

От образ към нишка: тъканата картина като медуум на превод и памет

Тодор Петев

Нов български университет
tpetev@nbu.bg

Изложбата „Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век“, представена в Националната галерия през 2025 г.¹ и съпътствана от едноименен гвезичен каталог², е събитие с висока научна и културна значимост за българския музееен контекст. Тя е резултат от дългосрочен изследователски, консервационен и кураторски проект и предлага първото цялостно представяне у нас на западноевропейската тъкана картина. Показаните 35 произведения от фламандски и френски центрове представят жанр, исторически отсъстващ от местната традиция, но с привилегирован статут в Западна Европа през Ранното ново време. Вместо да бъде опростена или естетизирана, „чуждостта“ на този художествен вид е използвана в изложбата като критически ресурс, който насочва вниманието към материалността, времето и социалната функция на тъканата картина като сложна визуална форма.

Настоящата рецензия разглежда изложбата и каталога като цялостен кураторски модел, изграден около ясно формулираната цел да представи тъканата картина като автономен художествен медуум, а не като декоративно изкуство. Концепцията на Йоана Тавитян последователно отстоява тази позиция чрез подбор и групирането на произведенията, като избягва опростяващи хронологични или стилистични схеми. Експозицията разкрива както специфики на фламандските и френските центрове, така и общи принципи на медуума чрез произведения с различен мащаб, функция и сюжет. По този начин тъканата картина е показана като гъвкава форма, функционираща едновременно като представителен образ и като част от материалната култура на елита.

Изложбеното пространство на приземния етаж на Квадрат 500 е организирано като последователен маршрут, който постепенно въвлеча зрителя в експозицията. Вляво от входа са представени тапицерии за кресла от XVIII век с изобразени композиции по басни на Лафонтен, които функционират като първи тематичен праг, срещу който е разположено кураторското въведение. Чрез контролирани визуални пролуки погледът се насочва към централното пространство с тъканите картини, възприемани първоначално фрагментарно. Маршрутът завършва с филм, посветен на процесите на реставрация и консервация, които акцентира върху материалността и труда зад експонираните обекти. В централното пространство зрителят е обкръжен

Ил. 1. Общ изглед от изложбата „Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век“, Национална галерия, 12.03.2025 – 26.10.2025 г.

Fig. 1. General view of the exhibition „Painting with Wool and Silk. Flanders and France, 16th – 18th Century,“ The National Gallery, 12 March 2025 – 26 October 2025

от масивни тъкани картини, подредени в срещуположни тематични групи. От едната страна са разположени три монументални фламандски пана от XVI век със сцени от историята на римляните и сабините, а срещу тях – алегорични фрагменти и фламандско пано от XVII век с три фигури в пейзаж. В другата зона френската тъкана картина от XVIII век с темата „Нагпреварата на Атланта и Хипомен“ е съпоставена с монументални ориенталски крайбрежни сцени, допълнени от малки декоративни възглавници.

Изложбата не следва хронологичен ред, а изгражда поле за съпоставка между различни тематични и визуални регистри, разкривайки развитието на медуума – от стилизиран декоративен език на фламандските тъкани до илюзионистичните ефекти на френските произведения от XVIII век. Чрез съжителството на монументални пана и интимни декоративни форми тъканата картина е представена като художествена форма с променлив мащаб и функция – от архитектурно формиране на пространството до елемент на интериорна декорация.

Изложбеният дизайн на Кирил Асс и Нагя Корбут изхожда от разбирането, че изложбата е активна среда за производство на смисъл, а не неутрален фон. Вместо да „обличат“ съществуващата архитектура, дизайнерите въвеждат автономни вътрешни структури – панели, рамки и витрини – които временно трансформират пространството и го отделят сценографски от институционалния контекст. Ключов принцип е забавеното и концентрирано гледане, съобразено със спецификата на тъканата картина (Ил. 1, 2).

Паната са експонирани така, че да позволяват едновременно цялостно възприемане и близко възглеждане в детайла – структурата на нишките, плътността на тъкането и цветовете вариации. Премереният ритъм на експозицията и внимателно отмерените дистанции между обектите насърчават продължителен съзерцателен престой. Пространственото решение е регулирано до обобщени повърхности и ограничена цетова гама, докато осветлението акцентира върху материалността и релефа на тъканата структура. В този смисъл изложбеният дизайн може да бъде разглеждан като пространствен израз на основната концепция на проекта: тъканата картина като художествена форма, която въплъщава време – едновременно историческо и производствено – и превръща бавността в носител на значение.



Двуезичните етикети изпълняват ролята на съержан, но съществен посредник между произведението и зрителя, като предлагат необходимата историческа, иконографска и техническа информация в ясен и съержан език. Особено убедително е тяхното пространствено решение: оформени като свитъци и разположени в непосредствена близост до тъканите пана, те влизат във визуален и ритмичен диалог с тях. По този начин текстът не фрагментира визуалното възприятие, а съществува паралелно с образа като допълващ носител на смисъл, допринасяйки за цялостната кохерентност на експозиционния език. Съпътстващият изложбата документален филм разгръща онова измерение на тъканата картина, което остава принципно невидимо в изложбената зала – процеса на проучване, реставрация и продължителния материален труд, стоящ зад всяко произведение. Особено важно е, че филмът прави видима човешката и колективната страна на реставрацията. Тъканата картина се разкрива не като завършен и автономен обект, а като резултат от поредица от грижи, намери и решения, разположени във времето.

*

Двуезичният и богато илюстриран каталог „Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век. От колекцията на Националната галерия“ (Ил. 3) представлява самостоятелен научен резултат, който надхвърля функцията на документ за експозицията и позиционира проекта в международен научен

контекст. Той е изграден като цялостен изследователски труд, в който изложбата не е просто представена в различен формат и илюстрирана, а е концептуално разширена.

Структурата на изданието следва логика, която комбинира тематични и методологически текстове с каталожни описания. Уводните текстове на Яра Бубнова, Боян Манчев и Йоана Тавитян въвеждат историческия и културния контекст на тъканата картина, като поставят акцент върху нейната функция, материалност и социална употреба. Вместо да се ограничат до стилистичен или атрибуционен анализ, текстовете разглеждат тъканите произведения като сложен медиум, в който се пресичат културни нагласи, социални йерархии, политика, икономика, труд и образ. Каталогната част е прецизна и показва високо ниво на научна работа. Описанията включват не само традиционните данни за произход, датировка и техника, но и информация за материали и състояние. Този подход превръща каталога в ценен източник за бъдещи изследвания и го поставя редом с утвърдени европейски публикации в областта на текстилното изкуство. Особено значим принос е методологическата отвореност на каталога. Вместо да предлага единен, „затворен“ разказ, изданието допуска съжителството на различни гледни точки – изкуствоведски, философски, реставрационни. Това многообразие подчертава сложността на медиума и необходимостта от интердисциплинарен подход. В този смисъл каталогът функционира и като платформа за по-широк научен дебат.



В някои случаи читателят би могъл да пожелае допълване или пренастройване на отделни интерпретационни акценти в каталога. Така например текстът на Боян Манчев (с. 10 – 12) убедително ситуира образния свят на тъканите картини в контекста на ренесансовия хуманизъм и неговите по-късни трансформации. Въпреки това тук може да се постави под въпрос дали анализът не се съсредоточава предимно върху интелектуалните мотиви, алегоричните структури и концептуалните хоризонти, за сметка на по-детайлно проблематизиране на историческите режими на възприемане – начина, по който тези монументални и материално наситени образи са били гледани, преживявани и телесно усвоявани в конкретни архитектурни и социални контексти.

Подобен въпрос може да бъде поставен и към историческия очерк на Йоана Тавитян за развитието и възхода на тъканите художествени пана (с. 15 – 26), който предлага ясен и добре структуриран преглед на развитието на медията и нейната социална, естетическа и символична стойност. Би могло обаче този разказ да бъде допълнен чрез по-отчетливо очертаване на дългия преход на тъканата картина – от медиум на величие и политическо представителство към знак на разкош и, в крайна сметка, към анахронизъм. Подобна перспектива би позволила да се проследи промяната в статута на тъканата живопис: от възторженото му приемане сред теоретици като Вазари и Паоло Джовио, през утвърждаването му като носител на символична гържавна репрезентация във френския контекст на XVII век (Колбер, Фелибиен), до неговия дгусмислен статус през XVIII век. Тогава тъканите

картини очароват с интимното удоволствие и хармония, които внасят в интериора – както свидетелства вкусът на мадам дьо Помпагур – и същевременно са подлагани на критика като разточителни в скептичните оценки на Дигро, а по-късно и като „остаряла“ украса у Хорас Уолпол, вече измествана от съвременната живопис.

Сред експонатите с най-плътни наслоени значения се откроява декоративна възглавница с изображение на Луи XIV като Аполон и Филип Орлеански като Аврора от Кралския нощен балет (1653) (Ил. 4), анализирана от Йоана Тавитян и Теодосий Георгиев (с. 72 – 73). Освен като символична легитимация на младия крал, този балет следва да се разбира и като строго режисурено политическо събитие, представяно пред тесен кръг от елита след размириците на Фрондата. Чрез появата на Луи в заключителната част на спектакъла и участието на аристокрацията се визуализира възстановяването на реда и йерархията около кралското тяло. Макар ефимерен, спектакълът е проектиран за трайно въздействие чрез гравюри, текстове и текстилни обекти, които пренасят този визуално-политически режим от придворната сцена в аристократичните интериори, превръщайки го в устойчива форма на образна власт.

Случаят с фрагмента „Алегория на астрономията“ (с. 59 – 61) повдига въпрос относно идентификацията. Йоана Тавитян хипотетично свързва фигурата с Еманюел-Филибер дьо Лален чрез брака му с Ан дьо Кроа и изписания девиз „Espoir vaincra / Croit 1589“ („Надеждата ще победи / Кроа 1589“). За мен остава дискуссионно дали изображението представлява конкретен

Ил. 2. Детайл от „Сабинянките възпират битката между римляните и сабините“, по Николас Ван Орли (активен 1550 – 1585), от серията „Римляните и сабините“, втората половина на XVI век. Фламандско ателие, брукселска школа, ръчно тъкана структура, инв. № I-148

Fig. 2. The Sabine Women Stopping the Battle between the Romans and the Sabines, detail. After Nicolas van Orley (fl. 1550 – 1585), from the series „The Romans and the Sabines,“ second half of the 16th century, Flemish workshop, Brussels school, tapestry, inv. No. I-148

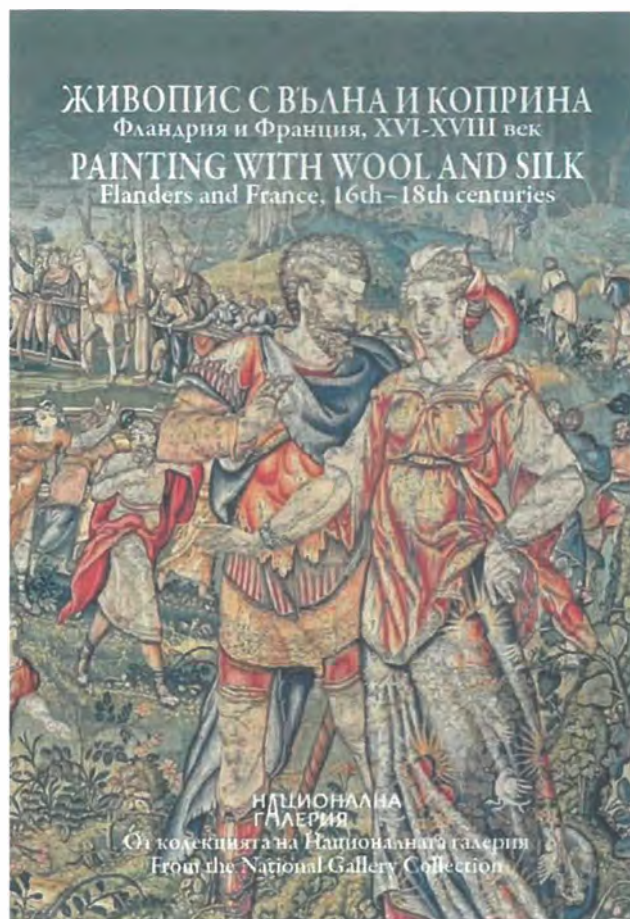
благородник или женска алегорична фигура на астрономията, още повече, че девизът принадлежи на династията Ан дьо Кроа, а не на дьо Лален³. Подкрепя за такъв прочит дава и фрагментът от тъкано пано в Ензиен, Белгия, репродуциран в каталога (с. 61, ил. 43), където се наблюдава пълно съответствие с фигурата от фрагмента в Националната галерия. Тук хералдичният щит на дьо Лален е в горната част на бордюра със собствен надпис в свитък под него. А непосредствено над фигурата на астрономията и девиза на Ан е нейният хералдичен щит, след сватбата им⁴. Особен интерес представлява и въпросът за статута на фрагмента като копие. Дали той произхожда от цялостно пано, изтъкано по картон (пълномасштабния образец, служещ като модел за тъкане), или е бил използван модулно – като елемент от бордюра, интегриран в различна сценична композиция⁵?

Тук бих искал да поставя важен терминологичен въпрос, който не е изрично повдигнат от авторите на каталога, а именно – устойчивата употреба на понятието „гоблен“ за означаване на тъканите картини. Това широко разпространено название в популярния и част от научния контекст прикрива съществени исторически, технологични и концептуални различия и често води до редуktivно възприемане на медиума като декоративен или вторичен спрямо живописиста. Ако погледнем исторически към „Речника на българския език“ (1895 – 1904) на Найден Геров⁶, ще видим, че той не регистрира специализиран термин за фигурални тъкани от типа на западноевропейската текстилна картина, а единствено народни названия за функционални тъкани изделия без фигуративност и художествен статут. Това отсъствие е показателно за липсата на подобен медиум в българската визуална култура на XIX век и за отсъствието на собствена терминология.

Понятието „гоблен“ се появява като късна заемка от френски, вероятно по руски път, и е натоварено със значения, чужди на локалния исторически контекст. В хода на употребата то се свързва с декоративно-приложни практики, особено през XX век, чрез масовите домашни бродерии, което допълнително го отдалечава от първоначалния му референт – европейската тъкана картина от XVII – XVIII век с ясно изразени представителни, политически и символни функции.

Ил. 3. Корица на каталога към изложбата „Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век“, Национална галерия, 2025

Fig. 3. Cover of the exhibition catalogue „Painting with Wool and Silk. Flanders and France, 16th – 18th Century,“ The National Gallery, 2025



Употребата на термина води не само до историческо опростяване, но и до концептуално стесняване на жанра, като насочва вниманието към френския модел за сметка на ранната фламандска доминация. Така терминът „гоблен“ функционира привидно неутрално, но прикрива сложните взаимодействия между география, техника, икономика и визуална култура. Ето защо би било методологически оправдано използването на по-прецизни понятия като „тъкана живопис“, „тъкано художествено пано“ или дори „текстилна картина“. Тези названия позволяват да бъде отчетена сложната материалност, визуална структура и социална функция на жанра, без натоварването на късни лексикални заемки и без редуktivните асоциации, които терминът „гоблен“ носи в българската културна памет. Въпреки че авторите не повдигат такъв терминологичен спор, чрез своята концепция и подход към текстилните пана имплицитно го предизвикват. Изложбата и съпътстващият я каталог представят тъканата картина като сложен културен феномен, в който образът се конституира чрез превод – от рисунка и живопис към нишка, от индивидуален жест към колективен труд, от моментно виждане към продължително времево преживяване. Именно тази логика на превода и на натрупаното време се оказва ключова за връзката между текстилни картини от Ранното ново време и съвременната визуална култура. В контекста на днешния свят, доминиран от бързи, възпроизводими и нематериални образи, тъканата картина се явява медиум на съпротива. Нейната материалност, бавност и трудоемкост поставят под въпрос автоматизмите на съвременното гледане и



Ил. 4. Декоративна възглавница с „Луи XIV като Аполон и Филип Орлеански като Аврора в „Кралски нощен балет“, XVIII Век, френско ателие Сен Сир л'Екол, бродерия, инв. № I-140

Fig. 4. Louis XIV as Apollo and Philippe d'Orléans as Aurora in the "Ballet royal de la nuit", decorative cushion, 18th century, French workshop of Saint-Cyr-l'École, embroidery, inv. No. I-140

възвръщат вниманието към телесния и времевия аспект на възприятието. Изложбата насочва към извода, че тези качества не са исторически анахронизъм, а ресурс за критическо осмисляне на настоящето и на начина, по който образите се произвеждат, циркулират и се превръщат в носители на памет. От тази перспектива тъканите картини от XVI – XVIII век могат да бъдат разбрани като свидетелства за аристократична култура и представителност, но също и като исторически форми на визуална репрезентация, в които образът е неразривно свързан с материя, про-

цес и социален контекст. Кураторската концепция, изложбеният дизайн, медиаторските инструменти и научните изследвания, представени в каталога, работят в синхрон, за да направят тази многопластовост видима и достъпна, без да я редуцират до декоративна или илюстративна функция. В този смисъл проектът има значение, което надхвърля конкретната експозиция. Той отваря поле за бъдещи проучвания както в областта на текстилното изкуство, така и в по-широкия дебат за визуалната репрезентация, материалността и паметта в историята на изкуството.

Бележки

- 1 Изложба „Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век“. Куратор: Йоана Тавитян. Национална галерия – Квадрат 500. София, 12.03. – 26.10.2025 г.
- 2 Ярослав Бубнова, Боян Манчев, Йоана Тавитян, Теодосий Георгиев, Радосвета Станева, Мариана Каменова-Начева, Деница Панталеева, Елица Цветкова. Живопис с вълна и коприна. Фландрия и Франция, XVI – XVIII век. От колекцията на Националната галерия. Съставител Йоана Тавитян. София: Национална галерия, 2025. 136 стр. ISBN 978-954-9473-81-0/ Yaroslava Boubnova, Boyan Manchev, Yoana Tavitian, Theodosii Georgiev, Radosveta Staneva, Denitsa Pantaleeva, Mariana Kamenova-Nacheva, Elitsa Tsvetkova. Painting with Wool and Silk: Flanders and France, 16th–18th Centuries. From the National Gallery Collection. Editor Yoana Tavitian. Sofia: National Gallery, 2025, 136 pp. ISBN 978-954-9473-81-0.
- 3 За същия девиз виж и илюстриран молитвеник-часослов, явно принадлежал на Ан дьо Кроа, с девиза ѝ и надпис: „Espoir vaincra A. de Croÿ“ и датиран към 1591 г.: <https://digitalcollections.syr.edu/Documents/Detail/book-of-hours/24805?item=26210> (посетен на 15.12.2025).
- 4 За бронзов медал от 1589 г. с неговия щит и надпис на лицето и нейните на гърба виж:

<https://www.inumis.com/shop/pays-bas-meridionaux-flandre-emmanuel-de-lalaing-et-anne-de-croy-1586-1400989/> (посетен на 5.01.2026).

- 5 Благодарен съм на Йоана Тавитян, която в кореспонденция с мен посочи необходимостта от предпазливост при употребата на понятията позиция „оригинал-копие“, предвид серийния и репродуктивен характер на едни и същи тъкани пана, както и модулната природа на декоративните елементи при тяхното изграждане.
- 6 Геров, Найден. Речник на българския език с тълкуване на речите на български и на руски. Ч. 1 – 5. Пловдив, Дружествена печатница „Съгласие“, 1895 – 1904.