

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
КАТЕДРА СТЕНОПИС

Радостин Василев Седевчев

**Визуални структури в композициите
на дипломните работи в специалност
„Стенопис” към Националната
художествена академия**

АВТОРЕФЕРАТ

към дисертационен труд за придобиване на
образователно-научна степен
ДОКТОР

научен ръководител
професор Николай Костов Драчев

София
2017

Дисертационният труд е с размер 208 страници и съдържа увод, три глави, заключение, декларация за оригиналност, библиография, състояща се от 93 източника, приложение и албум с илюстрации с размер 217 страници. Анализите от изследването са илюстрирани от фотографии и схеми.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на2017 г. отчаса в зала на НХА, София.

Рецензиите, становищата на членовете на научното жури и авторефератът са публикувани на

Съдържание

Увод	4
Въведение в темата	4
Фокус на изследването	8
Обект на изследването	10
Предмет на изследването	10
Цели на изследването	10
Задачи на изследването	10
Състояние на разработеният проблем	11
Структура на дисертационният труд	13
I. Ордерно-системни визуални структури	17
I.I. Векторна ордерно-системност	19
I.II. Центрична ордерно-системност	20
II. Ентропични визуални структури	21
II.I. Ниска ентропия	23
II.II. Умерена ентропия	23
II.III. Висока ентропия	24
III. Хибридни визуални структури	25
III.I. Векторна хибридность	26
III.II. Ентропична хибридность	27
Заключение	28
Декларация за оригиналност	33
Използвана литература	34
Публикации по темата на дисертацията	41

Увод

Специалност „Стенопис“ е създадена през 1948 г. с наименованието „Декоративно-монументална живопис и мозайка“, през 1967 г. получава днешното си название, през 1973 г. става самостоятелна катедра във Факултета за изящни изкуства. Основата на специалността е положена от Дечко Узунов¹ със създаването на ателието за декоративни изкуства в НХА през 1932 г. През 1946 г. в академията започва работа и Георги Богданов², който завършва „Стенопис“ при професор Курт Велте в Германия. Той е и основната фигура сочена за създател на самостоятелната специалност и неин дългогодишен ръководител. От създаването си досега специалност „Стенопис“ подготвя своите кадри в областта на стенно-монументалните изкуства: фреско, а-секо, мозайка, сграфито и витраж; осигурява успешното реализиране на тези произведения в архитектурна среда. В хода на развитието на специалността дисциплините „Композиция“ и „Визуална семиотика“ са преминали през различни етапи, оставили своя почерк върху дипломните работи на възпитаниците. В настоящия труд проучваме конкретно дипломните работи от специалност „Стенопис“ като крайната точка в процеса на обучение и като ясен белег за постигнатото от преподаватели и студенти. Анализите върху структурното изграждане дават ясна представа за историческото развитие на стенописната композиция в специалността. Визуалното структуриране определя същността на едно произведение на изкуството. В практиката на обучението по „Стенопис“ дисциплината „Композиция“ заема основно място в програмата на бакалаври и магистри, защото именно чрез композиционното изграждане едно произведение може да предаде точно и ясно посланието, заложено в него.

Разглеждайки проблемите на визуалното структуриране в исторически аспект на специалност „Стенопис“ към НХА, не могат да бъдат пропуснати

¹Гочев, Олег. 60 години специалност стенопис. София, НХА, 2008. с. 4.

²Чулова-Маркова, Даниела. Стенно-монументалните изкуства през XX век в България, Европа и Света. София, Авангард Прима, 2008. с. 24.

идеологическите фактори, изиграли роля в процеса на обучение и оставили своите следи върху композициите на дипломантите в периода от създаването на специалността до 1989 г. Не може да се подмине фактът на засиленото политическото влияние върху всички аспекти на обучение в НХА, както посочва Димитър Аврамов в своя труд *Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955–1965 г.*³ Засиленият интерес към стенописта се крие в силния пропаганден потенциал, който специалността носи, като такава тя става изключително удобен инструмент, използван от властта. Разгледаните различни примери на дипломни работи показват, че това влияние е осезаемо и на моменти изключително силно, то не се ограничава единствено в рамките на изобразяваната тематика, но оказва влияние и върху начина, по който тя бива изградена и композирана. В процеса на изследване прави впечатление, че първите три десетилетия след създаването на специалността повечето композиции са изградени от ордерно-системни визуални структури, здраво стъпили на добре балансирани геометрични схеми и шаблони, идващи от късния, строг академизъм на XIX-ти век, което довежда до унифициране на композицията и заличаване на индивидуалния подход на дипломантите към изграждането на артистични и свободни произведения. Разбира се, това е напълно осъзнат процес, който не е характерен само за територията на България, но и за всички висши учебни заведения, попаднали на изток от желязната завеса. Интересен е фактът, че художниците-социалисти от Запада имат значителна културна и географска дистанция, благодарение на която забелязват проблемите, които строгият академизъм е стоварил върху техните колеги от Съветския съюз и прилежащите към Източния блок страни. В отворено писмо до своите колеги мексиканският художник Давид Сикейрос критикува художниците от Съветския съюз с думите: „Съветските художници... са останали под доминацията на методите на композицията и перспективата, използвани от академизма по целия свят. И това се случва в единствената

³Аврамов, Димитър. Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955–1965 г., София, Наука и изкуство, 1994 г.

държава в целия свят, където науката е поставена в услуга на народа и това може да бъде безпрекословно преимущество.”⁴ Именно този „титан” на монументалното изкуство е успял да види ограниченията на класическата композиция и призовава към един по-свободен и експериментален подход по посока на визуалното структуриране.

Друг не толкова глобален фактор, който трябва да отбележим тук, е влиянието на композиционните предпочитания на преподавателите в специалността. Не един от изследователите в сферата засяга проблемите на композицията, отнасяща се до „неприкосновеността на плоскостта на стената”. За това говори и Татяна Димитрова⁵ в нейните трудове по темата, както и Даниела Чулова-Маркова⁶. Трябва да отбележим, че тази тенденция е силна през първите три десетилетия от формирането на специалността и повечето дипломните работи следват това „неписано правило”. Не можем да сме сигурни точно кой и защо налага тази трактовка, но трябва да се отбележи, че това не би било възможно без колективното одобрение на катедрата и нейните преподаватели. Виждаме първите по-освободени и обемни композиционни решения, повлияни именно от мексиканските мюралисти, едва в началото на 80-те години, когато преподавателският състав е разнообразен, но и отношението на държавата към изкуството също претърпява промяна. Това неслучайно съвпада и с по-широкото навлизане на ентропично визуалното структуриране в специалността.

Трябва да се отбележи и един идеологически орган, изиграл роля в структурирането не само на произведения, създадени в НХА, но и в сферата на изкуството в България като цяло, това са държавните художествени комисии към СБХ, създадени в началото на 70-те години, когато дипломантите от

⁴ Harrison, Charles. Paul Wood. Art in theory. Oxford. Blackwell publishing, 1992. pp 672.

⁵ Димитрова, Татяна. Еволюция на формата и образа в българските стенописи. – Проблеми на изкуството, 1981, книга първа.

⁶ Маркова, Даниела Чулова. Стенно-монументалните изкуства през XX век в България, Европа и Света. София, Авангард Прима, 2008. 25-27.

специалността започват да изпълняват своите дипломни проекти в обществени пространства и следователно трябва да бъдат одобрени от специализирана комисия, която да прецени дали произведението носи съответни естетически и идеологически качества, за да може да бъде изпълнено, а също така какво да бъде възнаграждението за това изпълнение. Комисиите обикновено са били съставени от членове на секцията за монументално изкуство и органи на ръководството на академията по онова време. Тяхното влияние върху цялостния облик на стенописта в България е безспорно и в същото време е толкова значително, че може да послужи като основа за самостоятелно изследване, фокусирано само върху този аспект на комисиите. Разбира се, не трябва да се забравя, че те са служили и като естетически филтър на стенописните произведения в публичното пространство. Практика, която липсва днес, когато всеки може да помести паметник или стенопис в градската среда, без той да е съобразен с естетически, архитектурни или градоустройствени дадености на пространството.

Както става ясно от заглавието, изследването категоризира видовете визуално структуриране в композицията, възникнали в реализирани⁷ дипломни работи, както и проекти на успешно защитили основно магистърски, но и с няколко изключения и бакалавърски дипломни проекти и реализации от специалност „Стенопис“ в Национална художествена академия в периода 1960–2017 г. Трудът обхваща този период, защото от 1948 г. до 1952 г. в Националната художествена академия студентите са се дипломирали с етюд⁸, а едва от 1960 г. имаме първите запазени фрагменти на дипломни работи, изпълнени в материал. В периода 1960–1970 г. голяма част от дипломните работи са защитени с проект, като фрагменти от тях се изпълняват върху различни стени в екстериора и интериора на прилежащите сгради на НХА. Едва

⁷Под реализирани дипломни работи се има предвид: изпълнението в материал на произведения в архитектурна, паркова или друга среда. В хода на развитието на специалността съществува практика дипломни работи да бъдат изпълнявани фрагментарно върху преносими плоскости.

⁸Божков, Атанас. Българската художествена академия: Очерк / Атанас Божков. София, 1962, с. 129-130.

след 1970 г. започва масовото изпълнение на дипломни работи в различни обществени сгради. Това време можем да определим като най-плодотворното от историята на специалността. Белязано е с високи нива на реализация на проектите и изключително добро заплащане на труда на дипломанта-стенописец, както и престижен социален статус на художниците, практикуващи професията. Тази позитивна тенденция продължава до края на 80-те години. След това, поради политически и социо-културни фактори, изпълнението на стенописи се съсредоточава предимно в частния сектор, а именно в частни сгради или апартаменти. Това неизбежно оказва влияние и върху използваните композиционни похвати, както предстои да видим.

Визуалната структура включва в себе си система от композиционни похвати, които отговарят на определени условия или имат сходен произход. Тя може да бъде проследена както в големи исторически периоди (какввто е примерът с божествената пропорция в Средновековието или музикалните пропорции по времето на Ренесанса⁹), така и да бъде фокусирана в изследването на по-конкретни проблеми. Такъв е случаят с настоящата дисертация, нашата цел е да се дефинират основните визуални структури, изграждащи композиционните принципи в дипломните работи на завършилите „Стенопис“ през годините, чрез старателен анализ на значителен процент от дипломните произведения. Визуалната структура говори за състоянието и особеностите на композиционните похвати в изследвания период и ако бъде проследена внимателно, може да даде много точна информация не само за проблемите на композицията, но и за проблемите и постиженията на изкуството на стенописиста и нейните подходи към комуникацията.

Фокусът на изследването пада върху постигнатото от дипломантите шеста година¹⁰ и магистрите в специалност „Стенопис“, като при тези работи

⁹Bouleau, Charles. The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art. New York, Dover publications, 1963 и Gombrich, Ernst. The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication. London, Phaidon, 1999.

¹⁰До 1997 г. дипломна работа се е изпълнявала в 6-ти курс на НХА. Дипломантите, които са завършвали на 5-та година обучението си, са правели така наречената преддипломна работа.

можем да открием най-зрелите подходи към визуалното структуриране по време на обучението. Разбира се, в хода на изследването ще засегнем и преддипломни, както и бакалавърски работи.

Докато българските и световните изследвания разискват проблеми на визуалната композиция и визуалното възприятие цялостно, за всички видове произведения на визуалното изкуство, или конкретно, в определени области, все още няма изследвания, които специализирано да засягат проблематиката на композицията в стенописа, а още по-малко в дипломните работи към специалност „Стенопис” на Националната художествена академия. Това съответно се изразява в ограничена специализирана литература, което е и една от основните причини за съставянето на настоящия труд. Изследванията в областта са правени фрагментарно и никога в посветен изцяло на темата труд. Подобен род научно изследване е от значение не само в средите на Националната художествена академия и катедра „Стенопис” и НХА, но и за развитието на произведенията на стенописа като цяло. Композиционните предизвикателства, които могат да възникнат в процеса на работа, са сложни, защото са обвързани с редица фактори като архитектурата, мащаба, наличието на различни гледни точки към произведението, както и четирите основни техники, споменати по-горе. Всичките тези специфики оставят своя отпечатък върху композиционния подход и изискват задълбочено изследване и категоризиране на направеното в хода на историята.

Анализирането на композиционните принципи на защитилите образователно-квалификационна степен (ОКС) бакалавър и магистър дипломанти дава яснота за методите на преподаване върху проблематиката през годините. Лесно могат да се проследят някои тенденции, наложени от определени преподаватели. Разработките върху тези произведения са полезни не само за настоящите, но и за бъдещите студенти в специалността, те могат да

След 1997 г. образователната система се разделя на функциониращите и в момента бакалавърска и магистърска образователна квалификационна степен (ОКС), съответно по една дипломна работа за всяка ОКС.

послужат и като основа за бъдещи трудове в областта на визуалното структуриране.

Изследването води и до събирането на значителен визуален материал по темата. Систематизираният албум не служи единствено за илюстриране на тезите, изложени в дисертацията, но може да бъде използван и като каталог, от който бъдещите студенти да черпят така полезната информация за миналото на специалността и за постигнатите резултати.

Обект на изследване е композицията в дипломните работи, защитени в специалност „Стенопис” в периода 1960–2017 г.

Предмет на изследването са визуалните структури в тези композиции, категоризирани в три основни групи: **ордерно-системна, ентропична и хибридна** визуална структури, изграждащи трите основни метода, използвани за конструиране на дипломните работи в специалност „Стенопис”. Различните подходи на преподаване, проблематиката на стенописното изграждане предполагат и различни методи за анализ на произведенията.

Целите на изследването са: чрез анализ на значително количество дипломни работи изграждащи около 30% от всички защитени произведения) и систематизация да се разграничат основните визуални структури, използвани през годините в специалността; да бъдат разграничени техните групи и подгрупи; да се използват последните научни и теоретични открития, за да се постави художникът-стенописец в изгодна позиция, която дава възможност да се черпи познание за изграждането на произведения от по-широк спектър; да се взимат по-информирани решения, базирани на опита, натрупан с поколенията и в същото време в крак със съвременните изследвания в областта; да се създаде каталог с илюстрации, който, съвместно с анализите върху проблематиката, да служи като наръчник по построение на стенописи. Разбира се, целта не се състои в това да бъдат „умъртвени” и схематизирани начините за групиране на елементи във визуалното структуриране, а по-скоро да се даде една теоретична и визуална основа, върху която да стъпят бъдещите дипломанти от специалността.

Задачите, които изследването си поставя, са: да се съберат, анализират, систематизират и категоризират значителен брой дипломни работи; да се разкрият композиционните фактори, които оказват значително влияние върху дипломните произведения; да се определят основните видове структури в дипломните стенописни композиции; да се сравнят геометрично формалните с ентропичните принципи на структуриране на дипломни работи в областта на стенописа; да се каталогизират събраните резултати в нагледен илюстративен албум.

Поради спецификата на темата, която обхваща само и единствено произведения, реализирани в хода на учебния процес на специалност „Стенопис” в НХА, следва да се търси състоянието на разработката по темата в студиите на преподавателите, участвали в този процес. Трудовете на проф. Олег Гочев¹¹, на проф. Боян Добрев¹², както и на проф. Илия Илиев¹³ - и тримата дългогодишни професори в катедра „Стенопис” на НХА, са изключително професионални и многопластови. Първият засяга проблемите на стенописа, като композицията е анализирана от гледна точка на геометричните ѝ характеристики, без да се взима предвид ентропията, психологията на възприятието, както и последните изследвания от областта на невробиологията и невроестетиката. В труда на професор Гочев са разгледани множество студентски работи, както и собствената му дипломна работа, която също влиза в обхвата на изследването. Целта на труда му не е конкретизация върху анализа на студентски произведения, нито пък цялостно изследване върху композицията в тези произведения. Той ни дава обстоен поглед към „проблемите и предизвикателствата” на специалността „Стенопис”.

В труда на проф. Добрев намираме голям обем информация за визуалното структуриране, която разглежда цялостното изграждане на произведения на изкуството. „Вниманието ми беше насочено основно към

¹¹Гочев, Олег. Стенописа. Проблеми и предизвикателства. София, Национална художествена академия, 2009.

¹²Добрев, Боян. Принципи на визуалната композиция. София, Булгед, 2013.

¹³Илиев, Илия. Орнамент. София, Национална художествена академия, 2014.

принципите, съобразно които избираме правилната структура и синхронизираме визуалните елементи при изказване на конкретна идея в образи.”¹⁴ Интердисциплинарният характер на книгата дава изчерпателен и пълен поглед върху визуалното възприятие в сравнение с други трудове, писани по темата.

Трудът на проф Илиев се концентрира върху орнаментално-геометричното построение на произведения на изкуството и по-конкретно върху орнамента и паркетирането, изследването е плод на десетилетия експерименти в областта на мозайката.

Трите основни изследвания, споменати по-горе, служещи като учебни помагала в специалността, са от голямо значение за настоящия труд. Те дават възможност за подробно и задълбочено навлизане в областта на визуалното структуриране.

Специалността „Стенопис” е рядко срещана дисциплина в програмите на учебните заведения по света и трудовете, които се занимават с проблемите на стенописта, са рядкост. За щастие, темата на композицията в световен мащаб е широко застъпена, а някои от най-известните автори¹⁵ са я включили като част от общия проблем на визуалното структуриране. Използвайки основните трудове, посветени на композицията и принципите на визуалното структуриране в България, както и в световен мащаб, можем да си позволим да анализираме събраните дипломни работи, като по този начин изграждаме една строго конкретизирана в проблематиката система за анализ на произведенията в специалността.

Разискването на визуалната геометрия в изграждането на произведения на изкуството не може без фундаменталните за сферата изследвания на Евклид, Леонардо да Винчи, Челино Челини, Чарлс Було и още много други художници и теоретици, работили по проблема. Навлизането на съвременната технология и

¹⁴Добрев, Боян. Цит. съч., с. 119.

¹⁵Bouveau, Charles. *The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art*. New York, Dover publications, 1963. и Gombrich, Ernst. *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London, Phaidon, 1999.

откритията в областта на психологията, невронауката и невроестетиката променят пейзажа на визуалното структуриране, появяват се принципите на визуалното възприятие. Основни автори, работещи по този проблем, са: Рудолф Арнхайм¹⁶, Ернст Гомбрих, Роберт Солсо, Джеймс Гибсън, Антон Ехренцвайг и др.

Подходът към проблемите на визуалното структуриране в дипломните работи е интердисциплинарен, това се налага от сложния характер на изследването. Включени са исторически, формален, психологически, структурален и класифициращ методи, както и сравнителен и иконографски анализ върху събраните визуални материали.

Настоящият труд се състои от увод, три глави и заключение. Разпределението на отделните глави в дисертацията използва есето на Рудолф Арнхайм от 1971 г. „Ентропия и изкуство. Есе за безредието и реда”¹⁷. Разграничението, което Арнхайм прави между *ордер* и *ентропия*, както и сложната интеракция на връзките между тези две състояния на визуалната структура в композицията, ни помагат да категоризираме и обособим именно три вида визуални структури в дипломните работи на специалност „Стенопис” към НХА. Причината, поради която се използват принципите, описани от Арнхайм, за да бъдат систематизирани и анализирани произведения и проекти, е именно научният подход, който авторът използва към проблемите на визуалното структуриране и композицията. Напълно осъзнавайки субективността при прилагането на подобни принципи в композицията,

¹⁶Рудолф Арнхайм (1904 – 2007) е психолог на възприятието и филмов теоретик повлиял значителна роля в развитието на психологията на изкуството. Автор на десетки книги свързани с психология на образа и композицията. Най-известните от които са: Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception a Psychology of the Creative Eye. Los Angeles, University of California Press, 1984; Arnheim, Rudolf. Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order. First published by the University of California Press, Berkeley. 1971. Web version available at <http://acnet.prat.edu/>; Arnheim, Rudolf. Power of the Center. Los Angeles, University of California Press, 1982; Arnheim, Rudolf. Visual Thinking. Los Angeles, University of California Press, 1969. За съжаление до този момент нито един от значителните трудове на Арнхайм не са преведени на български език.

¹⁷Arnheim, Rudolf. Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order.

смятаме, че тази научност може да сведе субективността до възможно най-ниските ѝ нива и по този начин да изясни и категоризира понятието *визуална структура*.

Първата глава изследва **Ордерно-системните визуални структури**. Използва се терминът „ордерно-системни” в неговата многозначност, от една страна, спрямо английската дума *order*¹⁸: аранжирани или разположението на фигури или предмети, *спрямо строго определен ред, модел или метод*. От друга страна, терминът е добре познат от историята на изкуството и обвързаността му с архитектурните ордери на Древна Гърция именно с изключителната си строгост и конкретика на разпознаваемост.

Под ордерни-системни визуални структури се има предвид всички композиционни системи, изграждащи се на някаква аритметична, геометрична или друга ясна визуална векторна схема, която е безпогрешно разпознаваема, проследима и доказуема. Това са композиции, изградени на основата на фризовата вертикална векторност, на златното сечение и златния кръст, на центробежната или центростремителната композиция и техните производни. Като цяло това са всички познати схеми, използвани от художниците в продължение на хилядолетия до появата на авангарда в началото на XX век. Подобен тип композиции могат да съществуват в чист вид като: *прости* – използвайки само една от посочените структури, или *сложни* – използвайки повече от една ордерна системи. Ако обаче оставим анализа на визуалната структура единствено на строгостта на рационалните системи, както правят по-голямата част от изследванията на композицията, рискуваме да сведем композирането до проста схематизация и обезличаване. Нещо, на което ставаме свидетели в периода на обучение в специалността през 60-те години на миналия век. На това място се появява терминът **ентропия**, който следва да даде

¹⁸Order-noun, the arrangement or disposition of people or things in relation to each other according to a particular sequence, pattern, or method.

обяснение на голяма част от артистичните подходи към визуалното структуриране.

Втората глава разглежда **Ентропичните визуални структури**. Терминът „ентропия” произхожда от гръцки език $\epsilon\nu$ — вътре, $\tau\rho\acute{\epsilon}\lambda\omega$ — пренасям. Във физиката ентропия е величина, която представлява мярка за безпорядък на термодинамичните системи. Обозначава се със S . Терминът е използван от Арнхайм в смисъл на намирането на порядък в безпорядъка. „Енторпията... не се интересува от вероятността от последователност на серия от обекти, а по скоро от цялостното разпределение на видовете елементи в даден аранжимент.” Именно защото не всяка визуалната композиция може да бъде сведена до точна математическа формула, апробираме термина към настоящото изследване. В своята студия авторът дава пример с експериментите по композиция на Жан Арп и неговите случайно подредени композиции. Той показва визуалната интерпретация на ефекта на шанса, като поставя няколко себесъдържащи се форми върху празна основа, така че те да не се вписват в никоя известна композиционна схема, а да са в съотношение на баланс помежду си, поддържани единствено от тяхното тегло и дистанцията между тях. Също така и да покаже, че те могат да бъдат събрани по три различни, но в същото време еднакво валидни начина, наблягайки на случайното естество на тяхната комбинация – всичко това с деликатния контрол на реда, който той счита за необходим.”

Тук е моментът да се направи разграничение между използвания в труда термин **ентропия** и смисъла, който му е зададен в изследването на Димитър Добревски – *Композиция на фотоизображението*. В него авторът прави следното разграничение: „Смисълът на понятието (композиция) може да стане още по-ясен, като го сравним с две други категории: „хаос”, която означава безпорядък, начално или крайно ентропиино състояние на сбор от елементи, към които не постъпва енергия, способна да установи някакъв порядък; и структура – система от елементи, които изграждат един безкраен порядък на

взаимовръзки в пространството и времето”¹⁹. Настоящият труд се придържа стриктно към определението, формулирано от Арнхайм в неговото есе като термин, пригоден да направи разбирането за композиция по-достъпно, за разлика от физичното значение на термина, който може да бъде асоцииран с частичен или пълен разпад. Арнхайм разглежда ентропичната композиция като нещо, което има своя собствена вътрешна логика, ред и **структура** и е съвсем различно от пълния или частичен хаос.

Терминът „ентропия” дава възможност да се групират голяма част от дипломните работи, които не могат да бъдат причислени към ордерните-системни визуални структури. Тази група от произведения добива своя собствена идентичност под това понятие и обяснява иначе трудната за характеризирание визуална структура на част от композициите в изследването. Трябва да се отбележи, че терминът „ентропия” не е категоризиран в специалността. Този тип композиции се е преподавал и обсъждал под различни наименования спрямо предпочитанията на отделните професори. Методиката в часовете на дисциплината композиция до появата на професорите Добрев и Гочев не е била конкретизирана и вкарана в конкретна теоретична рамка. Часовете по композиция до края на 70-те протичат като „лекции-корекции”²⁰, както ги определя проф. Мито Гановски.

Третата глава разглежда сливането на горните две понятия, като ги обединява под названието: **Хибридни визуални структури**. Те се характеризират с едновременната употреба на ордерно-систематични и ентропични визуални структури. Комбинацията от два коренно различни похвата предлага най-разнообразна палитра от възможности, с които дипломантите да изградят своята дипломна работа. Това не ограничава изграждането до простата математика или единствено до художническото вътрешно усещане, което, както се вижда, може да бъде силно подвеждащо, а прави работата на визуалното изграждане по-лесна и по гъвкава, именно такъв

¹⁹Добревски, Димитър. Композицията на фотоизображението. София, UFOdesign, 2009, с. 7.

²⁰Интервю с проф. Мито Гановски, взето на 14.07.2016 г.

тип изграждане е подходящ в сферата на стенописта, където трябва да се съобразяваме с редица фактори като: ритъма и тектониката на архитектурната среда, мащаба на произведението спрямо зрителя, разнообразните гледни точки и ракурси. Класическите стенописни техники като сграфито, мозайка и витраж също поставят някои конкретни препятствия за композиционното изграждане на стенописи. Именно всичките тези причини правят хибридно композиционно изграждане, толкова популярно сред дипломантите в последните десетилетия.

Специализираната терминология, приложена в настоящото изследване, се разпростира в рамките на няколко области на науката и изкуството, като засяга както някои специфики, свързани със специалност „Стенопис”, така и терминология от психология на изкуството, визуалната семиотика и невроестетиката. Значението и смисълът, в който са използвани понятийните конструкции, са уточнени на място в хода на дисертацията.

Първа глава

Ордерно-системни визуални структури

В първата глава от настоящото изследване се разглеждат подробно всички видове ордерно-системни структури, които могат да се срещнат в дипломните работи на завършилите „Стенопис” от 1960-та до 2017-та година. Този тип композиции са най-силно разпространеният вид изграждане в специалността и заемат значителен обем от дисертацията. Това се дължи на техния разнообразен характер, изразен в две обширни подгрупи. Те се разделят, както следва на: **векторни, центрични** и техните производни. В хода на тази глава от дисертацията се разглеждат дипломни работи, които са изградени изключително от една ордерно-системна композиция, както и такива, които използват комбинация от тези две системи. Ордерността има свойствата да бъде „премерена” и приложена в различни варианти и произведения. Във всичките си подкатегории ордерно-системната композиция разчита на някаква геометрична или аритметична система, която организира визуалните елементи. Тя е

изключително подходяща за художника-стенописец, който често трябва да работи не само със своята собствена идея за изграждане, но и с композицията на архитектурната среда, която в повечето случаи е изградена именно на този ордерен принцип. Също така ордерно-системните композиции са и най-старите описани видове композиционно изграждане. На тези принципи стъпват почти всички стенописни решения от тракийските гробници до катедралата „Свети Петър” в Рим. Върху тях са изградени и класическите принципи на композиционния академизъм от XVII и XIX век. На същия този академизъм стъпва и соцреализмът от втората половина на XX век, който обхваща и значителна част от нашето изследване. Хронологически погледнато този тип структуриране засяга най-много дипломни работи от периода между 60-те и 80-те години.

Разпределение на дипломните работи в главата спрямо различните видове на ордерна системност:

Векторна ордерно-системност:

Антони Златаров, МА²¹ (1961); Никола Гелов, МА (1962); Атанас Яранов, МА (1965); Асен Гицов, МА (1967); Григорий Григоров, МА (1967); Тома Върбанов, БА²² (1969); Сашо Мицев, МА (1970); Светла Чакърова, МА (1972); Дечко Дечев, МА (1974); Вълчан Петров, МА (1975); Пенчо Шейтанов, МА (1976); Любов Тотева, МА (1976); Валентин Кулев, МА (1977); Атанас Ляпчев, МА (1978); Неделчо Христов, МА (1978); Биляна Дърманска, МА (1978); Селим (Симеон) Гигов, МА (1978); Георги Каралиев, МА (1978); Пейно Пейнов, МА (1979); Сашо Рангелов, МА (1979); Валентин Атанасов, МА (1982); Димитър Коцев, МА (1982); Вили Велчев, МА (1987); Цветан Стоянов, МА (1989); Деян Ганецовски, МА (1990); Валери Цветков, МА (1990); Силвия Басева, МА (1992); Рафаел Левиев, МА (1994); Стефан Шиников, МА (1994); Васил Енчев, МА

²¹ Както се уточни в заглавието, допреди 1997 г. обучението в специалността не е било разпределено на две отделни образователно-квалификационни степени: магистър и бакалавър. Обозначението МА (магистър) и БА (бакалавър) служи като еквивалент за придобитите степени в хода на обучение и като улеснение за сравнителните анализи в изследването.

(1997); *Ева Димитрова, МА (1999); Светослава Асенова, МА (2004); Тервел Попов МА (2005); Иля Бакалов, МА (2009); Рая Маврова, МА (2011); Никола Грозданов МА (2014); Аксиния Пейчева, МА (2015); Евгения Ботева, МА (2016); Александър Александров, МА (2017); Села Василева, МА (2017); Гергана Иванова, МА (2012); Мария Ландова, МА (1983).*

Центрична ордерно-системност:

Анна Тузсузова, МА (1961); Т. Алексиева, МА (1971); Олег Гочев, МА (1982) Людмил Ников, МА (1984); Илия Цветанов, МА (1994) Янко Марангозов, МА (2007); Йорданка Коева/Кунчева, МА (2008); Благовеста Желязкова, МА (2011); Гергана Митева, МА (2012); Даниела Тонкова (2014).

1.1 Векторна ордерно-системност

Тя е изградена от вектори, насочващи или поддържащи визуалните елементи. Възможно е тези вектори да бъдат ориентирани в различни посоки на координатната система. Векторните системи могат да бъдат йерархични, образувайки различни водещи центрове и контра центрове. Тези ядра се различават от центричните системи по по-слабите гравитационни качества и по факта, че те не организират визуалните елементи около собственото си гравитационно поле, а винаги ползват силата на векторите. Те могат да бъдат ползвани минималистично, пример за това са фигуралните фризови композиции в дипломите работи на Атанас Яранов²³ или Светла Чакърва²⁴ и много други дипломанти, завършили през 60-те и 70-те години. Могат да бъдат и усложнени, използващи мрежа от вектори и включващи диагонали, криви или изградени различни геометрични фигури в пространството. Такива са дипломните работи на Тома Върбанов²⁵ или Валери Цветков²⁶. Векторите могат също така да бъдат и аритметично позиционирани в пространството на композицията, изграждайки композиция на златното сечение или друг вид подчинена пропорционална мрежа.

²³Вж. фиг. 3.

²⁴Вж. фиг. 9.

²⁵Вж. фиг. 6.

²⁶Вж. фиг. 47.

1.2 Центрична ордерно-системност

Тя изразява себе си в конкретна точка на композиционното поле, която е водеща и около нея са ориентирани всички визуални елементи в композицията, в различни ордерно-системни структури, в зависимост от подтипа центричност. Те се разделят на: **концентрично-кръгова**, организираща визуалните елементи в повтарящи се концентрични кръгове около ядрото на композицията; **центробежна**, разпределяща силата на класирането в посока център-периферия, този тип композиции носи силен заряд, необходим за разпределението на визуалните елементи в пространството; **центростремителна**, която е контрапунктуална на центробежната. При нея всички елементи са привлечени от гравитацията на центъра и посоката на движение е насочена навътре.

Трябва да се отбележи, че центричните композиции и техните подвидове се срещат рядко в чист вид. Обикновено те са смесени в една усложнена схематичност, включваща ордерно-векторна системност. Въпреки това в хода на настоящата глава се срещат примери за центрична композиция, които илюстрират възможностите, заложи в този вид ордерност, и тяхната приложимост в дипломните работи на специалността. В хода на историята на стенописта този тип конструкция се среща най-често в куполни решения поради обвързаността си с архитектурата и търсения хармоничен синтез с нея. В наши дни могат да се видят различни типове центричност в един контрастен синтез с архитектурното пространство на правоъгълната стена. Такъв е примерът с дипломната работа на Олег Гочев²⁷.

В тази глава са разгледани петдесет и две дипломни работи, от които четридесет и три векторни и девет центрични, принадлежащи към ордерно-системните визуални структури в композицията.

Силно впечатление прави засиленото присъствие на семпли вертикално векторни композиции през годините. Донякъде тази повтаряемост може да бъде разглеждана като контрираща посока към издължения формат, така типичен за стенописното изобразително поле. Могат да се търсят и по-дълбоки връзки с фризовата репрезентация, обхванала голяма част от историята на стенописта в

²⁷Вж. фиг. 45.

световен мащаб, и нейното влияние върху завършващите. Този тип композиции остават отворени и модуларни по своя характер, те могат да бъдат адаптирани в различни архитектурни пространства, да бъдат удължавани или скъсявани. Това е едно от най-важните предимства на векторната композиция.

Центричните ордерни системи също притежават последователност и константно присъствие в рамките на изследвания период, въпреки по-разреденото им разпределение през годините. Това се крие в проблемите, които кръгът като геометрична фигура задава в композиционно отношение спрямо архитектурата, в която стенописът се разполага. Тези проблеми могат да се проследят най-добре в анализа на дипломната работа на О. Гочев. По своя характер този тип композиции биват по-трудно адаптирани в архитектурата, която в повечето случаи, както споменахме, предлага правоъгълна среда и следователно повечето решения търсят ярък контраст с нея.

Независимо от формата, която приемат ордерно-системните визуални структури, те заемат своето място в обучението по композиция и едва ли биха могли да бъдат изчерпани откъм интерпретации и приложимост в дипломните работи на специалността. Огромният диапазон от визуални системи, които предлагат, е значителен и лежи върху хилядолетния натрупан опит в сферата. Това качество им отрежда място като едни от основните методи на композиране в специалността „Стенопис“.

Втора глава:

Ентропични визуални структури

Както се уточни в увода, изследването разглежда термина **ентропия** не в научното физично значение на думата, а в контекста на визуалната структура и способността на подобен тип системи да убягват на конвенционалните подходи за анализ на композицията. Изследването на основните примери в хода на историята на специалността ще ни покаже до каква степен този артистичен и може би дори несъзнателен подход към композирането е валиден и къде и как е използван в най-пълноценната си форма. Преди да започнем с анализите, трябва

уточним, че ентропичните визуални структури могат да бъдат разделени на три подкатегории: **ниска, умерена и висока**. Тук се разчита на цялостната дистрибуция на визуални елементи в композицията, а не толкова на отделните групи, както Арнхайм казва: „Теорията за ентропията... не се интересува от вероятността за последователност на поредица от обекти, а от цялостното разпределение на видовете елементи в даден аранжимент.”²⁸ При това положение се приема, че степенуването на отделните произведения спрямо ентропията ще зависи от хомогенността и разпределението на отделните елементи в цялото на композицията. „...Това което измерва теорията на ентропия не е естеството на организация на елементите, а само цялостният продукт на това разпределение.”²⁹ Критерият за ентропична композиция се изгражда не само от наличието или липсата на баланс между отделните елементи, от отношението фигура-фон, но и от наситеността на дадените елементи в творбата. В хода на анализа на дипломните работи в тази глава се спазва посоката от ниско-ентропични произведения към такива с високи нива на ентропия.

Разпределение на дипломните работи в главата спрямо нивото на ентропия:

Ниска ентропия

Илия Илиев МА (1966); Йорданка Гойчева МА (1970); Надежда Кутева МА (1971); Антони Джамбазов БА (1974); Георги Калев МА (1999); Александър Титоренков МА (1991); Богомил Пейков МА (1996);

Умерена ентропия

Николай Панов МА (1977); Николай Драчев МА (1978); Юрий Василев МА (1978); Цветана Векова МА (1981); Николай Панайотов МА (1984); Димитър Вълчев-Мути МА (1985); Христо Хаджитанев МА (1985); Александър Дойчинов

²⁸Arnheim, Rudolf. Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order. First published by the University of California Press, Berkeley. 1971. Web version available at <http://acnet.prat.edu/> p 16.

²⁹Ibid.

МА (1988); Камен Николов МА (1988); Бисера Вълева МА (1989); Радка Стоева МА (2015); Здравко Гановкси МА (1996); Юлиан Пейчев БА(2010)

Висока ентропия

Мариела Иванова-Маламатенова МА (1988); Кирил Чолаков МА (1989); Владимир Леков МА (1999); Илияна Пейкова МА (1999); Елина Попсамова МА (2000); Стефан Стефанов МА (2004); Ваня Тодорова МА (2005); Людмила Цонкова МА (2008); Димитър Христов БА (2008); Радостин Седевчев МА (2014); Деница Канева МА (2015).

2.1 Ниска ентропия

Ниската ентропичност се доближава до ордерно-системните структури, като често пъти изхожда от тях. Определението „ниска“ идва от ниското ниво на цялостно разпределение на елементи в композицията. При нея все още има геометрия, но тя е подведена под логиката на това разпределение. Също така ниско ентропичните структури могат да имат ясно изразен център, от който да се разпределят останалите визуални елементи в композицията. Такъв е случаят с дипломните работи на И. Илиев³⁰, Н. Кутева³¹, А. Титоренков³², както ще видим в детайлния анализ на предварителните проекти и изпълнения. Ниските нива на ентропия се срещат по-често в първите години на развитие на специалността, когато наличието на ордерност е доминиращо.

2.2 Умерена ентропия

Умерената ентропичност, както се разбира от наименованието, се отличава с цялостно разпределение на елементите в композицията, като все още могат да бъдат забелязани следи от композиционна геометрията, но те са само конструктивни и реално са видими единствено при структурния анализ на произведенията. Тук центърът е изгубил своята гравитационната функция, тя е заместена от балансирано разпределение на множество по-слаби центрове и

³⁰Вж. фиг. 53.

³¹Вж. фиг. 55.

³²Вж. фиг. 57.

контрацентрове. Класически пример за умерена ентропична композиция са дипломните работи на Димитър Вълчев-Мути³³ и Христо Хаджитанев³⁴, както и тази на Александър Дойчинов³⁵.

2.3 Висока ентропия

Високата ентропичност се отличава с цялостно ниво на разпределение на елементите в композицията. Геометрията напълно е загубила своята функция като организиращ визуалните елементи фактор. Всеки един аспект от структурата е намерил своето място по време на експерименталния процес на създаване. Главно спазвайки вътрешната логика на автора, без, разбира се, това да означава пълно безредие. Логиката и балансът съществуват, но те могат да бъдат проследени само и единствено в конкретното произведение. Не са универсално приложими и не могат да бъдат схематизирани. Примери за произведения с високи нива на ентропия са дипломните работи на: Мариела Иванова-Маламатенова³⁶, Илияна Пейкова³⁷, Людмила Цонкова³⁸ Стефан Стефанов³⁹ и др.

Трудно би могло да се изчерпи напълно темата за ентропичната композиция в дипломните работи на специалност „Стенопис”. Тук разгледаните двадесет и девет примера показват как и кога се е зародил този тип композиране, проследяват развитието на ентропията и нейните крайности, разкриват позитивите и негативите спрямо спецификите на 70-годишното развитие на специалността. По всичко личи, че свободата, която дава този тип визуална структура, не може да бъде постигната единствено със средствата на ордерно-системната визуална конструкция. Необходимостта от разбиване на

³³Вж. фиг. 64.

³⁴Вж. фиг. 65.

³⁵Вж. фиг. 66.

³⁶Вж. фиг. 72.

³⁷Вж. фиг. 75.

³⁸Вж. фиг. 79.

³⁹Вж. фиг. 77.

установените норми достига до използването на нови композиционни похвати, които със своята уникална структура подхождат изцяло на художника-стенописец и неговата необходимост за апроприране на все по-нови изразни средства.

Трета глава

Хибридни визуални структури

Хибридните визуални структури изграждат последната част от настоящото изследване. Както се разбра от увода, те представляват най-сложната и съответно най-богатата визуална структура, обхваната в диапазона на дисертацията. Характеризират се с това, че използват както всички видове на ордерната системност, така и ентропичните видове на визуалното композиране. Това прави този вид визуална структура изключително разнообразна, но в същото време и значително по-трудна за работа и структурен анализ. Въпреки това хибридните композиции могат да бъдат категоризирани в две подгрупи, в зависимост от това, каква е първичната визуална структура, разграничаваме: **хибридно ордерна** и **хибридно ентропична** визуални структури. Това съчетание от два коренно различни похвата може да доведе до една изключително гъвкава композиция, способна да изгради силно адаптивна визуална структура и в най-сложната архитектурна среда, отговаряща на най-смелите идеи на художника. В същото време в това разнообразие се крие риск от структурен конфликт. В хода на главата се разглеждат както характерни примери за подобен тип симбиоза между ентропия и ордер, така и няколко не толкова сполучливи съчетания между двете.

Разпределението на дипломните работи в главата спрямо различните видове хибридност са:

Ордерна хибридност

Йордан Марков, МА (1966); Ружко Челебиев МА (1973); Румен Найденов, МА (1973); Александър Капричев, МА (1975); Ангел Пачаманов, МА (1976); Венера Константинова, МА (1977); Недко Солаков МА(1981); Димитър Нарлиев, МА (1985); Здравко Стойнев, МА (1987); Светлозар Захариев, МА (1988); Росен Цветанов, МА (1993); Венелин Фотев, МА (1999); Кирил Колев МА (1999); Христо Божков МА (2000); Тотка Григорова, МА (2005); Емилян Тасев, МА (2007); Жанина Дубарова, МА (2008); Мариана Велева, МА (2009); Кристина Кутлова, МА (2010); Иванина Тодорова, МА (2013); Гургана Натинова, МА (2014); Калин Бачийски, МА (2015); Стилян Йотов, МА (2015).

Ентропична хибридность

Владимир Ценов, МА (1984); Любомир Каралеев, МА (1985); Страхил Ненов, МА (1988); Кирил Божков, МА (1991); Албена Михайлова (1994); Васко Славков, МА (1994); Владимир Аврамов, МА (1997); Станмир Божилков, МА (1997); Елеонора Караиванска, МА (2000); Нели Борисова, БА (2006); Неда Василева, МА (2006); Гургана Манова, МА (2010); Адриана Хранова, МА (2011); Елица Барбова, МА (2012); Силвия Иванова МА(2012).

3.1 Ордерна хибридность

Хибридно ордерната визуална структура използва всички ордерни видове построение като композиционна основа и в същото време визуалното поле е разнообразно с вторична мрежа, ентропична по своя характер. Тя се различава от ниско ентропичните ордерни системи с недвусмисленото отделяне на двата вида структура едни от други. При ниската ентропия произведението работи с нивата на разпределение, тук то е извършено от векторите на ордера. Ентропията в случая е подчинена структура, която разпределя елементите само в обхванатите второстепенни области от композиционното поле. Примери за ордерна хибридность са дипломните работи на: Недко Солаков⁴⁰ от 1981 г. и Светлозар Захариев⁴¹ от 1988 г.

⁴⁰Вж. фиг. 89.

⁴¹Вж. фиг. 92.

3.2 Ентропична хибридность

Хибридно-ентропичната визуална структура логично използва всички видове ентропични структури като композиционна основа и в същото време визуалното поле е обогатено с някакъв вид вторична ордерност. Тук основното разпределение на елементите идва от ентропията, докато ордерността е подчинена и служи единствено за контраст на свободното разпределение на елементите. Примери за ентропична хибридность са дипломните работи на: Владимир Ценов от 1984 г. и Кирил Божков от 1991 г.

В тази глава са разгледани тридесет и шест дипломни работи, от които двадесет и една хибридно ордерни и петнадесет хибридно ентропични, принадлежащи към хибридните визуални структури в композицията. Основната тенденция, която се забелязва, е стремежът към разчупване и разнообразяване на композицията с всички възможни средства. Може да се каже, че използването на хибридните структури в композицията е златната среда между строгите параметри, зададени от архитектурата, и артистичния порив на художника. Търсенето на равновесие между двата композиционни похвати е ключово за изграждането на балансирана хибридна композиционна структура. Това, разбира се, не е никак лесна задача. „Основният въпрос е как да постигнем разнообразие без да нарушим единството?“⁴² Този прост въпрос трябва да бъде един от основните репери при изграждането на визуални структури като цяло, но и по-специално при хибридни решения, където конструктивните разлики между структурите са колосални и мисълта за цялото трябва да бъде водеща.

⁴²Илиев, Илия. *Орнамент*. София, Национална художествена академия, 2014. 7 с.

Заклучение

Систематизирането на визуалните структури в дипломните работи, осъществени в хода на развитие на специалност „Стенопис”, води до много по-ясна картина за това, как дисциплината „Композиция” се развива в рамките на изследвания период. Обобщаването на различните визуални структури в три големи групи служи да улесни разбирането на този изключително сложен художествен процес с конкретен фокус върху стенописната дипломна работа. С тази цел в дисертацията се разглеждат сто и деветнадесет дипломни работи, разпръснати в петдесетгодишен времеви диапазон, използващи различни медии, разположени в различни видове архитектурна среда, работещи с голям спектър от артистични похвати, идеи и теми. От класическите общовалидно значими теми на социализма на 60-те, 70-те и 80-те години до персонализирания поглед на частния поръчител на 90-те, през бума на графити културата на двехилядната година. Изследването проследява развитието на трите визуални структури, как и кога те се появяват в дипломните работи, как функционират в контекста на тези различни фактори, които определят основните аспекти на стенописните произведения. Всичко това, компилирано в рамките на едно изследване, разкрива до голямата степен и в конкретика развитието на визуалните структури в дипломните работи на студентите, завършили специалност „Стенопис”.

Систематизирането, анализът и категоризирането на дипломните работи се осъществява по конкретна схема, която не само обвързва хронологично произведенията, но също така ги групира по структурни прилики. Това помага да се сравнят и произведения, осъществени в различните времеви периоди, засегнати от изследването. Съпоставката и групирането, което е преодолело чисто хронологическия аспект, вниква по-дълбоко в художническото мислене, дефинирайки различни системи от визуални структури, които функционират по подобен начин. Това дава нови полета на изследване на бъдещите дипломанти, които вече ще имат възможност да градят върху една много по-стабилна и добре

изградена основа, стъпваща върху натрупванията на времето. Дисертацията избягва чистия хронологически подход, използвайки основните разлики между визуалните структури като разделителен репер. Така се постига надграждане на чистото архивиране на произведенията и заедно с това значителна обвързаност между отделните структури, които сами по себе си надхвърлят рамките на времето. Много са другите фактори, които оказват влияние върху дипломните работи. Те са определени от времевия период, в който са изпълнени произведенията, преподавателския състав, вида архитектура, мотивацията на дипломанта и още много други взаимно преплитачи се аспекти на стенописната работа, като всичко това е намерило едно или друго отражение в настоящия труд.

Значителен процент от анализирани дипломни работи са ориентирани към ордерно-системното визуално структуриране, тази обвързаност на структурата с архитектурата е един от най-влиятелните аспекти на този тип композиция. Именно затова голяма част от дипломантите предпочитат този подход за своята дипломна работа. С оглед на събраните материали трябва да се отбележи, че ордерно-системната визуална структура отговаря най-много на класическото разбиране за стенопис - такова каквото го виждат изследователи като Н. Труфешев, В. Атанасов, Т. Димитрова. Също така трябва да се отбележат и слабите страни на този тип композиране, например тенденцията за унифициране и загуба на чистия индивидуален артистичен заряд в произведението. Това, както се отбеляза и в изложението на дисертацията, е съвсем търсен момент през шестдесетте и седемдесетте години на XX век. Разглеждайки проблема в съвременното, този аспект на стенописиста не може да бъде по-далеч от истината, когато в световен мащаб произведенията в публичното пространство работят предимно с разпознаваемостта на художника. Въпреки това през последните години сме свидетели на доста семпли дипломни работи, използващи именно чистата структура на ордерно системните произведения, по един изцяло нов и съвременен начин. Това още веднъж доказва надхвърлянето на хронологичните граници от визуалната структура.

Ентропичните визуални структури в дисертацията заемат една много крайна артистична позиция в историята на дипломните работи, но са изключително важни за развитието на дисциплината „Композиция” в специалността. Освободеността, с която ентропичната структура разпределя визуалните обекти в пространството, носи силен артистичен заряд, който липсва през първите няколко десетилетия от създаването на катедрата. Това се дължи на много фактори, един от които е силното влияние на Съветската школа и тенденцията за подтискане на авторския заряд на художника-стенописец с цел по-голямата единеност на произведението с разбиранията на колективното общество на социализма. Това коренно се променя през ХХІ век, когато спокойно можем да кажем, че ентропичната композиция е осъзнато явление в дипломните работи на дипломантите. Неоспорими са качествата на този тип визуална структура в предаването на свободата и артистичната индивидуалност, която е типична за съвременните произведения в стенописна форма. Този тип композиция крие и своите подводни камъни, както се вижда в някои от примерите, тя може да бъде крайно сложна за овладяване и вписване в архитектурното пространство. Именно затова тя е най-успешна в изграждането на контрастен синтез с архитектурата и извеждането на преден план на уникалната гледна точка на художника.

Третата глава е събрала в себе си най-разнообразните композиционни решения, обхванати в хода на това изследване. Хибридната визуална структура е и най-премерената, и най-гъвкава в сравнение с другите две. Тази благоприятна структура се оказва и най-сложната за овладяване, защото при нея основоположен е балансът, като става въпрос не просто за композиционен баланс, а за баланс между артистичността на произведението и неговата строга композиционна рамка, много често диктувана от архитектурата. Това равновесие е много сложна задача за дипломантите в специалността и въпреки това в хода на изследването виждаме примери, успели да достигнат до златната среда на визуалната структура. Хибридната визуална структура е и най-често използваният метод през последните двадесет години в дипломните работи на

студентите. Няма нищо случайно в това, защото дипломантите са поощрявани да експериментират, но също така да са добре запознати с класическите композиционни похвати. Именно поради тази уравновесеност се смята, че този тип структура трябва да бъде обект на по-подробно изследване в близките години. В нея се крие златната среда между уроците, научени от миналото, и това, което съвременното изкуство изисква от художника-стенописец, изправен пред една изключително сложна артистична задача.

Събраните визуални материали по темата изграждат каталог с над 320 изображения разгърнати в 217 страници. Той представлява една визуална история на дипломните работи, като увеличава значително визуалния архив на катедрата. В продължение на десетилетия архивирането на дипломните работи на дипломантите не е приоритет, а се осъществява единствено от шепа преподаватели, заинтересувани от неговото запазване. В хода на дисертацията беше дигитализиран и архивът, съставен от професор Михаил Енев, намиращ се в музейната сбирка на НХА, с над 1200 кадъра, свързани с дипломните работи и дипломните защиты на специалността.

Не трябва да се забравя, че постигнатите резултати от дипломантите в специалността не са изцяло самостоятелен артистичен продукт. Те са плод на колективна работа с преподавателския колектив, участвал в дейностите на тази специалност вече седемдесет години. Не един и двама известни български художници са оставили своя почерк върху поколенията стенописци, дипломирали се в този период, както и не един и двама световноизвестни художници са защитили своите дипломни работи в тази специалност. Именно за да може да се изолира влиянието на преподавателите върху дипломните работи, изследването се концентрира предимно върху магистърски дипломни проекти и изпълнения. Това е най-високият етап от образователната квалификационна степен в специалността и се предполага, че дипломантите са достигнали до връхната точка на своето обучение.

Основните изводи, получени от изследването, сочат, че диапазонът на структурите, използвани в хода на дипломните работи в специалността, е по-

голям от очакваното. Това се дължи на усложненията, наложени от разнообразието на темите, архитектурните пространства и идейните посоки, подхванати за достигането до крайните резултати. В същото време обединяването на структурите в три обширни подкатегории много ясно очертава границите на постигнатото от различните дипломанти през годините, а то никак не е малко.

Овладеяването на сложни архитектурни пространства, изказването на комплексни идеи, сложните концептуални решения, дори простата декорация винаги има нужда от структура-носител. Тя може да бъде подходяща или по-малко подходяща за дадената цел. Именно заради тази комплексност дисертацията прави това задълбочено изследване. Резултатите помагат да се набележат най-вече възможностите и позитивите, постигнати през годините. Нищо не възниква просто така, всеки резултат е плод на сложно натрупване и неговото конкретно познание води до положителни и прогресивни постижения. Затова и изследването не изпада в реторика за това, кое е добро и кое не, а просто очертава и каталогизира значителен брой дипломни работи. В субективността на изкуството въпрос за самопреценка е четящите настоящия труд да намерят своята златна среда в изследваните визуални структури.

Декларация за оригиналност:

В дисертацията за първи път в историята на България се изследват подробно визуалните структури в дипломните работи на защитилите специалност „Стенопис” в НХА дипломанти.

За първи път в историята на катедрата е направена подробна класификация на видовете визуални структури в дипломните работи.

За първи път се събират на едно място повече от 30% анализи на композицията в дипломните работи, проекти и изпълнения, разпръснати в 57-годишен период.

За първи път в историята на катедрата е съставен албум с изображения, съдържащ над 320 илюстрации на дипломни работи и проекти на успешно защитили дипломанти. Те са подбрани специално за целта на настоящото изследване, но могат да послужат и като основа на нови трудове в областта.

В хода на дисертацията беше дигитализиран и каталогизиран архивът на проф. Михаил Енев и Екатерина Апостолова, свързан с катедра „Стенопис”. Сканирани бяха 1200 кадъра, обхващащи периода от 1960 до 2000 г.

В хода на изследването беше изготвен подробен списък на всички студенти, завършили специалността, който може да послужи за бъдещи изследвания в областта.

Използвана литература

1. **Аврамов**, Димитър. Естетика на модерното изкуство. София, Кибеа, 2009.
2. **Аврамов**, Димитър. Етюди върху модернизма. София, Фън Тези, 2010.
3. **Аврамов**, Димитър. Летопис на едно драматично десетилетие. Българското изкуство между 1955–1965 г., София, Наука и изкуство, 1994.
4. **Агамбен**, Джорджо. Нимфи, в: *Сп. Пирон, Изкуства и памет*, Брой 11. / 2015. [<http://piron.culturecenter-su.org/2015-11-giorgio-agamben-nymphs/>] последно посетен на: 05.08.2017 г.
5. **Ангелов**, Валентин. Изкуство & естетика. Кризата в естетиката и предизвикателствата на авангардните изкуства. София, Агато, 2005.
6. **Ангелов**, Валентин. Изкуство и комуникативност. София, Наука и изкуство, 1972.
7. **Ангелов**, Валентин. Изкуство и околна среда. Проблеми на съвременния синтез на изобразителните изкуства с архитектурата в България. София, Наука и изкуство, 1976.
8. **Ангелов**, Валентин. Кавалетно и монументално изкуство. – Проблеми на изкуството, 1971, №1.
9. **Ангелов**, Валентин. Монументално изкуство-социалистическа култура. София, Партиздат, 1975.
10. **Ангелов**, Валентин. Монументалното изкуство и мястото му в социалистическото общество. – Изкуство, 1973, №6.
11. **Ангелов**, Валентин. Проблеми на съвременното ни монументално изкуство. – Септември, 1977, №6
12. **Ангелов**, Валентин. Тенденции при изкуствата организиращи средата. – Проблеми на изкуството, 1976, №2.
13. **Барт**, Роланд. Въображението на знака. София, Народна култура, 1991.
14. **Белтинг**, Ханс . Съвременното изкуство и музеят в глобалната епоха, в: *сп. Пирон, МУЗЕЯТ: разширяване на полето*, бр. 4. 2013.

[<http://piron.culturecenter-su.org/съвременното-изкуство-и-музеят-в-глоб/>]

последно посетен на: 05.08.2017 г.

15. **Бенямин**, Валтер. Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост–liternet.bg, публикувано на 14.04.2006, http://liternet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm, последно посетен на (12.07.2017).
16. **Бербенлиев**, Пейо. Синтезът в пластическите изкуства. – Проблеми на изкуството, 1978, № 4-5.
17. **Богданов**, Георги. Архитектурата и стенописта. – Изкуство, 1962, № 6.
18. **Богданов**, Георги. Декоративно монументалните изкуства в изложбата (Национална изложба на проложните изкуства 1964 г.). – Изкуство, 1964, № 10.
19. **Богданов**, Георги. За декоративно-монументалните изкуства. – Изкуство, 1957, № 2.
20. **Божков**, Атанас. Българската художествена академия. София, Български художник. 1962.
21. **Булев**, Тодор. Градът и изкуствата. София, Булархарт, 2009.
22. **Бьом**, Готфрид . Завръщането на образите, в: *сп. Пирон, Визуална култура / визуални изследвания*, бр. 6 / 2012-2013
[<http://piron.culturecenter-su.org/завръщането-на-образите/>] последно посетен на: 05.08.2017 г.
23. **Варбург**, Аби . Мнемозина. Въведение, в: *Сп. Пирон, Изкуства и памет*, Брой 11. / 2015. [<http://piron.culturecenter-su.org/2015-11-aby-warburg-yuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-a-b-c-d-e/>] последно посетен на: 05.08.2017 г.
24. **Виткевич**, Станислав. Новите форми в живописа и произтичащите от тях недоразумения. София, СОМН, 2011.
25. **Гочев**, Олег. 60 години специалност стенопис. София, НХА, 2008.
26. **Гочев**, Олег. Стенописта: проблеми и предизвикателства. София, НХА, 2009.
27. **Грънчарова**, Веселина. Архитектура и изкуство. София, НХА, 2011
28. **Грънчарова**, Веселина. Изкуство и открити пространства. София, Клуб 50, 2002.

29. **Димитрова**, Татяна. Еволюция на формата и образа в българските стенописи. – Проблеми на изкуството, 1981, книга първа.
30. **Добрев**, Боян. Принципи на визуалната композиция. София, Bulged, 2013.
31. **Добревски**, Димитър. Композицията на фотоизображението. София, UFO design, 2009.
32. **Илиев**, Илия. Орнамент. София, Национална художествена академия, 2014.
33. **Кандински**, Василий. За духовното в изкуството. София, ЛИК, 1998.
34. **Кандински**, Василий. Точка и линия в равнината. София, ЛИК, 1995.
35. **Коева**, Маргарита. Ролята и мястото на изкуствата в архитектурната среда. – Архитектура, 1980, № 10.
36. **Маразов**, Иван. Йоан Левиев: Монографичен очерк. София, Български художник, 1980.
37. **Маразов**, Иван. Мит ритуал и изкуство у траките. София, Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1992.
38. **Маринска**, Ружа. Структура на пластическия образ, (Автореферат на дисертация), София, 1983.
39. **Мутафов**, Чавдар. Избрано/ Чавдар Мутафов. София, Гал-Ико, 1993.
40. **Обретенов**, Александър. Синтез на архитектурата с монументалните изкуства при социализма. – Архитектура, 1975, № 8.
41. **Пановски**, Ервин. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. София, Български художник, 1986.
42. **Попов**, Павел. Композицията като абстракция. София, арх.Либри, 2007.
43. **Попов**, Чавдар, Свилен **Стефанов**. Между традициите и иновациите: българско изкуство през 90-те години. София, ЛИК, 2003.
44. **Попов**, Чавдар. Изкуство и институции при тоталитаризма. Особенности на съвременните модели. – Изкуство, 2000, № 3.
45. **Попов**, Чавдар. Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те–90-те години на ХХ век. София, Български художник, 2009.
46. **Попов**, Чавдар. Тоталитарно изкуство. София, УИ „Св. Климент Охридски”, 2004.

47. **Стефанов**, Свилен. Изкуство между традицията и провокацията, София, Литературен форум, 2001.
48. **Стефанов**, Свилен. Културни измерения на визуалното. София, Графити. 1998.
49. **Стефанов**, Христо, Максимилиян Киров. Съвременно българско монументално изкуство 1956-1986. София, Държавно издателство „Д-р Петър Берон”, 1986.
50. **Татяна**, Димитрова. Някои архитектурни проблеми на съвременната българска монументална живопис. – Архитектура, 1980, № 4.
51. **Терзиев**, Красимир. Ре-композиция. Автор, медия и произведение в епохата на дигиталното възпроизводство. София, Изток Запад, 2012.
52. **Труфешев**, Николай. Архитектурно скулпторният паметник в България: Художествен образ, критерии, оценка, теория, практика. София, Техника, 1981.
53. **Труфешев**, Николай. Георги Богданов: Моногр. очерк. София, Български художник, 1979.
54. **Труфешев**, Николай. За монументалното изкуство в България. София, Български художник, 1969.
55. **Труфешев**, Николай. Момументалните изкуства и архитектура в България. София, Техника, 1968.
56. **Цанев**, Петер. Психология на изкуството. София, НХА, 2008.
57. **Цанев**, Петер. Станислав **Памукчиев**. Неразказаната българска абстракция. София, Съюз на българските художници, 2014.
58. **Чулова-Маркова**, Даниела. Визуална митология на стенописта в България през втората половина на ХХвек. София Авангард Прима, 2009.
59. **Чулова-Маркова**, Даниела. Стенно-монументалните изкуства през ХХ век в България, Европа и Света. София, Авангард Прима, 2008.
60. **Юнг**, Карл. Психология и алхимия. Плевен, ЕА, 2001.

Литература на английски език.

61. **Alison, Jane.** Marie-Ange Brayer, Frédéric Migayrou, Neil Spiller. Future City. Experiment and utopia in architecture. London, Thames and Hudson, 2007.
62. **Arnheim, Rudolf.** Art and Visual Perception a Psychology of the Creative Eye. Los Angeles, University of California Press, 1984.
63. **Arnheim, Rudolf.** Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order. First published by the University of California Press, Berkeley. 1971. Web version available at <http://acnet.prat.edu/>
64. **Arnheim, Rudolf.** Power of the Center. Los Angeles, University of California Press, 1982.
65. **Arnheim, Rudolf.** Visual Thinking. Los Angeles, University of California Press, 1969.
66. **Bart, Roland.** An introduction to the structural analysis of narrative. New literary history, vol. 6, No 2, On narrative and Narratives. (Winter, 1975), pp. 237-272.
67. **Belting, Hans.** Image, Medium, Body: A new approach to Iconology. Critical inquiry, v.31, No 2, winter. 2005.
68. **Bickhard, Mark H. D.** Michael Richie. On the Nature of Representation. A case study of J. Gibson's Theory of Perception. New York. Praeger Publishers. 1983.
69. **Cockcroft, Eva.** John Pitman, James Cockcroft. Toward a Peoples Art. The Contemporary Mural Movement. New York, E. P. Dutton and Company, 1977.
70. **Dondis, Donis A.** A primer of visual literacy. Cambridge, MIT press, 1973.
71. **Ehrenzweig, Anton.** The Hidden Order of Art. Los Angeles, University of California Press, 1967.
72. **Gibson, James J.** A theory of direct visual perception.
73. **Gibson, James J.** Reasons for realism: Selected essays of J. J, Gibson.
74. **Gibson, James J.** The Ecological Approach to Visual Perception. New York, Psychology Press, 1986.

75. **Gibson**, James J. The information available in pictures. – Leonardo, Vol. 1, № 1. 1971, 27-35.
76. **Gibson**, James. The Information Available in Pictures. // Leonardo.
77. **Gombrich**, Ernst. Art and illusion. A study in psychology of pictorial representation. London. Phaidon, 1960.
78. **Gombrich**, Ernst. The essential Gombrich. Selected writings on art and culture / Ernst H. Gombrich. London, Phaidon, 1996.
79. **Gombrich**, Ernst. The image and the eye.
80. **Gombrich**, Ernst. The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication. London, Phaidon, 1999.
81. **Harrison**, Charles. Paul Wood. Art in theory. Oxford. Blackwell publishing, 1992.
82. **Itten**, Johannes. The Elements of Color. New York, Van Nostrand Reinhold, 1970.
83. **John**, Gage. Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction. Los Angeles, University of California Press, 1993.
84. **Koffka**, Kurt. Perception: An Intoduction to the Gestalt-theory. – Psychological Bulletin, 19. 1922. 531-585
85. **Locher**, Paul J. Calvin Nodine. What does visual exploration of an artwork contribute to a viewer's immediate aesthetic reaction to it? Paper presented at the 20th Congress of the International Association of Empirical Aesthetics, August 19-22, 2008, Chicago, Illinois, USA.
86. **Manco**, Tristan. Big Art Small Art. London, Thamen and Hudson, 2014.
87. **Nodine**, Calvin F. Paul J. Locher. E. A. Krupinski. The role of formal art training on perception and aesthetic judgment of art compositions. – Leonardo, Vol. 26, № 3. 1993, 219-227.
88. **Petry**, Michael. The Art of Not Making. The New Artist/Artisan Relationship. London, Thames and Hudodn, 2012.
89. **Rasche**, Christoph. Christof Koch. Recognizing the gist of a visual scene: possible perceptual and naural mechanisms. – Neurocomputing, Vol 44-46. 2002. 979-984.
90. **Solso**, Robert. Psychology of art and the evolution of the conscious brain, London, MIT Press, 2003.

91. **Waclawek**, Anna. Graffiti and street art. London, Thames and Hudson. 2011.
92. **Walde**, Claudia. Mural XXL. London, Thames and Hudson, 2015.
93. **Walser**, Hans. The Golden Section. Studgard, B. G. Teubner, 1996.

Публикации по темата на дисертацията

1. **Седевчев**, Радостин. Някои технологични особености на мозайката и витража оказващи влияние върху визуалното структуриране. София, НХА, 2017. (под печат)
2. **Седевчев**, Радостин. Развитие на фризовата векторна композиция в дипломните работи към специалност „Стенопис” в периода 1965 – 2017 г. София, НХА, 2017. (под печат)