

Национална художествена академия

Факултет за изящни изкуства

Катедра „Стенопис“

доц. Пенчо Найденов Добрев

**Аспекти на пластическата проблематика
в творчеството на Илия Илиев**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане

на образователна и научна степен „доктор“

Научен ръководител: проф. д.изк. Чавдар Попов

София

2022

Съдържание

Увод. Основания за избор на темата	5
1. Родството на релефа и стенописта	11
1.1. Изразните средства на релефа	11
1.2. Релефът и стенописта се срещат на стената	13
1.3. Аспекти на пластиката в изразните средства на някои основни стенописни техники	14
2. Анализ на творчеството на Илия Илиев в областта на мозайката. Аспекти на пластиката в мозайките на Илия Илиев	18
2.1. Класификация на мозайките на Илия Илиев по степен на пластична активност	18
2.1.1. Първа степен. Плоска шлайфана мозайка	18
2.1.2. Втора степен. Плоска мозайка. Пластичност чрез редежа	19
2.1.3. Трета степен. Използване на съчетания от тесери и елементи с различна големина и форма	20
2.1.4. Четвърта степен. Мозайка върху неравни или извити основи	26
2.1.5. Пета степен. Триизмерни мозаечни творби	27
2.2. Съчетаване на илюзорна и физическа пластичност	29
2.3. Технологични фактори, свързани с пластиката в мозаечното творчество на Илия Илиев	30
2.3.1. Материалите	30
2.3.2. Техниките	34
2.4. Един експеримент	37

3. Развитие на пластичните идеи на Илия Илиев в други техники и материали. Мястото им в съвременното изкуство	38
3.1. Пластиката в различни от мозайката техники, използвани от автора	38
3.2. Основополагащите начала. Оформяне и развитие на пластичните идеи на Илия Илиев	41
3.3. Паралели в творчеството на Илия Илиев и пластичните тенденции в българското и световното изкуство от края на XX и началото на XXI в.	42
Заклучение	51
Самооценка за приносите на научния труд	55

Увод

Основания за избор на темата

Усвояването на междинните територии е една от най-характерните черти на изкуството днес. Един от съвременните художници, които постигат стойностни резултати в такива области на изкуството е **проф. Илия Иванов Илиев**. Той работи в сферата на стенописните техники и главно на мозайката. Пластик по природа, той надхвърля територията на традиционната плоска мозайка, като в творчеството си създава многобройни творби, вписващи се в актуални тенденции на съвременните пластични изкуства. Освен продуктивен художник, е и автор на научни трудове и дългогодишен професор в Националната художествена академия. Шансът да го познавам отблизо като човек и автор ми даде основания да се опитам да изследвам обстойно пластическите аспекти на неговото творчество.

Илия Илиев е един от най-значителните и продуктивни съвременни български автори в областта на мозайката. Броят на творбите му е трицифрен. В голяма част от своите работи той прекрачва традиционните виждания за това изкуство и съчетава неговите изразни средства с тези на релефа и триизмерната пластика. В зоната, където се срещат пластиката и стенописните техники, той постига артистични резултати, които обединяват спецификите на тези исторически разделени, но изначално родствени изкуства.

В последните години проф. Илиев получи значително признание. В резултат на многобройните му изяви на международна сцена (участия в изложби, уъркшопи и конгреси) и като оценка на неговото художествено и научно творчество най-вече в областта на мозайката, през март 2015 г. той бе удостоен със званието Почетен член на международната организация на мозайчистите AIMC (Associazione Internazionale Mosaicisti Contemporanei). Оценка и адекватното представяне на неговото творчество у нас закъснява и това прави изследването му актуално.

Друго основание, което прави този труд навременен, е възможността и привилегията да се ползваме от това, което авторът е сътворил в сферата на визуалното, а също и от неговите оценки, коментари и разяснения от първа ръка. Неговата личност е ценен източник на автентична информация за собственото му изкуство.

До днес в научноизследователската литература на българското изкуствознание, а и изобщо, липсва систематично научно изследване върху проблемите, с които се заема настоящото. Коментари и оценки за творчеството

на Илия Илиев са правени главно по повод негови изложби или участия. За работите в самостоятелната му изложба на „Шипка“ 6 през 1987 г., проф. Атанас Божков¹ пише няколко хвалебствени реда, но тези оценки са общи и не се задълбочават в конкретни анализи, защото са част от обзорен материал, който няма такава цел.

В друга по-обширна статия на проф. Валентин Ангелов², посветена на проблемите на съвременната българска мозайка, е обърнато специално внимание на работите на Илия Илиев от същата изложба и техните пластични качества. Той отбелязва водещата роля на материала пред изображението и сюжета в работите на Илия Илиев и спира с тази важна, но сравнително обща констатация.

Като цяло отзивите и оценките за творчеството на Илия Илиев през годините са положителни, но общи и кратки. Не е направено обстойно изследване, адекватно на величината на това творчество. Ето защо, в настоящия текст е направен опит за навлизане в него по-подробно и то, под един специфичен ъгъл. Изяснени са взаимодействията на изразните средства на пластиката и релефа с тези на стенописните техники както по принцип, така и специално в работите на Илия Илиев. Показан е широкият диапазон, в който те се разполагат – от двуизмерното изображение до триизмерната пластика и архитектурата. Това изследване може да послужи на студентите от специалностите „Стенопис“ и „Скулптура“ за по-доброто и задълбочено разбиране на проблематиката, свързана с пластиката изобщо, както и да се запознаят отблизо и детайлно с пластическите аспекти в изкуството на Илия Илиев – един от доайените на специалността „стенопис“ в НХА. Надявам се то да е от полза и за известен кръг от художници, изкуствоведи и ценители на пластичните изкуства, изкушени от неговото творчество и специфичния му пластичнообразен език.

Обект на изследването е цялостното творчество на Илия Илиев от средата на шестдесетте години на ХХ в. до днес. Проучването няма монографичен характер, а се занимава главно с типологични проблеми. То не проследява

¹ БОЖКОВ, Атанас, 1987. Контактът с картината – реалност и илюзия. *Отечествен фронт*. 12600. София, 26 февруари 1987.

² АНГЕЛОВ, Валентин, 1987. Материалът като естетически феномен. Размисъл за съвременната ни мозайка. *Култура*. 10 април 1987. Бр. 15.

хронологично творчеството и събитията от живота на автора, а следва логиката на поставените конкретни теоретични цели.

Предмет на изследването са неговите произведения, в които той съчетава изразни средства, характерни за пластиката и релефа, с тези на стенописните техники. По-голямата част от тях са в сферата на мозайката. Друга част са в техниката сграфито или съчетават различни технически възможности на стенописиста. Интерес представляват и някои работи, които могат да бъдат причислени по-скоро към релефа и пластиката, но като свързани с архитектурата и стената, характеризират определена степен във взаимодействията със стенните изкуства. В творчеството на Илия Илиев не липсват и творби, които изцяло принадлежат към сферата на триизмерната пластика и скулптурата. Те също са обект на анализ от гледна точка на разглежданата тук проблематика.

Един от основните проблеми на изследването е взаимопроникването на изразните средства на двуизмерната рисунка и стенописните техники с тези на релефа и пластиката. В текста обстойно са изследвани взаимодействията на плоскостта и триизмерното пространство в сферата на релефа като основа за разбирането им в някои техники на стенописиста и в работите на Илия Илиев, в които тези взаимодействия също се проявяват. Акцент е поставен върху мозайката като най-обемна част от творчеството на Илия Илиев. Анализирани са резултатите, получени при тези взаимодействия по принцип и в конкретни негови работи. Изследването се занимава също със степенуването на състоянията на преход между мозайката и триизмерната пластика в работите на автора. В него са класифицирани голяма част от неговите творби съобразно степенята на тяхната пластична активност.

Друга цел на изследването е поставянето на мозаечното творчество на Илия Илиев в рамките на българските и световните тенденции в съвременната пластична мозайка. За целта е направен кратък обзор на тези тенденции, а авторите, които ги представляват – с характерни техни творби.

В изследването са застъпени следните тези:

Теза 1. Голяма част от творчеството на Илия Илиев съчетава изразните средства на стенописните техники с тези на релефа и триизмерната пластика и се характеризира с подчертана пластичност.

Теза 2. В мозайките на Илия Илиев е застъпен целият възможен диапазон от степени на взаимопроникване между традиционната класическа мозайка от една страна, и релефа и триизмерната пластика от друга.

Теза 3. Творчеството на Илия Илиев в сферата на мозайката е автентично и новаторско за българското, а в някои отношения и за световното изкуство. То е в синхрон с актуални тенденции в тях.

Тъй като творчеството на Илия Илиев е значително по обхват и обем, а настоящият труд има специфични цели, част от неговите творби остават встрани от фокуса на това изследване. Някои от тях са разгледани най-общо, други са само изброени като принадлежащи към една или друга степен на пластична активност. Въпреки че по принцип архитектурните творби на автора не са обект на разглеждане в случая, все пак някои примери от тях са приведени като доказателство за обединяващата роля на пластиката, доколкото нейната проблематика се съдържа в почти всички посоки на неговото творчество, включително в архитектурата.

В изследването е използван класическият метод на описание и анализ на различни произведения. Направен е илюстриран исторически преглед на взаимодействията между пластиката, релефа и стенописните техники. Използван е визуален материал и текстове от архива на автора, интервюта, взети от него, както и негови лични разяснения и мнения по темата. Приложени са схеми и графики за улесняване разбирането на изложените тези.

За настоящото изследване едно от основните понятия, чийто смисъл трябва да уточним, е *пластичност*. В изкуството терминът се използва по няколко начина. Единият служи за характеризиране на определени качества на материалите, главно в скулптурата, релефа, стенописни техники като сграфито, мозайка и витраж, форми на съвременните изкуства като land art, инсталации и др. Пластичните качества на материалите са определящи при избора на техники, инструменти и подходи за осъществяването на артистичните идеи, и често участват пасивно като условие при тяхното генериране. Разбира се, в по-ограничена степен, и живописиста използва материали с пластични качества като различни пасти за релефни подложки, бои с пълтни консистенции и др. Тази употреба на термина не се различава особено от употребата му в практиката и бита.

Друг начин, по който понятието *пластичност* се използва в изкуството, е този, при който то изразява качества на самите произведения, а не на материала, от който са създадени. То се разделя на две според широчината на вложения смисъл. От това раздвояване произтичат и съответни различия в разбирането на понятието *пластични изкуства*. В тесния смисъл, това са гореизброените изкуства. Този възглед се опира на връзката с употребата на термина *пластичност* във физиката. Така той се свързва с материалната реалност, като изключва използването му в сферата на различни от

физическото пространство. Широкият смисъл включва всички визуални изкуства, включително фотографията. В него терминът е пренесен във виртуални, абстрактни, духовни или други пространства. По тази причина *пластичност* в тесния смисъл се отнася към качествата на артистичните творби от физически материал, техните форми и повърхнини в пространството, надхвърлящи плоското изобразително поле, а в широкия – към визуалните образи изобщо.

За целите на изследването ще наречем пластичността в живописата, фотографията и дигиталните екранни изкуства *илюзорна или виртуална пластичност*. Тя се различава от реалната физическа пластичност по това, че произтича от илюзията за материалност и триизмерност, характерна за тях. Тези форми на изкуство генерират в двуизмерно изобразително поле илюзии за пространство, светлина, сянка, материалност. Съответно постигнатият пластичен ефект е илюзорен и се отнася по-скоро към способностите на сетивата и ума да възприемат реалностите, отколкото към самите физически реалности. Бисер Дамянов отбелязва в своя труд „Изобразителното поле“: „*Въпреки, че полето е плоско, то може да се възприема и мисли като триизмерно пространство.*“³ По-нататък той подробно обяснява качествата на виртуалното пространство. Точно това пространство и тази пластичност остават встрани от нашия фокус. Обръщаме се към тях само в частта, разглеждаща творби на Илия Илиев, в които той съчетава този възглед, характерен за двуизмерните изкуства с реална физическа пластичност. **В настоящия труд използваме термина *пластичност* в тесния смисъл, в който е свързан със скулптурата и релефа, с динамичните потенциали на формите, с активните им проявления в пространството, с директното въздействие на материала. Тъй като основният разглеждан проблем е свързан с взаимодействията на двуизмерните стенописни техники и главно мозайката с релефа и триизмерната пластика, разглеждаме нарастването на активността на формите при тези взаимодействия като нарастваща пластична активност.** В този смисъл терминът *пластичност* е близък по съдържание до *триизмерност*, но включва и специфичното въздействие на материала, независимо от формата.

³ ДАМЯНОВ, Бисер, 1998. *Изобразителното поле*. Пловдив: Златю Бояджиев. с.173. ISBN 954-9659-07-0.

Друг термин, чието съдържание има нужда от поясняване в случая, е *съвременно изкуство*. В този текст той е използван в най-широкия възможен смисъл, в който се отнася към творчествата на съвременни автори с най-различни виждания за изкуството. Тук терминът не съдържа претенцията да определя характеристики на това изкуство, различни от неговата най-обща и очевидна характеристика – създаването му сега. Дистанцираме се от разпространеното схващане за съвременното изкуство като активност, свързана с конкретни представи и идеи за съвременния свят и мислене, като отражение на определени техни страни. Оставяме настрана и идеята за съвременното изкуство като „законен“ наследник на специфичната интелектуална нагласа на модерността от XX век, и се отказваме от прекомерната амбиция да отсъждаме и ограничаваме. Различни виждания за съвременното изкуство, като това на френския философ Бенжамен Оливен⁴, ни дават достатъчно силни основания да използваме понятието, като зачитаме единствено най-широките му граници. В тях оставяме всички явления в света на изкуството, случващи се днес, като отражения на нашето време, което, както предполагахме, не е линейно.

В предговора на основния текст са пояснени и някои термини, пряко свързани с мозайката. Те нямат широк обхват и употреба в различни сфери, а обратно – прилагат се в много тясна и специализирана област, каквато е техниката на изграждането на мозаечна творба. Това са главно наименованията на различните видове редеж, наречени още *опуси*.

⁴ Benjamin Olivennes – преподавател в Columbia University in the City of New York и автор на книгата *L'autre art contemporain: Vrais artistes et fausses valeurs*.

1. Родството на релефа и стенописта

1.1. Изразните средства на релефа

Релеф е термин с широка употреба, която е трудна за обхващане. Той се използва във всяка човешка дейност, свързана с материални повърхности. Където има материална повърхност, има релеф. Липсата на релеф е само абстракция. Във физически смисъл и най-гладката повърхност е релефна заради своята микроструктура, изградена от микрочастици. Така погледнато, „равна“ или „гладка“ повърхност са практически понятия, свързани с определен мащаб, при който повърхността се възприема от човешките сетива като „равна“ или „гладка“. Все в този общ смисъл релефът може да се разглежда и като граница на съприкосновението между материала и „празнотата“ или като резултат от срещата на енергии, обуславящи две различни плътности на материята с различна активност. Например за морското дъно, „празнотата“ е вода. Релефът на дъното е резултат от взаимодействието и контакта между твърдата земна повърхност и водата. Няма да навлизаме навътре в тези общи разсъждения. Те са ни нужни само, за да не изпускате от вниманието си динамичните характерни както на материала, така и на „празнотата“, произтичащи от динамичната същност на пространството по принцип. *„Пространството не съществува физически, ако се отдели от произващата го енергия.“*⁵

В изкуството *релеф* е „скулптурно изображение, чиито форми изпъкват повече или по-малко върху основна плоскост“⁶. Изразните средства на това изкуство са пластични. То не работи в условно изобразено пространство, както го прави живописиста, а подобно на триизмерната пластика създава образи от материал. В една или друга степен релефът се проявява във физическото поле на зрителя. Материалът и пластичната изразност сродяват релефа със скулптурата. Релефните образи, обаче, не се разполагат свободно в триизмерното пространство. Те се придържат към плоскостта в една или друга степен, като създават в нейната двуизмерност илюзия за пространствена дълбочина. Именно тази илюзорност и връзката с плоскостта сродява релефа с рисунката и живописиста, а по-нататък ще видим, че връзката му със стенописта и стенописните техники е още по-тясна. Заради родството си и с двуизмерното, и с триизмерното, той запълва целия възможен диапазон между тях и заема особено място в сферата на визуалното изобразяване и изразяване.

⁵ АРНХЕЙМ, Рудолф, 1984. *Динамика архитектурных форм*. Москва: Стройиздат. с. 8.

⁶ Енциклопедия „България А–Я“, 1974. София: БАН, с. 691.

Принципите на неговото изграждане лежат в дълбочината на двойствената му природа.

Всяко материално изобразително поле съдържа релефен аспект. Например географията и изкуството се срещат в *land art* – направление от средата на XX в., при което творбите се създават от пръст, камък и/или други природни материали и стават част от пейзажа. Голяма част от произведенията на това изкуство са релефни форми, постигнати чрез мащабно манипулиране на земната повърхност (фиг. 15). Въпреки, че те често са от земя, тяхната ръкотворност придава на релефа различен от географския смисъл.

В живописата едрината на платното и мазката боя, нанесена с четка, шпакла или направо с тубата, създават релеф, въздействащ независимо от цвета. При изостряне на ъгъла на осветлението спрямо картината, се засилва въздействието на нейната фактура, която по същество е релеф в широкия смисъл (фиг. 18). В пластиката терминът *фактура* също се използва, за да изрази характера на повърхнините. В графиката имаме релефен печат (преге) (фиг. 19). Клишето или матрицата в много от графичните техники са релефни (фиг. 20). Дори акварелната хартия за рисуване (а и всяка друга) има релеф (фиг. 21). Като атрибут на всяка материална повърхност, релефът е неотделим аспект от изразните средства на традиционните пределектронни и преддигитални визуални изкуства, както и на съвременните форми на изкуството, използващи материал.

Около въпросите, свързани с релефа, често има неясноти. Част от тях се дължат на самия биполярен характер на това изкуство, разположено между плоската основа и пространството пред нея, между двуизмерното и триизмерното. Друга част – на недостатъчната задълбоченост в осмислянето и теоретичното интерпретиране на проблематиката, свързана с него.

В основния текст са разгледани видовете релеф и са разяснени критериите за определяне на вида релеф според височината и според принципа на неговото изграждане.

Анализирани са някои пластични аспекти при различни начини за използване на цвят в релефа и възможните взаимодействия между цвета и формата, както и някои особености на въздействието при прозрачните материали. Разкрити са зависимостите между височината на релефа и оптималните ъгли на осветление.

1.2. Релефът и стенописта се срещат на стената

Родството на релефа и *двуизмерните изкуства* произтича от плоското изобразително поле и от способността на сетивата да подвеждат ума, който им се доверява, игнорира физическата реалност и приема плоскостта като специфично пространство. При стенописта изобразителното поле е стената – елемент от жизнената среда на човека, в частност от архитектурата. Именно стената е мястото за среща на релефа и стенописта. Връзката им се подхранва от една страна от общата им природа да създават образи в равнината, а от друга, от приложимостта и изявата на всяко от тези изкуства в архитектурната среда. Като „обитават“ пространствата на архитектурата, релефът и стенописта се срещат и разделят в различни исторически времена в зависимост от наличните за времето и мястото материали и технологии и степента на тяхното овладяване, а също от вкусовете на времето и характеристиките на конкретните архитектурни пространства, осигуряващи поле за интегриране на релефи и/или стениписи.

От дълбока древност пластичното и цветът вървят ръка за ръка във визуалното представяне на идеи. Тъй като настоящото изследване има свои тесни цели, краткият исторически преглед, направен в него, няма амбиция и задача да представи изчерпателна картина на разглежданите периоди от историята на изкуството. Той засяга само някои форми, които са пряко свързани с проблемите на отношенията между пластиката и релефа, от една страна, и стенописта и стенописните техники от друга. Представянето на взаимодействията на тези изкуства в исторически план служи, за да докажем тяхната изначална свързаност и за създаване на основа за конкретно изследване на изкуството на Илия Илиев от гледна точка на тези специфични взаимодействия.

Дори и бегъл, целенасочен поглед към историята на изкуството е достатъчен, за да се разбере, че през цялата хилядолетна история, чак до XX в., в чиято втора половина започва да работи Илия Илиев, изразните средства на стенописта и мозайката и тези на релефа и пластиката си взаимодействат, като връзката между тях периодически се затопля и охлажда. Изкуството на мозайката, което днес възприемаме като стенописна техника, от самото си зараждане заявява своя потенциал за пластична изява. Изкушението на формата се проявява и в други техники на изобразяване, за да засили въздействието. По обратния път, оцветяването на скулптурата и релефа се стреми към „съживяване“ на образите и привежда произведенията на ниския релеф към състоянието на пластични стениписи. В най-широк смисъл, това са

взаимодействията на цвета и формата, и докато обектите във физическия свят имат форма и цвят, изкуството може само временно да се абстрахира от възможностите на тяхното комплексно въздействие.

1.3. Аспекти на пластиката в изразните средства на някои основни стенописни техники

Най-базисната връзка на стенописта с пластиката е нейната обусловеност от пластичното по природа пространство на архитектурата. Някои стенописни техники, обаче, са още по-дълбоко свързани с нея, защото използват пластични материали като стъкло, олово, мазилка, камък, смалт и др. Това ги отличава от техниките *фреско буоно* и *а секо*. Спираме се на техниките *витраж*, *сграфито* и *мозайка*, за да вникнем в тяхната дълбока връзка с пластиката и релефа.

Като част от стената, *витражът* представлява граница между интериора и екстериора, но осъществява специална връзка между тях. Той редуцира, трансформира и използва като изразно средство преминаващата през него светлина (фиг. 63). Именно светлината дава визия на всяка пластична изява, но при витража пластичният аспект е ограничен и се изразява главно в редуването на изпъкналия рисунък на шпросните и равните стъклени повърхности. Въпреки че основните му изразни средства са светлината, цветът и рисункът, има осветления, при които тяхното въздействие отслабва. Тогава пластичното въздействие относително нараства. Например нощем, при силно осветен интериор светлината не преминава през него по пътя си към зрителя. Това са случаите, при които светлинният източник и зрителят се намират от една и съща негова страна (фиг. 64). Пластичността е значително засилена в една от разновидностите на витража, наричана в художествената практика *стъклобетон*. При нея оловните шпросни от класическата техника са заменени с железобетонна конструкция. Така рамките на стъклените елементи заемат по-голяма площ в изобразителното поле. Те придобиват обем и участват по-активно в общото въздействие на творбата. В някои случаи дори отнемат водещата роля на цветните стъкла и се превръщат в основно изразно средство (фиг. 65). Понякога във витража се използват и нехарактерни технически похвати, като вграждане в дебелината на стъклото на рисунък от медна тел, пластини, въздушни мехурчета и др. Причината за по-рядката им употреба е технологична и е в характера на самото стъкло. При изстиване, то трудно понася в себе си други материали. Тъй като в твърдото си агрегатно състояние

то не притежава почти никаква еластичност, разликата в коефициентите на свиване на различните материали при изстиване предизвиква напукване.

Последната пластична степен при витража е отказът от следване на водещата равнина на стената. В крайната фаза на тази трансформация, той престава да е „прозорец“, напуска равнината и се обособява като самостоятелно триизмерно произведение. В тези случаи обикновено се прибегва към използване на специално вградено осветление. Витражната техника се използва и за създаването на осветителни тела, при което пластичността е важен компонент от замисъла на творбата. Тази традиция е силно застъпена в изкуството на сецесиона.

Светлината може да бъде вградена в произведението и без то да се превръща в утилитарен предмет. Ако тръгнем по посока към скулптурата, ще срещнем интересни примери, като някои от светещите скулптури на съвременния артист Марко Гаврилович, в които той използва техника, наподобяваща тази на витража (фиг. 66). В основния текст са разгледани примери от българското изкуство от последните двадесет години, в които витражът и скулптурата активно взаимодействат. Тези примери ни показват липсата на ясно очертани граници между триизмерната пластика и витража, изучаван като една от основните стенописни техники. По-нататък в изложението е показано, че Илия Илиев не остава чужд на взаимодействията на стъклото и витражната техника с пластиката. Стъклото е един от любимите му материали и той използва пластичните му качества най-вече в мозайката. В неговото творчество можем да срещнем и прекрасни примери за съчетаване на елементи на витраж, мозайка и малка пластика. На някои от тях сме отделили специално внимание.

Пластичният аспект е силно изразен в характера на техниката *сграфито*. Употребата на няколко пласта мазилка и прорязването им до достигането на най-дълбокия, предполага значително отнемане на материал от повърхността и съответна разлика във височините на пластове. Тази разлика варира според техния брой и дебелина. Отстъпването на пластове мазилка в дълбочина съответства на начина на изграждане на *ниския степенуван релеф*, който е подробно описан в изложението, а пластове – на плановете в него. При сграфитото, обаче, степенуването има за цел изявяването на цветните и тоналните стойности. Въпреки че при него се използва единият от двата формообразуващи способа на релефа – отнемане на материал, то не изявява взаимодействията между реалните светлина и сянка, както е при релефа. Отнемането (рязането) следва логиката на изобразените светлина и сянка, а не на реалните (фиг. 70). Когато обаче намалява активността на цветовете, се

засилва въздействието на светлината и сянката и съответно на физическия пластичен ефект. При изравняването на пластовете мазилка по цвят и по тон, рязането на сграфитото започва да следва чистата логика на релефа – „рисуването“ с реални светлина и сянка, а не с бои, които пресъздават техния ефект. Сграфитото се превръща от стенописна техника в техника на релеф. Във втора глава от текста са разгледани такива примери от творчеството на Илия Илиев, които той нарича „бели сграфита“. По същество те представляват чисти релефи от мазилка.

Друга стенописна техника с голям пластичен потенциал е *мозайката*. В класическия си вид тя използва като изразни средства главно цвета и растера, получен от големината, формата и редуването на тесерите. Класическата мозайка се разполага в плоско изобразително поле и се стреми към равна повърхност. Първичното ѝ предназначение на подова настилка не предполага особена пластичност по функционални съображения. Въпреки това, с изключение на опусите *palladianum*, *signinum* и *sectile*, в които се използват плочи, тя е пластична заради неравностите на тесерите и фугите между тях. Този оптичен ефект, породен от свободно начупените повърхности на ръчно приготвените тесери, изчезва в случаите на цялостно шлайфане на повърхността на мозайката. Само тогава тя става практически изцяло двуизмерна и непластична във физическия смисъл. Във всички останали случаи мозайката съдържа пластичен аспект. Той се проявява чрез повърхността, но се съдържа в самия характер на техниката. Тесерите са обемни късчета материал, често с различна структура, форма и големина. Визуално те са активни навън, но изграждат физически в дълбочина структурата на мозайката. Класическият начин на тяхното приготвяне чрез чупене или нацепване на каменни заготовки предполага голямо разнообразие от форми само приблизително доближаващи се до куб. Това разнообразие се проявява в „лицата“ на тесерите, които посрещат светлината под най-различни ъгли. От друга страна неправилните им (в геометричен смисъл) силуети раздвижват линеарността на фугите между тях. Така по естествен начин, идващ от характера на техниката и материала, се получава ефект на специфично трептене на светлината по повърхността на мозайката. Както при релефа, въздействието на мозайката се влияе от осветлението. По същия начин изострянето на ъгъла на светлинните лъчи спрямо изобразителната равнина увеличава площта на сенките, засилва пластичния ефект и относително отслабва въздействието на цвета.

Тук трябва да отбележим фактора „размери“ и неговата важност по отношение на възприятията и съответно на усещането за пластичност. Увеличаването на размерите на произведението поставя зрителя в различна

позиция спрямо него. Въздействието на една и съща форма може да се промени значително с промяната на мащаба. Затова, когато оценяваме пластичността на дадено произведение, трябва да отчитаме неговите размери.

Друг фактор, който не бива да подминаваме, е съотношението на броя и големините на елементите спрямо цялостния размер на творбата. По дефиниция мозаечното произведение се създава от множество градивни единици, но техният брой може да варира в много широки граници. При увеличаването му мозайката се приближава към живописата. Тя започва да наподобява пикселизирана картина с равномерна фактура, като логично с това се увеличават и възможностите за детайлна разработка на изображенията (фиг. 71). Обратно, при намаляване броя на елементите и съответно увеличаване на относителните им размери, градивната единица засилва влиянието си в рамката на цялото. Ако при това целта не е равна повърхност, както при подовите мозайки, възможностите за засилване на пластичността се увеличават значително. Когато удрените елементи не са плоски, техните форми навлизат в пространството пред изобразителното поле, обитавано от зрителя. Те излагат по-големи части от себе си на светлината и предявяват претенция за по-активно присъствие. Мозайката започва да клони към пластика.

В посоката *пластичност*, която ни интересува, има много прекрасни примери, показващи различни степени на взаимодействие на пластичния език с тази техника, традиционно разглеждана като стенописна. В крайните му фази тя достига до съчетаване с триизмерни пластични форми или просто се превръща в пластика. Ако се опитаме да влезем в дълбочина и да потърсим фазите на това взаимопроникване, ще открием няколко обективно различни състояния, които можем да определим като основни степени на взаимодействие между мозайката и пластиката от гледна точка на структурата, формата и повърхността без оглед на участието на цвета. Те не са абсолютни и нямат резки граници помежду си, но все пак, могат да бъдат ясно определени. Тази класификация няма пряка връзка с историческите процеси на развитие на мозайката. Градирането следва единствено характеристики, свързани с пластичната активност на формата.

В основния текст е представена петстепенна скала на фазите на проникване на изразните средства на пластиката в мозайката – от плоската шлайфана мозайка до съчетаването на мозаечната техника с изцяло триизмерни форми. В следващата глава мозайките на Илия Илиев са групирани по степени според критериите, залегнали в основата на тази класификация.

2. Анализ на творчеството на Илия Илиев в областта на мозайката. Аспекти на пластиката в мозайките на Илия Илиев

В творчеството на Илия Илиев мозайката заема специално място по обем и значение. Едно от най-характерните качества на неговите мозайки е тяхната пластичност.

В творбите му е представен целият възможен пластичен диапазон на мозайката. Ще проследим градирането на активността на пластиката в мозаечните му творби, като разгледаме конкретни произведения, най-добре представящи степените на тази активност. Градацията се отнася към изявата на формите в пространството, към физическите им качества и повърхнините им, надхвърлящи плоското изобразително поле. Тя няма нищо общо с широкото интерпретиране на „пластичното“ като свързано още с живописата, фотографията и други изкуства, разположени по-скоро в илюзорността на „двуизмерното“.

2.1. Класификация на мозайките на Илия Илиев по степен на пластична активност

В класификацията са включени главно кавалетните мозайки на Илия Илиев и по изключение, само няколко произведения с монументални размери.

В основния текст за всяка от степените от тази класификация са представени и анализирани по няколко характерни творби и е направен списък с произведения на автора, принадлежащи към съответната степен. Тук, към отделните степени, за краткост е предложен само по един пример.

2.1.1. Първа степен. Плоска шлайфана мозайка

Търсенията на автора са насочени главно по посока на пластичната изява, но все пак, към тази най-пасивна пластична степен трябва да бъдат включени мозайките от вила „Асqua“ (фиг. 82) – една във фонтан и две подови мозайки, всяка с диаметър 500 см. Те изобразяват мотиви от древни цивилизации: в интериора – глава от времето на ацтеките (фиг. 83), в екстериора – глава на горгона (фиг. 84), транскрипция от картина на Караваджо. Илия Илиев проектира тези големи по размери мозайки, поръчани от Августин Пейчинов за негова резиденция на Българското Черноморие. За изпълнението, осъществено в Комбината за монументални изкуства в Пловдив, са използвани

мраморни и гранитни тесери с приблизителни размери 2,5/2,5 см. Ясно е, че за подовите мозайки е недопустима активна пластична изява поради функционални съображения. При необходимата пластична пасивност, възможните визуални подходи се разполагат в диапазона от изцяло плоски декоративни решения до зрителни илюзии на триизмерни форми в равнината. Като изкушен от пластиката, Илия Илиев я търси във всичките ѝ измерения и в случая прибегва към илюзорната пластичност. Мозайките от вила „Acqua“ са единствените реализирани подови мозайки на автора. В тях изцяло доминира илюзорното, а физическата пластичност отсъства.

2.1.2. Втора степен. Плоска мозайка. Пластичност чрез редуване

В мозайките, които можем да причислим към второто равнище на пластична активност, любовта на автора към пластиката се проявява чрез образите и остава главно в сферата на илюзорното, но все пак, тя намира известен физически израз чрез различните опуси, които той владее и прилага, както и чрез деликатното степенуване на големините и формите на използваните тесери. Нека, обаче, се обърнем към неговите кавалетни творби, в които най-ясно можем да проследим и анализираме степените на взаимодействие между класическата мозайка и пластиката.

В творбата си „Вълна“ (фиг. 88) от 2016 г. Илия Илиев използва само черни и бели тесери с близка големина и форма, подредени в *opus circumactum*. Композицията се свежда до две приблизително равни по площ полета – черно и бяло, които се срещат в крива, гравитираща около диагонала на квадратния формат. Това е решение–формула, податливо на описание в рамките на няколко изречения. Въпреки крайно аскетичните средства, в мозайката е постигнато трудно обяснимо усещане за пространство. Ако се опитаме да вникнем в неговия произход, ще забележим, че редуването на тесерите, степенувани с височина, и рисункът на фугите създават ритмични вибрации, които енергизират плоската повърхност и я карат да ескалира. Усещането се допълва от драматичната среща на черното и бялото в линия, чийто овал е начупен на множество ъгли от 90 градуса. Тези ъгли са органичен резултат от формата на квадратните тесери – черни и бели, водещи след себе си редове от своя цвят. Все пак, на бялото поле е придадена повече сила. Линията на съприкосновение с черното е маркирана от бели тесери, двойно по-големи от останалите и по този начин се превръща в своеобразен „гръбнак“ на композицията. Така срещата на двете полета наподобява сблъсъка на две армии – колизия, надхвърляща плоскостта. Постигнатото въздействие

многократно надхвърля реалната физическа активност на пластиката, както и размерите на творбата.

2.1.3. Трета степен. Използване на съчетания от тесери и елементи с различна големина и форма

Друга фаза в развитието на пластичните идеи на Илия Илиев е интегрирането на по-големи пластични форми с различен характер в композиционната структура. Спектърът на техния произход е широк – от природни образувания (миди, раковини, оформени от природата камъни), през различни артефакти (стопилки и шлаки от леярството и стъklarството, стопени чаши, метални профили, арматурно желязо), до релефи и пластики (от стъкло, мед, месинг или камък), създадени от автора. При Илия Илиев съчетаването на различни по характер материали е един от най-често използваните начини на работа. Подборът и използването на тесери и градивни елементи с различни форми, големина, повърхнини и цветове е също често използван похват в неговото творчество. Създадените по този начин творби се отличават с по-голяма активност и значение на отделни групи от елементи в цялостната композиция. Традиционно равномерната тъкан на мозайката се динамизира, като включва зони с повишена пластична напрегнатост. Често в тях се концентрира основното смислово съдържание. Творбите, принадлежащи към тази степен на пластична активност, са значително повече от тези в предишната, и включват няколко групи според характера на използваните в тях градивни елементи.

Първа група

В тази първа група са включени творби, в които са съчетани тесери, смалт, стъкло, цепен камък или дребни природни форми. Често използвани са малки (кръгли или продълговати) обли камъчета, нацепени камъни, редени с тесните страни към зрителя, мидени черупки и др. В тях няма интегрирани големи активни пластични елементи като едри готово оформени от природата камъни, артефакти или авторски релефи и пластики, каквито ще видим в творбите от следващите групи. Логиката на мозаечната техника и режеж доминира и пластичното въздействие е постигнато в нейната рамка. Когато срещнем по-големи камъни в мозайките от тази подгрупа, те са счепени и наредени с плоската страна към зрителя. Така те не проявяват пространствена активност, а се придържат към равнината. Тук са включени и творби, в които няма елементи със свободни природни форми, но разликите в размерите на

използваните тесери са значителни. В тези случаи равномерната структура на традиционната класическа мозайка е заменена от редеж, засилващ усещането за пластичност и/или съответстващ на концепцията на съответната работа.

„Малък букет“ (фиг. 91) е мозайка, изградена главно в *opus circumactum* от мраморни тесери с разнообразни големини и форми – от близки до кръг многоъгълници, през квадратни до правоъгълни, трапецовидни и триъгълни с различни пропорции. Използвани са различни нюанси на бяло, розово и сиво. Тази лека, фино разработена и „отдръпваща се“ цветност оставя на светлината и сянката значително пространство за изява. Композиционната структура е доминирана от център, около който в правилен хексагон гравитират концентрични кръгови конфигурации–цветя със собствени центрове. Конвексните извивки в силуета на букета, резултат от концентричните излъчвания на композиционното ядро, се обръщат в конкавни под натиска на набиращия сила фон, в който възникват собствени центрове. Енергийните движения и взаимодействия, пораждащи изображението, се материализират и стават видими чрез редежа. Той следва стриктно динамичните потенциали, които се срещат и взаимно балансират пред очите на зрителя. Центровете на двете симетрични кръгови завихряния във фона и основният композиционен център в сърцевината на хексагоналната структура на букета образуват триъгълник, който придава стабилност и равновесие на иначе мощната динамична композиция. Мозайката „Малък букет“ има силно пластично въздействие. Повдигнатите височини на кръговете–цветя и техните изпъкнали и вдлъбнати повърхнини разпределят хармонично светлините, полутоновете и сенките в централната част на изобразителното поле и придават на образа осезаемост и дълбочина. Ефектът на тяхната изпъкналост е засилен от обратни наклони, които деликатно ги отделят от фона и им придават усещане за триизмерност. Както е обяснено в частта от текста, отнасяща се за релефа, обратните наклони са индикатор, че формите проявяват тенденция към отделяне от основата, обособяване и самостоятелна изява. Самият образ е в такава степен геометрично изчистен и обобщен, че е на ръба на абстрактното. От друга страна съвпадението на концептуалната схема с действителен мотив от природата и трептенето на светлината по повърхността правят творбата да изглежда жива и реалистична. Едновременно реалистична и абстрактна, традиционна и модерна, пластична и живописна, тази творба е пример за синтез от висша класа. В нея изразните средства на пластиката „завладяват“ мозайката, но ефектът им се допълва и обогатява от деликатно степенуваните цветове. Това е трудно постижимият синергичен ефект, за който също става дума в първа глава на текста.

Втора група. Възраждане на готови природни форми

В тази група са творби, в които са интегрирани природни форми (заоблени от морето камъни или останки от морски организми като миди и раковини и др.), имащи значителен принос към активното пластично въздействие на творбата. Те присъстват в своя автентичен вид без или с минимална намеса върху тяхната форма. Творбите в тази група съдържат специфичен баланс на стриктния контрол върху чистотата на композицията и очарователната свобода на автентичните природни форми.

„Asaroton“ (фиг. 94) е диптих от две малки мозайки. В нея са заложили необичайно много различни асоциативни пластове. Авторът обяснява накратко замисъла така⁷: „*Asaroton е дума от гръцки произход и означава „неизменен под“. Работата е транскрипция на изящните и деликатни образци на античната мозайка. Аз разреших проблема с помощта на морето и неговите безгранични дарове. Говоря за рапаните, донесени случайно от някакъв японски кораб, с времето нахално завземащи нашия черноморски бряг. Тяхната пластична форма (отвътре и отвън) ги прави пластически адекватни на заобикалящата ги среда.*“⁸ Генезисът на заглавието насочва мисълта към Гърция и останките след бурните ѝ празници. Формата я фокусира върху античните подови мозайки, запечатали неизменени от времето образи. Полуразкритите на повърхността начупени раковини напомнят за археология, дълбочина и история. В краткото си описание авторът не случайно споменава пластичната им форма отвътре и отвън. Тези форми с обратни наклони и спирални опразнени вътрешности позволяват на пространството да проникне донякъде в плътта на творбата и подтикват въображението на зрителя още по-навътре. Тази, макар и нефизическа дълбочина на творбата, увеличава и без това силното пластично усещане, носено от сложните форми на раковините. Концентричният редж на белите тесери около тях в опусите *circulatum* и *vermiculatum* визуализира скритата им енергия и ги превръща в елементи на японски градини, в острови, в космични тела. Във втората част на полиптиха навлизат цветни тесери, които „отмиват“ цветовете на раковините и уплътняват композиционните връзки между тях. Тук идва и пластът с историята на техния екзотичен произход – японският кораб, нашествието в Черно море, агресията и смиряващата тленност накрая. Разгледани буквално,

⁷ Използваните преводи на български език от книгата на Илия Илиев „Му way“ са на автора на автореферата.

⁸ ИЛИЕВ, Пийа, 2015. *Му Way*. София: Архимед. с. 56. ISBN 978-954-779-194-7.

те са просто рапани в пясъка, но това е творба за хаоса и реда, за движението и покоя. В нея няма декларации, а съзерцателност и проникновение.

Трета група. Вераждане на артефакти, резултат от различни дейности, в тъканта на мозайката

В много мозайки авторът използва като градивни елементи готови или доработени остатъчни форми от различни човешки дейности. Преди да се превърнат в изкуство, те са стъклени съдове, тръби, отпадъци от стъклопроизводството и леярството като шлаки и изтекли стопилки. Често неговата намеса ги променя и адаптира към творческия му замисъл чрез различни технологични подходи (контролирано частично затапяне, напукване, формиране, начупване и др.) в зависимост от идеята и конкретния използван материал.

„Водорасли“ (фиг. 98) е мозайка, която ясно демонстрира засилването на активността на пластиката чрез използване на форми от различни сфери на човешката дейност. В случая това са случайни остатъци от производството на стъклени изделия. Техният сложен и интригуващ рисунък провокира въображението на автора. Накратко той описва процеса на създаване на творбата така: *„Възползвах се от своите открития в завода за стъкло. Намерих тези зелени и прозрачни стъклени възли и ги поставих в пластична среда от бял мрамор и бели фуги от свързваща смес.“*⁹ Нека обърнем внимание на термините „стъклени възли“ и „пластична среда“. С тях Илия Илиев ни дава и ключа към разбирането на творбата по отношение на разглеждания от нас аспект. Стъклените „възли“ с тяхната сложна пластична форма търсят съответствие и органична връзка с мозаечната тъкан и е показателно, че авторът я разглежда като „пластична среда“. Той я оркестрира в единство и подкрепя на словата партия на стъклото. В основата ѝ се пораждаат движения, които започват да се усещат на повърхността и да загатват за следващата степен в нашата скала за пластична активност на мозайката. Добавени са и елементи от бяло стъкло. Прозрачността внася допълнително усещане за дълбочина. Окоето на зрителя долавя едновременно няколко пласта от усуканите и преплетени „стъклени възета“ и така прониква в сгъстеното пространство на творбата. Въпреки че „стъклените възли“ във „Водорасли“ са триизмерни, изоставяме пунктуалността и като имаме предвид тяхната приобщеност към плоскостта и малките размери на творбата, отхвърляме изкушението да я класифицираме в по-висока степен на пластична активност.

⁹ ИЛИЕВ, Илия, 2015. *My Way*. София: Архимед. с. 91. ISBN 978-954-779-194-7.

Четвърта група. Враждане на създадени от автора релефи и пластики от метал, стъкло, камък и други материали

В отделно обособена група разглеждаме мозайките, в които Илия Илиев вражда нарочно създадени от него релефи и пластики. Като техен автор, той изцяло управлява процеса на създаването и интегрирането им в мозайката – техния материал, размери, форма, цвят, фактура и всички други връзки с тяхната мозаечна среда. Превръщането на релефи и пластики в елементи на мозайката и изобщо засилената активност на определени части на творбите, в които всеки квадратен милиметър от повърхността е пряк резултат от творческата воля, измества въздействието им в посока към една по-изящна пластичност. В повечето случаи тези елементи съсредоточават вниманието и се превръщат в композиционни центрове на творбите, в които са вградени. Авторът създава тези пластични ядра от различни материали като камък, електролитна мед, бронз, бял бетон, стъкло. За целта той използва и съответни техники: моделиране, гравирание, леене, галванизирание и др.

Интересът на автора към различни антични култури се проявява в редица негови произведения. Пример за такава творба е мозайката „Златна Тракия“ (фиг. 103) – една от най-характерните за зрелия стил на Илия Илиев. Тя има свободна овална форма. Изградена е от стъкло, смалт, галванична мед и злато, което ѝ придава царствена тържественост и блясък. Причисляваме тази творба към работите, включващи в структурата си авторски релефи и пластики заради маските от галванична мед, които играят ключова роля в нейната композиция. Те са групирани в ядро, представляващо ненаатрапчив център, изместен вляво и по-ниско от геометричната среда на разтегления по хоризонтала формат. Композиционната им изява е дискретна и едновременно с това активна заради специалното място, което заемат. Разположени са на границата на голямото тъмно петно, изградено от смалт и цветно стъкло, наподобяващо ствол на вековно дърво и още по-голямата светла площ на неговата избухваща в злато корона. Пластиката се появява в зоната на най-силния контраст и от тази своя позиция играе организираща роля в цялостната структура на творбата. Височината на формите с малко надхвърля височината на стъклените елементи на мозайката. Тяхната едрина е съизмерима, а и частичната позлата на маските дава своя обединяващ принос. Степенувани в тази мярка, релефните маски се вписват органично в тъканта на мозайката.

Пета група. Релефът с елементи на мозайка

Дългият път, извървян от автора, достига териториите на изразност, при която мозайката сякаш „се разтваря“ в релефа и пластиката. В редица свои творби Илия Илиев се проявява повече като скулптор и пластик, отколкото като мозайчист в буквалния смисъл. Все пак, те са резултат от преминаването през мозайката и по това се различават от ранните му пластични творби. Това са релефи и пластички, в които са останали елементи от мозаечната техника като свидетелство за техния генезис. В използваните материали бетонът, галваничната мед и бронзът вземат превес.

В „Матрицата и Творбата“ (фиг. 106) можем като в учебник да видим прехода от мозайка към релеф. Разкрити са два етапа от процеса под формата на две части на една и съща работа. Въпреки че заглавието определя едната част като „Матрицата“, а другата като „Творбата“, те двете заедно са части на една творба. Показателно е, че само половината от цялото произведение е наречена „Творбата“. Това, обаче, не е знак за значимост, а по-скоро указва посоката на развитие в процеса на трансформация. Описанието на автора гласи: *„Две напълно еднакви части, но в различен материал. Едната представена от бяла мозайка от стъклени парчета и миди, а другата – галванично копие в зелено, освежено със зелено прозрачно стъкло.“*¹⁰ Разбираме, че „Матрицата“ е мозайка – оригинал, а „Творбата“ – нейно копие, релеф от галванична мед (тук можем да усетим иронията от това, че Копието получава статута на Творба). Виждаме технологичната стъпка, която формално създава релеф от мозайката, като репродуцира нейната форма. Това е смяната на материала. Трябва да обърнем внимание, че в случая тази стъпка е предхождана от други, които лесно биха останали незабелязани и неотчетени. Качествената промяна е подготвена от процеси, които почти са превърнали мозайката в релеф още преди да стане матрица и предпоследен етап в процеса на преобразуване.

Първо: Градивните елементи в нея не включват класически мозаечни тесери, а само мидени черупки. По този начин е избегната сравнително слабо пластичната повърхност, която градежът от класически тесери създава.

Второ: Съответно за изграждане на структурата не са използвани традиционните опуси, а свързващата маса от бял цимент заема голяма част от видимата повърхност и е пластично третирана.

¹⁰ ИЛИЕВ, Илия, 2015. *My Way*. София: Архимед. с. 124. ISBN 978-954-779-194-7.

Трето: Отсъстват цветовете, като основно изразно средство остава пластиката и светлосянката. Първоначалната цветност би изчезнала при смяната на материала така или иначе. Затова тази трета стъпка служи по-скоро да обедини максимално двете части, представляващи впоследствие единна творба, отколкото да манифестира качествения скок при акта на промяната. Ако цветовете в „Матрицата“ бяха активни и важни за нейното въздействие, тя би влязла във формално противоречие с „Творбата“ и това би разхлабило тяхната връзка. Пренасянето на формата в друг материал, а с това и изчезването на отделните градивни елементи завършва процеса на трансформация. Отпада най-характерното качество на мозайката – нейната съставност. Матрицата, изградена от елементи, е произвела по свой образ и подобие творба от единен материал. Все пак, авторът връща на „Творбата“ част от чара на мозайката, като я „освежава“ с малки акценти от прозрачно зелено стъкло. Така той укрепва допълнително връзката между двете части на диптиха и дава непосредствен визуален израз на диалога между мозайката и релефа.

2.1.4. Четвърта степен. Мозайка върху неравни или извити основи

Творбите в тази категория се отличават с едно ново, различно ниво на пластична активност. В тях независимо от вибрациите на повърхността, подълбоките движения, пораждащи се в основата, засилват значително физическото взаимодействие с полето на зрителя. Мозайката започва да проявява тенденция към триизмерност и изява в пространството. Нека припомним, че в случая не свързваме понятието „основа“ с конкретен материал (бетон или друго), а по-скоро с дълбочинния динамичен потенциал на дадена творба. Свързваме го с представата за творбата като пространствен обект с обем (основа) и повърхнина (в случая мозаечна „тъкан“). В това разбиране основата е носител на характер и сили, проявени в различна степен на повърхността.

Пример за мозайка, която причисляваме към тази предпоследна степен от нашата скала е творбата „Игуасу, моя мечта“. Към месец март 2018 г. тя бе в процес на създаване и докато се занимавах с настоящото изследване, продължаваше постепенно да придобива форма. Имаме шанса да сме свидетели на поэтапното ѝ развитие от първото ѝ обективизиране във вид на малка рисунка с химикал върху хартия (фиг. 109) до готова творба. Рисунката представя бъдещата мозайка в общо перспективно положение така, че можем да разчетем няколко пространствени плана. Ако си я представим реализирана

в единен материал, творбата би представлявала активен нисък релеф със степенувани планове – нисък заради липсата на обратни наклони, активен заради значителните разлики във височините на плановете. С вълнообразни движения формите на изобразената вода ги преодоляват и обединяват. Следващият етап на осъществяването представлява глинен модел на основата (фиг. 110). Създадена е канава на композиционната структура. Определени са зоните за лепене на мозайката и тези, в които основата ще остане видима. В общи линии е заложен пластичният потенциал на творбата. Можем да забележим появилите се разлики между рисунката и модела. В модела схемата става по-проста. Геометризираны са движенията на водните ръкави, добавена е едра форма в горния десен ъгъл. Авторът се освобождава от подробностите на живата натура и свежда композиционното решение до по-проста геометрия. Виждаме как характерната за него чистота на композицията се постига в процеса на „узряване“ на проекта и осмисляне на първоначалните впечатления. Постигнати са архитектуронична простота и баланс на елементите. Като видим раздвижената основа в този първоначален суров вид, можем да осъзнаем важното ѝ значение за крайния вид на произведението. След завършването на глинения модел, формата му е пренесена в гипсов негатив (фиг. 111), а оттам в армирана отливка от бял бетон, върху която започва реденето на мозаечните елементи.

Процесът на създаване на тази творба илюстрира чудесно как в работите от тази степен пластичното не е само трептене на повърхността, а се поражда в по-дълбоките движения на основата. Авторът отделя специално внимание и усилия за нейното приготвяне. В случая самата основа представлява релеф, който остава в определени зони непокрит с мозайка и предопределя в голяма степен пластичното въздействие на завършената творба – от една страна с пренасянето на собствените си движения върху мозайката, от друга с присъствието на своите „необлечени“ от мозайка форми на повърхността и техните специфични локални взаимодействия и звучене. Днес творбата е завършена и можем да ѝ се насладим (фиг. 112).

2.1.5. Пета степен. Триизмерни мозаечни творби

В късните свои творби, създадени след 2000 г., Илия Илиев все по-често съчетава мозаечната техника с триизмерни форми. В някои от тях той внася пространствен рисунък като използва арматурно желязо. Те са частично триизмерни, тъй като имат „лице и гръб“ и са предназначени за експониране на стена. Пространството навлиза в творбите през накъсани пробиви в

основата и около свободните „железни линии“. В други той отива по-далеч и създава триизмерни конструкции като основа, която покрива частично или изцяло с мозайка. Въпреки че отнасяме и едните и другите към последната пета степен, трябва да отбележим, че взаимопроникването на изразните средства на пластиката и мозайката в тези творби градира, така че пълна триизмерност наблюдаваме само в творбите „Колона в частен дом“, „Ако можех да летя“ и „Без заглавие“. В частта за релефа анализирахме състоянията, при които формата, търсеща изява, се отделя от изобразителната равнина, навлиза в пространството, обособява се и се отделя от нея, като постига своята триизмерност и самостоятелност. Това бе показано в графични схеми. В много от късните работи на Илия Илиев можем да наблюдаваме тази драма на откъсването от основата. Всички те принадлежат към последната пета степен от нашата скала на пластична активност на мозайката.

В „Ако можех да летя“ (фиг. 114) Илия Илиев достига крайната точка на навлизането на пространство в мозайката. Творбата „говори с езика на пластиката“. Тя е напълно триизмерна. Отворена е към всички възможни пространствени посоки. Цветът отсъства. Повърхностите са покрити с бели мраморни тесери. Единствено „светлината гони сянката от нейните убежища“ при всяко движение. За разлика от повечето автори на триизмерни мозайки, Илия Илиев се отказва от обема и се интересува главно от пространството. Идеята на конкретната творба не само оправдава този подход. Тя го изисква като единствения, чрез който намира адекватен израз. С предаването на физическото усещане за въздух, лекота и полет, авторът постига въздействие пределно за възможностите на мозайката изобщо. Силуетите напомнят крила, хвърчила или платна, обдухвани от вятъра. Повърхнините „затварят“ въздух, а не плът. Традиционно при съчетаване с триизмерна форма мозайката покрива обемите „като кожа“. В случая тя е и повърхност и съдържание на формите. Веществеността на творбата се изчерпва с дебелината на арматурата, изключително тънката основа и слепените върху нея малки късчета мрамор. Дематериализирана до ръба на технически възможното, лишена от цвят, обем и плът, творбата „Ако можех да летя“ разширява границите на мозайката и се превръща в символ на порива за свобода и полет отвъд материалното. Макар и кавалетна по размер, тази творба съдържа монументален потенциал. Тя би намерила своята максимална изразителност и сила, ако бъде изпълнена в по-големи размери, които да предадат мащабно духовното ѝ послание.

2.2. Съчетаване на илюзорна и физическа пластичност

Дотук разгледахме и степенувахме творбите на Илия Илиев според тяхната пластична активност. Сега се спираме на творби, които по линия на горната класификация попадат в различни степени, но са обединени от друго общо качество. Това е съчетанието на изразните средства на двуизмерните изкуства, създаващи илюзия за пространство с тези на реалната физическа пластичност, независимо от нейната степен. Тази група не представлява отделна степен в нашата класификация. В творбите, включени в нея, едновременно са използвани два принципно различни възгледа за пластичното (в частта за термините описахме тези два основни възгледа). В тях усещането за дълбочина и материалност, носено от образите и перспективата се съчетава с изразността на материалите и физически реалните форми, за да постигнат заедно комплексно въздействие.

„Водопадът“ (фиг. 133) е мозайка, завършена през 2018 г. Тя е пример за съчетаване на илюзорна с реална пластичност. Изградена е от два композиционни елемента. Единият представлява вълнообразно нагъната повърхност, изобразяваща скален масив или терен, по който водопадът се спуска. В действителност повърхността е изцяло плоска. Изглежда нагъната заради майсторски създадената илюзия с два основни източника. Първият е цветовото степенуване на мозаечните тесери и подредбата в *opus tessellatum*. Тоналността им се променя плавно по вертикалата от почти бялото на мрамора през светлосивото до тъмното на гранита. Преходът от светло към тъмно и обратно, който „рисува“ светлина и сянка, повторен два пъти, създава илюзията за пластична нагъната повърхност. Създаването на илюзорни образи в равнината е класически прием в мозайката, практикуван с хилядолетия – своеобразен тест за майсторство в изобразяването. Вторият източник на илюзия е формата на изобразителното поле и е свързан с класическата перспектива. Творбата има неправилен формат, вълнообразен отляво и отдясно. Така отрязаното поле представлява перспективен образ на нагъната повърхност, погледната под ъгъл, различен от 90 градуса. Можем да мислим за тези два източника като за две синергично действащи илюзии. Така перспективата и тоналното степенуване изграждат убедителна илюзия за пространствена форма и материалност. Като познава законите на класическата перспектива и на тоналното изграждане, авторът борави свободно с тях, за да постигне максимална изразителност на своята идея.

Другият композиционен елемент се спуска под малък ъгъл по вертикалата в средата на неправилния формат. Той изобразява, но и физически изразява

падащата вода – струите, пръските, пяната... Енергията на стихията е предадена чрез хаотичната материя – снежнобели тесери и парчета мрамор с различни големини и остри форми, прозрачно стъкло в студени цветни нюанси – кипяща повърхност от активни пластични форми. Всичко това се издига над височината на класическия спокоен редж на терена фон. Двата композиционни елемента са противопоставени като посоки – хоризонтала/вертикала, като редж – класически/свободен, като принцип на пластично изграждане – илюзорна пластичност/реална пластичност. При толкова силно срещуствоене на двата елемента, цялостта изглежда застрашена, но авторът и тук с вещина удържа силите в нужната мярка и баланс. Той го постига чрез материала, чрез цветността, а вероятно и чрез други фактори, които са неизвестни за нас на този етап.

2.3. Технологични фактори, свързани с пластическата проблематика в мозаечното творчество на Илия Илиев

2.3.1. Материалите

В творчеството на Илия Илиев материалите играят важна роля. Много от идеите за неговите творби се пораждат при срещата му с материала и неговите пластични качества. Тъй като в анализите на отделни негови творби употребата на конкретни материали и тяхната роля бе в голяма степен разкрита, тук само допълваме с примери, систематизираме и обобщаваме казаното по темата.

Камъкът е основен материал за класическата мозайка. Начините за неговото прилагане са разнообразни. Авторът използва различните породи камък според техните характери и пластични качества. В неговите мозайки можем да открием почти целия регистър от възможности, които надхвърлят традиционната му употреба в мозайката. Срещаме го във вид на класически оформени тесери („Архитектура“, „Античен стадион“ и др.); голямоформатни тесери (мозайките във вила „Асqua“); цепен каменен „чипс“, нареден пряко на изобразителната равнина („Структура“, диптих „Позитив-негатив“ и др.); цели обли камъни („Прилив“, „Корал“ и др.); сцепени обли камъни („Самота“, „Галвег“); сцепени обли камъни, наредени с плоската страна към зрителя („Магма“, „Самота“, „Структура“); плоски овални пряко наредени камъни („Диагонали“); природно оформени камъни със свободни форми („Пъзел“, „Големият пъзел“ и др.); камък, оформен във вид на плочи с геометрични форми („Рибата“, „Малката хитра бяла рибка“, „Вълчицата“ и др.). В много други творби, които няма да изброяваме, авторът съчетава камъка с различни

материали. Голямата свобода в третирането и комбинирането им прави творбите на автора изненадващо разнообразни и пластични.

Стъклото е друг любим на автора материал. Той характеризира зрелия му стил. Някои негови творби представляват изцяло стъклени мозайки, а в много други стъклото участва като градивен материал в една или друга степен. Рязано, натрошено, частично затопено във формата на тесери или други разнообразни форми, отлято за промишлени цели или отлято в авторски кальпи, прозрачно или матово, цветно, огледално или позлатено, стъклото има водещо присъствие в мозаечното творчество на Илия Илиев. То е капризен и, общо казано, труден материал, но има несравними пластични качества и въздействие. Многого му възможни състояния, съчетани в различни комбинации с други материали, дават наистина огромно разнообразие от възможности, които авторът използва. В текста на дисертацията са разгледани отделни работи, които илюстрират тези различни подходи.

В своите късни мозайки авторът все по-често се обръща към **бетона** като материал, непретенциозен и подходящ за изразяване на неговите идеи. В състава му той обикновено използва бял цимент. Тук не става дума за употребата му с конструктивна или изобщо техническа цел като например при отливането на основата или при фугирането, но по-скоро за визуалното му участие в композицията под формата на самостоятелни елементи със свои естетически и пластични качества, с принос в цялостното излъчване на творбата. Авторът изследва различните възможности на бетона и ги прилага според конкретната работа и конкретния замисъл. В „Японски градини“ 3 x 60/60 см (мрамор, лят бетон, черен камък) (фиг. 144) той създава композиционни ядра от прецизни бетонови отливки на овални форми. В малката мозайка „Белият кит“ 22/43 см (мрамор, бял бетон) (фиг. 101) той отново съчетава бял мрамор с бял бетон, но в случая вместо чрез отливане, той постига желаната форма чрез гравирание и отнемане от материала. Така създава върху бетоновите части релефни вълнообразни мотиви, които добавят динамика и пластичност в композицията. Можем да видим различен подход към бетона в мозайката „Средната медуза“ 60/60 см (мрамор, оцветен бетон) (фиг. 146). В нея авторът придава естетическа роля на бетоновата основа, която обикновено в мозайката се ограничава с техническата си функция. Тук тя е оставена да се прояви на повърхността и да накъса мраморните кръгове от тесери в *opus circumactum*. Въздействието се драматизира допълнително от добавеното оцветяване в топъл цвят. Органичните вълнообразни движения на основата, постигнати чрез редене върху временна основа от леярска пръст допринасят за крайното въздействие със своята динамика.

Материалите, изхвърлени от морето, като **рапани** и **мидени черупки**, провокират творческото въображение на автора не само като обекти за изобразяване, но и като структурни елементи на композиции, които позволяват неизброими комбинации, и с характеристиките си подсказват оптималните, насочват автора да ги разчете и фиксира. Така материалът се превръща в пасивен съавтор. Диалогът с него сублимира в пластичен творчески резултат. Често Илия Илиев вгражда природните елементи, без да ги променя като в „Мозайка без име“ (фиг. 147), „Фонтан“ (фиг. 148), „Мозайка на бар“ (фиг. 107), „Римини I“ (фиг. 149), „Римини II“ (фиг. 150) и др. В тези работи той използва директно и в пълен обем материалността и автентичната им форма. В други, като „Средиземноморие“ (фиг. 119), той покрива някои от тях с бетонов разтвор и така ги превръща в част от основата. Само обобщената им омекотена форма прозира под повърхността в конфигурации, нужни на композиционния замисъл. Трети авторът начупва и оставя частично над повърхността, като в „Asaroton“ (фиг. 94). Съвсем различен е подходът му в друга група работи, някои от които описахме. В тях той използва само формите на природните елементи, като сваля от тях отливки и така заменя тяхната материалност с нова от метал. Такива са диптихът „Охлюв от охлюви и мида от миди“ (фиг. 151), „Огърлица“ (фиг. 105), „Триптих с кръг“ (фиг. 152 a, b), „Фриз“ (фиг. 153). Най-комплексен е подходът му в „Матрицата и Творбата“ (фиг. 106). Той включва гореописаните подходи и ги прилага в рамките на една и съща работа. Мидите и рапаните внасят раздвиженост и свобода в творбите на Илия Илиев. Те обогатяват пластиката на неговите мозайки чрез своите повърхнини, каменно груби отвън и полирано седефени отвътре. Обогатяват ги и чрез формите си, създадени да съдържат и защитават живи организми и следователно – обемни. Така, изпълнили природната си функция, те преминават в света на артефактите и приемат нова естетическа роля. Културата на автора и неговото чувство за мярка и вкус държат употребата на тези природни материали в неговите творби далеч от посредствеността на евтините сувенири за туристическия пазар, в които те често се използват. Той не се страхува да ги включва в работите си, защото не изпитва колебания в своята естетическа позиция.

Металите се срещат често в мозайките на Илия Илиев. Както и другите материали, той ги употребява по разнообразни начини, които допринасят в различна степен за изразяване на конкретния замисъл от една страна, а от друга, за пластичното въздействие на творбите. Например авторът използва **бронза** като основа в работи като „Октоподите“ (фиг. 154), „Крайбрежие“ (фиг. 111) и „Атол II“ (фиг. 155). В тях металът е плосък фон на форми от

други материали. Той участва със своята повърхност и цвят. В „Медальон“ (фиг. 156) бронзова окръжност играе композиционната роля на рамка, ограничаваща част от изображението. В диптиха „Охлюв от охлюви и мида от миди“ (фиг. 151) авторът създава две мозайки от охлюви и от миди съответно, и ги отлива в бронз, като по този начин ги превръща в релефи. В този случай пластичните качества на бронза са изявиени в максимална степен. Това се отнася и за мозайката „Зелево листо“ (фиг. 89), в която освен бронзова отливка, са вградени и форми от свободно разтечен метал, подобни на лежкова система. В свои монументални работи от социалистическия период като тези в Дома на профсъюзите в Бояна (фиг. 157) и в Окръжния съвет в Смолян (фиг. 158), авторът вгражда месингови елементи. В Бояна той съчетава релефи, изобразяващи стилизирани цветове на роза с мозайка от тесен каменен глиц, а в Смолян – триъгълни месингови елементи със значително по-едър глиц. Ако определим първата работа като мозайка с вградени в нея релефи, то имаме основания да мислим за втората по-скоро като за релеф, въпреки че в нея все още може да се разчете мозаечния принцип на изграждане.

В друга поредица работи Илия Илиев се обръща към **медта** и нейните качества. Галваничната мед е най-често срещаният метал в мозаечното творчество на автора. Тя му дава поле за експерименти и търсения в сферата на пластичното. Във всички работи, в които авторът използва мед, тя има съществен принос в пластичното въздействие на творбата. Най-често тя има зърнестата структура, характерна за натрупването ѝ чрез електролиза, и това я отличава от лятата или валцованата мед. При увеличаване скоростта на технологичния процес на натрупването на медта, получената повърхност получава все по-едрозърнеста фактура. Илия Илиев използва в някои от работите си тази особеност на материала, за да получи, от една страна, засилен пластичен ефект, а от друга, по-добра връзка между елементите на творбата.

Желязото е материал, който навлиза в късното творчество на автора. Със своята непретенциозност, първоначално то служи за създаване на винкелни рамки и конструкции от арматурни профили, нужни за основи на мозайките. С изоставянето на строгите геометрични формати отпадат и рамките от винкел. Илия Илиев все повече започва да използва рамки от извито арматурно желязо с дебелина f.6 или f.4, които да задават свободни форми на творбите. Залято с бетоновия разтвор, служещ за основа, желязото остава скрито в дълбочина и осигурява нейната здравина. Така в началото то играе само техническа роля и не участва в образността на творбите. С времето, обаче, след като започва да се извира в равнината на основата, за да отговори на свободата на форматите, желязото заявява своето присъствие и извън плоскостта. Например в „Малката

дънна рибка“ (фиг. 120), в едното от двете листа на „Отнесени от вихъра“ (фиг. 124) и в „Огледало“ (фиг. 159), можем ясно да разчетем движенията на железните пръчки под повърхността. Те са приобщени към плоскостта на основата и покрити с тънък слой бетон, но се изявяват пластично и имат свое участие в композиционната структура. В „Ин и Ян“ (фиг. 121) и „Венеция“ (фиг. 122) основата почти се е стопила. Незначителна част от нея остава налепен по желязната конструкция. Движенията на арматурите, все още покрити с бетон и мозаечни елементи, стават в такава степен важни, че придобиват водеща роля в композицията. В „Удивителен знак“ (фиг. 160) вече виждаме собственото лице на желязото. То е изцяло на повърхността със собствената си материалност и цвят. Създава в изобразителната равнина рисунък с форма на спирала, който ръководи цялостната организация на мозайката. Следващата стъпка е решителна. В поредица от по-късни творби арматурите напускат равнината и описват все по-свободни траектории в пространството. Способността им да се огъват и да запазват трайно тези движения се оказва от изключителна важност за развитието на късния стил на Илия Илиев. В него желязото участва все по-активно, и то като елемент със собствен характер, различен от тези на мозаечните елементи. Ако бронзът и медта все още покриваха повърхнини, желязото участва в мозайката по съвсем „немозаечен начин“. То напуска основата, „качва се на сцената“ и свободно изявява присъщата си сурова артистична природа. Тези негови изяви в пространството пред изобразителното поле изваждат окончателно и категорично творбите от тяхната двуизмерност. Пластиката надделява чрез изявата на характера на материала.

2.3.2. Техниките

Класическият начин за създаване на мозаечно произведение предполага редене на градивните елементи в позитив върху твърда основа. Има, обаче, и други технологични пътища, които могат да бъдат следвани, ако творческият замисъл го изисква, като реденето в негатив или реденето върху временна позитивна основа. Тъй като при Илия Илиев идеята обикновено съдържа пластичен потенциал, той често прибегва до некласически техники и подходи, чрез които я изразява по-адекватно.

При **реденето на мозайка върху временна позитивна основа** след оформянето ѝ и подреждането на мозаечните елементи върху нея, повърхността се покрива с негатив (калъп) от подходящ материал. В работите си от този вид Илия Илиев използва за целта технически восък. После мозайката се обръща, временната основа от леярска пръст се отстранява и

нейното място се заема от трайна (бетонова) основа. След втвърдяването на основата, на свой ред се отстранява калъпът, мозайката се почиства и фугира. Основно предимство при този начин на изграждане е възможността за промени и импровизации в процеса на редене. От друга страна, окончателната основа, която заменя временната, е монолитна – без добавки и кърпежи, каквито се налагат при евентуална промяна на релефа на основата при класическата техника. При мозайките, създадени от автора по метода на редене върху временна основа, техните градивни елементи са сравнително пасивни в пластично отношение мраморни тесери. Пластичността на тези творби е запазена предимно от дълбоките движения на основата и затова те принадлежат към четвъртата степен от нашата скала на пластичната активност. Те представляват ниски релефи. Мозайки, създадени от Илия Илиев по метода на редене върху временна основа са: „Средната медуза“ 60/60 см (мрамор, цветен бетон) (фиг. 146) и „Вълнение“ 60/60 см (мраморни тесери) (фиг. 161).

Често използвана от автора техника е **гальваниката**. Той я използва за създаване на релефи и пластики от електролитна мед, някои от които включва като елементи в своите мозайки, други оставя като самостоятелни творби. Съчетаването на гальванична мед и мозайка е техника, уникална за българската и световната арт сцена. Илия Илиев я разработва дълги години и постига забележителни пластични резултати в широк спектър от кавалетни форми. Работи, създадени чрез употреба на гальванична мед са: „Крайт на пътя“, „Медуза в рамка“, „Корал“, „Огледалото на Нептун“, „Единица море“, „Огърлица“, „Триптих с кръг“, „Атол II“, „Рококо“, „Слънчогледи“, „Дъното на морето“, „Париж“, „Златна Тракия“, „Матрицата и творбата“, „Фриз“.

Един от интересните начини на използване на гальваничната техника при Илия Илиев е буквалното репродуциране в мед на мозаечна творба-матрица. В тези случаи той използва единия от двата възможни подхода в гальваниката – **натрупване в негатив**. От мозайката се сваля калъп, в който чрез електролиза се натрупва нов – вече меден позитив – копие на оригинала. Ако изходната мозайка е пластична, резултатът е чист релеф. Авторът прилага такова репродуциране, но често след това обогатява наново получените релефи с мозаечни акценти (фиг. 162).

Вече анализирахме творби, в които е използвана техниката на натрупване в негатив. Нека видим някои други възможности на гальваничната техника и как авторът ги използва. Освен в негатив натрупването на материал (мед) може да се осъществи и директно върху позитивна форма. В тези случаи в процеса на натрупване на метала, дебелината на формата нараства към нейното лице, за

разлика от натрупването в негатив, при което дебелината расте към нейния гръб. При **натрупване върху позитив** медната повърхност се покрива с произволна зърнеста фактура, която може да прерастне до по-едри и значителни форми. Тяхната големина може да се контролира чрез промяна на характеристиките на протичащия в галваничната вана електрически ток и съответно на скоростта на натрупване на метала. Няма да разглеждаме техническите подробности, свързани с този процес. В случая е достатъчно да знаем, че техниката дава тези възможности и нейното познаване позволява на автора да ги използва в някои от творбите си.

В творби като „Корал“ (h 50 см, черен камък, мед); „Нептуново огледало“ (h 65 см, стъкло, мед); „Атол II“ (50/50 см, черен камък, мед, бронз) Илия Илиев обединява композиционно и конструктивно елементите, като използва позитивно натрупана електролитна мед. Това е находчиво решение от гледна точка на конструкцията, защото медта захваща елементите от камък и стъкло като в рамка. От друга страна използваните материали намират формална и естетическа връзка в сходния характер на техните форми – дребните овали на медната фактура прерастват в по-големите на затопените стъкла и облите камъни. „Корал“ (фиг. 116) е интересен пример за работа, която в ранните години от творчеството на автора сякаш надскача времето си, и като проблясък на интуиция се домогва и родее с късните негови творби. Като тях, тя е трудна за класифициране и е по-скоро скулптура, отколкото мозайка. Въпреки че в строежа ѝ откриваме мозаечния принцип на изграждане от елементи, тя прекрачва отвъд мозайката заради малкия брой на елементите в композицията. Вече установихме, че увеличаването на относителния размер на елементите в рамката на цялото превръща мозайката в пластика поради увеличаване на пластичната активност и значение на отделните елементи. „Корал“ е точно такъв пример. В нея, както в късните работи на Илия Илиев, трудно можем да разграничим основа и мозаечни елементи, които я покриват. В случая основата е излязла на повърхността и равностойно с каменните елементи, които скрепва, участва в пластичната визия на творбата. Същевременно тя пестеливо изпълнява конструктивната си функция и се лишава от всяка ненужна „плът“.

Галваничната техника се оказва благодатна за експерименти и Илия Илиев я използва в изследването на граничните територии между пластиката, мозайката и витража в творби като „Слънчогледи“ (фиг. 163) от 2008 г. (пет пластики с височини от 25 см до 55 см) и „Нептуново огледало“ (фиг. 164).

2.4. Един експеримент

Тук в основния текст е описан интересен опит за пренасяне на мозайка в релеф, който се опира на една от стъклените мозайки на Илия Илиев, озаглавена „В началото“. Тя даде повод и вдъхновение за създадената от мен керамична творба „Космос“, която бе експонирана през 2012 г. в изложбата ми „Обекти на бъдеща археология“ в галерия „Алтерего“ в София, заедно с оригиналната творба на проф. Илиев. Този експеримент изпита нов материал, но се опря на същия метод, използван от него в „Матрицата и творбата“ – смяна на материала при запазване на формата (в случая не съвсем). На пръв поглед техническа промяна, но тя отстранява от мозайката нейната основна характеристика – съставност от множество елементи. Същата форма от единен материал престава да е мозайка и се превръща в чист релеф. Този подход следва и самият Илия Илиев в своя по-стара безименна творба (фиг. 167), която е резултат от трансформирането на мозайка в бетонов релеф. Пренасянето на формата на мозайката в друг единен материал във всички описани случаи (в бронз, мед, бетон или керамика) я превръща във вид релеф, но всеки материал и придава различен облик според своя пластичен характер.

3. Развитие на пластичните идеи на Илия Илиев в други техники и материали. Мястото им в съвременното изкуство

3.1. Пластиката в различни от мозайката техники, използвани от автора

Освен в мозайката, Илия Илиев експериментира в различни техники като сграфито, витраж, текстил, кавалетни и монументални пластики от галванична мед, бронз, дърво, конопени въжета, камък, като в повечето от тях намира находчиви нетрадиционни решения.

Любопитството на автора, но най-вече неговото разбиране за значението на връзките идея–изразни средства и контекст–творба, го подтиква към употребата на необичайни за него материали в някои немозаечни творби. Такъв е случаят с декоративния фриз от дърво в хотел „Шипка“ в комплекс „Златни пясъци“ от 1970 г., изпълнен в материал от резбаря Владимир Карабашев (фиг. 168). Тук Илия Илиев търси връзка с материалите в пространството на фойето. В друго свое пластично пано в административна сграда на пристанище Бургас той се обръща към съвсем различен и необичаен материал, като корабните въжета (фиг. 169). И в декоративния фриз от дърво, и в паното от въжета Илия Илиев е постигнал силен пластичен ефект, съчетан с остро характерно звучене.

В периода на социализма Илия Илиев създава и сграфита. В три свои творби, изпълнени в тази техника, той излиза от рамките на традиционния стенописен подход и се отказва от цвета в полза на пластиката. С цветните пластове изчезва и причината да се следва обичайния начин на изграждане на изображението. Сграфитата буквално се превръщат в релефи от мазилка. Рязането изцяло следва логиката на реалните светлина и сянка и техните взаимодействия. Едно от тези, наричани от автора „бели сграфита“, е създадено през 1975 г. в тогавашната механа в комплекс „Кристал“ в София (фиг. 171). В него авторът се обръща към мотиви от традиционната българска резба, свързани също и с предназначението на интериора. Той следва подобен подход и в сграфитата в ресторант в град Сопот (фиг. 172) и в сладкарница в комплекс за хранене „Фихтелберг“ в Пазарджик (фиг. 173), но в тях формите са освободени от симетричната композиция, характерна за творбата в „Кристал“. Със средствата на стенописната техника сграфито, той създава произведения с изцяло пластичен характер.

Друг пример за релеф с монументални размери е този на декоративната пластична стена от бял варовик в хотел „Шипка“ в комплекса „Златни пясъци“ (фиг. 175). Тази творба е емблематичен пример за синтез на архитектурата и стенните изкуства до степен на сливане. Те въздействат единно до такава степен, че ако не познавахме последователността на тяхното създаване, бихме се изкушили да мислим, че пластичните теми на релефа са пренесени върху стълбището и ескалират в архитектурните форми на интериора. Такова ниво на сливане е постигнато и в работата на Илия Илиев в бившия магазин „Минерал сувенир“ срещу Руската църква в София, която той създава в края на седемдесетте години (фиг. 176). В дисертацията са разгледани подробно изброените творби и са дадени още примери от пластичното творчество на автора, в които той разполага и синтезира стенни пластични форми в различни архитектурни пространства.

В творчеството на Илия Илиев не липсват и изцяло триизмерни скулптурни творби. Той създава голяма паркова скулптура във Варна в съавторство с Жельо Желев (фиг. 184). Тя е озаглавена „Белведере“. Има приблизителни размери 300/180/70 см. Изпълнена е от бял варовик и е пример за модерна изчистена монументална форма. Състои се от три отделни, вписани един в друг и ротирани един спрямо друг, портални елемента. Всеки от тях има строго геометричен П-образен вътрешен контур и свободна вълнообразна периферия в горната си част. Архитектурният първоизточник на идеята е пластично интерпретиран и превърнат в знак и символ. При цялата простота на тази форма, можем да открием в нея пластове от коцентрирано съдържание и смисъл. Можем да спекулираме около съдържателните пластове на творбата, но това са просто нашите мисловни конструкции. В действителност, формата е мълчалива и съдържана до аскетизъм. Така тя оставя много отворени възможности за тълкувания и интерпретации. Тук по-съществено за нашето изследване е, че Илия Илиев борави с триизмерните форми така свободно, както и с релефа и с чистите стенописни техники.

Друга изцяло скулптурна форма, създадена от Илия Илиев, е предназначена за фонтан в Пазарджик и изпълнена в мрамор. Съдбата на тази голямоформатна творба днес е неизвестна, но разполагаме с фотография на неин макет (фиг. 185). Това е конфигурация от спираловидни форми с изчистен декоративен характер. Свободата на формите кореспондира с характера на водата, чието движение става част от композиционния замисъл и от въздействието на тази забележителна работа. Можем да използваме въведения от Годор Тодоров термин и да определим тази скулптура като „елементална“ или такава, в която „Природата престава да бъде фон на

*скулптурните събития и се превръща в тяхна съставна част, което неминуемо оформя нов прочит на околната среда, а означава и ново отношение към нея*¹¹.

По една или друга причина много от пластичните идеи на автора остават нереализирани. В текста на дисертацията са включени примери и анализи на някои от неосъществените му проекти. В тях се разкрива процесът на порождаване и развитие на конкретни пластични идеи.

Струва си да отделим специално внимание на една мащабна творба, създадена през 1987 г., която самият Илия Илиев цени високо и отличава сред своите работи. Тя се намира във фоайето на хотел „Ботевград“ в центъра на едноименния град и за щастие, въпреки смяната на собствеността на хотела, е перфектно съхранена до днес (фиг. 188). Трудно можем да я определим по вид. В нея, както и в някои вече разгледани работи, архитектурата, пластиката и стенните изкуства използват едни и същи изразни средства. Преди всичко трябва да кажем, че тя категорично трансформира в качество един сериозен недостатък на архитектурния проект. Архитектът на сградата решава някои нейни функционални потребности, като поставя огромен плътен обем в средата на хотелското лоби. Пропорционирането между плътта и празнотата е меко казано неудачно. По този начин фоайето се превръща в тясно и неприятно проходно пространство, лишено от въздух и естетическа изразителност. В тази почти безнадеждна архитектурна ситуация, Илия Илиев намира изключително находчиво решение. Той оптически анихилира плътта на огромното тяло, като покрива страните му с огледала, които отразяват светлината и пространството наоколо. Добавя леки метални аркади, които внасят ритмично членение в аморфното оптично пространство. Обогатява конструкцията с ляти бронзови пластични елементи, изработени от скулптора Петър Александров. (Последователността, в която описваме процеса, следва логиката на композицията, а не на техническото осъществяване). Две от страните – тази срещу входа и нейната противоположна страна, имат големи размери от другите две. Върху тях са добавени пластичните елементи. Страната срещу входа включва големи бронзови вази с цветя. Половината от техния обем, както и половината цветя са реални, а другата половина – отразени. Така реалното и отразеното изграждат илюзия за цялостен образ, който навлиза дълбоко в действителната архитектурна плът и визуално я унищожавя (фиг. 189). На противоположната страна авторът използва друг

¹¹ ТОДОРОВ, Тодор, 2014. *Елементална скулптура – теория и практика*.
София: Алтера. с. 66. ISBN 978-954-9757-91-0.

пластичен мотив – прекъснати колони с изящни коринтски капители и пълзящ по тях бръшлян (фиг. 190). Принципът е същият. Полуколони, полубази и полукапители заедно с техните отражения изграждат образи на цели архитектурни елементи, които игнорират действителната материя като навлизат оптически в нея. Отраженията на околното пространство и посетителите довършват премахването на ненужната плът. По този почти магичен начин, като съчетава ефекта на пластиката и илюзията, създавана от огледалата, Илия Илиев преобразява цялостния вид и излъчване на конкретната архитектурна среда. Ако успеем да си я представим в първоначалния ѝ вид, ще разберем истинското значение на неговата артистична намеса, която не просто декорира, а решава проблеми. В тази творба авторът демонстрира способността си да разчита вярно архитектурния контекст и да прилага адекватно изразните средства на пластичните изкуства, които несъмнено познава в дълбочина. С минимум художествени средства (без нито един излишен детайл) създава нова реалност. Така ние се доближихме до единия от полюсите на огромно пространство от артистични възможности, разположено между стенописта с разнообразните ѝ техники, през релефа и скулптурата до архитектурата. Творчеството на Илия Илиев се разполага спокойно и равностойно в целия му обхват. Не стигаме до неговите чисто архитектурни и градоустройствени проекти и реализации. Те включват главно сгради и паркове в общините София и Бургас. Въпреки че решават проблеми, свързани с пространството и материалите, имащи общо с пластиката по принцип, те преминават в една сфера с твърде различна специфика, която оставяме встрани от нашето внимание, свободна за други изследвания.

3.2. Основополагащите начала. Оформяне и развитие на пластичните идеи на Илия Илиев

Природата, този мощен извор и основополагащо начало, захранва голяма част от творчеството му по две основни линии – като образи и мотиви, и като физически материал. В тази част са оставени настрана функционалността и материалите. Морето, вълните, рибите, медузите, бреговете, камъните изпълват душата на художника с възторг и благоговение. Толкова много негови творби изобразяват природата, че едва ли можем да ги изброим. Най-голямата част от тях са свързани с морето и това е ехото на силните впечатления от неговото детство, прекарано на бургаския бряг. Подходите му са разнообразни. В основния текст са разгледани някои от тях при интерпретирането на природни мотиви и впечатления от природата.

Геометрията е другото основополагащо начало в творчеството на Илия Илиев. Тя е това, което създава структурата в неговите композиции. Тя подрежда впечатленията му и ги втвърдява в конкретна форма. Тя дава основа и логика на пластическите му търсения. Доказателство е неговата първа мозайка „Кръг и квадрат“ (фиг. 204). Още с нея авторът заявява ясен пластичен възглед и синтетичен език, концентриран като формула и изграден върху геометрична основа. Можем да открием геометрията почти навсякъде в обемното творчество на автора. Неговата архитектурна школовка оставя трайна следа и дисциплинира спонтанното му възхищение към природата.

По-нататък в дисертационния текст са проследени различни пътища, по които идеите на автора достигат от хрумването и рисунката до завършената творба. Разкрито е многообразието от подходи в търсенето на максимално изразителна форма. Показана е връзката между първоизточниците на вдъхновение и пластичния резултат в различни негови проекти. Все пак, става ясно, че въпреки разнообразието от подходи и липсата на предварително установена схема, авторът създава за всяка своя работа ясна концепция, която следва без предразсъдъци, като остава отворен за възникващите в процеса възможности. С времето и с много работа, авторът натрупва опит и знания за процеса, както и сигурност в осъществяването на своите идеи. Той оставя все повече пространство за импровизации. Така разграничението между етапите на проектиране и изпълнение се стопява. Процесът на осъществяване престава да бъде механично пренасяне или увеличаване на проекта. Той се насища с творчество и жив контакт с пластичния материал и формата.

Можем да заключим, че природата, даваща мотиви и вдъхновение, материалът като конкретен подбудител, и геометрията, даваща структура и порядък в композиционните решения, са трите основни стълба, върху които стъпва пластичното творчество на Илия Илиев.

3.3. Паралели в творчеството на Илия Илиев и пластичните тенденции в българското и световното изкуство от края на XX и началото на XXI в.

За да разберем по-добре изкуството на Илия Илиев, ще го поставим в рамката на по-общите процеси, които протичат в българското и световното пластични изкуства най-вече в сферата на мозайката. Ще се опитаме да проследим възможните връзки между неговите пластични идеи и тези на други автори, които са негови съвременници. Периодът на социализма заема голяма част от живота на автора. След като кандидатства в Художествената академия

(тогава ВИИИ „Н. Павлович“) и не е приет, той се записва да учи архитектура в Софийската политехника. Завършва през 1954 г. при професор Делчо Сугарев и единствен от випуска се дипломира с проект за парк (Южния парк на София). Следват пет години архитектурна практика, през които Илия Илиев работи в градоустройствен колектив, но не забравя мечтата си. Кандидатства отново в Художествената академия и е приет в специалност „Стенопис“ в курса на проф. Георги Богданов, към когото храни уважение и респект.

В това сложно и противоречиво време социалистическият реализъм е в силата си. В стенописта властват схематични решения с редове от плоски фигури (фиг. 213). Големи площи в обществените пространства на българските градове се изпълват с работи от този десен. С умножаването на монументалната продукция плоските плакатни изображения, лесни за копиране и бързи за възприемане, имат амбицията да се превърнат в изкуство за масите, но, доведени до схеми, напълно стерилизирани, се превръщат в изкуство за никого и дори в неизкуство. В стенописта между 1950-та и 1960-та година естетиката е слуга на идеологията и посредствеността.

В тези трудни за свободомислието времена Илия Илиев без героични жестове отстоява своята авторска свобода и естетически възгледи. Той се възползва от декоративността, за да се изплъзне от обслужването на политически идеи. Архитектурното му образование, допринесло за формирането на неговия вкус, му служи и като алиби за използването на един по-синтетичен език с речник от чисти форми – без партизани, без работници и юмуци. Още в работата, с която се дипломира в специалност „стенопис“ на Художествената академия, реализирана през 1966 г. в заведение за обществено хранене в град Китен, той залага тази естетическа посока (фиг. 214).

В годините на социализма приложните изкуства представляват обособена сфера, сравнително свободна от идеологически натиск. В нея не се влагат такива големи амбиции за въздействие върху „съзнанието на масите“. Така в нея по-лесно проникват влияния от модерното изкуство. Навлизат различните видове дизайн. Васил Стоянов написва първите програми и лекционни курсове за академично обучение на дизайнери – професия, екзотична за българските условия тогава. Чрез него навлизат идеите на Баухаус и модернизма в образованието на ново поколение художници. Марин Върбанов внася свобода от Европа и Китай, като създава уникални монументални текстилни пана и пластички (фиг. 215).

В другите приложни изкуства, имащи отношение към пластиката и стената, като резбата и керамиката, също протичат обновителни процеси. Кризисното състояние, характерно за резбата от 50-те години на XX в., се

преодолява постепенно с усилията на автори като Петър Кушлев, Асен Василев, а по-късно и на техни последователи и ученици като Борис Зографов, Кънчо Цанев, Антон Дончев, Иван Бубев и др. Създават се нови творби за конкретни архитектурни среди. Така традицията в съчетаването на храмовата архитектура с пластични произведения като иконостасите се пренася в нови светски пространства, свободни от каноничните изисквания на църквата. Различна и по-свободна пластичност внасят в дърворезбата самобитните и трудноопределими творби на Антон Дончев (фиг. 217). В този период процесите на преливане между изкуствата протичат в различни посоки. Видяхме вече как си взаимодействат дърворезбата и стенописта и как Илия Илиев използва мотиви от традиционната резба, за да създаде релефи от мазилка, които формално разгледахме като сграфита. Разгледахме също неговия декоративен фриз от дърво в хотел „Шипка“ в комплекс „Златни пясъци“ от 1970 г., който се родее с най-добрите образци на резбата от това време.

Тези процеси в обществото и изкуството и разцветът на монументалното се отразяват и на развитието на керамиката. Все повече навлизат пана и решения, предназначени за обществени пространства. Характерът на материала предопределя начина на създаване на монументалните керамични произведения. Те се състоят от отделни елементи, които изграждат композиционната структура. При намаляване размера на елементите керамичното пано се доближава, а при достатъчното им удребняване, напълно се превръща в мозайка. Керамичният модул съответства на мозаечния тесер, особено в неговия смалтов вариант. Показателно е, че художници стенописци като Димо Заимов и др. се заемат с керамични пана-мозайки като това в хотел „България“ в Добрич, модулното решение за стълбището на панорамния ресторант в хотел „Петроград“ в Пловдив (фиг. 218) и др. Илия Илиев също е изкушен от възможностите на керамиката и създава мозайка от керамични елементи. Това е паното в хотел „Трявна“ в гр. Трявна (фиг. 223). То е типично за декоративния подход при създаването на керамични пана по това време. То също е изградено на модулен принцип, като в него той използва готови квадратни модули, създадени и останали неизползвани от керамичката Милка Стоянова.

Пластичното намира свое място и в изкуството на витража и стъклото. Първите автори, които застъпват тази тенденция са Никола Буков, Вилиам Гетов, Димо Заимов. Някъде в средата на 60-те години на XX в. Никола Буков навлиза в сферата на монументалното, като използва керамика, стъкло и бетон. Техниката на стъклобетона, която в максимална степен съчетава пластичните

качества на бетона и на стъклото, е застъпена и в творчеството на автори като Вилем Гетов и Димо Заимов. Друг автор от ново поколение, който търси свои пътища и нетрадиционни решения е Екатерина Гецова. Работи в сферата на стъкломозайката, стъклобетона и свободната стъклопластика (фиг. 226).

Стъклото е един от любимите материали на Илия Илиев. През 1970 г. той провежда едномесечно пътуване до Хелзинки, Турку и Ровениеми във Финландия. Там посещава завод за стъкло и се запознава с работите на Тапио Вирккала и други майстори на стъклото. Впечатлен от красотата и възможностите на този материал, Илия Илиев го използва най-вече в своите стъклени мозайки, които стават негова „запазена марка“. Съответно и подходът му към пластичните качества на стъклото е различен. Като материал за мозаечни елементи, то се оформя в малки, плътни и заоблени форми, които изграждат по-големи пластични структури и повърхнини. Те остават в сферата на кавалетното и рядко достигат големи размери като в „Дунами“ в хотел „Меридиан“ (2 x 400/80 см), триптих „Джакузи“ (2 x 180/60 см, 1 x 60/30 см) или „Алафранга“ (200/70 см). Мозаечният подход на атомизиране създава множество относително samozавършени елементи, всеки със свой индивидуален облик, определен от големина, форма, цвят, пропускливост на светлина и т.н. При стъклените мозайки основата ограничава преминаващата през стъклото светлина. Това съществено отличава техния пластичен ефект от този при витража и производните му техники като стъклобетона. Илия Илиев не пропуска да експериментира и в полето на тези техники. Вече обърнахме внимание на творби като „Слънчогледи“ и „Нептуново огледало“, при които е запазено характерното за витража преминаване на светлината през стъклото.

След 70-те години на XX в. в българското изкуство като цяло настъпва значително размразяване. Този период от неговото развитие в областта на стенописа е обстойно анализиран в редица изследвания. Тогава автори като Йоан Левиев, Христо Стефанов, Атанас Яранов и др. прекрачват утъпканите стилистични граници. В техните монументални работи навлиза мощна илюзорна пластичност и усещане за пространство, които компрометират „неприкосновената“ плоскост на стената. Те внасят свежа струя в застоялите води на установените клишета. По това време пластичността се завръща в стенописните произведения на пловдивските стенописци, а после и на много други по-млади автори с отворен мироглед и амбиция за изява. В стенописните творби навлизат и елементи с чисто физическа пластичност. Можем да ги видим в стенописа „Изкуството през вековете“ на Михалис Гарудис и Колю Гецов от 1976 г. в Дома на кинодейците в София (фиг. 220), в който са вградени елементи от различни материали. Още по-категорично

присъства пластиката в творбата „Човекът и техническия век“ на Христо Стефанов от 1978 г. върху фасада на Дома на техниката в Карлово. Тя е съчетание от техники и материали. Мозайката е комбинирана с активен релеф от метал и камък и дори с напълно триизмерна метална форма, изобразяваща атомен модел в центъра на композицията (фиг. 227). От стенописните техники най-благодатна за съчетаване с пластиката се оказва мозайката. Редица автори са изкушени от големите възможности на тази комбинация. Може би най-емблематичната и мащабна творба, отразяваща тази тенденция, се намира в открития подлез пред НДК в София (фиг. 228). Създадена през 1981 г., тя е дело на Иван Радев и архитект Атанас Агура. Представлява фонтан с огромни размери и включва архитектурни и пластични форми, част от които покрити с мозайка от разноцветен мрамор и групи от напълно триизмерни стоманени сфери. През годините следват реализации на ново поколение автори в полето на пластичната стенопис и мозайка. Примери за това са мозайките на Николай Панайотов „Мечта“ (35 кв. м) в Младежкия комплекс в с. Смолско от 1984 г. (фиг. 230) и „Полет“ (96/8 м) в Зърненофуражен комбинат в Толбухин от 1985 г. (фиг. 231), творбата на Сашо Рангелов в хотел на БМФ във Варна (фиг. 233), кавалетните пластични мозайки на Страхил Найденов (фиг. 233), Крум Шаранков (фиг. 234) и др. За този период, в разговор с проф. дин Чавдар Попов, Христо Стефанов казва: *„Към края на осемдесетте години в българското изкуство постепенно се настаниха и някак си се привнесоха, свързаха се с националните корени почти всички световни тенденции на изкуството по онова време.“*¹²

Ако се върнем към творчеството на Илия Илиев и потърсим неговото място в тези процеси в стенописа и мозайката, ще установим, че то почти изцяло принадлежи на тенденциите към засилване на пластичното начало в тях. Творчеството му е изпълнено с примери за това. След анализа в дисертационния труд на неговите творби, можем да кажем, че те се вписват в прогресивните тенденции към по-голяма свобода на изразните средства и повече независимост от натиска на идеологията и посредствения вкус в българското изкуство. Ако проследим годините на тяхното създаване, ще открием също, че те са в самите основи на тези тенденции. Още в първите мозайки след завършването на Художествената академия като „Кръг и квадрат“ от 1966 г. (фиг. 205), „Прилив“ (фиг. 192), триптиха „Агресията на кръговете“ (фиг. 235), „Диagonали“ (фиг. 228) и др. е заложен вкус към една

¹² СТЕФАНОВ, Христо и ПОПОВ, Чавдар, 2014. *Присъствия*. София: Захарий Стоянов. с. 234. ISBN 978-954-09-0793-2.

различна модерност с нов пластичен речник и нов синтетичен изказ. Тези работи са носители на една нова за българските условия тенденция – тази към навлизане на пластичния език в мозайката. Можем с основание да твърдим, че те полагат също и нейното начало. С времето тя се подема и от други художници, някои от които споменахме с техните произведения. От друга страна, като работи на границите между изящното и декоративното, авторът участва в тяхното заличаване.

Във времето, в което Илия Илиев създава своите творби, в световното изкуство текат процеси на осмисляне на художествените практики от XX в. и търсене на нови посоки. Това е времето на постмодернизма, на еkleктиката, на цитатите и иронията. В известен смисъл, той е като мозайката. По същия начин съставена от елементи, между които търси спойка, тя сякаш най-добре изразява неговия дух. Тази базисна прилика вероятно има нещо общо с разцвета на изкуството на мозайката и многото посоки, в които тя се развива от 70-те години на XX в. насам. Двадесети век е изключително динамичен. Двете световни войни накъсват и без това надробените и трескави процеси в изкуството. Науката се развива ускорено, подтиквана от военните амбиции на големите сили. Изкуството и духовността отчаяно търсят опори. За кратко възникват и се сменят различни идеи, течения, школи, моди. В тоталитарните системи изкуството поема по свои, много по-предвидими пътища. Вече описахме накратко случващото се в сферата на мозайката и близките и пластични изкуства в България. Влизаме в огромната територия на изкуството на XX в. на друга скорост. Спираме само там, където откриваме пряка връзка с нашата тема. Един от основните пориви към пластичност в мозайката на XX в. е свързан с влиянието на творчеството на Гауди и неговия гений върху поколения художници след него. Трудно можем да определим ясно границите на това влияние, но е факт, че сто години след неговия източник, то не е изчерпано. Показателно е периодичното появяване на автори – или пряко вдъхновени от него, или най-общо следващи неговата посока. Първите са негови съвременници, а последните – наши. Такива последователи или силно повлияни от неговото творчество са Реймон Исидор (1900–1964), Фриденсрайх Хундертвасер (1928–2000), Ники де Сент Фал (1930–2002), Хавиер Сеносиан (1948–), Гери Пан и Гонсало Дюран и др. Всички те, по различно време и на различно място, се обръщат към пластичната мозайка в нейните форми, свързани с архитектурата и парковата и едроформатната скулптура. След средата на XX в. модернистичните търсения, избухнали в неговото начало, започват полека да се изчерпват. През втората му половина развитието на компютърните и комуникационните технологии предизвиква промени в почти

всички сфери на живота и изкуството. Дигиталното пикселизира образите и им връща нещо от светоусещането на поантилизма с добавен привкус на индустрия и скука. През 90-те в Америка получава разпространение така наречената „пикселова“ или „импресионистична мозайка“. Новата технология дава възможност за бързо покриване на много големи площи с мозайка. В края на старото и началото на новото хилядолетие изкуството вече е преживяло трескавите лутания на XX в. – манифестите, модернизма с всичките му „-изми“, много крайности, дори и своя край. Философските и концептуалните търсения във визуалното трудно приобщават публиката. Тя е по-скоро объркана и отчуждена. Въпреки това, мозайката продължава да се развива. Пластичната тенденция в развитието на мозайката в световен мащаб се засилва с развитието на 3D технологиите и съответно на пространственото мислене. Нови автори се включват в създаването на пластични и триизмерни мозайки. В тяхно лице се проявяват няколко различни посоки на търсене. Едната от тях е продължение на посоката на „спонтанната мозайка“, свързвана с името на еврейската художничка Илана Шафир (фиг. 229). Като говорим за тази тенденция, трябва да отбележим някои прилики и разлики с работите на Илия Илиев. В много свои творби той изоставя класическите тесери и вражда по-свободни и разнообразни форми в мозаечната „тъкан“, което можем да видим и в работите на Шафир и на други представители на направлението. Това са автори като Соня Кинг, Мартин Чийк, Ема Бигс в част от тяхното творчество. Активирането на повърхността на мозайката и засилването на нейната пластичност е обща характерна черта. От друга страна, представителите на направлението довеждат идеята за спонтанност до край, като изоставят всеки композиционен замисъл. Това е подход, който не можем да открием в работите на Илия Илиев. Неговите импровизации винаги се простират в рамката на някаква първична идея. Те остават подчинени на обмислен строеж, а строежът – на замисъла на творбата. Друга посока е разработвана от художници като Феличе Нитоло, който създава редица триизмерни мозайки в духа на Pop Art. Pop Art посоката е вътрешно чужда на Илия Илиев. Едва ли можем да открием елементи на Pop Art в неговото творчество изобщо. Но понеже Феличе Нитоло е експериментатор и опитва в най-различни посоки (сърфирането в различни стилове става характерно за много автори), в една от тях, далеч от игривия дух на Pop Art, той създава строго геометрични тела, покрити с мозайка. В тях можем да открием сходство с търсенията на Илия Илиев и Нане (Джовани) Заваньо. Нане Заваньо е скулптор и автор на пластични мозайки, които можем да определим като принадлежащи към друга съществена за нашето изследване посока – тази, в която преобладават геометричните форми (фиг. 232). Можем

да открием родствена връзка между някои от мозайките на Заваньо и тези на Илия Илиев – по-скоро в тяхната чувствителност и естетика, отколкото буквално. Изчистените геометрични форми, пластичната повърхност, естествените материали са техни общи качества. И двамата също са изкушени от чистите архитектурни форми в техните скулптурни творби. Към посоката, свързана с геометрията, можем също да причислим някои от изключително пластичните монохромни каменни мозайки на скулпторката Паскал Бошан (фиг. 234) Не всички нейни творби се вписват в тази очертана от нас посока, но всички излъчват първичност и сила.

Друга тенденция от края на ХХ и началото на ХХІ в. е тази на голямоформатната триизмерна мозайка, която възкресява спомена за Гауди, Раймонд Исидор и Ники де сен Фал. В случая не говорим за стилови особености, пристрастия към едни или други форми, а по-скоро за цялостна посока в мозайката, която се възражда. В тази посока работят автори като проф. Марко Бравура (фиг. 236), създателите на „The mosaic tile house“ Гери Пан и Гонсало Дюран (фиг. 237), мексиканският архитект и професор по архитектура в UNAM (Национален автономен университет на Мексико) Хавиер Сеносиайн (фиг. 235) и други съвременни артисти. В своята органична архитектура Хавиер Сеносиайн прилага някои от идеите на Гауди. Той отхвърля правите линии и ъгли и създава овални архитектурни обеми, част от които покрива с мозайки (фиг. 238). Друг значителен автор в сферата на пластичната мозайка е проф. Марко Бравура. Роден и учил в Равена, той има класическа подготовка на мозайчист. Експериментира в различни посоки, но една от най-плодотворните за него е тази на триизмерната мозайка. В няколко различни творби за фонтани, той изследва връзката на мозайката с течещата вода и светлината (фиг. 240). Тези експерименти сами по себе си представят една специфична насока в пластичната мозайка, която търси връзка не само с архитектурата, но и с природните елементи. Тя не е нова (можем да срещнем примери и в българската пластична мозайка от 80-те години на ХХ в. като фонтаните пред НДК на Радев и Агура, проекти на проф. Илия Илиев и др.). В триизмерната мозайка работят и автори като Соня Кинг, Клео Муси, Норма Вонде, Джуд Шлоцхауер, Александра Колачкова с нейните забавни паркови скулптури, покрити с керамика, Теодора Кюркчиев, която създава през 2009 г. огромни и сложни пластични мозайки за морски Дисниленд Парк в Токио (фиг. 241). Не можем да отменим и силновъздействащите пластични стени на канадските художници Андреас Кунерт и Наоми Зетл. Те използват главно заоблени камъни с различни размери, които градираат, като създават с тях композиции, характерни със спиралните си завихрения (фиг. 243). Големините

на градивните елементи в тези композиции са значителни по отношение на техните цялостни размери. Затова често е трудно да бъдат ясно определени като мозайки. Вече показахме с примери от творчеството на Илия Илиев, че нарастването на относителните размери на елементите и респективно намаляването на техния брой превръща мозайката в пластика.

В дисертацията са разгледани и случаи от световното изкуство, в които, обратно – скулптурата взаимодейства с мозайката. Видяхме, че взаимодействията на мозайката и пластиката са двупосочни. И в национален, и в световен план, тези взаимодействия са територия за изследване, експерименти и интерпретации от много съвременни артисти. Илия Илиев е един от тях, участва активно в тези процеси и има значителен принос в тях. Почти цялото му творчество се занимава именно с интерпретиране на тази проблематика.

Дори такъв кратък преглед е достатъчен и дава основания да заключим, че творчеството на Илия Илиев кореспондира с голяма част от актуалните тенденции в съвременната пластична мозайка в България и в световен план. Ако той е сравнително отдалечен от някои заради естетическите си възгледи (като например посоката към Pop Art), то в други, като голямоформатната триизмерна мозайка, той има свои търсения и идеи. В тази сфера той няма много реализирани творби, но по външни за него причини. Това са причините, поради които основното му творчество е в сферата на кавалетното. Можем да съжаляваме, че условията не са позволили реализацията на някои от идеите му в монументални размери, част от които описахме в дисертационния труд в частта за неговите проекти.

Заклучение

По отношение на общите взаимодействия на пластиката със стенописните техники и в частност в творчеството на Илия Илиев в заключение можем да направим следните обобщения:

- Изразните средства на пластиката и тези на стенописните техники са изначално свързани най-вече поради пластичния потенциал на всяка стенна или друга основа в архитектурното пространство. В историческото си развитие те се разделят и събират в зависимост от вкусовете на времето и усъвършенстването на технологиите и изразните средства. Стенописни техники като витраж, сграфито и мозайка съдържат голям пластичен потенциал и в някои свои форми изцяло се трансформират в пластика. В съвременното изкуство новите материали и тенденциите за преодоляване на границите между жанровете и видовете отварят нови пътища за интегриране на изразните средства на пластиката и стенописиста, както и на други изкуства. Дори киното е засегнато от тези процеси, и то от самото начало. Още в зората на руското кино при първата прожекция на „Броненосецът Потьомкин“ на Сергей Айзенщайн, триизмерен макет на кораба излиза от кулисите като разполовява екрана и „атакува“ пространството и сетивата на зрителя. Интеграционни процеси протичат и в невизуалните изкуства. Търсят се пътища за тотално въздействие чрез цветове, форми, звуци, текст. Интерактивното изкуство се опитва да направи от зрителя активен участник в създаването и преживяването на творбата и да го въвлече в нейното пространство. Натрапчивите опити за „събуждане“ на публиката достигат до крайности и агресия. В надпреварата от „крясъци“, звучащи фалшиво, все по-малко автентични гласове могат да бъдат чути. Един такъв глас, поддържащ здравословни вибрации, е изкуството на Илия Илиев.
- Връзката между релефа и пластиката от една страна и стенописните техники от друга, се проявява в най-разнообразни форми в творчеството на Илия Илиев. Пластичните търсения на автора се простират от двуизмерните стенописни техники до триизмерната пластика и архитектурата. Постиженията му в целия диапазон са безспорни, но е добре да отчетем пристрастието на Илия Илиев към творбата му в хотел „Ботевград“, която отразява най-добре неговите възгледи за синтеза между изкуствата. Тя е отражение на неговото разбиране и стремеж да интегрира изразните средства на архитектурата с тези на пластиката и

стенните изкуства до състоянието на сливане. Цялото му творчество е белязано в някаква степен от неговото пластично чувство. В много от неговите творби езикът на формата и материала взаимодейства с различни стенописни техники по различни конкретни начини, които разкрихме в изложението – със сграфитото в неговите релефи от мазилка (или „бели сграфита“), с витража в експериментите му за неговото съчетаване с мозайка и пластика, с мозайката, в която пластиката навлиза в различни степени и форми. Въпреки, че произхождат от техники, традиционно свързвани със стенописиста, повечето от тези творби по същество представляват релефи с различна височина, а някои от тях – триизмерни пластики.

- Пластичната активност на неговите мозайки градира от плоска шлайфана мозайка до изцяло пластични решения, изявяващи се в триизмерното пространство. Скалата на тази градация съдържа пет степени, отразяващи различните състояния или степени на проникване на пластиката в мозайката.
- Материалите и техниките, които авторът използва, са от изключително значение за неговия творчески процес и често провокират у него нови идеи. Все пак най-общо казано, природата и геометрията са основните концептуални извори за неговото творчество.
- Проследяването на процеса на създаване на отделни творби от суровите идеи до тяхното въплъщаване в материал показва, че Илия Илиев няма ясно определен подход при създаването на своите произведения и не следва предвидими пътища за тяхното изграждане. Той не робува на предварителни схеми, въпреки своя силно развит рационален ум на архитект, а остава буден за възможностите в целия процес на осъществяването. По този начин етапите на измисляне и изпълнение се сливат в един цялостен творчески акт на създаването и колкото и да е дълъг той, творбата е подложена на активно осмисляне до поставянето на последното камъче.
- Творчество на Илия Илиев може да бъде определено като принадлежащо към различни тенденции в пластичните изкуства на България и света от края на XX и началото на XXI век. Мястото му в общите процеси от това време е значимо. То се родее с прогресивните за България тенденции към разкрепостяване от догмите на социалистическия реализъм и към привнасяне на един по-модерен и

синтетичен пластичен език. Заедно с творчеството на други автори, то допринася за преодоляване на консервативния академизъм и клишетата. Илия Илиев има огромен принос в развитието на съвременната мозайка в национален и в световен план и като съчредител на Световната организация на мозаистите, и с дългогодишната си работа като преподавател в НХА, и пряко със своето творчество, което се радва на значителен брой почитатели и последователи. Показателен е фактът, че в училището за мозайка в Спилмберг в Италия студенти се обучават, като копират неговите работи. Като пример може да бъде дадена неговата мозайка „Балканска мелодия“, която е обект на изучаване и репродуциране в голям формат (фиг. 255). Добре би било ако освен принадлежността на неговото творчество към определени тенденции и сходствата му с други автори, успеем да разберем и неговата уникалност, резултат от неповторимостта на неговата личност. В този случай е нужно да оставим сходствата и да потърсим разликите. Полезно е да ги открием на повърхността, отколкото в дълбочина и да констатираме, че единствено той, в национален и световен план, разработва комбинацията на мозайка с галванична мед, и въпреки че не можем да го докажем със стопроцентова сигурност, убедено можем да твърдим, че той я осъществява по безспорно убедителен начин в множество свои работи, като с това утвърждава своята пионерска роля. По-трудно е да дефинираме естетическата мярка, която дава живот на неговите пластични творби. Сложността на живота и комбинацията от неизброими фактори, които оформят всяка конкретност като резултат от невидими процеси, оставят засега дефинирането на индивидуалността в листа със задачи за бъдещето. Уникалното е комбинация от множество характеристики. Без строги определения, все пак можем да го открием в творчеството на Илия Илиев, като сравняваме неговите творби с тези на други автори от неговото време, които работят в същата сфера на изкуството. Открихме редица сходства, очертаващи принадлежност. Много повече сравнения са ни нужни, за да набележим точно разликите, разкриващи неговата индивидуалност. Тук е време да се откажем от всякакви схеми и дефиниции. Ще се задоволим с това интуитивно да усетим зад формата неговия характер. Той ни се разкрива в съдържанието, в перфекционизма, културата, вкуса...

- Творчеството на Илия Илиев се простира върху огромна територия от изкуства и жанрове – от архитектурата, през различни форми на

пластиката и скулптурата до пластичните стенописни техники. Авторът се движи без препятствия в граничните зони между тях. Ако кажем, че той ги изследва и експериментира, вероятно ще сме точни, но ще оставим невярното впечатление за известна несигурност. Той го прави просто, с вещина и лекота, които лишават резултата от всяко усещане за колебание. Въпреки че основната част от творбите му са в сферата на мозайката, Илия Илиев се разполага свободно и без притеснения в цялото пространство, свързано с пластическата проблематика. Показателно е, че една от своите творби, които той цени най-много, няма нищо общо с мозайката.

Самооценка за приносите на научния труд

- В настоящия труд са анализирани редица аспекти на взаимодействията на двуизмерните стенописни техники с релефа и триизмерната пластика.
- Изяснени са някои неясноти, свързани с релефа, принципите на неговото изграждане и степените му по височина.
- Разкрити са родството и връзките между някои стенописни техники като сграфито, мозайка и витраж, от една страна, и релефа и пластиката от друга. Дадени са примери от творчеството на Илия Илиев.
- Разкрити са разликите между илюзорната пластичност, характерна за двуизмерните изкуства и реалната физическа пластичност, свързана с триизмерното пространство и качествата на материалите.
- Подробно е представено творчеството на Илия Илиев в областта на мозайката. Голяма част от неговите мозайки са анализирани, класифицирани и групирани по степен на пластична активност. Показани са и примери за произведения, в които той съчетава двата принципа, характерни от една страна за създаване на илюзорна пластичност в равнината, а от друга, за изграждането на физическа пластичност в реалното триизмерно пространство.
- Анализирани са и други пластични творби на Илия Илиев извън сферата на мозайката, ситуирани в целия диапазон от стенописните техники, през релефа и пластиката, до чистата архитектура.
- Изяснена е ролята на материалите и техниките за пластичното въздействие на неговите творби.
- Разкрити са различните източници и пътища на осъществяване на пластичните идеи на автора. В конкретни примери е проследен творческият процес от идеите и рисунките до завършените произведения.
- Показано е мястото на неговите пластични идеи и творчество в контекста на българското и световното пластично изкуство най-вече в сферата на мозайката.
- Без да е монографичен, трудът може да послужи при създаването на монография за художника Илия Илиев от бъдещи изследователи.

