

Ирина Генова

Образи на близкия и далечния друг в изкуството в България от края на XIX и началото на XX век

Образите на другия в изкуството от края на XIX и началото на XX век е тема, актуална в днешното време на нови вълни на миграция. Например през пролетта на 2019 г. в парижкия музей „Орсе“ изложбата „Чернокожият модел. От Жерико до Матис“ се радва на изключително голям зрителски интерес¹. Как възприемаме различните от нас, какъв поглед отправяме към другите – като художници, арт зрители или в обичайното всекидневие. Как през артистични практики ни въздействат техните образи – на тези, с които живеем от десетилетия, и на онези, които навлизат в нашата среда днес.

Вниманието ми тук е насочено към България от края на XIX и началото на XX век. Перспективата, от която навлизам в тази тема, е следната. В ранните десетилетия след Освобождението в България се явяват образи с етнографски интерес към другите и другостта. Турци, цигани, албанци, евреи, гърци, а най-много – българи в традиционни облекла виждаме в работите на дошлите у нас чуждестранни художници – чехи, поляци и др. Сред тях са Ян Вацлав / Иван Мърквичка, Ярослав Вешин, Борис Шац.

От друга страна, българските художници, образовани в европейските метрополи, школуват погледа си за „близката другост“ и също усвояват умения за нейното представяне. В локалните пространства на всекидневието те откриват сякаш с „нови очи“ прелестите на една традиционна мултиетнична визуална и предметна среда, която постепенно „отстъпва“ пред експанзията на европейската модернизация и изобретяването на национално единна култура на новата държава. Образите на „близкия друг“ за българските художници обаче са не само етнически, но и социално характерни. Те представят определена ситуация в обществото. Тези образи мога да свържа с ориентализма само компромисно.

Дискурсът на ориентализма може да бъде гъвкав и ефикасен за доближаване до различни ситуации – позволява да мислим за множество ориентализми в условията на империи и колонизирани територии, но също и в контекста на общности и общества, преминаващи от една самоидентификация към друга. Реториките, изобретяващи образи на Изтока, привличат вниманието на историци на изкуството, литературата, архитектурата, музиката, фотографията и т.н. още преди лансирането на понятието „ориентализъм“ и вече десетилетия наред се радват на

¹ „Le modèle noir. De Géricault à Matisse“ https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/le-modele-noir-47692.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=b8029aa197

Ирина Генова е професор в Нов български университет и в Института за изследване на изкуствата, БАН. Публикациите ѝ обсъждат изяви на модернизми в България и в съседни страни, както и съвременни художествени практики. Сред книгите ѝ са *Modernisms and Modernity – (Im)Possibility for Historicising* (2004) и

Modern Art in Bulgaria. First Histories and Present Narratives beyond the Paradigm of Modernity (2013). Била е стипендиантка на Фондация *Paul Getty* (1994, 1998), Колеж „Нова Европа“ в Букурещ (2004), Националният институт за история на изкуството в Париж (2005), Центъра за научни изследвания в София (2016-2017).

особено внимание. В областта на изкуствата мащабни изложби са организирани от средата на 1970-те години насетне. През 1975 г. в Марсилия се състои голяма експозиция, озаглавена „Ориентът под въпрос 1825-1875. От Мисолонги до Суец, или ориентализмът от Делакроа до Флобер“². В книгата си „Ориентализъм“ от 2004 г. френската изкуствоведка Кристин Пелтр прави обстоен преглед на изложбите по темата (Peltre 2004, 11-14). Към тях можем да добавим и последвалата „От Делакроа до Кандински – ориентализмът в Европа“ в Кралските музеи за изящни изкуства в Брюксел през 2010 г.³, представена през следващата година в Мюнхен и в Марсилия. Както в експозициите, така и в многобройните публикации, свързани с тях, интересът към образите в живопис, рисунка, скулптура и т.н. е подкрепян от литературни текстове, пътеписни бележки, писма.

Ориентализмът като понятие се свързва неотменно с книгата на Едуард Саид „Ориентализмът“, публикувана през 1978 г. (Saïd 1978)⁴, и с нейния световен отклик. Днес тази книга, наред с оживените дискусии около нея, продължава да е задължителна референция по темата. Критиките към „Ориентализмът“ на Саид са главно по отношение на фокусирането единствено върху проблема за властта и липсата на контекстуализация. В тази дискусия участват и гласове от България⁵. Що е балканизъм и как той се отнася към дискурса на ориентализма у Саид е централен въпрос в книгата на Мария Тодорова „Imagining the Balkans“, публикувана в Oxford University Press през 1997 г. (Todorova 1997). Книгата излезе на български език през 1999 под заглавие „Балкани и балканизъм“ (Тодорова 1999). Авторката задава въпроса „До каква степен Балканите са европейски?“. Тя твърди, че част от Югоизточна Европа получава името „Балкани“ по време на Османската империя и че „главно османските елементи или тези, които се възприемат като такива, най-вече

² L’Orient en question, 1825-1875. De Missolonghi a Suez ou l’Orientalisme de Delacroix à Flaubert [Musée Cantini, Marseille, 1975].

³ De Delacroix à Kandinsky . l’Orientalisme en Europe [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15.10.2010 - 09.01.2011].

⁴ Българско издание. Саид, Едуард. Ориентализмът. Превод от англ. Леонид Дуков. София. Кралица Маб, 1999. (Б. р.)

⁵ От тях тук мога само да спомена студията на Ангел В. Ангелов „Едуард Саид. Критическата почит към Ерих Ауербах“ от 2010 г. (Ангелов 2010).

пораждат съвременния стереотип за Балканите“ (Тодорова 1999. 43). Тодорова установява с множество аргументи, че „Балкани“ е едно от най-мощните и широко използвани названия дори в обхвата на културата. В стереотипа за „Балкани“ османските елементи и ислямската култура са неотменни.

Съпоставяйки двата добре римуващи се термина – „балканизъм“, който самата тя лансира, и „ориентализъм“ на Саид, Тодорова изявява техните различия. Докато „ориентализъм“ у Саид не е обвързан субстанциално с определена територия, „балканизъм“ се отнася до югоизточната част на Европа, макар и без категорични граници. Двата термина са „изковани“ за различни по същността си изследвания. Различията на термините занимава и американската историчка К. Е. Флеминг в статията ѝ „Ориентализмът, Балканите и балканската историография“ от 2000 г. (Flemming 2000). Според нея Балканите имат лиминален статус – те са място на пресичане на два свята, истории, континенти и в този смисъл са централни, а не маргинални. „Ориентализмът“ и „балканизмът“ категорично не са едно и също нещо – пише Флеминг, – въпреки че са категории, които несъмнено се изясняват взаимно. Изследването на Балканите се развива в контекста на пост-Саидовите културно-исторически занимания с конкретни ситуации, а Балканите „може да се окажат по-централни, отколкото някога сме си представяли“ (Flemming 2000. 12-33). Гледни точки към понятието „Балкани“ на 16 изследователи от страни в Югоизточна Европа представя сборникът „Balkan as Metaphore“ / „Балканите като метафора“, съставен по инициатива на професора по философия Обрад Савич и на професора по криминология Душан Биелич. Той е издаден на английски език през 2002 г. (Bjelić, Savić 2002) и на български – през 2004 г. (Биелич, Савич 2004). Във въведението Д. Биелич назовава темата на сборника „балканската идентичност и нейният образ, наслади и насилие“. За него изследваната познавателна система на Европа към Балканите има сходства с тази, обсъждана в „Ориентализмът“ на Саид, но „балканизмът“ има свои, различни характеристики. Сред тях са дискурс-географията, създава метафората на „моста“; хибридността на балканските култури; критическото мислене на Балканите от страна на хората от Балканите и т.н.

Съществува още немалка като обем и разнообразие литература от последните десетилетия – както от международни форуми, така и в локалните изследователски общности в отделните държави, която обсъжда (само)идентификацията, представите за принадлежност, разграничаването на „свое“ и „чуждо“, на „европейско“ и „ориенталско“. Тази книжнина формира среда от идеи, в която се разполага и нашето занимание в сферата на визуалните изкуства.

Проблеми на „другостта“ се изследват в антропологията, културологията, социологията, също и в литературознанието⁶. В изкуствоведските изследвания тази проблематика, доколкото е била развивана, е най-вече във връзка с образите на Ориента. Съпоставянето на различни казуси от съседни страни ни доближава до образни познавателни конвенци, създавани както от дистанцирани погледи –

⁶ Сред многобройните изследвания ще спомена като особено влиятелна книгата на Цветан Тодоров „Завладяването на Америка. Въпросът за другия“ (Todorov 1982; Тодоров 1992). Различни аспекти на (не)възможния диалог между европейци и индианци разкриват дълбоките етически планове в общуването на Европа от началото на модерните времена с немодерния извъневропейски свят.

от Европа на Просвещението, така и от близки перспективи към „другите“ във формиращите се модерни еднонационални държави.

В процеса на отстъплението на Османската империя от Югоизточна Европа и формирането на модерните национални държави от втората половина на XIX в. насетне „Балкани“ продължава да бъде символ на неевропейското (по тази тема има значителна литература, също и от научни форуми). Хибриднизирането на култури – европейска/модерна/динамично променяща се и ислямска/ориенталска/застинала в миналото, както и самосъзнанието за тази преплетеност, се извява отчетливо в образи в продължение на няколко десетилетия.

Обсъждането на визуалните образи на близкия и далечния друг в изкуството в България от края на XIX и началото на XX в. е възможност, наред с немалко други, за изследване на проблемността на репрезентация на „другия“ и неизбежната етническа и социална есенциализация. В избраните примери – етнокултурни типове на турци, цигани, албанци, както и на българи от различни региони, композиции, представящи домодерни всекидневни практики – от особен интерес е свързването на етническото със социалното. Доколко отдалечена е избраната от художника гледна точка към етнокултурното и в кои случаи тя става по-близка, с внимание към етносоциалното, са въпроси във всеки отделен казус. Последната част е опит за проблематизиране на модернизмото въ-образяване на предмодерния Ориент с един уникален за изкуството в България пример.

Балканското „помежду“. Етнографски / етносоциален поглед на художници от чужбина и България към домодерния „друг“

Както знаем, през втората половина на XIX и началото на XX в. множество художници от Централна, Източна и Югоизточна Европа получават образованието си в големите западни академии. В България такъв е случаят и на първите преподаватели в новооткритото през 1896 г. в София Държавно рисувално училище. Някои от тях са чужденци, които идват по покана на българското правителство. Други – българи, завършили академиите в Мюнхен, Рим, Торина, Париж. Протагонистите на художествения живот у нас се формират в онази Европа, която през XVIII и XIX век е търсила своята „другост“ в образите на Ориента, в пътеписите за Османската империя, в картините от Истанбул / Константинопол. Те познават образните конвенции на ориентализма – разнолика тенденция, придобила престиж в артистичните средища. В изложбени зали и музейни колекции са виждали ориенталски пазари, образи на ислямска архитектура, мъже и жени от различни етноси в традиционни облекла, привличащи европейското око със своята необичайност. Разглеждали са ескизи и внушителни по размери картини от италиански, френски, средноевропейски и други художници от широката тенденция на ориентализма / екзотизирането на Изтока⁷. За младежите от България площадите с османска и християнска архитектура; пазарите, изпълнени с разнолики мъже, жени и деца в разнообразни локални и модни / европейски градски облекла; традиционно подредените домове с европейски обзаведена гостна у нас са били всекидневие. Те започват да преработват този

⁷ В българската литература на понятието „екзотично“ по отношение на визуални образи през XIX век е посветено обширно изследване на Ангел В. Ангелов (Ангелов 2012).

непосреден опит с интерес към „другостта“ и формират различен поглед към нея в европейските метрополиси. Нашите земи до неотдавна са били „Турция“ за западните пътешественици. Те се свързват с Османската империя и дълго след еманципирането на модерна българска държава. Алеко Константинов в пътеписа си „До Чикаго и назад“, 1894 г., разказва с хумор, но и самоирония неведението на американския митничар за съществуването на държава „България“:

– Българин съм, от България.

– ??!! (...)

– България на Балканския полуостров. – Мене и яд ме хвана, и досмеша ме, като гледах как си напругаше той паметта да си припомни – аджеба, где ли ще бъде туй царство! Нашите вестници ежедневно цитират такива чудесни отзиви на иностранната преса за напредъка на нашето отечество, а този невежа не чул даже името „България“!

Аз се сетих, че може би да не изговарям добре, по тяхному, названието на нашето княжество, и затова извадих и разложих пред него картата на Европа и си тикнах пръста всред София.

– Oh, yes, Turkey; all right!

– No, sir – протестирах аз, а той не иска и да чува, пише ме за турчин
(Константинов 1894).

По този начин митничарят „потурчва“ и Алековите спътници.

В процеса на разпадане на Османската империя бившите ѝ територии на европейския континент се преоформят в модерни национални държави по европейски образец. Османската империя също се модернизира и по свой начин усвоява европейския поглед. Турският художник Осман Хамди Бей (1842 – 1910) по парадоксален начин – без дистанцията на чужденеца – прави принос към ориентализма (Peltre 2003. 158-159).

Границата с териториите на ислямската културна идентификация сега са очертани от политическата география. Между 1878 и 1912 г. от България се изселват около 350 хил. мюсюлмани (турци, помаци, черкези, татари), а между 1913 и 1934 г. според международно регламентирана договореност годишно се изселват по 10-12 хил. души⁸. Живописната работа на Антон Митов (1862 – 1930) „Турци изселници на пристанището във Варна“, 1897 г.⁹, представя тази ситуация. Митов завършва Академията за изящни изкуства във Флоренция през 1885 г. и след завръщането си в България учителства в различни градове. От 1890 до 1894 г. той е гимназиален учител във Варна. През тези години наблюдава сцени с изселници в очакване на кораб към Истанбул. Множество мъже с разноцветни чалми седят на кея с поглед, отправен към морето. Художникът вероятно е използвал фотография като основа за композицията си. Разработката на близките и дълбоките планове, погледът на възрастния мъж, сякаш внезапно уловен от фотографско око, утвърждават това впечатление. Защо

⁸ Сведенията са от публикация на Антонина Желязкова (Желязкова 1997).

⁹ „Турци изселници на пристанището във Варна“, 1897 г., м. б., пл., 43 x 86,5 см, подпис и дата долу вдясно. Национална художествена галерия, София, инв. № 640 (Каталог на НХГ 1971).

художникът на пазарите А. Митов избира този сюжет? Погледът към изселниците от търговищкото село Тузлука не е нито екзотизиращ, нито високомерен и отдалечен. Изобразените стари и млади мъже представят чуждия етнокултурен тип, но наред с това внушават умора и смирение, предизвикват размисъл за човешката ситуация. А. Митов, чийто роден град Стара Загора е бил опожарен от отстъпващите турски войски през 1877 г., разграничава личния травматичен опит от погледа си на художник към „близкия друг“ – изселниците не са войските, опожарили града му. Възприемам жеста на А. Митов като „документиращ“. Картината е била предназначена за изложбено, а не за частно пространство и можем да предположим, че е била мислена като „свидетелство“ за един от множеството образи на съвременна България. Живописното платно намираме сред експонатите във Втората художествена изложба на Дружеството за поддържане на изкуството в България в салоните на Държавното рисувално училище през 1897 г.¹⁰

Онова, което тук наричам балканско „помежду“, раздвоеността между два вида оптика, между близкия и далечния поглед, е изявено отлично в литературните „Писма от България“, които Антон Митов публикува под италианското име Тонино¹¹. В тях авторът представя картината на своята страна през очите на чужд пътешественик, който споделя впечатленията си с друг чужденец – свой приятел. Този симулакрум дава възможност на художника – белетрист, завършил образованието си в Торино, опознал големи европейски културни средища, да погледне от дистанция, с удивление и хумор, на своята българска среда. В жанра на литературни писма А. Митов свидетелства за критическото мислене за Балканите от страна на хората от Балканите.

Външният поглед към „чуждото“ етнокултурно е представен в творби на чуждестранни художници, работили за кратък или по-продължителен период у нас. Сред чужденците, които идват по покана на правителството в изграждащата се модерна България, е чешкият художник Ян Вацлав / Иван Мърквичка (1856 – 1938)¹². Той е учил в академиите в Прага и Мюнхен. Този опит безспорно е формирал художествените му нагласи, погледа към „другостта“. В България Мърквичка идва веднага след дипломирането си. У нас той рисува с описателен интерес образи-типове не само и дори не толкова на „другите“ спрямо българското население. В продължение на години обикаля селата в софийско и в Македония.

През втората половина на XIX в., с развитието на етнографията като изследователско поле, академично формирани художници специализират в репрезентация на етнически типове. Литографии със стотици образи се издават в пътеписи и научни атласи. Тук ще спомена само случая с Теодор Валерио, който през 1855 г., с подкрепата на Александър фон Хумболт, показва на Световното изложение в Париж серия от образи с характерни

¹⁰ Сп. Изкуство, год. II, 1897-1898, 1, 1 юли, 5. В същото списание виждаме картината на фотография на една от стените на изложбата.

¹¹ До Първата дветовна война писмата са публикувани във в. „Балканска зора“ (1890-1893) и сп. „Изкуство“ (1895); в. „Исток“ (1898). Под името Арнолд А. Митов публикува писма във в. „Свят“ (1901, 1902), а под името Томазино – във в. „Вечерна поща“ (1901). През 1920-те години А. Митов подновява публикуването на писма в други издания. Всички те са събрани в: Рангелова 2001, 111-179.

¹² За Мърквичка виж Протич 1955.

физически черти, нарисувани по време на пътешествието му из дунавските провинции (Peltre 2004. 113). У нас с основаването на етнографията е свързано името на Иван Шишманов. По негова инициатива през 1889 г. започва да излиза периодичното издание, включващо и образи, „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“. В първия брой на Сборника е публикувана програмната статия на Шишманов „Значението и задачата на нашата етнография“ (СбНУ, I, 1889). Едно от важните твърдения в текста е, че въз основа и на етнографията (а не само на историята) ще може да се решат толкова спорните въпроси за границите между модерните национални държави. Значението и задачите на етнографията се оказват съществени за съвременната политика.

Чешкият художник Мърквичка участва в проекта на Шишманов и рисува с документална идея образи-типове от различни райони по поръчка на българското Министерство на народното просвещение¹³. Част от тези образи се репродуцират в Сборник за народни умотворения, издаван от министерството под редакцията на Шишманов. Друга част са тиражирани в албума „България в образи“, част I, издаден през 1929 г. след заминаването на художника от София¹⁴. В етнографската сбирка в Народния музей постъпва колекция от документиращи рисунки и акварели на селски образи-типове, представящи етнографския интерес към „другия“. В цялостното си творчество Мърквичка заявява и по-широк ангажимент към образите на селото. Той представя жанрови сцени в художествени изложби в България и в чужбина. Някои от тези работи са откупени за Народния музей в София. Наред с това Мърквичка създава редица представителни портрети на мъже, жени и деца – на модерни градски хора от проспериращите съсловия в Пловдив и София. Прави впечатление, че в тези портрети липсва контекстът на града – сякаш модерният град не вълнува художника.

Ще направя отклонение, за да отбележа, че художествените произведения с образи на селото и селския труд в българското изкуство са значими и престижни за времето до Първата световна война. Критиката ги свързва с така ценените реалистични похвати, с наблюдението, с „характерно българското“ (а не чуждото). Етнографският интерес към предмодерните креативни форми и практики и изобретяването на национално държавнопредставително изкуство се преплитат.

Една бегла съпоставка с реализма в живописата на XIX век у автори като Жан-Франсоа Миле или Гюстав Курбе представя важни различия – този европейски / френски реализъм, тематично свързан със селото и с природата, се противопоставя на академизма и има своя извънконюнктурен момент на неприемане в представителните салони за разлика от престижността на картините на Антон Митов, Иван Мърквичка, Иван Ангелов, Ярослав Вешин в България.

В българското изкуство се намират следи от множество влияния не по възприетия исторически ред. Опитът на реализма у нас можем да свържем със „селския романтизъм“, но също и с интереса на европейските ориенталисти към екзотиката; с академичното изграждане на композицията и същевременно с използването на фотографията.

¹³ За сътрудничеството на Мърквичка по проектите на Шишманов виж Протич 1955, 8-9.

¹⁴ Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. Кн. XI, София, 1894; „България в образи“, част I, 1929.



Ян Вацлав / Иван Мърквичка (1856-1938). Цигански момичета. Пощенска картичка № 27 от Придворната печатница в София, възпроизвеждаща живописна работа, м. б., пл. Благодаря на Аукционна къща ЕНАКОР за предоставената фотография.

Изкуствоведът Андрей Протич в статия за художествената сбирка на Народния музей в София от 1906 г. заявява, че от художествения отдел трябва да се отстранят „ония картини, които дават само народни типове в национални, локални носии“, които не дават нищо художествено, а „само етнографическо“. Протич апелира за диференциране на визуалните практики и предлага тези картини да се преместят „в етнографическия отдел, т.е. там, гдето те действително принадлежат“ (Протич 1905-1906: 24).

Галерията от „народни типове в национални, локални носии“, обогатена от различни етнокултурни образи-типове, придобива представителен статут за националната държава, надхвърляйки не само залите на „етнографическия отдел“, но и пространствата на музея изобщо. Промотирани в представителни експозиции в чужбина, тези образи (трябва да) предизвикат интерес към България тъкмо в етнокултурно отношение. Тиражирани в картички, календари и други видове репродукции, те „пътуват“, участват в масовата визуална култура и формират представи за локалните и етническите общности у нас като приказни светове, недосегаеми от динамиката на модерните времена и проблемите на социалното съжителство.

Пример в това отношение е живописната композицията на Мърквичка „Цигански момичета“, отпечатана като пощенска картичка № 27 от Придворната печатница в София. Петте ескизно представени до пояс фигури задържат погледа с разнообразните си черти и набелязаните различия в облеклото. Моментните изражения създават впечатление за фотографско око. Немалко образи-типове от Мърквичка са размножени и „пътуват“ като пощенски картички. Придворната печатница в София издава цяла серия с негови работи. В антиквариати и аукциони днес се появяват селяни – гайдари, шопи, селянки в традиционни костюми, както и композиции като „Македонско тегло“, № 19 от Придворната печатница. Етнографският интерес на един дистанциран поглед към другите създава сякаш приказни герои от един непознат за модерна Европа свят. Дали този свят, превърнат в картинки, става по-близък и разбираем?

Образи-типове се появяват като релефи в рамка на една особено представителна за новата държава картина в българското изкуство – внушителния по размери посмъртен портрет на княгиня Мария Луиза от Мърквичка. Портретът е представен за първи път на Световното изложение в Париж през 1900 г. В него политическата програма е ясно изразена посредством иконографията и символната структура на композицията. В този случай обаче от особен интерес са образите върху рамката. Те са специално изработени за портрета на княгинята от скулптора Борис Шац¹⁵. Рамката включва стилизирани символни образи – херувими, серафим, ангели, птици и флорални мотиви, образа на св. Цецилия и наред с тях релефи с представители на различни етнически и конфесионални общности, изобразени в профил, до гърди, обърнати към портрета с молитвено изражение. До всеки от образите в полето на изображението е изписано коя общност представя. Сред тях, общо осем

¹⁵ Борис Шац е литовски скулптор от еврейски произход. През 1895 г. се установява в България. Преподава моделиране в Държавното рисувално училище. През 1905 г. заминава за Йерусалим, където основава художественото училище „Bezalel“. Виж Гезенко 2011.

на брой, са циганин, два образа на гърци, шоп, арменец, еврейн. Представянето на княгинята и чрез нея – на царската фамилия като покровителка и обединителка на всички етноси в държавата е важно политическо заявление¹⁶. Тези релефи на Шац са в сходна с разглежданата у Мърквичка тенденция на визуална етнография. Друга негова работа, изпълнена в релеф, представя образ на турчин¹⁷. Тук етнокултурният тип, характеризирани също и от жеста на фрагментарно вписаната ръка, е рамкиран в класическото тондо. Друг релеф „Турчин“ намираме в каталога на Националната художествена галерия. Годината, отбелязана върху работата, е 1897¹⁸. От особен интерес е надписът на френски език „A mon ami M-r J. Merkvitzka“ (На моя приятел И. Мърквичка), който, наред с множество други обстоятелства, свидетелства за споделяния етнографски поглед у двамата автори. Резултат от този поглед е и кръглата скулптура на Шац „Свирчо“ – бюст на млад селянин от шопския край, също в колекциите на НХГ¹⁹. Прави впечатление моментният израз на мъжа, свирукащ с уста, фотографският ефект, който в кръглата скулптура изглежда неочаквано.

Различието и наред с това сближаването между образи-типове и образи с портретни характеристики в немалко художествени работи от разглеждания период днес ни разколебават в преценките относно представянето / изразяването на „другия“. В работите на художниците в България трудно ще открием поглед на превъзходство. Колко „близки“ и колко „далечни“ са „другите“ в тези образни светове? Това не са африканските или индианските „други“ за отдалечилите се от Европа носители на „цивилизацията“. Но в много случаи етнокултурните типове са описвани като обекти – носии, декорация, предметен свят, привични жестове и занимания. Понякога интересът на художническото око надхвърля общностните и професионалните характеристики и се приближава, доколкото е възможно, до индивидуалното²⁰. Тук обаче се явява непреодолимо противоречие – „другият“ не е / няма самосъзнанието на модерен. „Азът“, преживяването на личността като сложна и неповторима, емпатичното отношение към индивида са родени в модерната ситуация. Те са в основата на заниманията с портрета в цялата му амплитуда от официално представителен до интимен. За българските художници близките други често са маргинални фигури в цивилизационно отношение. Социалните характеристики се преплитат с етническите. В

¹⁶ Доколко значимо е това творение за монархическата институция можем да съдим и от включването му в българската колекция на Световното изложение в Сейнт Луис, САЩ, през 1904 г. (Bulgaria at the Universal Exposition Saint Louis 1904. Official catalogue (48 pages), както и в юбилейните изложби на Държавното рисувално училище и по-късно – на Държавната художествена академия в София.

¹⁷ „Турчин“, патиниран гипс, дърво, бронз, емайл, 47 x 40 x 2 см. Софийска градска художествена галерия, инв. № 192 (Каталог на скулптурата в СГХГ 2007).

¹⁸ „Турчин“, 1897, патиниран гипс, 32 x 22 x 3 см, подпис и дата вдясно. НХГ, София, инв. № 182 (Марински 1975).

¹⁹ „Свирчо“, 1896, бронз, 30 x 22 x 20 см, подпис на обратната страна. Национална художествена галерия, София, инв. № 2 (Марински 1975).

²⁰ Примери в това отношение са споменатият релеф на турчин от Борис Шац в СГХГ, картината на Иванка Ксенофонова (1892-1960) „Турчин“, 1913, м.б., пл., 39,5 x 30 см, подпис и година долу вдясно, Аукционна къща ЕНАКОР (Каталог за търг на 14.12.2016, № 80) и др.

жанровите сцени те практикуват занаяти и дейности от традиционното, домодерно общество. занимават се с ръчен труд – „Дръндар“ (мъж с чалма, който кардира вълна) от Петко Клисуров (1865 – 1933), 1906²¹; разнасят вода – „Сакаджии“ (водопродавачи помаци наливат вода от река Марица) от Мърквичка, 1887²², продават боза и лимонада – „Албанец – лимонададжия на пазара“ от Петър Морозов (1880 – 1951)²³ и т.н.

Образите на цигани са особен случай не само в локалната визуална среда. Като етнокултурни типове те се свързват във въображението с приказни и загадъчни истории, с номадски приключения, извикват представи за волност и свободен живот, вън от принудите на обществото. Циганките в картините често танцуват, музицират и винаги излъчват особен чар. Примери в това отношение са „Циганска веселба“ от Мърквичка, 1885 – 1898²⁴, „Циганка“ от Иван Ангелов (1864 – 1924)²⁵, вероятно вдъхновена от опита му в Италия, и др. Картината на Мърквичка, представена за първи път в годишна изложба на Дружеството за поддържане на изкуството в България през 1898 г. в София, представя вечерна сцена в цигански катун. танцуваща циганка и друга – седнала фигура с дайре; в предния план – майка с две деца; в по-далечния – мъжки фигури, седящи край огън пред импровизиран заслон; луната грее през разкъсаните облаци. Димитър Аврамов коментира тази живописна работа като романтическа. „от репертоара на романтиците“ (Аврамов 2014. 47). Интересът към Изтока отвъд модернизиращата се Европа е неотменим за романтическите нагласи. Въобразеният свят на циганите е в друга „география“, заличаваща граници и ограничения. Той е отвъд представите за прогрес, неподвластен на динамиката на модерните времена.

Разгръщайки годишниците на Държавното рисувално училище и по-късно – на Художествената академия в София, виждам много учебни рисунки, живописни и скулптурни етюди на моделки циганки. В този случай наблюдението за екзотизирането отстъпва пред размишление за обществото и ситуацияите на различните етнокултурни групи. Маргинализирани в социално отношение, циганките нямат задръжките на една или друга консервативна общност да позират срещу заплащане (макар и минимално). Идиличните образи на волния живот се изобретяват в дълги часове в академичните ателиета.

Художествената практика, създаваща тези незасегнати от динамиката на промените светове, изкуствоведът Протич назовава „битова живопис“. Названието започва да се употребява като понятие за жанр. В критическите текстове не откриваме въпроси за липсващи образи в тази тенденция, изменящите се образи на селата или съвременния

²¹ „Дръндар“, 1906, м. б., пл., 47 x 64,5 см, подпис и дата долу вдясно. НХГ, София, инв. № 709 (Марински 1971).

²² „Сакаджии“, 1887, м. б., пл., 83,5 x 117 см, подпис и дата долу вдясно. НХГ, София, инв. № 775 (Марински 1971).

²³ „Албанец – лимонададжия на пазара“, цветна акватинта, 23,4 x 18 см. СГХГ.

²⁴ „Циганска веселба“, 1885-1898, м. б., пл., 57 x 92,5 см, подпис долу вдясно. НХГ, София, инв. № 48 (Марински 1971).

²⁵ „Циганка“, м. б., пл., 87,5 x 54 см. СГХГ, инв. № 3029.

градски бит например. Екзотизираните домодерни етнокултурни типове и образи на всекидневие, приети като държавно представителни, сякаш отменят сложността на питането за погледа към „другия“, неговите социални, етически и екзистенциални аспекти. Далечният друг за художниците в България, доколкото попада в ползрението им, е от чужди земи – Тунис, Алжир, Мароко, Египет, Етиопия.

Атанас Михов (1879 – 1975) рисува чернокож войник от османската армия на европейска територия – „Съюзник“, 1916, акварел²⁶. През Първата световна война Ат. Михов е запасен войник в щаба на 11 пехотна дивизия, а от юни 1917 г. е военен художник в дивизията²⁷. Художническият поглед е дистанциран, изучаващ африканския войник като обект. Чертите в профил на тъмнокожия мъж, фигурата, стойката, униформата с шапката и обувките представляват еднакъв интерес. Тази специфична етнография изявява по неочакван начин безпрецедентния световен характер на войната²⁸.

Различен е примерът с Цено Тодоров (1877 – 1953), който пътешества в Алжир и Египет, след като завършва художественото си образование в Париж през 1907 г. От това пътуване е работата му „Кайро“, 1908²⁹. Дистанцираният поглед представя многолюдно пространство пред голяма джамия. Ярката светлина повишава интензивността на цветовете – лазурното небе, нюансите на розово в архитектурата, пъстроцветното облекло на множеството – оплоскостява формите. Картината на Ц. Тодоров – заниманието със светлината, цветните сенки, въздействието върху зрителното възприятие – свидетелства за опита на импресионизма, за интерес по-скоро към проблеми на живописата, отколкото към описание на обекта.

В Алжир през 1920-те години живее Георги Железаров, чиято изложба е представена в СГХГ в момента на конференцията. Кураторката Станислава Николова изследва неговото творчество. У нас през разглеждания период образите на „другия“ от далечни земи са рядкост.

В доближаването си до балканското „помежду“ на погледите към домодерния „друг“ се възползваме от опита на ориенталистките изследвания от последните десетилетия, но също и от съвременни изследвания на етнографските практики. Интересът и усилието за документиране на домодерните форми от позициите на модерността са стимулирани не само от колонизаторските практики, но както вече коментирахме, и от концепирането на „близкия“ друг в модерната национална държава. През втората половина на XIX и началото на XX в., във време на индустриализация и разрастване на градовете, етнографски сборки на регионална предметна култура и всекидневни практики се правят навсякъде в Европа. В европейски университети и в изследователски среди в Германия, Русия, Франция и т.н. се формира дисциплината Етнография. Създават се визуални практики за етнографско документиране, диференцирани до голяма степен от артистичните. У нас този опит, заедно с визуалния му аспект, е внесен.

²⁶ „Съюзник“, 1916, акварел върху картон, 27,5 x 13 см, подпис и година долу вдясно. Аукционна къща ЕНАКОР.

²⁷ По сведения на С. Пенкова (Пенкова 2015: 113), позоваващо се на ВИБ (Военноисторическа библиотека), П802, ЗДА (Заповед по Действащата армия) за 1917 г.

²⁸ В спомените на тогавашни съвременници войната е била първа среща с чернокожи.

²⁹ „Кайро“, 1908, м. б., пл., 40 x 32 см, СГХГ, инв. № 2094.

Етнографското око, документиращо образи-типове, всекидневни практики, локални архитектурни особености, през първите десетилетия след създаването на модерна държава много често е окото на чужденеца и във всички случаи – окото на културата на Просвещението. В много случаи тези образи се представят и като художествени в изложбените салони. Балканското „помежду“ е както между Европа и не-Европа, близката и отдалечената дистанция на художническия поглед към българската среда, изследователското отношение и емпатията, така и между етнографското визуално документиране и художествения образ.

След Световната война – буквално отдалечаване от опита на Ориента и фигуративното приближаване до европейската художествена модерност. Образи на домодерния Константинопол / Цариград в модерните картини на Владимир Димитров – Майстора

През 1926 г. българският художник Владимир Димитров, с прякор от студентско време Майстора, е изпратен от американския си меценат Джон Крейн в Истанбул, за да го рисува. Цариград и териториите на Османската империя са били за европейските художници до неотдавна важна част от географията на Ориента. Кристин Пелтр отбелязва, че Турция може да се счита за родно място на ориентализма и че през XIX век тя продължава да играе значителна роля, макар и да е конкурирана от Египет, Мароко, Алжир и други земи на Изтока. Френският дипломат в Константинопол Огюст Бор започва да публикува през 1911 г. поредица студии за художници, рисували Константинопол.

Майстора остава на бреговете на Босфора и рисува в продължение на шест месеца. Тази история, с всичките ѝ перипетии, възторзи и съмнения, споделени в писмата и картичките на художника от онова време, е разказана най-обстоятелствено в книгата на Д. Аврамов „Майстора и неговото време“ в главата „Творчество за мецената“ (Аврамов 1989: 176-209). Тук насочвам вниманието към два образни мотива в истанбулските творби на Майстора с идеята за съпоставка / противопоставяне с работи от предходната част.

Едната група акварели и рисунки представят фигура на ходжа в различни композиционни варианти и цветови хармонии. В два акварела ходжата е в молитвена поза – изпъната като струна фигура с ръце към небесата, превърната в своеобразен символен знак, римуващ се с минаретата в далечния план. „Ходжа“ 1926 г., „Ходжа“ 1927³⁰. Остротата на вертикалите е съпоставена със / противопоставена на заоблените форми на молитвено превити гърбове, на архитектурни куполи, на облаци – своеобразни арки в небесата. Сякаш образ на гласа, призоваващ за молитва, който пронизва целия картинен свят. Сирак Скитник пише в сп. „Златорог“: „В града на джамиите молещият Аллаха човек израства като минаре, което търси Бога, а минаретата напомнят богомолците от незапомнени времена, прострели ръце към небето“ (Сирак Скитник 1929: 77).

Различието спрямо разгледаните случаи е фундаментално. Тук погледът към „другия“ не е изследващ. Той е далеч и от етнографския интерес, и от колебанието между

³⁰ „Ходжа“, 1926, акварел върху картон, 96 x 69 см, НХГ; „Ходжа“, 1927, акварел върху хартия Ватман, 69 x 49 см, ХГ Кюстендил; „Ходжа“, 1926, молив, хартия, 20 x 13 см, ХГ Кюстендил и др.

типични културни и професионални характеристики и индивидуални особености. Мъжките лица не представляват интерес за Майстора – дори когато са обърнати към зрителя, те са единствено очертания. Образите – цветове, форми, обеми – не се отнасят описателно към обектите. Визуалната реторика не е в парадигмата на репрезентация, а на експресия. Образите на „другите“ са неделимо свързани с техния свят. Те създават усещане за творческото напрежение на художника в усилието да изрази мистичното очарование на всепроникваща „другост“ – на ритуали и храмове, на мъжки и женски фигури, на общи пространства и места за усамотение.

Друга група акварели и рисунки – „Турски гробища“³¹ – представя женски фигури сред надгробни камъни. Фигурите най-често са в гръб, женските лица са прикрити. Силуетите на жени и надгробия се преплитат; уподобяват се взаимно, внушават усещане за трайност, неизменност, безвремие; създават ритъм от форми и цветове, от светлинни и символни струкури. Разбирането за модерната картина като цялостен образ на друг свят занимава художника и определя въздействието на работите.

Какъв образ на свят създава Майстора? През 1926 г. Турция е вече република и при управлението на Мустафа Кемал приближаването ѝ към Европа е добило видимост. Тази сравнително нова ситуация коментира и самият художник в писмата си. „Тук всичко е поевропейчено и няма нищо ориенталско. Досега съм срещнал само три типа, които напомнят за Азия. И ходжите от минаретата викат с каскети на глава. Остават само някои стари кадъни с фереджета и съвсем рядко някой ходжа с фес. Но въпреки тая външност тук е лабиринт и материал неизчерпаем за изкуство“³². Творбите на Майстора от цариградския цикъл са отклик на визуални емоции, усилен от въображението, сублимират другостта като непроницаема и непостижима, по-скоро мистична, отколкото непосредно близка / заплашителна.

За каква публика е мислена тази колекция от модерни картини на въобразения Константинопол / Цариград? Най-напред тя е създадена за поръчителя, но може само да гадаем дали тези акварели и маслени платна на един ориенталски Константинопол са били според очакванията на американския меценат. Не знаем много и за по-нататъшните им срещи с публики. От тогавашната българска преса обаче научаваме за изложба на тази колекция в София, преди Майстора да я занесе на Джон Крейн в Прага³³. Чавдар Мутафов пише във вестник „Стрелец“. „Те показват (...), че изкуството не се състои в това да *знаеш* да виждаш, а в много по-важното условие, да *искаш* да виждаш. И ако изкуството би могло да бъде един „свят като воля и представа“, цариградските картини на Вл. Димитров – Майстора са сигурно най-пълното му възплъщение“ (Мутафов 1927: 1)³⁴. Този образ на свят е създаден от творческата „воля и представа“ на художника. Д. Аврамов на свой ред отбелязва, че „... Майстора е далеч от идеята да предаде просто характерни жанрови моменти от ориенталската действителност. По-скоро, изобразявайки ги, той търси онова, към което винаги се

³¹ Един пример е „Турско гробище“, 1926, акварел върху хартия Ватман, 49 x 69 см, ХГ Кюстендил.

³² Откъс от писмо до поета Николай Лилив от 9 юни 1926 г. Цитирано по Аврамов 1989, 181.

³³ Д. Аврамов разказва за тази импровизирана изложба в частен дом на бул. „Сливница“, цитирайки пасажите от публикуваните критически статии по този повод (Аврамов 1989: 186-194).

³⁴ Статията е цитирана от Д. Аврамов (Аврамов 1989: 189).

е стремил и подчертавал в свои изказвания – „Вечното“. В случая – отношението на човека към „незнайното“, към онова, което надвишава силите му и тесните граници на неговото несигурно емпирично битие“ (Аврамов 1989: 195). Навярно преживяването за „незнайното“ и „вечното“ по-скоро може да се изрази, отколкото да се изобрази, но това е въпрос от сферата на понятията.

Припомням си туниските акварели на Паул Клее (1879 – 1940) от 1914 г. Тези почти абстрактни образи са вдъхновени най-често от ислямската архитектура. Клее пише, че бидейки готов да рисува акварели в арабския квартал, той осъзнава как работи над претопяването / преработването на градската архитектура в архитектура на картината (Peltre 2004: 226). Можем ли да правим широка, свободна съпоставка с цариградския цикъл на Майстора? Този цикъл е единствен по рода си у нас късномодерен отклик на интереса към Ориента. Майстора сякаш упражнява / практикува своя неписана теория на цвета и формата, на колоритните хармонии и техните въздействия в духа на модернистките занимания на Василий Кандински, Йоханес Итън, Паул Клее и др. Но в неговите образни вариации Константинопол / Цариград е повече от визуален стимул. Въобразеният свят в цариградския цикъл на Майстора е свързан също и с идеи и представи от други времена, от другаде, с отдалечаване и приближаване – фигуративно и буквално.

Заключителни бележки

Опитът от изследванията в полето на ориентализма, или на множество ориентализми, ни доближава до съществени въпроси относно визуалните практики от последните десетилетия на XIX и началото на XX в. в новосъздадените модерни държави на Балканите. Но творбите от България не могат да бъдат причислени към примерите за ориентализация от държави с колониален опит. Българските примери за хибридизирането и преплитането на култури – европейска и извъневропейска, домодерна и модерна, както и за самосъзнаването на тази двойствена ситуация са съпоставими с визуални (и не само) примери при балканските съседи, особено при онези от тях, които също са били част от Османската империя. Съчетаването на опита от изкуствознанието, от специфичното познание за художествените практики и техните контексти с подходи на визуалната антропология е ефикасен път за тълкуване на образи на близкия и далечния друг.

Съпоставителният подход в една обща за страни от Югоизточна Европа изложба ще бъде възможност за по-широко и адекватно тълкуване на визуалните образи на балканското „помежду“.

Използвана литература

- Bjelić, Savić 2002. Dušan I. Bjelić, Obrad Savić (Ed.). *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. MIT Press, 2002.
- Catalogue d'exposition *L'Orientalisme en Europe, de Delacroix à Kandinsky*. Bruxelles 2010.
- Fleming 2000. K. E. Fleming. *Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography*. – *The American Historical Review*, 2000, Vol. 105, N 4 (Oct.), 1218-1233.
- Peltre 2008. Christine Peltre. *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*. Paris 2008 (2003).
- Peltre 2004. Christine Peltre. *Orientalisme*. Paris 2004 (2010).
- Said 1978. Edward Said. *Orientalism*. New York 1978.

- Todorov 1982. T. Todorov. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Paris 1982.
- Todorova 1997. M. Todorova. Imagining the Balkans. Oxford 1997.
- Аврамов 1989. Д. Аврамов. Майстора и неговото време. София, 1989.
- Аврамов 2014. Д. Аврамов. Иван (Ян) Мърквичка. Увлечение по битовизъм. – Д. Аврамов. Български художници. София 2014 (книгата е издадена след смъртта на автора), 42-55.
- Ангелов 2010. А. Ангелов. Едуард Саид. Критическата почит към Ерих Аuerбах. – Електронно списание LiterNet, 30.11.2010, № 11 (132). <http://litenet.bg/publish11/avangelov/eduard-said.htm>
- Ангелов 2012. А. Ангелов. Функции на екзотичното през XIX век, визуални образи. – Електронно списание LiterNet, 11.01.2012, № 1 (146). <http://litenet.bg/publish11/avangelov/ekzotichnoto.htm>
- Биелич, Савич 2004. Д. Биелич, О. Савич (съст.). Балканите като метафора. Между глобализацията и фрагментацията. София, 2004.
- Гезенко 2011. В. Гезенко. Борис Шац. Писма от България. – La Estreya, 09.2011, № 5 <http://alef-bg.org/wp-content/uploads/2015/12/boris-schatz.pdf>
- Желязкова 1997. А. Желязкова. Съдбата на турското малцинство в България. – Култура, 48, 26.12.1997. http://www.kultura.bg/media/my_html/2011/bulturk.htm
- Константинов 1894. А. Константинов. До Чикаго и назад. София, 1894.
- Марински 1971. Л. Марински. Национална художествена галерия. Българска живопис 1825-1970. Каталог. Л. Марински (съст.) София, 1971.
- Марински 1975. Л. Марински. Национална художествена галерия. Българска скулптура 1878-1974. Каталог. Л. Марински (съст.) София, 1975.
- Мутафов 1927. Ч. Мутафов. Владимир Димитров – Майстора. – В. Стрелец, 1927, 18.05., № 7, 1-2 http://bgmodernism.com/strelec_7_1927-05-18
- Пенкова 2015. С. Пенкова. Българските художници в Първата световна война. Том I. София, 2015.
- Протич 1905-1906. А. Протич. Живопис в София. I Художественият отдел в Народния музей. – Художник, 1905-1906, год. I, № 19-20, 23-28.
- Протич 1955. А. Протич. И. В. Мърквичка. живот и творчество. София, 1955.
- Рангелова 2001. Б. Рангелова (съст.) Родът Митови в българското изкуство. Автори. Р. Маринска, Б. Рангелова, М. Добрев, К. Кузмова – Зографова, М. Добрева. София, 2001.
- Сирак Скитник 1929. Сирак Скитник. Майстора. – Златорог, 1929, год. X, № 2-3, 77. Цит. в (Аврамов 1989: 194).
- Тодоров 1992. Цв. Тодоров. Завладяването на Америка. Въпросът за другия. София, 1992.
- Тодорова 1999. М. Тодорова. Балкани и балканизъм. София, 1999.