

Галина ДЕКОВА*(Художествена галерия – Перник)*

ВИЗИИ ЗА КЛАСИЧЕСКАТА ФОРМА В СКУЛПТУРАТА НА ЛЮБОМИР ДАЛЧЕВ

Резюме. Статията си поставя за цел да проследи творческата еволюция на големия български скулптор Любомир Далчев – от ранните му увлечения по символизма и търсенията в реалистичната форма до по-късните модернистично стилизирани човешки фигури. Изхождайки винаги от човешката фигура, Далчев успява да модернизира разбирането за социалистическия реализъм до степен, в която самото понятие губи смисъл. Обучението му в Рим и Париж през междувоенния период е основа за по-късното развитие на неговия художествен и формален език. Статията обръща специално внимание на образа на мъжкото тяло в творчеството му и чрез анализ на няколко примера от различни периоди изследва как третирането на мъжката фигура дистанцира автора от идеологическата употреба на образа.

Ключови думи: Любомир Далчев; класицизъм; скулптура; модернизъм; социалистически реализъм; България; междувоенен период; стереотипи

Galina DEKOVA*(Pernik Art Gallery)*

VISIONS OF THE CLASSICAL FORM IN LYUBOMIR DALCHEV'S SCULPTURE

Abstract. This article aims to examine the artistic evolution of the prominent Bulgarian sculptor Lyubomir Dalchev – from his early fascination with symbolism and his explorations of the realistic form to his later modernist stylized human figures. Always rooted in the human form, Dalchev succeeds in modernizing the understanding of socialist realism to such an extent that the concept itself becomes meaningless. His education in Rome and Paris during the interwar period laid the foundation for the later development of his artistic language. The article pays special attention to the image of the male body in his work and, through the analysis of several examples from different periods, explores how the treatment of the male figure distances the author from the ideological use of the image

Keywords: *Lyubomir Dalchev; classicism; sculpture; modernism; socialist realism; Bulgaria; interwar period; stereotypes*

Увод

В своя дълъг, динамичен и изключително продуктивен творчески път Любомир Далчев създава повече от 1000 скулптурни произведения в широк жанров диапазон – от мащабни архитектурно-скулптурни композиции и монументални фигури, релефи, керамични пана и паркови украси до малка пластика и множество ескизи в теракота. Сред най-забележителните му архитектурно-скулптурни проекти са паметниците в Бургас, Пловдив, Перушица, Хасково, Дряново, както и украсата на Съдебната палата в София и Русе; негови фигури красят фасадите на много обществени сгради в столицата на България.

Особено място в творчеството на Далчев заема мъжката фигура – присъстваща не само като портрет на исторически личности (Левски, Гоце Делчев, Макгахан), но и като символна и психологически наситена метафора на емоционалността. Докато женските образи са омнипрезентни и централни за неговото творчество и съставят разказвателната тъкан на многофигурните композиции, но обикновено присъстват като декоративен или анонимен елемент, мъжките носят емоционален заряд. Те символизират съпротивата („Бунт“), жертвоготовността (паметникът в Шумен), стремежа към свобода („Прометей“) и родителската грижа (чрез фигурата на бащата). В крайна сметка в общата панорама от човешки образи, сътворени от ръката на скулптора, се оказва, че най-силно емоционално въздействащи са тези, които остават неидентифицирани полово и в които жестомимичният език играе роля на универсално четимо послание.

Любомир Далчев (1902 – 2002) е един от най-значимите български скулптори на XX век, известен със своето майсторство в монументалната пластика, с дълбинните си познания по анатомията на човешката фигура и с теоретичните си размишления върху изкуството. Роден е на 17 декември 1902 г. в Солун. През 1921 г. започва обучението си в Държавното рисувално училище в София (днес Национална художествена академия), където учи живопис при проф. Никола Маринов. След дипломирането си през 1925 г. Далчев заминава за Рим, където продължава обучението си в Кралската академия за изящни изкуства. В италианската столица се запознава отблизо с античното и ренесансовото наследство, както и с тенденциите в съвременното европейско изкуство. През 1927 г. се установява в Париж, където в продължение на още две години изучава анатомия и се потапя в атмосферата на парижкия модернизъм, запознава

се с пластичните постижения на символизма и експресионизма. Този период се оказва определящ за формирането на неговия по-късен стил – едновременно пластичен, лиричен и дълбоко хуманистичен. След завръщането си в България Любомир Далчев създава едни от най-знаковите произведения в българската скулптура – мемориали и паметници, портрети, а също така и религиозни композиции. Изразните му средства комбинират езика на реализма, символизъм и създават модернизирани, пресмислени форми на социалистически реализъм по времето, когато това се оказва основна задача пред българското изкуство. Начинът, по който Любомир Далчев третира човешката фигура, най-често е твърде далеч от идеологическата шаблонност и се фокусира в търсенето на психологизъм, изразност и философска дълбочина. През 1940-те и 1950-те години е професор в Националната художествена академия, където работата му оказва влияние върху цяло поколение млади скулптори. През 1978 г. художникът емигрира в САЩ заедно със семейството си и това е причина дълго време в родината името му да е забулено в мълчание. След 1989 г. Любомир Далчев е частично реабилитиран в публичното пространство, а творчеството му започва да се разглежда в по-широк европейски контекст. Умира в САЩ през 2002 г. на 99 години.

Изследване на анатомията – римски период

Изследването на класическия мъжки образ в творчеството на Далчев изисква да се проследят корените на неговия стил. Ключов е периодът на обучение в Рим, където младият скулптор се запознава с античната традиция и съзнателно страни от модерното изкуство, стремежи се към вечни стойности, като красота, хармония и идеализация. Далчев споделя, че по време на престоя си в Рим започва да преценява своето творчество през призмата на идеализирания образ, прилагайки принципите на динамика, композиционна цялост и психологическа дълбочина. Престоят в Рим предоставя уникална възможност за непосредствено срещане с оригиналите на античното и ренесансовото изкуство. Той има достъп до безценни произведения, съхранени в музеите, старините и Ватикана, които упражняват силно визуално и емоционално въздействие върху младия творец. Въпреки че периодът в Рим е слабо документиран, са запазени снимки от пътувания из различни европейски градове, както и номер на диплома. На фотографиите Далчев е заснет заедно с други български художници и интелектуалци, като Илия Петров, Атанас Далчев, Александър Жендов и Димитър Крачков – доказателство за интензивния културен обмен, характерен за това поколение.

Негов преподавател става уважаваният италиански художник Умберто Коромалди (1870 – 1948) – една от водещите фигури в италианското изкуство от първата половина на XX в. Репутацията му се дължи на умело изработени жанрови сцени и портрети с отчетлив романтичен нюанс и дълбока психологическа проникновеност. Той израства като доведен син на Филипо Индони – прочут художник от XIX в., който го въвежда в тънкостите на занаята. Големият пробив за Коромалди идва с картината *Връщане на загиналите* (1894), която му отваря вратите към европейските столици. В началото на XX в. той е свързан с движението *Secessione Romana*, участва в престижни изложби в Италия, Франция, Германия, Белгия, Испания и дори в САЩ. Художественият му почерк съчетава влияния от академичната традиция, сецесиона, импресионизма и ар нуво.

Докато е негов студент в Римската академия, Любомир Далчев се запознава и с друга важна личност в италианската културна среда – Джулио Артуро Сарторио (1860 – 1932). Запознанството им се осъществява чрез българския художник Борис Георгиев, който живее в Италия. Посещенията в ателието на Сарторио дават на младия художник шанс да наблюдава отблизо неговите произведения, както и да получи обратна връзка за собствените си етюди. Джулио Сарторио е ключова фигура в италианския символизъм и ар нуво. Започва пътя си в каменделското ателие на своя баща, но впоследствие преминава към живописата. Изключителна роля в неговото развитие играят художници като Рубенс, Делакроа и Курбе, от които заимства усещането за монументалност, движение, драматургичен размах и сценична илюзия. С времето в стила му се наслагват влияния от немския символизъм, особено след преподавателския му период в Академията за изящни изкуства във Ваймар, където наследява катедра, ръководена преди това от Франц фон Ленбах и Арнолд Бьоклин. Именно там се запознава с философията на Ницше, която оставя траен отпечатък върху неговите търсения. Завръщайки се в Италия, Сарторио става ревностен популяризатор на прерафаелитите, особено Едуард Бърн-Джоунс и Данте Габриел Росети. Едно от най-внушителните му творения е фризът за сградата на Италианския парламент, създаден между 1908 и 1912 г., състоящ се от 50 пана с над 260 фигури, разположени в обща дължина от 450 метра. Изпълнена в техниката *en grisaille*, мащабната панорама от сложни фигурални композиции създава илюзия за пластичност и триизмерност. Впечатляващ е ритъмът на работа на художника – по един метър от композицията на седмица, което му позволява да завърши цялостния проект за по-малко от три години.

Римският период на Любомир Далчев се оказва ключов за неговото професионално израстване. Той се запознава не само с високи образци на

класическото и модерното изкуство, но и с методики на преподаване, които насърчават индивидуалния подход и дисциплината в пластичния израз. Срещите с водещи фигури на италианската художествена сцена му предоставят уникални уроци – не само по техника и композиция, но и по разбиране за мястото на изкуството в културната история на Европа.

В допълнение еволюцията на стила в скулптурата на Любомир Далчев преминава през внимателно изучаване на европейската класическа традиция, обогатена от влиянието на Огюст Роден, Иван Мещрович и Ернст Барлах. В неговите творби монументалността не е просто външен ефект, а интегрирана част от архитектурния ансамбъл, носеща специфична разказвателна и емоционална функция. Този подход превръща скулптурите на Далчев в „живи“ образи, способни да съществуват органично в пространството. В един по-широк европейски аспект разговорът за класическата скулптура започва с класическата художествена мисъл – от Винкелман и Хердер до неокласическите тенденции между двете световни войни. Фокусът върху умереността, пропорцията и съвършенството е в основата на класицизма, който в скулптурата намира най-плътния си и дълбок израз. Именно към тази проблематика се насочва и младият Далчев – едновременно съдържана, лишена от бързивост и литературност, но въздействаща форма, в която се съчетават естетическа хармония и психологическа убедителност. В края на 1920-те и през 1930-те години архитектурата и скулптурата в България също се ориентират към класическите и неокласическите образци като реакция срещу модернистичната фрагментация.

От лабораторията по анатомия до граматиката на експресията – парижки период

След специализацията в Италия Любомир Далчев решава да продължи образованието си в Париж и постъпва в една от школите на професорите от *École des Beaux-Arts*, защото е надхвърлил възрастта за редовни студенти – 26 години, в престижното учебно заведение. Записва курс по артистична анатомия, ръководен от Анри Меж¹, където има въз-

¹ Henri Meige (1866 – 1940) – Анри Меж е френски невролог, известен с идентифицирането на „синдрома на Меж“ – неврологично състояние. Роден в Мулен-сюр-Алие, Франция, в семейство с дълга медицинска традиция, той е четвърто поколение лекар. Изучава медицина в Париж и под ръководството на Жан-Мартен Шарко (1825 – 1893)

можност изключително сериозно да задълбочи своите познания и да усъвършенства уменията си както в рисунката, така и в пластичното моделиране. В средата, в която младият човек попада, в контекста на т. нар. оптичен формализъм, централно място заема човешкото тяло. Изобразителното изкуство и анатомията са органично свързани много преди в западноевропейската традиция от XV – XVI век да се постигне връх на взаимодействие между научното познание и художествената практика. Висотата, от която на човешкото тяло се гледа като на еманация на хуманистичните идеали, съвършенството във възплъщаването на това познание във видими образи, достигнато от автори като Микеланджело и Бернини, дълго време остават ненадминати. През XIX и началото на XX век това взаимодействие еволюира в нова парадигма, в която човешката фигура отново става централна, но вече символ на модерни ценности – динамика, свобода, прогрес и жизненост.

Предисторията на тази специфична дисциплина, в която Любомир Далчев попада, е любопитна. Неговият преподавател Анри Меж е наследил катедрата по анатомия от Пол Рише² през 1924 г. – Рише, първия учен, който може да се нарече едновременно скулптор и медик. Заедно със своя колега, професор по патоанатомия и основоположник на съвременната неврология – Жан-Мартен Шарко, изработва медицински модели от гипс и восък, използвани за обучение и диагностика. Работата им е пример за сливане на наука и изкуство, разглеждани като две страни на един и същ обект на познание. Скулптурите на Пол Рише – реалистични до степен на фотографска обективност – предизвикват сензация,

навлиза в неврологията и вече изградения от него диагностичен модел, при който лекарите изработват хиперреалистични пластики. Пише монография, в която възхвалява както художествените интереси на Шарко, така и неговото успехи в лечението.

² Paul Richer (1849 – 1933) [Пол Рише] също е ученик на Жан-Мартен Шарко по времето, когато последният формулира клиничната си концепция за хистерията. В дисертацията си от 1878 г. Рише илюстрира различните фази на хистеричния пристъп с над сто прецизни рисунки – визуален анализ, който днес би бил заснет фотографски. До 1903 г. оглавява лабораторията по заболявания на нервната система, след което става професор във Висшето училище за изящни изкуства в Париж. Заедно с Шарко е съавтор на две книги, целящи да „дедиабелизират“ художествените представи за болестите – *Les Démoniaques dans l'art* и *Les Difformes et les Malades dans l'Art*. Най-значимото му произведение, *Artistic Anatomy* (1890), предлага на художниците научно точни познания за човешкото тяло и остава ценен източник и днес. Рише създава учебни скулптури, включително известната „Паркинсониевка“, както и паметници на лекари като Вюлпиан, Пастър и Ру. Макар да е високо ценен от историци на неврологията и малък кръг ученици, днес името му е почти забравено от широката публика и съвременното изкуство.

когато са изложени в престижното изложение за изкуство – *Есенния салон* (вж. Richter 1986), и още тогава не се поддават на категоризиране в познатите стилове. Меж освен талантлив анатом е и изкусен рисувач. Според него познанието за тялото не е просто технически инструмент, а изразно средство. Той сравнява умението да се изобразява човешката фигура с владеенето на мъртъв език – нещо, което днес се усвоява трудно и механично, за разлика от Античността, когато това знание е било интуитивно и живо.

Поради тези причини стандартите на обучение в ателието на Анри Меж вече включват редица дисциплини, които акцентират върху движението, телесната кинетика и анатомичната динамика. Възстановяването на „забравения език“ на тялото и неговото движение става част от широкия проект на неокласическата модерност, чиято амбиция е да създаде култура на спектакъла и публичното представление, насочена към хармонизиране на социалния организъм. Това е в контраст с по-ранните идеали на класицизма, където статичната, съсредоточена в себе си фигура е символ на съвършенство. Още Готхолд Лесинг настоява, че само театрът е легитимното място за движение и действие, а за изобразителното изкуство е подходящо единствено тялото в покой. По-късно Винкелман преосмисля тази позиция, като признава напрегнатото тяло за символ на героизъм и интелектуално превъзходство (срв. Weuer 2011) .

Парижките преподаватели и медици в катедрата по анатомия към *École des Beaux-Arts* достатъчно рано са започнали да използват съвременни технологии като фотографията и киното, за да анализират движението и така да създадат нова граматика на движението. Пол Рише публикува хрестоматийни изследвания с илюстрации от хронофотография, които фиксират етапите на движението с невиджана прецизност.

Според тази нова естетика напълно в духа на времето телесната активност и мускулната сила са символи на здраве и красота. Атлетичното тяло се превръща в универсален естетически модел – не само за изобразителното изкуство, но и за музика, танц и театър. Една от целите на академичната програма е именно интеграцията между анатомия, рисуване и физическо движение – модел, който оказва влияние върху развитието на модерния танц и изкуството на движението в цяла Европа. Любомир Далчев сам споделя, че посещава курсовете на брата на известната балерина Айседора Дънкан, скицира танцуващи тела и черпи вдъхновение от елинския идеал.

В европейското изкуство това синхронизиране между изобразително изкуство и изкуството на движението е започнало дори още по-рано. През 1913 г. италианският футурист Умберто Бочони представя

свои рисунки и „пластични ансамбли“ в Париж, в които атакува статиката в скулптурата и защитава концепцията за „абсолютно движение“ – форма, която сама по себе си носи продължителност, ритъм и жизненост (срв. Fellmann 2019).

По време на престоя на Далчев в Париж – първите десетилетия на ХХ век – градът се превръща в притегателен център за студенти по изкуства от цял свят. Покрай *École des Beaux-Arts* възникват множество частни академии, които допълват официалното образование или предлагат алтернативни методи на преподаване. Сред най-значимите са *Académie Julian* и *Académie de la Grande Chaumière*. В тях преподават едни от най-важните фигури на френския модернизъм – от Антоан Бурдел и Отон Фриз до Фернан Леже. *Grande Chaumière*, основана през 1870 г., достига своя апогей между 1910 и 1940 г., когато броят на чуждестранните студенти е особено висок. Академията предоставя пълна свобода за експерименти и самостоятелно търсене, насърчава перфекционизма, вниманието към материята и образната точност. Подобни школи оформят ядрото на френския художествен модел, който се разпространява глобално чрез своите възпитаници. В тези академии се обучават много бъдещи български творци, които образуват естествена среда и за Далчев. Освен академиите в Париж съществена за него е и срещата с изкуството на Огюст Роден. Той осъзнава, че в основата на всяко голямо художествено постижение стои задълбочено изучаване на натурата, а понятия като „красота“ и „изящество“ не са фиксирани, а инструмент за интерпретация. Материалът, с който работи скулпторът, диктува формата и посоката на творческото развитие. Това разбиране обогатява творческия диапазон на младия българин. Любомир Далчев напуска Париж през 1929 г., носейки със себе си удостоверение за специализация по анатомия от *École des Beaux-Arts* – документ и опит, които ще имат дълготрайно значение за неговата кариера.

Може да се каже, че престоят на Любомир Далчев в Париж има решаващо значение за формирането на неговия художествен мироглед и професионален език. Обучението по художествена анатомия в среда, в която изкуството, науката и изследването на движението се преплитат, му предоставя не само техническа подготовка, но и ново разбиране за човешкото тяло като носител на динамика, експресия и модерност. Срещата с френския академичен модел, с модернистичните търсения и с творчеството на Роден разширява неговия пластичен хоризонт и поставя основите на един подход към скулптурата, в който дисциплината на формата се съчетава със стремеж към жизненост и вътрешно напрежение. Именно този

опит превръща парижкия период в ключов етап от развитието на Далчев и оказва трайно влияние върху по-нататъшното му творчество.

Завръщане в България

Сред първите осъществени монументални произведения на Любомир Далчев в България са фигурите за моста „Игото“ в Габрово, построен през 1935 – 1936 г. Скулптурната композиция върху него включва четири фигури, които проследяват метафоричния път от робството към свободата. Сред тях са образите на „България в окови“ – женска фигура, която олицетворява страданието на народа, и на мъж, разкъсващ веригите – символ на освобождението. Лъвът, ревящ с гордост, представя бунтовния дух, а фигурата на Рачо Ковача напомня за легендарния основател на града.

Изразният език на скулптурите, силно емоционален и символичен, съчетава реалистична пластика с патетична експресия, характерна за обществения монумент на междувоенния период. Композицията утвърждава Габрово като място на преход – не само пространствен, но и исторически и духовен. Фигурите демонстрират необичайно бързото развитие на Далчев в областта на монументалната пластика и нехарактерен до онзи момент за българската скулптура усет за монументалност. Скулптурно-архитектурното решение и изпълнението на конкретните фигури следват уроците на Микеланджело, що се отнася до драматизма на експресивността, дълбоката анатомична прецизност и стремежа към съвършенство и земно присъствие.

Така още в ранните си монументални произведения Любомир Далчев демонстрира способността си да съчетава академична пластична култура с модерно усещане за драматизъм, движение и обществена значимост. Фигурите за моста „Игото“ не само утвърждават неговия талант като монументалист, но и поставят началото на един нов тип монументална пластика в България, в която националната символика е пресъздадена чрез убедителна телесност и силна емоционална експресия.



Фиг. 1. Робство и освобождение, 1935 г., мост „Игото“ – Габрово
Снимки: Ивайло Аврамов



Фиг. 2. Паметник на Рачо Ковача, 1935 г., Габрово
Снимка: Ивайло Аврамов

Класицизмът между двете световни войни като артреакция

Понятието „неокласицизъм“, отнесено към изкуството от периода между Първата и Втората световна война, обхваща широк спектър от художествени проявления – от музиката на Игор Стравински и поезията на Т. С. Елиът до живописата и скулптурата на художници като Пикасо, Жан-Пиер Лоранс, Андре Лот и други. Въпреки принадлежността си към различни течения на модернизма, всички те се връщат към формални и концептуални елементи, свързани с античното изкуство – умереност, хармония, порядък и универсална красота (срв. Ziolkowski 2015). Терминът

често се свързва с идеализираните образци от гръцката и римската традиция, където изкуството следва принципи като пропорция, яснота и символна устойчивост. През 1920-те години класицизмът се проявява в две посоки: от една страна, чрез тематичното обръщане към Античността (напр. Джеймс Джойс и неговият „Одисей“), а от друга – чрез стремежа към формална простота и ред, какъвто се открива в т.нар. „класически период“ на Пикасо, вдъхновен от гръцката скулптура.

Почти неизменно неокласицизмът се появява в опозиция на други художествени течения, считани за прекалено експресивни, ирационални или декоративни, като експресионизъм, сюрреализъм, кубизъм или ар деко. Френският критик Анри Геон формулира това напрежение чрез идеята за „интернационализъм, съсредоточен около интелигентен национализъм“ – визия за класицизм, способен да абсорбира външни влияния, без да загуби своята историческа и културна същност. За него общото културно наследство – „великата родина“ на Бетовен, Расин, Микеланджело и готиката – е основа на класическия дух. Геон завършва с думите: „Класицизмът – ето го големия проблем на модерното изкуство“ (цит. по Gheon 1904: 296 – 303).

Скулптурата като изкуство на материята и формата запазва особено място в този диалог между традиция и модерност. Тя се възприема като най-устойчивия жанр – онзи, който „обезсилва времето“ и носи архетипна стабилност. Възраждането на класическата скулптура започва още през XVIII век с Антонио Канова, чието изкуство е насочено към античната хармония. В същия дух работят Бертел Торвалдсен, Жан Антоан Удон и Йохан Готфрид Шадов. Удон, известен с реалистичните си портрети (напр. на Волтер), съчетава класически идеал с физиономичен натурализъм.

Този модел оказва влияние и върху българската скулптура, особено в работата на Любомир Далчев. В ранните си произведения от 1940-те години, създавани в гипс, той следва модела на Удон – с прецизност, гладкост и детайли. В непубликуван очерк за съвременното изкуство Далчев сам отбелязва своите вдъхновения сред неокласиците. Според него обаче тази техника – колкото и изящна да е – не е достатъчна, за да улови „плътта и психологическото“. Именно Роден по думите му играе революционна роля в преодоляването на този ограничен модел, като предлага по-експресивно и с душевна изразителност третиране на формата.

Към края на XIX век веристичният подход започва да доминира – пример за това е Пиер Жан Давид д'Анже и неговото оформление на *парижкия Пантеон*. Той съзнателно се отдалечава от римския пример на

Антонио Канова и развива антиелитарна стилистика, близка до обществено-политическата критика.

Класицизмът в архитектурата също играе ключова роля. След Френската революция от 1789 г. се запазва континуитет с традициите на *Grand Siècle*. Учението на Витрувий се преосмисля, а с Жак-Франсоа Блондел се въвеждат понятия като „характер“ (функция) и „стил“ (въздейственост). Срещу орнаменталността на рококо Блондел защитава идеята за „вкус към красивата простота“.

Така се заражда институционалният стил (*Federal Style*), който по-късно се разпространява в Северна Америка, оформяйки представителната архитектура на демокрацията. През XX век архитектурните обекти с публична функция все повече придобиват символна стойност – в тях участват и български творци сред които и Любомир Далчев, който работи по фасадите на ключови сгради, напр. Съдебната палата и зданието на БНБ в София.

Във Франция между двете световни войни се утвърждава своеобразна антимеритност в архитектурата – тенденция, отбелязана от Валтер Бенямин, който описва ролята на архитектурата като инструмент за социален контрол. Световното изложение в Париж през 1937 г. демонстрира обединяването на индустриален прогрес, хуманистични ценности и културна идеология чрез монументални постройки и скулптурни ансамбли.

Френското изкуство от този период играе лабораторна роля – то експериментира с връзката между политическа рефлексия, естетика и идентичност. Архитектурата става водеща културна програма, а скулптурата – неин разказвателен инструмент. Именно в този контекст Далчев възприема скулптурата не просто като обект, а като част от по-голям архитектурен и идеологически разказ. Така се създава „магическото пространство“ (термин на Мишел Фуко), в което въображението се вплита в реалността, а скулптурният образ става документ на своето време.

Послание, пропаганда и скулптурата на класицизма

Скулптурата заема особено място в европейската културна традиция, където тя не е само триизмерна репрезентация на тяло или идея, а и носител на наратив, памет и стойност. Още от римската епоха насам, скулптурните произведения са възприемани като преносими носители на културно значение – откъснати от контекста си и премествани в нови пространства, те запазват своята символна сила. Практиката на римските елити да колекционират гръцки оригинали и да ги излагат в частни гра-

дини, бележи началото на това отношение към скулптурата като автономен артефакт, което ще бъде възприето и от академичната традиция в Новото време. Именно скулптурата повече от другите изкуства се възприема като най-плътния израз на класицизма. За разлика от живописата, която често борави с емоционални и моментни състояния, скулптурата търси универсалното и вечно съществуващото. Тя изисква от зрителя съзерцание, а не просто реакция. В този дух Винкелман – един от теоретичите на класицизма – настоява, че скулптурната поза трябва да бъде спокойна, защото само в покоя душата може да се разкрие в истинската си същност. Прекалената емоционалност и патос, характерни за барока и особено за Бернини, се отхвърлят като неестествени. Това води до стремеж към симетрия, умереност и яснота на израза, който дефинира класическата скулптура.

Йохан Готфрид фон Хердер се опитва да създаде самостоятелна теория на скулптурата, независима от живописата. За него скулптурата е изкуство на допира, а не на зрението – тя апелира не само към визуалното, но и към физическото възприятие. По този начин се поставя основата на разбиране за скулптурата като нещо, което трябва да бъде преживяно, а не просто наблюдавано (срв. Beyer 2011).

През XIX и началото на XX век ролята на скулптурата в обществото се променя. С възхода на буржоазната държава скулпторът започва да изпълнява обществени програми – вече не царете или църквата, а държавата се явява основният патрон. Това съвпада с процеса на урбанизация – изграждат се нови площи, булеварди, обществени сгради, които изискват архитектурна украса и монументално изкуство. Скулптурата става част от градоустройствената стратегия – запълва празнини, обозначава кръстовища, символизира власт, история или национални добродетели. В този процес особено активно участие взема Любомир Далчев – чрез скулптурна украса на сгради като Съдебната палата и Българската народна банка той се вписва в класическата линия на мислене за скулптурата като част от ансамбъла.

През 20-те и 30-те години на XX век се наблюдава цялостно връщане към класическата скулптурна традиция в Европа. Творците започват да се обръщат към Античността не само формално, но и идеологически – стремежът към ред, мярка и хармония се противопоставя на хаоса на следвоенния свят. Във Франция и Германия се появяват нови прочити на хуманистичните теми, свързани с тялото, духа и националната идентичност. Същевременно обаче се зараждат и извращения – в Германия неокласическите форми са присвоени от тоталитарната идеология, която превръща човешкото тяло в идеологически инструмент.

Реакция срещу изкривяването на класическото идва от творците, които настояват за връщане към чистата форма. Работата директно в камък или дърво – без предварителни модели от глина или гипс – става нова мода. Този „примитивизъм“ е реакция на романтичeskото отражение върху съдържания и форми в Роденовата скулптура. Появява се нов интерес към рустикални и архетипни форми, към фигурата на селянина, жената майка, земята. Във Франция тази вълна съвпада с идеята за национална консолидация, родолюбието се визуализира чрез женски фигури, полски пейзажи и алегии на плодородието. Механичната естетика отстъпва пред представите за корени, традиция и провинциална идилия.

В този контекст скулптурата се утвърждава като основен медиум на социалната памет. Неслучайно монументалната скулптура преживява подем през 1940-те. Докато в Съветския съюз колосалната емблематична скулптурна група на Вера Мухина „Работник и колхозничка“ (1937) задава стандартите за мъжествеността в класовото общество в духа на идеализацията на изкуството от Третия райх, в България този процес се забелязва в по-късните обсъждания около изграждането на паметника на Съветската армия – първия монументално-ритуален комплекс от нов тип (срв. Булавка / Bulavka 2007). Изказване на Любомир Далчев от този период свидетелства за стремежа към усъвършенстване на позата, жеста, детайла, така че образът да говори не само със своята форма, а и със своята вътрешна енергия.

В заключение скулптурата между двете световни войни преживява своеобразно възраждане на класическите форми. Тя се откъсва от декоративното и търси ново място в обществения живот – като носител на ценности, памет и културна устойчивост. През фигурата, жеста и материала се изгражда една нова, класическа модерност – такава, каквато е заложена в произведенията на Далчев и неговите европейски съвременници.

Новият български типаж – модерната мъжественост в паметниците на Любомир Далчев

След Втората световна война Любомир Далчев бързо се налага като водещо име по отношение на монументалната украса и създаването на паметници в условията на новия политически режим. Първият ръководен от него екип е една от групите, които работят по временната украса на столицата за първото честване на 1 май през 1945 г. Изпълнени в гипс, тези фигури не са запазени и са известни само по снимки.

Няколко са и войнишките паметници, дело на Далчев, като повечето датират от времето на войната и отбелязват паметта на загиналите в предишни военни конфликти (в Пчеларово, Ломци).

Началото на проекта за паметник на Съветската армия в София, замислен като първия по рода си монумент от такъв мащаб в страната, поставя основа за възприемането на художественото произведение като инструмент за масово налагане на идеологически послания и трансформира изкуството в проводник на политически лозунги. Изискванията за еднозначност, плакатност, сюжетност и висока степен на разпознаваемост се прилагат и контролират чрез мрежа от комисии и комитети. Публиката от своя страна не само желае да се разпознава в създаваните образи, но също така настоява за участие в дебата и за право на мнение. Скулптурата продължава да се възприема като символ на устойчивост и вечност, но паралелно с това е обект на интензивна манипулация, чрез която да бъде адаптирана към риториката на настойчивостта и пропагандата. В краткия период между обявяването на републиката и смъртта на Сталин се осъществяват редица значими монументални проекти: изграждането на паметника на Съветската армия в София, в чиято авторска група участват Любомир Далчев, Иван Фунев, Иван Лазаров и други; паметникът на Съветската армия в Пловдив; паметникът костница на загиналите в Отечествената война в София (с автори Любен Димитров и Илия Петров); Братската могила в Парка на свободата, София (Йордан Кръчмаров, Александър Стаменов, Л. Петров и др.), както и редица по-малки мемориални пространства за колективно поклонение. Така нареченото „изследване на твърдите граници на социалистическия реализъм“ представлява сложна и многостранна практика, в която освен авторите и техните произведения ключова роля играят публиката и един широко разклонен, но невидим бюрократичен апарат.

Сред най-значимите примери от този период в творчеството на Любомир Далчев се открояват Паметникът пантеон на загиналите борци против фашизма и капитализма във Варна (завършен през 1959 г.) и Паметникът на загиналите борци в Шумен, изпълнен в началото на 60-те години. Първият демонстрира стилова и композиционна близост с монумента на Евгений Вучетич в Берлин (1949), смятан за най-мащабния съветски паметник в Германия. Вторият намира аналог в Паметника на свободата (1951), изграден от Сретен Стоянович във Фрушка гора, Сърбия. И двамата чуждестранни творци принадлежат към кръга от лични и професионални контакти на Далчев.



Фиг. 3. Поп Богомил, 1958 г., керамика, височина – 3,30 м,
Фотография: личен архив на автора

Мотивът „бащинство“

Макар представите за мъжественост да имат своите локални особености в различните общества на западната култура, общото между тях е, че почти неизменно се свързват с политически и идеологически значения. Те функционират като символи на личното или националното въз-

раждане и са подчинени на нормативни модели за морал, обществено поведение и социална роля. След 1963 – 1964 година Любомир Далчев реализира един съвършено непознат и непредназначен за публична употреба образ на мъжествеността, като скулптира себе си и малкия си син в огромен набор от ситуации, сякаш документира израстването на детето, неизменно придружено от възрастния. Бащината фигура често е партньор в игрите, помощник в първите стъпки, място за утеха или мълчалив наблюдател на детските игри. Повечето от тези групи са известни само по снимки, но количеството им загатва задълбочено внимание и отдаденост към тази така нетипично мъжка иконография. Едновременно това е най-отчетливо автобиографичната фаза в творчеството на художника – в обобщени или детайлизирани образи е предаден неговият автопортрет, докато детето е схематизирано, сведено до разпознаваем силует.



Фиг. 4. Любомир Далчев. Татко се забавлява
Фотография: личен архив на автора



Фиг. 5. Любомир Далчев. Бащинство
Фотография: личен архив на автора



Фиг. 6. Любомир Далчев. Първи стъпки
Фотография: личен архив на автора

Заклучение

В заключение може да се твърди, че макар значима част от творчеството на Любомир Далчев да е центрирано предимно върху женския образ, който съставлява същинската наративна тъкан на различните жанрове в неговото дело, в по-късните години мъжката фигура постепенно започва да измества тази централна позиция на женския образ. Въпреки това Далчев никога не се подчинява на наложените от официалната естетика на социалистическия реализъм стереотипи за мъжа като абстрахиран символ на труд, сила и идеологическа отдаденост. Тъкмо обратното – той преработва тези образи, като ги насища с човешка топлота, уязвимост и дори интимност. Вместо като героична, мускулиста фигура с повдигната десница и втрънен поглед в „светлото бъдеще“ при Далчев мъжът често е представен в съзерцание, в покой или в роля, която традиционно се асоциира с жената – като грижовен баща, партньор или участник в домашни и духовни сцени.

Особено показателни са неговите композиции, посветени на семейството, където Далчев съзнателно заменя утвърдените иконографски употреби. Там, където по традиция очакваме майката да държи детето, се появява бащата – не като суров или патриархален образ, а като фигура на нежност и привързаност. В тези творби липсва обичайната дихотомия „силен мъж – грижовна жена“; вместо това скулпторът предлага визия за човека отвъд пола, поставяйки акцент върху универсалната човешка способност за съпреживяване, обич и състрадание.

Този подход към мъжката фигура, едновременно личен и артистично революционен, дистанцира Далчев от официалната употреба на образа на „трудещия се“ в социалистическата публична скулптура (срв. Гюнтер, Добренко / Gyunter, Dobrenko 2000). Той отказва да превърне мъжа в идеологическа икона и вместо това го показва в неговата пълноценна човешка сложност – със съмнения, слабостите и вътрешните му противоречия. Това е не просто естетически жест, а и философска позиция, която превръща творчеството му в тих, но последователен акт на съпротива срещу опростяването на човешката същност чрез идеологически шаблони.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Булавка 2007: Булавка, Л. А. *Социалистический реализм: превратности метода. Философский дискурс*. Москва. ISBN: 978-5-25006010-3. [Bulavka 2007: Bulavka, L. A. *Sotsialisticheskiy realizm: prevratnosti metoda. Filosofskiy diskurs*. Moskva.]
- Гюнтер, Добренко 2000: Гюнтер, Х., Е. Добренко (ред.). *Соцреалистический канон: сборник статей*. Санкт-Петербург: Академический проект. ISBN: 5-7331-0192-X. [Gyunter, Dobrenko 2000: Gyunter, H., E. Dobrenko (red.). *Sotsrealisticheskiy kanon: sbornik statey*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii projekt.]
- Beyer 2011: Beyer, A. *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. München: C. H. Beck.] ISBN-10: 3406607624.
- Fellmann 2019: Fellmann, B. *Palais de Tokyo: Kunstpolitik und Ästhetik im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter. ISBN-10: 3110623730.
- Gheon 1904: Gheon, Henry. *Chroniques du mois: Les lectures, L'Ermitage 15, December 1904*, 296 – 303.
- Gyunter (ed.) 1990: Gyunter, H. (ed.) *The Culture of the Stalin Period*. New York and London: St. Martin's Press. ISBN 10031203993X.
- Lahusen, Dobrenko (eds.) 1997: Lahusen, T., Dobrenko, E. (eds.) *Socialist Realism without Shores*. Durham, N.C. and London: Duke University Press. ISBN: 978-0-8223-1941-2.
- Richter 1986: Richer, Paul. *Artistic Anatomy: The Great French Classic on Artistic Anatomy*. New York / London: Watson-Guption / Pitman. ISBN 0-8230-0297-7.
- Ziolkowski 2015: Ziolkowski, T. *Classicism of the Twenties: Art, Music, and Literature*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN-10 : 022618398X.

Galina Dekova, PhD

Prernik Art Gallery

Pernik, Bulgaria

e-mail: galinadekova@gmail.com