

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
КАТЕДРА „ЖИВОПИС“

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВА ГЕОРГИЕВА

**СЕЦЕСИОНЪТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН МИЛЕВ И
ГУСТАВ КЛИМТ.
СРАВНИТЕЛЕН АНАЛИЗ**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертация

за присъждане на образователна и научна степен

„Доктор“

Научен ръководител: проф. д-р КРАСИМИРА КОЕВА

София, 2022 г.

УВОД

Днес изкуството е трудно да бъде обхванато от анализ. Дебатът за следисторията на изкуството, наченат още през 1828 г. от Хегел с неговата идея за края на историята на изкуствата, бива определен през 80-те години на 20 век от философа Артър Данто¹ и историка на изкуството Ханс Белтинг² като легитимиращ културната среда от края на миналото хилядолетие. Няма специален начин, по който произведенията на изкуството трябва да изглеждат; дори не е необходимо да има осезаем обект, за да бъде нещо произведение на визуалните изкуства; всичко може да бъде изкуство – тълкуването на изкуството се превръща във философия³. Семантичната аура на пост-историческото изкуство трудно може да бъде обследвана с научния инструментариум. Творецът има своята абсолютна свобода. Интересно, бих казала дори важно, е да отпразвим поглед към онзи период от историята, когато конвенциите в изкуството и каноните на идеализиращия класицизъм за първи път биват поставени под въпрос. Това е краят на 19 и началото на 20 век. Групи творци, споделящи реакционното си настроение спрямо

¹ В книгата си „След края на изкуството“ Артър Данто прави уточнението, че този край не трябва да бъде тълкуван като „смърт“ на изкуството. Той говори за отказ от наратива в изкуството, но не и от предмета на разказа.

² В първото издание на *Das Ende der Kunstgeschichte?* на Ханс Белтинг заглавието е с въпросителен знак. (Munich: Deutscher Kunstverlag, 1983) В последвалото издание от 1995 заглавието е *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre* (Munich: Verlag C.H.Beck, 1995)

³ Arthur, Danto. *After the End of Art: Contemporary art and the pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997. 13

салонното изкуство, се обединяват в творчески сдружения. Такова творческо обединение е *Виенски сецесион*, учреден през 1897 г. Густав Климт е неговият харизматичен лидер. Сецесионът е едно от най-широкообхватните и трайни течения в изкуството. То достига и до България, като на местна почва придобива своя топусна характеристика, влизайки в симбиоза с българската средновековна художествена система от приложните изкуства и занаятите. Един от най-ярките български представители на това международно течение за обновление в изкуството е Иван Милев.

Предмет на това изследване е сецесионната стилистика в изкуството на Иван Милев и Густав Климт – сходна като декоративен принцип на изграждане, ползваща някои общи пластически похвати. Същевременно изкуството на двамата автори, като артистична рефлексия на специфичната и несравнима политическа и социо-културна среда в Австро-Унгария и България, значително се различава.

Подобен сравнителен анализ на творчеството на Иван Милев и Густав Климт не е правен. В монографиите и публикациите, посветени на Иван Милев, се споменават известни западни влияния в стилистиката на художника, без те да са подробно изследвани. В България по политически и идеологически причини за дълъг период от време темата за западното изкуство не е разглеждана.

Основна задача в анализа на творчеството на Иван Милев и Густав Климт е, проследявайки стилово развитие на всеки един от тях, изследвайки допирателните по отношение на декоративната естетика, да извлечем това, което е характерно и уникално в контекста както на авторския възглед, така и на средата и времето.

Една от водещите цели на изследването е, проследявайки в исторически и идеологически план развитието на родствените течения *Виенски сецесион* и сецесион в България, да обясним тяхната полиморфна, еkleктична природа като резултат от дълъг процес, в който еднакво важни са както приемствеността, така и жаждата и усета за новото и различното. Отпадането на йерархичното разделение

между изящно и приложно изкуство дава богат набор от изразни средства и прави възможно реновирането на всички сфери на пластическите изкуства, архитектурата, дизайна. Процесът на стилова кристализация, в контекста на припознаване и заемане на пластически изразни средства, тематика и идеи както от миналото – византийско, древноегипетско и древногръцко изкуство, японското изкуство, така и от съвременници на авторите, като акт на почит и заявена принадлежност към естетически възглед или стилистика, може да бъде проследен в изкуството и на Иван Милев, и на Густав Климт.

Удивителното разнообразие от изразни средства в еklekтичната стилистика на ар нуво, богатството от психологически пластове и семантични подтекстове, прави сецесионната творба трудна за анализ. На лице е и неизбежният субективизъм в обследването на даден проблем. Пречупени през през естетиката и идеологията на различни периоди, произведенията на авторите намират нееднозначен прочит и оценка.

Изследването обхваща периода от края на 19 и началото на 20 век. В Австро-Унгария тече бурна социална експанзия. През този период, като реакция на консервативното салонно изкуство, се учредява *Виенски сецесион*. Животът и творчеството на Густав Климт са силно обвързани с артистичното обединение. Бурната изложбена дейност на *Виенски сецесион* изиграва ключова роля за формирането на виенската разновидност на ар нуво. Важен акцент в изследването е ролята на международните тематични изложби като мощен генератор на идеи за сдружението. Културният обмен е водеща политика на *Виенски сецесион*, който има амбицията да създаде нов голям стил. Творческото развитие и оформянето на идеите на Густав Климт е в тясна взаимовръзка с дейността на сдружението. За целите на изследването е важна периодизацията, била тя и условна. Създаването на виенския сецесион е вдъхновено от учредения пет години по-рано Мюнхенски сецесион. Този времеви отрязък има качествено измерение по отношение на стилистичните особености на позакъснелия *Виенски сецесион*. Сецесионът достига

до България 10-ина години по-късно. Иван Милев е представител на условно наречената „втора вълна“⁴ на сецесията в България – възродения интерес към сецесионната стилистика, която в следвоенните години влиза в симбиоза с декоративните форми на средновековна художествена система от приложните изкуства и занаятите. Мрачната енергия на този следвоенен период провокира едно специфично умонастроение в интелектуалните среди. В изкуството навлиза идеята за „родното“. Търсенето на здравия родов корен се явява като контрапункт на следосвободенската етнографско-повествователна линия. Проблемите за „родното“ изкуство и изкуството „в периферия“ са важни за разбирането и ситуирането на българското изкуство на световната артистична сцена.

На фона на специфичната културна, социална и политическа обстановка в Австро-Унгария и България се зараждат реакционни настроения, довели до учредяване на нови творчески обединения и изобщо на нови стилови експерименти, алтернатива на официално признатите. Изкуството е верен лакмус на времето си. Еманципиращото се общество подлага на въпрос каноните и постулатите. Преодоляването на предразсъдъка и инерцията е дълъг процес. Тези проблеми въвеждам в първа глава на изследването, посветена на сецесиона, неговото възникване и развитие, водещи характеристики и пластически изразни средства. *Виенски сецесион* и сецесион в България могат да бъдат разглеждани и като функция на регионална културна политика.

В изследването си акцентирам на онези елементи от полиморфната структура на сецесионната стилистика, които са отличителни за изкуството на художниците Иван Милев и Густав Климт. В аналитичната част произведенията на двамата автори не са представени в хронологичен ред. Подборът и групирането по общи белези на конкретни творби е в подкрепа на дадена теза, касаеща някои сходни или различни пластически постановки, тематични специфики, проблеми

⁴ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897-1997. С.: НХГ, 1997. 14

или стилкови особености. В изследването разглеждам някои от знаковите произведения на авторите, както и произведения подбрани по субективни критерии, които илюстрират проблем, възникнал при формалния анализ. В изследването са включени и произведения на други автори, които малко или много са повлияли, инспирирали, насочили творческите търсения при Климт и Милев. Водеща е тезата за приемствеността в изкуството като отключващ творческия потенциал механизъм.

Поради обективни обстоятелства литературата за Иван Милев е малко. По време на социализма художественото наследство на Иван Милев е низвергнато, а художникът е обявен за „формалист“.

На Иван Милев са посветени две монографии. Първата, публикувана през 1940 г., е написана от етнографа Евдокия Петева-Филова⁵. В изследването се коментират „недостатъчните“ художествени средства и пластическа незрялост на Иван Милев. Някои от творбите на художника са неоснователно определени като „импресионистични“. Творчеството на художника авторът тълкува през естетиката на 30-те години. Във втората монография, написана от художника Александър Стаменов през 1958 г., в конкретни сюжети от творчеството на Иван Милев се търси отражение на господстващата през периода социалистическа идеология⁶.

Във въстъпителното слово за юбилейния албум, посветен на 100-годишнината от раждането на Иван Милев, Ружа Маринска обобщава, че изкуството на художника не може да бъде разбрано извън контекста на 20-те години⁷. Модерните западни течения в изкуството, които проникват на наша територия, заедно със стремежа да се твори „родно“ изкуство, който към онзи момент придобива мащаба на национална кауза, са ключови за разчитане на

⁵ Филова, Евдокия. Иван Милев. С.: Казанлъшка долина, 1940

⁶ Стаменов, Александър. Иван Милев. С.: Български художник, 1958

⁷ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897 – 1997. София: НХГ, 1997

изкуството на Иван Милев. В изданието е включено и литературното наследство на художника.

Важно свидетелство за живота и творчеството на Иван Милев са статии в продължаващите издания от периода – „Златорог“, „Везни“, „Заря“, „Стрелец“, „Пламяк“, „Слово“ и др. За него са писали Чавдар Мутафов⁸, Сирак Скитник⁹, Гео Милев¹⁰, Анна Каменова¹¹ ¹², Иван Мирчев. Ценни за изследването са публикуваните мемоари на съвременниците на художника Иван Ненов „Много лично“¹³, Илия Бешков „Словото на Бешков“¹⁴, Иван Пенков¹⁵, Ламар¹⁶.

За Густав Климт и *Виенски сецесион* има огромно количество публикации. Първата монография за художника е публикувана още преди смъртта му. За пръв житиеписец на художника се сочи историкът на изкуството Ханс Титце¹⁷. Водещ ресурс за изследване на живота и творчеството на Густав Климт е catalogue raisonné на Йоханес Добаи с встъпителна студия от Фриц Новотни¹⁸. Монографията на Кристиан Небехай е незаменима в изследването на творческия път на Густав Климт, въпреки че е с доста сложна структура и има известни неясноти на фона на по-съвременни изследвания¹⁹. Ценни за изследването са публикациите в

⁸ Стенописите на Иван Милев. В. Стрелец, 1927

⁹ Скитник, Сирак. Родно Изкуство. В. Слово, 1924

¹⁰ Родно изкуство. Сп. Везни, 1920. Кн. 11

¹¹ Каменова, Анна. Баща му беше овчар. Сп. Септември, 1968. Кн. 2

¹² Каменова, Анна. Турандот в Народния театър. В. Свободна реч, 1924

¹³ Каприев, Георги. Иван Ненов: Много лично. С.: ЛИК, 1998

¹⁴ Словото на Бешков. Иван Милев. София: Отечество, 1998

¹⁵ Гилова, Розалия. Художникът Иван Пенков (1897 – 1957) Живот и творчество. Ст. Загора: Литера принт, 2013

¹⁶ Тошков, Михаил. Ламар. Литературна Анкета. С.: БАН, 1977

¹⁷ Tietze, Hans. Gustav Klimt Persönlichkeit, 1919

¹⁸ Novotny, Fritz. J. Dobai. Gustav Klimt. Salzburg: Galerie Welz, 1967

¹⁹ Nebehay, Christian. Gustav Klimt. Wien, 1967

периодични издания и книгите на съвременниците на художника Берта Цукеркандъл²⁰, Херман Бар²¹, Лудвиг Хевеси²². Лудвиг Хевеси, не без основание, е наречен „духовният баща на сецесиона“. Книгата му „Осем години сецесион“ е документ за събъдването на стила на виенска сцена²³. Личността на Густав Климт и *Виенски сецесион* са неразривно свързани. В главата, посветена на сецесиона, освен изброените публикации от съвременници на събитията, са използвани и броевете на *Ver Sacrum*²⁴ – периодичното издание на *Виенски сецесион*, както и каталозите от изложбите на сдружението. Сред по-късните издания, които ползвам, са Готфрид Флидл „Светът в женска форма“, Александра Комини „Климт“²⁵, Барбара Стернтал „Густав Климт. Раждането на модернизма“²⁶, Питър Верго²⁷ и др.

Разработката се състои от три отделни глави. Изследването, в по-голямата си част, е структурирано в две паралелни аналитични линии, касаещи двамата автори, като целта е да бъде представена по изчерпателен начин информацията по отделните точки. Обследването на темите в съпоставка позволява периодично да бъдат маркирани изводите и обобщенията от сравнителния анализ. Първата глава е въвеждаща. Посветена е на сецесиона, неговата стилистика, разновидности, терминология. Кратко е представено изкуството на Иван Милев и Густав Климт като представители на течението. Във втора глава творчеството на авторите е проследено в хронология, което цели да визуализира стилевата еволюция в изкуството на всеки един от тях. По този начин могат да бъдат обобщени

²⁰ Zuckerkandl, Berta. Einiges über Klimt. Volkszeitung, 1936

²¹ Bahr, Hermann. Gegen Klimt. Vienna, 1903

²² Hevesi, Ludvig. Gustav Klimt und die Malmosaik. Neukunst, 1907

²³ Hevesi, Ludwig. Acht Jahre Secession. Wien, 1906

²⁴ Ver Sacrum. Wien: Gerlach&Schenk

²⁵ Comini, Alessandra. Gustav Klimt. NY: George Braziller, 2001

²⁶ Sternthal Barbara. Klimt Book: The birth of modernism. Vienna: Bohman Verlag, 2012

²⁷ Vergo, Peter. Art in Vienna – 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Shiele and their Contemporaries. Oxford: Phaidon, 1981

специфичните и уникални стилкови особености на художниците. В трета глава в съпоставка са разгледани отделни групи произведения на Густав Климт и Иван Милев.

Едно от най-важните постижения на изкуството от *Fin-de-siècle* е заявеният статут на художника като демиург. Свободата на творческата фантазия е еманация на свободата априори. Този процес на еманципация е сложен и дълъг. Изследването проследява творческия път на Густав Климт, изпъстрен с поредица от грандиозни скандали за морал и естетика, редуващи се с моменти на триумф. Художникът, като харизматичен лидер на *Виенски сецесион*, помага на Виена да напусне тягостната културна изолация и да заяви своята артистична индивидуалност²⁸. Краткият жизнен път на Иван Милев е богат на драматични събития. В мрачната атмосферата на следвоенната действителност художникът успява да създаде свой самобитен образен език, с който пресъздава по неподражаем начин „колективната българска душа“.

Биографичната справка за Густав Климт и Иван Милев е обособена в отделно приложение.

Целта на това изследване е, съпоставяйки творчеството на Иван Милев и на Густав Климт, проследявайки еволюцията в стилистиката им, опознавайки различната социо-културна среда, в която те се изявяват, отчитайки влиянията, през които авторите преминават и изоставят в процеса на търсенето на творческото си „аз“, да отсеем това, което е най-характерното за всеки един от тях.

Интелектуално напрегнатото и търсещо съзнание на творците от края на 19 и началото на 20 век открива стимули в образци от изящната и приложната сфера, в изкуството на Ориента и древността, в дисциплиниращата иконография на

²⁸

Whitford, Frank. Gustav Klimt. London: Collins & Brown, 1993

църковните изображения, вълшебната багреност на витража, в шевицата с вплетената в нея родова памет. Загърбени са илюзията на перспективата и загубилото битката с дагеротипията киаро-скуро. Яркият цветен тон се завръща със силното си емоционално въздействие, а линията, нечетлива в сфуматото, става характеристика на стила и навлиза във всяка сфера на живия живот. С това необозримо богатство от изразни средства художникът на ар нуво може да заяви себе си, както никога досега. Да се потопи в света на несъзнаваното, където властват Ерос и Танатос, да възроди миналото си, в което да подири упование в дни на предизвикателство. Да нарисува приказния свят на въображението си.

ГЛАВА ПЪРВА.

СЕЦЕСИОН

Въведение в общоевропейското стилистично направление ар нуво. Възникване и развитие

Виенски сецесион е едно от многото родствени течения, които се зараждат в редица европейски страни, Русия и Америка в края на 19 и началото на 20 век. Групи художници, споделящи реакционното си настроение спрямо салонното изкуство и историцизма²⁹, се обединяват в по-авангардни сдружения, подобно на френските независими салони³⁰. Тези течения вплъщават в себе си стремежа за ново изкуство.

Разпространение и разновидности

²⁹ Историцизъм (от немски *historismus*), термин въведен от немския философ Карл Шлегел. Обозначава плуралистичния неокласицистичен стил, ползващ заемки от предходни големи стилове.

³⁰ През 1863 г. официалният Парижки салон отхвърля творбите на творци като Сезан, Мане, Уислър и др. Те правят своя независима Изложба на отхвърлените. Художниците по-късно биват наречени Импресионисти.

Новото изкуство – *Jugendstil* – има различни наименования и широкомащабен обхват. В Англия „Modern style” произхожда от създаденото от Уилям Морис³¹ течение „Arts and Crafts”. Вайсенбергер нарича Англия „люлката на Ар Нуво”³². В Париж и Брюксел се нарича *Ap Нуво*. В Италия популярното наименование е *Stile Liberty*³³. Каталонската му версия *Modernista*³⁴ има най-широко разпространение в Барселона.

Югендшил не е самозародило се реакционно течение. За вдъхновители на сецесиона се смятат прерафаелитите³⁵. В изкуството на Данте Габриел Росети ар нуво цени детайлния рисунък и чистите декоративни цветове. Обри Биърдсли³⁶ е друг английски автор, чието творчество оказва значително влияние върху новия стил. Ако се върнем по-назад в историята на изкуството можем да потърсим допирните точки на сецесиона със стиловете барок и рококо. „Тяхната екстравагантна патетика – с капризната и много ефектна маниерност на линиите, с асиметричността на формите и с движения, застинали на ръба на невъзможното равновесие, се оказват емоционално сродни на сецесиона”³⁷.

³¹ Английски дизайнер на текстил, художник, писател, създател на течението Arts and Crafts.

³² Waissenberger, Robert. Vienna Secession. NY: Rizzoli International, 1977. 15

³³ Schmutzler, Robert. Art Nouveau. NY: Abrams, 1978. 23

³⁴ Schmutzler, Robert. Art Nouveau. NY: Abrams, 1978. 173

³⁵ Прерафаелити (Pre-Raphaelite Brotherhood) е група английски художници, поети и критици от средата на 19 век. Те черпят вдъхновение от изкуството на художниците творили преди Рафаел. В изкуството си отхвърлят механистичния подход на маниеристите. За тях от първостепенно значение са детайлния рисунък и наситените цветове и композиции каквито са в изкуството на италианското Куатроченто.

³⁶ Обри Биърдсли (1872-1898) английски художник, график и илюстратор.

³⁷ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живопис. Сп. Проблеми на изкуството, 2000. Бр. 3. 21

Важен дискурс по отношение на сецесионната естетика, сравнена с естетиката на предходни течения в изкуството, е внушението, което авторът кодира в творбата си. Тук позицията на пасивна съзерцателност бива изместена от активната комуникация автор – публика. Отправя се послание, което е на подсъзнателно ниво, но ангажира зрителя, вълнува, смущава.

Характерни особености

Водеща характеристика на ар нуво е сливането и взаимното обогатяване на изящни и приложни изкуства и изравняването им като статус. Свободно се ползват похвати, материали и изразни средства от приложната в изящната сфера, което довежда до ярко изразено декоративно звучене. Характерен става орнаментът – флорален, геометричен. Линията – нежно виеща се, спираловидна, камшична, натуроподражателна или автономна – характеризира стила. Тя напуска формата на кавалетната творба, пропълзва по и отвъд рамката, украсява корнизи, парапети и колони, декорира фасади и интериори, дори преминава в конструктивна част – в строителството. На страниците на печатните издания линията и орнаментът достигат особена естетическа висота и свобода.

Друга водеща характеристика на ар нуво е употребата на ярък тон в равни полета. Такива цветни полета има при мозайката и иконата с тяхната семантична позлата и колоритен код; в царствените и разкошни емайл и витраж. Сецесионният артист се вдъхновява от Ориента, от Далечния Изток – Китай, Япония, Корея, от византийското, древноегипетското и древногръцкото изкуство. При ар нуво започва да се говори за *тотален стил*. Това е нов термин, обозначаващ желанието за нейерархично реновиране на всички сфери на пластическите изкуства, архитектурата и дизайна.

Сецесионът навлиза в България с известно закъснение. Терминът „сецесион“ е взимстван от Германия и Австро-Унгария. Културата на тези страни вълнува българската интелигенция. Виена е един от най-притегателните центрове за студентите от всякакви националности. В България сецесионът намира широко

приложение в графиката, архитектурата, интериорния дизайн, стенописа, сценографията и живописа. Българският сецесион е по-малко пищен и претенциозен от западния. Той влиза във взаимодействие с декоративната стилистика на изделията на приложните изкуства и занаятите, като асимилира елементи от нея. В българския живопис от това време се преплитат сецесионни влияния, импресионизъм и символизъм. Характерен за периода е стремежът на интелектуалните среди за създаване на „родно“ изкуство.

Културна, социална и политическа среда в Австро-Унгария в края на 19 и началото на 20 век. Ерата Ring Strasse

Краят на 19 век в Австро-Унгария е период на трескава индустриализация и социална експанзия. Строителството е в подем. Контрастът между техническия напредък и интелектуалното статукво създава усещане за фрустрация. Витаето ирационалното чувство за приближаващо нещастие. Науката се потапя в неизследваните дълбини на човешката психика в търсене на изгубеното щастие и спокойствие. Изкуството я следва.

Следвоенна България. Темата за родното изкуство.

В тежкия период след трите войни – Балканска, Междусъюзническа и Първа световна, България е белязана с дълбокото разочарование на непобедения победител. Безпътицата след националните катастрофи, безплодните и безкрайни политически сблъсъци деморализират обществото. Темата за „родното“ изкуство става философска позиция, около която се обединяват творците и интелектуалците. Под „родно изкуство“ разбираме темите и сюжетите в индивидуалните творчески търсения на авторите в „постромантичен“ стил, инспирирани от далечното минало на народа – обичаите, религиозните ритуали, приказките и сказанията, народните песни. И докато в следосвобожденските години родното е пресъздавано

посредством илюстративно-етнографския подход, през 20-те години на 20 век родното е „търсене в дълбочина, търсене на корена“³⁸.

В българското изкуство от периода все още няма точно определени насоки и школи. Символистичните настроения, характеризиращи литературата от този период, имат свое проявление и в изобразителното изкуство. Характерни са и известни постимпресионистични влияния. Хетрогенната културна среда, с модифицирани стилови търсения и заемки, бележи времето.

Виенски сецесион. Възникване и развитие

Името си *Виенски сецесион* заема от *Мюнхенски сецесион*, който е основан пет години по-рано. Наименованието сецесион се отнася към древноримското *secessio* (от лат. отделяне). *Виенски сецесион* желае да се дистанцира от салонното изкуство и историцизма. Приложението на неокласицистичния историцизъм в архитектурата до онзи момент е масово, особено в контекста на строителния бум на Ring strasse. Историцизмът ползва заемки от гръцкия и римския класицизъм, барок и рококо. С еkleктичното смесване на елементи от тези стилове, той създава впечатление за богатство и разкош. Тази компилативност е обща черта на историцизма и ар нуво. Сецесионът също черпи вдъхновение от класическите образци, ползва позлата, мозайка, орнамент, но в нов контекст. В зрялата си форма сецесионната стилистика надраства тази наподобителност и иновативна компилативност и кристализира в нови форми – обобщени и автономни. В избистрената си концепция сецесионът отхвърля историцизма като надживяно минало. Архитектът, приложникът, графикът, живописецът, скулпторът се явяват *демиурзи*, создатели на художествени ценности без аналог в миналото и природата³⁹. Като идеология сецесионът е изкуство за всички „Kunst für alle“ с

³⁸ Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство. С.: Фонд. Отворено общество, 1996. 54

³⁹ Ангелов, Валентин. Сецесионът в България. С.: Труд, 2016. 27

високата цел да естетизира средата, вътрешното пространство, ведно с изделията на бита. През 1903 г. са основани *Виенските работилници*. В тези ателиета става постижимо грандиозното творение на сецесиона – *тоталното произведение на изкуството* (Gesamtkunstwerk)⁴⁰. Пример за такова произведение е Дворецът Стокле в Брюксел. При Gesamtkunstwerk отделните части на проекта – произведение на изкуството – са в синергия, подчинени са на обща идея.

Страхът от празното пространство – *horror vacui*, водещ до запълването на живописното пространство с множество детайли, е един от термините, които често се използват в разчитането на кода на сецесионната стилистика. При ар нуво този своеобразен духовен вакуум бива изпълнен с различни декоративни орнаменти, символи и цветни полета.

Виенски сецесион се разгръща с малко закъснение. Това малко забавяне има качествено изражение по отношение на подбора на изразните средства и определя някои негови специфики. Стилът ар нуво е разпознаваем със своите характерни флорални мотиви и нежно виещи се линии. Към момента, в който Виена се включва в това интернационално движение за ново изкуство, в ар нуво се усеща една умора и преситеност от тази пищност и витиеватост. *Виенски сецесион* заменя тези артистични волути с геометризиранни форми.

През 1898 г. е открита Сградата на сецесиона по проект на Йозеф Мария Олбрих. Ролята на това необичайно здание е да оповести раждането на новия виенски стил, възплъщавайки неговите идеи и стилови особености. Конструкцията се базира на основните геометрични форми – квадрат, куб, сфера. Пестеливата орнаменталност и употребата на геометрични елементи стават отличителна черта на този виенския вариант на ар нуво.

⁴⁰ Gesamtkunstwerk е термин от немската история на изкуството. Превежда се като *тотално произведение на изкуството, идеално произведение на изкуството*. Отнася се до произведение на изкуството, дизайна, архитектурата или всички те в съвкупност, като отделните елементи са в смислова и композиционна синергия.

Днес можем да разпознаем една сецесионна творба с декоративните цветни полета, спиралите и гаметите⁴¹. В края на 19 век обаче, когато в галериите и музеите се излагат основно романтичен неокласицизъм и малко импресионизъм, този нов стил тепърва предстои да бъде визуализиран.

В края на столетието изкуството във Виена е под опеката на два официални органа – Академията за изящни изкуства и Асоциацията на виенските художници (Künstlerhaus) – втората еднолично диктува подбора на излаганите творби, поради факта, че притежава единствената изложбена зала във Виена. Главен мотив на зараждащото се във Виена течение е желанието да се скъса със салонното изкуство и Künstlerhaus.

На 27 март 1897 г. Лудвиг Хевеси обявява създаването на Съюз на австрийските творци – *Виенски сецесион*⁴². Членовете на сдружението се обединяват около възгледа за некомерсиално отношение към изкуството и насърчаване на международния културния обмен. Художниците от сецесиона имат афинитет към творчеството на някои автори от 19 век. В изкуството на Аугуст фон Петенкофен, Емил Якоб Шиндлер, Фердинанд Георг Валдмюлер и Рудолф фон Алт те откриват нещо различно, вдъхновяващо, интригуващо. Минава време преди дори да може да се говори за стил. Към онзи момент основната насока е да бъде разграничена *plein-air* живописата – изворът на импресионистите – от символизма⁴³.

Домът на свещената пролет

На първото заседание на *Виенски сецесион*, състояло се на 2 юни, 1897 г., Климт, Хофман и Мол са избрани за отговорници по изложбите и се взима решението за създаване на ново периодично издание „*Ver Sacrum*“ - *Свещена пролет*. На заседанието се взима решението да се започне строежа на нова

⁴¹ Kandel, Eric. *The Age of Insight*. Random House, 2012

⁴² Hevesi, Ludwig. *Acht Jahre Sezession. Kritik-Polemik-Chronik*. Wien: Carl Konegen, 1906. 1

⁴³ Waissenberger, Robert. *Vienna Secession*. NY: Rizzoli International, 1977. 22

изложбена зала. Непосредствената необходимост от изложбена дейност, която спешно да запознае публиката с новите идеи, налага първата изложба на сецесиона да се състои в наетата за целта сграда на Градинарското общество. Основен акцент в тази първа изложба на сецесиона е да се подчертае международното значение на съюза. Сред гостуващите автори са Уолтър Крейн, Арнолд Бьоклин, Йожен Кариер, Макс Клиндер, Макс Либерман, Пиер Пюви дьо Шаван, Алфонс Муха, Огюст Роден. Такова брилянтно международно представителство има огромна роля за понататъшните търсения на местните автори. Отделно възвисява интелектуално и разширява светогледа на публиката, уморена от „провинциално“⁴⁴ изкуство. Творческият процес не може и не трябва да бъде затворена система.

Красивото периодично издание на сецесиона е гласът, който трябва да разнесе новината за идващата пролет в изкуството. „*Ver Sacrum*“ се издава в продължение на шест години – от януари 1898 до декември 1903 год. Със символистичните си текстове и новаторските като тематика, дух и стил илюстрации, списанието вдъхновява виенското общество.

Безспорен е приносът на сецесиона за процъфтяването на периодичните издания на прехода към 20 век.

Изложбена дейност. Търсене на новото изкуство

Изложбената дейност на *Виенски сецесион* е документ за събитията, довели до обособяването и развитието на стила. Всяка отделна изложба, която има тематичен център и цели да повиши естетическата култура и да популяризира новите явления в изкуството, има своята роля и историческо значение.

Първата изложба на сецесиона се открива на 26 март 1898 г. Плакатът за изложбата е дело на Густав Климт. На него е изобразена победата на Тезей над минотавъра – сецесионът срещу статуквото и цензурата. (Фиг. 7) Сред участниците впечатление прави италианският символист Джовани Сегантини. Той силно

⁴⁴ Провинциално в смисъл на изоставащо от другите европейски столици

повлиява на художниците от *Виенски сецесион*. Три години по-късно Сегантини излага в сградата на сецесиона своите разтърсващи картини *Злите майки*. (Фиг. 8) Творбите могат да бъдат тълкувани като проява на декадентската атмосфера и образа на *femme fatale* – жена водена от сексуалния си нагон, свободна, смъртоносна. Ще открием подобни реещи се в пространството, червенокоси, красиви и разголни жени в много от алегиите на Густав Климт. Повлияването на даден автор от творбите на негов колега, в смисъла на отключване на идеи и канализиране на личностни търсения при оформяне на собствен пластически език и стил, е ключов момент в изкуството.

На тази първа изложба на сецесиона са представени и произведения на изкуствата и занаятите, следвайки повелята на югендцил за равенство между изкуствата. Густав Климт представя своята „Музика“. Към онзи момент все още не може да се говори за сецесион в пълния смисъл на думата – това е по-скоро намерение и име на реакционен устрем, без унифицирани стилови характеристики и избистрена концепция.

Втората изложба на сецесиона съвпада с официалното откриване на новата сграда на сецесиона. Всичко в нея – от архитектурния план, до последния детайл – е тематично конструирано и идейно обвързано с новата стилистика. Мотото на *Виенски сецесион*, изписано над входа на сградата на сецесиона, гласи: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit!* (*На времето неговото изкуство, на изкуството неговата свобода!*) Втората изложба отново е със силно чуждестранно участие. Густав Климт се представя на нея с „Портрет на Соня Книпс“ и „Атина Палада“. Втората творба предизвиква противоречиви реакции. (Фиг. 9 а)) Избистрянето на стила започва, започва и битката за отвоюването на неговото място.

На третата изложба на сецесиона, акцентът пада на огромното платно на Макс Клингер „Христос на Олимп“. (Фиг. 10) Художникът третира темата за сливане на християнство и античност. Всъщност това са двете високи теми в

изкуството, а обединяването им в едно произведение е показателно за този характерен за течението уклон към сливане на различности.

На четвъртата изложба сред експонатите са бюст на Роден и „Марк Антоний теглен от лъвовете – скулптура на Артур Шрасер“. При сецесиона скулптурата, с малки изключения, има по-малка роля в сравнение с приложните изкуства, живописата и архитектурата. Макс Курцвайл представя своята „Дама в жълта рокля“. (Фиг. 11) Въздействието на чистите ярки цветове е особено важно за сецесиона. Густав Климт изобразява любимия на виенската публика композитор в „Шуберт на пианото“. (Фиг. 12 а) Що се отнася до новия стил, по-важна е друга изложена творба на Художника – „Nuda Veritas“. (Фиг. 13)

Особено важна е изложбата от 1900 г. Тя е посветена на японското изкуство. Сецесионът, както и предхождащият го във времето импресионизъм, черпят вдъхновение от това далечно изкуство, с неговата изразителна линейност, с декоративния равен тон, с малките-големи теми и необичайната гледна точка.

Седмата изложба на сецесиона, открита през март 1900 г., е белязана с избухването на скандала свързан с алегиите за Университета на Густав Климт. Алегиите са поръчани от Министерство на образованието. Незавършената „Философия“, която той излага, повдига спор за морала в изкуството. Оказва се, че виенската общественост не е узряла за дързостта и откровеността на художника.

Осмата изложба на сецесиона става сцена на световните постижения в изкуствата и занаятите. Гостуват *Глазгоуската четворка* – Чарлз Рение Макинтош, съпругата му Маргарет Макдоналд, Франсис и Джеймс Макнейр; *Мезон модерн* на Ван де Велде; *Гилдията на занаятите* на Чарлз Робърт Ашби. Лудвиг Хевеси е дълбоко впечатлен от дизайна на Ашби, който „сякаш идва от правоъгълна планета“⁴⁵. Този афинитет към геомертизация е ключов за развитието на *Виенски*

⁴⁵ Hevesi, Ludwig. Acht Jahre Sezession. Kritik-Polemik-Chronik. Wien: Carl Konegen, 1906. 288

сецесион. Постиженията в областта на приложните изкуства вдъхновяват създаването на *Виенските работилници*, което става факт през 1903 г.

Началото на новия век е повратна точка за сецесиона. Международните изложби са успели да разширят светогледа на публиката, а новите идеи са вдъхновили творците. Сега Виена може да предложи на света своето виждане за ар нуво. *Виенски сецесион* притежава специфичен облик, който залага на изчистени, геометрични форми за сметка на извитите линии и бърбрави орнаменти⁴⁶. Квадрат, кръг, точки, шахматни шарки, триъгълник, стилизирани люспи на риба, очи, зиготи, кръст и много други украсяват сецесионната творба. Ползват се различни като цвят, материал и текстура елементи. На същия принцип са подчинени и интериорният дизайн, и архитектурното оформление.

На десетата изложба е премиерата на „Медицина“ на Густав Климт – втората от алегиите за Университета. Това предизвиква нов скандал. Голотата в платната му противоречи на натуралистичните конвенции на неокласицизма и романтизма, с които е откърмен общественят вкус.

Дванадесетата изложба на сецесиона запознава виенчани с изкуството на Скандинавия и Швейцария. Сред тях са Ян Тоороп и Едуард Мунк. На тази изложба са показани и творби на Николай Ръорих.

В началото на 1903 г. се провежда 16-та изложба на сецесиона. Озаглавена е *Развитие на импресионизма в живописа и скулптурата*. Представени са творби на Диего Веласкес, Франциско де Гоя, Йожен Дьолакроа, Оноре Домие, Джон Констабъл и Уилям Търнър. Отделна зала в сградата на сецесиона е посветена на японската гравюра. На тази изложба е събран цветът на течението импресионизъм – Мане, Моне, Реноар и Дега. Изложени са и предшествениците на оформящите се нови течения в изкуството – Тулуз-Лотрек, Винсент ван Гог, Пол Гоген, Едуар Вюйар и Пиер Бонар. Опитвайки се да разплетем сложната причинно-следствена

⁴⁶ Waissenberger, Robert. Vienna Secession. NY: Rizzoli International, 1977. 56

връзка между явленията, довели до формирането на стила *Виенски сецесион*, се убеждаваме колко важни са приемствеността и достъпът до информация за развитието на изкуството. Чрез активната си изложбена дейност течението запознава автори и публика с всички световни явления в изкуството. Предлагат се идеи и се проследяват етапи от развитието на отделни процеси, като целта е да се създаде благоприятна среда за раждането на нов голям стил. Изложбата е едно от най-важните събития за сдружението и най-мощното представяне на френско изкуство във Виена в началото на века.

През същата 1903 г. в сградата на сецесиона се състои ретроспективната изложба на Густав Климт. Художникът, още от основаването на *Виенски сецесион*, е една от водещите фигури в него. Той е и най-търсеният и същевременно полемичен автор във Виена. Изложбата представя 80 негови творби – 40 живописни платна и 40 етюда, проследяващи всички етапи на индивидуалното му развитие още от основаването на сдружението. За пръв път заедно са изложени трите алегии за университета – „Медицина“, „Философия“ и „Правосъдие“. Фризът „Бетовен“ краси зала номер III. Представен е и портретът на "Емилие Фльоге (1902 г.), пожизнена спътница на художника. (Фиг. 14) Тази творба бележи преминаването на Климт от импресионистичен натуро-подражателен маниер на работа към плоскостен, геометричен стил. Проявява се една отличителна характеристика, която ще стане запазена марка на автора – създаването на абстрактен модел – обсипаната с шарки дреха на Емилие Фльоге, от която изплуват нежно, почти интимно пресъздадените и детайлно разработени лице и ръце. През 1904 г. на XIX изложба на сецесиона сред поканените е Фердинанд Ходлер, който излага „Ден и нощ“, „Разочарованите“ и знаковата за художника „Евритмия“. Едуард Мунк също представя много свои картини и се радва на успех. Всяко едно събитие на сецесиона е знаково и важно. Със стремежа да бъдат представени чуждестранни автори, да бъде обхванато всяко ново и интересно явление, експозицията да бъде тематична и стойностна, *Виенски сецесион* пише история.

Сецесията на сецесията. Невъзможното изкуство за всички

Двадесетата изложба е последната, в която Густав Климт взима участие. На нея той излага алегорията си „Водни змии“. (Фиг. 15) Еротиката и темата за любовта между жени предизвиква още спорове. Настъпва моментът, в който Густав Климт ще се раздели със сецесиона. На лице са противоречия, които не могат да бъдат преодолені. Без Климт обаче *Виенски сецесион* никога няма да бъде същият.

Водеща цел на сецесиона е да се даде тласък на новите артистични тенденции. Важно за художниците от сдружението е да се преодолее комерсиалното отношение към изкуството. Идеалното изкуство е изкуство за самото изкуство. То се прави за всички и е навсякъде. Но идеята е утопична в своя зародиш. Големите проекти, които представят в пълнота рожбата на сецесиона – *тоталното произведение на изкуството*, се нуждаят от сериозно финансиране. Конвенциите между възложител и артист са в разрез с доктрината за некомерсиалност. Противоречията в съюза са от всякакъв характер. *Виенски сецесион* издига приложните изкуства на пиедестал. На световното изложение в Париж от 1900 г. *Виенски сецесион* жъне фантастичен успех най-вече с изделия на приложното изкуство и дизайна. Окончателният разрыв се случва по повод на аферата с галерия „Митке“. Комерсиалната идея изкуството на сецесиона да се излага и продава в галерията довежда до разцепването на групата.

С напускането на Климт и приближените му, приключва героичния период на сецесиона⁴⁷. През 1906 г. те регистрират нова организация Съюз на австрийските художници. Изгражда се нова изложбена сграда, в която през летата на 1908 и 1909 год. се организират двете представителни изложби *Kunstschau*. В *Kunstschau* от 1908 г. Климт решава да допусне за участие творбите на Оскар Кокошка. Това предизвиква буря от негодувание. В зала 22 са изложени платната на Густав Климт.

⁴⁷ Vergo, Peter. Art in Vienna – 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Shiele and their Contemporaries. Oxford, 1975. 179

Сред тях са портретите на Фрица фон Ридлер, Маргарет Витгенщайн и Адел Блох-Бауер.

В изложбата от 1909 г. *Kunstshau Internationale* с творбите си участват Ван Гог, Гоген и Мунк, Бонар, Вюйар и Дени, фовистите Матис и Вламенк. Климт представя своите „Юдит II“ и „Надежда I“, последната е красивата и смущаваща интерпретация на художника на бременността. Двете изложби са финансово катастрофални и изчерпват средствата за следваща изложба. Периодът между последната *Kunstshau* от 1909 г. и избухването на Първата световна война е празен що се отнася до културни прояви⁴⁸.

На двадесет и петата изложба гостува Мюнхенски сецесион. Представени са платна на Франц фон Щук. Петнадесет години след първото си представяне на виенска сцена мюнхенското изкуство е загубило много от величието си.

Сецесионът променя културния живот във Виена. Повлиява на литературата и музиката. Поеми на Ото Биербаум и Рихард Демел се публикуват на страниците на *Ver Sacrum*. Също и твори на Морис Метерлинк, Кнут Хамсун, Питър Алтенберг.

1918 година отбелязва края на виенския югендшил. Оформят се нови идеи, които ще кристализират в нови течения – кубизъм, експресионизъм, функционализъм. През тази година почиват много от водещите автори на сецесиона – Густав Климт, Коломан Мозер, Егон Шиле и Ото Вагнер.

Изкуството от 20-те години в България. В търсене на корена

Разглеждайки сецесиона от дистанцията на времето можем да го определим като едно от най-широкообхватните, разнолики и трайни течения в изкуството, обхващащо края на 19 и първата четвърт на 20 век. Сецесионът прониква и на родна земя „само десетилетие след появата си на европейската художествена

⁴⁸ Vergo, Peter. *Art in Vienna – 1898-1918*. Klimt, Kokoschka, Shiele and their Contemporaries. Oxford, 1975. 202

сцена“⁴⁹. Културно-социалната среда в България драматично се различава от тази в Австро-Унгария. От друга страна и на родната артистична сцена се усеща една умора и преситеност, жажда за нови изразни средства, гледни точки и психологически подход. Персистиращото още от Освобождението детайлно и наподобително, на моменти повърхностно и банално, изследване на селото, не отговаря на психологическите потребности и търсения на новото поколение творци. Настроението след балканските войни и последвалите национални катастрофи е различно от следосвободенското. Темата за родното изкуство отново става водеща, но пластическият и преди всичко психологически прочит е изцяло нов. „Родното“ става почти натрапчива идея. Родното като контрапункт на „чуждото“, или родното като спасително бягство в миналото и упование в дни на крушение на идеали. В творческите търсения на авторите от периода има преплитане на влияния от символизъм, импресионизъм, сецесион и то в модифицирана побългарена форма. Подборът на изразните средства обаче, които са вдъхновени както от византийската традиция, така и от многобагрения и орманентален език на Изтока, оформя нова визия, която в своята същност е полиморфна. И макар да е модулирана от почерка на всеки отделен автор, тя би могла да бъде съотнесена към сецесиона с неговата линеарност, двуизмерност, декоративност, но преди всичко с неговия характерен психологизъм.

Дружество Родно изкуство. Списание Златороз

С търсенето на „роден“ характер в изкуството се заема основаното през 1919 г. дружество „Родно изкуство“. Със своята толерантност по отношение на стила, то дава път на новите тенденции и свобода за творческите търсения на своите членове. Единственият критерий, който не е заложен в устава, но категорично се следва, е творбите да притежават художествено качество. В „Родно изкуство“ членуват най-изявените и успешни български творци от това време. Сред основателите са Никола

⁴⁹ Ангелов, Валентин. Сецесионът в България. С.: Труд, 2016. 8

Ганушев, Борис Денев, Елена Карамихайлова, Елисавета Консулова-Вазова, Константин Щъркелов⁵⁰. По-късно в него се включват Владимир Димитров – Майстора, Васил Стоилов, Бенчо Обрешков, Иван Милев. Дружеството е близко по идеи със списание „Златорог“ – едно от водещите периодични издания за литература в София за периода, в който се печата – от 1920 до 1943 год. Негов главен редактор е Владимир Василев, а съ-редактори Николай Лилиев и Сирак Скитник. Имено чрез поета, художник и критик Сирак Скитник списанието се отваря за съвременната (към онзи момент) живопис⁵¹. Изключително ценни за оформянето на естетиката на публиката са неговите наблюдения за „актуалните цивилизационни проблеми“, важността на дизайна и ролята на приложните изкуства, новото и ценното в изкуството. Сирак Скитник с чувство и разбиране пише за Никола Петров, Борис Георгиев, Владимир Димитров-Майстора, Александър Божинов и Иван Милев. Списание „Златорог“ не следва разписан идеологически манифест. Подобно на дружество „Родно изкуство“, основен критерий за подбора на материали, които да бъдат поместени на страниците му, е те да притежават естетически качества. „Златорог“ цели да представи "високата българска литература в нейната пълнота и многообразие.“⁵²

Първата и втората вълна на сецесията

Контактът със Запада, който се осъществява чрез пътувания с образователна или търговска цел, и внесените албуми с репродукции, поздравителни картички и книги, донасят повеите на новото, модерно изкуство в България. Сред първата вълна художници от началото на века, припознали новата сецесионна стилистика,

⁵⁰ Димитрова, Татяна. Дружество Родно изкуство. – В: 120 години Българско изкуство. С.: СБХ, 2012

⁵¹ Трайкова, Елка. М. Неделчев. Списание Златорог и неговият редактор. Kultura.bg, 25.11.2020

⁵² Трайкова, Елка. М. Неделчев. Списание Златорог и неговият редактор. Kultura.bg, 25.11.2020

са Стефан Баджов, Харалампи Тачев, Александър Мутафов. Те донасят „почерка“, „външните белези на модерния стил“⁵³. През 1906 г. Стефан Баджов завършва декоративен и живописен отдел в Художествено-индустриалното училище в Прага. В България той прилага уменията и познанията си в приложната графика, декорацията и дизайна в широк спектър обществени поръчки. Характерна за стила му е виещата се арабескова линия, позната от ар нуво. В декорацията си той съчетава и мотиви от шевици и резби.

Харалампи Тачев завършва живопис при Иван Мърквичка и декоративния курс при ДРУ. Той е сред основателите на създаденото през 1903 г. дружество „Съвременно изкуство“, което изповядва модерния възглед за сливане на изкуствата. Сред членовете на това творческо обединение има живописци, графичи, декоратори-приложници, скулптори и архитекти⁵⁴. Работата му в приложната графика, пространственото оформление и декорацията са вдъхновени от сецесионната естетика. Отделно в „старите ръкописи и каменни релефи, във фолклора той търси и заимства формите, в които се е отбелязал българският дух“. Следващото поколение художници обаче е това, което ще успее по своеобразен начин да слее западните влияния и родното изкуство при формирането на свой модерен почерк.

Художниците Сирак Скитник, Гошка Дацов, Борис Георгиев получават образованието си в чужбина. През 1909 г. Борис Георгиев завършва петербургското Рисувално училище с директор Николай Ръорих⁵⁵, а след това Мюнхенската академия. Сирак Скитник се обучава в частното худ. училище на Елизавета

⁵³ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897-1997. С.: НХГ, 1997. 14

⁵⁴ Димитрова, Татяна. За сецесиона в българското изобразително изкуство. Сп. Проблеми на изкуството, 1991. Извънреден брой. 5

⁵⁵ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живопис. Проблеми на изкуството, 2000. Бр. 3. 26

Званцева в Петербург, в което по това време учи и Марк Шагал. В училището преподават Леон Бакст и Мстислав Добужински, част от обединението „Мир искусства“⁵⁶. Символистичните мистични внушения в изкуството на Борис Георгиев и модерната декоративна стилистика на Сирак Скитник първоначално са вдъхновени от руския сецесион, но „Русия не е люлката, където се зараждат тези художествени явления“⁵⁷. Новата стилистика се заражда като идеология в Мюнхен и Виена. Оттам тръгват модерните влияния, които трайно и масово се разпространяват.

Художникът Гошка Дацов се обучава в Рим, пътува из Франция и Белгия. Вероятно силно впечатлен от белгийския символизъм, художникът е сред първите представители на модерна у нас. В творбите му се „долавят екзалтацията и мистиката и капризната изменчивост на Съдбата, на Жената изкусителка“⁵⁸.

В българското изкуство от следвоенните години се заражда нова „вълна“ на сецесията⁵⁹. Модерните влияния от чужбина биват преосмислени и вложени в едно самобитно изкуство, въплъщаващо духовния стремеж на авторите да се възпее „родното“ като пространство на духа, отвъд етнографската неподобителност. В това движение за обновяване на изкуството освен Сирак Скитник се изявяват и Иван Бояджиев, Николай Райнов, Владимир Димитров-Майстора, Иван Пенков и Иван Милев. Време е модерните сецесионни влияния да придобият топусна

⁵⁶ Художествено обединение, създадено в Русия в края на 90-те години на 19 век, включващо литератори, художници и музиканти. Терминът се отнася и към едноименното периодично издание на сдружението.

⁵⁷ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живопис. Сп. Проблеми на изкуството, 2000. Бр. 3. 26

⁵⁸ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живопис. Сп. Проблеми на изкуството, 2000. Бр. 3. 26

⁵⁹ Димитрова, Татяна. За сецесиона в българското изобразително изкуство. Сп. Проблеми на изкуството, 1991. 7

характеристика, отразявайки психологическия заряд и специфичния културно-социален облик на следвоенните години в България.

Като олицетворение на сецесионната идея за единение на всички изкуства, през периода творят художници от „нов тип“, които еднакво умело се справят със задачи от изящната и приложната сфера. Наред с кавалетното творчество те се изявяват в театралната сценография, стенописта и особено силно в печатната графика. Тежките и бедни следвоенни години тласкат художниците да търсят всякакви изяви, но не бива да се подценява нарасналото самочувствие на художника и отвоюваната от сецесиона равнопоставеност на приложното и изящното изкуство, които в еднаква степен обладават естетически качества. И художници, и критика са единодушни в избора на „родното“ като тема за това ново изкуство. „Сецесионът сякаш припомня познати неща и отваря очите на българските художници към дълбините на собствената им художествена традиция“⁶⁰. В българската средновековна художествена система обратната перспектива в иконата, декоративната стилизация в дърворезбата, орнамента и шевицата, са максимално въздействащи със своята семантика и абстрактно внушение.

Димитър Аврамов определя темата за „родното“ като водеща в стилового определяне на българското изкуство от 20-те години; като единствен носител на нашето своеобразие, в опозиция на чуждото, което е привнесено и едва ли не враждебно. За формирането на облика на българския модернизъм обаче модерните западни влияния и местните традиционни теми и мотиви са тъждествено важни⁶¹. Пример за тази стилова синергия е изкуството на Николай Райнов, който издига декоративната условност като водещ похват на формообразуването в търсене на духовни, универсални стойности. Все пак творческият акт се базира на архетипни

⁶⁰ Коева, Красимира. Българската живопис през 20-те години на века. Между родното и модернизма. Сп. Проблеми на изкуството, 1991. Извънреден брой. 12

⁶¹ Димитрова, Татяна. За сецесиона в българското изобразително изкуство. Сп. Проблеми на изкуството, 1991. извънреден брой. 10

познания, които творецът с тънък усет и разбиране преосмисля в изнамирането на стил, който е универсален, общозначим. Иван Милев се вълнува от „оригиналното“ изкуството на Николай Райнов, от символизма и дълбинните пластове в него⁶².

Безспорна е ролята на Николай Райнов за разтълкуването на теоретичните постановки и явления в изкуството през периода. В публикуваната през 1914 г. статия „Източно и западно изкуство“ Райнов разглежда „стилизуването“ в декоративното изкуство като своеобразен вододел между минало и бъдеще, а символът като „оръдие на синтеза“ и контрапункт на разказа⁶³.

В този своеобразен интелектуален вакуум, където теоретично задачите са поставени, а стилистиката на сецесиона е позната и има широко приложение, самобитното изкуство на Иван Милев идва като свеж повей. Неговата младежка чувствителност към новото и интересното, вроден афинитет към декоративност и стилизация и „не интеллигентското“⁶⁴, а органично и дълбинно познаване на темата за „родното“ се изливат в едно изкуство, за което „в еднаква степен са присъщи и волята за приобщаване към европейската култура, и естественият стремеж към изразяване на национално-своеобразната образност“⁶⁵. С творчеството на Иван Милев идва „вдъхновяващата пролет“ в българското изкуство.

Виена от *fin de siècle*, с нейния разточителен разкош и усещане за безвреме, и София, в периода след войните, са толкова различни. Все пак творците в тези толкова несравними като социална и културна среда точки са обединени от общия

⁶² Маринска, Ружа. Иван Милев. 1897-1997. С.: НХГ, 1997. 116

⁶³ Райнов, Николай. Източно и западно изкуство. Сп. Везни, 1914

⁶⁴ Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство. С.: Фонд. Отворено общество, 1996. 25

⁶⁵ Димитрова, Татяна. За сецесиона в българското изобразително изкуство. Сп. Проблеми на изкуството, 1991. извънреден брой 10

стремеж към създаване на ново и различно изкуство, което да възплъти човешката емоция.

ГЛАВА ВТОРА.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ И НАСОКИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ГУСТАВ КЛИМТ И ИВАН МИЛЕВ

България след войните

Изправена пред краха на националния идеал за обединение, България е обезкървена от войните и смазана от националните катастрофи. Духът на интелигенцията като Феникс се изправя сред руините и отново търси своята идентичност, този път в миналото, в спомена за здравия родов корен, в изцерителната сила на ритуала и емпиричния опит, съхранен в поверията и преданията. Духът ще пребъде чрез възродения спомен за величие, принадлежност и идентичност.

През 20-те години на миналия век характерно за изкуството в България е стилното многообразие – „академично-салонен реализъм, отгласи от символизма, варианти на импресионизма, сецесион, отживял времето си на запад, но още витален у нас, експресионизъм“⁶⁶. Стремежът към родното е културно-исторически обусловено явление – естествена проява на вътрешната необходимост за съхраняване на идентичността и националното самосъзнание.

Залезът на Belle Époque. Социална експанзия, механизация, научен напредък

Виена в края на 19 век е двумилионният удивителен град на Belle Époque. В него творят Зигмунд Фройд, Ото Вагнер, Густав Малер. На фона на научния напредък и икономическия разцвет изкуството е потънало в академична леност.

⁶⁶ Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство. София: Фондация Отворено общество, 1996. 8

Умората от съзерцателното и подражателно преповтаряне на високи образци в изкуството, водят към преосмисляне на творческия процес и на средствата за неговото овеществяване.

Густав Климт, с безспорния си талант и вяра в преценката си, допринася за създаването на това, което всички, дори неизкушените от изкуството, могат да разпознаят като стила *Виенски сецесион*. Той е най-яркият представител на това течение в живописата. Неслучайно Александра Комини определя Густав Климт като „гениален еkleктик“⁶⁷. Той неуморно изследва класическото гръцко и египетско изкуство, интересът му е еднакво силен както към изящната, така и към приложната сфера. Дори „посяга“⁶⁸ на готови елементи от произведения – пример за това е прическата, която взимаша от портрета „Кралица Мария Анна от Испания в ярка червена рокля“ (1646) от Диего Веласкес, която откриваме в „Портрет на Фрица Ридлер“. (Фиг. 21) Густав Климт не твори в изолация. Идеиният обмен и взаимодействието с чуждестранните автори е най-голямото постижение на *Виенски сецесион*. Раждането на виенската алтернатива на ар нуво е сложен процес, който целенасочено и упорито се катализира от сдружението.

Иван Милев и Густав Климт, непоколебимо и с увереността на можещия, следват импулсите на собствения си творчески темперамент. Но изкуството не е затворена система. Художникът, вълнуващ се от новото, от различното или преоткриващ естетиката на позабравеното, може да създава.

Творчеството на Густав Климт. Условна периодизация, особености, влияния, нововъведения

Густав Климт е класик по образование, с познания както от приложната, така и от изящната сфера. Има калейдоскопични умения, които развива успоредно с интереса си към дадена епоха или техника. Условно творчеството му може да се

⁶⁷ Comini, Alessandra. Gustav Klimt. N.Y.: G. Braziller, 1975. 15

⁶⁸ Comini, Alessandra. Gustav Klimt. N.Y.: G. Braziller, 1975. 15

раздели на няколко периода. Ранните творби на художника са класически алегии. Бароквата пищност в тях е вдъхновена от маниера на работа на Ханс Макарт – майстора на историцизма. В тази стилистика са поръчките, които творческото сдружение на братята Ернст и Густав Климт и Франц Мач изпълняват. Такива са алегиите за Двореца Стурани, аудиториума на стария Burgtheater. През този период Густав Климт прави и портрети с удивителна фотографска точност и сръчността на ренесансовите майстори. (Фиг. 22) В някои от тези ранни творби можем да открием зародиша на новото, което предстои да се развие в изкуството на Густав Климт. Такава творба е „Портрет на Йозеф Пембауер, пианист и учител по пиано“ (1890). (Фиг. 23) Класическата античност, която художникът детайлно проучва за поръчката за Kunsthistorisches Museum, виждаме пресъздадена в рамката на портрета. Художникът цитира свещения делфийски триножник, както и музикални инструменти, които са декоративно изобразени в контраст с фотореалистичното изображение на музиканта Пембауер. Рамката става тъждествена по значимост с изображението на платното.

Когато говорим за класически композиции в творчеството на Густав Климт е важно да отбележим, че художникът никога не е спазвал стриктно канона за пресъздаване на алегорични теми. В ролята на “Момиче от Танагра”, виждаме обезсмъртена кокетната виенчанка – с тежките си клепачи и буфан прическа. (Фиг. 24) Богините в алегиите му са виенчанки от висшето общество.

Вторият период в творчеството на Густав Климт можем да наречем преходен. Това са годините около създаването на *Виенски Сецесион*. Активният културен обмен, осъществяван на международните изложби на сецесиона, стимулира творческите експерименти. Една от първите картини, в които откриваме приложени тези пластически експерименти, е “Атина палада”. (Фиг. 9 а) Една от големите теми в края на 19 и началото на 20 век е *доминиращата над мъжа*

жена⁶⁹. Социалните революции имат своите прекурсори в изкуството. Откриваме нововъведения в изразните средства. В разработването на ризницата и шлема на богинята Атина художникът ползва позлата и орнамент, които за дълго време ще останат предпочитани от художника похвати. *Атина* на Густав Климт много напомня на картината *Атина* на мюнхенския художник Франц фон Щук⁷⁰. (Фиг. 9 б) Можем да разтълкуваме подобно почти буквално взаимстване на образи като акт на заявена принадлежност – отдаване на почит към новото изкуство и негов водещ представител.

Първите две от композициите изпълнени за университета във Виена бих причислила към този преходен период. Това са скандалните „Философия“ и „Медицина“, с които Густав Климт заявява своя нов, революционен подход към композиция и тема. (Фиг. 44, 2) Творбите са повлияни от трудовете на Ницше и Шопенхауер⁷¹. Те открито провокират ортодоксалните разбирания на виенското общество и влизат в разрез с каноните при изобразяването на академичната голота.

Декоративният орнамент трайно, и не безпрепятствено⁷², навлиза в композиционното изграждане на художественото произведение. В съчинението си „Орнамент и престъпление“ Адолф Лус отхвърля прекомерната употреба на орнамент като ненужна, времеемка и скъпа. В дългосрочен план възгледите му се доказват като състоятелни, но в онзи конкретен момент, в който *Виенски сецесион* набира сили, орнаментът е есенцията и водещата характеристика на ар нуво. Употребата му е масова.

⁶⁹ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 20

⁷⁰ Франц фон Щук. Немски художник, скулптор и архитект. Съосновател на сдружението *Мюнхенски сецесион*.

⁷¹ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 24

⁷² Loos Adolf. Ornament und Verbrechen, Wien: Herold, 1908

В картините от зрелия период на Густав Климт употребата на орнамента се засилва. Бих причислила третата алегория за Виенския университет към този зрял орнаментален стил на художника. (Фиг. 2) „Правосъдие“ силно се различава от „Философия“ и „Медицина“. Контурът в „Правосъдие“ е обобщен и изчистен, композицията е ясна, ритмична. Орманентът е стилизиран и четлив, детайлно изведен. Нежните спектрални мазки биват заменени от равния цветен тон. Густав Климт никога няма да изостави напълно импресионистичния подход при изграждането на човешката фигура, но геометризацията и стилизацията стават водещи при изграждането на фона.

Изкуството и науката

Орнаментът в творчеството на Густав Климт е много повече от механично покриване на празното пространство; декоративна украса; модерна абстракция. Густав Климт силно се влияе от немската романтична натурфилософия и нейните трансформации в трудовете на Чарлз Дарвин и Ернст Хекел. Художникът вплита в композициите си разпознаваеми символи от еволюционната биология. В картините на Климт може да се види един съзнателен преход от изображението на биологичните форми към културните символни обобщения, които пренасят хомологично архетипа още от най-ранните цивилизации. Под ръководството на Карл фон Рокитански медицината във Виена става водеща в Европа. Сравнителната анатомия, палеонтология и ембриология стават фундамента за обясняването на теорията на Дарвин за еволюцията. Човекът надниква в света на невидимото. Това е Виена, в която Густав Климт създава своите сложни за разчитане композиции. Художникът би могъл да разсъждава по дадена тема интуитивно, като със средствата на изкуството свободно интерпретира явления отвъд своята сфера на познание. Интересът на Густав Климт към науката обаче е по-задълбочен. Той посещава дисекции в университета, разглежда предметни стъкла с биологичен материал.

Тоталното произведение на изкуството

Виенският сецесион има характеристики, които го отличават от родствените му течения. Това са геометризацията, изчистената стегната форма, позлатата, употребата на полиморфни материали, ритъм в композицията. Зрелите сецесионни творби на Густав Климт са инкарнация на тези тенденции. Идеята за ритмичното изграждане на композицията е в основата на изкуството на швейцарския художник Фердинанд Ходлер. Густав Климт възприема и прилага идеите на Ходлер. Ритъмът и геометрията са спойката в *тоталното произведение на изкуството*. През 1902 г. *Виенски сецесион* посвещава своята XIV изложба на композитора Лудвиг ван Бетовен. За дружеството композиторът е възплъщение на гения, а творчеството му е възхвала на любовта и саможертвата, която може да донесе изкупление на света⁷³. Фризът „Бетовен“ на Климт, скулптурата *Бетовен* на Макс Клиндер, самата сграда на сецесиона и дори изпълнението на виенската филхармония, под диригентството на Густав Малер, състояло се на откриването, са неделими елементи от това *тотално произведение на изкуството*. Друго произведение на *Виенски сецесион* от този мащаб е *Дворецът Стокле* (1905-1909 год.). За него Густав Климт създава фриза *Стокле* – мозайка от три части, изпълнена в мрамор, позлата, емайл и полускъпоценни камъни. Стилът на Густав Климт се изчиства от разказност, за сметка на орнаменталността. Композицията се разгръща в цвят, форма и ритъм.

Златен период. Характерни особености на виенската разновидност на ар нуво

Фигуралните композиции и портрети на Густав Климт от зрелия му сецесионен период, се превръщат в ритмични колажи от различно моделирани полета. Художникът експериментира с позлата като прави серия от портрети и композиции почти изцяло изпълнени със златен варак. В културно-исторически план символното значение на този благороден метал е широко застъпено, почти

⁷³ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Taschen, 2007. 37

универсално – светлина, Бог, царска власт. Златото намира широко приложение в сецесионното изкуство.

Последен синтетичен период в изкуството на Густав Климт

В късните си творби Густав Климт се завръща към чистата маслена живопис. Прецизно изчертаният геометричен орнамент бива заменен от по-експресивната цветна мазка. На изложбата от 1909 г. (Kunstschau) са представени творби на Мунк, Бонар, Матис. Експресията на цвета, нанесен с артистични мазки, силно впечатляват Густав Климт. Художникът винаги безпогрешно разпознава новото, интересното, вълнуващото. Експериментът е в основата на неговото творчество. Връщането към чистата живопис, което виждаме в късните му творби, отново е експеримент. От друга страна художникът е натрупал опит в работата си по алегорията, портрета и пейзажа в такава степен, че може да си позволи да компилира собственото си познание. В „калейдоскопичните“ картини от късния си период, Густав Климт започва да смесва почти всички познати жанрове. Многофигурната батална композиция, извадка от японска гравюра, може да послужи за фон – *Портрет на Фридерике-Мария Беер* (Фиг. 26); пейзажът става десен в облеклото – *Портрет на Евгения Примавеси* (Фиг. 27).

Пейзажите на Густав Климт са изцяло лишени от човешко присъствие. Рисува ги далеч от светската суета, в усамотение сред изцерителната зеленина на Атерзее. В творбите си, напомнящи на абстрактен модел на природата, той улавя частица от „безкрайността на вселената“⁷⁴. Някои изследователи разчитат антропоморфен елемент в някои от пейзажите му⁷⁵. Такава творба е „Слънчогледът“ от 1906-7 год. (Фиг. 29) Други търсят еротичен подтекст в композициите – „Градинска алея с птици“ (1916)⁷⁶ (Фиг. 30).

⁷⁴ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 48-52

⁷⁵ Dean, Catherine. Klimt. NY: Phaidon Press, 1996. 88

⁷⁶ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 79

Рисунката е ключът към разчитането на творческия импулс. Чрез подготвителните рисунки може да бъде проследен пътя на идеята, която посредством натурата се оформя, изчиства и материализира в картината. При работата си в ателието Густав Климт винаги ползва модели – разположени в сложна композиционна взаимовръзка; свободно разхождащи се; седнали; легнали. Позите и жестовете им понякога са смущаващо еротични. „Рисунките на Климт са квинтесенцията на сладострастието“⁷⁷. Жанровете, застъпени в творчеството на Густав Климт, са пейзаж, портрет, алегорични композиции, като типологията на почти всяко произведение е специфична.

Голата женска фигура в живописа на Густав Климт се появява отново и отново. При него имаме специфичен тип изображение на голото женско тяло. Жената е прелъстителка; с изящните си форми и премрежен поглед тя излъчва еротика. Позата и жестът при Густав Климт са станали икони. Новото и различното в картините му, освен подбора на изразни средства, е променената гледна точка на художника спрямо обекта на изобразяване, преосмисляне на границите на взаимодействие – естетизация от първо лице, а не класически преразказ на религиозен или митологичен мотив. Творбите на Климт са с небивало еротично излъчване. Красотата не е пасивна, а изглежда предизвикателна и опасна.

Творчеството на Иван Милев. Основни насоки. Особенности. Жанрови предпочитания

Богатата употреба на орнамент е характерен пластически подход и за Иван Милев, и за Густав Климт. В същото време изображението се дублира с кодираното съобщение на знака, който на подсъзнателно ниво внушава универсални понятия. Изображение в символа. Символ в изображението. Но веднъж приели тази биморфна естетика, ние можем да се насладим на смисловото богатство и многопластовост на сецесионната творба. Разбира се езикът има културни,

⁷⁷ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 88

регионални и авторови специфики. Това прави творбите на Милев и Климт сходни като пластически принцип на композиционно изграждане, но различни като рефлексия на културно-социалната среда. Микенските спирали, кръгът и квадратът – символи на небето и земята, на женското и на мъжкото начало, двойното египетското око „Уаджет“, което позволява на мъртвия да вижда какво става във външния свят без да се движи⁷⁸ и др., изпълващи фона и облеклото в композициите на Густав Климт са негови находки или заемки в чисто пластически план, но същевременно са универсални знаци, кореспондиращи на архетип, датиран от зората на човечеството. Шевиците по дрехите на фигурите в творбите на Иван Милев едва ли са използвани в пълния им етнографски прочит – „маказ“, „елбетица“ и пр. Те са откровение за житейския опит на автора, изображения предавани през поколенията, отражение на естетиката на средата. Те допълват и украсяват приказното внушение.

Жанрови предпочитания. Декоративната стилистика

В творчеството на Иван Милев са застъпени фигуралната композиция с митологични, приказни и битови сюжети, с подчертано модерно звучене, пейзажът и портретът. Пейзажът е неделима част от фигуралните композиции на художника. Тази пантеистична линия преминава през цялото му творчество. Отъждествяването на природата с Бог, преклонението на човека пред стихията, отразяват духовния светоглед на българина. В композициите „Крали Марко“, „Светогорска легенда“, „Черният хляб“ природата е пълнокръвен участник в повествованието. (Фиг. 33) Вълшебна е средата, която художникът създава, със стилизираните лъкатушни баири, гонещи се облаци и струящата между тях светлина. Тези композиции са родени от авторовото въображение, но вдъхновени от обичта му към природата с нейната съзидателна красота и преклонението му

⁷⁸

Шевалие, Жан. А. Гесбрант. Речник на символите. С.: Петриков, 1996

пред стихийната ѝ сила. В малка част от пейзажите на Иван Милев човешката фигура отсъства. В центъра на изкуството на Иван Милев е поставен човекът.

Мъжкият и женският образ в творбите на Иван Милев са типизирани. Условното моделиране, което декоративният подход предполага, допринася за тази типизация⁷⁹. В много от композициите си Иван Милев изобразява себе си в ролята на лирическият герой. Такива творби са „Обручение“, „Пристанала“, „Змейово либе“, „Хероят“, „Цигулар къща не храни“ и др. (Фиг. 34) Често рисува себе си като музикант – той е „инакомислещият, посветеният в тайните на можето. Силният автобиографизъм е характерен за творчеството на Иван Милев. Темите, които художникът избира, го вълнуват дълбоко и искрено. Емоцията, която пресъздава, е спонтанна и неподправена.

Чрез „субективно преобразуване“ и „експресивно деформиране“ Иван Милев разгръща своите декоративни композиции⁸⁰. Богатството от сложни приглушени цветни нюанси и отънъци, редуващи се с ярки акценти, изграждат хармония, подобна на тази в мозайката и витража. Характерната за зрялото творчество на художника богата източна орнаментика и фасетъчност на фона на моменти доминират над изображението на фигурите. Пример за това са творбите „Крале Марко“ (1926), „Гурбетчия“ (1922), „Циганин отвлича бяло момиче“ (1923).

Характерната линия на Иван Милев е причудливо ъгловата, обобщаваща и акцентираща. Уловеното и пресъздадено тежко, усилено пристъпване напред, което виждаме в картините „Нашите майки все в черно ходят“, „Гъдулар къща не храни“, „Септември 1923 година“, е свидетелство за успешната мисия на художника да създаде типизирано изображение, което е характерно и разпознаваемо на нашите

⁷⁹ Петева-Филова, Евдокия. Иван Милев. С.: Национална библиотека Св. св. Кирил и Методий, 2012. 35

⁸⁰ Аврамов, Димитър. Иван Милев. Албум с 6 репрод. С.:Фонд. Отворено общество, 1994

географски ширини. Сам добър рисувач, Милев вероятно е запленил от изразителната линия на Егон Шиле. (Фиг. 36)

В творбите на Милев въздушната и линейната перспектива, светлосяньното изграждане и натуроподражанието са заменени от нов декоративен изразен език, който се разгръща в цветна хармония, следваща ритъма на рисунката. Произведението се изгражда отвътре навън, без директно да се щудира натурата. Подходът на Густав Климт е различен. Фигурите при него са детайлно изведени с нежни импресионистични мазки, с чудесно познаване на анатомията⁸¹. При Климт фонът и обектото изнасят тежестта на модерните експерименти.

Колоритът на Иван Милев е сложен, полихромен. Подборът на цветната палитра хармонира с идейния замисъл на произведението. „Чистите цветове съответстват на идеалната среда“⁸² – ярките и експресивни тонове той ползва в приказните си композиции. Със зелена земя, охра, умбра и сиена Милев възпява народните епоси. Човекът е в центъра на тези композиции.

В творчеството на Иван Милев можем условно да разграничим няколко периода. Макар художникът да не доживява да навърши 30 години, творчеството му е разнолико и богато на пластически експерименти.

Независимо от спорадичните стилови влияния в изкуството на Иван Милев безспорно е авторството му в изнамирането на един самобитен декоративен почерк, който по неподражаем начин съчетава модерното и родното. Ранните творби на Иван Милев са свидетелство за активно търсене на форма и сюжет. Баталните сцени не са му по сърце, макар ужаса и драмата от войната да са белязали трайно творчеството му с психологизма, темата за смъртта, страданието и раздялата. За ранен период в творчеството на Иван Милев Александър Стаменов условно

⁸¹ Едва в последния период от творчеството му живописването при модела и при фона се изравнява като тежест и сила. Калейдоскопични картини.

⁸² Илиев, Красимир. Още за Иван Милев. в. Култура, 1997. Бр. 44. 12

определя годините предшестващи постъпването на художника в Академията⁸³, макар че творческото развитие на Иван Милев не се повлиява особено от обучението му там.

Родното изкуство през погледа на Иван Милев

Особено важен, за младия Милев, е моментът, в който той избира темата за „родното“ като съсъд на творческите си импулси. Приказният свят на народната песен, митовете, ритуалите, това е светът на Иван Милев, който той не интерпретира наподобително, а познава дълбоко. За него това е „прозрение на душата“⁸⁴. Ружа Маринска отбелязва годината 1923 като „повратна“ за художника. Родното встъпва в изкуството му, за да стане неделима част от него. Творбите му „Обручение“, „Змейова сватба“, „Оплакване“, „Разпятие“, „Задушница“ са свидетелство за избистрения стил на автора⁸⁵. Изображенията на фигурите са иконични, монументални като внушение. (Фиг. 37) Темите са лишени от прекомерна разказност, частното е обобщено до универсално, общозначимо.

Третият – последен период в творчеството на Иван Милев – може да бъде определен като синтетичен. Към края на 1925 г., в търсене на една по-наситена изразителност и психологизъм, художникът изоставя декоративния принцип на моделиране на кавалетната творба и се насочва към акварелната техника с прозирния полутон и условност на рисунъка. Формата става по-експресивна. Цветното петно напуска строгите очертания на контура и потъва в пространството. Гамата става по-монохромна, по-тъмна. Внушението е директно и силно. От този последен за художника период са творбите „Христос“ (1925), „Бежанци“ (1925-6), „Драма Триптих“ (1927), „Облаци пътници“ (1926) и др. (Фиг. 38)

⁸³ Стаменов, Александър. Иван Милев. С.: Български художник, 1958. 21

⁸⁴ Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство. С: Фондация „Отворено общество“, 1996. 25

⁸⁵ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897-1997.София: НХГ, 1997. 13

Можем да потърсим духовно родство между серията акварели „Бежанци“ и „Септември 1923 година“ (1925) на Иван Милев и мрачното и експресивно внушение на творбите на Егон Шиле „Бременна жена и смърт“ и „Процесия“ (1911). (фиг. 39, 40, 41) Иван Милев е виждал репродукции на Егон Шиле.

В книгата си „20-те години в българското изобразително изкуство“ Ружа Маринска обобщава „Няма творец формиран в изолация. Изкуството е общочовешко дело и всеки, който му се е посветил, трябва да е отворен за вселена от образни езици“.

Иван Милев в спомени на съвременниците си

В периодиката и мемоарите на съвременници на Иван Милев има свидетелства, които бихме могли да приведем, за да бъде картината по-автентична. Иван Ненов разказва за вълнението на Иван Милев, когато разгръща албум на Егон Шиле. Преподавателят им Стефан Баджов им показва албум на Густав Климт. По-късно Иван Милев рисува портрета на Ана Каменова.

Ламар посочва Гео Милев като проводник на модерните влияния сред младите художници.

Сецесионът в изкуството на Иван Милев и Густав Климт. Сравнителен анализ на произведения на авторите

Виенският сецесион се оформя като стил в края на 19 и началото на 20 век. Неговото обособяване като стилистика е резултат от конкретните културно-исторически особености на периода, но не бива да се подценява ролята на целенасочената и активна дейност на сдружението *Виенски сецесион*, в което водеща роля има Густав Климт. Сецесонните влияния навлизат в периферните култури, каквато е нашата, от Запад. Тук сецесионната стилистика се модулира и придобива топусни характеристики, свързани със стремежа на българските автори да творят родно изкуство.

За целите на настоящия анализ ще разгледаме произведения на Густав Климт и Иван Милев в съпоставка. Водеща линия в изследването е

приемствеността като важна част от творческия процес. Различната социална и културна среда, от друга страна, както и народопсихологията, която бива отразена в изкуството, са причина за различията в творчеството на двамата автори.

Психологическа специфичност на сецесионната творба

„Густав Климт е внимателен, деликатен наблюдател. Именно това дава на алегорите му тяхната архаична сила, а на портретите му – необикновената изтънченост“⁸⁶. Смушаващо вперилата поглед в зрителя Хигея в алегорията „Медицина“, Сфинксът, мистично забулен в пелена от цветни полутонове – алегорията „Философия“, са образи, които не съществуват автономно в изобразителното поле на произведението. Те общуват със зрителя. В творбите на Густав Климт откриваме известни влияния от белгийския символизъм и творчеството на художника Фернан Кнопф. Изображението на Философия в композицията на Климт (ляв долен ъгъл), е с широко отворени, вперени в зрителя очи. В творбите на Кнопф женските образи са носители на онази символистична съзерцателност, отражение на пресъздадения без наратив вътрешен свят. (Фиг. 45)

Алегорите на Густав Климт са смушаващи и въздействащи едновременно. Това е светът на несъзнаваното – селенията на Ерос и Танатос. Подобни теми, касаещи човешкото подсъзнание, третира и художникът Иван Милев в своите приказни композиции. В позата и излъчването на персонажите се чете дълбока психологическа изразителност – церемониално застинали – „Обручение“, „Змейова Сватба“, предизвикателно отпразвили поглед към зрителя – „Танец. Гъдулар“, извили снага в собствена траектория на страданието – „Нашите майки все в черно ходят“. Универсалните теми за любовта и смъртта са застъпени в творчеството и на двамата автори.

При Климт и Милев общочовешките теми са предадени посредством специфичен пластически език, който по новаторски начин съчетава орнаментиката

⁸⁶

Sternthall, Barbara. Klimt Book. Vienna: Bohman Verlag, 2012. 98

на топусно разпознаваами и универсални символи. Подборът на тема и нейната трактовка са белязани със силното авторово присъствие, което е характерно за модернизма. И макар в тематично отношенит творбите на Иван Милев да са „приземени“, т.е. изхождат от битовото и родното, те са и субективно идеализирани.

Изкуството като манифест

Алегорията „Nuda Veritas“ на Густав Климт е декларация за нетърпимост към цензурата и демонстрация на свободната авторова воля, която художникът отстоява през целия си творчески път. В творбата текстът, символните изображения, форматът на творбата, предизвикателната поза на *Истината* паралелно отправят това послание.

Плакатът за първата самостоятелна изложба на Иван Милев в София може да се разчете като „програмно начало“⁸⁷ На него Иван Милев изобразява себе си анфас – позата на директното общуване аз-ти⁸⁸. (Фиг. 52) Афишът е заявка за принадлежност към една нова и модерна символистично-декоративна естетика. И макар в текста художникът да представя себе си като „народен учител в село Кору-чешме“, неговата „декоративна изложба“ прави силно впечатление на интелектуалния елит в столицата.

Можем да определим „Nuda Veritas“ и „Плакат за изложба“ като творческа доктрина на всеки един от авторите.

Портретният жанр в изкуството на Густав Климт и Иван Милев

Портретът е силно застъпен в изкуството на Густав Климт. Успехът на автора и популярността му във Виена се дължат в голяма степен на портретите, които той рисува за дами от висшето общество.

⁸⁷ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897 – 1997. С. НХГ, 2017. 10

⁸⁸ Попов, Чавдар. За възможностите на семиотичния анализ на визуално-пластическите изкуства. – В: Етнокултури и изкуства. С.: НБУ, 2017

В портретите на Густав Климт творческите експерименти не са изолирано явление, а напротив – в моделирането на фона и облеклото той влага своите пластически нововъведения и експерименти. Отделно, както споменахме вече, жената като обект на изобразяване има силно типологизиран облик, който се характеризира с психологическа дълбочина. Климт пресъздава образа на модерната виенчанка. С уловената характерна поза, жест и излъчване, портретите на Густав Климт документират промените и настъпваща еманципация от *Fin-de-siècle*.

В творчеството на Иван Милев портретът също присъства, макар да представлява малка част от произведенията му.

Портретът „Адел Блох-Бауер I“ (1907) е знаков за Густав Климт и особено важен за *Виенски сецесион*. (Фиг. 53) Картината е синтез на мощно, симултанно декоративно и символистично звучене. Разчетена от съвременниците на Климт като „византийска“, тази творба свидетелства за силното впечатление, което мозайките в Сан Витале правят на Климт при пътуването му в Равена през 1903 г. Византийското присъствие е толкова силно застъпено, че малките „примеси“ – повтарящото се египетско око-триъгълник или микенската спирала, не се забелязват на пръв поглед⁸⁹. Резкият контраст между детайлно щудираното, бледо, украсено с руж лице и двуизмерността на орнаменталния заобикалящ я фон, изведен в микроскопичен детайл, създава усещането за фотоколаж. Подобно смесване на плоски и триизмерни елементи в една картина, станали характеристика на творчеството на Густав Климт, откриваме в произведението на Ян Тоороп „Кралица Емма и принцеса Вилхелмина от Гауда“.

В изкуството на Иван Милев портретът е по-слабо застъпен. Графичните портрети на Чавдар Мутафов, Петко Стайнов, Михаил Маджаров са много изразителни и вярно пресъздават натюрела на портретувания.

През 1924 г. Иван Милев рисува „Портретът на Анна Каменова“. (Фиг. 56)

⁸⁹

Comini, Alessandra. *Gustav Klimt*. N.Y.: George Braziller, 1975. 16

Това е върхово постижение на автора. В тази своя творба той е вдъхновен от декоративната стилистиката на сецесиона, с богатата му орнаменталност и колорит. Портретът е наситен с характер, излъчва спокойствие и благородство. Разкошната дреха, с която е облечена женската фигура, е плод на въображението на автора. По същия начин той е „обличал“ в етюдите си голите модели по време на следването си в Академията. Багрената пищност на дрехата, топлият колорит и царствената осанка, напомнят на портрета на севастократорица Десислава от стенописите в Боянската църква. (Фиг. 57) Портретът на Ана Каменова, вероятно, е творбата, в която Иван Милев най-силно се доближава до сецесионната стилистика на Густав Климт. Лицето и ръцете на модела са детайлно и обемно изведени, което е по-скоро изключение в изкуството на Иван Милев. По този начин художникът постига прилика и изразителност, каквито са необходими за портретния жанр. В много от композициите на Иван Милев плоскостното изграждане е еднакво застъпено както в разработването на лицето и крайниците, така и във фона и дрехите. Творбите му са подчинени на общ декоративен принцип, който прави композицията хармонична и завършена. При него отсъства този „фотомонтажен“⁹⁰ момент, който виждаме при портретите и алегорите на австрийския му колега Густав Климт.

Сецесионната естетика в монументалното изкуство

Сецесионната стилистика, с присъщия ѝ равен цветен тон, декоративно изграждане, орнамент и четлив контур, е особено подходяща за монументални произведения. Иван Милев и Густав Климт успешно се изявяват и в областта на стенописата.

Ще разгледаме знаковите за сецесиона „Фриз Бетовен“ и „Фриз Стокле“ на Густав Климт в съпоставка със стенописите от Стайновата къща на Иван Милев.

Фризът „Бетовен“ е символична парафраза на Девета симфония на Лудвиг ван Бетовен. Той илюстрира човешкият стремеж към щастие в един враждебен свят,

⁹⁰ Comini, Alessandra. Gustav Klimt, 1862-1918. NY: G. Braziller, 1975. 16

в който човек се бори не само с външните сили на злото, но и със собствените си вътрешни слабости. Фризът е изпълнен с казеинова темпера на шуко основа с инкрустации. Изведените в контур изчистени изображения, напомнят на древногръцка вазопис. (Фиг. 58) Зашеметяващият линеен разказ започва от сцената *Стремеж към щастие*, в която слабото човечество, изобразено като коленичили мъж и жена, отправят молба към силния рицар в бляскава броня, който поема битката за щастieto. Alegоричните изображения на *Състрадателност* и *Амбиция* са разположени над него. Следващата сцена е *Адските селения*, където господстват грехът и порока – *Болест*, *Лудост*, *Смърт*, *горгоните* и чудовищния *Тифон*⁹¹, изобразен от Климт като гигантска маймуна с тяло на змия и орлови криле. Вдясно от Тифон са трите греха, персонифицирани в женски образи – *Поквара*, *Порочност* и *Невъздържание*. Кулминацията на фриза е композицията *Царството на щастieto*. Вляво е разположен *Хор на ангелите от рая* - изобразен в прецизна ритмика, взаимствана от творбите на Фердинанд Ходлер. Вдясно от хора е сцената *Целувка за целия свят*. Това е страстната прегръдка на мъж и жена, увити в златно хало. В края на симфонията си Бетовен включва стиховете на „Ода на радостта“ на Фридрих Шилер. Вълнуващата кулминация, когато хорът извисява гласове в кресчендо, е чудесно пресъздаден в края на композицията на Климт – *Хор на ангелите от рая*. Музика, живопис и скулптура в съвършена хармония. Това е мечтата на сецесиона – *тоталното произведение на изкуството*.

Дворецът Стокле, е безусловно едно от върховете постижение на *Виенски сецесион* и *Виенските работилници*. Той представлява *тотално произведение на изкуството*, в което архитектурно решение, интериор и декорация са взаимосвързани и са част от обща естетическа концепция. Густав Климт проектира мозайките за стените в трапезарията. Авторът сам определя тези пана като „вероятно връхна точка от развитието на орнаментата“⁹².

⁹¹ Чудовището *Тифон* е олицетворение на коремния тиф, който върлува в края на 19 век.

⁹² Whitford, Frank. Gustav Klimt. New Jersey: Crescent Books, 1994. 62

Мозайките са изработени от скъпи материали – емайл, стъкло, корали, седеф, полу-скъпоценни камъни. Леополд Форстнер, майстор от екипа на *Виенските работилници*, изпълнява мозайките, следвайки детайлния колаж, който Климт изработва, за да послужи като подготвителен картон. Проектът се състои от две главни части *Очакване* и *Осъществяване*, обединени композиционно от вихрещите се спирали на *Дървото на живота*. Тези силни емоционални състояния Климт пресъздава посредством своя характерен био-орнаментален стил. На големите панели са изобразени фигурални композиции, но в детайл са моделирани само ръцете и лицата на фигурите. Изобразителното поле е плътно запълнено с декоративни орнаменти и символни изображения, вдъхновени от древноримската мозайка, древноегипетското и древногръцкото изкуство. Персонализацията на *Очакване* е стилова смесица между египетско и японско изкуство. (Фиг. 60) Странно извитата женска фигура действително внушава психическия дискомфорт на мъчителното очакване. Профилната поза на извитите длани напомня на египетските стенописи. В издължената фризура сякаш са насложени няколко кадъра на насочено движение. Лицето, изпълнено с деликатни линии, напомня на японска гравюра. Богатството от накити, с които е обсипана фигурата – висулки, инкрустации и позлата – напомнят мозайките от базиликата Сан Витале в Равена.

В алегорията *Осъществяване* формата буквално се разпада на орнаменти – стилизирани сови, риби и птици, вдъхновени от египетските стенописи; змийско око, цветя и триъгълници, организирани в снопове алги. (Фиг. 61) Телата на потъналите в страстна целувка мъж и жена са обединени в общ силует.

В стенописите на Иван Милев пластическите му търсения сякаш намират верния си мащаб. Въздействието им се усилва, става универсално. Рисунките, гвашовете и темперните композиции на художника – с изчистената, ъгловата линия и равния тон – дори в малък формат звучат монументално.

Иван Милев рисува стенописите за Дом Стайнови в Казанлък. Освен стенописите Милев прави и вътрешното оформление, огнището, декорира

мебелировката. Подобно преосмисляне на вътрешното пространство, в съзвучие с изображенията, е проява на онзи сецесионен стремеж за облагородяване на средата в пълнота. Художникът решава интериора в черно, добавя корниз от шахматен мотив. Четирите композиции са озаглавени *Хлябът*, *Мадона*, *Жетварка* и *Овчар*. Тези образи са ключови в изкуството на Иван Милев. Фигурите са изведени с изразителен рисунък. Силният контраст между жълтото поле и небе в композициите и синьо-виолетовите планини създава усещане за ритъм и пространство. Бакланът, който пресича трите композиции по хоризонтала, обединява отделните разгърнати във вертикала стенописи. Фигурите, нарисувани в размер по-голям от реалния, са величествени, монументални. (Фиг. 62 а, б, в, г) Погълнати от житейските си ритуали, с широките си изразителни жестове, жетварката и овчарят сякаш участват в свещенодействие. Светлите образи на майката и детето са представени фронтално, с нимбове около главите. Геометризираната композиция излъчва хармония. Високият хоризонт внушава познатото усещане за усиленост – тежкото бреме на делника, изпълнен с труд и утешен с молитва. Изобразените в профил фигури в *Жетварка*, *Овчар* и *Хлябът* напомнят на празнично шествие.

Образът на *Мадоната*, това е типизираният образ на жената в творчеството на Иван Милев – с изчистения овал на лицето, изпъкнали скули и тъмни очи. Забрадката ѝ е черна, каквито са забрадките в задушниците на художника. Строгата монументалност на творбата напомня на стилистиката на иконата.

Разгледани в съпоставка стенописите на Иван Милев и Густав Климт имат известни прилики. Това са характерните за сецесионната творба равни цветни полета, геометризацията и употребата на орнамент. Като тематика и цялостен облик обаче творбите са много различни. В творбите на Густав Климт формата се разпада на орнамент; откриваме инкрустирани царственото богатството на византийската мозайка, позлатата и орнаментата от египетския саркофаг. При Иван Милев, обратно, имаме засилена стилизация на линията, стремеж към обобщаване и изчистване от излишна орнаментика, в търсене на една по-универсална изразителност. Изкуството

на Густав Климт третира темите за любовта, страха, смъртта, които са универсални. В творчеството на Иван Милев водеща става идеята за „родното“. Темите са човекът и неговата вяра, делникът – с усиления труд за черния хляб, майчинството, смъртта, ритуалът, който изчерява и съпътства човека в дни на радост и на мъка.

Женският образ в изкуството на Густав Климт безспорно е ключов. Ако съпоставим представата за жената в картините на Густав Климт и Иван Милев вероятно ще добием най-пълна представа каква пропаст зее между нас – източноевропейците, откърмени с познатата смес от религиозност и суеверие, и света на Густав Климт. В нашия фолклор жената, очакваща дете, е „трудна“, в някои дни тя не бива да реже с ножици, да шие и т.н. – мисълта за смъртта съпътства целия ни изпъстрен с предпазни ритуали живот. В картината „Надежда I“ (1903) (фиг. 64) Густав Климт рисува гола бременната Херма – свой любим модел⁹³. Червенокосата жена е изобразена в цял ръст, като профилната поза на тялото ѝ недвусмислено демонстрира деликатното ѝ състояние. Жената е представена като „жив съсед, в който узрява надеждата на човечеството“⁹⁴. *Надежда* е заобиколена от алегорични изображения на греха, болестта и смъртта. В съчинението си „Орнаментът като еволюция“ Емили Браун изследва връзката между алегорите на Климт и модерната научна теория на Ернст Хекел за *Онтогенезата и филогенезата*⁹⁵, микробиологията и анатомията. В лявата част на алегорията „Надежда I“, художникът изобразява странно създание с изпъкнали очи, с тяло на попова лъжичка, обгърнало женската фигура с издължената си опашка. В личната си библиотека Густав Климт притежава четирите тома на „Илюстрирана естествена

⁹³ Dean, Catherine. Klimt. NY: Phaidon Press, 1996. 78

⁹⁴ Néret, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: TASCHEN, 2007. 43

⁹⁵ Braun, Emily. Ornament as Evolution. NY: Neue Galerie, 2007. 151

история на животните“⁹⁶. Изображенията на електрически скатове вероятно са първообраза, вдъхновил странното същество. Макабрени изображения в алегорията „Медицина“, „Смъртта и живота“ които така силно възмущават поддръжниците на идеализиращия класицизъм, са резултат от наблюденията и скиците му на тела на починали. (Фиг. 65) Клетъчният материал, който художника наблюдава под микроскоп вдъхновява кръглия орнамент в композициите му.

Възможно ли е да бъде проправен паралел между женския образ в “Полска Мадона”, “Бежанци”, “Светогорска легенда” на Иван Милев и алегорията “Надежда Г” и “Nuda Veritas” на Густав Климт? (Фиг. 67) Откровената голота, в която Густав Климт предпочита да въплъти своите идеи, безспорно е смущаваща. Темите, обаче, които той засяга, са универсални, дълбоко човешки. Типизацията в изкуството на Иван Милев е в посока родното – костюмът, обичаите – но в същината си изкуството му третира същите изконно-човешки психологически състояния. Разликата е на формално ниво. В картините на Иван Милев откриваме майката – обичаща и оплакваща („Селска мадона“ (1925), „Нашите майки все в черно ходят“ (1926)); невестата – красива в трепетното си очакване – („Сватба“ (1925), „Пролетна сватба“); танцьорката – закачливо извила снага в магията на танца („Танец (Гъдулар)“ (1924)) и „Ориенталски танц“). Във всички свои превъплъщения, в картините на Милев, жената е обладана от силна емоция – обич, радост, скръб – „най-дълбинните и устойчиви проявления на човешката психика“⁹⁷. Вътрешният психологизъм обединява изкуството на Иван Милев и на Густав Климт, въпреки формалните различия.

Орнаменталното богатство на сецесионната творба

⁹⁶ Nebehay, Christian. Gustav Klimt Dokumentation. Klimts Bibliothek. Vienna: Galerie Christian M. Nebehay, 1969. 53 Leopold Martin, Philip. Illustrierte Naturgeschichte der Thiere. Leipzig: Brockhaus, 1882-84

⁹⁷ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живпис. сп. Проблеми на изкуството бр. 3, 2000. 27

Нека разгледаме стенописите на Иван Милев „Пролетна сватба“ и „Сватба“ в съпоставка с „Танцьорка“ и „Портрет на Адел Блох-Бауер II“. Изброените композиции си приличат като подбор на пластически изразни средства и цялостен облик. Важно е да се отбележи, обаче, че картините са плод на различни етапи от индивидуалното развитие на художниците. За Густав Климт това е късен период, характеризиращ се с отказ от детайлно изпълнения геометричен орнамент, характерен за *Виенски сецесион*, и употребата на чиста живописна техника в по-свободен и експресивен маниер на работа. За Иван Милев това е етап, в който той експериментира в своите търсения, като ползва и сецесионен орнамент в изграждането на декоративните си композиции. Триптихът „Пролетна Сватба“ (Фиг. 68) бихме могли да сравним и с картината „Целувката“ на Густав Климт. Небето и земята при Милев са плътно изрисувани със стилизирани цветчета. Природата е изсипала своята благодат в началото на новия си жизнен цикъл. Това е и началото за новото семейство. Младоженецът, на втората композиция, свири на кавал. Отново срещаме любимия типаж на Иван Милев – музикантът, можещият. Окичен с цветен венец, той е на фона на същото небе от цветовете. Линията е начупена, игрива. Топло зелената гама е разнообразна от червени и сини акценти. Линеарният фриз, който украсява долния край на изображенията, загатва за афинитета и заявената принадлежност на художника към сецесионната стилистика.

„Пролетна сватба“ ще съпоставим с друга творба на Иван Милев – „Сватба“ (ок. 1925). Колко различни като пластическо изграждане са двете композиции. Пищната и весела „Пролетна сватба“ и изчистената до монументалност строго церемониална „Сватба“. (Фиг. 69) Творческите търсения на художника са в широк диапазон.

„Танцьорка“ е една от творбите, които бележат разцвета на последния период в творчеството на Густав Климт, повлиян от емоционалното въздействие на цвета в картините на Едуард Мунк, Пиер Бонар и Анри Матис. Това са така

наречените *калейдоскопични картини*⁹⁸, в които „анатомията става орнамент, а орнаментът става анатомия“. С употребата на злато и инкрустация се постига строга орнаменталност, която не може да пресъздаде фината психологическа изразителност. С експресията на цвета и артистично положената мазка може да бъде уловена и пресъздадена „вътрешната екзалтация“ и „емоционален дисонанс“. В същината си този *калейдоскопичен* подход отново е компилативен. Художникът обединява в едно свое произведение пейзаж, портрет и цитира фрагменти от фигурални композиции от японски и корейски гравюри.

В картината „Танцьорка“ цветята са навсякъде – в ръцете си тя държи букет с нарциси; зад нея цъфтят розови храсти; на масата има ваза с ружи и карамфили. Еротично разтворената дреха също е изрисувана с декоративни цветя. В далечината (горен ляв ъгъл), са изобразени групи фигури, облечени в кимона. Нежните светли карнации на модела също навяват алюзия за японска гравюра. Мазката е изразителна и четлива. Композицията се изгражда от редуващи се цветни полета и розети, изпълнени с цветя, които не са строго разграничени, а се преливат на места. *Фотомонтажният* ефект, който виждаме в картините от предходния период, отстъпва на една експресивна живопис, а разработката на карнациите и на фона се доближава като интензивност.

Подобна като моделировка е и „Адел Блох-Бауер II“. В тези късни портрети пейзажът навлиза в изобразителното поле като обособени елементи от фона на изображението.

Творческият експеримент е в основата на изкуството както на Густав Климт, така и на Иван Милев.

В търсене на по-дълбока експресивност

Позицията на Адолф Лус в “Орнамент и престъпление”, за ненужното и неадекватно излишество от орнаменталност, се оказва далновидна. С течение на

⁹⁸ Nerét, Gilles. Gustav Klimt. The World in Female Form. Köln: Tashen, 2007. 67

времето декоративният орнамент като изобразително средство в живописата отпада и бива заменен от изразителната мазка и експресивния колорит.

Подобно развитие виждаме и в късните творби на Иван Милев. От пъстрата декоративна мозайка, изпълваща цялото изобразителното поле, Иван Милев преминава към по-експресивна живопис в по-тъмна тоналност – строгата линия бива изместена от мекотата на акварелните преливки. Тази промяна в подбора на изразни средства е личностно мотивиран избор на автора. Декоративният подход се оказва недостатъчен, за да се пресъздаде задълбочаващия се психологизъм - „вечната вяра, вечната любов, вечната скръб“⁹⁹. От този последен период на Иван Милев са творбите „Бежанци“, „Нашите майки все в черно ходят“, „Септември“. Дори само заглавията внушават минорно настроение. Темите прерастват от топусно дефинирани към общочовешки. От личното към универсалното.

Композицията „Септември 1923“ (1925) на Иван Милев е експресивна картина на раздялата. (Фиг. 39) Художникът успява да улови момента, в който мъжът все още докосва нежно съпругата си, но тялото му е усукано в движение напред. Той прави стъпката, която ще го отдели от любимите му хора. Тук можем да разпознаем Милевата рисунка, тази усилен походка, с присвити в коленете крака. Ниският хоризонт създава усещане за монументалност и епичност на сцената. Лицето и жестът на мъжа насочват погледа ни надясно към жената и детето, които са едно цяло. Композицията е изчистена от орнаменталност, експресивна е до знаковост. Гамата е тъмна – черно, умбра и охра с червени акценти. Внушението е силно и ясно – универсално. Тази творба на Иван Милев, заедно с „Триптих“, „Бежанци“ и др., илюстрират настъпването на една нова синтетична фаза в творческите търсения на художника.

В подобна минорна гама е изпълнена и композицията „Нашите майки все в черно ходят“ (1926). (Фиг. 72) Колоритът е тъмен, монохромен, в унисон с мрачната

⁹⁹ Петева-Филова, Евдокия. Иван Милев. С.: Национална библиотека, 2012. 22

сцена, която е пресъздадена. Художникът изобразява тъжна процесия от облечени в черно жени. Ритмиката на композицията навява алюзия за безкрайност и повтаряемост. Всяка отделна фигура е в своя собствена траектория на страданието. Изображението е изчистено от орнамент и персонификация, обобщено е до символ. Преодоляната зависимост от натурата позволява на художника да засили емоционалния регистър. В тези късни композиции на Иван Милев откриваме наченките на един по-модерен светоглед, където сецесионната символика, с пищния си декоративен изразен език, бива заменена от засилващия се субективизъм в творческия акт и по-директния експресивен изказ.

Отказът от геометризация и орнамент и стремежът към пресъздаване на „засилена вътрешна екзалтация, доближаваща се до езика на експресионизма“, са характерни за късните творби и на Иван Милев, и на Густав Климт¹⁰⁰.

Тематичният регистър в творчеството на Иван Милев и Густав Климт

Споменахме колко драматично се различават произведенията на Иван Милев и Густав Климт в тематично отношение. Нека разгледаме по-подробно композициите на Иван Милев “Отчаяние” (1923) и “В църквата” (1923–24).

В композицията „В църквата“ разказът е кинематографично пресъздаден. Уловено е движението, подсказващо вътрешната екзалтация на персонажите. Трите фигури на жени сякаш са последователни кадри от заснета страстна молитва. Изобразени са в профил, като част от движещо се наляво шествие. Лявата женска фигура е извила лицето си в почти невъзможно движение в откровението си с Бог. Композицията е изградена плоскостно с едри цветни полета. (Фиг. 73)

Композицията „Отчаяние“ представлява детайлно и обстоятелствено пресъздадена сцена в екстериор. (Фиг. 74) Важно е да се отбележи, че за Иван Милев екстериорът, интериорът и натурата от пейзажа са също толкова важни за

¹⁰⁰ Коева, Красимира. Сецесионът и неговият отглас в българската живпис. сп. Проблеми на изкуството бр. 3, 2000. 27

повествованието и детайлно разработени, колкото и фигурите. За разлика от него Густав Климт изгражда натуро-наподобително фигурите в композициите си, а фонът около тях е в различна степен наситен с орнамент или е плоскостно изграден, като не пресъздава конкретен интериор или екстериор. Художникът поставя моделите си в една идеална среда – абстрактен модел, плод на синтез на орнамент и семантично натоварени символни изображения. В „Отчаяние“ на Милев паралелно се развиват няколко повествователни линии на фона на мрачен сивкав екстериор. Композиционният център е зает от мъжка фигура, смущаващо вперила поглед в зрителя. Непосредствено под нея е изобразена майката с детето – мадоната – символ на надеждата и началото. В творбата на Милев майката е увесила безрадостно глава. Вдясно е разположена друга фигура, изобразена легнала под пресъхналите чучури на чешма. Паралелните сюжетни линии предлагат много възможности за интерпретация. Успех на автора е постигнатото мрачно настроение, което той внушава както с колорита, така и с психологическото излъчване на персонажите. Повествователният наратив откриваме и в други произведения на Иван Милев. И това не е случайно. Иван Милев е покорен от театралното изкуство още като юноша. Работи като сценограф от 1923 г. до края на живота си. Негово дело е сценографията на постановките „Ханеле“, „Тоз който получава плесници“, „Принцеса Турандот“, „Сън в лятна нощ“. Премиерата на последната художникът не доживява да види.

Подобна по мрачното си символистично звучене на „Отчаяние“ на Иван Милев е алегорията „Трите възрасти на жената“ на Густав Климт. (Фиг 76) В своя характерен орнаментално-биологичен стил Климт пресъздава етапите от живота, като невинността на детството и красотата на младостта са изобразени редом с умората на старостта. За образа на старостта художникът се вдъхновява от скулптурата *Старата куртизанка* на Огюст Роден, която бива изложена на IX-та

изложба на сецесиона¹⁰¹. (Фиг. 77) Въпреки че са близки като психологическо излъчване „Отчаяние“ и „Грите възрасти на жената“ композиционно се различават. Макар да носи цветната орнаменталност на сецесиона, алегорията на Климт е изчистена до знаковост по отношение на внушението. Паралелните разкази в творбата на Иван Милев също транспонират основната идея, но по един по-иллюстративен, кинематографичен начин.

Целувката и Крали Марко

Към края на анализа нека се спрем на някои знакови за авторите творби, станали важна част от културното наследство, което художниците завещават на поколенията след себе си. Алегорията „Целувката“ (1907-1908) е мощен „византийски връх“ в творчеството на Густав Климт¹⁰². (Фиг. 78) Употребата на злато и фрагментирането на формите на малки орнаменти много напомнят на мозайка. „Целувката“ се превръща в емблема на *Виенски сецесион*. На картината са изобразени мъж и жена, потънали в страстна целувка. Мъжката фигура присъства само в няколко от платната на художника – „Целувката“, „Адам и Ева“ и „Булката“. Подобно на гръцката вазопис, Климт рисува карнациите при мъжа в по-тъмна гама. Двете фигури са оградени от богато декорирани златни полета, които напомнят на бароковата пищност в платната на Ханс Макарт. Тази творба на Густав Климт въплъщава целия царствен разкош на *Виенски сецесион*. С обилната си позлата, богатата орнаменталност и задължителната в света на художника женска красота, „Целувката“ е със спираща дъха „аура“, която позволява на несъмнено еротичната творба да се измъкне от цензурата. Пуритански настроената буржоазия най-сетне признава приноса на автора към модерното европейско изкуство, а творбата бива откупена от държавата още преди края на Kunstshau от 1908 г.

Богатият орнаментален език на сецесиона е допирната точка между

¹⁰¹ Dean, Catherine. Klimt. London: Phaidon Press, 1996. 84

¹⁰² Comini, Alessandra. Gustav Klimt. N.Y.: George Braziller, 1975. 18

„Целувката“ на Густав Климт и „Крали Марко“ на Иван Милев, макар двете творби да се различават в тематичен план.

За картината си „Крали Марко“, Иван Милев получава държавна награда. Творбата е еманация на творческите търсения на художника в областта на орнамента. (Фиг. 79) На нея е изобразен легендарният, непобедим Крали Марко, възпят в народния епос. „Това е една чудна мозайка от щедро изсипани изумруди, лазурити, опали, ахати, сякаш случайно за миг застинали тъй, че да отгатнем образа на юнака“¹⁰³. Легендата разказва как Крали Марко размахва „сабя дипленица“, язди коня „шарколия“, подкован със „сребърни подкови и златни клинци“. С образния си език, народният гений рисува внушителни и ярки картини. Хиперболизираните качества на юнака са надежда и опора на народа в тежки времена. Подобни образи са репери в разчитането на националното самосъзнание на българина. Колоритният изказ на Иван Милев се разгръща в пълна сила във вдъхновяващите приказки и легенди. За нашето светоусещане те са разпознаваеми и верни.

Двете произведения „Целувката“ и „Крали Марко“ са пиршество за сетивата. „Целувката“ е връх в орнаментално-биологичния стил, който Густав Климт създава. В картината си „Крали Марко“ Иван Милев успява да постигне пълен синтез между тема и пластическо изграждане. Цветната и орнаментална палитра и декоративното изграждане правят възможно пресъздаването на вълшебния свят на родните митове и легенди. Образната стилистика на сецесиона е преосмислена и вложена в произведение, което носи добавената стойност на топусната характеристика и въплъщава светогледа на своя автор. По отношение на орнамента откриваме известни сходства между двете произведения. Геометрични орнаменти, спирали, нанизии от триъгълници, очи. Това са универсални символни изображения. Заслуга на сецесиона е декоративната употреба на орнамента в кавалетната творба. Но,

¹⁰³ Маринска, Ружа. 20-те години в българското изобразително изкуство. С. Фондация *Отворено общество*, 1996. 24

както Ружа Маринска пише: „...става дума не за директни и буквални заемки, а за приобщаване към една модерна нагласа на съзнанието, породила нова визуалност“¹⁰⁴.

Принадлежащи към общата нова стилистика на ар нуво, родствените течения *Виенски сецесион* и сецесион в България боравят с декоративност, еkleктичност, стилизация, линеарност, употреба на орнамент. По отношение на богатството на психологически подтекстове характерни за сецесиона, откриваме такива в изкуството и на двамата автори. В тематично отношение, обаче, изкуството им се различава. „Магията на национално легендарното“ виждаме в изкуството на Иван Милев, но пресъздадена по един самобитен начин, като откровение. Екзалтацията на художника, неговият естествен афинитет към тъжни, мистични и дълбоки теми, са отражение на народопсихологията на българина, но същевременно свидетелстват за модерната нагласа на един млад и буден ум. Иван Милев черпи вдъхновение от иконата, византийската мозайка, японската гравюра; *Виенски сецесион* силно импонира на художника с орнаменталното изграждане на композицията в картините на Густав Климт и драматичната експресия на Егон Шиле. Иван Милев е едно несравнимо явление на родната културна сцена. И макар изкуството му, в голямата си част, да е посветено на темата за „родното“, то не е „битоописателната „селска“ живопис на поколението Мърквичка-Митов-Ангелов“¹⁰⁵. Родното в изкуството на Иван Милев е интуитивно откровение на един интелектуално напрегнат и отворен за новото в изкуството даровит художник.

Проследихме процеса на формиране на естетиката на *Виенски сецесион*. Споменахме някои от творците, които са изиграли роля във формирането ѝ.

¹⁰⁴ Маринска, Ружа. Иван Милев 1897 – 1997. С. НХГ, 2017. 19

¹⁰⁵ Аврамов, Димитър. За движението *Родно изкуство* в българската живопис. Сп. Проблеми на изкуството, 1971. кн. 4 с. 8

Цитирането на тема и пластически подход е заявка за принадлежност към обща модерна естетика. В гениалния еkleктизъм на Густав Климт намират отзвук психоанализата на Зигмунд Фройд и сравнителната анатомия и ембриология¹⁰⁶. В търсенето и утвърждаването на своя ярък изразен език, Густав Климт със страст изследва както миналото, с неговите образци, така и изкуството на своите съвременници.

Густав Климт и Иван Милев, макар да творят в различна социално-културна среда и времеви отрязък, са вдъхновители на модерните тенденции в изкуството в Австро-Унгария и България.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Не би било пресилено ако обобщим, че, що се отнася до живописца, *Виенски сецесион* почти изцяло дължи облика си на внимателния наблюдател и талантлив творец Густав Климт. Неговите идеи са вдъхновени от античността, Ориента, Далечния изток, византийското изкуство. Някои практически задачи, поставени от негови съвременници, също биват възприети и доразвити в процеса на работа на художника. В изследването коментирахме връзката между образния свят на Густав Климт и модерните научни теории за онтогенезата и филогенезата, изследванията в областта на микробиологията и ембриологията. Потърсихме паралел между идеите на Зигмунд Фройд и интуитивно създадените образи в изкуството на Густав Климт. Хронологичният анализ на стилового развитие в творчеството на Густав Климт ни позволява да вникнем в генезиса на сложната за разчитане стилистика на автора и теоретично да подкрепим опита за съпоставка между художниците в изследването.

Посоката на разпространение на модерните влияния е, най-общо казано – от Запада към културите в периферия. Посочихме пътищата и механизмите, посредством които новите идеи навлизат в България. Творчеството на Иван Милев може да бъде разглеждано като част от втората вълна на сецесията в България –

¹⁰⁶ Kandel, Eric. *The Age of Insight*. Random House, 2012

възродения след войните интерес към сецесиона. През този период сецесионната стилистика бива пречупена през светогледа на местните автори, бива обогатена и модифицирана от регионалните културни натрупвания.

Подобно на изкуството на Густав Климт, изкуството на Иван Милев има собствено, обусловено от редица фактори, развитие. То не е реплика на зададен модел, а е плод на активна творческа работа и отражение на самобитен творчески възглед. Специфичното умонастроение в следвоенна България, обединява творците от всички изкуства и критиката около философската позиция за „родното“ изкуство. В тази социо-културна среда Иван Милев, с упорството и постоянството на влюбения в изкуството, с „не интелегентското“ си, а дълбинно познаване на темата за „родното“, с отвореното за модерните идеи съзнание, създава произведения без аналог на родната сцена.

Във Виена в края на 19 и началото на 20 век вярата в научния напредък е „почти религиозна“. Важният извод, формулиран от Карл фон Рокитански, че същественото се крие под повърхността, може да бъде съотнесен към всяка една сфера¹⁰⁷. Чрез психоанализата Зигмунд Фройд се потапя в неизследваните пространства на подсъзнанието. Изкуството също се опитва да навлезе в дълбочина. Скритите пластове на човешката природа, разглеждани при символизма, са от интерес и за сецесиона. Откриваме ги в алегорите и дори в портретите на Густав Климт. В света на несъзнаваното, където се раждат човешките емоции, страхове и желания – царството на Ерос и Танатос – художникът навлиза интуитивно, с изострената чувствителност на внимателен наблюдател.

Вътрешният свят на лирическият герой, загатнат в една специфична отвърнатост от зрителя, поза или предизвикателство, присъства и в творбите на Иван Милев. Но макар да са сходни като смислова постановка, в произведенията на

¹⁰⁷ Карл фон Рокитански е основател на Виенското училище по медицина. Той въвежда научно базираната диагностика.

дватама автори откриваме различия по отношение на тематичния обхват и подчертан индивидуализъм в интерпретацията. Изкуството на Иван Милев е ярък образец за сливане на модерните нагласи, повлияни от западния сецесион и символизма и философския модел, насърчаван от културните среди в следвоенна България, а именно – търсенето на дълбокия родов корен. В творбите на Милев „родното“ е пресъздадено отвъд етнографското натурно наподобяване, характерно за изкуството от годините след Освобождението. Художникът успява да пресъздаде богатия вътрешния свят на персонажите – тяхната екзалтация, болка и страдание, надежда и откровение. Темите и интерпретацията им са топусно разпознаваеми. Възприемаме ги като верни. Сецесионната стилистика, от друга страна, с яркия цветен тон, семантичните подтекстове на символните изображения, неангажираната с натурата среда и декоративното изграждане, е напълно пригодна да пресъздаде приказния свят от митовете и легендите.

В изследването коментирахме жанровите предпочитания на авторите. В изкуството на Иван Милев особено силно е застъпен автобиографизмът. В образа на лирическият герой художникът често рисува себе си. В ролята на музиканта – можещия; незрящия – дарен с други сетива. Тази характерна за Милев сакрализация на изкуството, въздигането на творческия акт до свещенодействие е негово откровение, но е и възглед на модернизма.

В изкуството на Густав Климт образът на жената е водещ. Жената като „реалност и илюзия“, „познание и копнеж“, жената-вамп, прелъстителката, смъртоносната жена... Рисувайки жената неуморно Густав Климт я освобождава. В алегорията си „гениалният еkleктик“ Климт превръща „Нини“ в „Афродита“¹⁰⁸.

В опит да обобщим изводите от сравнителния анализ на творчеството на Густав Климт и Иван Милев, можем да отсеем най-общо няколко постановки, касаещи сецесионната естетика.

¹⁰⁸ Pach, Walter. Renoir. NY: Abrams, 1983. 70

Густав Климт и Иван Милев неуморно експериментират с различни изразни средства, материали, техники, преследвайки осъществяването на творческия си потенциал.

В произведенията им можем да открием характерния за сецесиона психологизъм.

Творчеството и на двамата автори е отражение на специфичната политическа и социо-културна среда – края на *Belle Époque* в многонационалната Австро-Унгарска империя и България след подписването на унищожителния Ньойски мирен договор. Това са два различни свята.

В творбите си Иван Милев и Густав Климт ползват модерен декоративен принцип на изграждане на композицията, който в различна степен ангажира фона и фигурите. Идеята за подобно плоскостно третиране на обемите можем да съотнесем към *Виенски сецесион*, но и при двамата автори този принцип „стъпва“ на архетипни образци – иконата, витража, мозайката и има свои специфични за всеки един от тях проявления.

Характерното за сецесиона насищане на изобразителното поле с орнамент също е обща тенденция, но всеки от авторите има свой характерен набор от изразни средства. Густав Климт ползва символни изображения, дублиращи семантиката на изображението. Геометричният орнамент – кръг, спирала, квадрат – наложил се като характеристика на виенската разновидност на ар нуво, художникът ползва, за да подчертае мъжкото и женското начало. Иван Милев разпада картинното пространство на орнамент, подобно на витража и мозайката. Палитрата му допълнително се обогатява, когато избира родната тематика за съсъд на творческите си импулси. Пъстрите носии, шевиците, богатият орнаментален език на дърворезбите насищат картинното поле с ритмично редуващи се цветни полета и обобщени до символ изображения и, без да са етнографски преразказани, допринасят за общото декоративно звучене на творбите.

Като водеща отлика в изкуството на двамата автори можем да посочим тематичния обхват и сюжетните предпочитания на авторите. В приказките, митовете и легендите на Иван Милев са закодирани онези атавистични разкази, които пресъздават „колективната душа“ на народа ни. В алегиите си Густав Климт, с изострената сетивност на творец, документира духовния смут в едно еманципиращо се общество.

Едва ли днес има някой, който да не е виждал творба на Густав Климт. Изкуството на този най-ярък представител на сецесиона е сбъднатата мечта на ар нуво – *изкуство за всички и навсякъде*. Как художникът успява да избегне съдбата на мюнхенския си колега Франц фон Щук, чието изключително популярно за времето си творчество днес е забравено? Царственият разкош в творбите на Густав Климт, с позлатата и изящния орнамент, радва сетивата. Но, отвъд полиморфната декоративна стилистика, кое е това, което век по-късно звучи актуално? Човекът – безкрайно лутащ се между Ерос и Танатос – в екстаз и болка, борба и съзидание, мъчително очакване и осъществяване. Човекът в усилен делник и пъстър празник, в любовно откровение и болезнена раздяла, в безпътица и страстна молитва – такъв го възпява Иван Милев. Голямата тема в зората на богоборческия модернизъм е човекът – такъв какъвто е.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ

1. Подобен сравнителен анализ на творчеството на Иван Милев и Густав Климт не е правен. В монографиите и публикациите, посветени на Иван Милев, се споменават известни западни влияния в стилистиката на художника, без те да са подробно изследвани. В България по политически и идеологически причини за дълъг период от време темата за западното изкуство не е разглеждана. Отделно в края на 40-те години творчеството на Иван Милев е обявено за „формалистично“ и низвергнато и едва през 1957 г. художникът е „реабилитиран“. В монографичния очерк за художника от 1958 г. се прави опит в изкуството му да бъде разпозната идеологическата догма на периода.
2. Сецесионната стилистика с нейния полиморфен характер и заемки както от изящното, така и от приложното изкуство е сложна за анализ. Богатата орнаменталност и многопластовост на семантичните подтекстове дава необозрим спектър от интерпретации. От позицията на времето формалният анализ на произведения от даден период или течение без да се навлезе в конкретика, дава една по-обща картина, която не е напълно релевантна към творчеството на даден автор. Това изследване е фокусирано върху сецесионната стилистика в творчеството на Иван Милев и Густав Климт. Системно се проследява хронологията на явленията, довели до възникването на идеи и кристализацията им в пластически решения. За да се вникне в генезиса на сецесионната стилистика е необходим както аналитичен подход в разбора на широкия спектър от заемки в изразните средства, така и ясното разбиране на творческия акт като интелектуален

процес, при който личностно мотивираните избори са преди всичко отражение на естетическия възглед на твореца.

3. Изследването цели да представи самобитното творчество на Иван Милев, в контекста на социо-културната и политическа среда в България през 20-те години на 20 век, когато модерните западни влияния влизат в симбиоза с българската средновековна художествена система от приложните изкуства и занаятите. Теоретичната постановка *родно изкуство*, лансирана от културните среди, няма характера на манифест, а е споделен психологически настрой в контекста на мрачния следвоенен период. Тя бива интерпретирана от творците индивидуално, съобразно собствените им творчески заложи и естетически светоглед. Изследването цели да изясни някои некоректно тълкувани стилистични особености и да обори теориите за идеологически догматизъм в монографиите, посветени на художника, които изследват творчеството му от позицията на 30-те и 50-те години.
4. Важен принос на изследването е, проследявайки в хронология творческото развитие на двамата автори, изследвайки в детайл и съпоставка идейната кристализация при *Виенски сецесион* и сецесион в България, да бъде заявена първостепенната роля на идейния обмен като отключващ творческия потенциал механизъм. Еклектичната сецесионна стилистика не би била възможна без заемките от практически всички периоди от световната история на изкуството. Новозавоюваната свобода на творците от *Fin-de-siècle* да се изразяват отвъд правилата на салонния академизъм, търсейки нова форма, тематика и изразни средства, е решителната стъпка към модернизма.
5. В изследването неслучайно акцентирам на международната изложбена дейност на *Виенски сецесион*, която се явява мощен

катализатор на процесите, довели до обособяването на виенската разновидност на ар нуво. Културният обмен и взаимстването на идеи е в основата на раждането на стила. Изкуството не може да съществува в изолация. Тезата за „стерилното“ българско изкуство на Иван Милев, лансирана в по-ранните разработки (където родното е контрапункт на чуждото-враждебно изкуство) също не издържа проверката на времето. Искреното и самобитно изкуство на Иван Милев е вдъхновено и от модерния реакционен възглед за отказ от натуронаподобителност и декоративно изграждане на композицията. Сецесионната стилистика припомня принципите на формоизграждане, характерни за българската средновековна изобразителна традиция. Модерните декоративни композиции, в които Милев пресъздава българските митове и легенди, с приказната си багреноост и ритмична звучност са колкото наши – възприемаме ги като верни, толкова и модерни – принос за световното изкуство.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ:

1. „Изложбена дейност на Виенски сецесион. Документ за раждането на стила“ – Докторантски доклади – 2021 [онлайн]
Достъпно от: nha.bg/bg/stranica/doktorantski-dokladi-2021
2. „Густав Климт. Размисли за един несъществуващ автопортрет“ – Докторантски доклади – 2021 [онлайн] Достъпно от: nha.bg/bg/stranica/doktorantski-dokladi-2021