композицията е изградена на базата на концентриране на образи символи. И в тази творба, както и в останалите на Димо Заимов, фигури и фон не могат да бъдат отчленени една от друга. Рисуваната керамика се превръща в активен, доминиращ въздействието фактор и моделира изцяло архитектурата. На практика тя я подчинява. Изображението е обилно. То прелива навсякъде и отвсякъде.

Въпреки че е различен като стилистика поради особеностите на техниката, стенописът „Партията“ в същата сграда може да бъде причислен типологично към

тези произведения. Макар и в техниката на витража (техника, която носи в себе си повече условност), тук е мястото да бъдат разгледани и два витража, създадени от Димо Заимов по протяжение на 80-те години.

В рисувания класически витраж, изпълнен във фойето на заседателната зала на Общинския съвет в Добрич (1984), Димо Заимов съчетава алегорични изображения със сюжетна конкретика. Този принцип съвсем не е еднократно приложен в неговото творчество. Тъкмо напротив, той е особено широко застъпен в произведенията му с фигурална структура, сепарирани в глава две в дисертационния труд. Като цяло композиционната схема се характеризира със симетрично разположение на изображенията и асиметрично разположени детайли. Специфична за този витраж е, че асиметричността се увеличава по посока от центъра към периферията.

В колоритно отношение, творбата се отличава с равновесие между светлите и тъмните (от една страна) и топлите и студените цветове (от друга).

Стенно-монументалното произведение се базира на точно определена ритмичност, която му придава единно въздействие.

Комуникацията творба-архитектурна среда-зрител се осъществява плавно. Централната част поражда с опростените си форми и „потока“ от светлина, който навлиза отвън навътре. Фронталните позиции на човешките фигури способстват за своеобразно разгръщане по посока напред, към реципиента.

В пространствено отношение творбата се състои от различни слоеве. Техният брой варира от два (в центъра) до три (в периферните участъци). Колоритната структура се отличава със своеобразен ефект на „пулсиране“. Не е без значение и факта, че изображенията изпълват остъклената стена почти изцяло. Композиционното поле се пренасища от цветове и форми, с тенденцията да се „излее“ в интериора.

Витражът в кметството на град Добрич е изработен в техниката на класическия витраж. Създаден е в края на 80-те години. Като стилистика, както и като смислова

интерпретация, той следва посоката, която Димо Заимов „начертава“ с този тип разпознаваеми, знакови творби още през 70-те години. Налице са сходства с витража от заседателната зала в общинската сграда на град Добрич. Димо Заимов избира дискретно моделиране на формите.

Светлите, почти бели тонове подчертават композиционния център и на това пано. Димо Заимов разчита на светлината. Като цяло колоритът е свързан също със символика, произтичаща от поръчката. Светлият колорит, изобразяването на слънца са пряко обвързани с идеята за възход и просперитет. Типично за двата витража е, че всичко е еднакво дребно навсякъде. Това е рационално осмислено, тъй като по този начин те са споени, всичко става едно измерение и художникът постига потапяне на фигурата във фона в макар и условната същност на витража. Димо Заимов използва едни и същи цветове във фигурата и във фона. Другите цветове са приложени за акцент.

Началото на 80-те години на ХХ век посоката продължава. Съществуват голям брой примери сред произведенията на Димо Заимов, които се движат на границата на фигуралното и нефигуралното. Те носят родство с орнамента, притежават известна условност, особено в контекста на средата. В тях няма натуронаподобителност, а властва стилизация и геометризация. Независимо дали са създадени през 70-те или 80-те години посоката е една – изпълване на цялото предоставено изобразително поле, инициране на динамична комуникация, която произтича и изискването за „вчитане“ в изобразителната пласкост от страна на зрителя.

Примери са монументаният goblen, керамичният релеф в Интерхотел „Велико Търново“ във Велико Търново, 1981, керамичното пано, писана керамика в централното фоайе на Интерхотел „Велико Търново“, 1982.

Явлението „регионален патриотизъм“ не е чуждо на автора през призмата на реализираната поръчка. В поредица от творби той интерпретира теми, мотиви и образи, свързани с историята на Търново и индиректно с историята, традицията и

приемствеността. Художникът използва тема и средства в пълен синхрон, за да изяви пълно цялостното им въздействие. Художникът свързва съдбата си с Велико Търново, основавайки специалност „Стенопис“ във Великотърновския университет. И пристрастието му към този регион остава факт.

Като специфика, на границата на фигуралното и нефигуралното заради статута на сложните, на пръв поглед неразпознаваеми образни структури, е и сграфитото „Добруджа“ в хотел „Добруджа“ в Албена. То е типичен пример за произведенията, които категорично се отличават от архитектурата като формообразуване, композиционни посоки колорит и използвани материали. Важна в случая е гледната точка на автора по отношение на връзката произведение-архитектурна среда.

Поредният пример на произведение, пораждащо силен контраст с архитектурното си обкръжение и покриващо цялата стенна плоскост, е сграфитото „Добруджа“ (1983) от Димо Заимов, изпълнено в хотел „Добруджа“, разположен на територията на КК „Албена“. Монументалното произведение се отличава с цялостна структура, изградена от силно стилизирани флорални и зооморфни мотиви, чиято специфика е сведена до тази на орнаментални мотиви. Те са изключително преплетени и метаморфозирани от форма във форма може да подведе при разпределяне на произведението към групата с нефигурален, дори абстрактен характер. Използваните техника, мотиви и стилови особености разграничават произведението от конструктивните специфики, колорита и материалите, използвани в интериора. Нефигуралният рисунък и отсъствието на триизмерна дълбочина в рамките на изобразеното пространство, допринасят за запазване на плоскостния характер на стената.

Големите размери на изобразителното „поле“, цилиндричната му повърхнина и нагънатата, многопосочна композиционна структура формират въздействие, обвързано с усещането за композиционна безграничност. Художникът манипулира възприятието по посока от долу нагоре и от ляво надясно. Рисунъкът стриктно следва главната композиционна ос, описвайки плавни движения при конструирането на

всеки отделен детайл, а после се връща отново в началната точка. Необятността на творбата, необозримостта на детайлите, поетичният свят на автора и огромната площ на стената, „изпълват“ зрителното поле без остатък. Зрителят осъществява своя затворен „цикъл“ на визуално възприемане. Огънатата, криволинейна структура на произведението и огромният брой любопитно „поднесени“ детайли, които непрестанно привличат вниманието влияят първосигнално върху контактните „точки“ *творба-архитектурна среда-зрител*. Приглушеният колорит, базиран на два цвята и ясният композиционен ритъм до голяма степен успокояват визуалното възприятие. По този начин сграфитото разширява параметрите на архитектурата, обогатявайки я с ново, абстрактно пространствено измерение, разгърнато на приблизителна площ от 190 кв. м.

Като обобщение може да се посочи, че всичките мозайки на художника от края на 70-те – началото на 80-те години притежават следните белези – отделната форма е стегната, статична, рационална, така да се каже, докато фонът е третиран по-свободно, условно на моменти, дори живописно.

Мозайката „Науката е слънце“ на калкан на външен корпус на училище „Бачо Киро“ във Велико Търново продължава посоката от фигуралните творби на Димо Заимов. Заимов е сред авторите, които „разказват“ и са склонни да покриват цялото изобразително поле с камъчета. Подредбата на отделните каменни модули съдейства за усещането на „разпръскване“ на формата от средата към краищата. Динамичното разнообразие произтича както от различната подредба на камъчетата, така и от вариативните „плетеници“. Примерът е следният – около кръга, художникът моделира лъчи по вертикал. Те са плътни, сегментирани на части така, че се симулира огъване в пространството. Техният завършек е изграден от тъмен триъгълник, фланкиран от правоъгълни разноцветни (в лимитирания цветови диапазон на мозайката) правоъгълници. Формата е цялостно завършена и подчинена на ритмично ограждане на кръга от елемент, наподобяващ клонка на иглолистно растение. В този елемент отново се вписва оранж, сиво и охра. Студената сива линия отделя двете

топли части. Формите преминават една в друга и кръгът е обкратен от вписани полуокръжности, състоящи се от пет дъги с различна дебелина. Накрая, почти в самите краища на правоъгълната площ, творбата е оброчена от вгнати навътре дъги, които се „разтварят“ към околната среда и осигуряват следното: преход към околното пространство посредством тонално осветляване и затваряне на композицията с цел постигане на нейната пределна завършеност.

След 1989 година една от посоките, които Димо Заимов поема, е свързана с храмовата архитектура и декорация. Не са малко художниците, които в годините на прехода се адаптират и освен със светска стенопис и мозайка работят в областта на религиозната живопис.

В родното си село Караманите, област Варна, Димо Заимов изгражда мозайка за църквата „Св. св. Кирил и Методий“. Мозайката е изградена от камък, смалт и стъкло. Художникът използва нововъведение в областта на техниката и технологията и дори в подобен род канонична поръчка си позволява да експериментира. Човек със свободен артистичен дух, той носи в себе си неугасващото желание да търси и открива нови неща. Изображенията на братята Кирил и Методий са изградени в стилистиката на канона. Мозайката е предимно монохромна. Пъстрите дрехи на светите братя създават усещане за непрекъснато трептене на образната повърхност. В средата между тях са разположени книги – символи на тяхната канонизация. Камъчетата са малки по размер, със свободна и динамична подредба, която създава експресивно-живописно трептене. Интегрирането на надписа разкъсва плоскостта на паното, а появата му не е от първостепенна важност, защото изображенията са напълно разпознаваеми.

Каменната мозайка „Св. Богородица“ (2008) в Ботевград е част от декорацията на голям храм – трикорабна базилика с катедрален характер. Мозайката над западния вход изобразява св. Богородица и е със статуй на патронно изображение. Паното е разположено в цял, предоставен за композицията фронтон. Богородица е изобразена в ипостазата тип Оранта, с разперени благославящи ръце в оброчена от тесари арка.

Спазен е каноничният колорит в червено, синьо, със златен ореол. Богородица е изобразена на син фон – максималната степен на сакралност е налице в златния фон, а използването на синия цвят за небе или фон е типичен за християнската традиция от Възраждането. Цялото поле около Богородица е изпълнено с мозаечни арки с вградени в тях цветя. Този тип мозаечни мотиви са изключително често срещани в произведенията на Димо Заимов. Можем да ги открием в мозайки в хотели в курортни комплекси, в облицовки на басейни, в екстериорни и интериорни декорации. Те насищат изобразителното поле и отдалеч приличат на детайли от свод на готическа катедрала. Събирането им нагъсто създава усещане за насищане на пространството. Арките и тяхното застъпване динамизира средата. Димо Заимов е склонен винаги да запълва изобразителното поле. Насища с дребни детайли, докато въздействието за пълнота се превърне в монолитна тектоничност на композицията. Храмът е катедрален. По план е трикорабна кръстокуполна базилика. Мозайката е във фронтона, над западния вход. Мозайка има също така по фасадата на камбанарията, под барабана на купола. Тя представлява повтарящ се мотив – кръст на син фон от застъпващи се арки, който е мултиплициран от всички страни на четирите фасади. Характерът е същият и логиката на построение кореспондира с този на мозайката в централния фронтон на храма.

Произведенията, които Димо Заимов създава след 1989 г. и които са пряко свързани с фигуралното начало, са ориентирани към храмовата декорация.

Димо Заимов е сред художниците, които съвместяват различни похвати и типове монументални произведения в различни хронологични епохи от живота си. Няма рязък вододел в личната му еволюция в рамките на фигуралните монументални произведения. Развитието му е устойчиво, а повторемостта на мотиви, похвати, символи и композиционни схеми – категорична и закономерна.

Глава 3. Димо Заимов. Стенно монументални произведения с нефигурален характер

Третата глава от дисертационния труд се фокусира върху анализ на монументални творби с нефигурален характер. Те са както пределно геометризирани като специфика, така и изцяло абстрактни, ненатуронаподобителни. Комуникацията им с архитектурата е вариативна.

Стенно монументалната живопис е сред онези форми на художествена дейност, които живеят в отворено за комуникация пространство.

От хоризонта на днешния ден стенописните творби будят много въпроси. Менят се гледни точки, трансформират се критерии, но едно остава сигурно – монументална творба носи в себе си „код“, разкриващ параметрите на епоха, среда и творец.

Създадените от художника Димо Заимов произведения в периода след 1989 до 2016 (годината, в която художникът умира) изискват специфичен поглед и анализ, основан на дистанциране и прецизиране на сложната система от фактори – социо-културни и художествено-естетически.

Преди да анализирам произведенията от Димо Заимов в тази група посочвам предисторията и особеностите на нефигуралното в сферата на монументалистиката. Монументалните творби с нефигурален характер от периода на социализма принципно са причислявани към декоративното изкуство. Те не са проблематизирани самостоятелно в литературата от периода и са интерпретирани неделимо свързани с архитектурата.

Първоначалната поява на произведения с такъв характер се наблюдава през 70-те години на XX век. След промените от 1989 година монументалната живопис като форма на художествена изразност се превръща в предпочитан визуален език, заради своята универсалност и независимост.

През тоталитарния период стенописта (в нейните технологични разновидности, редом с мозайката и монументалната керамика) се превръща в официално изкуство, инструмент на властта. Установява се фигурален „канон“. Все пак преодоляването на условностите на канона става възможно. Не са малко авторите, които успяват да използват абстрактното под прикритието на посочената тематична рамка. Компромис с темата в името на средствата се превръща в ключ и за Димо Заимов.

Повята на абстрактната образност в монументалните изкуства се случва през 70-те години в България. През 70-те години абстрактните творби (без значение дали са геометрични или аморфно-живописни като градеж и въздействие) са в техниката на мозайката и са декоративни, архитектурни по същност бетонови решетки, пластички от стъкло, бетон и метал.

Проектите на художниците, които решават да се обърнат към нефигуралната образност, се представят пред Държавната комисия с аргументацията, че са свързани с новия конструктивен облик на архитектурата или с необходимост от специфични техники и технологии.

Много художници творят в областта на нефигуралното, но малка част от тях следват тази посока като осмислен авторски възглед. Сред тях са: Димо Заимов, Енчо Пиронков, Екатерина Гецова, Иван Кирков, Илия И. Илиев, Йордан Марков, Йордан Спиrow, Никола Буков, Сашо Попов.

Нефигуралните монументални творби присъстват забележимо от втората половина на 70-те до края на 80-те години на ХХ век. След 1989 година ролята им е доминираща. Уклонът към нефигуралното дава пълна свобода за творческа изява. Липсата на фигуралност освобождава художника от конкретиката на съдържанието. Монументалистите могат изцяло да съсредоточат усилията си върху проблеми, свързани с композицията, формообразуването, ритъма, използването на определени материали, техническото и колоритното изграждане на произведенията.

Произведения на Димо Заимов с нефигурален характер не са подвластни на ограниченията на хронологията.

За целите на дисертационния труд монументалната продукция в тази глава е условно разделена на две групи: В първата са разгледани произведенията, които имат естетико-утилитарна функция. Става дума за решетки, преградни стени, декорация на тавани и стени, обусловена от функционалната си архитектурност. Те са изцяло подчинени на съоръжанието, в което се намират. Към тях се включват и типологично обединени творби, чиито пластични решения са на границата на архитектура и декорация. Става дума за произведения, в които художникът използва в номинал „играта“ на светлината и без всякаква фигурация сътворява динамично взаимодействие творба-среда.

Във втората група на нефигуралните произведения включвам такива, в които от изчистената базирана на геометричното начало форма се достига до пълната като въздействие абстракция. Така наречената „геометрична абстракция“ намира израз в поредица от витражи и керамики. Проявата ѝ резултира в голям брой модулни керамики. Модулността излиза от границата на пределната рационалност и от геометрия се ориентира към свободна интерпретация.

Естествен завършек на всички произведения, обособени в тази част от изследването като нефигурални, представлява анализът на два архитектурни ансамбъла: хотел „Хелена Ризорт“ и хотел „Странджа“ в КК „Слънчев бряг“.

Произведенията с нефигурален характер, създадени от Димо Заимов, рядко са аморфно експресивни само с цвят или пластика. Създадените от него мозайки, керамики, метални пластички са геометрично структурирани, или ритмизирани от характера и спецификата на материала. Те са свързани с архитектурната среда без да ѝ се подчиняват. Дефинирам съотнасянето им като интегративно взаимодействие.

Решетка от бетон и лято стъкло за хотел „Рига“ в град Русе, 1975, 10 x 0.8 м, е пример от първа група – типа произведения, които имат архитектурно-естетическа функция. Решетката преминава през цялата приземна част на страничната фасада и

е непосредствено под еркерното издаване на архитектурния блок. Решетката има определено успокояващо въздействие. Принципно хоризонталът противодейства на динамиката. Спокойствието, което той носи, се засилва от композирането на аналогични като структура ажурни квадрати в структурата на решетката. Тя прилича на дантела въпреки биоморфния си характер. Решетката носи привидна и напълно оправдана монотонност, която все пак притежава в някаква степен вариативност заради характера на бетоновите нишки – като посока и дебелина те варират и разнообразяват същността на този пояс. Присъствието на тази решетка е обосновано функционално предвид статута на сградата. Стремещт към рационална конструктивност на художника проличава в използването на симетрията като основен принцип. Структурата на произведението е синтетична, монолитна и типична за края на 60-те тачалото на 70-те години. Тогава доминира афинитетът към материали като бетон, стъклубетон, и пиетатът към техники като сграфито или релефи от смесена техника. Обликът на архитектурата от 60-те години е интернационален, обременен от естетиката на рационализма. Отзвук от тези тенденции се долавя и в поредица от сгради и монументални творби. Отгласи в този дух има и в произведението на Димо Заимов.

Следващият аналогичен пример е преградна модулна решетка от шамот за Градски съвет в Перник, 1983. И през 80-те години, както и в предходното десетилетие, Димо Заимов използва прости, геометрични форми, подчинени на рационален принцип. Създавайки този тип решетка, художникът дава възможност пространството да прелива едно в друго. В услуга на универсалното той избягва символите и сложната метафорика, присъща за монументалните изкуства. Неговата концепция е базирана на простотата, сведена до лаконична знакова форма. Художникът я превръща в свой идеал и я обвързва с рационалното начало, с изящната точна форма, вписана в архитектурен контекст.

В интериора на хотел „Сандански“ в град Сандански през 1984 г. Димо Заимов създава няколко пластични произведения от поцинковани тръби и месинг.

Първото е метална пластика на тавана на козирката пред входа на хотела, 1984, 20 кв. м. Той създава пластика от вписани концентрични кръгове с паузи от правоъгълни, набраздени от пространствен растер елементи. Всичко е планирано, спокойно, рационално премерено. Изграждайки пластики в екстериор, Заимов мисли производението за конкретната архитектурна среда. Той обича прозрачните материали и плътността на метала и топлотата на керамиката.

В интериора на ресторанта на хотел „Сандански“ Димо Заимов създава решетка от поцинковани тръби и облицова колона от интериорната среда с месингови и поцинковани елементи. Решетката поделва пространство. Тя е монохромна, включва сфери и цилиндрични пречки, редуващи се през зададено разстояние. В нея отново е очевидна характерната за Заимов повторемост и наслагване, но структурата ѝ е динамична. Реализацията приковава вниманието на зрителя, тъй като неочаквано се появява натрупване на сферични обеми, след това отново се преминава към рутинната, „монотонна“ решетъчна структура, скрила визуалната игра, кодирана в принципа на свързване на самите форми. Интеграцията е изградена чрез не ритмично редуване на еднакви форми – модули. Геометричната фигура е използвана като обединяващо звено.

Интеграциите на Димо Заимов са активни в пространството. В следващите две произведения се проследява преход от първа към втора група в рамките на настоящия труд. Преход от преградна решетка към пространствена активност в архитектурна среда показва модулно керамично пано в панорамен ресторант на хотел „Санкт Петербург“, Пловдив, 1981, 53 кв.м. В това пано художникът за първи път залага посоката, която ще последва при реализацията в НДК – металната завеса. Керамичното пано е конструирано от малки модулни елементи, подредени така, че да наподабават огъване. Паното е покрито с колоидно злато. Колоритът е повлиян от факта, че металната повърхност променя цвета си под въздействието на светлината. Художникът майсторски се възползва от тези ефекти. Те генерират универсално звучене и подпомагат конструктивното внушение на паното. Паното е напълно

абстрактно и се слива с архитектурата. Не изземва тектоничната функция на стената, а допълва и подкрепя ролята ѝ при конструирането на пространството.

Металната, противопожарна стенна завеса „Слънце“, сцена на зала 1, 1981, от Димо Заимов продължава очертаната посока. Структурата на творбата се определя от принципа на формообразуване и връзката между сегментите. В това произведение, което е моделирано на базата на абстрактната образност има висока степен на завършеност в рамките на цялото. Изображение няма. Важна е динамиката на отделните пластини. Рисунокът в отделни зони на композицията се моделира изцяло от функцията на светлината. Динамиката и постоянната трансформация в структурирането на тази завеса спомага за разнообразното ѝ визуално въздействие.

Следващата група творби обособена в дисертационния труд обединява паната, отразили така наречената „геометрична абстракция“. Тя се проявява в два типа творби – във витражите и в архитектурно композираните модулни творби. Пиететът към конструктивната изчистена форма във витражите е налице през цялото творчество на художника, без значение на хронологията на тяхното създаване.

Класически витраж за Спа центъра в Павел баня, 1986, 400 x 105 см, представя композиция, организирана от геометрични форми. Решението е подчертано рационално с повторемост на мотива. Витражът е граден от малки форми. Шпросните присъстват дискретно. Както и в другите си произведения, така и в тези с геометричен характер художникът разчита на ритъм и мащабиране. За Димо Заимов е емблематично използването на модулност в редица произведения. Трябва да се уточни, че за него модулността не е просто включване на еднакви мотиви, а конструиране на разнообразни образни елементи.

Към примерите от тази група се отнасят и две пана, класически витраж в Дома на книгата, Ловеч, 1986, модулна керамика в хотел „Бор“ в Боровец, 1986г, два витража в две модулни керамики сградата на Обединена българска банка, началото на 90-те години.

Мозайка от камък с пластика от бетон, фасада на частен хотел в град Гоце Делчев, 2001, очертава развитието на линията от геометрия към абстракция, в контекста на предопределена от синхрона с архитектурата монохромност. Мозайката е част от фасадата на хотела. Тя хармонира с материала на облицовка на сградата – като специфика и колорит. Композицията е съставена от геометрични елементи. Изображението се асоцира, макар и твърде далечно, с фигура с разперени криле. Запълването на малките форми откликва на характера центъра на композицията. Малките цилиндрични блокчета са своеобразен отглас на централната композиционна ос. И тук, както и в повечето произведения с абстрактно геометричен характер, Димо Заимов разчита на ритмична повторемост. Мозаечното пано дискретно взаимодейства с архитектурата. То запазва своята същност и регламентира границата монументална творба – архитектура.

В сградата на спа център в Благоевград Димо Заимов създава голяма мозайка с абстрактно-геометричен строеж в същинската част на центъра, както и фризова мозаечна композиция с медальони (поместена в Глава 2 на дисертационния труд). Мозайката покрива всички стени на помещението. Художникът асимилира пространството, но плавно и дискретно. Неговите произведения не се натрапват като въздействие и нямат претенции да доминират над архитектурата.

Посоката, ориентирана от геометрия към абстракция съвместява: екстериорната, пластична творба от бял врачански камък, предназначена за подеркерната стена на хотел „Рига“ в Русе, 1976, и модулната керамика на Пионерски дом в Перник. Пластиката има абстрактен характер и асиметричен рисунък.

Керамиката на фасадата на Пионерския дом в Перник, 1983, е с абстрактен характер. В контекста на тогавашната политическа ситуация в България, лентите в центъра биха могли да асоциират структурата на червена роза, която се трансформира в разветви, червени знамена. В пластическо отношение, стенно-монументалната творба се отличава с богатство на изразните средства.

В пространствен план, каменната стена се извява категорично на фона на фасадата. Плавните форми и свободният композиционен ритъм контрастират с правоъгълните обеми на сградата. Произведението осъществява връзка с архитектурната среда на база на общи материали и колоритно въздействие. Белият цвят на камъка е идентичен с облицовката и настилките на сградата, а подчертаната пластика на паното „кореспондира“ със силно изпъкналите части на прозорците, корнизите, вертикалните модули на решетките и хоризонтално насочените козирки. Стенно-монументалната творба осъществява връзка с архитектурната среда, на базата на общ колорит, вертикално членение и ъгловатост на част от керамичните модули. Белите и охроватите пояси от облицовката на пионерския дом в Перник, образуват ритъм, в който керамичното пано се вписва, обогатява го и го допълва.

Градация на обобщението е постигната чрез колорита в мозайката от камък с пластичен център от керамика, ресторант в хотел „Аугуста“ в Хисаря, 1987. В това пано, ситуирано върху две стени от помещението, четливостта на композицията се отъждествява с геометризирания градеж на формите. Паното е мащабно и се налага като фактор в пространствената среда. Няма фигурална образност. То е агресивно спрямо интериора, тъй като усвоява ъгъла и смегчава неговата априорна функция. В тази мозайка художникът разчита на стилизацията, която е изведена до крайна степен. Границите на нейните проявления са широко очертани – от синтетично изобразени структури през конструктивно геометризирани сегменти към максимално обобщени форми, отвеждащи към абстрактен характер на произведението като цяло. Изявена до максимум, стилизацията се превръща в знак за пластика. Тя е необходимо условие за автора, чиито творби навлизат в динамично взаимодействие с околното пространство. Така напълно закономерно при тази творба пластиката се превръща в инструмент на стилизацията, катализиращ условния характер на формата. Присъствието на триизмерни структурата на керамичната пластика засилва пространствената доминантност на творбата. Керамичните

елементи се превръщат във важен фактор при взаимодействието на стенописа с архитектурната среда.

Пред вид спецификата на произведенията на Димо Заимов, в които стилизацията има различна градация и чрез нея се постига максимално изявена условност, в тази творба цветът поема повече функции при изграждането на изображението. В нея предназначението му е очертано в следния диапазон: от фактор, необходим за прочита на композицията, през средство за градеж на синтезиран силует до елемент, конструиращ абстрактна форма, чрез пълна деструкция или знаково обобщение.

Самостойността на мотива е занижена. Той е тъждествен на композицията на мозайката. В мозайката геометризацията е изявена и чрез по-свободен израз на абстрактна ритмика. Контрастът определя композиционния строеж – тъмна композиционна структура на светъл фон, а контрастът ярък-нерярък тон обособява изпъкването на композиционния център и подчертава неговата активност. Важно е въздействието по посока на „завладяване“ на архитектурната среда. Пример, който онагледява тази посока, е мозайката от Димо Заимов в почивна станция на Министерството на външната търговия в местността „Цигов Чарк“, 1987. Това е монументална творба, която контрастира с архитектурното пространство и категорично променя въздействието му, като се разпростира върху стените, пода, в рамките на интериорните водни площи. Отличава се с полихромен колорит и сложно преплитане на композиционни направления. Произведението променя средата, нарушавайки пространствената ѝ структура.

Голяма част от произведенията с модулен характер, създадени от Димо Заимов, могат да бъдат определени като архитектурни интеграции. В тях се регистрират два водещи за художника принципи: повторемост и вариативност. Сами по себе си те конструират смислов парадокс, който води до конструиране на пространствен парадокс от художника. Именно този тип произведения хармонират с архитектурата, единни са с нейните изчистени обеми, повтаряйки ги, но всеки път различно. Така

играта на вариации и постоянни трансформации отново отправя към пространствена оптическа илюзия. Той ползва пространството на архитектурата, без да омаловажава присъствието на творбите си. Редувайки модули, Димо Заимов ни напомня за безкрайното разнообразие на универсалното.

Димо Заимов е автор, който след демократичните промени се изявява в сферата на нефигуралната стенопис. Негови реализации са мозаечните ансамбли в хотелските комплекси „Хелена Ризорт“ и „Странджа“ в КК „Слънчев бряг“. Те са реализирани през 2008 г. Поради спецификата им и обема на работа художникът прибегва до помощта на изпълнители и машинно обработване на каменните модули.

Тези два големи монументални ансамбъла, разглеждани в рамките на творбите с абстрактно звучене имат свой собствен облик. Те са обект на комплексно анализиране. В началото на ХХІ век създаването на части хотели и прилежащите им съоръжения е характерно за новозабогатялата част от населението. Разглежданите ансамбли са поръчани на един авторски колектив и това до известна степен ги предпазва от еkleктично разностилие, претрупване и дисонанс. Димо Заимов изпълнява изискванията на инвеститора и прилага своето чувство за ритъм, повторимост и тектонична мярка. Факт е, че мозайките са навсякъде и насищат средата. Авторският проект и изпълнение на хотелски комплекс „Хелена Ризорт“ е на колектив с членове – Димо Заимов (ръководител) и Павел Коцалев и Стоян Коцалев и др. е реализиран в периода 2007 – 2009 г. Художественото оформление на пространството включва самостоятелни пана, фризове, облицовка на колони, полуколони в интериорни и екстериорни хотелски части, оформление на парк с басейн, и връзка между тях. На територията на комплекса има следните мозаечни пана: мозайка на фасадата на хотела, пана и фризове за екстериорния бар барбекю, мозаечна арковидна колонада за дневен бар барбекю, мозаечни пана за екстериорния рибен ресторант, групи от мозаечни колони в екстериорната част на хотелската сграда, мозаечно пано за закрития басейн на хотела, мозаечно пано „Пролет“ и „Алафранга“ за интериора на хотела.

Единната цветова гама спомага за цялостната визия на пространството. Средата е наситена с мозаечни пана, които въпреки разстоянията между отделните произведения, всички реализации си кореспондират посредством повтарящи се мотиви, отделни елементи и колоритни комбинации. Освен под формата на пана мозайката присъства и като облицовка на колони. Димо Заимов набляга на архитектурната форма при формиране на пространствено-комуникативен ансамбъл.

Мозаечните реализации в комплекс „Хелена Ризорт“ създават хомогенна атмосфера при аранжиране на градинското пространство. Наблюдава се пиетет към кръглата форма. Тесарите са обработени прецизно с подходящи технически средства. В този ансамбъл мозайките са едновременно подчинени на рационализъм (в подредбата) и артистичен градеж (като чисто емоционална изразност).

Мозайката присъства навсякъде – дори около прозорците на хотела под формата на фриз, редуват се триъгълни мраморни елементи подредени в определена посока и ритъм. Едри мозаечни пана, които привличат вниманието с колорит и експресия се намират в интериора на хотела. Те са големи по размер, но присъствието им не се припокрива с носещи архитектурни елементи, а са реализирани само с естетическа функция щом няма конструктивно-утилитарния момент, Димо Заимов си позволява своеобразна артистична свобода. Факт е, че именно в тези произведения, художникът проявява афинитета си към смесване на техники и технологии, особено популярен след 2000 г.

В творчеството си Заимов широко прилага експеримента, а употребата на съвременни свързатели, както и ефектите, получени от комбинации на синтетичните материали дават възможност за съвременна художествена изразителност и технологично овладяване на проблемни архитектурни пространства.

Като цяло принципът на изграждане на цялостен архитектурно-декоративен ансамбъл, приложен в хотелския комплекс „Хелена Резорт“ можем да видим и в

оформлението на Хотел „Странджа“. Решението е сходно като концепция, но не и като колорит.

Характерно за цялостната концепция на проектиране на художника е участието на едни и същи мотиви в композиции и във фризове. По този начин се постига единност на решенията като същевременно се избягват директните повторения. Стенописните произведения в екстериора са съобразени и с логиката на парковото озеленяване. В интериорните решения, паната имат самостоятелно звучене, като не се натрапват. Създадена е единна атмосфера с уникален характер.

Ансамбловите решения в хотелските комплекси от Димо Заимов носят типична за времето си еkleктика. Напълно закономерно е в духа на постмодернизма този вид изпълнения се определят като „силно еkleктични“. Нещо повече, в последните години думата еkleктика се възприема в смисъл на „положителна комбинация от разнотилни елементи“.⁵ Димо Заимов не губи чувството си за мярка.

Дори в контекста на изискванията на инвеститора и в епохата на постмодерната естетика, Димо Заимов разчита на артистичния порядък и балансираното архитектурно пространство, в което монументалната творба е ситуирана на базата на хармонично взаимодействие.

Заклучение

Димо Заимов създава стенописи, мозайки, керамики с поръчка от държавната власт, за частни инвеститори, за „себе си“, както в рамките на затворения в пределите на 1956 – 1989 период, така и отвъд неговите граници. Тази устойчива повторемост доказва, че авторът има потребност да се изразява на езика на монументалната живопис като художествена дейност.

Постоянство, трайно и изявен интерес към проблематиката на монументалната живопис, липса на темпорални граници и резки стилови обрати свидетелстват за

⁵ Иванова-Гетова, М.-М. Тенденции в съвременния интериорен дизайн и стенописната декорация. – В: Сборник материали от докторантска конференция НХА 2010, София, 2012, с. 121.

плавна еволюционна крива, която бележи облика на Димо Заимов като монументалист.

Принципно развитието на Димо Заимов е плавно и много постъпателно. Той решава един проблем постепенно на няколко нива. Първо с една група средства, като на следващ етап добавя нов пластически компонент.

Димо Заимов се увлича от търсене на нови средства и начини за обновление на пластическия изказ. Опитите в областта на техниката и технологията отвеждат към преодоляване на границата между монументално и кавалетно. Посоките на взаимопроникване на тези два клона на художествена дейност са характерни за разглеждания художник. Този феномен, който се извява на две нива – по посока на пластическа изразност в (ярък пример е сходството в полето на монументалната и кавалетната пространствената среда и в преноса на образни структури.

Взаимопроникването между монументално към кавалетно се наблюдава изразително в преминаването на образни структури. Съпътстващото го постоянно привнеса известен „личен“ елемент. Така се формира заключението, че за Димо Заимов монументалното изкуство не е временно увлечение, нито творческа дейност, обвързана само и единствено с поръчката. Чрез интегриране на образи от кавалетните към монументалните си произведения и обратно, монументалистът съвместява поръчката с индивидуалния творчески избор.

В дисертационния труд са проследени търсенията на Димо Заимов в областта на монументалната живопис, през призмата на тенденциите и процесите в два важни за българската история периода - 60-те – 80-те години на XX век и 1989 – 2016 година.

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

Пространствено-условните реалистични стенно-монументални произведения се характеризират с паралелно присъствие на визуална достоверност и липса на тонална перспектива. В рамките на тази група се отличава с визуална достоверност на изображенията, стилизация на формите и конструиране на относително знаково пространство. Редом с този тип произведения могат да бъдат открити и такива, които се базира на обемност, породена от едри по мащаб форми и фигури, които запълват изобразителното поле. Вследствие на това изобразеното пространство се отличава с подчертана едноплановост и силно редуцирано трето измерение.

Нефигуралните стенно-монументални произведения са систематизирани в разновидности – модулни, изцяло геометрични, съвместили рационално и пластично по различни пътища. В нефигурални композиции са изведени особеностите на образния строй и на връзката стенно-монументално произведение – архитектурна среда.

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

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

„територия“ неприкосновена.

През 80-те години се увеличава разнообразието от използвани техники. Широко разпространение придобиват фреското, секото, мозайката, пластичните триизмерни творби и смесените техники. Стенно-монументалните произведения придобиват ново пространствено „измерение“ посредством включването на пластични елементи. Фактът, че изобразеното пространство, не се базира на принципите на въздушната перспектива рязко подчертава формите и изостря пространствената условност в рамките на изобразителното поле. Редуцираната дълбочина осъществява връзка между изобразеното и реалното пространство на принципа на „преливане“ на стенописа от стената по посока на архитектурното пространство. Това факт в максимална степен определя облика на връзката стенно-монументално произведение-архитектурна среда.

След 1989 година границите на видове и жанрове в изкуството силно се развива. В архитектурната среда има както творби, фрапиращи със своето присъствие, така и нефигурални творби, органично свързани с нея поради особеностите на формообразуването, структурата на композицията, използваните материали и колоритно решение.

Димо Заимов е сред авторите, които запазват характера на своите произведения независимо от доминирането на еkleктичната линия в годините на прехода. Като обобщение може да се посочи, че при художника Димо Заимов липсват резки стилови обрати и скокообразни промени. Той следва избраната посока по протяжение на целия си творчески път плавно и с постоянство. Това води да извеждане на типологични по структурна изграждане и въздействие фигурални и нефигурални творби. Димо Заимов е един от значимите български художници монументалисти. Диапазонът на дългогодишното му творчество респектира със своята мащабност, а приносът му за развитието на българската монументалистика отстова неуспорим.

Приложение

Изработването на албум с монументалните произведения на художника Димо Заимов, разглеждани в настоящия труд е обемно приложение с висока информативна стойност. Изграждането на албума води след себе си изработването на приложение – списък със стенно-монументалните творби на художника. Наличието на подобен опис с датирани, атрибутирани и детайлно описани реализации внася допълнителна конкретика и включва непознати до момента произведения в научно обръщение.

Библиография

За целите на дисертационния труд е използвана библиография, който съдържа книги, статии и студии. Източниците са общо 67, от които 62 на български език, 4 на руски език, 1 на английски език.