

АЛФОНС МУХА, ИЛИ ЗА МОДЕРНАТА СТИЛИЗАЦИЯ НА СЛАВЯНСКАТА ИДЕЯ

Жоржета Чолакова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Жоржета Чолакова. Альфонс Муха, или о нетрадиционной стилизации славянской идеи

В статье исследуется весьма провокационный феномен, проблематизирующий проявления славянской идеи в контексте новых эстетических концепций, предвосхитивших начало модернизма. Среди ее самых страстных защитников – создатель стиля модерн Альфонс Муха. Убеждение чешского художника в том, что современный язык живописи способен выражать не только новые, но и традиционные, и в этом смысле анахроничные темы, такие как тема славянского единства, вступает в противоречие с современной чешской искусствоведческой критикой. На фоне обострения конфликта, особенно с появлением монументального цикла Мухи *Славянская эпопея* (1912 – 1926), выделяется восторженный прием его искусства за рубежом, в том числе в Болгарии.

Ключевые слова: Альфонс Муха, модерн, *Славянская эпопея*, болгарская рецепция Мухи

Zhorzheta Cholakova. Alfons Mucha, or the Modern Stylization of the Slavic Idea

The following article examines a very provocative phenomenon, which problematizes the manifestations of the Slavic idea in the context of modern aesthetic concepts emerging at the end of the XIX century. Among the idea's most passionate defenders is the creator of the art nouveau style Alfons Mucha. The Czech artist's conviction that the modern language of painting is capable of depicting not only new but also traditional, and therefore anachronistic themes, such as the theme of Slavic unity, is rejected by the critics of Czech art. However, the positive reception of his art, both abroad and in Bulgaria, stands out against the background of the deepening conflict, especially with the appearance of his monumental cycle *Slavic Epic* (1914 – 1926).

Key words: Alfons Mucha, art nouveau, *Slavic Epic*, Bulgarian reception of Mucha

И в Европа, и в САЩ картините на Алфонс Муха – най-известния по света чешки художник, продължават да бъдат част от интериора на изисканите локали в стил ар нуво, припомняйки за артистичната атмосфера на Бел епок. Муха създава свой собствен стил, превърнал се в

емблема на една от най-атрактивните епохи на модерното изкуство, когато артистичните среди избилстват от гениални индивидуалности във всички изкуства. Малцина обаче биха могли да предположат, че освен създател на изящни женски фигури, излъчващи красива еротика и финес, Муха е страстен застъпник на славянската идея, при това във време, когато тази изпълваща културното и политическото пространство на Чешкото възраждане проява на консолидиращото национално и етногенетично съзнание вече се приема за анахронизъм. Нашите разсъждения обаче ще поставят под съмнение тази често повтаряща се теза: от една страна, ще направим опит да открием вътрешната логика в художествения свят на Муха, съвместяващ камерната декоративна живопис с грандиозната историко-митологична монументалистика, а от друга – ще проблематизираме представата за Муха като изразител на неадекватни на модерните времена идеологически нагласи, т.е. като „романтически панславист“, както неведнъж е определян от неговите изследователи.

Роден през 1860 г. в моравското село Иванчице, Муха изминава дълъг и нелек път, преди да завладее парижките салони и да превърне своя изобразителен стил в „запазена марка“. В ранните си години той проявява артистичен талант не само в рисуването, но и в музиката и благодарение на певческите си умения е записан в Славянската гимназия към църквата „Свети Петър“ в Бърно. Дори нещо повече – когато през 1878 г. кандидатства в Художествената академия в Прага, изпитната комисия решава, че не притежава необходимите качества, и той е принуден да изкарва прехраната си като декоратор на различни малки театри в Моравия и като портретист.

Шансът все пак му се усмихва в лицето на граф Карл Хуен-Беласи от Микулов, който го наема да изработи фреските в замъка „Хрушовани Емахоф“ и до такава степен е впечатлен от таланта му, че финансира неговото обучение в Художествената академия в Мюнхен. По време на студентските си години Муха рисува за църквата „Свети Ян Непомуцки“ в Писек образите на Кирил и Методий. Този факт е показателен за устойчивостта на неговите творчески нагласи, тъй като Солунските братя ще се появят около три десетилетия по-късно и в едно от големите платна от цикъла *Славянска епопея*, озаглавено *Въвеждане на славянската литургия във Велика Моравия: Хвалете Бога на роден език* (*Zavedení slovanské liturgie na Velké Moravě: Chvalte Boha rodným jazykem*, 1912).

От Мюнхен започва професионалният път на Муха като художник – явно в доказателство на максимата, че „никой не е пророк в собствена-

та си страна“¹. И вместо да се отдаде изцяло на главозамайващата перспектива, която се открива пред неговия художнически талант, и да се остави на вълната на космополитния естетизъм, който по онова време владее модерните творчески среди в Европа, Муха държи при всеки повод да изтъкне своята национална принадлежност. Когато във френските медии например го обявяват за унгарец или художник от Австро-Унгария, той настоява за публично опровержение, в което да бъде ясно казано, че е чех. А тази своя национална идентичност Муха неотменно ще свързва със славянската идея и с чувството за духовна принадлежност към историческата слава и духовното величие на една вековечна и жизнестойлива наднационална общност. И това не е израз само на носталгична привързаност към родното, а на една засилваща се с времето убеденост в животворния дух на славянството. Преди да дойде моментът за творческо изразяване на тази негова патетична, оспорвана и лишена на пръв поглед от актуални основания идея, той ще я защитава при всяка една възможност и ще я популяризира сред артистичните среди, включително като активен член (в някои източници е посочен дори като председател) на клуба на славянските художници в Мюнхен. Както отбелязва Фр. С. Прохазка в краткия увод към неголямата по обем книга, в която Муха представя своята *Славянска епопея*, в Мюнхен по онова време е имало редица чешки художници, които изграждат ядрото на това сдружение, самоопределящо се като славянско (Муха 1930: 5 – 6). Този факт от биографията на Муха – макар и краткотраен (в Мюнхен остава само две години – от 1885 до 1886 г.) – е показателен както за неговата сякаш „вродена“ пристрастеност към славянската идея и потребност да я манифестира при всяка възможност, така и за съществуването на подобни нагласи във време, следхождащо възрожденската епоха с характерната за нея симбиоза на етногенетично и национално самосъзнание. Оказва се, че подобни творчески общности в края на XIX и началото на XX век, самоопределящи се като славянски, не са изключение: достатъчно е да припомним създадения през 1904 г. Съюз на южнославянските художници „Лада“. При това художниците от тези творчески кръгове са с подчертан афинитет към модерните течения в изкуството, особено към символизма, импресионизма и постимпресионизма, което придава съвсем нов смисъл на идентификационната им характеристика като „славянски“. Налице е осъзната потребност от естетическо приобщаване на славянския свят към европейското модерно изкуство, при това във време, когато не всички славянски на-

¹ Тази популярна мисъл е всъщност перифраза на Христовите думи: „Истина ви казвам: никой пророк не е приет в отечеството си“ (Лука 4:24).

роди са постигнали своята политическа еманципация. С други думи, културното съзнание изпреварва политическите събития, демонстрирайки творческо самочувствие и желание за интеграция с европейския мейнстрийм. Споменатото мюнхенско сдружение на славянски художници, основната част от които са чехи, е вероятно сред първите прояви на тази нова по своя характер тенденция. Сдружението носи името на чешкия бароков художник Карел Шкрета (Škréta, spolek mladých českých výtvarníků v Mnichově). Макар да е основно представлявано от чешки студенти², които не приемат неокласицистичния консерватизъм на пражката Академия и поради това в онзи момент предпочитат мюнхенската Академия, сдружението привлича млади художници от различни славянски страни, включително и от България³. След смяна на ръководството на пражката Академия почти всички се завръщат в Прага и създават през 1887 г. дружеството „Манес“, чийто първи председател става Миколаш Алеш. Някои от членовете на „Шкрета“ обаче предпочитат да заминат за Париж и един от тях е Алфонс Муха.

Освен сдружения на артисти (най-вече художници), които се обединяват въз основа на своя етногенетичен произход в малки общества, стремящи се да се интегрират в чужда среда, в края на XIX и началото на XX век в редица славянски страни се формират културни организации, консолидирани около идеята за духовно родство на целокупното славянство и за необходимостта от взаимна подкрепа и сътрудничество. От една страна, продължават своята дейност културно-просветни и издателски сдружения, създадени още през Възраждането с кодовото название „матица“. В техните издания се третира не само проблеми, отнасящи се до собствено националната ценностна парадигма, но се публикуват и материали с научен или художествен характер, които имат еднозначно отношение към въпроса за славянското родство. Това явление има съществена роля в реконструирането на цялостната картина, в която, от една страна, представата за модерност се отъждествява с понятието за европеизация във всичките ѝ възможни измерения – политически, икономически, културни, естетически, а от друга – визията за просперитет се гради върху осъзнатата потребност от славянско единство. Тези два аспекта не би трябвало да се разглеждат като взаимно

² Основните инициатори и членове на дружество „Шкрета“ са родени през 60-те години, като най-възрастният от тях е бил Миколаш Алеш (1852 – 1913), а най-младият – Антонин Худечек (1872 – 1941).

³ Вж. по този въпрос *Българските художници и Мюнхен. Модерни практики от средата на 19. до средата на 20. век*. София: СГХГ, 2009.

изключващи се, независимо от факта, че славянската идея има дълга предхождаща я традиция и в този смисъл попада в категорията на традиционализма, докато разбирането за модерност в края на XIX век се отличава с антитрадиционалистичната си ориентация. Именно тяхното взаимодействие, стигащо до степен на взаимно проникване, очертава спецификата както на ранния модернизъм, така и на настъпилата модификация на славянската идея в условията на една нова културно-политическа ситуация. Известен е например фактът, че през 1892 г., т.е. през първата година на своето следване в Лайпциг, Пенчо Славейков става член на българската секция при Славянското академическо дружество, а на следващата година става председател на дружеството. Друг представител на кръга „Мисъл“ – Петко Ю. Тодоров, пише дисертация на тема „Славяните и българската литература“. Разбира се, има примери на политическа спекулация със славянската идея, какъвто е организираният през 1910 г. в София от дружество „Славянска беседа“ Славянски събор, чиято цел е да пропагандира руската имперска политика, но срещу тази инициатива издигат глас на възмущение редица български писатели, между които и самият Пенчо Славейков. Тези „разночетения“ на славянската идея в края на XIX и началото на XX век са всъщност основни индикации за настъпилата промяна в нейната употреба и за мултипликация на нейните проявления.

Както ще стане ясно по-нататък, творчески сдружения с подобна консолидираща цел и с по-широка културна програма, които се самоопределят като славянски, се формират както в славянските страни, така и извън тях. Центровете за културна интеграция представляват дружества, обединяващи представители на определена националност в чужд за нея контекст, които обаче не се капсулират, а осъзнават своята роля на медиатори на културен обмен. Така например няколко години по-късно – през 1909 г., отново в Мюнхен се създава Новата асоциация на художниците (Neue Künstlervereinigung München), в която основното ядро са руски художници и писатели, сред които Василий Кандински, Михаил Веревкин, Алексей фон Явленски, братята Бурлюк и др., а редом с тях членове на групата са Пикасо, Морис Вламенк, Андре Дерен, Анри льо Фоконие. Подобен е и случаят с организацията „Българска седянка“ в Прага, основана през 1880 г. по инициатива на български студенти (сред тях е и Александър Теодоров-Балан), която от самото начало на своето съществуване се радва на съпричастността и на редица чешки интелектуалци (по този въпрос вж. Мархолева 2010). Просъществувала чак до началото на Втората световна война, „Българска седянка“ осъществява активна културна комуникация и с други сдру-

жения в Прага, като например със „Славянския клуб“ или с Дружеството за чехословашко-българска взаимност, на което през 1923 г. за председател е избран Алфонс Муха. В този смисъл по времето, в което твори получилият още през 90-те години на XIX век признание чешки художник, европейското (не само славянското) културно пространство е оживено от подобен тип консолидиращи и интеграционни инициативи, изразяващи потребността от колективистично съмишленичество както в по-широка културно-идеологическа перспектива, така и в плана на конкретни художественотворчески практики.

От подобен ракурс т. нар. „панславизъм“ на Муха вече не изглежда анахронично явление: от една страна, въпреки присъщия за модернистите индивидуализъм при него е видима потребността от артистична и/или идейна споделеност, а от друга – формирането на нови сдружения по национален или етногенетичен признак е ръководено от желанието не за разграничаване, а за приобщаване и в този смисъл – за преодоляване на съществуващия в радикалния националистичен дискурс диктат на опозицията свое – чуждо. Освен това ни се струва важно да отбележим, че европейският модернизъм, в чието конституиране участват и творци от славянския свят, придобива по-богат и атрактивен облик именно поради това, че в полето на ларпурлартизма и на космополитния естетизъм се транспонират на езика на модерността национални и етногенетични културни инвенции. Нека припомним само „Руския балет“ на Сергей Дягилев, който се превръща в една от големите сензации на световната сцена. Що се отнася до Муха обаче, е налице една важна отлика – той се формира като художник в Мюнхен, Виена и Париж и езикът на неговата живопис не е модернистична реплика на националната културна традиция, какъвто е случаят с Дягилев или с Игор Стравински. Това, което впечатлява артистичните среди в Париж, не се дължи на манифестиран в творчеството му тематичен или стилев модус, който да се окаже непознат и поради това атрактивен за европейското модерно изкуство. Муха формира свой собствен и при това неподражаем рисунък едва след като се установява в Париж през 1887 г. Там той отново изразява своята потребност от колективно съпреживяване на славянската си принадлежност, като създава сдружението „Лада“⁴. И ако тази негова пристрастеност към славянската идея, която

⁴ Този факт е рядко споменаван в специализираната литература за Муха и до този момент не ни е известно изследване на тази тема. В дисертацията си Ерин Душа свързва този факт с нежеланието на Муха да бъде асимилиран от френската култура и отбелязва, че това сдружение, в което участват основно чешки художници, поддържа контакти с пражката „Беседа“ (Душа 2012: 12).

първоначално се явява знак за родово разпознаване между творци с все още несигурно присъствие в един териториално чужд, но естетически близък контекст, то едва години покъсно тя ще изпълни и със съдържанието неговото творчество.

Първоначално Муха работи в Париж на свободна практика като илюстратор в различни списания и като автор на рекламни плакати – жанра, който той ще превърне от информативен и комерсиално-прагматичен в художествен особено след като знаменитата актриса Сара Бернар му предлага да работи за нея. Първият плакат, който прави по нейна поръчка, е от 1894 г. за постановката *Жизмонда* на френския драматург Викториен Сарду, създал пиеси специално за Сара Бернар. От този момент нататък тръгва славата на Муха като първомайстор на художествения плакат, което го сблъсква с конкурентите му в този жанр Тулуз-Лотрек и Жул Шере. Пресъздавайки Сара Бернар в жанра на плаката, той я превръща не само в икона на Бел епок, но разкрива експресивната сила на своя стил, придаващ на декоративните елементи първостепенна естетическа и смислова роля. Плакатите вече не само се разлепват на публични места, но започват да се колекционират като произведения на изобразителното изкуство.

Превъплъщенията на Сара Бернар в жанровия формат на плаката променя и цялостната естетическа концепция за жената модел, чиято красота по традиция е неделима от еротично-сладостната прелъстителност на къде свенливо загатната, къде по-драстично подчертана голота. С изображенията на френската прима Муха напротив, конфронтира



Сара Бернар в ролята на Жизмонда, 1894

стереотипите в разбирането за взаимовръзката художник – муза, издигайки жената на пиедестал като възплъщение на духовен аристократизъм и същевременно на артистично вдъхновение. Тя е божествена, без да бъде богиня. В тази перспектива би представлявал интерес въпросът за съпоставимостта и образната вариативност на произведения, избрали за свой модел жената артист. Несъмнено в началото на тази тематична линия стои образът на Сафо, която, по думите на Дияна Николова, още от Античността насетне е възприемана не само като поетеса, но и като хетера, надарена с ум и божествена красота (Николова 2013: 71). Подобно на нея Сара Бернар, изобразявана многократно от Муха, възплъщава представите за изключителната жена, която е същевременно недостъпна – за разлика от образа на Сафо тя предизвиква възхита, но не и любов. Дори и в другите си картини, които нямат конкретен прототип, Муха рисува женската фигура като обект на дистанцирано съзерцание: тя или възплъщава определени архетипи (подобно на Ботичели) за животворната сила на природата (цикълът *Четирите сезона*), или предлага митологизирани алегии на славянската жена – прелестна със своята бяла дреха, внушаваща целомъдрие и невинност (*Мадоната на лилиите*), или участва в композиции с подчертано динамичен рисунок, чиито линии преливат с флоралните орнаменти. Муха завладява именно със своя естетически усет към изящество, деликатност и изисканост, превръщайки чувствената извивка на женското тяло от еротично сладострастие в декоративен шрих.

С успеха на Муха идват и приятелствата – със Стриндберг, с Гоген, с редица забележителни писатели и художници, с издатели, които му поръчват илюстрации за книги. Един от съдбовните за Муха моменти от този ранен творчески период е запознанството му с Огюст Роден през 1891 г. Ателиетата им са били недалече едно от друго и е било напълно естествено да се срещнат в някое квартално кафене. От този момент се ражда продължително и вдъхновяващо приятелство, което ще продължи чак до смъртта на Роден през 1917 г. Независимо от взаимната им сърдечна близост Муха ще се обръща към своя по-възрастен приятел до края с уважителното *Maître*. Дори през 1893 г. двамата наемат общо студио, в което се вихрят пищни партита. По-важното е обаче, че това, което ги свързва, не е само бохемският живот, а общата им страст към изкуството, което и за двамата се превръща в смисъл на техния живот. Освен това има сякаш някакво съзвучие в начина, по който изграждат монументалните си визии – Роден в *Портите на ада*, а Муха в *Славянска епопея*: сходствата са в полиморфната композиция, в антропоморфната алегория и нейната митологизираща функция, в

експресивния динамизъм, а в други техни творби – и в грациозно-еротичната извивка на женската линия. Вдъхновен от Роден, Муха ще пробва своя талант и в скулптурата, но там той няма да открие собствен стил и ще остане подвластен на „стила Роден“.



Алфонс Муха, *Акт на скалата*, 1898 – 1899

Вероятно именно приятелството на Роден с Муха ще повлияе и на едно събитие, важно както за Роден, така и за раждащото се по онова време модерно чешко изкуство – неговата изложба в Прага през 1902 г., на която пристига от Париж заедно с Муха. За Роден това е първата мащабна самостоятелна изложба извън Франция, а за изключителния ѝ отзвук сред чешките художествени среди свидетелстват както периодичният печат, така и последвалите нови тенденции в чешката скулптура и живопис.

Дисонансни диалози

Очакванията ни да открием позитивен отглас поне от страна на радетелите за ново, нетрадиционно изкуство, които са обединени около

периодичния орган на чешките символисти и декаденти – сп. „Модерни ревю“, се оказват напразни. Например в бр. 5 от 1897 г. в раздела „Критика“ е направен кратък, но убийствен коментар на илюстрациите на Муха към стихосбирката на Сватоплук Чех *Адамиту* (*Adamité*, 1897):

Как може сънародниците ни творци, заселили се в чужбина, да ни смятат за някаква по-нисша раса по отношение на модерните художествени стремления! Те си мислят, че като ни подхвърлят някоя от слабите си работи, народът ще си чешки езика и ще се слюнчи с устата на критиците на изобразителното изкуство.

([б.и.] 1897а: 63)



Сватоплук Чех. *Адамиту*, 1897, ил.: Алфонс Муха

Враждебното отношение на чешките модернисти към очертаващия се характерен стил на Муха, който и занапред ще изобилства от флорални мотиви и ще разчита на изобразителния език на женското тяло, е категорично и безкомпромисно. И ако се спираме на този момент, то не е единствено за да изтъкнем наличието на конфликт между Муха и чешките художествени среди, а за да обърнем внимание, от една страна, върху идейното съзвучие между Муха и Чех, но от друга страна, да подчертаем различията в техните художествено-стилови решения: при Чех – декларативност и еднозначност на описателния наратив и на отправените идейни послания, а при Муха – сецесионна стилистика и елементи, присъщи на формирацията се по онова време във френския символизъм изобразителен език при трактовката на митологични първообрази. Аргумент за различните езици на художествеността, прилагани от поета и от художника, е и времевата дистанция между текста и неговите илюстрации. Сватоплук Чех е поет, който през последните

две-три десетилетия на XIX век огласява (подобно на Иван Вазов) пост-възрожденското култово отношение към националната история и славянската идея. Преди да бъде издаден в самостоятелна поетическа книга с илюстрациите на Муха, пространният епос *Адамити* е включен в стихосбирката от 1874 г., лаконично озаглавена *Стихотворения (Básně)*, която Чех с декламативен патос посвещава „на родината, на правдата, на любовта към народа и към света“⁵. Следователно, когато Муха бива поканен да участва в художественото оформление на книжното издание, е изминал почти четвърт век от появата на поетическия текст. А в тези динамични и в политическо, и в културно отношение последни десетилетия на века времевата дистанция между създаването на текста и на илюстрациите е от съществено значение, особено що се отнася до новопоявилите се естетически тенденции, на които Муха е не само изразител, но и инициатор. И ако за Чех създаденият от него поетически епос за тази религиозна секта от времето на Чешката реформация е поредната проява на неговата принципна убеденост за това, че основната роля на литературата е да поддържа жива националната памет, то за Муха участието му като илюстратор на това произведение има и друга мотивация (разбира се, без това да изключва наличието на идейна кореспонденция). За разлика от Чех, който е формиран изцяло от родния национално-патриотичен дискурс, Муха се изгражда като творец в извънчешка среда и тази романтическа идеализация на историческото минало и на славянската идея, присъща на неговите сънародници, не изчерпва представите му за модерно изкуство. Дори напротив, оказва се, че въпреки своята съпричастност със същия този комплекс от национални ценности, който присъства активно и в литературата, и в изобразителното изкуство по онова време, той не е припознат като техен радетел – не е припознат като „свой“. И причината за това е чисто естетическа – езикът на неговата живопис не е оторизиран от действащия в чешкия контекст канон и не се вписва в публично огласените – макар и противоречиви – императиви. Така формулиран, въпросът за негативното отношение към Муха от страна и на консерва-

⁵ Въвеждащото стихотворение в стихосбирката е озаглавено *Посвещение (Věnování)* и първите му стихове са следните: „За родината, за правдата, за любовта към народа и към света, / която пробужда в мене песента, за всичко това, / за наследените красиви мечти и пориви / и в памет на почтения човек, / за бащината превелика обич, / за жертвите, за напразните надежди, / за морните гърди и за бръчките по челото – / приеми, отче мой, този скромнен дар!“ (Za vlast', pravdu, lásku k lidem, světu, / co mne k písni budí, za to vše, / za dědictví krásných snů a vzletů, / za památku muže poctivce, / za otcovskou převelikou lásku, / za oběti, za nadějí zmar, / za hruď zemdlenou a v čele vrásku – / přijmi, otče můj, ten skrovný dar!“ – Чех 1874: 3).

тивните, и на модернистичните среди очертава диспропорцията между национална и естетическа идеология.

Във времето, когато чешката критика произнася своята тежка присъда, Муха е вече всепризнато явление в Париж. През същата 1897 година, в която излиза книгата на Чех с негови илюстрации, Муха прави две самостоятелни изложби – първата е в Париж, а втората е експонирана в различни европейски градове. Успехът му го вдъхновява да приложи своя стил и в скулптурата, и във витражното изкуство, и в изработването на бижута, и в интериорния дизайн.

Критиката, която се изсипва върху Муха като илюстратор на Чеховите *Адамити*, бива в известна степен неутрализирана в списанието, редактирано от Вацлав Вълчек⁶, „Освета“. В кн. 1 за 1898 г. Рената Тиршова⁷ прави обзор на актуалните събития в областта на изобразителното изкуство и се спира на изложбата, организирана от сдружението на чешките художници „Манес“ и посветена на плаката – жанр, към който, както отбелязва авторката, жителите на Прага не са проявявали интерес. Отчитайки липсата на оригиналност, а и на опитност у младите чешки творци, Р. Тиршова апелира към овладяване на изкуството на фигуралния афиш чрез образците на френските и английските съвременни майстори, включително и на Муха с неговата „образцова изтънченост“ (Тиршова 1898: 158). Сътрудничката на „Освета“ отбелязва и изложбата на Муха, която, преди да бъде представена в пражката зала „Гопич“, е гостувала с голям успех във Виена. В нея са били включени произведения на чешкия художник от различни жанрове, включително и споменатите илюстрации на стихосбирката на Сватоплук Чех *Адамити*. От текста става ясно, че най-напред името на Муха се е появило в сп. „Светозор“ през 1890 г. и е привлякло вниманието на моравския издател Шимачек, който му е предложил да направи илюстрациите към книгата на Св. Чех. Като имаме предвид последвалата скандална реакция от страна на чешката критика срещу Муха, е добре да цитираме професионално изразеното мнение на Тиршова:

Докато всеки подхожда посвоему към творчеството на Муха и докато не уловим бляскавата магия на неговата палитра в цялостната картина, няма как да постигнем разбиране за своеобразната и свежа индивидуалност на неговото мегаполисно модерно и при това по младежки радостно и вълну-

⁶ Вацлав Вълчек (Václav Vlček, 1839 – 1908) – чешки писател, който от 1870 г. до края на живота си издава със собствени средства едно от реномираните периодични издания за литература – сп. „Освета“ (Osvěta) (бълг. „Просвета“).

⁷ Рената Тиршова (Renata Tyršová, 1854 – 1937) – специалистка в областта на историята на изкуството, активна сътрудничка на сп. „Освета“.

ващо изкуство. [...] Насоката на неговата художествена устременост не е в самоцелното търсене на някакво ексклузивно изкуство, а с идейната си оригиналност, отвеждаща към декоративното изкуство, го прави модерен в най-добрия смисъл на думата.

(Тиршова 1898: 158 – 159)

От коментара на Тиршова разбираме, че в изложбата са били представени над 130 илюстрации, които Муха е правил на различни произведения, сред които е и приказката на френския писател Робер дьо Флер (Robert de Flers) *Илсе, принцесата на Триполи* (*Ilseé, princesse de Tripoli*, 1897). Муха се заема с художественото оформление както на френското, така и на чешкото издание, което излиза съвсем скоро след това – през 1901 г. (вж. илюстрацията). Член на Академията, близък приятел на Марсел Пруст, който го насочва към литературата, и успешен драматург, граф Робер дьо Флер е страстен почитател на Сара Бернар. Специално за нея той пише редица пиеси, включително и *Илсе*, а както беше вече отбелязано, Муха е имал вече подписан договор с френската прима като неин плакатист още през 1894 г. Този факт е един от множеството свидетелства за плодотворните контакти на Муха с артистичния елит на Париж, за възторжения прием на неговото изкуство и за признанието, което чешкият художник получава като създател на нов, оригинален стил.

Високата оценка, която френските артистични среди и изкуствоведска критика дават на Муха, е несъизмерима с начина, по който неговото изкуство бива възприето в родината му. Цитираната по-горе рецензия на Р. Тиршова е сред малкото на брой позитивни отгласи, към които бихме добавили и речниковата статия в Отовата енциклопедия от 1901 г. Посочените в нея биографични факти изграждат профила на талантлив творец, който след успешния си дебют в жанра на плаката вече има две самостоятелни изложби в Париж и участие в изложба във Виена. Интерес представлява значението, отдадено на творческата изява на Муха като илюстратор особено на произведения на историческа тема. Авторът на енциклопедичната статия дава примери освен с *Адамити* на Св. Чех още и с книгата *Сцени и епизоди от историята на Германия* от френския историограф Шарл Сеньобос (Charles Seignobos), в която Муха е включил и три сцени от чешката история (Ото 1901: 845). Като имаме предвид, че монографията на Сеньобос е издадена през 1898 г., бихме могли с основание да предположим, че илюстрациите на историческа тематика със сигурност насочват Муха към овладяване на една нова жанрово-тематична формация, на която са присъщи полиморфна композиция и експресивна конфигурация като средства за изграждане на

ясни идеологически послания и монументални визии за изобразяване на исторически събития и личности, а тези стилово-квалитативни характеристики ще бъдат определящи и при реализацията на грандиозния творчески замисъл на бъдещата *Славянска епопея*. Забележително е, че в речниковата статия на Ото са отбелязани факти от творческата биография на Муха, които са се случили само година преди да бъде издаден този енциклопедичен том, т.е. през 1900 година: сред тях са участието му в аранжирането на павилиона на Босна в Световното парижко изложение и илюстрираното издание на *Отче наши*.

Подобни прояви на оценъчно признание обаче не успяват да заглушат недоброжелателното отношение към Муха, което очертава твърде широка амплитуда – от умерена критичност до драстично отрицание. Така например по повод на участието на Муха в изложбата на плакатния жанр, което изкуствоведката Рената Тиршова оценява като безспорен успех, печатният орган на сдружението на чешките художници „Манес“ – сп. „Волне смєри“ („Vlné směry“, бълг. „свободни посоки“), коментира твърде пестеливо и дори с нотка на порицание:

При Муха правят приятно впечатление преди всичко усетът му към детайлите и тяхното богатство, но често пъти те са неясни, а това смущава особено в случаите, когато простотата и размахът на линиите са неуместни. В това отношение по-високо ценим Шпилар.

(ХП⁸ 1897: 43)

В края на същия брой е поместена информация за класацията на участниците в изложбата, която очевидно е имала състезателен характер: журито присъжда първа награда на Карел Витезслав Машек и две втори – на Алфонс Муха и на Карел Шпилар ([б.и.] 1897б: 48). Резултатът от този конкурс е любопитен, защото между отличените художници е налице видимо естетическо сходство. Машек и Муха имат сходен път на развитие, тъй като десетина години по-рано и двамата следват в мюнхенската Академия и са членове на дружеството „Шкрета“, а след това, вместо да се завърнат в Прага, както правят техните сънародници, избират за своя дестинация Париж. При това и двамата се записват в частната академия „Жулиан“, която проявява афинитет към сецесиона и от чиито редици ще се обособи групата на набистите, сред които са Пол Гоген, Жорж Сьора, Морис Денис и най-емблематичните представители на френския символизъм в живописата – Одилон Редон и Гюстав Моро, с присъщото им пристрастие към митологични първообрази, но

⁸ Рецензията е подписана с инициалите Х.П. (Н.Р.).

преосмислени като универсални послания за величието и кризиса на човешкия дух. В този смисъл и Муха, и Машек се формират като художници в идентична естетическа среда, за която са характерни както сецесионната декоративност, така и митологичният тип символизъм. А тази симбиоза ще определи и тяхното последвало развитие, от една страна – в посока към жанра на плаката и театралния декор, а от друга – към символистичния тип интерпретация на чешката митология и история (Машек например създава картината *Либуше*, изобразяваща митологичната прамайка на чешкия народ). Тук е моментът да отбележим, че подобна тенденция е в унисон както с изкуството на Редон и Моро, така и с един от клоновете на прерафаелитите. Характерното за Муха съчетаване на грандиозен идеологически проект с изумителен рисунък на миниатюрните елементи напомня на художествения език на прерафаелитите и на въведения от тях в средата на XIX век нов подход в трактовката на антични и библейски мотиви, при който значими в идейно-тематично отношение послания се осъществяват и като фигурална композиция, и като микроскопски изрисувани детайли.

Художникът, с когото Алфонс Муха споделя второто място на конкурса за плакат, организиран от „Манес“ – Карел Шпилар, завършва Академията за декоративни изкуства в Прага, където по-късно преподава и бива избран за професор. Подобно на Муха и той участва като декоратор на Световното изложение в Париж, но на друг павилион – този на Пражката търговска камара, след което се установява за известно време във Франция. Интересно е да се отбележи, че Шпилар – също както и Муха – използва в своите плакати еротичната експресия на женското тяло, но за разлика от него той рисува най-вече камерни пейзажни сцени и актове. Муха и Шпилар отново ще се срещнат десетина години по-късно, този път – за да декорират новопостроената култова сграда в центъра на Прага „Обецни дум“. Участието на Муха в изложбата със състезателен характер обаче се оказва поредният повод за възобновяване на критическите нападки срещу него.

Архитектът на „Обецни дум“ Освалд Поливка посещава Муха през 1909 г. в Париж и получилият вече безусловно признание и в Париж, и във Виена, и в Ню Йорк чешки художник с радост приема предложението да допринесе за художествената естетизация на интериора. Муха се завръща в родината си с намерението от този момент нататък изцяло да посвети своя талант за развитието на чешкото изобразително изкуство. Творческият екип, на който е възложен проектът, включва най-изявените чешки майстори в областта на изобразителното изкуство: художниците Макс Швабински, Ян Прайслер и Миколаш Алеш, скулп-

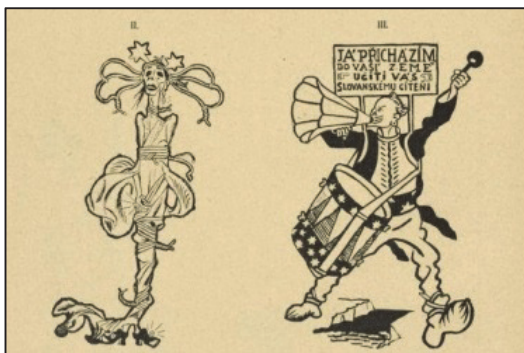
торите Ченек Восмик, Ладислав Шалоун и Йозеф Вацлав Мисълбек, както и Карел Шпилар – автор на мозайката над главния вход. В представителната и внушителна по своите размери Кметска зала (Primátorský sál) Муха създава в стил ар нуво сцени и личности от чешката история, а на самия купол – мястото, което в катедралния храм е отредено на Бога, – се извисява алегоричният образ на обединеното славянство. Куполът като архитектурен елемент, присъщ и на сакрални, и на профанни пространства, е предназначен да излъчва най-важното идеологическо послание, а за Муха това е всеславянската идея на тържествуващото единство.

За изпълнението на този проект Муха се отказва от хонорара си и очаква единствено да му бъдат заплатени материалите. Дали защото този благороден дарителски жест е подразнил неговите колеги, или просто защото не са могли да му простят неговия успех във Франция и в САЩ, но враждебният тон, отекнал десет години по-рано по повод на неговите илюстрации на книгата на Св. Чех *Адамити*, е възобновен.

Основен изразител на злобните нападки по адрес на Муха е авторитетното чешко списание за модерно изкуство „Умнелецки мнесичник“ („Umělecký měsíčník“, бълг. „Месечно издание на художниците“), издавано от Сдружението на чешките художници (Skupina výtvarných umělců, 1911 – 1914): първата годишнина е редактирана от Йозеф Чапек, докато останалите две – от Павел Янак и Франтишек Лангер. Още от първия брой на списанието е ясно манифестирана неговата естетическа ориентация, която е акордирана спрямо най-новите тенденции в европейското изкуство и е особено пристрастна към кубизма. Но наред с това критическата рефлексия показва един доста широк диапазон не само от познания, но и от адекватни коментари за художници, някои от които принадлежат и на предходни културни епохи. В тези случаи обаче неотменно се подчертава съзвучието на някогашните майстори със съвремието, белязано според някои автори на изкуствоведски статии от травматичния знак на хаоса. Стилът на Муха обаче очевидно не отговаря на последователно прилаганите в списанието критерии и към старото, и към новото изкуство. В коментара си за цикъла лекции, изнесен от Муха в Музея на декоративното изкуство, Вилем Дворжак еднозначно и принципно отхвърля неговите възгледи за изкуството, определяйки ги дори като „опасни“ (Дворжак 1911 – 1912: 150). Неприемливо за автора се оказва становището на Муха, че предназначението на изкуството е да изразява определени чувства; че стойността на едно художествено произведение зависи от стойността на художествения жест и от стойността на изразената идея; че е важно изразеното чувство да бъде устойчиво, а не мимолетно;

че породеното въздействие върху оптичния орган на зрителя отслабва, но въздействието върху неговата душа остава и т.н. Дворжак принципно не приема идеята на Муха за необходимост от композиционна пропорция, тъй като това според него отдавна вече е отживелица, докато новото изкуство трябва да бъде свободно и изживявано като „органична потребност“. Авторът на този критически коментар произнася своята категорична присъда: „Неговите възгледи са ясни. Неговите принципи са тези на натурализма, а това са остарели идеи отпреди 30 години“ (пак там). Оставаме с впечатление за неадекватност на направения коментар, тъй като изкуството на Муха най-малко може да се отнесе към натурализма. Вероятно Дворжак слага знак на равенство между натурализъм и фигуралност.

Персоналната критика е съпроводена и с негативна оценка на „Обещни дум“ и като архитектура, и като декорация (вж. В. Х. 1911 – 1912), а както бе посочено по-горе, Муха създава фреските в най-голямата зала на тази представителна сграда. Атаката срещу него кулминира в серията от пет карикатури, публикувани във втората годишнина на същото списание в рубриката *Vesel kým (Veselý koutek)*. Към всяка от рисунките има кратък, но твърде злонамерен текст. Ето няколко фрази, съпровождащи карикатурите:



Най-напред с неговото изкуство се запозна парижкият метропол. Муха здраво стегна живия труп, за да не се разпадне. [...]

И нищо че петелът на Републиката му козирува, той не остана при него! Американският кондор също му отдаде чест! Сега се завръща с препасано на тумбака американско знаме, с гласовит мегафон и с барабан, пълен със звезди!

(Умнелецки мнечник 1912 – 1913: 566)

В противовес с това публично унижение, на което Муха е подложен особено след завръщането си в Прага и след като участва в декорацията на „Обещни дум“, неговите някогашни състуденти от Мюнхен и Париж са добре приети. Атаката срещу него има за цел да внуши на обществеността, че изкуството му е в разрез с най-новите тенденции, при положение че именно той е създател на „стила Муха“, който по същото това време е адмириран и в Европа, и в САЩ. Оказва се, че е без значение в

какъв жанр твори Муха – пренебрежението към неговото изкуство, което първоначално се проявява по отношение на естетико-декоративните му картини, плакати и илюстрации, се пренася и върху цикъла *Славянска епопея*, създаден в късния етап на творческия му път.

В чешка среда изкуството на Муха бива добре посрещнато предимно от кръга около в. „Дило“ („Dílo“, бълг. „творчество“), издавано от Дружеството на художниците (Jednota umělců výtvarných), в което наред с Муха негови членове са утвърдени авторитети в чешката живопис и скулптура като Йозеф Вацлав Мисълбек, Миколаш Алеш и др. От 1907 г. със смяната на ръководството се забелязва задълбочаваща се тенденция, която обединява членовете на това дружество около идеята за духовно сцепление на изкуството с родовия корен. Показателна е и промяната на подтитула – от „Вестник за оригинално чешко творчество, предимно декоративно“ („List věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní“) е преименуван на „Художествен месечник за оригинално чешко и славянско (к. м., Ж. Ч.) творчество, предимно декоративно“ („Měsíčník umělecký, věnovaný původní tvorbě české a slovanské, zejména dekorativní“). Тази ориентация на дружеството, в което членува и Муха, влиза в опозиция с други творчески сдружения – например с „Умнелецка беседа“ и „Манес“, и е причина да бъде обвиняван в консерватизъм. Разбира се, в настоящия текст няма как да бъде разгледан въпросът за отношението на тези творчески среди към славянската идея, но за нас в случая е важно да отбележим последователността, с която Муха манифестира своите убеждения независимо от неуморната съпротива срещу него.

Български рецептивни резонанси

Увенчан със слава не само в Европа, но и в САЩ и в същото време отречен от голяма част от своите сънародници, Муха остава верен поклонник на славянската идея и именно тя го свързва и с България. Разбира се, има и друг, личен мотив – неговата съпруга Мария Хитилова е родена в Пловдив, а баща ѝ е бил адвокат в Източна Румелия. Интересно е обаче да отбележим, че преди да осъществи по-видими контакти с български артисти и художници, като Христина Морфова, Александър Божинов, Димитър Гюдженев, с членове на Славянското благотворително дружество в София, на което гостува през 1925 г., с Александър Добринов и Атанас Тасев, които правят негови портрети, Алфонс Муха вече е познат у нас като забележителен художник.

Първият отзив според нас се появява в бр. 3 – 4 на сп. „Художник“ от 1905 г., където е представена неговата картина *Талия* и в кратка бележка в рубриката *Към нашите картини* Александър Балабанов казва следното:

А. Муха е един от първите съвременни художници на Чехско. Той е прекарал живота си повечето в Париж и е известен на цял свят по своите изящни декоративни работи. Произведения от тоя род обикновено целят само външното, те са една турната в рамка игра на фантазията. Но Муха е вдълбочил декорацията. *Той стилизира живота, без да го умъртвява* (к.а.). Ето защо неговите мъже и жени сякаш дишат, от неговите растения и цветя ни полъхва сладка, нежна миризма.

(Балабанов 1905: 32)

Няма как да не събуди любопитство фактът, че в рубриката, провокативно озаглавена *Към нашите картини* (подч. м., Ж. Ч.), от деветте включени текста само в един се споменават български художници⁹. Очевидно е, че големият ерудит и естет Александър Балабанов влага в това определение важни диференциални значения: между естетическата природа на изкуството и биографията на твореца, между приобщаването на определени произведения към идеята за модерно изкуство и отказа да бъдат маркирани с национален етикет. Този принцип последователно е застъпен при представянето и на другите художници в тази рубрика.

Интересен е фактът, че през следващата година – 1906-а, Муха среща в Париж своята бъдеща съпруга Мария Хитилова, която е от семейство на чешки заселници в Пловдив, и от този момент зачестяват репродукциите на негови картини в българския специализиран печат, по-конкретно в сп. „Художник“: в бр. 1 за 1906 г. са поместени *Студия* (с. 8) и *Три винетки* (с. 21), а в бр. 2 и в бр. 3 – други етюди на женско тяло¹⁰.



Александър Добринов
Портрет на Муха, 1930

⁹ В същата рубрика също толкова кратък текст е посветен и на българския павилион на изложението в Лиеж, „представляющ българска къща из Търново“, чиито „оригиналност и изящност“ са заслуга на архитектите Антон Торньов и Христо Станишев и на живописеца Харалампи Тачев.

¹⁰ В бр. 2 *Други три винетки* са включени като илюстрация на разказа на Ив. Йотов *Безумец* (с. 3), а в бр. 3 – *Студия* (с. 12) и същите три винетки от бр. 2 (с. 14). Интересен и все още неизяснен остава въпросът за факторите, благоприятствали българската

Първата визуална среща на българската аудитория в бр. 1 с изкуството на Муха е съпроводена и с коментар, интегриран в обзорната студия на един от редакторите на списанието – Симеон Радев, *Втората югославянска художествена изложба*¹¹. Форумът е замислен като „тържествено проявление на югославянската културна взаимност“ (Радев 1906: 6). На фона на критичната ремарка, че „в тая изложба не изпъкват артисти с необикновено дарование, нито има някаква самобитност във вдъхновението или в техниката“ и че неубедителното представяне на съвременното българско изкуство се дължи на факта, че нашите художници дори не са посещавали европейски музеи, авторът откроява на първо място участието на Алфонс Муха, който заедно с хърватския импресионист Влахо Буковац е „пòчетен изложител“. Става ясно, че Муха е единственият участник в изложбата, който не е „югославянски“ художник. Основанието да бъде представен в нея, без съмнение се дължи на последователно прокламираната от него славянска идея, която се отразява и върху рисунъка на неговите женски фигури – тяхната фолклорна стилизация е видима и в културния код на традиционната носия, с която са облечени (вж. напр. картината на корицата на настоящия брой, която е създадена през същата 1905-а година – *Мадоната на лилиите*).

Естетическата оценка за картините на Муха е изразена с неподправен възторг, какъвто трудно би могъл да бъде открит в чешката изкуствоведска критика от онова време:

Славянин по род, Муха изглежда французин по своето леко и грациозно въображение, по своя жизнерадостен темперамент, по чудесната сръчност в рисунъка и по един прелестен дар на декоративна фантазия. Славянското произхождение на Муха се забелязва в неговата дълбока чувствителност, във вкуса към идейност и символизъм и едно неизразимо мило настроение, което вее в неговото творчество.

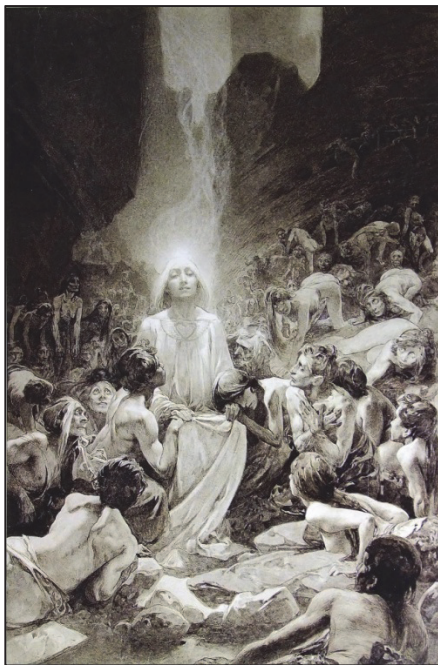
(Радев 1906: 6)

рецепция на Муха в сп. „Художник“. Допускаме две основни възможности – чешки интелектуалци, заселили се в столицата на следосвобожденска България, да са осъществили тази роля на културни посредници или пък български интелектуалци, ползващи свободно френски език, да са се запознали с изкуството на Муха посредством френски периодични издания, както свидетелства самият Симеон Радев (Радев 1906: 7).

¹¹ Съюзът на южнославянските художници „Лада“ е създаден през 1904 година по предложение на сръбския скулптор Джордже Йованович по време на една изложба в Белград. Всъщност, макар определяна като „втора“, изложбата в София през 1906 г. е първата впечатляваща манифестация на това сдружение, в което участват сръбски, хърватски, словенски и български художници.

От текста става ясно, че в изложбата Муха участва с три групи произведения. Първата представлява серия рисунки на женски фигури – „глави на девойки, гиздави и прости по рисунък, с нежни и леки линии, които гаят лицето като една милувка, с обожателно мили очи, ту умислени, ту смеещи се, ту забулени в някаква тъга, и всички лъхнати от една ефирна и мечтателна грация, която призовава Вато“ (пак там: 7). Именно като художник на деликатната еротика на женското тяло Муха е онагледен посредством включените като илюстративен материал негови картини. Другата група е озаглавена *Декоративни документи*, които еднозначно са определени като шедьоври, чиято „грациозна и жива фантазия напомнюва японските художници“ (пак там). Прави впечатление ерудираната и напълно адекватна оценъчна позиция на С. Радев, който с основание открива стилови кореспонденции между Муха, от една страна, и Вато и японизма в европейската живопис от тези десетилетия – от друга. Разбира се, не изключваме възможността тези преценки да са привнесени от чужди авторитетни коментари, публикувани например във френското списание „Ар и декорасион“ (*Art et décoration*, бълг. „изкуство и декоративност“), в което по думите на автора са били поместени някои от участвалите в изложбата творби.

Третата група включва илюстрации на *Отче наш*¹² – в тях „Муха е прибегнал до един ясен, дълбок и трогателен символизъм, в който той е вложил покрай своята чудесна сръчност на художник и всичките съкровища на нежност, любов и настроение на славянски поет“ (пак там). Няма как да не направи впечатление многократно акцентираната славянска принадлежност на Муха. Вероятно причината за това е самият формат на изложбата, в който участието на Муха трябва все пак да бъде оправдано, още повече че изложените негови картини и илюстрации не са тематично релевантни със



А. Муха, *Отче наш*

¹² Муха издава като самостоятелно книжно издание тези илюстрации през 1900 г. в Прага.

заявената концептуална рамка. Изтъквайки „славянското произхождение“ на Муха и неговата чувствителност на „славянски поет“, авторът на статията вероятно не е бил запознат с факта, че една от най-големите творчески задачи, които Муха вече си е бил поставил, е създаването на грандиозния по своя замисъл цикъл *Славянска епопея* – в противен случай непременно би го отразил в своя текст.

В самостоятелни раздели С. Радев представя участвалите в изложбата хърватски, сръбски, словенски и български художници. Прелюбопитен е фактът, че частта, посветена на българското участие, започва с коментар на картините на чешки художник – Ярослав Вешин, който от 1897 г. до края на живота си през 1915 г. има основополагаща роля за формиране на първото поколение български професионални живописци, включително и като преподавател в Държавното рисувално училище, днес Национална художествена академия. С. Радев го включва обаче към т. нар. „български отдел“ и никъде в текста не споменава за неговия чешки произход. Дори оценъчният му тон е доста критичен. Парадоксът е несъмнен: двама чешки художници се озовават в два различни идентификационни кадъра. Вешин, който посвещава своя талант на България и на нейната историческа съдба, се оказва без право на национална или етногенетична определеност, докато Муха, на когото тепърва предстои да създаде не само *Славянска епопея*, но и идеализираната визия за славянското единство на купола на „Обещни дум“, е неколкократно в текста разпознат и като чех, и като славянин. Със същия жест на „присвояване“ на Вешин в рубриката *Художествена хроника* в бр. 2 за 1906 г. е публикувана информация за същата тази „югославянска“ изложба в София, като събитие, което предстои да се състои през август по инициатива на съюза „Лада“, чийто председател е „известният *наш* (подч. м., Ж. Ч.) художник г. Ярослав Вешин“ (год. I, бр. 10 – 11, 1905 – 1906: 31)¹³.

Българската администрация към изкуството на Муха, изразена по повод на участието му в изложбата, ще предразположи контактите му с българските художествени среди и ще постави същинското начало на неговата българска рецепция. По онова време той все още живее в Париж и често пътува до Ню Йорк и е съвсем логично до завръщането му в Прага през 1909 г. обстоятелствата да не са позволявали пораждането на по-сериозен взаимен интерес. Фактите показват, че именно изложбата през 1906 г. в София, в която участва с творби от различни жанрове, не само

¹³ Непосредствено след тази информативна бележка е поместен маршът на съюза по музика на Моцарт. Авторът на българския текст на песента не е посочен. Показателен е първият стих: „Братя, дайте си ръцете!“.

основополага неговата рецепция у нас, но с възторжените отзиви за неговото изкуство стимулира интереса му към България. По това време той вече е започнал подготовката на своя проект *Славянска епопея*, но не разполагаме със сигурни данни по какъв начин се е запознал с най-славната страница от историята на средновековна България, отразена в неговите платна, по-конкретно с ролята на Борис I и на Симеон за съхраняването и развитието на славянската книжнина. Допускаме, че това е станало най-вече чрез *История на българите* на Константин Иречек или чрез други подобни източници. Ако първоначално отношенията на Муха към България са индиректни и при това са мотивирани преди всичко от пристрастеността му към всеславянската идея, с която е закърмен и която защитава години преди да срещне Мария Хитилова, то настъпва нов етап на преки контакти – особено след гостуването му през 1925 г. на Славянското дружество¹⁴, в резултат на което става инициатор за първата колективна изложба на съвременно българско изобразително изкуство в Прага през следващата година. В противовес на разпадащата се по политически причини славянска общност Муха поддържа своята вяра в нейното изконно основание и в силата ѝ да противодейства на деструктивните исторически процеси. И България по естествен път се вписва в неговата изначална идеологическа и непроменена във времето убеденост в духовната сила на славянското единство.

Славянската епопея – панславизъм или неославизъм?

Сред поредицата от факти, свидетелстващи за славянското самосъзнание на Муха, несъмнено върховна манифестация представлява грандиозният му цикъл от 20 платна *Славянска епопея*, който създава в периода 1912 – 1928 г., но чиято идея и първи скици се раждат години преди да се появи първото платно. Финалът на това забележително творение на изобразителното изкуство ознаменува десет години от националната независимост на чешкия народ и от създаването на Първата

¹⁴ От 1925 г. Славянското дружество отделя в своите издания значително внимание на А. Муха. Така например в юбилейния сборник на Дружеството от 1925 г. е публикувана статията на Иван (Ян) Мърквичка *Славянската епопея на Алфонс Муха и бъдещият Славянски дом* (с. 102 – 104), а в бележка под линия се споменава за посещението на Муха в България и за радушния прием от страна на българските художници, както и за отзвук на това събитие в българския печат. Тук Мърквичка отбелязва, че последните три от общо двадесетте картини от цикъла *Славянска епопея* все още не са завършени. През 1926 г. в кн. 1 – 2 на „Славянски глас“ е публикувана беседата на Муха *За славянското изкуство*, в обзорния материал за дейността на дружеството (1929, кн. 1 – 2) е отбелязан неговият избор за почетен член, а през следващата година излиза статията на Владимир Сис *Славянската епопея на Алфонс Муха* (1930, кн. 2 – 3, с. 86 – 89).

република. На тържественото откриване на тази изложба в Прага присъства и българска делегация, предвождана от тогавашния пълномощен министър Борис Вазов.

Макар и посрещната от чешката изкуствоведска критика твърде противоречиво, *Славянската епопея* на Муха е изключително значимо събитие в историята на изкуството – и като идеологическо послание, призоваваща за духовно надмогване на катаклизмите в съвременния свят, и като естетическа съпротива срещу бързо променящите се вкусове, срещу авантюрните експерименти и екстатичните взривове на модните по онова време авангардистични течения. В предговора на книгата, в която коментира всяка от картините, Муха отбелязва, че идеята се ражда още през 1900 г. и на нея посвещава втората половина от живота си, „за да ни помага за изграждането и укрепването на народното самосъзнание“ (Муха 1930: 3). За да осъществи своя грандиозен проект, Муха напуска Париж и се завръща в родината си. Установява се със семейството си в замък на Моравски Крумлов „Збирох“, който датира от XIII век, а няколко десетилетия преди в него да се приютят Муха и неговата *Славянска епопея*, замъкът е бил преустроен в новоренесансов стил. Карел Херайн (Karel Herain, 1890 – 1953) – чешки изкуствовед, директор на пражкия Музей за декоративни изкуства (Uměleckoprůmyslové muzeum) и автор на редица публикации, посветени на съвременното чешко изобразително изкуство и архитектура, отбелязва, че към края на 1918 г. са били готови първите 11 платна (Херайн 1919: 76). Неговият професионално написан текст *Алфонс Муха. Цикълът „Славянство“* е публикуван през 1919 г. в първия брой на „Умнелецки лист“ („Umělecký list“, бълг. „художествен лист“), издаван от Сдружението на моравските художници. Датировката показва, че в своята пространна статия чешкият изкуствовед отразява само тази част от цикъла, която е била вече завършена и изложена в „Клементин“. Посочената статия представлява навярно първият сериозен анализ на това забележително творение на изкуството. Нейният автор подчертава, че Муха е имал ясна идейна и композиционноструктурна визия за целия цикъл още от самото начало, а последната картина – *Апoteоз на славянството*, е трябвало „да увековечи благодатния край на световната война [...], нанесла тежки рани на човечеството и особено на славянството в натрапената му битка с немските агресори“ (Херайн 1919: 77).

Още преди да е готово дори първото платно, Муха подписва договор през 1909 г., с който дарява славянския цикъл на Прага, при условие че градската управа осигури специална сграда, в която огромните по своите размери картини да бъдат експонирани. Но сградата така и не бива осигурена, а платната са навити на руло и по време на Втората

световна война са укрити. През 50-те години те са експортирани до замъка на Моравски Крумлов, където в продължение на десетилетия са най-важната атракция за това градче, разположено недалече от родното село на художника Иванчице. Независимо че по време на комунистическия режим славянската идея би могла успешно да бъде употребена в интерес на политическия култ към Съветския съюз и на наложения в целокупния славянски свят съветски модел на управление, ловко манипулиращ с идеята за славянска общност, *Славянската епопея* на Муха е обявена за ретроградно буржоазно изкуство, тъй като няма нищо общо с канона на социалистическия реализъм. През последните години се възобновяват съдебните спорове относно това дали на Прага, или на Моравски Крумлов принадлежат платната.



**А. Муха по време на своята работа над *Славянска епопея*.
В центъра на фотографския кадър е картината *Цар Симеон Български***

Забележителен е този творчески героизъм, с който художникът застава срещу разрухата и неоправданата победа на насилието, срещу загубата на надеждата в разумното начало на човешката цивилизация, срещу тоталния погром над хуманните ценности. Срещу всички тези свидетелства на разпадащия се свят Алфонс Муха с алегоричен жест издига монументална стена от огромни по своя размер и по тематична значимост платна. В тях оживява историческата памет на славянството

– от най-ранните времена на езическите култове, излъчващи жизнеността и божествено-човешката хармоничност на споделеното битие, през знакови събития и личности, сред които Солунските братя, книжовните центрове, включително и на средновековна България, през баталните стълкновения, утвърждаващи непобедимостта на славянството, до последната величава алегория, недвусмислено озаглавена *Апотеоз на славянството*.

Грандиозният замисъл на Муха е изисквал средства, с които той не е разполагал, но които при посещението му в Ню Йорк през 1904 г. му осигурява неговият богат почитател Чарлз Ричард Крейн¹⁵ – бизнесмен и дипломат, който от този момент нататък става приятел не само на Муха, но и на Чехословакия, и лично на президента Масарик, за чийто син Ян се омъжва дъщеря му, а синът му – Ричард Крейн, става първият посланик на САЩ в Чехословакия. Приятелските и впоследствие семейни връзки между фамилиите Крейн и Масарик са основен фактор за установяване и на дипломатически отношения между САЩ и Първата република, тъй като чрез посредничеството на американския бизнесмен президентът на Чехословакия е поканен не само да изнесе цикъл лекции в Чикагския университет, но и да установи преки контакти с американския президент Удроу Уилсън. И макар да няма пряко участие в политическия живот, Муха се явява фактор за създаване на политическия имидж на новосъздадената чехословашка република, правейки възможна срещата на двамата президенти, вследствие на която се изграждат устойчиви чешко-американски взаимоотношения.

Жизненият и творческият път на Муха включват като честа дестинация Ню Йорк – там се ражда неговата дъщеря Ярмила, там той прави изложби, благодарение на които славата му излиза извън пределите на Европа. В списанието на Бруклинския музей през 1921 г. е публикувана рецензията на Гертруд Янг *Чехословашкият художник Алфонс Муха*, написана по повод на изложбата на пет картини от *Славянската епопея*, в които според авторката оживява свят, различен от слънчевите фрески на ренесансовите храмове – „по-студен и по-потискащ“ (Янг 1921: 57). Изложените платна са *Празникът на Свентовит (Slavnost Svantovítova, 1912)*, *Премахването на крепостническото право в Русия (Zrušení nevolnictví na Rusi, 1914)*, *Кржишкия събор*¹⁶ (*Schůzka na*

¹⁵ Ч. Р. Крейн се запознава лично в Рим и с Владимир Димитров – Майстора, като откупува всичките му картини, които са представени на организираната там изложба (вж. <https://www.banker.bg/sudbi/read/spomen-za-djon-krein-mecenata-na-maistora>)

¹⁶ Картината пресъздава едно действително събитие, състояло се на 30 септември 1419 г., т.е. в навечерието на хуситските войни. Централната фигура е на радикалния привър-

Křížkách, 1916), *След битката на Витков хълм (Po bitvě na Vítkově, 1916)*¹⁷ и *Милич от Кромержжиз (Milič z Kroměříže, 1916)*¹⁸. Рецензията на американската критичка е интересна с това, че подчертава връзката на Муха със славянската традиция, със славянската духовност, като ясно заявява убедеността, че тези картини ще красят вече не Париж, а Прага. Ето защо е важно да подчертаем, че този гигантски проект Муха създава не за да печели слава и признание извън родината си, а за да го подари на Прага. Гертруд Янг цитира възторжената оценка на г-жа Кейри, публикувана в нийоркския вестник „Таймс“, която изтъква уникалния стил на Муха и подчертава, че нито един художник с англосаксонски произход не би използвал по подобен начин езика на символизма: стоицизмът, героиката на изобразените фигури и сцени излъчват непоколебимост, увереност в отправените послания.

По повод на изложбата в Бруклин излизат и други рецензии. В септемврийския брой на авторитетното списание „Американ магазин ъф арт“ се изтъква, че за Муха *Славянската епопея* е „творението на неговия живот“ ([б.и.] 1921: 322) и че преди Бруклин платната са представени в Чикаго, където „са били посрещнати с огромен интерес“ (пак там: 323). Приведените отзиви на американската критика свидетелстват за успешния гастрол на петте платна в САЩ и не пропускат да отбележат предстоящото им експониране в Прага. Както вече бе отбелязано, целият цикъл от 20 платна е изложен в Прага през 1928 г., но независимо от щедрия жест на техния създател те остават безпризорни и биват приютени едва през 50-те години в замъка, където Муха ги е рисувал недалече от родното си село.

Последователността на номерацията на картините следва не хронологията на тяхното създаване, а на пресъздаваните исторически събития. Поради тази причина платното, посветено на българската история – *Цар Симеон Български. Зорница на славянската писменост (Car*

женик на Хусовите идеи Коранда, който призовава насъбралия се народ да защити с оръжие в ръка своята вяра.

¹⁷ Битката на Витков хълм ознаменува най-важната победа на хуситите, когато отблъскват кръстоносната армия на крал Зигмунд. Фигурата, обляна със светлина, е тази на пълководеца Ян Жижка.

¹⁸ Ян Милич – предходникът на Хус, е изобразен като застъпник на каещите се грешници, който приютява пропадналите жени в храм, посветен на Мария Магдалена. Не само в представените в Бруклин платна, но и въобще с оглед на целия цикъл чешката тема е доминираща, при това с откросен тематичен превес на Чешката реформация: Муха рисува още Ян Хус като проповедник във Витлеемския параклис, книжовната дейност на Братската община, самотната фигура на Ян Амос Коменски, обичания от народа чешки крал Иржи от Подебради, който след краха на хуситските войни се стреми въпреки папските императиви да наложи политика на религиозна толерантност в чешките земи.

Simeon Bulharský. Jitřenka slovanského písemnictví), е под номер четири¹⁹, макар че е създадено през 1923 г. Както в коментарите си за другите картини от цикъла, така и тук Муха дава верни сведения за българската история, което доказва усърдието му да постигне не само въздействаща, но и коректна интерпретация (Муха 1930: 15 – 16). Естествено, възниква въпросът за източниците, които е ползвал за написването на това кратко, но съдържателно изложение. Това не е единственият въпрос, останал до днес без отговор.

Както и предходните картини на художника, така и *Славянска епопея* е посрещната от чешката критика негативно, което Румяна Дончева обяснява като следствие от различните естетически критерии за модерност, доминиращи през 20-те и 30-те години на XX век спрямо разбирането за модерност от началото на същия век с характерния синтез на натурализъм, импресионизъм и постимпресионизъм (Дончева 2001). Наистина, когато през 1928 г. Муха експонира своя монументален цикъл, чиято идея, както сам казва, се ражда още през 1900 г., живописата – не само чешка, но и европейска – вече е заговорила на езика на кубизма, експресионизма, футуризма, сюрреализма... Чешките художествени среди са ориентирани предимно към онези актуални за времето си нови изразни техники, чрез които се артикулират преди всичко травматичният исторически и екзистенциален опит (експресионизъм), разбирането за разединеното пространство (кубизъм) и за стремглавия поток на времето и деперсонализираното бъдеще на цивилизацията (футуризм), непреодолимата власт на подсъзнанието (сюрреализъм). Срещу езиците на живописата, деконструиращи представата за цялост на материално-духовния универсум и за валидност на позитивните колективистични ценности, Алфонс Муха възправя своята идеализирана визия за духовно обновление и единение. Неговата *Славянска епопея* е не толкова възпоминание на славното минало, колкото преди всичко апел за въздигане на вярата в значимостта на вековечните общочовешки идеали, които надмогват катаклизмите и изпитанията и върху които се гради духовната история на човечеството.

ЛИТЕРАТУРА

- [б.и.] 1897а: *Kritika. // Moderní revue*, R. III, 1897, № 5, 62 – 64.
 [б.и.] 1897б: *Soutěže. // Volné směry*, R. 2, 1897, № 1, 45 – 48.

¹⁹ В някои източници е дадена различна номерация, но ние се съобразяваме с последователността, определена от самия художник (Муха 1930).

- [б.и.] 1921: Historic Mural Paintings by Mucha. // *The American Magazine of Art*, Vol. 12, No. 9 (September, 1921), 322 – 323.
- Балабанов 1905: Балабанов, А. Муха – Талия. // *сп. „Художник“*, I, 1905, № 3 – 4, 32.
- В. Х. 1911 – 1912: V. H. // *Umělecký měsíčník*, Roč. 1, 1911 – 1912, 144 – 147.
- Дворжак 1911 – 1912: Dvořák, V. Přednáška Alfonse Muchy. // *Umělecký měsíčník*, Roč. 1, 1911 – 1912, 149 – 150.
- Дончева 2001: Дончева, Р. Монументалният цикъл „Славянска епопея“ на чешкия художник Алфонс Муха и България. // *сп. „Проблеми на изкуството“*, 34, 2001, № 4, 38 – 43.
- Душа 2012: Dusza, E. M. *Epic Significance: Placing Alphonse Mucha's Czech Art in the Context of Pan-Slavism and Czech Nationalism*. Thesis, Georgia State University, 2012, <https://scholarworks.gsu.edu/art_design_theses/103> (19.11.2012).
- Мархолева 2010: Мархолева, Кр. 130 години от създаването на „Българска седянка“ // *сп. „Българи“*, 2010, № 3 – 4, 13 – 15.
- Муха 1930: Mucha, A. *Slovanská epopoje*. V Praze: Česká grafická Unie, 1930.
- Николова 2013: Николова, Д. Творецът и неговият модел. // *Проглас*, XXII, кн. 1, 68 – 98.
- Ото 1901: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Díl 17. Medián – Navarrete*. Praha: J. Otto, 1901.
- Радев 1906: Радев, С. Втората югославянска художествена изложба. // *сп. „Художник“*, II, 1906, № 1, 6 – 21.
- Тиршова 1898: Tyršová, R. *Rozhledy v umění výtvarném. // Osvěta, listy pro rozhled v umění, vědě a politice*. Redaktor a vydavatel Václav Vlček. Ročník XXVIII, díl I. Praha: tiskem Františka Šimáčka, 1898, 156 – 160.
- Херайн 1919: Herain, K. Alfonse Muchy cyklus „Slovanstvo“. // *Umělecký list*, R. I, 1919, № 1, 73 – 83.
- ХП 1897: Н. Р. Výstavy. V saloně Topičově. // *Volné směry*, R. 2, № 1, 1897, 42 – 44.
- Чех 1874: Čech, Sv. *Básně*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1874.
- Янг 1921: Young, G. M. Alphonse Mucha, the Czecho-Slovak Painter. // *The Brooklyn Museum Quarterly*, Vol. 8, № 2 (April, 1921), 56 – 61.