

Ангел Ангелов

КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ: ОРИЕНТАЛИЗЪМ И КУЛТУРНА ЧУВСТВИТЕЛНОСТ

Angelov Angelov

ORIENTALISM AND SOCIAL SENSIBILITY IN THE WORK OF KONSTANTIN VELICHKOV

Abstract: Angel Angelov examines the theme of Orientalism in the visual and the literary works of Konstantin Velichkov. He draws the conclusion that in Velichkov's work Orientalism manifests as a cultural sensibility to the other and is part of his permanent interest in the more important theme of social justice. Angelov compares Velichkov's paintings with some works of Italian and Austrian artists of the same epoch. He also makes a survey of the publications on Velichkov's visual and literary works in Bulgaria.

Keywords: *Orientalism, cultural sensibility, paintings, Konstantin Velichkov, visual and literary works.*

От октомври 1886 до февруари 1889 г. Константин Величков е във Флоренция. Посещава частното студио на Джузепе Чаранфи, където се обучава по живопис¹.

Сред темите, актуални в италианското изобразително изкуство през последните четири десетилетия на XIX в., са: събития и поведения от Рисорджименто, новата бедност, следствие от индустриализацията в градове и села; градски пейзажи, форми на живот в отделните части на Италия, своеобразието на природата, ориенталски теми (от Северна Африка и Етиопия, от Близкия и Средния изток) и др.

През 1888 г. Величков рисува картината „Негър“; изображаването на цветнокожи през целия XIX в. е част от регистъра на ориентализма, който е актуален за една част от страните в Европа у неактуален за други, сред които е и България. Величков не създава изображения с историческа тематика (българска, италианска, друга) и едва ли причината е само в недостатъчната му живописна подготовка.

Портретни изображения на мъже в живописата на ориентализма има много. Повечето от тях представят войни; оръжието им е част от екзотичното. Много са и изображенията на молеци се араби. По-рядко портретното изображение представя професионалната дейност на мъжа – музиканти, продавачи. Случва се и мъже от европейски страни да пожелаят да бъдат портретирани в ориенталски костюми. В изображаването на извъневропейци като прислужници съществува традиция, на която

¹ **Джузепе Чаранфи** (G. Ciaranfi 1838–1902) е професор по живопис от 1876 г. в Художествената академия във Флоренция. – Проучих архива на Художествената академия във Флоренция за годините 1886–1890. Не открих данни Константин Величков да е учил в нея. За българските студенти в италианските академии за изящни изкуства. – Данева 2013; Данева 2007. – Б.а. А.А.

Величков е могъл да се опре. Картината съчетава жанровете натюрморт и портрет². Негърът държи поднос с чаши, гарафа и грейпфрут. За фон служи тежък килим³. Величков проявява вкус към драматургични решения – в изображението има интрига: погледът на негъра прислужник (или сервитьор) е привлечен от нещо, което зрителите не виждат. Те могат само да гадаят на какво се дължи лекото неодобрение в израза на лицето. Величков не е избрал да представи господарите, ако сцената е в домашен салон, нито тези, които се забавляват, ако сцената е в обществено пространство. Представил е социално ниска роля, но така, че „действащото лице“ да излъчва достойнство и сила, които противостоят на обслужващата му дейност.



№ 1. Константин Величков. Негър, м.б., пл. 65 x 57 см, 1888, Градска Художествена галерия, Пловдив

Величко Коларски, тълкувайки картината, отбелязва важната характеристика „благородство на лицето“: „Същите реалистични достойнства виждаме и в „Негър“. Главата е здраво построена и моделирана много пластично. Лицето на негъра е спокойно и благородно. Бялата дреха е нарисувана с голяма лекота и непосредственост. Гънките ѝ са внимателно проучени. С двете си ръце негърът подкрепя поднос със стъклен сервиз. И тук виждаме майсторството на художника при предаване материалността на предметите“ (Коларски 1955: 76). Коларски назовава картината „Негър“ (за колебанията и за важността на заглавието вж. по-долу). Въпросът дали обслужваните (господарите) не са превъзхождани от обслужващия съответства, смятам, на реториката на образа. Съчетанието от фигура и завеса зад нея е характерно за владетелски и благороднически портрети от XVII–XVIII в. Разликата е в ориенталския килим, но и той е в обичайната за тези портрети цветова гама. „Владетелската“ особа обаче тук е цветнокож: „От царски мислиш, че е род“ (Величков 1966: 317). Това сравнение прави безименен глас в драмата „Хадерал“, действие II, сц. II; безименният глас изказва възхищението на мнозинството от техния предводител. Ако съпоставя „Негър“ с драмата на Величков „Хадерал“, публикувана през 1895 г., то изображението придобива драматично-трагична характеристика. Хадерал е предводителят на въстанието на негрите в Сан Доминго (Хаити) през 1791. Дъщерята на управителя на острова, Луиза спасява живота на Хадерал. Когато по-късно цветнокожите избиват по заповед на Хадерал всички бели на острова, Хадерал скрива Луиза в своя дом. Въстаниците смятат,

² По същото време Величков рисува и „Натюрморт“ (м.б., пл. 60 x 45, 8 см, ок. 1889, НМБНИИ – София), а портретите са най-голямата част от изобразителното му творчество. – Б.а. А.А.

³ Направих известни проучвания, но не успях да разпозная какъв тип е килимът. – Б.а. А.А.

че Хадерал крие при себе си бели съзаклятници, приемат своя доскорошен предводител за предател и го убиват⁴. Величков е създал визуален образ, чиято тема е достойнството на човека, независимо от расата и от социалното положение.

Академизмът, в чиито стил е изпълнено произведението, в края на 80-те години на XX в. е отдавна утвърден институционално в художествените академии в цяла Европа и продължава да се цени от клиентите – обществени и частни. Стилът на живописване напомня този на Джузепе Чаранфи, при когото Величков се обучава: сходен стремеж към напълно гладка повърхност и към прецизност на рисунъка. Именно рисунъкът трябва да удостовери, че стиловете на миналото са усвоени: напр. жанрът на натюрморта от XVII в., което се потвърждава от начина, по който са предадени предметите върху подноса, отблясъците на светлината, самият поднос. Величков не придобива уменията да изобразява многофигурни композиции, в които се е специализирал преподавателят му. Той се различава от своя преподавател също и в избора, и в разработката на темите; в тях е заявена различна социална позиция.

Спрямо развоя на изобразителното изкуство този стил принадлежи на миналото. Художествените (но не непременно и социалните) проблеми, актуални, и открити към бъдещето, в Италия и в цяла Европа по това време се поставят и решават с различни средства. Академизмът сякаш не забелязва съперничеството на фотографията, стремежът му е да бъде четлив и да не привлича вниманието на зрителя върху това как е направен. Липсва му експериментаторски дух. Да обръща внимание върху направата си, „да сблъсква“ зрителя с експеримента е основна характеристика на модерния (и особено на модернисткия) визуален образ. Стремежът на академизма да постигне пълна илюзия за действителност, да не създава затруднение при възприемането на образа се превръща в банализиране на изкуството и на отношението към стила.

Величков не е голям художник (не му достига свобода, твърде старателно моделира обемите и полага цветовете), поради което изобразителното му творчество не е било предмет на особено внимание. Тази гледна точка е основателна, но и ограничаваща – предпоставя, че само голямото изкуство е социално ценно. Ако обаче променя начина на възприемане и не търся непременно художествени достойнства, ще мога да „чета“ образа като посредник и създател на социални ценности⁵. Чрез този подход наистина бива отнета аурата на изкуството, но така бившият художествен образ постига социално въздействие, каквато в своята артефактност той не е имал. Художествените проблеми на модерното изкуство предполагат посветена или казано иначе – специализирана публика. Веризмът (в различните си фази) поставя социални проблеми и апелира към тяхното решаване – ,която цел предполага и дори изисква достъпност на изображението. „В Италия, поне в първите години след обединението, буржоазната публика ... търси „делничното“, поласкана от ... лесния достъп до разбирането на изобразеното“ (Ginex 2005: 303–304).

През 80-те години на XX в. започва италианската колониална експанзия в Африка: през 1882 г. Италия придобива залива на Асаб, в началото на 1885 експедиционен корпус окупира крайбрежната ивица между Масауа и Асаб. През януари 1887 г. военен контингент от 500 души е атакуван в Догали от превишаващите го етиопски сили и е напълно унищожен. Отзвукът в Италия е изключителен, а министърът на външните работи (независимо от постигнатите до този момент успехи в своята дейност), е принуден да подаде оставка. Военната загуба уязвява националното достойнство. През 1888 г. експедиционен корпус от 20 000 войници окупира Саати⁶. Експанзионистичната политика е трябвало да бъде представена по убедителен начин, да стане привлекателна за широки кръгове от италианското

⁴ За драмата на Величков вж. коментара на Ил. Тодоров във: Величков 1986. I: 574–575.

⁵ На български „писането“ се отнася и до образа – иконо- и стенопис; за една църква се казва, че е изписана, но също: писана каруца, писани яйца, писана резба. След като се изписват, образите и предметите могат и да бъдат четени. – Б.а. А.а.

⁶ Литературата по въпроса е значителна. Препращам към някои от трудовете, с които се запознах: Del Boca 1992: 3–30; Labanca 2002: 15–60; Salvadori 1990: 359–60; Прокачи 2004: 343–44. Анжело дел Бока е авторът на основополагащи изследвания върху италианския колониализъм. Колониализмът е сложно явление, което не се ограничава само до военно завладяване и до политическо господство. Посочвам военни и политически събития, свързани с Африка, които са придобили широка известност в Италия особено през втората половина на 80-те години на XX в. Не зная за наличието на свидетелства, които биха подсказали защо Величков избира да рисува негър. Дори обаче да ги имаме, те биха прояснили мотива на художника, но не биха могли да контролират тълкуванията на изображението. – Б.а. А.а.

население. Италия, която до 1861 г. не съществува като национална държава, през 80-те години на XX в. се стреми да се превърне в колониална сила и да участва в подялбата на Африка. Медиите трябвало да обяснява какво се случва. Развлекателната литература и илюстрираните списания са главните посредници, които създават образа на Африка сред италианското население: „... когато се пише за Африка, за сфинкса или за черния континент ... италианците дават с удоволствие стотинките си за вестника и искат да знаят всичко“ (Triulzi 1997: 268). Накратко, присъствието на сведения за Африка през 80 и 90-те години на XX в. в Италия е толкова плътно, че не би могло да не заинтересува Величков. Ако добавим и очевидното, че Величков с една страна от своята личност е и политик, то мога да твърдя, че картината „Негър“ е реакция на актуална политическа и социална ситуация, а не само упражнение на тема ориентализъм и екзотика, макар тя да е и това.

Картината „заявява“ социална позиция – човешкото достойнство не е зависимо от расата. Носителят на това достойнство е представител на расата, която италианската държава се опитва заедно с други европейски сили да завладее и подчини. В този смисъл изборът на негър, а не на арабин, не е случаен. Изборът на сюжети от арабските части на Африка е свързан с по-ранна фаза на колониализма, най-вече на френското присъствие в страните от Магреба. Избраният от Величков сюжет е част от ориентализма; изпълнението свидетелства красноречиво как се е променил стилът през втората половина на XIX в., сравнен с десетилетията 1820–1850. Визуалният ориентализъм престава да използва екзотичното като инструмент на разделението между своята и чуждата култури.

Живописният маниер на Величков принадлежи на миналото (много художници обаче продължават да работят в този маниер, защото има клиенти, които го предпочитат), но не и разработката на темата. Темата за сервирането се появява в изображенията през XVIII в.; свидетелства за обособяването на частното пространство спрямо публичното, но и за навлизането на леките опии като кафето. Изтокът става част от домашното пространство. В изображения на цветнокожи прислужнички и прислужници с подноси голотата на части от тялото, както и цветът на кожата са знаци за недостатъчна цивилизованост и за подчинено социално положение. Господарките са бели и облечени; откритите им части от тялото са точно определени. Постигнението на Величков е, че напротив – прислужващият прилича на господар.

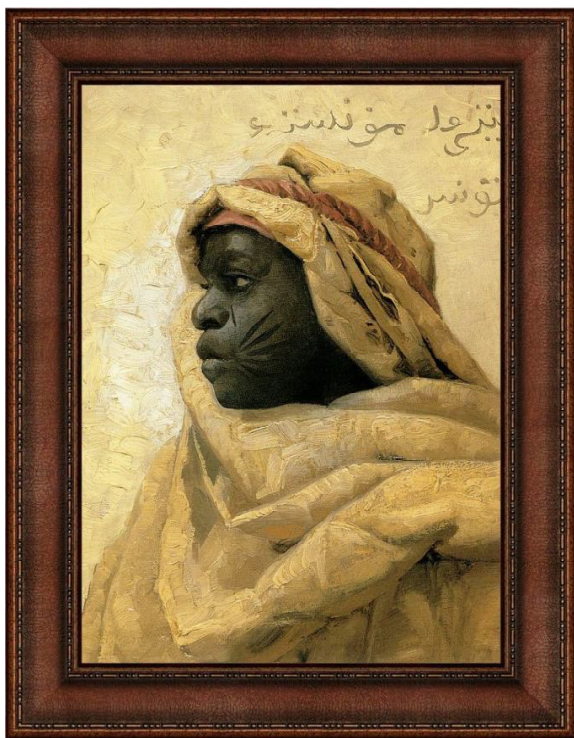
Официалното заглавие на картината е „Негърчето“. Чие обаче е то? Да е на художника, ще е странно – умалителната форма носи социално пренебрежение, назовава прислужничето, каквато фигурата на негъра дори формално – като размери, не е. Величков не е интуитивен художник, за когото словото е само помощно средство за общуване и израз. Допускам, че заглавието не принадлежи на Величков, защото то проявява нечие чувство за превъзходство. Да бяхме в друга страна, щях да кажа, че заглавието е израз на колониална нагласа. Уредникът на фонд „Живопис“ в ХГ – Пловдив – г-н Владимир Харбалиев, потвърди, че заглавието е „Негърчето“; картината е постъпила през 1955 и е закупена от колекционер; нямамо сигурност, че заглавието е дадено от самия художник⁷. В този смисъл предлагам заглавието да се промени на „Негър“ защото умалителната форма е двойно несъответна – социално и художествено.

По сходен начин мога да „прочета“ създадената ок. 1880 г., преди колониалната експанзия на Италия, „Глава на абисинец“ от Николт Барабино (1832–1891). Изразителната глава в профил напомня на образи на владетели (монети, медальони, портрети) в историята на европейското изкуство. Този формат, именно понеже е познат, използват и етнографите, които чрез фотографии „достоверно“ представят хора от екзотичните за европейците народи. Към етнографското принадлежи наметката от бяла вълна, докато златистият фон напомня и за Ориента чрез своя арабско-византийски произход. Най-вероятно Барабино е използвал фотография за образа на мъжа. В своята загадъчност и трудна проницаемост „портретът“ на абисинеца утвърждава различието в расата или в културата, както по-предпазливо бихме се изразили днес. Едновременно го равнопоставя спрямо културата на италианската публика, защото образът не е на враг, нито на роб, изобщо не е представител на низша раса. Според художничката Мария-Грация Пари християнинът Барабино е искал да създаде образ, който утвърждава, че хората в Царството Божие, макар и различни, са равни по достойнство⁸. Изразът на лицето напомня

⁷ Благодаря сърдечно на г-н Харбалиев за предоставеното ми сведение, както и за любезността, с която се отзова на въпроса ми. – Б.а. А.А.

⁸ Мария-Грация Пари в писмо до автора от 18.II.2011 г. – Б.а. А.А.

на култово изображение: „извиква представата за скулптурите на идоли в африканската традиция“ (Bietoletti, Dantini 2002: 137). Наблюдението е точно, но едва ли африканската традиция е една; твърдението е от външен поглед, тотализиращ разнообразието на този огромен континент. През първото десетилетие на XX век африканските маски ще бъдат един от източниците на радикално обновление на изкуството в Европа.



№ 3. Педер Мьорк Мьонстед (Peder Mørk Mønsted). Портрет на нубиец, 23,4 x 19 см, м.б., дърво, ок. 1886, Dahesh Museum of Art, Ню Йорк



№ 2. Николт Барабино, Глава на абисинец, м.б., пл. 53 x 42 см, ок. 1880, Galleria d'Arte Moderna, Генуя (Nicolo Barabino. Testa di abissino)

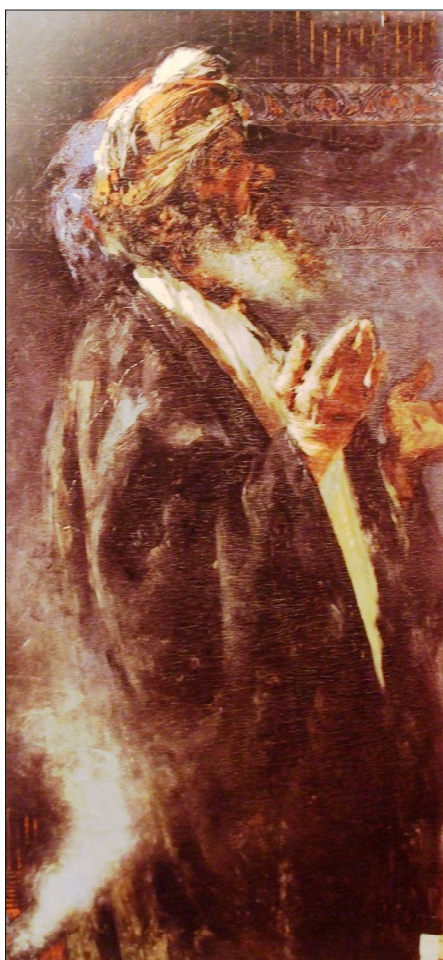
Сходни характеристики (достойнство на портретирания, загадъчност – непроницаемост на израза на лицето, етнографски елементи – татуировката, дрехата) притежава и въздействащият портрет от Мьонстед, също свидетелство за промяната в отношението на художниците към Ориента; подписът на художника с арабско писмо в горния десен ъгъл на портрета е също част от тази промяна⁹.

Все пак и „Негър“ на Величков, и „Глава на абисинец“ на Барабино не напускат историческия хоризонт, в който са създадени. Въпреки портретните характеристики названията са по расов или по етногеографски белег; на изобразените им е отказана индивидуалност. Сред легитимиращите европейския колониализъм доводи е износът на цивилизация към примитивните народности. Липсата на индивидуалност и на история се възприема като липса на цивилизованост. Как би изглеждало, ако през 1870–1900 г. в някое от европейските изложбени пространства се бе появило портретно изображение,

⁹ Вж. и тълкуването, което предлага страницата на музея: <http://www.daheshmuseum.org/portfolio/peder-mork-monstedportrait-of-a-nubian/#.WYHua4jyiK9>

озаглавено „Бял“ или „Французин“. Ако целта не е осмиване (карикатура) или култ към масова героика, то подобни тотализиращи названия и образи са възможни само от вънпоставена и културно отстранена позиция.

През 80-те години на XX в. италиански художници рисуват образи от Северна Африка, в които границата между своето и чуждото се превръща в проблем, тя престава да е очевидна; чуждото е станало по-близко. Мария-Антонела Фуско подчертава близостта между Италия и арабския свят, търсенето на общи за двете култури елементи. Сравнявайки работи на художници от Неапол през 60–80-те години на XX в., тя твърди: „... изненадва чувството за полифониен хор, вариации на тема „голямо средиземноморско койне“, в което Изтокът и Западът се срещат хармонично“ (Orientalisti italiani 1998: 30). Разбира се, Неапол не е Виена или Париж, още по-малко – Лондон или Берлин; близостта му със Средиземноморието е значителна. Дали може наистина да говорим за хармонично средиземноморско койне?¹⁰ Гледайки изображенията на неаполитанските художници от посочените десетилетия, забелязвам, че своето притежава историческо време, то е част от исторически опит, докато „чуждото“ е лишено от история; то съществува в едно неисторично „сега винаги“.



№ 4. Виторио Коркос. Молитва на арабин,
м.б. пл. 110 x 51 см, ок. 1880,
Museo di Capodimonte,
Неапол (Vittorio Corcos. Arabo in preghiera)

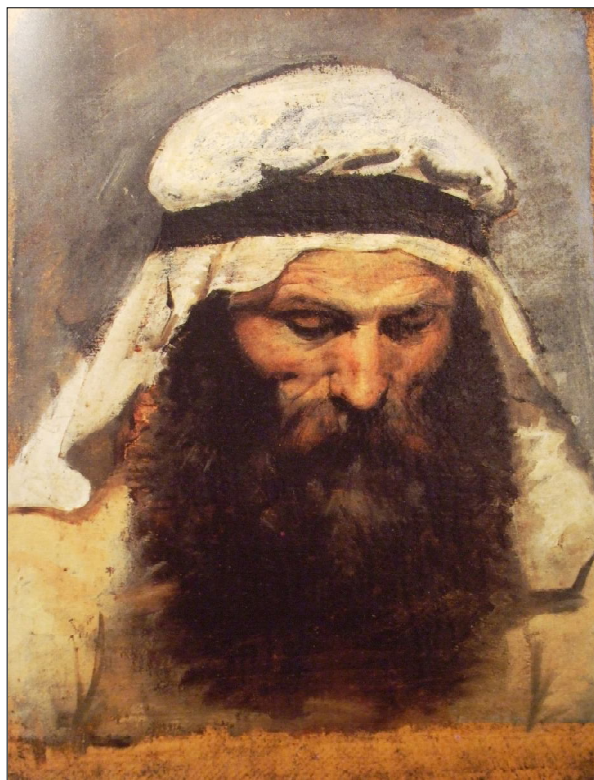
„Молитва на арабин“ от Виторио Коркос¹¹ изобразява молец се възрастен мъж. Мъжът е коленичил, светлината „се стича“ върху молитвено обърнатите нагоре длани, оставяйки лицето в сянка. Издиганият се дим, цветовото насищане, „преливането“ между фигура и пространство предават състоянието на свързаност с божественото, а близкият план усилва въздействието. Важно е, че

¹⁰ На Фуско принадлежат важни изследвания за италианските художници ориенталисти. Сред приносите ѝ е именно вниманието към елементите на близост между средиземноморските култури, които тя открива в изображенията, за разлика от изследванията, които предпочитат да виждат само колониалната позиция на художниците. – Б.а. А.А.

¹¹ „Молитва на арабин“ е създадена в Неапол; Коркос по това време е ученик на Доменико Морели. – Б.а. А.А.

молещият се е арабин – чалмата, цветът на лицето, декорацията върху стената са елементи на чуждото. Въздействието обаче не се гради само върху специфично мюсюлманското, върху чужд религиозен опит, а и върху по-архаичното състояние на екстаз, което може да бъде почувствано независимо от религиозната принадлежност и поради това – споделено. Зрителят не е отстранен наблюдател на религиозна церемония, към която не принадлежи. Жестът на ръцете, обърнати с дланите нагоре – да приемат благодатта, е еднакъв и в християнството, и в исляма. „В месата не само свещеникът, но и всички верни държат така ръцете си, докато казват „Отче наш“; в исляма с този жест започва салат, ритуалната молитва, и се казва „Аллах е велик“¹². Наистина отворената уста на молещия се сякаш произнася Името.

Друг елемент, улесняващ възприемането, е традицията на олтарното табло, познато от векове в европейското изкуство. Съотношението между височина и ширина – 110 x 51 см, както и коленичилият в профил мъж, напомня на фигура от странично табло на олтар, която гледа към събитието в централното табло. Напредналата възраст – знак за жизнен опит, придава допълнителна убедителност на състоянието; то не е юношеско или младежко опиянение. Художникът е представил различието, но не като чуждо, още по-малко като отблъскващо; бил е привлечен от темата; това, което е изобразил, е било или му е станало близко. Това е ориентализъм, но не екзотизъм. Основен белег на екзотизма е невъзможността за споделяне на жизнени форми и на ценностите, въплътени в тях. Все пак образът опосредства определена идеология. В своята обобщителност картината на Коркос внушава едно винаги/навсякъде в арабския свят, невъзможно в собствения¹³. Възможна ли е по това време картина от италиански художник напр. със заглавие „Молещ се италианец“?



№ 5. Доменико Морели. Глава на арабин,
м.б. пл. 38 x 29 см, 1880–90, Galleria d'Arte
Verbania, Милано
(Domenico Morelli. Testa di arabo)

От обширното творчество на неаполитанеца Доменико Морели, посветено на ориенталски теми, ще избира само „Глава на арабин“, тъй като тя е създадена в десетилетието на италианската колониална експанзия¹⁴. „Глава на арабин“ напомня на ескиз за по-голямо платно. Но и в този си вид образът въздейства силно, защото сме лице в лице с друго човешко същество. Отличителното е вгълбеното

¹² Цитатът е от писмо на проф. дфн Владимир Градев в отговор на въпроса ми има ли сходство в тази постановка на ръцете в християнството и в исляма. – Б.а. А.А.

¹³ Картината е откупена от крал Умберто I; с получените средства младият, двадесет и една годишен художник заминава за Париж. – Б.а. А.А.

¹⁴ За отношението на Морели към Ориента и към исляма – Villari 2005:142–161.

състояние на мъжа, както и следите, оставени от времето върху лицето, а не толкова принадлежността към друга култура и религия. Впрочем Морели (както и Коркос) не е посещавал арабския свят. Начинът на живописване на италианските майстори (Морели, Коркос, Барабино) не е възпроизвеждане на натурата, което вече фотографът умее да постигне, а експресивно полагане на цвета, което да остави впечатление за незавършеност. Целта е зрителят да бъде „въвлечен“ емоционално в изображението и така, въображаемо, да заличи границата между своето реално пространство и условното на изображението.



№ 6. Константин Величков. Ханъма,
м.б. пл. 92,5 x 111,7 см, 1890, ХГ
„Станислав Доспевски“,
Пазарджик

Картината „Ханъма“ поражда сходен въпрос. В писмо да брат си (21.I.1890) Величков пише: „Казах ти, че съм много занят. Пиша една турска одалиска. Картината е един метър дълга и един и 20 сантим. широка. Работа я с голямо удоволствие и върви успешно. Всички, които я видеха досега, я намериха добра“ (Величков 1979: 286). И в писмо до Михаил Маджаров (8.II.1890): „Писах ти в последното си писмо за лотарията, която мислех да издам за картината „Туркиня у дома си“. Издадох лотарията, състои се от 120 билета по 5 франга единият“ (Величков 2005: 472). Билетите от лотарията са в продажба в Цариград, София, Пловдив и Пазарджик.

От писмата на Величков научаваме, че в Цариград той рисува портрети (вкл. по фотографии), както и копие на една Мадона с Младенеца от Тициан. Това са поръчки, които се заплащат. „Ако излезнат добри, ще ми предизвикат други поръчки. (Величков 1979: 281) Величков работи за един, макар и ограничен, но пазар – бъдещите притежатели на портретите, Солунската гимназия, Негово Блаженство. Възражава срещу неодобрението на брат си: „Хокаш ме за лотарията. ... У нас е немислимо да се продаде каквато и да било картина. Защо един живописец, който има нещастие да иска да се помине с писването на картини, да не може да извади на лотария един свой труд? Това средство е в употреба – ако и рядко, но все едно – и в Европа... Отвред, дето съм пратил билети, има добри известия. Генадиев е разпродад в няколко деня и 30-те билета, които му бях пратил“ (Величков 1979: 286–88). Очевидно Генадиев е притежавал таланта да убеждава. Темата „жена от Ориента в интериор“ не му е била възложена, художникът е работил с идеята за пазар и клиенти. И темата, и размерите на „Туркиня у дома си“ свидетелстват за намерението на Величков да нарисува платно в стила на (западно)европейския ориентализъм. „Добрите известия“, за които споменава в писмото си, говорят, че подобни произведения се търсят. Казано иначе – темата попада в хоризонта на очакване на определена публика от ценители и клиенти. Участниците в лотарията не са били отблъснати от това, че жената е туркиня, одалиска или ханъма и че Величков не е изобразил българка. В новосъздадената българска

държава няма галерии, които да поемат ролята на посредник в предлагането. Художникът е в ролята и на мениджър на произведението си.

Величков не се е интегрирал в художествения живот в Цариград, което може да означава, че не е имал подобно намерение, че не е могъл. През 1875 г. в Истанбул пристига Жан-Леон Жером, у когото художникът и предприемачът се съчетават (както няколко десетилетия по-рано у Орас Верне в Алжир), за да почерпи стимули за изкуството си, но и за да положи основите на търговия на художествени произведения между Османската империя и Франция. През 70-те години на XX в. под ръководството на френски художници – в Цариград, но и в Париж – започва обучението на местни художници. Насоката е – създаване на ориенталистки тип визуални образи. Част от продукцията на местните ориенталисти ще бъде използвана от османската власт. Това прилича на самоколонизиране, едновременно е и контролирана модернизация. Османската имперска академия за изящни изкуства е открит в Истанбул през 1883. Моделът е парижкото Училище за изящни изкуства (École des Beaux-Arts) (Fusco 1998: 106).

Накратко, Величков навярно е знаел и за съществуването на академията, и за редовните художествени изложения както в Италия, така и в Истанбул. Само през 70-те години на XX в. има три изложби с названието, Exposition Artistique Ottomane. Идеята на Величков за създаване на висше училище за изобразително изкуство или на художествена академия в България е резултат от престоите му във Флоренция и в Истанбул и от запознаването с начините, по които е бил организиран или е започвал да се организира художественият живот в тези два центъра. Величков, ще допусна, е знаел за съществуващата вече в Истанбул търговия с картини. Когато отговаря на брат си, че лотарията е „в употреба – ако и рядко, но все едно – и в Европа“, той е имал социален опит извън България, който е бил непознат за брат му.

Преместил се или по-скоро върнал се в Цариград¹⁵ от Флоренция и от Рим, Величков създава произведения с различно предназначение, което не може да се определи еднозначно като народностно (за Солунската гимназия – „икона“ на Кирил и Методий, но и портрет на султана). „Ханъма“ и „одалиска“ са образи на екзотичното и на еротичното. По протежение на целия XIX в. много европейски художници са привлечени от темата за жената в Ориента, макар да не са били, разбира се, допускани в помещението, предназначени за жените. Между ханъма и одалиска обаче има разлика и тя е свързана с еротичното въображаемо – одалиската е наложница и/или слугиня, а ханъмат е съпруга (една от съпругите). И в двата случая образът може да е проекция на еротични (европейски) копнежи, но свързването между еротика и социална роля при одалиската е по-силно. Затова одалиските в изображенията на ориенталистите са полуразголни или съвсем голи, за удоволствие на мъжете зрители, а не, без друго, и на някои жени. С една дума – разликата в названията между одалиска и туркиня не е за пренебрегване.

Допускам, че хрумването или съветът за продажба чрез лотария е довело до промяна на заглавието на картината. „Туркиня у дома си“ е по-неутрално от „Одалиска“, не извиква непременно еротични фантазии, поне не такива, които биха злепоставили художника и предизвикали обществено неодобрение. Величков пристига в Цариград, след като „е школувал“ околното си най-вече във Флоренция, но и в Рим, и в Неапол, както и уменията си в стила на веризма. От друга страна, живеещ повторно в Цариград, Величков не е чужд на многоезичната, полиетническа среда в столицата. Не го привличат исторически сюжети с многофигурни композиции. Не е имал умение, за което стана дума по-горе, за големи сценични платна, нито средства, които да му осигурят модел(к)и и достатъчно безгрижно време. Липсата на нужните умения не обяснява обаче художествения му интерес към по-ниския социален слой във Флоренция, нито желанието му да предаде вътрешното състояние на полегналата „одалиска – ханъма“.

„Туркиня у дома си“ създава чрез пищността на материи, чрез яркостта, но и чрез контраста между чисти, топли и студени цветове внушение за ориенталски интериор. Декоративната наситеност е едната страна, другата, на която художникът отделя също толкова внимание, е „портретирането“ на женската фигура. Тялото, отпуснато без сила върху дивана, неравновесната поза, която заема,

¹⁵ „... Величков заминал за Цариград през септември 1868 г. и постъпил в Lycée Impérial, уреден по френски образец ... След шестгодишно учение Величков завършил лица и получил диплома *licéncie en littérature*“ (Величков 1966: т. I, 6.).

разместваният гердан върху гърдите, леко избутаната настрани шапка и най-вече – изразът на лицето и розата върху пода са знаци на душевно неравновесие, на угриженост. Внушението е за отсъствие на нещо желано, за затвореност в себе си. Във фигурата не липсва еротика, излъчвана от деколтето, от цвета на ризата, близък до цвета на плътта, от разплетената коса, част от която се спуска между гърдите. Но еротиката е приглушена. „Туркиня у дома си“ е подходящо заглавие, независимо дали Величков е искал да създаде първоначално образ на одалиска.

Макар че, самият художник използва „одалиска“ и „Туркиня у дома си“, официалното название на картината не е нито едното, нито другото, а „Ханъма“. Реставраторът на картината г-н Иван Караджов твърди, че изображението е на одалиска, но не и на ханъма, и се позова на падналата на земята роза и на чехлите – единият върху стъпалото на жената, другият – на пода. На въпроса ми дали ги възприема като еротични знаци, той отговори положително, добавяйки, че представянето на любовта или еротиката, както съм я наричал, било срамежливо¹⁶. Въпросът е: кой е поставил заглавието, отправящо към привидно благоприличие и семейни ценности? От позицията на хомогенно разбира на българска националност „ханъма“ е не съвсем ясна дума, докато „туркиня“ е етнически ясен определител и дали поради това – нежелан?

„Туркиня у дома си“ също предоставя добра възможност да се потърси отговор на въпроса за отношението между визуално и словесно, образ и слово. Въпросът има дълга история и е получавал различни отговори. В случая не става дума за словесното описание (екфрасис) на визуален образ, а за съотношението – (не)съвпадение между двата медиума, които съставят цялото на образа.

През 1906 г. Величков написва „На морския бряг“, едноактна драма в стихове. „Действието става в Цариград, в къщата на Селим бей, разположена в едно село край Босфора.“ (Величков 1911: 227) Айше, съпруга на Селим бей, е влюбена в Джемал. Джемал пристига с лодка; нощ е. На къшк край брега двамата влюбени споделят чувствата си. След това Джемал отплува. Айше, поради безизходността на ситуацията, се хвърля в морето.

Част от описанието на облеклото на младата жена съвпада с облеклото в „Туркиня у дома си“. „... Айше, с цигара в ръката. Тя носи разкошно домашно облекло. Свилена риза, припасана с скъп пояс на кръста, се разкрива на шията. Накривена шапчица светлее от брилянти на разпуснати косми. На пода, послан със скъп келим...“ (Величков 1911: 227). В картината няма цигара, а наргиле, самата употребата на тютюн от жена е необичайно за европейското възприятие, наргилето е аксесоар, „свидетелство“ за достоверност.

Миг преди срещата с Джемал, Айше се обръща към себе си с думите:

„Гърчи ... /На къшкка, Гюл-ханъм!“ (Величков 1911: 231). Самоназоваването „Гюл-ханъм“ („Госпожа Роза“), чрез което цветето, жената, любовта, красотата се събират в един образ е общо място, топос. Айше е разцъфнала като роза чрез любовта си към Джемал, но и бързо – като роза – ще повехне. За съпоставянето е важно, че „Гюл-ханъм“ се отнася и към образа на розата върху „скъпия келим“ в картината. Близостта между думи и образ, без да е еднаквост, може да даде допълнително потвърждение, че темата на картината е драматично психическо състояние, породено от любовно чувство. Ако четем картината и посредством едноактната драма, то заглавието „Ханъма“ ще е най-подходящо, ще съответства на представената в „На морския бряг“ безизходна ситуация на влюбената в друг мъж съпруга. Можем да изберем или да съчетаем трите възможни заглавия, стига само да се обосновем.

Употребата на „ориенталски“ реалии в драмата (гюл-ханъм, хурия¹⁷, елмаз, Аллах, имената на действащите лица) не е такава, че да затрудни възприемането. Реалиите са познати за българската публика и отчасти заменими със свои. Едновременно те са елементи на екзотичното. Къшкът е нещо почти свое, но на брега на Босфора, в съчетанието с море и лодка, той е истанбулска реалия. Екзотичното (в обстановката, в облеклото, в езика) внася елемент на културна отдалеченост, който би

¹⁶ Благодаря сърдечно на г-н Караджов за споделеното мнение, което затвърди впечатлението ми, че поне намерението на художника е било да създаде образ на екзотично-еротичното. – Б.а. А.А.

¹⁷ „Хурия“ (от перс.) 1. *мит.* Красива девойка в мюсюлманския рай. 2. *прен.* Красавица (обикн. обект на любов, на страст) (Речник 2003). В други речници „хурия“ (Huri; pl. Huris) е определена като „жена с непреходна красота в ислямския рай“. – Б.а. А.А.

липсвал, ако място на действието би бил балкански български град. Представеното в драмата и в картината не е свое за потенциалната публика в Народния театър в София¹⁸, но е споделимо. Екзотичното при Величков и разделя, и свързва, но не изолира, нито косвено представя своето като цивилизовано, а чуждото – като културно недоразвито. Напротив, разширява границите на онова, което бива определяно като своя култура¹⁹.

Не е задължително да тълкуваме картината чрез пиесата. От значение е обаче, че много от живописните произведения на Величков притежават характеристиката сценичност; те са композирани като елемент от по-обхватно действие. Сценичността както в смисъл на постановка, така и като инсцениране на исторически събития и на литературни произведения е съществена за академичната историческа живопис. Еднакво интересна е сценичността за произведения, при които нямаме исторически или литературен първообраз, както е и при Величков. Сценичността показва, че публиката е предвидена и присъства още при създаването на визуалния образ независимо дали образът ще представя исторически събития, засягащи общности, или индивидуални съдби.



№ 7. Габриел Лекеджиян. Туркиня върху диван с наргиле, албумин, ок. 1890, колекция Антонио Фери, Bolognamondo, Болоня (Gabriel Lekegian. Donna turca sdraiata con narghilu)

През втората половина на XIX в. из Османската империя пътешестват много (западно)европейски художници, но също така и фотографи. Един от тях е Габриел Лекеджиян. Фотографията му „Туркиня върху диван с наргиле“ е направена по същото време (ок. 1890), по което Величков рисува „Туркиня у дома си.“ Композирана е по начин, сходен с картината на Величков. Виждаме млада жена, седнала върху диван, част от роклята пада върху пода; непосредно до диплите на роклята са подредени пантофите и наргилето. Интериорът представя наситена предметна среда – резбовани мебели, маса, инкрустирана със седеф, килим, възглавници; герданът, гривната, пръстените на жената са част от разнообразието и тежестта на материите. Фотографът по някаква причина е отрязал масата вляво и част от дивана. В много изображения на интериори от италиански художници почти през целия XIX век прави впечатление противоположното – оскъдицата на предмети, празнотата на вътрешното пространство. За разлика от ориенталистките живопис и рисунка, тук няма еротика, по-скоро

¹⁸ „Той ми прочете и едноактна драма в стихове, която тъкмеше да даде на Народния театър: „Край морския бряг“, пише Вазов в спомена си за Величков (Сборник 1964: 209). Вж. и коментарите на Стефан п. Василев във: Величков 1966: т. I, 390, и на Илия Тодоров във: Величков 1986: т. I, 576–578.

¹⁹ Турските телевизионни сериали (излъчвани през последните десет години и в България) имат и такава функция – да премахнат предубежденията там, където ги има, спрямо Турция. – Б.а. А.А.

противоположното – съдържаност. Екзотичното е в употребата на наргилето от младата жена, по-малко – в позата. Но с това екзотичното се изчерпва. Изразът на лицето не е предизвикан от слаб наркотик²⁰, допускам, че внушението е друго: замислено замечтаният поглед, както и разпознаваемо „европейската“ прическа са приближаване към европейския зрител; те дори са предназначени за него. Фотографията на Лекеджиян не подчертава културно далечното, а го приближава. Фотографията „портретира“ богата социална среда – фигура, облекло, обстановка, както и обичая пушене на наргиле: „Турска госпожа вкъщи“ („*Dame turque chez elle*“) е изписано в долния ляв ъгъл на фотографията, вдясно е името на фотографа. Представя я не като проекция на външни желания, а като особена, но „нормална“; среда, която може да бъде културно споделена и елементи от нея – усвоени. Напр. в Европа в края на XIX в. се създават еклектични „ориенталски“ интериори. Във фотографията на Лекеджиян има реалност, инсценирана, но не въобразена от външен поглед и от външни очаквания. Сравнявайки картината на Величков и фотографията на Лекеджиян, в картината има повече ориентализъм отколкото във фотографията. Близостта между композицията на двете изображения потвърждава обаче веризма на Величков.



№ 8. Константин Величков. Евреин от Константинопол (Цариградски евреин), м.б. пл, 48 x 35 см, без дата, СГХГ, София

Портретът на цариградския евреин не се различава от портретите, които Величков прави на българи. Този портрет обаче заслужава повече внимание: тъй като портретируваният не е назован, мога да възприема изображението като събирателен портрет на етнос, на мъжката част от етноса. Величков е бил привлечен от изразителното лице, по което следите на времето са се преобразували в жизнен опит. Или е създал това лице, защото проникателният поглед и увереност, излъчване навън се съчетават с вглеждане навътре, в себе си. Ако фесът е разпознаваем знак за жител на империята²¹, то амулетът до сърцето също характеризира връзката на сефарадския евреин със средата, в която живее²². Евреинът

²⁰ Състоянието след приемане на опиати също е тема за художниците ориенталисти.

²¹ Фесът през XIX в. е на мода и в Европа, което е вид усвояваща стилизация.

²² „След кратки консултации с моя приятел равин, мисля, че по-скоро това е амулет. Което той потвърди, като често срещано явление сред сефарадските евреи по това време – приемане на местни обичаи. Така е било и в Кордовския халифат (Испания) и в Османската империя. Амулетът може да бъде всякаква вещ или предмет, включително и чесън, против уроки. Поздрави, Андрей“ Проф. Андрей Даниел в писмо до автора от 21.III.11.

е друг, но близък, опитът му е споделим. Другостта в този образ не е екзотична²³. „Протагонистите“ на Величков притежават чувствителност и достойнство независимо от етнос и раса. Характеристиката, която обединява живописните му произведения, е стремежът да представя психологически състояния не само в портретите, но и в делничните сцени – „Музикант“, „Кибритопродавач“, „Баба и внуче“, както и в „Туркия у дома си“. Битовите му сцени също са „портрети“.

От 120-те години на XX в. до края на XIX в. отношението на европейските художници към екзотичното се променя – то започва да се преживява, макар и не като свое, но като близко. Това се вижда в творчеството на художници, които живеят с десетилетия на Изток²⁴, но и при други, които не никога не посещават Ориента (Доменико Морели), при фотографи като Лекеджиян, вижда се и при Константин Величков.

ЛИТЕРАТУРА

- Величков, Константин 1911:** На морския бряг. :: *Събрани съчинения. Том II.* Под редакцията на Ивана Вазов. София: Ст. Атанасов, с. 225–249. [Velichkov, Konstantin 1911: Na morskia bryag. // Sabrani sachineniya. Tom II. Pod redaktsiyata na Ivana Vazov. Sofia: St. Atanasov, s. 225–249.]
- Величков, Константин 1966:** *Избрани произведения в два тома.* Под редакцията на Стефан поп Василев и Иван Сестримски. София: Български писател. [Velichkov, Konstantin 1966: Izbrani proizvedenia v dva toma. Pod redaktsiyata na Stefan pop Vasilev i Ivan Sestrimski. Sofia: Balgarski pisatel.]
- Величков, Константин 1979:** *Литературен архив т. VII.* Съставителство и коментар Величко Вълчев. София: Издателство на БАН. [Velichkov, Konstantin 1979: Literaturen arhiv t. VII. Sastavitelstvo i komentar Velichko Valchev. Sofia: Izdatelstvo na BAN.]
- Величков, Константин 1986:** *Съчинения в пет тома. т. I. Поезия.* Подбор и редакция Илия Тодоров. София: Български писател. [Velichkov, Konstantin 1986: Sachinenia v pet toma. t. I. Poeziya. Podbor i redaktsiya Iliya Todorov. Sofia: Balgarski pisatel.]
- Величков, Константин 2005:** *Съчинения в пет тома. Том V. Преводи, публицистика, писма.* Подбор и редакция Илия Тодоров и Иван Сестримски. София: Гутенберг. [Velichkov, Konstantin 2005: Sachinenia v pet toma. Tom V. Prevodi, publitsistika, pisma. Podbor i redaktsiya Iliya Todorov i Ivan Sestrimski. Sofia: Gutenberg.]
- Величков, Константин 2005а:** *Константин Величков (1855–1907). Лист по случай 150 години от рождението на художника.* Издание на община Пазарджик и ХГ „Станислав Доспевски“. Съставители: Елена Лютакова и Леон Бабачев. Пазарджик. [Velichkov, Konstantin 2005a: Konstantin Velichkov (1855–1907). List po sluchay 150 godini ot rozhdenieto na hudozhnika. Izdanie na obshtina Pazardzhik i HG „Stanislav Dospevski“. Sastaviteli: Elena Lyutakova i Leon Babachev. Pazardzhik.]
- Данева, Анжела 2007:** Из архивите на Флорентинската академия за изящни изкуства (1878–1945). // *Пету изкуствоведски четения.* София: БАН, Институт за изкуствознание, 2007, с. 285–91. [Daneva, Anzhela 2007: Iz arhivite na Florentinskata akademia za izyashni izkustva (1878–1945). // Peti izkustvovedski cheteniya. Sofia: BAN, Institut za izkustvoznание, 2007, s. 285–91.]
- Данева, Анжела 2013:** *Българи в италианските академии за изящни изкуства (1878–1944).* София: Изд. на Нов български университет. [Daneva, Anzhela 2013: Bulgari v italianskite akademii za izyashni izkustva (1878–1944). Sofia: Izd. na Nov balgarski universitet.]
- Коларски, Величко 1955:** Константин Величков ** *Изкуство*, год. V (1955), кн. II, с. 72–76. [Kolarski, Velichko 1955: Konstantin Velichkov – Izkustvo, god. V (1955), kn. II, s. 72–76.]
- Прокачи, Джулиано 2004:** *История на италианците.* Превод Ина Кирякова, Магделина Тодева. София: Кама, с. 263–316. [Prokachi, Dzhuliano 2004: Istoria na italiantsite. Prevod Ina Kiryakova, Magdelina Todeva. Sofia: Kama, s. 263–316.]
- Речник 2003:** *Речник на чуждите думи в българския език.* Пето допълнено и преработено от Емилия Пернишка. София: Наука и изкуство. [Rechnik 2003: Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskia ezik. Peto dopalнено i preraboteno ot Emilia Pernishka. Sofia: Nauka i izkustvo.]
- Сборник 1964:** *Ц. Гинчев, М. Георгиев, К. Величков, Т. Г. Влайков, Ц. Церковски в спомените на съвременниците си.* София: Български писател. [Sbornik 1964: Ts. Ginchev, M. Georgiev, K. Velichkov, T. G. Vlaykov, Ts. Tserkovski v spomenite na savremennitsite si. Sofia: Balgarski pisatel.]

²³ Разположението на портретирания върху платното ме кара да мисля, че то е било отрязано от едната страна. – Б. а. А. А.

²⁴ Необикновен пример за успешна кариера е Фаусто Дзонаро, който пристига в Истанбул през 1891 г., а от 1896 до 1909 е „придворен художник“ на султан Абдул Хамид II. За италианските художници в Истанбул вж.: Fusco 1998.

- Bietoletti, Silvestra, Dantini, Michele 2002:** *L'Ottocento italiano. La storia. Gli artisti. Le opere*. Firenze: Giunti
- Del Boca, Angelo 1992:** *L'Africa nella coscienza degli italiani*. Roma-Bari: Laterza Fusco, Maria Antonella 1998: *Lo sguardo della Mezzaluna*. Roma: Semar.
- Ginex, Giovanna 2005:** "Pittura di genere": lo sguardo sul popolo – *Pittura italiana nell'Ottocento*. A cura di Martina Hausmann e Max Seidel, Venezia: Marsilio, p. 303–30.
- Labanca, Nicola 2002:** *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*. Mulino: Bologna, p. 15–60.
- Orientalisti italiani 1998:** A cura di Rossana Bossaglia. Venezia: Marsilio.
- Salvadori, Massimo L. 1990:** *Storia dell'età contemporanea dalla restaurazione ad oggi. Volume primo 1815–1914*. Torino: Loescher.
- Triulzi, Alessandro 1997:** L'Africa come icona. Rappresentazioni dell'alterità nell'immaginario coloniale italiano di fine Ottocento – In: *Adua. Le ragioni di una sconfitta*. A cura di Angelo Del Boca. Roma – Bari: Laterza, p. 255–81.
- Verismo 1986:** *Dizionario critico della letteratura italiana diretto da Vittore Branca*. Seconda edizione. Torino: UTET.
- Villari, Anna 2005:** Verso l'Oriente e l'Islam – In: *Domenico Morelli e il suo tempo. 1823–1901 dal romanticismo al simbolismo*. Napoli: Electa, p. 142–61.