

*Богдан Александров**

ИДЕЯТА ЗА ПРЕХОДНОСТТА В ПОРТРЕТИРАНЕТО ПРИ ПЕТР ЙЕДЛИЧКА И НИКОЛАЙ РУСЧУКЛИЕВ

Aleksandrov, Bogdan

THE IDEA OF THE TRANSIENCE IN PORTRAYING OF THE ARTISTS PETR YEDLICKA AND NIKOLAY RUSCHUKLIEV

Abstract: An attempt to identify Transience, the true essence of portraiture, which has become active in our time, by comparing and analyzing portrait cycles of the artists Petr Yedlicka and Nikolay Ruschukliev.

Keywords: *transience; portraiture; portrait; alienation; Petr Yedlicka; Nikolay Ruschukliev.*

Красотата и съвършенството са ефимерности и тяхната милолетност, според Фройд, „отвежда към болезнената мирова покруса или към възбунтуване срещу утвърждаваната фактичност“. Спрямо уязвимата човешка природа преходността е плашеща. Като присъща на човека дейности-зкуството (и в частност портретирането) също е рефлексивно спрямо преходността. Човешката психика, или „душата инстинктивно се отдръпва от всичко, което е болезнено“, и за сметка на това нейните инвестиции са вложени в способността да обича. Способност, която в началните етапи на личностното развитие е обърната към собствения Аз, а впоследствие устремността ѝ поривно се фиксира в други обекти, които биват приобщени или поети в нашия Аз. Способността да обичаме (либидото) се вкопчва в своите обекти и при евентуалната им загуба настъпва траур, или меланхолия¹. „През жизнения си път – ни напомня Фройд – ние наблюдаваме как красотата на човешкото тяло и на човешкия лик чезне все повече, но пък именно тази краткотрайност привнася към нейната очарователност нова такава“.

Целта да проследим какви нови идеи активира преходността в портретирането е породена от две, случили се с малка разлика във времето, изложби на двама художници. През лятото на 2018-та чешкият художник Петр Йедличка започна своето поредно изложбено турне в България с представителна изложба, организирана от Художествената галерия във Видин, като известна част от включените в нея произведения са портрети на възрастни хора. Само две години по-рано, през ноември 2016 г., в залите на Съюза на художниците на улица „Шипка“ № 6 навършилият тогава 84 години живописец – проф. Николай Русчуклиев, смирено представя пред оредялата си публика новите си картини – портрет и автопортрети. И двете изложби са част от зрялото творчество на техните авторитет и ангажират зрителя с произведения от портретния жанр, а тяхното съпоставяне произтича от аналогичното и сякаш интуитивно виждане в една и съща убежна точка, тази, в която емпатията се слива с чувството за отстраненост и отдалеченост на протагонистите от реалност-

* **Богдан Александров** – художник, директор на Художествена галерия „Никола Петров“ – Видин, e-mail: bogdanaleksandrov@yahoo.com

¹ **Фройд, З.** Преходността. София: Критика и хуманизъм, 2018.

та. За да разберем странната микстура от овещественото чрез живопис съчувствие, отредено да съпреживява емоции, чувства и мисли на модели и/или публики, и състоянието на алиенация, следва да се спуснем назад в зората на познатата ни история на портретирането.

Още с появата си в Античността като художествена форма, портретът изначално е ангажиран с демонични и фантазни функции. Те се изразяват в стремежа да се преодолее страхът на човека от тленното и примиряване в човешкото съзнание на плашещата преходност с непостижимото вечно. Най-добрите, достигнали до нас образци на антични живописни портрети са свързани с местни погребални традиции, последвали елинистичната епоха (периода I–IV век), в Египет. Образната мисия на фаюмските портрети се вписва в култа към Озирис и неговото възкресяване и може да бъде разглеждана като поле за приложение на магическата методология на ритуала по надмогване на смъртта². Доминира схващането, че моделите са рисувани още приживе, като до настъпване времето за същинското им предназначение, са украсявали жилището на портретирания. В преплитането на двете им функции – култово-ритуалната и светската, изначално присъщи на този вид портрети, се съдържа и код за разбирането на начина, по който елинистическата по колоритен строй и моделировка на формите фаюмска живопис добива възприемчивост към стилните промени съпътстващи римското изобразително изкуство между I и IV в.³ Зародилият се в портретирането функционален сплит по съвместимост е наследен от християнската идеология⁴ и естетическата концепция на византийското изкуство⁵ и с тяхното неоспоримо посредничество, в една или друга степен, запазва относителна устойчивост в последвалите изобразителни системи.

Първите образци на погребалните портрети са пренесени в Европа през 1615 г. и два от тях са в колекцията на дрезденския музей. В края на XIX в.⁶ попадат във фокуса на учените. Интересът към тях расте и в по-големите европейски градове са организирани изложби.

По същото време Оскар Уайлд достига върха в своята белетристична кариера с романа „Портретът на Дориан Грей“ (1890). Темата за демоничното съществуване на портрета в реалността преди Уайлд вълнува и друг литературен класик – през 1833–1834 г. руският писател Николай Гогол написва повестта „Портрет“ и я включва в сборника „Петербургски повести“. И в двете литературни произведения портретът е завоювал статута на предел между реално и въображаемо. Пренесен в идеята за вечността, портретът сублимира възможен подстъп (или изход) към по-съвършен, непреходен и нетленен свят. Ирационалното, пречупено през призмата на фантастично-демоничен сюжет, преобръща смислите чрез извеждането им от контекста на традиционното разбиране за портретно изображение. Оживял, демонизиран и/или натоварен с негативна енергия (или тъмна сила), портретът от предмет се трансформира в изкупление на страховете от невъзможното събдяване на човешка вечност.

Изглежда, че изкуство като феномен на културата посредством портретния жанр свободно пренася идеята за преходността, модифицирайки я според отместения хоризонт на своето време в своеобразна материализирана имагинерност. Идея, абсорбирала в себе си засвидетелствания (чрез портрета) интерес на поколенията художници преди нас към нея, в опит за разгадаване на утопичния отговор на въпроса: дали портретът – застиналият в момента на своето създаване субективен човешки двойник, отключва способност за изкупление или неутрализиране на изконни човешки страхове?

² Книга на мъртвите, или Папирусът на Ани (оригиналният папирус се съхранява в Британския музей), е религиозно-магически сборник – пространен кодекс от предписания за подготовка към преминаването в подземния свят на мъртвите. Книга на мъртвите е общото название на древноегипетски погребални текстове, познати всъщност като Книга на идващите (или отиващи) отвъд.

³ **Андреева, В.** Фаюмски портрети. София: Български художник, 1983.

⁴ През 395 г. Римската империя се разделя на две части. Сформираната в източните ѝ територии Византийска империя създава своята християнска култура и изкуство въз основа на античното наследство.

⁵ „...линеарно-плоскостният стил на късната фаюмска живопис продължава да живее в образите на мозайчната декорация на църквата „Сан Витале“ в „Равена“: Андреева, В. Цит. съч.

⁶ **Георг Еберс** (1837–1898), немски египтолог и писател, през 1888 публикува статия с описание на колекция от фаюмски портрети.

Така формулиран, въпросът за преходността като че ли се разгръща до степен, допускаща обобщения в творчеството на споменатите по-горе двама наши съвременници – художниците Петр Йедличка и Николай Русчуклиев. Обединяват ги няколко обстоятелства: двамата, макар и по различно време, получават образованието си в едно и също висше учебно заведение – Националната художествена академия в София. И при двамата портретът представлява важна част от зрялото им творчество. Съществен групиращ ги елемент е и наличието на споходили ги в крехка възраст преломни житейски изпитания – съдбовни събития, за които допускаме, че са способни да формират определени психически нагласи и чувствителност към претопяващата се и кратко-трайна наслада за погледа.

През 90-те години на миналия век Николай Русчуклиев все по-често изследва себе си чрез портретиране в опит да разгадае странно и привидно с нищо непредизвиканото потиснато състояние. Усеща го като чувство за отстраненост и отделеност от обграждащата го среда или парадоксално дори от представата за преживяната лична история. Съкрушен, формулира социалната си алиенация чрез надпис върху една от стените на ателието си – собственоръчно изписан с въглен цитат от Пол Сезан: „Светът не ме разбира и аз не разбирам света. Затова съм се оттеглил“. Възможно е цитатът да е заимстван от някои от многото писма, които самотникът от Екс ан Прованс изпраща до приятеля си от детството – писателя Емил Зола, и през чийто прочит Русчуклиев често сверява собствените си възгледи за изкуството и света. И ако с този цитат Русчуклиев цели не толкова да оповести, колкото да напомня на себе си за своето взето решение, към което предстои да се придържа, то друга мисъл, записана от великия французин, може да внесе яснота спрямо потенциалните мотиви за декларираното обричане: „Всичко, което виждаме, се разпада – внушава Сезан, – природата е винаги една и съща, но нищо от това, което виждаме, не остава постоянно“. Мисъл, която отправя към споменатата по-горе „болезнена мирова покруса“ и ни връща при повода, подтикнал Фройд да размишлява над Преходността⁷.

Дислоциран и променен в детството свят е основата за Русчуклиевия хабитус. Той изцяло е скъсал с релативисткия по отношение на истина и морал принцип в изкуството. Изкуството му е изместено в собствени пространства, не само в преносния, но и в прекия смисъл на думата, а неговото обективизиране се възплъщава чрез автопортрети – автономен обсег, допускащ самоизключване от историческите повратности на променящия се свят. Създаваните от Николай Русчуклиев автопортрети следва да се мислят като обекти в процес, в разгара на който емпатията и способността за обич са свободни (изгубени) – обстоятелство, което, от своя страна, ги тласка или възвръща обратно в Аза. Създавани като един вид изгубени обекти, автопортретите биват поети (по Фройд) в собствения (на художника) Аз – болезнен процес, който ги превръща в аватари и предопределя паралелното им наличие и битуване в траур. Парадоксалното в този случай е, че НЕпреходността, за която до постмодерната епоха претендира изкуството, в автопортретите на Русчуклиев се експонира посредством Преходността. Онази преходност, която в психичен план поражда меланхолия, отличаваща се според Фройд с дълбоко болезнено униние и с оттегляне на интереса от външния свят. (Ил. 1.)

В контекста на горните разсъждения „Лобната скала“⁸ е находчиво наименование на автопортрет, включен в софийската самостоятелна изложба от 2016 г. Нещо повече, работата играе роля на тест при възприемане на компактното ядро произведения от портретния жанр, чрез които художникът прониква в собствените си тревоги и босове. Героят е представен предимно анфас или леко обърнат на една страна, без да преминава в три-четвърти поза, т.е. запазва се впечатлението за фронталност. Очите са уголемени и ококорени, с добавен блясък, подсилващ втрещеността на преминаващия встрани от зрителя поглед. Самият поглед предполага отместено от действителността съзнание и напомня за човек, вживян в абсурдно представление, в което стрелата на

⁷ В статия, озаглавена „Разговор между Фройд и Рилке“, публикувана през 1966 г., Херберт Леман допуска, че разговорът – повод за написване на „Преходността“, се е осъществил действително между Фройд и Рилке през 1913 г. От своя страна, Рилке написва едни от първите критически отзиви за Пол Сезан в „Писма за Сезан“ (1907). Анализът на Рилке за картините на Сезан е все още актуален в изкуствоведските изследвания.

⁸ Най-северната точка на хълма Царевец представлява силно издаден скален къс, под който се образува пропаст. Лобната скала се счита за място, където са се извършвали публичните екзекуции.

времето едновременно протича напред и назад⁹. Светлината в лицата идва отпред, сякаш от излъчващ екран, на който протича спонтанно и необуздано действие, режисирано в подсъзнанието на портретиращия се автор. Когато създава своя цикъл с автопортрети от 2016 г., художникът е в напреднала възраст и предпазва отслабеното си зрение с тъмни, едва пропускащи светлината очила. Но въпреки това обстоятелство, широко отворилият очите си техен (на автопортретите) герой се „явява“ пред зрителя от различно време. В подсъзнанието на художника е предизвикан поглъщащ света пространствено-времеви колапс. Външният свят е разрушен. Той е ненужен, преходен и плашещ. Прекрачил през екрана на спомените в подсъзнанието, героят от автопортретите го преподрежда в опит да преодолее или заблуди Преходността. Дали ще го постигне? Риторичен въпрос, чийто отговор Русчуклиев възлага на зрителя, въввлечен в лабиринта от материализирани в цвят спомени-автопортрети. Самотникът подсъзнателно предизвиква задочните си придружители към изпитанията „в конната армия“¹⁰, на „лобната скала“¹¹, през бурното време или в края на пътя... там, където следва завоят му, сливащ го с началото. **(Ил. 2., 3. и 4.)**

Петр Йедличка е съвременен чешки художник. Роден е през 1953 г. в град Бърно. На двадесет години печели стипендия от Министерството на образованието на Чехословакия за следване в Художествената академия в София. Завършва специалност „Скулптура“ в ателието на проф. Димитър Даскалов, а негов преподавател по рисуване е Георги Чапкънов. Йедличка е скулптор, който в значима част от творчеството си прилага нестихващата си енергия за изразяване чрез цвят. В неговата живопис резонират актуализираните в началото на 80-те години на миналия век неоекспресивни тенденции, като я характеризират изцяло. Радикализацията на изразните средства е засилена и кореспондира с авторския стремеж за интерпретиране на свалилата маска човешка природа, при това в различните нейни взаимодействия с времето. Нашето внимание се насочва към тези произведения, в които автора рисува, с горчива ирония, по-възрастни с няколко поколения от него персонажи. Портретите, дегизирани зад параван от агресивна тоналност и хаотична неопределеност, са „населени“ с уединени фигури или глави на стари хора, чиито лица, излъчват, в различна степен, гневност, безпокойство, безнадеждност, болезненост, примирение или смирено усамотение¹². С тях авторът заявява своята решимост да разбули стаените страхове, присъщи на човешките същества, осъзнали преходността си като зависимост от своето изтичащо време. Създаването им е подтикнато от отличителния за съвременността ни проблем; настъпилата дълбока криза в човешките ценности мотивира артиста да отговори по индивидуален, свойствен нему начин на засиленото чувство за отчуждение.

„Тринадесетата стая“ е наименование на творба, в която символна черна плоскост е насочена сякаш да раздели по диагонал условното картинно пространство. Плоскостта, допряна от ръцете на гротесково пресъздадената гола фигура на възрастен мъж, изглежда като емблематичен параван – саван, зад който човекът предстои да скрие неловката ситуация от физическото си присъствие пред зрителя. Тринадесетата врата към фаталността на края, в случая, играе ролята на услужлива екстензия за умореното тяло, докато преносното ѝ значение отвежда към характерна група метафори, с които чешкият художник изразява Преходността. **(Ил. 5. и 6.)**

Условен портрет, част от цикъл, създаден през 2012 г., в характерна, отнемаща боята техника, представя възрастен мъж в пестеливи, кобалтово изумрудени нюанси на синия цвят. Йедлич-

⁹ Стивън Хокинг въвежда понятието „имагинерно“ време. „Имагинерното време е неразграничимо от посоките в пространството. Ако вървим на север, можем да се обърнем и да тръгнем на юг; по същия начин, ако вървим напред в, имагинерното време, би трябвало да можем да се обърнем и да тръгнем назад. Това означава, че в имагинерното време не е възможно да има съществена разлика между посоките напред и назад“. **Хокинг, С.** Кратка история на времето (От Началния взрив до черните дупки). София: Наука и изкуство, 1993, с. 142–151.

¹⁰ През 1952 г. Николай Николов Константинов блестящо издържа приемните изпити в Художествената академия. Отписан няколко дена по-късно, по донос от администрацията на гр. Лом, получава повиквателна заповед за отбиване на военна служба. Служи като радист в артилерийски полк в гр. Гоце Делчев в продължение на 2 години, 11 месеца и 21 дена. По това време здравословното му състояние се влошава.

¹¹ <https://www.nha.bg/bg/stranica/petr-iedlichka>

¹² **Hočeková, J.** Petr Jedlička. Monografie, 2013.

каго наименува „Старец“¹³ – наименование, което отвежда към преживяни изпитания и натрупана мъдрост. Седналата мъжка фигура сякаш излага възгледите си чрез студен, неонов меморандум, връчван от абсолюта на бездната – внушение, предизвикано от символния и контрастен черно-бял фон. В техническото си изпълнение портретът напомня за светнали, хаотично огънати LED тръби, които с експресивен, и в същото време, контролиран рисунък, Йедличка е нахвърлял по антропоморфен начин. Образът на стареца поражда визуалния ефект на застинала във времето светеща скулптура – алюзия от Роденовия „Мислител“ и инсталация на каталонският скулптор Хайме Пленса¹⁴, работа, монтирана на централния площад на град Ница. Творбата се възприема и въздейства като застинала светеща човешка следа, или остатъчен образ, на границата на спиращото време – размисъл на предела между символната непроницаемост на живота и бездната на небитието. Монументален израз на човешката екзистенциална самота, на глобалната, небивала досега изолация и на човешката подвластност на времето. (Ил. 7.)

Анализът на разгледаните произведения на двама художници, осъществили артистичните си и преподавателски кариери в една от най-динамичните, по отношение на политически и социални промени, зони от глобализацията се свят, ясно сочи активизирането на изконната някога същност на портретирането. Свързана изначално с възкресяването, идеята за Преходността в портретирането вече е описала пълната си орбита. Нейното, коментирано от нас, актуално заявяване този път се случва на фона на уморен, космополитен и алиениран свят. Глобалният фон за сетното представление на Преходността ще спомогне ли за постигането на нейната, макар и виртуална вечност? Или замъгленото виждане на реалността неволно я заменя с неин симулакрум¹⁵ – виртуалния модус на битуване?

ЛИТЕРАТУРА

- Александров, Б.** Трансформации в смисъла. Опит върху автопортретите на Николай Русчуклиев. // „Изкуство и живот“, юбилеен сборник доклади от международна научна конференция в чест на 85-годишнината на проф. д. изк. Валентин Ангелов, 2015, ВТУ „Св.св. Кирил и Методий“, В. Търново, 2016 [Aleksandrov, B. Transformacii v smisala. Opit varhu avtoportretite na Nikolay Ruschukliev. // "Izkustvo i jivot", jubileen sbornik dokladi ot mejdunarodna nauchna konferencija v chest na 85-godishninata na prof. d. izk. Valentin Angelov, 2015, VTU "Sv.sv. Kiril i Metodii", V. Tarnovo, 2016]
- Андреева, В.** Фаюмски портрети. Български художник, София, 1983. с. 103. [Andreeva, V. Fayumski portreti. Bulgarski hudojnik, Sofiya, 1983. s. 103]
- Фройд, З.** 4 основни текста. Преходността, Траур и меланхолия, Отричането, Задръжка, симптом и страх. Критика и Хуманизъм, София, 2018. с. 204. [Frojd, Z. 4 osnovni teksta. Prehodnostta, Traur i melanholiq, Otrichaneto, Zadržka, symptom i strah. Kritika i Humanizam, Sofiya, 2018. s. 204]
- Перюшо, А.** Животът на Сезан. София: Български художник, 1980. с. 332. [Peryusho, Anri. Jivotat na Sezan. Sofia: Bulgarski hudozhnik, 1980. s. 332.]
- Хокинг, С.** Кратка история на времето. София: Бард, 2016. с. 288. [Hoking, S. Kratka istoria na vremeto. Sofia: Bard, 2016. s. 288.]
- Носкеова, J.** Petr Jedlička. Monografie, Brno, 2013. p. 127.

¹³ В някои балкански езици, в страни, в които пътят за приемане на християнството е преминал през България, думата *старец* означава също ‘игумен на манастир, владика, мъдрец’; пример: starețul (румънски ез.) – игумен (бълг. ез.).

¹⁴ “Conversation a Nice“, 2007 г. („Разговор в Ница“) е скулптурна композиция в публично пространство на Хайме Пленса (Jaume Plensa), символизираща седемте континента. Представлява инсталация от седем, светещи в променящи се светлини седнали фигури, монтирани на високи пилони на пл. Масена (Place Masséna) в гр. Ница, Франция; <https://jaumeplensa.com/biography/short-biography>

¹⁵ Симулакрум е понятие, използвано още в Античността. Към средата на миналия век често бива използвано в онтологичен и естетически план. Свързва се основно с името на Жан Бодрийяр и неговата книга *Симулакрум и симулация* (1981). Означава копие без оригинал. Замяна на реалното със знаци за реалното.