

Веселина Стоянова¹

ПЪРВОБИТНИ МОДЕЛИ ЗА ИЗОБРАЗЯВАНЕ НА ЖЕНСКАТА ФОРМА

Veselina Stoyanova

PREHISTORIC MODELS FOR REPRESENTING THE FEMALE FORM

Abstract: In our modern age, there are an enormous amount of forms of depiction of the female figure that have been accumulated on the basis of thousands of years of artistic experience. To make a general analysis on the all available depiction models and to put them in order would be an extremely difficult task because of the huge volume of material. Instead of using the present as a starting point we will return to the very beginning to consider the question of the first artistic manifestations of humanity and its “purest” understanding of the Female. Our purpose is to trace which combinations of forms makes up the notion of a female figure in a period when one relies solely on subjective sensation and a primary understanding of the world and nature. Following the approach from the general to the specific, according to the appearance of the female figures we can distinguish characteristic groups with different combinations of proportions and sizes in the ratio of head, torso, hips, and legs. Each figure individually recreates the idea of the female gender, but there are enough repetitions to bring out a few basic models.

Keywords: *Prehistoric; female idols; proportions; female form; basic models.*

На науката са известни множество разнообразни предмети от периода на палеолита, които индикират за съзнателна човешка намеса, стремяща се към промяна и манипулация на естествено съществуващ материал. Тези предмети се възприемат за първите опити на човека да създава и „твори“, целящи да изградят символика на реалният свят. Един предмет, който макар и силно спорен, засега се възприема от учените като първият продукт на репрезентативното изкуство, той е датиран 250,000 г. пр. хр. и е открит през 1981 г. по време на археологически разкопки в Берехат Рам в Израел. Представява вулканичен камък с височина 3,5 см., ширина 2,5 см. и дебелина от 2 см. Според археолога Горен-Инбар естествените му форми чисто визуално наподобяват женска фигура, като само допълнително са подчертани с линии обемите за да се затвърди приликата (Фиг. 1).

¹ veselina_stoyanova@abv.bg



Фигура 1.

Поради възрастта на откритият предмет и сложността на установяване доколко резките са човешко дело, сред негови колеги се заражда мнението, че предметът се възприема като фигурка единствено защото в подсъзнанието на археолозите се създава препратка с формите на венерите от европейския палеолит, които са датирани с 200 000 години по-късно (Harrison 1992, 125–127). Според тях фигурката е продукт на парейдолическа илюзия. Тоест това е феномен, при който визуално се припознава изображение, което всъщност не съществува и се дължи на способността на човешкия мозък да пресява огромното количество сетивна информация в опит да извлече най-съществената. Това той го постига с помощта на вече придобити представи за форми и модели като тази склонност за търсене на познатото понякога води до грешки (Bednarik 2017, 101–102). Така



Фигура 2.

в случайно формираните десени или предмети от ежедневието и природата се появяват лица, фигури и дори цели композиции, в зависимост от креативния потенциал на наблюдаващия и придобития от него визуален опит. В този случай наблюдаваните форми са асоциативно свързани с човешка фигура и по-конкретно с пропорции, които вече са определени като женски и е създадена директна връзка между определено разпределение на обемите в женското тяло. Дали тази оспорвано най-ранна Венера е продукт на първите човешки креативни импулси или продукт на

въображението на археолозите тепърва предстои да бъде доказано. Безспорен е, обаче фактът, че в човешкото подсъзнание са закодирани множество данни, които успяват да „преведат“ няколко линии в информация, в която да се разпознае женско тяло, дори в случаи на оскъдна визуализация (Фиг. 2). Това се случва благодарение не само на подсъзнателните механизми, а и на придобитата през времето информация. Според психологията на изкуството в природата на човека е той да притежава естетически разбирания и предпочитания. Какви точно ще бъдат те обаче зависи изцяло от заобикалящата го среда (Выготский 1998, 11–12).

В съвременето ни се срещат необятно количество от форми на изобразяване на женската фигура, които ние сме асимилирали. Достъпът до толкова много различни пропорции, методи, техники и стилове дава на художника неограничени възможности за изобразяване. Затова е интересен и въпросът за изграждането на женската форма при максимално ограничена информация, разчитаща единствено на вдъхновение от реалността и разбирането на твореца за подходяща форма. За подобен анализ са необходими примери именно от първите художествени прояви на човечеството. Така първата Венера може да не е реален артефакт, но дава един добър поглед как природата проговаря на творческия импулс и провокира създаването на форми.

Целта на настоящето изследване е да се проследи кои комбинации от форми изграждат усещането за женска фигура в период, когато се е разчитало единствено на субективното усещане и първичното разбиране за света и природата. За да се изгради още по-ясна представа в какво се състои търсенето може да се направи препратка с един много по-съвременен период – този на модернизма. Както е известно в началото на 20 век се заражда вълна от нови художествени течения в отговор на желанието на твореца да преоткрие изкуството. Едно от тях е „примитивизма“. Според него всяка творба е продукт на времето си и всеки период на културата произвежда собствено изкуство, което не може да бъде повторено, а само бледо имитирано. Художниците виждат в примитива забравени вече търсения, което според тях позволява по-органично откриване на ценностите на този тип изразяване, без да са ограничени от предишните постижения. В примитива те съзират вътрешната есенция на нещата. Според тях съществува свръхматериализъм, който пречи на изкуството и затова изобразяват само най-необходимото, което да изрази идеята. За примитивистите стойността на изкуството не е в предварителни проекти и планове, а в директното първично създаване на предмет (Harrison 1992, 87). Някои от авторите следващи примитива разглеждат съвременното изкуство като твърде обвързано със заобикалящия свят, който е почти изцяло лишен от предишната си чистота и е изцяло трансформиран от човешката дейност. Докато примитивното изкуство за тях носи естетиката на простотата и чистата форма лишена от претенциозност, а символката е максимално изчистена и препраща директно към формите които представя и след това се свързва с някаква по-дълбока духовна идея (Harrison 1992, 105).

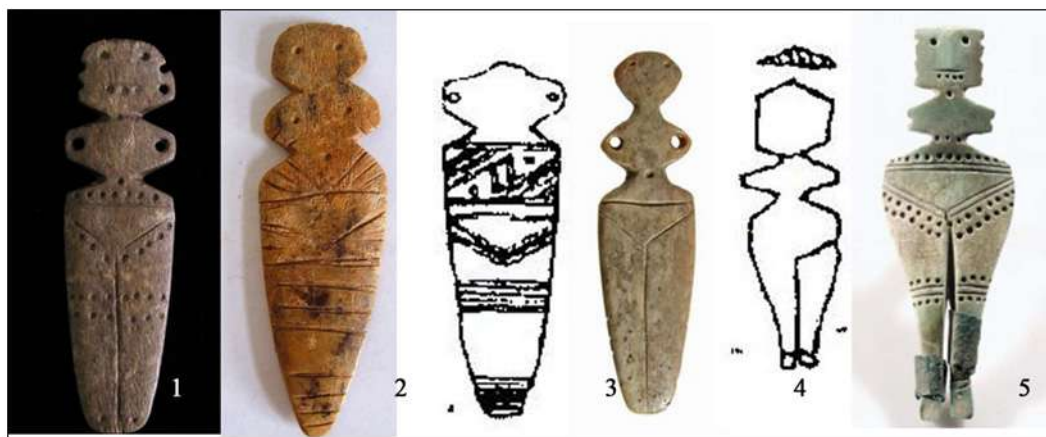
Именно този акцент върху външния облик като стойност, довежда до разглеждането и оценяването на праисторическото изкуство единствено като визуален обект. Така се стига до абстрахиране от практическите цели и функции и се фокусира само върху формата. Според археолозите праисторическата пластика е култова и ако се вземе това в предвид трябва да се разглеждат всички части на фигурките за продиктувани от вътрешни духовни, религиозни разбирания, което само по себе си ограничава художествената свобода, и предполага налагане на определени канони при изграждането. По този начин частите на една фигура се превръщат в символ не на женското, а на идеологията, като формата става вследствие от функцията. Така от предмет на изкуството една праисторическа Венера се доближава повече до уталитарен предмет. Ако се игнорират, обаче наложените религиозни разбирания и се приеме, че предтектът за създаване на фигурата е ритуален и темата е женското начало и богинята майка, но начинът на изобразяване е по преценка на автора, съществува много по-голяма възможност да се направи анализ на визуалното разнообразие от първобитни модели изобразяващи женската форма.

При практическите изследвания на възприятията, след наблюдения върху бебета и животни, психолозите установяват, че възприемането на околния свят става чрез използването на основни концепции за формите на индивидуалните предмети. Разбирането за света започва от общото към частното. Примерно за едно малко дете първо се отделят белези, които го ориентират, че нещо е „кучеподобно“, а по-късно в развитието си то придобива информация която му позволява да различава отделните видове кучета. Различните визуални стимули, като комбинация, създават представата за предмета. Колкото повече са детайлите, толкова по-специфичен е той. Тук отново може да се направи препратка към Венерата от Берехат Рам. Според психолозите самото действие на наблюдаване и възприемане на околния свят е креативна дейност която използва сетивата, за да преобразува чрез собствените ни разбирания външната хаотична информация в логически организирана такава (Arnheim 1997, 45–46). Следвайки подхода, изхождащ от общото към конкретното, може да се отделят пропорциите на женските фигури на характерни групи с различна комбинация от форми. Една от основните причини за подобно отделяне е, че при разглеждане на пластиките, това което се установява като константа е стремежът за изобразяване на женствеността на фигурата и поставянето и в поза с определен символичен жест, а не конкретните пропорции и размери. Затова и се наблюдава разнообразие при съотношението глава, торс, ханш, крака и прочие. Няма строго установена единица мярка която да се отнася към размерите в определени зависимости. Въпреки че има еднотипност в основните белези това не означава, че липсва разнообразие от характерни индивидуални изобразителни методи. В зависимост от медиума, избран за пресъздаване на женска фигура има различни посоки на разгръщане на образа,

като материалът диктува кои да са изобразителните приоритети, за да се пресъздаде. За изследователите първите „артистични“ опити говорят за съзнание, което е организирано външния свят в категории като „мъжко“ и „женско“ и ги прилага върху материали като глина, кост, камък и др. Тези категории носят със себе си смисъл и ценности, които подтикват индивида към определено поведение, по-точно към преобразуване на невидимите мисли във видимото пространство чрез използването на символи (Bell 2007, 10–11). Това е причината да се обръща голямо внимание на „символа“ в изкуството. В малко по-свободен прочит той може да е всяко едно изображение създадено да прави препратка към вече съществуващ обект. Т.е то е „символно“, защото основното определение за символ е условен знак, рисунка, като белег за идея, понятие и пр. и представя в съкратен вид същността или значението на даден предмет (Рангелова 2004, 652). Използването на конкретни обекти, за да се предаде абстрактна концепция или емоционално състояние е най-често използваното значение (Berlyne 1971, 53). По този начин всеки един елемент, който не е свръхреалистично копие на оригинала, който трябва да представлява, може да се определи като символ на същия. Цялостният вид на праисторическите пластики е със силно стилово опростени елементи, което дава основание спокойно да се разглежда всяка част като условен аналог на реалните. Отделен въпрос е дали изборът на конкретния вид изобразяване е художествена стилизация, породена от технологична необходимост или носи дълбок смислов подтекст. Но при анализ на външните форми това не е и необходимо.

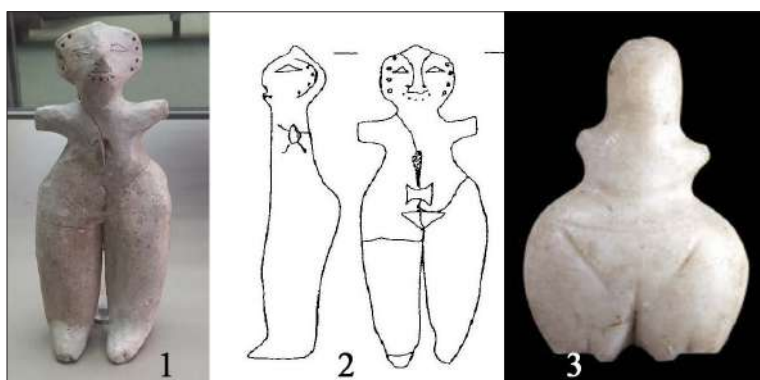
Когато се разглежда праисторическото изкуство може да се отделят две направления, в които да се търсят визуални примери – в пластиката и в скалните рисунки. Поради сложността на изобразяване на триизмерно пространство в плоска равнина ще пропуснем пещерните творби и ще насочим внимание към малките идоли. Още повече, че те дават достатъчно богат набор от примери. Глинени идоли от праисторията правят впечатление с акцента върху техният пол. Те са безлики, но безспорно са женствени по свой начин. Различните характерни полови белези са изведени, за да се създаде натрапчиво усещане за жена (Bell 2007, 27).

В археологията артефактите които споделят подобни атрибути са групирани по типове. Типологията е необходима, за да се разграничи голямото разнообразие от археологически открития (Renfrew 2012, 119). В нашия случай голямата категория включва антропоморфни фигури, като акцентът е върху малките подгрупи на женските идолни пластики. От своя страна тяхното научно разделение е според материала или вида им – стоящи, полуседящи, седящи, плоски, цилиндрични, кухи и неопределени (Стоянова 2017, 61). Когато говорим обаче за изкуство и визуални характеристики, подобно разделение е неудачно. С оглед на специфичните външни особености на идолите може да се направи разделение според характерните белези и пропорции. Определят се категории, като се приеме, че авторите са работили по зададена тема за женско тяло с поставено условие за позата, а останалото е интерпретация. Всяка фигура индивидуално пресъздава идеята за женския пол, но съществуват достатъчно повторения, за да се изведат няколко основни модела.



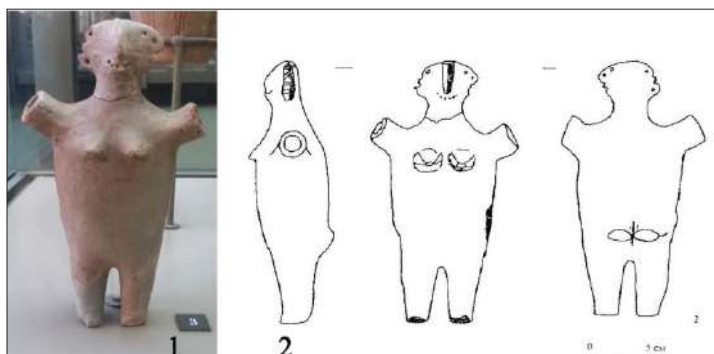
Фигура 3.

Така например при част от плоските костни идоли, се наблюдава една основна пропорция между таз, ханш и гръден кош. Фигурата е тип пясъчен часовник с равна ширина на горната и долната половина (Фиг. 3.1.), като има и вариации, при които горната част е стеснена за да се открои ханшът (Фиг. 3.5.). Акцентът е силно прибраната талия. В зависимост от декорацията обаче може да се промени балансът между долна и горна половина. Чрез по-голям размер на половия триъгълник (Фиг. 2.3.) или чрез украса (Фиг. 3.2.), се създава допълнителен фокус върху долната част на тялото, докато отсъствието на връзани елементи олекотява противопоставянето на двете половини (Фиг. 3.4.). Въпреки това, размерите на двете части са в повечето случаи еднакви на ширина и наличието на пъп при някои идоли извежда вниманието точно в центъра на идола, като по този начин най-характерният елемент и основен за този тип модел на изграждане на женска фигура е силно прибраната талия. Липсата на лицев детайл дава индикация за това, че той е несъществен елемент при изобразяване на жената. При костните идоли отсъства и очертаване или загатване на бюст. Това, което насочва археолозите при разпознаването на подобна скулптура като женска е именно съотношението между талията и бедрата, които са напълно самодостатъчни при изграждане на женските форми.



Фигура 4.

Подобно извайване с използване на допълнителни елементи може да се наблюдава при глинените обемни фигури, като стоящата изправена фигурка от Хотнишката селищна могила (Фиг. 4.1). Представено е женско тяло с разперени встрани ръце, главата е детайлно скулптирана, без да дава категорична информация за пола. Горната част на тялото е значително по-слаба, рамената са тесни, талията е прибрана и постепенно се разширява в широк ханш с дебели крака, завършващи с ходила (Илчева 2009–2010, 84). Както и при костните идоли, акцентът е върху съотношението между двете половини на тялото. Тук обаче вече има неравнопоставени обеми – гръдният кош е значително по-малък от таза и бедрата, които са най-изявени (Фиг. 4.2). Допълнително са изградени изпъкнали задни форми, които добавят още тежест в долната част на фигурата, докато гърдите липсват което още повече обезличава торса и прехвърля вниманието към главата. Чрез връзване е отразен и половият триъгълник, което дава допълнителна индикация за пола. При подобно изграждане се разчита най-вече на бедрата, задните части и донякъде на ханша за да се създаде усещането за женско тяло. Това се потвърждава и от мраморната фигурка от Азмашката могила край Стара Загора която на практика представлява почти само таз с минималистично очертаване на останалата част от тялото (Фиг 4.3).



Фигура 5.

Съществува и друг модел на изграждане, при който вниманието е изцяло преместено в горната половина на фигурите. Например енеолитна пластика от селищната могила Хотница (Фиг. 5.1.) която е с подчертано малък бюст и задни части, докато торсът е тромав, без отразяване на ханш и кръст. Тазът е малък, като раменете са много по-широки спрямо него (Илчева 2009–2010, 81). Ясно изразеният бюст и задни извивки дават нужните полови белези, за да се определи като женска, въпреки че пропорциите на фигурата са доста нетипични спрямо тези, които възприемаме за женствени (Фиг. 5. 2.). Бюстът е достатъчно характерен белег, въпреки че не се използва при всички фигури и е далеч от пищният размер на Вилендорфската Венера.



Фигура 6.

Съществува и група от реалистично пропорционирани фигури също с малък бюст. Те нямат силни деформации, а залагат на плавно редуване на обемите (Фиг. 6.1). При тях понякога присъства и изобразяване на дрехи. Приложеният дизайн на горната и долна дреха също изгражда идеята за женско тяло и дори без наличието на бюст в пластичен смисъл се създава разбирането за гръд. (Фиг. 6.2)

Противоположно на този тип натурално оформяне се наблюдава хиперболизиране на елементи от тялото. За разлика от предишно разгледаните съпоставки между частите на тялото тук има превземане на фигурата от един елемент. Това се получава и поради липсата на контрапункт. Докато при фигурите с редуване на голям и малък размер има известен баланс, при този тип вниманието е фокусирано в конкретния хиперболизиран елемент без оглед на това как се комбинира с останалата част от фигурата. Освен познатото преекспониране на гърдите, при някои скулптури се среща и преувеличаване на други части на тялото, които също се възприемат за носители на женска енергия. Например в уголемяването на хълбоците, като пищните бедра остават на заден план (Фиг. 7.1). При други фигури се наблюдава и свръх уголемяване на седалището (Фиг. 7.2 и 7.3), като то измества вниманието от останалите части на тялото.



Фигура 7.

Като последен тип от основните модели на изобразяване на женското тяло са фигурите, които са комплексно изградени. Те са от смесен тип и не попадат категорично само в една от вече разгледаните дотук категории. При тях има комбинация от два или повече характерни елемента (Фиг. 8). Те използват повърхностна декорация за отделяне на облеченото от голото тяло и различни степени на хиперболизация и пропорциониране, за да създадат напълно отличаващи се един от друг предмети. При първият торс (Фиг. 8.1) се клони към реалистично оформяне, като е акцентирано върху таза, който е изграден по-скоро с оглед на костната му структура. Точно обратното се наблюдава в другия пример на идол (Фиг. 8.2), където акцентът е върху същата зона, но изграждането е чрез по-меки обеми и постепенно разширяване. Комбинация от двата подхода може да се наблюдават в т.н. Пазарджишки идол (Фиг. 8.3). Тези, както и многото други комбинации при извайването очертават многообразието от женска идолна пластика открита по нашите земи.



Фигура 8.

И докато подсъзнанието на съвременния човек е асимилирало необятно количество от форми на изобразяване на женската фигура праисторическият автор не е разполагал с този опит. Но въпреки това той е успял да създаде богато разнообразие от модели на женското тяло. И ако в част от фигурите натуралистичната анатомия е водеща, то в други някои анатомични части са хиперболизирани, за да се подчертае женствеността. И докато някои идоли притежават всички полови белези, в други се акцентира само върху един. Така, чрез комбинирането на различни първобитни модели е постигнато впечатляващо многообразие, което заслужава по-обстойно разглеждане.

ЛИТЕРАТУРА

- Илчева, В.** Антропоморфна глинена идолна пластика от праисторическия фонд на регионален исторически музей във велико търново. Известия на регионален исторически музей Велико Търново, XXIV–XXV, 2009–2010, 75–93. [Ilcheva, V. Antropomorfna glinena idolna plastika ot praistoricheskiya fond na regionalen istoricheski muzey vav veliko tarnovo. Izvestiya na regionalen iztoricheski muzey Veliko Tarnovo, XXIV–XXV, 2009–2010, 75–93.]
- Рангелова, В.** Български тълковен речник. С., 2004. [Rangelova V. Balgarski talkoven rechnik. S., 2004.]
- Стоянова, Д.** Праисторическа антропоморфна пластика: Проекции в българската скулптура. С., 2017. [Stoyanova, D. Praistoricheska antropomorfna plastika: Proeksii v balgarskata skulptura. S., 2017.]
- Выготский, Л.** Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. [Vygotskiy L. Psikhologiya iskusstva. Rostov n/D: izd-vo «Feniks», 1998.]
- Arnheim, R.** Art and visual perception. Psychology of the creative eye the new version. London, 1997.
- Bednarik, R.** Pareidolia and rock art interpretation . Anthropologie 1v/1–2 pp. 101–117, Moravian museum antropos institute, 2017.
- Bell, J.** Mirror of the world. A new history of art. London, 2007.
- Berlyne, D.** Aesthetics and psychobiology. New York, 1971.
- D'Errico, F., and Nowel, A.** New Look at the Berekhat Ram Figurine: Implications for the Origins of Symbolism Cambridge Archaeological Journal 10, pp. 123–167, Cambridge, 2000.
- Harrison, C., Wood, P.** Art in theory 1900–1990. An anthology of changing ideas. Oxford , 1992.
- Renfrew, C, Bahn, P.** Archaeology Theories, Methods an Practice. London, 2012.