

ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ

ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

ART STUDIES QUARTERLY

4

ИНСТИТУТ ЗА ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ - СОФИЯ

ISSN 0032-9371

ГОДИНА 36-А 2003

СЪДЪРЖАНИЕ

- Николай Бошев.** Към историята на "Те победиха" - факти, публикации, съпоставки и хипотези за скулптурната композиция на Иван Лазаров 3
- София Хаджибапа.** Фотис Кондоглу: романтик или фанатик? 16
- Милена Георгиева.** "Подмината от историята": Юлия Свечникова-Белковска и проблемът за маргиналността на жените в изкуството 23
- Claire Brisby.** An icon of Theotokos Zoodochos Pighi – Богородица Живоносен източник – Mother of God Life Giving Spring: Aspects of later Byzantine art 30
- Наталия Фоякова.** Изображение на един забравен обичай на хазарском сосуде из Коцкого городка 45
- Оксана Минаева.** Още за съда от Коцки и някои типологически сходства между изкуството на хазари и българи 49
- Елена Владова.** Минало, което ни свързва с настоящето. Хайнрих фон Клайст - едно вестникарско есе 54

ЮБИЛЕЙ

- Ружа Маринска** 58

РЕЦЕНЗИИ

- Тодорка Каменова.** Махиел Кил. Изкуство и общество в България през турския период. 60
- Свилен Стефанов.** Милена Георгиева. Южно-славянски диалози на модернизма. Българското изкуство и изкуството на Сърбия, Хърватско, Словения (1904-1912) 62
- Петер Цанев.** Свилен Стефанов. Авангард и норма. Иновационни тенденции в българското изкуство през 80-те и 90-те. 63

INHALTSVERZEICHNIS

- Nikolai Boshev.** Zur Geschichte der Skulpturkomposition Die wahren Sieger - Fakten, Veröffentlichungen und Hypothesen zum Kunstwerk von Ivan Lazarov 3
- Sophia Hadzhipapa.** Photis Kondoglou: Romantiker oder Fanatiker 16
- Milena Georgieva.** Omitted by History: Yulia Svechnikova-Belkovska and the Marginal Position of Women in Art 23
- Клеър Брисби.** Икона Богородица Живоносен източник: аспекти на късното Византийско изкуство 30
- Наталия Фоякова.** Изображение на един забравен обичай върху хазарския съд от Коцки 45
- Oksana Minaeva.** Again on the Vessel from Kotski and certain typological similarities between the art of the Khazars and Bulgarians 49
- Elena Vladova.** Vergangenheit, die mit der Gegenwart verbindet. Heinrich von Kleist - ein Zeitungsessay 54

JUBILAUM

- Lobrede an Rouzha 58

REZENSIONEN

- Todorka Kamenova.** Machiel Kiel. Kunst und Gesellschaft in Bulgarien während des türkischen Periode 60
- Svilen Stefanov.** Milena Georgieva. Südslawische Dialoge der Moderne. Die bulgarische Kunst und die Kunst Serbiens, Chroatiens, Sloweniens (1904 - 1912) 62
- Peter Tsanev.** Svilen Stefanov. Avant-garde and Norm. Innovative Tendencies in the Bulgarien Art during the 80-ies and 90-ies 63

ZUSAMMENFASSUNGEN



**ZUR GESCHICHTE
DER SKULPTURKOMPOSITION DIE
WAHREN SIEGER - FAKTEN,
VEROFFENTLICHUNGEN UND HYPOTHESEN
ZUM KUNSTWERK VON IVAN LAZAROV
Nikolai Boshev**

Beim Erwhahren der Skulptur von Ivan Lazarov Die wahren Sieger, stellt sich jeder Bulgare, der etwas fur bildende Kunst ubrig hat, das Bild eines Mannes mit Gewehr, der neben seinen Stier irgendwohin auf den Wegen des Krieges schreitet. Allmahlich ist er zum Sinnbild geworden und man denkt selten daruber nach, was fur eine Gestalt sich in unserem Gedachtnis eingeptragt hat. Die Frage ist durchaus begrundet, denn ein Blick auf das Werk von Ivan Lazarov zu diesem Thema zeigt, dass er mehrere Kompositionen mit dem Titel Die wahren Sieger geschaffen hat. Es wird klar, dass er mehrmals zu seiner ursprunglichen Idee zuruckgekehrt ist und sie immer wieder aufgearbeitet hat in der Suche nach einer starckeren und konkreten Wirkung durch Prazision und Gestaltung der Skulpturgruppe.

Das Werk Die wahren Sieger wurde zum ersten Mal auf der Allgemeinen Kunstausstellung gezeigt, die am 26. Dezember 1913 im Vortragssalon der Staatliche Schule fur Kunst und Industrie in Sofia eroffnet wurde. Auf der Ausstellung wurden auch einige fruheste Werke des jungen Bildhauers Ivan Lazarov gezeigt, der diese Schule kurz davor absolviert. Neben Die wahren Sieger konnte das Publikum auch die Skulpturgruppen Bajonet auf!, Erwartung, Mutter sehen, die alle der Teilnahme Bulgariens am Ersten (1912-1913) und am Zweiten (1913) Balkankrieg gewidmet waren. In den neun Jahrzehnten seit dem Entstehen der Komposition Die wahren Sieger wurde ihr keine eigene Studie gewidmet, doch wird sie als eine der besonders beeindruckenden und zum Symbol seines Schaffens gewordenen Skulpturen in allen Texten uber diesen Kunstler kommentiert oder wenigstens erwahnt.

Die Kunstwerke von Iv. Lazarov, die schon 1913 die Aufmerksamkeit eines Teils der Sofioter Offentlichkeit auf sich lenkten, riefen auch eine durchaus verständliche Reaktion der Kritik hervor. Es sei betont, dass Lazarov chronologisch am fruhesten das Kriegsthema in die bulgarische Bildhauerkunst aufgegriffen hatte, indem er diese spezifische Problematik vertieft behandelte. Schon die Aufzählung der in jenen Jahren entstandenen Kunstwerke neben den genannten wie Artilleristen an der Tranke, Soldat, In Marsch, Turkische Gefangene, Letzte Bemuhung, An der Tranke, Witwe (alle aus 1913) und als Abschluß Wieder im Krieg (1915) zeugen von seinem nachhaltigen Interesse fur dieses Thema.

Diese Nachhaltigkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass Iv. Lazarov keine leichten Wege zur Veranschaulichung der Kriegesereignisse und kein oberflachliches Pathos gesucht, sondern die Probleme des Volkes beruht und wahrheitsgetreu und offen den Inhalt eines schwierigen Ubergangs in seiner Geschichte dargestellt hat. Iv. Lazarov untersuchte konsequent die Wesenszuge der bulgarischen Psyche, jene Standfestigkeit in den Schwierigkeiten, die einem Volk es ermöglicht hatte, seine Identitat in allen Prufungen bei den Wandlungen der Geschichte zu bewahren, jene gelassene Uberzeugung vom Sinne alldem, was die Grenzen seiner Weltanschauung, seiner geistigen Veranlagung, seiner Ehre und Moral festlegt.

In dem Sinne, ist die Aussage des Bildhauers, die gleichermaßen fur Die wahren Sieger sowie fur seine spatere Werke gelten, außerordentlich stark und zutreffend: "Der wahre Kunstler erlebt das Leben in aller Kraft und Inhalt und erzielt die beste plastische Form, um es darzustellen ... Im Kunstwerk finden die anderen ein Spiegelbild ihres geistigen Lebens, ihrer Sehnsucht, ihres ihnen selbst nur vage bewussten Ideals. Und je mehr Berührungspunkte das geistige Leben des Kunstlers mit dem Leben der anderen hat, umso wertvoller wird sein Kunstwerk. Diese Berührungspunkte sind die religiösen und die Stammesideale.

**PHOTIS KONDOGLOU: ROMANTIKER
ODER FANATIKER
Sophia Hadzhipapa**

Die Forscher des Balkans haben sich oftens mit den Fragen vom "Ostlichen" und "Westlichen", vom "Heimatlichen" und "Fremden", von der Bedeutung der Tradition im Werk der Kunstler und von ihren Bezugen zur Modernen auseinander gesetzt. Dabei ist es interessant, ähnliche Prozesse in der Entwicklung der Modernen Kunst Griechenlands und Bulgariens festzustellen. In den ersten 3 Jahrzehnten des 20. Jh. war das Streben nach einer "Ruckkehr zu den Wurzeln" ausgesprochen stark. Diese Neubehandlung der Tradition und ihre Nutzung als Vorbild zur Schaffung moderner nationaler Kunst verlief in Griechenland in zwei Richtungen: Die eine stand den Modernisten zur Verfugung, die um die Gestaltung einer neuen Gegenwartskunst bemüht waren, die den europäischen Tendenzen entsprechen und gleichzeitig "griechisch" sein sollte, indem sie Elemente des kunstlerischen Erbes aus der nationalen Vergangenheit einbeziehen sollte. Die andere Linie, vertreten vor allem durch Photis Kondoglou (1896-1965) lehnte alles "Westliche" ab und proklamierte den Weg der Tradition, der totalen Ruckkehr zum ostlichen kunstlerischen Erbe und insbesondere zur byzantinischen, postbyzantinischen Werk und zum Volksschaffen, als einzig richtiger Weg zur wahren "griechischen" Kunst.

Neben dem Kampf von Kondoglou fur die Wiederbelebung der byzantinischen Tradition in der Kirchenkunst war auch sein Konzept von der Schaffung einer neuen "griechischen" Kunst sehr wichtig; dieses Konzept kam in seinem weltlichen Schaffen zum Ausdruck. Er kam zu einigen Schlussfolgerungen und passte die Hauptgrundsätze der modernen Kunst - Flachencharakter, Verformung und unrealistische Darstellung, typisch fur die byzantinische Kunst - seinem Konzept von der Schaffung einer neuen nationalen Kunst an. Kondoglou war bestrebt, die Kontinuitat der griechischen Nation nicht nur thematisch, sondern auch durch die Anwendung der verschiedenen Ausdrucksmittel der griechischen Welt - der altertumlichen, der byzantinischen und der neuen - in einer eigenartigen volkstumlichen Variante, zu vermitteln. Er traunte davon, durch seine Werke das Gemeinerlebnis der religiösen Kunst wieder ins Leben zu rufen, das er in seiner Kindheit kennen gelernt, auf dem Berg Athos erlebt und letztendlich in Byzanz wiedergefunden hatte. Die große Entdeckung und wertvollste Leistung von Kondoglou, die keine Nachfolger gefunden hat, ist seine Erfindung vom Ersetzen der Ausdrucksmittel einer Kunst durch die einer anderen - die der religiösen durch diese der weltlichen Kunst. Unter Einbeziehung der byzantinischen Ikonographie und Typologie in seine weltlichen Kunstwerke, lost sie Kondoglou aus ihrem naturlichen Kontext heraus und bettet sie in einen neuen Kontext ein. Die fur die Forscher noch offene Frage ist, ob dieser Prozeß bei ihm vollkommen bewusst war.

**OMMITED BY HISTORY: YULIA SVECH-
NIKOVA-BELKOVSKA AND THE MARGINAL
POSITION OF WOMEN IN ART
Milena Georgieva**

In terms of gender studies and the history of women in art the author reproduces the biography of the entirely forgotten Russian artist Yulia Svechnikova-Belkovska (1874 - 1960) who came to Bulgaria with her husband Asen Belkovsky, her fellow-student from the Art School in Kazan, Russia, who was later to become a prominent artist. The article presents a thorough study of her life in Russia, Munich and Paris (1905 - 1906) until she finally settled down in Bulgaria (1907), as well as her life in the latter. Her life is closely related to her husband's except for the academic schools attended by him only. Her artistic style is quite close to his, too: they share the same parallel development and eventually establish the style to be later named "Belkovsky". It contributes to the portrait and landscape painting, plenary sessions

included, as well as the use of some impressionistic methods and a new modern approach to the sketch. The better use of the style however would be rather made by Asen Belkovsky as the more active and obliged one in a man's world; Yulia Svechnikova would always remain in his shade. Still underdeveloped, the Bulgarian art marks the appearance of other women of artistic training; they were also married to Bulgarian artists, yet in general they didn't aim at promotion and career in sacrifice to their husbands personal progress in a native environment. These women's abandon of the ego and the neglect of talent could be characterized as the syndrome of the "echo-wife", i.e., to deliberately mute one's creativity and fully adopt the creative approach of the paragon as a man, husband and teacher, no matter of the equal good start of them both. This attitude isolates women and puts them in a marginal position at the beginning of XX century when women's active creativity struggled for the recognition of not "essentially feminine art" only but rather to gain emancipation through the professional attributes of women's art.

**ИКОНА "БОГОРОДИЦА ЖИВОНОСЕН
ИЗТОЧНИК" В СОФИЯ
Клъър Брисби**

Една икона с датировка 1801 г., собственост на Археологическия музей и изложена в Критката към НХГ в София, привлича вниманието. Сполучливата алюзия за пространствено съкращение, изразена чрез прилагането на устойчива перспективна система в очертаването на водния басейн в основата на фонтана е оригинален начин за доближаване на художествената образност, възприета от православната византийска традиция, към нововъведенията на западноевропейското изкуство.

Поставянето на това изображение в контекста на проблема за културните граници и процесите на взаимни влияния има за цел да изследва начина, по който православните зографи от Изток възприемат западното изкуство. Разглеждането на функцията на западните модели в иконописната прототипика подвежда към преоценка на отношенията между изображение и текст, едновременно проявяващи се и в оригиналните иконографски първоизточници, и в ермините, преписвани в зографските тефтери.

След разглеждане на иконографията във връзка с култа към Живоносния източник иконата се подлага на формален анализ и се уточняват визуалните прототипи. Изпъква значително на две произведения: гравюрата на Хр. Жефарович, отпечатана през 1744 г. във Виена и патронната икона на Дионисий от 1737 г. от църквата на манастира "Живоносен източник" във Фурна, разглеждана във връзка с иконографската трактовка, препоръчана от зографа в неговата Ерминия. Софийската икона се оценява с оглед на влиянието на тези два визуални модела, като се проследява съответното им въздействие върху образността ѝ. Връзката между иконата от София и неатрибуирана икона от манастира Ксенофонт хвърля светлина върху ролята на гравюрата на Жефарович за атонското изкуство. Анализа на софийската икона от 1801 г., поставена на фона на аналогични изображения запазени по българските земи, очертава рамката на съотнасянето на нейната атрибуция към Константинополската художествена продукция, предназначена за Балканския регион. Това изследване на творчески метод на иконописеца изяснява и взаимовръзката между текст и изображение в контекста на художествените модели.

В процеса на изследване се оформят три извода. Единият се отнася до значителното влияние на историята на култа върху развитието на иконографията. Вторият - до поддържането на визуален синтез със западната образност от страна на православното, осъществяван от иконописците под влиянието на печатни изображения. Третият засяга ермините и факта, че

функцията им в иконописната практика допълва тази на визуалните прототипи. Изследването разширява представите за обхвата и значението на новостите, възприемани от зографите и за тяхната свободна интерпретация на източници, унаследени традиции и нововъведения.

ИЗОБРАЖЕНИЕ НА ЕДИН ЗАБРАВЕН ОБИЧАЙ ВЪРХУ ХАЗАРСКИЯ СЪД ОТ КОЦКИ

Н.А. Фоякова

Авторката, която е изтъкнат специалист по металопластиката на Салтово-Маяцката култура, ни предлага нов прочит на сюжета върху този толкова известен съд. В статията си тя категорично приема съда като принадлежащ на хазарската култура по аналогия с растителните мотиви на ръба, които се срещат особено често по предмети на коланните украси от района на Салтово-Маяцката култура, макар че съдът е намерен в доста отдалечен район от собствено хазарските граници и предели на контакти.

Сюжетът се тълкува като ритуален двубой на царя с противник, като се изказва предположение, че такива ритуали са могли да съществуват в хазарска среда при избора на хагана. Посочват се и примери от епоса на различни тюркски народи от Средна Азия, където ритуалната борба и побратимството представляват важна част от тяхното песенно и изобразително културно наследство.

AGAIN ON THE VESSEL FROM KOTSKI AND CERTAIN TYPOLOGICAL SIMILARITIES BETWEEN THE ART OF THE KHAZARS AND BULGARIANS

Oksana Minaeva

The article is written as an addition to the previous article by N. Fonyakova. It gives some different con-

siderations on the motifs and symbolism of the subject depicted on the vessel from Kotski. It is necessary to state that these motifs and subjects are not pertinent only to the Khazar culture, but also occurred among the Early Hungarians (esp. the motif of decoration of the rim of the vessel) and among the cultures in Central Asia for a long time.

The author's idea is that it is not possible to give any prevalence of one or the other interpretation of the subject, being discussed either as a representation of a "Heroic combat with the Hero-virgin" or of a "Initiation Combat between the King and the Pretender", though she is more inclined towards the first view.

The basic conclusion is that this subject can be attracted towards the reconstruction of the (Proto)bulgarian mytho-poetic model.

VERGANGENHEIT, DIE MIT DER GEGENWART VERBINDET. HEINRICH VON KLEIST - EIN ZEITUNGSESSAY

Elena Vladova

Das Essay von Heinrich von Kleist Über das Marionettentheater aus dem Jahre 1810, veröffentlicht in Berliner Abendblätter hebt mit einem künstlerischen Schlag die Schranke auf, die durch die "hohe Kunst" vor der Darstellerkunst im Puppentheater gesetzt wurde und stellt diese Kunst ihnen gleich.

Das Puppentheater, der Narr der "hohen Kunst" findet durch den Text H.von Kleists einen dauernden Widerhall in der Aufmerksamkeit der Modernen und Postmodernen vom Ende des 19. bis zum Ende des 20. Jh.; auch heute, zu Beginn des 21. Jh. sehen wir uns gezwungen, den Blick darauf zu lenken. Das erste durch Kleist angesprochene Thema ist, dass die Puppe eine Art Mechanismus ist, der sich mit dem animierenden Darsteller durch den Tanz der Puppe verbindet und eine Erscheinungsform des Geistes des Puppenmachers darstellt. Dieser Tanz

oder sein Bild bietet dem Darsteller größere Möglichkeiten: nicht nur im Tanz als unmittelbares Tanzen, sondern auch durch das Erlebnis des Geistes des Kunstlers, der die Puppe entworfen und konstruiert hat.

Durch das ironische Essay Heinrich von Kleists findet die Darstellerkunst des Puppentheaters den Zugang zur Theorie der Modernen und Postmodernen. Das Essay wurde sofort durch E.T.A. Hoffmann bemerkt, doch seine wahre Bedeutung kam erst um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jh. zum Tragen. Es wurde von namhaften Theaterkünstlern interpretiert. Auch heute, am Anfang des 20. Jh. muß betont werden, dass die drei Grundsätze der modernen Darstellerkunst im Puppentheater im Über das Marionettentheater formuliert wurden und an die Erleuchtungen des Romantikers von Kleist erinnern, die der modernen Einstellung zur Beziehung Puppe-Darsteller zugrunde liegen.

Über das Marionettentheater schildert die Ablosung des Balletttänzers durch die Marionette, wodurch der Text Grundlage und Vorläufer der Theorie E.G. Craigs über die Suppermarionette wird. Das Essay definiert drei grundlegende Probleme, die auch für die heutige Darstellerkunst im Puppentheater nach wie vor gelten:

1. Der Mensch ist ein selbständiges bioenergetisches System.
2. Die Puppe ist eine Sache und eine Maschine (Führungsmechanismus) mit einem eigenen Energiesystem.
3. Der Puppenmechanismus hat ein eigenes Energiesystem, das sich mit dem bioenergetischen System des Menschen zu einer Biomachine verbindet, in der die menschliche Energie verwandelt wird.

Die Schlussfolgerung von Kleist ist, dass diese drei Energiesysteme im Wege des Wissens verbunden und für die höchste Erscheinungsform des Geistes - die hohe Kunst - eingesetzt werden können.