

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

dianikwork@gmail.com

## Екзотична еротика – европейското чуждо като другото свое

Diyana Nikolova

The Paisii Hilendarski University of Plovdiv

dianikwork@gmail.com

**Exotic eroticism: the European *other* as the other *self***

### Abstract

The paper discusses the construction of the concept of the *oriental woman* (the exotic “other” woman) in West European paintings and literature. It analyses the ways and means through which “Eastern erotica” develops into a cultural mythologem as well as the reasons why the erotic is increasingly used in the construction of the concept of the exotic in West European art in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. What is also given thought and careful consideration is the specificity of the Romantic notions of exoticism and exotic local colour (*exotisme et couleur locale exotique*).

*Key words:* Orientalism, Exoticism, odalisque, Eastern woman, Eastern erotica, *couleur locale, couleur locale exotique*

Еротичният дискурс за екзотичната „друга“ жена, за „ориенталската жена“ в западноевропейското изкуство е интересен въпрос, на който са посветени както по-специализирани, така и интердисциплинарни изследвания. Ще го изследваме през ракурс, който чете художественото поле през политиките на виждане на другостта в рамките на динамиките в социалното пространство. Това означава да отчитаме мрежата от динамични икономически и обществени отношения, обвързаностите между доминантни идеи на съответния културноисторически период и практиките, които произвеждат и възпроиз-

веждат определени художествени форми, определени „готови” визии за света (естетически нагласи и социално нормирани вкусове на съответното време), като ситуираме наблюдаваните явления в цялостното художествено поле с неговите традиции, канони, образотворчески решения, характерни не само за ориенталистиката в западноевропейското изкуство. Това поле има и своя автономна история, определяща спецификите и развитието му – в литературата, изобразителното изкуство, музиката, архитектурата, дизайна. Базата, на която е възможно да се градят наблюдения за употребите на еротичния дискурс за Ориента, за екзотичната еротика в западноевропейската култура (не само в литературните текстове), е *социалното пространство*, в което се произвежда и функционира тази култура.

В Новото време изкуството все по-активно се обвързва с пьстрата в икономическо, социално и културно отношение аудитория, с пазара, с новия стил на живот и престижа, който той набавя и демонстрира. Към средата на XVIII век са видими активни процеси на трансформиране на съсловното общество в класово. Промените, настъпващи с индустриалната революция, увеличаването на градовете и на градското население, а заедно с това и на потребителите на изкуство, през XVIII век води до удесеторяване на количеството поръчки в живописата спрямо предходния век. Променя се планировката на пространството, видима и в градската архитектура, и в жилището. Увеличава се броят на стаите в градските домове, а с тях и количеството мебели и картини. Става дума за нова предметна среда с нови функции, за нови потребности, обвързани с идеите за частно пространство, интимен (домашен) живот, удоволствие, комфорт<sup>1</sup>. Тези процеси са свързани и с буржоазията, със символните блага, които новият ѝ статус и начин на живот предполагат, с „потребителската революция”, както и с все по-активно налагащия се на пазара на изкуството буржоазен вкус, който от своя страна рефлектира и в тематиката, и в жанровия регистър на изкуството. Големите буржоазни центрове в Европа налагат ориентацията към портрета и битовата живопис<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> За тази тенденция свидетелстват много изследвания. Понятието уют, комфорт, свързано с дома и личното пространство, е отразено и на лексикално равнище от началото на XVIII в. Това важи и за разграничения между *house* и *home*, за употребата на лексеми като *homelike*, *homey*, *behaglich* (Flanders 2014). През XVIII век в домашното пространство започват да се обособяват парадните, представителните стаи от камерните, предназначени за тесен семеен кръг или за лична употреба и чувствени наслади. Архитектите отговарят на все по-нарастващата необходимост от уют и уединение, създавайки комфортни изолирани стаички. Те са знак за характерното от XVIII век насетне оценностяване на интимното, на уединението. (Вж. Шоню 2008; Бродел 2000) Става дума и за нова предметна среда, и за нарастване на важността на концепти като радост, щастие, сетивни преживявания.

<sup>2</sup> В средата на XVII век в Нидерландия вече съществува буржоазен пазар на изкуство, пример за което са „малките холандци”. Жанровата живопис е ориентирана към интериора на буржоазния дом. В периода 1580 – 1800 година има няколко

отслабва интересът към религиозната и митологичната живопис, религиозните сцени и образи се изпълват с ново съдържание<sup>3</sup>. От 30-те години на XIX век насетне ще са ясно открити субполе на „масовото“ производство и субполе на „елитарното“ с негови вътрешни йерархии и ценностни модели (както и напрежения и взаимовръзки между тях). В тези полета работят ментални категории, структуриращи човешкия опит, които не са с извънвремеви характер – те са структурирани и структуриращи структури, ако ги дефинираме по Бурдийо (Bourdieu 1980: 44, 89). Творби, отнасяни към явлението, наречено *ориентализъм*<sup>4</sup>, са принадлежни на тези различни субполета и, както е видимо (особено ясно в живописата), се различават помежду си – в посланията, реториката, образотворческите решения, съответно и в адресата, дори и в импулсите за създаването.

Одалиските на Ричард Паркс Бонингтън („Арабски нощи“, 1825; „Одалиска в жълто“, 1826; „Одалиска в червено“, 1827) не са плод на детайлно познаване на Изтока. Бонингтън е акварелист, майстор на пейзажа и в краткия си живот пътува само из Франция и Северна Италия. „Одалиска в жълто“ е реплика към Байроновата Медора („Корсар“), а женските образи и костюмите в „Арабски нощи“ са вдъхновени главно от персийските миниатюри от колекцията на Националната библиотека в Париж, които внимателно изучава и прерисува и Дьолакроа<sup>5</sup>. Бонингтън се обръща за кратко към екзотичната тема, решена по стандартен за живописата от това време начин. В акварелите му присъства един литературен Ориент със задължителните атрибути: екзотични костюми, папагал, арабски вази и музикални инструменти (уд/баглама – в „Одалиска

---

хиляди нидерландски художници, които създават над 10 млн. картини. Към 1700 година населението на Холандия е около 2 млн., т.е. пазарът на творби е огромен, в частните домове има десетки картини (Flanders 2014).

<sup>3</sup> Примери за тази тенденция виж при: Шоню 2008 (гл. 8), Ангелов 2009: 367 и сл.

<sup>4</sup> Използваме понятието ориентализъм в едно от двете най-общо разбирани неща – не като научна област, като академично изучаване на Изтока, а като история на осмислянето на Изтока, неговите образи и интерпретации от страна на Запада, т.е. източни образи, теми, мотиви в западноевропейското изкуство. Това е история на идеи и на образи за не-западното, не-своето, което често включва не само геополитическото пространство, наречено Ориент, а и онова, което в отделни културноисторически периоди западноевропейското изкуство осмисля като екзотично, различно (напр. Италия, Испания, Латинска Америка).

<sup>5</sup> За ролята на костюма в изобразителното изкуство, за историзирането му във времето на Романтизма и за ориентализма в живописата вж. Ангелов 2009. Костюмът е свързан и с разбирането за местен исторически колорит, за екзотичен колорит през XIX в. Това е екзотизъм, при който се смесват топоси, различни и географски, и темпорално. В предговора към „Източни мотиви“ Юго говори за свободата на твореца над времето и пространството – свобода на избора му да се преселва в различни светове, да обитава географията на духовния свят.

в жълто” и „Арабски нощи”, червен папагал – в „Одалиска в червено”). В диалог с тези творби Дьолакроа създава „Жена с папагал” (1827). „Източни мотиви” (1829) на Юго, вдъхновени от Ориента, който той не е виждал – с екзотичните топоси и загадъчни красавици като Сара от „Къпещата се Сара”, Нурмахал (реплика към героинята на Томас Мур от „Лала Рук”) и прекрасната еврейка от „Любимката на султана” на свой ред вдъхновяват десетилетия наред композитори и художници, които не са свързани с ориентализма. Берлиоз композира балада „Къпещата се Сара” (1834), картини и литографии с това заглавие, инспирирани от Юго и Берлиоз, създават много живописци<sup>6</sup>. Сред примерите за тези „ориенталски” диалози в полето на изкуството са и творби на Камий Коро. За „Хаиде” („Haydée o jeune femme en costume grec”, 1870 – 1872) той черпи вдъхновение вероятно от едноименната Байронова героиня в „Дон Жуан” или от операта на Даниел Обер („Haydée, ou Le secret”, 1847). Това не е картина „без история”, изобразяваща привлекателна млада ориенталска девойка, не е и портрет от натура, създаден в Ориента. За гръцкия персонаж на Коро позира професионалният модел от Монмартър Ема Добини. Сходни с „Хаиде” са и други творби на Коро от същото десетилетие („Валеда”, вдъхновена от героинята на Шатобриан – Веледа от „Мъченици”; „Алжирката”, „Гръцка девойка на извора”, „Млада гъркиня”, „Сицилийска одалиска”, „Одалиска”). Повечето от тези екзотични жени са ситуирани на пейзажен фон в традициите на Клод Лорен и на барбизонската школа, т.е. отново са „преместени” от стаята, будоара и харема сред природата. Те държат и музикален инструмент (мандолина, дайре), който редом с костюма играе ролята на топографски ориентир за зрителя, набавя екзотика и историчност. Коро не е посещавал Гърция, Алжир, Мароко. Портретите на „ориенталските” жени са правени в Париж през последните години от живота му и повечето от тях не излизат от ателието му. И одалиските на Пикасо (десетилетия след това) също са плод на творчески диалози в художественото поле, те са също особен тип ориентализъм. През 1954 година, скоро след смъртта на Матис, Пикасо заявява: „той ми остави като наследство своите одалиски и това е моята идея за Ориента, макар никога да не съм бил там” (цит. по Penrose 1981: 396). И Матис посещава Алжир само за две седмици през 1906 година, след завръщането си рисува своите одалиски, а с ислямското изкуство се запознава чрез мащабната изложба в Мюнхен (Meisterwerke muhammedanischer Kunst, 1910). След това пътува и до Мароко през 1912 – 1913 г.

Източните жени от картините на К. Коро, Жан-Франсоа Портел и Егрон

---

<sup>6</sup> „Къпещата се Сара” („Sara la baigneuse”) създават художниците Александър-Мари Колен (Alexandre-Marie Colin, 1837), Пиер-Гюстав Стаал (Pierre-Gustave Staal, в 50-те г.), Франсоа Бернар (François Bernard, 1849), Жозеф Фелон (Joseph Félon), Анри Фантен-Латур (Henri Fantin-Latour, серия литографии от 1887-1892 г.). „Любимката на султана” („La Sultane favorite”) на В. Юго илюстрират Ахил Девериа (Achille Devéria, 1829), Виктор Масон (Victor Masson, 1868).

Лундгрен са романтически вгълбени, *облечени*, носят идеята за един загадъчен и приказен Изток. Те са пример за характерния за западноевропейската живопис портрет – състояние, предаващ душевността на портретирания. Еднотипни на външен вид, замечтани, потънали в свой свят, тези жени се различават само по дрехите и аксесоарите, които подсказват на зрителя различната им национална принадлежност. Често и тя е условна, скрита зад еднотипни пищни източни костюми и заглавия като „Арабска красавица”, „Екзотична красавица”, „Южна красота”, „Източна жена на диван”. В същото време творбите на ориенталисти като Жан-Леон Жером, Фредерик Бриджмън, Теодор Шасерио, Жул Льофевр, Джулио Розати, Фабио Фаби, Фердинан Ройбе, М. Щифтер, Анри Тану и Ото Пилни са дръзко еротични, *разсъблечени/голи*, в лениви предизвикателни пози. Макар и поставяни в еднотипни локуси, „източните жени” от тези картини носят различни идеи за Ориента. Аналогични процеси са проследими и в литературата. Логично е да се потърсят обяснения за тези явления, полагани в общото поле на ориентализма.

Всяко ново конструиране на света и на социума предполага активно мислене за *своето* и за *другостта*, доколкото в социално-политическите проекти мисленето за себе си се реализира и през оразличаването – в пространствен, времеви, икономически, политически, религиозен, културен, битов план. Говоренето за своето често става и през *ориентализацията* на теми и мотиви с многовековен живот в западноевропейската култура, голяма част от които възхождат към Античността. Добре познати за европейца образи и сюжети се изпълват с нов колорит, съзвучен с модните пристрастия към Ориента, а през XIX век и с романтическото разбиране за местен колорит. Става дума за история на идеи, диалогизиращи с традицията, изпълвани с нови значения; за социално конструирани ментални структури. Линдстром борави с понятието „авто-оксидентализъм”, анализирайки западните образи за Запада (Lindstrom 1995: 35-36). В случая ни интересува как в тези образи Ориентът представя Оксидента, как екзотичното все по-активно се използва при конструирането на еротичното в западноевропейското изкуство и каква е логиката и динамиката на тези процеси.

В Новото време културната индустрия умело борави с продаваеми клиширани образи и културни митологеми, облича неприемливи за обществения морал теми в екзотиката на другостта. Ориентът, еротичният чар на „източната жена” често влизат в стереотипни сюжети, които изкуството тиражира. Това са доста късни етапи от развитието на западния ориентализъм, свързани с разнородни процеси, характеризиращи модерното индустриално общество. Сред интересните за анализиране въпроси са кога и защо започва активно замаяната на елински митологични сюжети, интерпретирани в еротичен план, с нови, сред които доминира *екзотичната красавица*, еротичният образ на одалиската, ситуирана в тайнствения и вълнуващ локус харем; сюжетите турска баня, басейн в харема, градина в харема, танц в харема.

Западноевропейското изкуство предлага на аудиторията си пикантни еротични сюжети, които не са обвързани непременно със снизяване на образа на „източния Друг”, не са плод на колониален дискурс. Те най-често са обвързани с пазарни стратегии, с цензурата, с третосъсловната публика и буржоазния вкус, с общоприети социални и морални норми или пък са подривни спрямо тях като съзнателен авторски жест. Псевдоориентализмът на просветителите е пример за динамиката на отношенията литература – политическа цензура: романи като „Нокрион” (1747), „Нескромни съкровища” (1747) и „Бялата птица” (1749) на Дидро, „Танзай и Неадарне” (1734) и „Софа” (1737, публ. 1742) на Кребийон-син. След публикуването на „Танзай и Неадарне” Кребийон-син попада в затвора за няколко седмици, а след излизането на „Софа” е заточен извън Париж. Преследван е не заради занимателната непристойност на разказаното, а заради политическия подтекст – аналогиите между Луи XV и султан Шах-Бахам в „Софа”, както и с живота и морала на аристократичния елит. И първите творби на Дидро са считани за дръзки и подривни, атакуващи официалните религиозни и политически норми. Те са възприемани като *roman à clef*, защото и зад образите на султан Мангогул и на Мирзоа се провиждат Луи XV и мадам дьо Помпадур, а зад живота в Конго – този във Франция, в Париж, въпреки откровено ироничната дистанция, осъществена и времево: „Мангогул започна да царува през 1 500 000 003 200 001 година от сътворението на света, през 3 900 000 700 03 година от основаването на Конго, той беше 1 234 500-ят представител на рода си по права линия” (Diderot 1875-1877: 144). Многозначното присъствие на „Нескромни съкровища” във френското социокултурно поле е анализирано обстойно. Романът е определян и като еротична пародия на философския роман, и като философска пародия на еротичната рококо литература. След него се наблюдава интересна тенденция, свързана с просветителските текстове, ползващи ориенталски колорит и декори: еротиката отслабва за сметка на сериозните социално-политически послания (Михайлов 1994: 23).

През XVIII век не само галантните любовно-авантюрни четива, ориентирани към масовата аудитория, активно и ефективно ползват темата за Изтока. Тя прониква и в операта. Действието се ситуира от Перу през Египет, Османската империя и Персия до Китай – в либретата на Метастазео, работил с почти всички композитори от XVIII век, в опери на Голдони и Глук (трилогията „Персийската невеста”, „Иркана в Джулфа”, „Иркана в Исфахан” на Голдони; едноактната опера на Глук „Китайски жени”), във „Вярната принцеса” на А. Скарлати, „Отвличане от сарая” на Моцарт, „Тарар” на Салиери и др. В част от тези творби звучат актуални въпроси от съвремението, макар действието да се разгръща в не-европейски локуси. Други са откровено развлекателни и откликват на модата по Изтока („Китайски жени” е пищен спектакъл, предвиден за Мария Терезия, чиято премиера е в парка на замъка Шлосхоф).

С френските издания на „Хиляда и една нощ” (1704 – 1717) и „Хиляда и

един дни” (1710 – 1712) се създава специфична мода, свързана с „приказките” (contes) – Биньон, Гьолет, Мьолон, Ан Клод дьо Кейлус, Нугаре<sup>7</sup>, Кребийон-син, както и творби на Волтер и Дидро следват тази наративна стратегия. През XVIII век във френската литература доминират жанрове, определени от авторите им като ориенталска приказка (conte oriental), ориенталска история (histoire orientale), японска история (histoire japonaise), философска приказка (conte philosophique), поучителна приказка (conte moral). В тях присъстват едновременно сериозното и забавното, дидактичното и откровено еротичното; актуални социално-политически въпроси са поднесени в занимателна приказна форма. Политическата сатира се маскира в екзотични еротични истории не само заради цензурата, а и за да достигне до голяма и разнородна читателска аудитория. Тези жанрови форми не са плод само на влиянието на близокоизточната словесност. Жанрът *литературна приказка*, който френските просветители създават и активно използват, е рожба на конкретна и специфична социокултурна ситуация. Свързан е с традициите на Салона, с театрализацията на живота в аристократичните среди, с малките жанрови форми, популярни сред елита. Това са изящно и остроумно артикулирани галантни истории, често доста неприлични, съдържащи приказни елементи<sup>8</sup>, а зад персонажите се провиждат реални фигури от светския живот. Губейки устната си форма, те се превръщат в литературен жанр, многопосочно и напълно инструментално използван от просветителите.

Изтокът се е наложил като важна тема в културата именно през XVIII век<sup>9</sup>: в популярната литература, живописата, архитектурата, дрехите, интериора, а също и при идеолозите на Просвещението. При Монтезкьо, Волтер, Дидро,

---

<sup>7</sup> Биньон – „Приключенията на Абдала” (Bignon – „Les Aventures d’Abdalla”, 1712); Гьолет – „Хиляда и един четвърт час, татарски приказки”, „Хиляда и един часа, перуански приказки”, „Султанките от Гузарат, или бляновете на будните мъже, моголски приказки” (Gueullette – „Mille et un Quarts-d’heure, contes tartars”, 1715; „Mille et une Heures, contes péruviens”, 1733; „Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés, contes moguls”, 1732); Жан-Франсоа Мьолон – „Махмуд льо Газневид” (Jean-François Melon – „Mahmoud le Gasnévide”, 1729); Ан Клод дьо Кейлус – „Ориенталски приказки” (Anne Claude de Caylus – „Les Contes orientaux”, 1745); Нугаре – „Хиляда и една лудории, френски приказки” (Nougaret – „Mille et une folies, contes français”, 1771).

<sup>8</sup> Определението за жанра *conte* в „Енциклопедията” акцентира на забавното, развлекателното, остроумното – в съпоставка с откровения дидактизъм на баснята (L’Encyclopédie 1751: 111).

<sup>9</sup> Активните политически отношения между Запада и Османската империя придобиват по-различен характер след 1687 г. През XVIII век Изтокът няма да е такава политическа заплаха, каквато е бил преди това; Османската империя поема нов политически и културен път на развитие (пример за което е „епохата на лалетата”), започват активните културни контакти между двата „свята”. Това рефлектира и в изкуството, и в битовата сфера.

Суифт, Голдсмит, Хердер той се превръща в концепт с нови съдържателни регистри, а употребата му е свързана с антиклерикални и социално-политически задачи. Проблемите на съвременна цивилизована Европа са представяни през външни погледи – на персийци, турци, китайци, арменци, перуанци, индийци (при Марана, Монтезкьо, Литълтън, маркиз Д'Аржан, Голдсмит, Дидро, Волтер). Това са именно *западни образи за Запада*. Пример за наблюдаваната стратегия са и творби на Волтер като „Бабабек и факирите” (1750) и „Историята на добрия брамин” (1759). Остроумни философски притчи, само ситуирани на „театралната сцена” на далечен Ориент, те поставят актуални философски, религиозни, етически въпроси. В тях говорят любимите на просветителите герои – мъдречи и философи, на които са отредени „източни роли”. Географските реалии са условни, локусът Изток е изграден чрез песеливо споменаване на градове и местности. Такава *топографска абстрактност* има в „Историята на добрия брамин” – притча, посветена на въпросите за щастието, разума и глупостта. Тя напомня на статиите от „Философски речник”, които Волтер ще създаде малко след това, както и на философските му новели. Често „външният” поглед остроумно представя Другия – в случая западноевропейеца и цивилизована Европа – именно през многовековните стереотипи за варварския етос на хората от Севера и Изтока, съграждани от Античността до просветителския век. В „Писма от Амабед” (1769) Шастазид пише в отговор на първото писмо на Амабед следното: „Боя се от нахлуването на европейските диваци („barbares d'Europe”) в нашия благодатен край. [...] Пришълците от Запада обитават бедни земи, където почти не се произвежда коприна, няма памук, захар, подправки. Няма дори глината, от която правим порцелан. Бог не им е дал и кокосова палма, даряваща със сянка, подслон, дрехи, храна и питие децата на Брама. Те познават само една напитка, която ги лишава от разсъдък. Истинското им божество е златото, за което са готови да отидат и на края на света.” (Voltaire 1877: 437)

Просвещението е наложило образите на благородния дивак, на великодушния султан, на жестокия и похотлив варварин, на екзотичната прелъстителна красавица, на потъналия в леност робски Ориент, Изтока на мъдречи и брамини, Изтока на глуповати ориенталци. В сериозен и в комичен режим тези образи шестват в литературата, операта, живописата.

**Еротичните визии за Ориента** в голяма степен са зададени и от модата, породена в началото на XVIII век с публикуваните преводи на ориенталистите Антоан Галан и Пети дьо ла Кроа („Les Mille et Une Nuits” и „Les Mille et un jours, contes persans”). Десетки литературни текстове и оперни либрета задават устойчиви топоси и за живописата с нейните паши и султани, красиви наложници, с фантазиите за харема, характерни най-вече за ориентализма от XIX век, но конструирани още през XVIII в. Литературата започва активно да артикулира *еротичното през екзотиката*, през другостта, през ориенталски „детайли”. В много текстове избраната повествователна стратегия е

свързана и с функциите на *интериора*: предметите от частното пространство разказват пикантни истории от живота на собствениците си. Те са в ролята на воайори, на участници в действието и на разказвачи, а слушателите им обсъждат разказаното – онова, което от интимно се е превърнало в публично и в тема за етични дискусии. Такива са софата, диванът, канапето („Le canapé, couleur de feu” на Монброн), „сърковищата” на жените на султан Мангогул. Тези разкази съдържат ясни за читателите алюзии за съвременен Париж и неговите аристократични кръгове, само поставени в „източни” театрални декори. В забавните еротични истории интериорните предмети, характерни за аристократичния дом и за богатия буржоазен дом от XVIII век, са натоварени с важни функции – каквито са и в социалното, и в битовото пространство, и в живописата. *Canapé* и *sofa* са предназначени за удобство и леност, за изтънчени удоволствия. Сред мебелите, свързани с културата на рококо, са източните дивани от времето на Луи XV, наричани *la sultane*, *l’ottomane*, комфортните кресла и столове *marquise* (предназначен за двама души, за интимно уединение), *duchesse* (удобен за полягане), *voyeuse* (предназначен за наблюдение, във варианти за мъже и за жени). На специфично *овъшняване* и стереотипизиране е подложено и изображението на женското тяло от будоара, спалнята, харема. Говорейки за еротиката в културата на Просвещението, Пиер Шоню предлага интересен ракурс, свързан с отношението към телесното. Страстният вълнуващ интериор от първите десетилетия на XVIII век сочи, че при формирането на стила на аристократичния начин на живот важна роля започва да играе еротизмът. „Еротизмът на XVIII век е базиран на усещанията, той се докосва, допира. [...] Тялото като обект може да е просто повод за изискани усещания. Буше и Фрагонар също са продукти на *cogito* – съществува изкушението на шега да се изведе и тази хипотеза – те също свидетелстват за необратимото раздробяване на твърде богатата цивилизация, която се огъва по краищата и завинаги се отказва от целостта.” (Шоню 2008: 36-37)

Епохата на Просвещението е особено динамично време, в което ментални модели и структури на класическата епоха се променят и дават началото на нова цивилизация, богата, разнообразна и многомерна. И архитектурата, и интериорът в европейския дом, и начинът на живот се променят. На това влияят и сенсуализмът на Лок, и приоритетът на разума, и увеличаването на продължителността на живота, и потребностите на тялото, значимостта на което силно нараства. Концепти като *щастие* и *удоволствие* стават обект на интензивно и многопосочно обговаряне именно в тази епоха. Те са осмисляни в десетки текстове в широк смислов регистър: от античното разбиране за *eὐδαιμονία* през социално-политически аспекти (морал, добродетели, обществено щастие и благополучие) до сетивните удоволствия, телесните наслади, еротиката, интимното.

Социокултурните процеси обуславят производството на стереотипни образи в изкуството – с визии за *другото* като антипод на цивилизованото

европейско, като по-добра алтернатива на „своето“, като Елизиум. Този Елизиум все по-често е интерпретиран през доминантата на телесно-еротичното, осмислен като пространство на свобода от определени норми и принуди, от ежедневието, от познатото – бягство в екзотиката и колорита на един въобразен Левант, видян като Градина на земните наслади. Подобни образи не претендират за историческа достоверност. Те са конструкти и работят в режима на дистанция, остранностяване, екзотичност – особено при градежа на *еротичния образ*. Това се отнася и за болезнената тема, към която европейското съзнание е много чувствително – търговията с роби. Живописиста решава проблема като сменя конкретиката, историческото, локализирания хронотопос и полага изобразените обекти в познати за европейския зрител класически митологични сцени (похитени богини, сабинянки; Фрина пред Ареопага, танцуващи грации и харити, къпещи се нимфи, Афродита), само заменяйки митическите персонажи с екзотични жени от Ориента. Налице е същата съзнателна *времева и топографска абстрактност*, каквато има и в литературните текстове през XVIII в. Заглавията на картините говорят за същото. Те са много общи и еднотипни и обещава/подказват еротични визии за екзотичната жена: „Къпеща се“, „Одалиска“, „Ориенталска красавица“, „Красавица от харема“, „Фаворитка“, „Ганцьорки“, „Пазар за роби“, „Избор на фаворитка“. Става дума за сложен и нееднозначен феномен (*екзотизъм*<sup>10</sup>), в случая за *екзотизирана еротика*, свързана със съзнателно дистанциране от нормите на буржоазното индустриално общество и с потапяне в един въобразен, далечен и абстрактен свят, изпълнен с чувствени наслади. В картините композицията и изображението на красива (полу)гола робиня съзнателно задават еротични конотации, а не тревожни политически въпроси. И литературните щампи, използвани още в просветителските „приказки“ и оперните либрета, също са добре познати на европейския читател – млади принцеси и принцове по волята на Фортуна след корабкрушение са отвличани от пирати, продавани като роби, преминават през редица прекеждия, включително и от еротичен характер. Тези текстове са възприемани именно като фикционални, а не като исторически разкази (и обичайно предполагат хепиенд).

Логично възниква въпросът кога европейското изкуство започва активно да „разсъблича“ Ориента, да облича еротиката в екзотичните дрехи и декори на Изтока и да я свързва с ориенталската красавица и с вълнуващи „практики“ в

---

<sup>10</sup> Екзотизмът не е свързан само с колониален дискурс, с представяне на подчинената позиция на Изтока и другостта спрямо Запада. Следва да се отграничават строго идеологическите употреби на екзотизма от творческия процес, от въображението, което гради и образи за себе си, и за другостта. Различните форми на екзотика не се свеждат до един идеологически дискурс. (В случая се присъединяваме към тезата на Шапиро по този въпрос – Shapiro 2000: 41-49) Феноменът екзотизъм изисква контекстуализиране, той не съществува в някаква извънвремева реалност, нито е обвързан само с ориентализма.

харема. Накратко ще представим някои наблюдения, съзнателно редуцирайки много от посоките, които трябва да се обговорят по-обстойно, за да се аргументира предложената теза. Фокусът ще е основно върху литературната и живописната продукция от XVIII и XIX век в Западна Европа, свързана с еротичния дискурс за екзотичната жена. Това предполага да се осмисля градежът на метаобрази/концепти, които носят устойчиви стереотипни характеристики в европейското съзнание, доколкото и самите лексеми *одалиска*, *ориенталска жена*, *харем*, *сарай* се превръщат в „думи фантазми“ – по определението на Даниел-Анри Пажо (Pageaux 1996: 81). Тези образи (hetero-images) са свързани със социокултурни норми, с културни модели, участващи в градежа на *екзотичното друго* и на *еротичния образ*.

Художествените творби, най-общо подвеждани под знаменателя ориенталистика, са много и доста разнородни не само поради времевия и художествения контекст, на който принадлежат, а и защото са положени в голямо и нееднородно социокултурно поле. То не предполага единен дискурс за другостта и концептът чужд (човекът, мислен като не-свой, различен) не може да се осмисля само през антиномии, вместиращи Другия в някакъв идиличен или пък демоничен образ, видян само през една доминантна политика на виждане на другостта<sup>11</sup>. Същото се отнася и за концепта Ориент, граден през определени европейски ментални, политически, художествени, жанрови, тематични, образотворчески модели. Той носи много значения и в различни културноисторически периоди извежда някои от тях като „водещи“<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> „Не съществува общност или съвкупност от хора, чиято собствена радикална историчност да излъчва общовалидна знаковост“ (Bhabha 1988: 12). Тенденцията към унификация, към боравене с едри стереотипни схеми, в които може да се провиди единен образ на другостта, както и образа на някаква „единна общност“ с единна визия за себе си и за света, е характерна за Новото време (за XVIII век и процесите, които ще последват през XIX век) и е критически анализирана в много научни текстове. Бенедикт Андерсън обговаря механизмите, свързани с изработването и функционирането на образи на общности, на „въобразени общности“. Интересът към политиките на виждане на другостта и в научните среди е обвързан с политически сътресения в света. Андерсън създава „Въобразените общности“ след събитията в Индокитай през 1978-1979 г., а преработените и допълнени издания – малко след това, но във време, което сякаш принадлежи на друга епоха, както заявява Андерсън в предговора към второто издание. Мария Тодорова отбелязва същото, но по отношение на Едуард Саид: „В известен смисъл ориентализмът на Саид в дълбочина също е много конкретен исторически обусловен дебат – палестинският проблем в епохата на късния империализъм. Той обаче е облечен в толкова обобщаващ дискурс, че се оказва преводим и става метафорично подходящ да обозначи постколониалното като цяло“ (Тодорова 2014).

<sup>12</sup> East и Orient първо са географски понятия. Orientis в Римската империя е диоцез, не е маркер за културно различие. Менталната картография на Европа е свързана и с устойчиви, и с променящи се във времето социално-политически и културни представи за *своето* и *другото*, а те променят и „местата“, в които се ситуират оп-

Ориентализмът има своя история и художествени традиции много преди да кулминира през XVIII и XIX век, да се превърне в повсеместна европейска мода, да се настани активно в изкуството (в различни жанрове, с различна степен на интензивност и с различни художествени цели), да стане част от културната индустрия. През XVIII и XIX век са открити и някои водещи тенденции при „прочита“ на Изтока, в частност и на „екзотичната жена“. В същото време е необходимо да се отбележи, че ориентализмът и квазиориентализмът на Просвещението са доста по-различни от ориентализмите на XIX в. И Изтокът на романтиците (писатели, поети, живописци), на Готие, Флобер, Клодел е различен от този на салонния академичен ориентализъм, чийто апогей е във втората половина на века – пазарно мотивиран в тези десетилетия, официализиран, наложен през политически и художествени институции (Академията, журито на Салоните, водещи художествени критици, търговци на картини, авторитетни колекционери<sup>13</sup>). Картините на Дьолакроа са много различни от тези на салонната академична живопис, ориентирана към подчертано еротичен дискурс за Ориента, и не предизвикват масов възторг. Директорът на Академията за изящни изкуства в Париж виконт Состен дьо Ларошфуко дори съветва Дьолакроа да смени стила си, за да получава поръчки. За това как и икономическата логика прониква в елитарното субполе пример са т.нар. от Бурдийо „търговци в храма на изкуството“ (Бурдьё 2005: 367-368) – издатели, галеристи, търговци на картини, колекционери. За голямата популярност на Ж.-Л. Жером роля има не само живописното му „техне“, но и Адолф Гупил – тъст на Жером, един от най-големите търговци на изкуство през XIX в. Фирмата му продава репродукции на картини и скулптури в различни размери, качество и цени. Още тиражирането на предизвикалата скандал картина „Гръцки интериор“ („L'intérieur grec, Le gynécée“, 1850), закупена от Жером Бонапарт, прави Гупил и Ж.-Л. Жером богати<sup>14</sup>.

Творците отдавна са поставени в ново икономическо и социокултурно поле, което на свой ред променя и „географията на живописата“. От началото

---

ределени географски региони, осмисляни като *не-свои, екзотични* (Николова 2016 – 2017).

<sup>13</sup> Пример за диктуването на живописната мода в художественото поле през XIX век са Наполеон III и императрица Евгения – особено със скъпите откупки на еротичните творби на Кабанел („Раждането на Венера“) и на Бодри („Перлата и вълната“), представени на Салона 1863 г. Картината на Бодри императрица Евгения купува за 20 000 франка, което я прави втората най-скъпа картина, продадена на Салоните, а автора ѝ – един от най-известните академични художници от времето на Втората империя (McQueen 2011).

<sup>14</sup> През 1867 г. Зола пише за пазарната ориентация на Жером, работещ за колекционери и за фирмата Goupil & Cie, продаваща стотици копия и снимки на творбите му. От средата на века насетне над 350 картини на Ж.-Л. Жером са купени от А. Гупил, продавани и тиражирани като снимки, литографии, албуми с репродукции (TumSuden 2016: 29-30).

на XVIII век тя се концентрира във Франция и Англия – страните, свързани с индустриалната революция, с нарастващото благосъстояние на населението и новия начин на живот. Тези центрове създават „империята на френската живопис” във века на Просвещението, която обхваща цяла Западна Европа и Русия (Шоню 2008). На свой ред просветителските критерии за „свое” и „цивилизовано” са поставили в териториите на „Изтока”, на не-своето, доста средиземноморски зони, включително Италия и Испания, които ориенталистите през XIX век ще виждат именно през екзотиката, другостта.

Изобразителното изкуство още от XVII – XVIII век се ориентира към това да радва очите на градската буржоазия, да създава уют, да не носи ангажиращите послания на религиозната живопис<sup>15</sup>. Творците се съобразяват не само с *grande maniera*, с предвидимите вкусове и очаквания на знатни поръчители, а с разнородна масова аудитория. Определящи за успеха на едни творби и „провала” на други са много фактори: темата, стилът, „технето” на автора, често и озаглавяването на творбата, одобрени от художествените критици живописни решения, буржоазният вкус и обществен морал, протекцията на членове от журито на Салоните, на водещи колекционери. Картините на Кабанел и на Бодри, с които се сдобиват Наполеон III и императрица Евгения през 1863 година, налагат трайна тенденция на пазара на художествени творби, представящи еротично изобразено голо тяло, „идеална натура”<sup>16</sup>. Това са еднотипни картини по тема Афродита Анадиомена – изящно изрисувана в неокласицистичен стил, в една и съща поза, видяна от различни ракурси в двете творби. Художествената критика единодушно ги сочи като съвършен съвременен образец за рисуване на голо женско тяло. Подобни образи, застинали в същите чувствени, изящни и театрално композирани лениви пози, ще открием при изображенията на одалиските в същите десетилетия на века. Енгър, Кабанел, Бодри, Амори-Дювал възпяват онзи академичен идеал за изобразяване на голо женско тяло, който се налага и адмираира във времето на Втората империя и стимулира в следващите години много творци да повтарят това успешно живописно и пазарно решение – например Бугро („Раждането на Венера”, 1879), Семирадски („Фрина на празника на Посейдон”, 1889)<sup>17</sup>.

---

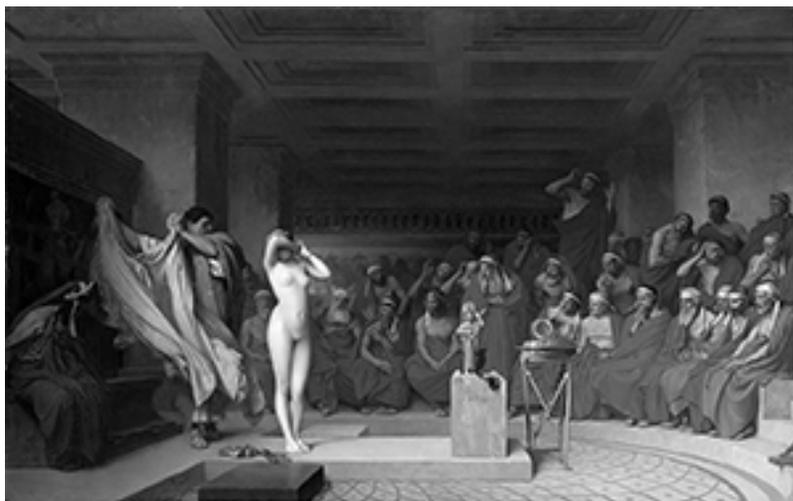
<sup>15</sup> Пример за тази тенденция, свързана с новия тип пазар на живописни творби, сред които е градската буржоазия, Пиер Шоню дава с картината „Ревека край кладенеца” (ок. 1740) на венецианския художник Джовани Батиста Пиацета (Шоню 2008, гл. 8). Тя представя напълно светска трактовка на библейския текст, с еротични конотации, зададени през образа на Ревека. Това е често срещан в живописата сюжет, през който може да се проследи процесът на „освобождаване” от библейския разказ и превръщането му в светски, битов сюжет, носещ и еротичен заряд, свързан с другостта, с Ориента. (Относно „Ревека край кладенеца” на Верне и рецепцията на картината вж. Ангелов 2009: 367-370)

<sup>16</sup> По същото време се разгарят споровете около неидеалната натура в картината на Мане „Олимпия”.

<sup>17</sup> Картината на Семирадски е закупена от имп. Александър III. Тя е реплика



Ingres – *La Vénus anadyomène*, 1808-1848 (163 x 92 cm, musée Condé, Chantilly)



Gérôme – *Phryne devant l'Areopage*, 1861 (80 x 128 cm, Hamburger Kunsthalle)

---

към Фрина на Жером, Венерите на Бугро и Амори-Дювал и одалиските на ориенталистите.



Bouguereau – *La Naissance de Vénus*, 1879 (300 × 217 cm, Musée d'Orsay, Paris)



Chassériau – *Intérieur de harem*, 1850-1852 (46 x 38 cm, частна колекция)

Много ориенталисти правят същото: представят в аналогични пози своите еротично извоявани одалиски, жени на пазара за роби, „антични жени” като Фрина, Сафо<sup>18</sup>. Венерите на Кабанел и Бодри от 1863 година ще се „преродят”

---

<sup>18</sup> Като Венера на Ботичели са изобразени женските образи в много картини от XIX век, представлящи и богинята, но също така и Фрина, и одалиски, и жени от пазара за роби: Енгър – „Изворът” (1820-1856), „Венера Анадиомена” (1808-1848); Амори-Дювал – „Раждането на Венера” (1862); Шасерю – „Баня в сарая” (1849),

в началото на ХХ век и в нимфите и одалиските на Анри Тану, застинали в същите красиви еротични пози. Примерите за „индустриалното производство” на еднотипни визуални образи при ориенталистите са много. Става дума за пазарно ориентирани изображения в неокласицистичен стил, следващ почерка на Енгър, Кабанел и Бодри при идеализацията на голото тяло. Те създават слава и успех на млади живописци като Влахо Буковац („La Grande Iza”) и на утвърдени художници като Луи Курта („Odalisque”). Представени на Салона 1882 година, тези две творби са поразително сходни. При Буковац академично портретираната гола млада жена в поза на одалиска е разположена сред екзотичен интериор; одалиската на Курта лениво се излежава в същата поза, заслушана в звуците на баглама, на която свири друга гола млада робиня. Същата е и „Одалиска” (1882) на Бенжамен-Констан. Те са видима реплика на „Одалиска и робиня” на Енгър (1839).

Живописата още през XVIII век се превръща в *академична дисциплина*, преподава се в Академиите, а те от своя страна канонизират разбирането за „високо изкуство”, прекрасно, стил, обучавайки поколения млади художници; налагат водещи теми, формират вкусове (вкл. вкуса към еднотипното). Новото образователно поле е ръководено от утвърдени академици и професори: Ж.-Л. Давид, Енгър, Тома Кутюр, Франсоа Пико, Ж.-Л. Жером<sup>19</sup>. Процесите в изобразителното изкуство са обвързани с тенденциите, характерни като цяло за Новото време – унифициране и хомогенизиране на социалното пространство. Салоните стават значими събития, формират обществено мнение, градят кариерите на художници, задават водещи теми и успешни живописни решения по тях, валидизират представи за добро изкуство, за допустима еротика. Феноменът, който Жорж д’Авенел формулира като „изравняване на насладите” („Le nivellement des jouissances”, 1913), е свързан и с културната индустрия, влияеща активно на художественото поле.

Ред икономически, социални, политически и културни процеси в западно-европейското общество определят и градежите на екзотичното чуждо. Сред тях е една тенденция, налична още през XVIII век, която може да се определи като **конструиране на еротичното през екзотичното**. Тя е по-откроима в

---

„Интериор на харем” (1850-1854); Бугро – „Раждането на Венера” (1879), „Нимфи” (1878, в творбата сред нимфите се появява същият образ на Венера, като в „Раждането на Венера”); Жером – „Фрина пред Ареопага” (1861); Ансен-Хофман – „Пазар за роби”; Тану – „Красотата на харема” (1918), „Носачка на вода” (1904); Пилни – серията „Пазар за роби”; Семирадски – „Фрина на празника на Посейдон” (1889). Сафо на Ш. Глейр също е решена в жанра *nu* – гола жена в будоар („Le Coucher de Sappho”, 1867). Такава е и „Фрина” на Буланже (1850), а еротичните му творби като „Къпещи се” (1875) не се различават от изображенията на сцени, наричани „Басейн в харема”.

<sup>19</sup> Ж.-Л. Жером има над 2000 ученика в Националната художествена академия (École Nationale des Beaux Arts) в периода 1864 – 1902 г. Сред тях е Фредерик Бриджмън, както и още около 150 американски художници (TumSuden 2016: 30).

литературата, преди да се настани масово и в живописата. Важна роля за това имат и културата на „галантния век”, и либертинството, и просветителската идеология, и новите буржоазни митологии, буржоазният вкус и публичен морал, които предполагат особени пазарни стратегии за писателите и художниците и през XVIII, и през XIX век. Еротичното се облича в безопасните дрехи на екзотичен Ориент, на далечен въображаем свят, пълен с чувствени наслади – дистанциран от „своето” нормирано пространство. Още повече, че именно в Новото време в това пространство протичат активни процеси на унификация. *Безопасното далечно* е дирено и в темпорален, и в пространствен план. То може да е подложена на силна еротична интерпретация Античност (с нейните богини и нимфи, куртизанки, лупанарии, тепидарии, с Кампаспа, Фрина, Сафо, Клеопатра<sup>20</sup>), както и Изтокът, осмислян като далечен и темпорално, и пространствено, и като различен в битов, религиозен, политически и културен план.

Изкуството на рококо е пример за тази тенденция, в която еротичните прочити и на елинската митология, и на Ориента (одалиската) имат своя логика. „Рококо формите се раждат от бароковите, но не съхраняват първоначалния им смисъл. Те са игра, разрушителна изобретателност, чувственост и илюзия. Рококо е барок, лишен от своята онтологична медиационна функция; десакрализирано, профанно, забележително адаптирано към опростяването на Локовия сенсуализъм. Може да се каже, че това е профанация, профанация на езическата митология, която се свежда основно до галантната сфера; профанация на форми, които са изразявали полета към Бога и тайнството на Срещата” (Шоню 2008). Следва да отбележим, че това радикално преосмисляне при еротичния прочит на елинските любовно-митологични сюжети и на образа на голото женско тяло е видимо още в живописата на Късния ренесанс и маниеризма. Подобни сюжети украсяват дворците на знатни поръчители и техните любими жени и любовници. Най-често те са взети от Овидиевите „Метаморфози” и са минали през филтъра на „Любовно изкуство” (*Ars Amatoria*). Постепенно се променя не мястото и предназначението на този тип творби, а тяхната рецепция. *Голотата* вече не е само ренесансов неоплатонически концепт – природна, естествена (*nuditas naturalis*), символ на Красотата, на чистота и невинност (*nuditas virtualis*). Тя се обвързва със съзерцание, предизвикващо откровено чувствени желания (*Amor ferinus* – болест, свързана с похот и животински страсти според италианските хуманисти). Ренесансовите категории красота (*pulchritudo*) и наслаждение (*voluptas*<sup>21</sup>), чиито визуални проекции присъстват в живописата от Куатроченто до Сейченто, са променили смисъла си в XVIII и XIX век и вече са обвързани с представи за сетивни

---

<sup>20</sup> Шасерио – „Тепидариум” (1853), Жером – „Клеопатра и Юлий Цезар” (1866), Глейр – „Сафо” (1867), Бугро – „Нимфеум” (ок. 1878).

<sup>21</sup> Лоренцо Вала в „За наслаждението” („*De voluptate*”) разгръща ренесансовата идея за *voluptas* в етически план – като *divina voluptas*.

наслади, безгрижни аристократични забавления, с „галантните празници” на Вато, Ланкре, Фрагонар, с фриволните митологични и пасторални сцени на Буше. *Голотата* (на богинята) се освобождава от култовото си значение, не е религиозно и философски осмислената сакрална голота, макар в живописата и през XIX век еротичното да се „крие” (приспивайки обществения морал) зад озаглавявания, легитимиращи картината като митологична. Същото се отнася и за пазара на еротични творби, свързани с одалиски, сараи, бани и градини в харема.

В друго художествено поле са творбите на представителите на албумната графика, свързана с т.нар. живописно пътешествие. Тя се родее с фотографията – отразява архитектурата, костюмите, обичаите, ритуалите; изобразява различни социални групи в общността. Лишени от еротизъм ще бъдат и през XIX век изображенията на Изтока у творци като Томас Алъм. Английският архитект и илюстратор представя детайлно на своята аудитория архитектурата, пищни екзотични костюми, интериор и битови практики, когато рисува Османската империя и Китай (40-те и 50-те г.). Сходни с тези изображения са и илюстрациите към „Лала Рук” – на Едуард Корбулд (1853), на Джон Тениъл (1861), както и илюстрациите на Уилям Харви за английско издание на „1001 нощ” (1840). Те отговарят на очакванията на викторианската публика, на готови визии за Ориента, градени от XVII век насетне, включително през станалите вече стереотипни изобразителни решения на харема, на загадъчната и изтънчена чувствена красота на ориенталската жена.



Allom – *The Favourite Odalisque* (ил. от: Allom, Thomas. Constantinople and the scenery of the Seven Churches of Asia Minor. London, Fisher, Son & Co, 1839)



Marillier – *Dessins pour le Cabinet des fées*, 1785 (*Les Mille et une Nuits*, trad. A. Galland; Paris, Bibliothèque nationale de France)

Романтическото конструиране на Изтока и екзотичната жена при Т. Мур, Байрон, Новалис, Юго и Дьолакроа е важен етап от разгръщането на представите за екзотичната ориенталска жена, за Изтока<sup>22</sup>. И тогава Ориентът няма да има едно лице за европейца. Ще последват разнородните му образи във втората половина на XIX век и най-вече в Бел епок. Романтическите шаблони за Ориента работят за съграждането на масови очаквания у публиката. Максимилиан Волошин коментира явлението така: „Поколението, предшествашо нашето, израсна със сладостната екзотика на Пиер Лоти, който, без да остава в пределите на стария средиземноморски свят на романтиците и древните тропически цивилизации на парнасците, обхвана всички меридиани и широти на земното кълбо – и Далечния Изток, и Близкия, и юг, и север, и Океания. В известен смисъл Лоти стана завършващ етап и синтез на цялата романтическа екзотика, съвместявайки и основните ѝ недостатъци, превръщащи се под перото му в карикатурни, и достоинства ѝ. Известното еднообразие на метода проникване в душата на слабоизвестни народности чрез целувки

<sup>22</sup> Томас Мур – „Лала Рук“; Новалис – „Хайнрих фон Офтердинген“; Байрон с неговите „източни приказки“, Юго – „Източни мотиви“. След публикуването на „Лала Рук“ Гаспаре Спонтини – един от най-влиятелните по това време европейски композитори, създава операта „Нурмахал“ (1822). Базирана на „Светлината на харема“ („The Light of the Haram“), тя е музикално-сценичен вариант в жанра *opéra-féerie* на ориенталските визии на Т. Мур. И Шуман създава ораторията „Раят и Пери“ (1843), вдъхновен от „Лала Рук“.

и прегръдки, чувството за „двят и форма”, сведено до съприкосновения с „трепетна плът” във всички цветове и оттенъци – това са несъмнено печални похвати на романтизма на Лоти. [...] Екзотизмът на романтиците, изпълнил целия XIX век от начало до край, бе основан почти изцяло на зрителното чувство. За романтиците видимият свят с всички оттенъци и нюанси започва да съществува като че ли за първи път, и разцветът на географския екзотизъм е следствие от това откритие. Оттук и постоянните съответствия между литература и живопис.” (Волошин 1911: 44)

Диалогът между двете изкуства е наличен още от първите визии за Ориента, предложени на европейца. Ренесансова Европа гради представите си за Османската империя в по-масов план главно през портретната живопис<sup>23</sup>. Костюмите в Османската империя са познати още от изображенията в Codex Vindobonensis 8626 (ок. 1590). Същото се отнася и за образите на Китайската империя и на Индия, съградани от албумната графика през XVII в.

Първите латински преводи на източни приказки, преведени от арабски, са дело на Петрус Алфонси в началото на XII век („Дисциплина клерикалис”). Но те са достъпни само за образования човек от Средновековието и Ренесанса, четящ на латински език, и оказват влияние главно върху ренесансовата новелистика. Интересът към Ориента нараства от XV век насетне главно по политически причини. Тогава Левант се превръща в непознато и екзотично Друго, потънало в нехристиянския, „варварски” свят. В Новите времена започва масовизацията на интереса към източната литература, към Ориента с неговите удоволствени локуси, както и градежът на определени *еротични визии за източната жена, за харема*.

Едно от първите описания на **харем**, достъпни за европейския читател, е на Отавио Бон – посланик на венецианската република в Константинопол („Descrizione del serraglio del Gransignore”, 1609). Бон заявява, че част от информацията е по разкази на влиятелни чиновници в империята. Описанията му са свързани главно с икономически и политически въпроси, касаещи Високата порта, интересуващи европейските държавници и най-вече венецианската република от това време, доколкото началото на XVII век е трудно в икономически и политически план време за Венеция и много градове държави в Италия. Бон описва социалните йерархии в Османската империя, бита и ежедневието на хората, архитектурата на града, Топкапъ сарай, градините на сарая, фонтаните, красивите алеи с кипариси, както и харема. Така се появява един от най-ранните западноевропейски разкази за *избор на нова наложница*, които запазват по-късните европейски фантазии. Описанието на този избор – с хвърляне на кърпичка в посока на избраницата, „ползва” европейска рицарска

---

<sup>23</sup> Джентиле Белини – „Портрет на султан Мехмед II” (1480); Мелхиор Лорк – „Султан Сюлейман” (1562), както и гравюри с изображения на воители, еничари, архитектурни сгради от Константинопол. В ателието на Паоло Веронезе също са създадени портрети на османски владетели.

практика. Бон се опитва да осмисли и обясни политическата йерархия в двора на султана, мястото на „regina sultana” (valide sultan), както и на останалите жени от сарая. А то е различно от романтичните визии за харема и ролите и йерархиите в него, видени през младост, красота и сексуална привлекателност. Тези представи отново са породени от европейски практики – от ролята на фаворитките в кралския двор, свързвани със сластолюбие, коварство и греховност<sup>24</sup>. При Бон се появява една интересна аналогия, която ще повтарят и други пътешественици – сходството между **сарая** и **манастира**. Бон пише: „Сега в женските покои те живеят точно като монахините в големите манастири [...] защото тези девичи имат много големи стаи за живеене и техните покои побират по сто жени. Те спят на софи, които са подредени надълго от двете страни на стаята.” (цит. по Thys-Senocak 2017: 18)

Аналогията с манастира се среща след това при София Лейн Пул, при Жерар дьо Нервал, при викторианския художник Джон Фредерик Люис, чиято водеща тема е харемът<sup>25</sup>. В картините му Изтокът е видян като *locus amoenus*, а ориенталската жена е изобразена по-скоро като викторианска дама и/или като Девата в градина с рози, в *hortus conclusus* („The bouquet”, 1857; „In The Bey’s Garden”, 1865; „Lilium Auratum”, 1871). Сцените от харема при Люис показват приказан разкош, материално богатство и благородството на жените, а не еротичния чар на ориенталска прелъстителка. Той създава виртуозни живописни образи на Ориента, предизвикващи естетическа наслада, а не еротични копнежи и желаниа. Картините му не внушават идеята, че става дума за робини, защото много напомнят благопристойните английски жени на викторианските художници. В „Животът в харема, Константинопол” („Hhareem Life, Constantinople”, 1857) е избегнатата и деликатната за пуританската публика идея за полигинията: вторият персонаж е представен като прислужница (*attendant, servant* – както я определят художествените критици по това време).

Аналогията между манастир и харем, но в игрови, ироничен план, при-

---

<sup>24</sup> От края на Средновековието представата за сластолюбие и греховност се обвързва с фаворитките, докато кралските съпруги са символ на невинност, целомъдрост, вярност. За това има политически причини, свързани с градежа и укрепването на кралската институция. Властта на фаворитките във френския кралски двор става публична от XVI в. Времето на Луи XV, т.нар. галантен век, е именно време на фаворитките. Те задават и идеала за женска красота в съответния период, както и определени ролеви модели (Шоссинан-Ногаре 2003; Chaussinand-Nogaret 2012).

<sup>25</sup> Джон Фредерик Люис (John Frederick Lewis, 1804 – 1876) е един от най-влиятелните английски ориенталисти. Пътува из Испания, Италия, Мароко, живее една година в Константинопол и почти десет години в Кайро. Често повтаря композиционни решения и персонажи в творбите си (напр. „An Armenian lady, Cairo” и „The Coffee Bearer”). Най-много картини, свързани с Ориента, създава години след завръщането си в Англия, а модел за ориенталските му жени често е съпругата му.

съства и при Дидро в „Нескромни съкровища“. Неговият султан Мангогул е просветен монарх, надарен с красота и добродетели, дал изключителни права и свободи на жените от харема си и превърнал сарая в „отворено“ пространство: до покоите на жените му има „такъв свободен достъп, както в някой манастир на канонеси във Фландрия“ (Diderot 1875-1877: 145).

След Отавио Бон доста пътешественици представят на европейските читатели разкази за харема. Сред тях е Пол Рико („Сегашното състояние на Османската империя и на гръцката църква XVII век“, 1668), който дава по-пикантен образ на тайнствения локус, вълнуващ европейското съзнание. И Рико се позовава на чутото за харема от влиятелен поляк, прекарал 19 години в османския дворец (Peirce 1993: 116-117), т.е. отново използва външни „погледи“ към недостъпни за европейеца пространства. Така постъпва и Таверниер („Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier“, 1676). Образите на харема се превръщат в огледала на въображението на западния човек. Те се разгръщат главно в една посока, натоварват се предимно с еротични значения, което отразяват и лексикографите. В речника на Самюел Джонсън от 1755 година определението за *seraglio* е „къща на жени, предназначени за разврат“ (Johnson 1755: 1792).

Живописните образи на Изтока през XVII и XVIII век са свързани с портрет, жанрови сцени, албумна графика. Те изобразяват човека *облечен*, в театрални пози сред източен интериор. През *костюми* се представя екзотиката на другостта. Примери за това са гравюрите на А. Кирхер („China Illustrata“, 1667); албумът на Ж.-Б. ван Мур (1714) с народите от Левант; картините на Лиотар, Вато, Гуарди, на художниците от фамилията Ван Ло и Ван Мур<sup>26</sup>. Жените са облечени и в илюстрациите на Клеман-Пиер Марийе към „1001 нощ“ и към „1001 дни“ (изд. 1785). В „турските портрети“ на живописците от XVIII век – също. И в живота, и в изкуството доминира театрализацията<sup>27</sup>. На нея е подчинено и изображението на Ориента – сценично, празнич-

---

<sup>26</sup> Ван Мур (Van Mour) – „Сборник гравюри Фериол“ („Recueil Ferriol“, 1714), „Харемна сцена със султан“ („Scene in the Harem with the Sultan“), „Турски празник в шатрата“ („Fête turque sous la tente“, 1720-1737); Лиотар (Liotard) – „Портрет на Мари-Аделаид Френска, облечена в турски дрехи“ („Portrait de Marie-Adélaïde de France habillée à la turque“, 1753), „Портрет на Мария Терезия в турски костюм“ („Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche en costume turc“, 1744-1747); Вато (Watteau) – „Мечтателка“ („La Rêveuse“, 1712-1714); М. ван Мейтенс (Martin van Meytens) – „Портрет на Мария Терезия в турски костюм“ (1744).

<sup>27</sup> Ярката театрализация е свързана с духа, мисловността и светуосета на XVIII в. За театралността в живописните визии за Ориента има и друго обяснение. По това време водеща роля има венецианската школа, чиито художници са обвързани с оперния и театралния живот в града. Отслабването на това влияние в края на века е породено от политически и икономически причини. Франция и Англия вече имат силни пазари и активно изнасят художествени произведения, налагат свои живописни визии и теми.

но-театрално, с пищни костюми и накити, драперии, интериорни предмети, източни музикални инструменти, екзотични битови практики, подчертаващи *удоволственото, чувственото* – пиене на кафе, пушене на наргиле, музика, танц, лениво излежаване на меки възглавнички в дома.

Модата *turquerie* е свързана не само с интереса на европейца към екзотичното. Тя е демонстрация на власт, престиж и богатство<sup>28</sup> и в XVIII век създава „индустриалния“ жанр „турски портрет“. На женските портрети най-често са европейски аристократки в „турски“ роли, заети с „ориенталски дейности“. Венецианските художници представят този светъл празничен маскарад в творби като „Феличита Сартори в турски костюм“ на Розалба Карьера, в който младата жена с пищен ориенталски костюм държи маска в ръката си (знак за Венеция и карнавала). С такава маска в ръка е и Мария Терезия от портрета на Мартин ван Мейтенс. По същото време и Тиеполо създава идеализирани екзотични женски образи, сред които „Млада жена с папагал“ и „Жена с мандолина“ (вероятно правени за руската императрица Елисавета Петровна). Женските портрети в стил *turquerie* дават възможност на художниците да представят в доста фриволна светлина знатните си поръчителки – съблазнително разгопени, с екзотични дрехи. Такъв е и портретът на мадмоазел дьо Клермон на Жан-Марк Натие („*Mlle de Clermont en Sultane*“, 1733). В този тип творби може да се говори за *екзотизъм* и за обвързване между *екзотика* и *еротика*<sup>29</sup>.

Битовата сфера предполага желанието за откъсване от рутината и изпълването на ежедневието с по-екзотични неща; с дейности, на които се придава особена символна значимост. Част от тази битова ритуалистика още през XVIII век се свързва с Изтока. На такива ритуали, символизиращи разкош, богатство, свободно време, чувственост (още от Античността това е една от стереотипните представи за Ориента) се радват кралски особи, аристократки, фаворитки на краля и на знатни личности, съпруги на дипломати. Пример за това са портрети на Ван Ло („*Madame de Pompadour as a Sultana*“, 1752-1755), на Уилисън („*Nancy Parsons in Turkish Dress*“, 1771), на Лиотар („*Marie-Adélaïde de France en robe turque*“, 1753). По същото време и Франсоа Буше рисува своите *одалиски*. Едната от тях изобразява фаворитка на Луи XV сред

---

<sup>28</sup> При италианските художници и в нидерландската живопис през XV – XVII век ориенталските (турските) килими като знак за богатство много често присъстват в портрета и жанровата живопис. Поставяни са главно на маси. Изключително скъпи и редки, те са били притежание на малцина, въпреки честата им поява в битовата живопис. (Вж. Flanders 2014)

<sup>29</sup> И изобразителният код за куртизанката е свързан с пищно облечена седнала жена, с разголена гръд и скъпи бижута. Жълтият цвят (от дрехата) също е такъв знак (напр. „*De korpelaarster*“ на Вермеер, „*De korpelaarster*“ на Герит ван Хонтхорст; „Портрет на млада жена с папагал“ и „Жена с мандолина“ на Тиеполо). Аналогични са и любовни атрибути като вино, музикален инструмент. Сходна е и любовната емблематика в „турските портрети“, за които говорим.

европейски интериор („Jeune Fille allongée, Portrait présumé de Marie-Louise O’Murphy”, нар. „Odalisque Blonde”, 1752), а за другата се предполага, че модел е съпругата на Буше („Odalisque brune”, 1745). В двете картини само заглавието е „Одалиска”, съзвучно с нарастващата в тези десетилетия мода по екзотично-еротичното (романите на Кребийон-син, Дидро, Монброн и др.). Екзотиката, чувствеността е ситуирана в будоара. Одалиските на Буше не са рецепция на Изтока и малко се отличават от еротичния прочит на любовно-митологични елински сюжети и на литературни сюжети като „Риналдо и Армида”, които той прави по същото време. Творбите са в традициите на галантно-еротичните картини от културата на рококо, предназначени за приватни удоволствени локуси на знатни поръчители – аристократи, банкери, фаворитки от кралския двор, известни куртизанки, както и за стаи и къщи за удоволствия. В тях доминира еротиката, а голото тяло е на европейска жена. Тези творби най-често са озаглавени „Тоалет”, „В будоара”. Част от тях игриво цитират и Тициановата Венера – при Вато, Буше, Фрагонар, Шал<sup>30</sup>. Изобразените в тях девойки, играещи си с кученце в спалнята, съдържат провокативна отпратка към „Венера Урбинска”, където присъства подобно куче, спящото на ложето на богинята. Символиката, свързана с образа на *кучето*, в тези творби е преосмислена. То не е знак за вярност, благочестие и съпругеска преданост, а за еротичен флирт, отказ от целомъдрие<sup>31</sup>.

Епохата на Просвещението познава дръзката артикулация на плътските наслади, на еротичните авантюри. Редом с частното, с интереса към индивида, с освобождаването на много категории от обвързаността им с религия и социално нормирано поведение, логично се налага автономността на *чувственото* и артикулацията му като ценност. Затова през XVIII век се увеличава видимо количеството на дръзко еротични творби. Много от фриволните сцени на Буше, Вато, Фрагонар и Шал не са „замаскирани” в митологични сюжети. Това не са античните Венери и нимфи, а вяли и лениви дами, типични *jolies femmes* на XVIII век, пикантни и грациозни (Тугендхолд 1910: 18). Те отразяват духа на тази култура и основните ѝ теми: интимното (воайорски представени сцени от будоара), кокетната игра, еротиката, телесните наслади. И терминът *порнография* се появява през втората половина на XVIII век – при

---

<sup>30</sup> Вато – „Тоалет” (La Toilette, 1717), Буше – „La Gimblette” (1740), Фрагонар – „Девойка със своето куче”, „Девойка в леглото си, карайки кучето си да танцува” („Jeune fille et son chien”, „Jeune fille dans son lit, faisant danser son chien”, 1770-1775); „Две млади жени на едно легло, играейки с две кучета, или Ставане от сън” („Deux jeunes femmes sur un lit jouant avec deux chiens ou Le Lever”, 1770), Шал – „Вечерен тоалет”, „Жена по време на почивка в компанията на едно куче” („Toilette du soir”, „Femme nue se reposant sur lit en compagnie d’un chien”).

<sup>31</sup> Така присъства кучето още при Ян Стеен („Frau bei ihrer Toilette”, 1660, 1663). Същите еротични конотации носят и образите на *котката* и на *папагала* (папагал извън клетката) при изобразението им край жена в будоар, в домашно пространство.

Н. Р. дьо ла Бретон („Le Pornographe”, 1769), чиито романи с крайно еротична тематика са конфискувани от полицията малко след издаването им. В края на века излизат „Жустин” (1791) и „Философия в будоара” (1795) на Маркиз дьо Сад; „Анти-Жустин” на Дьо ла Бретон (1798); мемоарите на Казанова („История на моя живот”, 1797). Затова не може да се твърди, че еротичният дискурс в изкуството през XVIII век е строго обвързан с Ориента, с екзотичната ориенталска жена и харемните наслади. Тази тенденция става видима по-скоро в XIX век, предимно през втората му половина. В художественото поле през XIX век активно се включват пресата, плакатът и фотографията, която на свой ред също променя представите за реалност, за реалистичност, мисленето за визуалния образ.

Еротичният дискурс в западноевропейското изкуство има много превъплъщения и функции. Той се е настанил устойчиво и в карикатури, литографии, акварели. Работи и в политическото поле, и като пазарно мотивирана стратегия. През XVIII век се налага жанрът *libelle*, който носи остро сатиричен и политически характер, но е облечен в порнографска форма. Основни персонажи на тези творби са жени като Мария-Антоанета, Екатерина Велика<sup>32</sup>. Част от гравюрите към политическите памфлети проиграват познати сюжети – историите от „Животоописания на галантни дами” на Брантом. Една гравюра от 1789 година изобразява Луи XVI, който заварва в будоара Мария-Антоанета с брат ѝ в недвусмислено сексуална сцена. В такива издания са представяни и други еротични сцени с кралицата („Le premier baiser avec le jeune commis de la guerre”, „L’attouchement de Dilon à Marie Antoinette au bal”). Много от тях целят продажба на големи тиражи, а не са само демонстрация на политическата позиция на художници, издатели, търговци. И политическата сатира „Султан Шам и неговите седем съпруги” („Sultan Sham, and His Seven Wives”, 1820) излиза с гравюра, изобразяваща карикатурно крал Джордж IV като султан сред жените от харема си. Облечената в еротика политическа сатира, свързана с визуалната сатирична култура, с пресата и политическите борби (главно в Англия и Франция през XVIII век), постепенно надхвърля тези граници. Карикатуристи и илюстратори като Томас Роуландсън създават серии с еротични графики и акварели в края на века (1790 – 1810). Много от тях са поръчкови, за частни колекции (напр. на принца на Уелс, бъдещия

---

<sup>32</sup> Кралските особи и техните приближени са обвинявани в разврат, склонност към оргии, кръвосмешение и лесбийство: напр. Мария-Антоанета и любимките ѝ, сред които е херцогиня Дьо Полиняк. Пример за това е „Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d’Autriche, Reine de France”, 1789. По същото време кралските портретисти я изобразяват като благороден и достолепен монарх и любяща майка (напр. Е. Виже льо Брюн „Мария Антоанета с децата си”, 1787). Политическите атаки съзнателно са насочвани към най-уязвимото властово място – кралицата. Дискредитирането ѝ като добродетелна жена, съпруга и майка, е рушене на монархическата власт, на трона, краля, легитимността на наследника.

крал Джордж IV). Сред тези дръзки и остроумни карикатури се мярка, макар и рядко, и псевдоориенталската тема, пример за което са „Паша” и „Харем” на Роуландсън (ок. 1810 – 1812)<sup>33</sup>. С откровено еротични акварели Роуландсън илюстрира и едно особено скандално издание, предназначено за малък брой приятели на художника и частни колекционери („Pretty Little Games for Young Ladies and Gentlemen. With pictures of good old English sports and pastimes”). Счита се, че има само 100 копия. Аналогични еротични и порнографски графики и акварели по същото време създава и Джордж Морланд – живописец, изобразяващ основно природата, селския бит и пасторални сцени. В тези творби живее духът на либертинството, макар при Морланд ориентацията към подобна тематика през 80-те години да е по чисто финансови причини<sup>34</sup>.

Постепенно започва процес на *отделяне на еротичното* от политическата сатира, от критиката на монархията и обществените нрави. Еротиката доста рано е на пазара и с други, по-утилитарни функции, а и като реакция спрямо пуританските норми. Пример за това са „Диалозите на Луиза Сигея” (1660) и „Венера в манастира” (1683)<sup>35</sup> – романи с откровено порнографска тематика. Те са в познатия от Античността жанр диалози на хетери (Лукиан, Алкифрон). В тази серия са епистоларният роман „Фани Хил” (1749) на Клилънд и много популярният в началото на XIX век в Англия еротичен роман „Похотливият Турчин, или сладни сцени от един харем” („The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem”, 1828), публикуван анонимно и ползващ същата наративна стратегия. Това е един от първите откровено порнографски романи, ситуиращи действието в ориенталски харем. Авантюрното сюжетното клише служи за рамка на пикантните разкази на младата героиня Емили Барлоу: докато плава за Индия през 1814 година, тя е похитена от пирати и продадена като наложница в харема на алжирския дей Али и описва обстойно живота си в писма до Силвия Кери. Този свят на жестокост, сладострастие и кърваво отмъщение за изтърпени сексуални унижения е ситуиран в Ориента. Второто издание на романа (1893 г.) го прави още по-известен и става повод за създаването на още един успешен пазарен роман по темата – „Нощ в мавританския харем” („A Night in a Moorish Harem”, 1896). Жанровите форми са исторически променливи, но не и стереотипите, през които се говори неприкрито за

---

<sup>33</sup> „The Harem” на Роуландсън е офорт, решен в духа на карикатурите, и пародира класическата тема на ориенталистите избор на фаворитка. „The Pasha” напомня на еротичната японска гравюра (шунга). Изобразява откровено сексуална сцена в харема – паша с пет наложници. (Вж. Thom 2015: 207-214)

<sup>34</sup> След 1785 г. Морланд е преследван от кредитори и тиражира гравюри, които се продават успешно. Създава и албум с еротични графики („Facetiae”, 1790), сред които е Фани Хил – героинята от еротичния роман на Джон Клилънд, считан за първия порнографски роман в английската литература.

<sup>35</sup> В Англия второто издание на романа е от 1724 г. Като реакция на това през 1727 година се налага строга цензура, свързана с непристойната литература.

интимното, еротиката, чувственото. В просветителския век това най-често се осъществява през популярния епистоларен жанр, продължил активно живота си и през XIX век в Англия; във Франция и през новела, conte, а в XIX век – и в лирическите жанрове, в романа, в жанра *voyage*.

*Еротичният ескапизъм* е отговор на тенденции, свързани с процесите на конструиране на представи за цивилизовано, благопристойно/безнравствено и срамно; рационално/ирационално; с артикулиране и осмисляне на частното, с реабилитиране на сексуалността (без да се нарушават границите на социалната идентичност), с ролевите модели на мъжа и жената в социума. Осъществява се пренос на откровения еротизъм, телесното и страстта в *далечни хронотопоси* и обвързването им с „варварския етос“. Както отбелязва и Норберт Елиас, чувството за срам, свързано със сексуалните отношения, се променя и усилва в хода на цивилизацията (Елиас 2001). Това също е фактор, конструиращ *харема* като специфична митологема (Градина на земните удоволствия). Екзотиката на този въобразен Ориент с неговите одалиски и сетивни наслади шества из романите, в живописата. И във френските домове на любовта задължително има „източни стаи“ (в арабски, китайски, японски стил), носещи напълно абстрактна идея за Изтока, т.е. за *не-своето*. Още в началото на века в описания на пътешественици като Денон се огласяват стереотипните представи за харема, които се превръщат в основни символи на екзотизма през XIX век: „Да си лениво (безгрижно) излегнат на големи меки килими, обсипани с възглавници, в компанията на прекрасни фаворитки, дишащ уханията на парфюми и опиянен от желания; да получаващ шербет от ръцете на млада девойка, чиито пълни с копнеж очи изразяват удовлетворение от доброволното подчинение, а не ограниченията на робството“ (Denon 1803: 135-136).

Не може да се абсолютизират причините, както и начините, по които се разгръщат тези представи, само с оглед на определен културно-исторически период и/или на доминираща идеология на времето, както и през серия наблюдавани и представителни за това време творби. Нито само през „мъжки фантазии“, плод на потисната сексуалност, на европейски социални норми и табута. Процесите и в това отношение са много и разнолики. Съсловните конвенции, свързани с интимния живот, сексуалността и брака, са различни за аристокрацията и за буржоазията. Ограниченията на сексуалните връзки само с брака не са задължителни за аристокрацията, дори се считат за буржоазни<sup>36</sup>. Наличието на две спални за съпрузите (мъжка и женска) също показва социална свобода и ново разбиране на интимното пространство. В буржоазната форма на брак през XIX век има други видове социални принуди

---

<sup>36</sup> За кралските семейства и тези на придворната аристокрация още от Късното средновековие настъпват съществени свободи: извънбрачни връзки, свободно поведение и на жената, на съпругата. Примери за това сочат изследванията на Жак Льо Гоф, на Жорж Дюби (Дюби 2001; Ле Гофф 2001).

и несвободи и нарастване на самоограниченията, свързани със сексуалното поведение. Силни регулатори са религията, буржоазният морал, общественото мнение, осъждащо извънбрачните връзки, както и социалните роли на мъжа в дома и социума, откъдето санкционирането на „неприемливото поведение“ на жената е по-строго от това, прилагано спрямо мъжа. То трябва да е тайно, осъществявано в *приватни локуси*, защото двете сфери – публичната и домашната, са се отделили<sup>37</sup>. И еротичните картини, радващи се на масов пазар през XIX век, също са главно за такива частни пространства, съобразени са с процесите на интимизация на сексуалното. А когато тези творби са в изложбените зали, стават обект на строг контрол, гледани са през „лупата“ на обществения морал, на публично допустимото. Затова скандалите около живописни визии, свързани не само с Ориента, а като цяло с изображения в жанра *пи*, са особено много именно през XIX в.

В буржоазна Европа през XIX век излизат много ръководства за добрата домакиня, които от средата на века се концентрират предимно върху града, нормират градския начин на живот. В тях като сфера на жената продължава да е отреден само домът. Всичко, свързано с очакванията от добрата стопанка, е инструктивно описано: как да се грижи за домакинството и тихите спокойни вечери край камината, за благопристойни светски визити и прием на гости. Домът активно се идеализира, редом с това върви и идеализацията на образа на благопристойната съпруга домакиня (Аръес, Дюби 2018). Като реплика на тези роли и моделни представи, градени векове наред, се появява образът на *екзотичната ориенталска жена* – поставяна отново в интимни, „скрити“ локуси, но вече обвързани с еротичното, с друг тип „домашни радости“. А когато това е *европейската жена* (напр. в картините на Делфин Анжолра), тя отново е в спалнята, в будоара, край камината (нов символ на богатство, уют и уединение), но без намек за семейните роли, които следва да има. В случая се преосмисля и традиционната символика в интериорния битов жанр, представящ жената в дома (обвързаността жена – дом – семейство – благочестив живот – уют – щастие).

Не е случайно, че през втората половина на XIX век в живописата се наблюдава *припокриване между образа на одалиската и на гола европейска жена в приватни удоволствени локуси* (жените на Анжолра и одалиските на Шасерио и Фаби, женските образи на Тану, при когото дори свирещата на арфа жена е гола). На практика тези изображения са в жанра *пи* и само интериорът подсказва топографското ситуиране на обекта. При Анжолра и това „правило“ не е задължително и тогава единствено заглавието е ориентир за зрителя

---

<sup>37</sup> И тази посока на наблюдение изисква историческо контекстуализиране, защото процесите на интимизация на домашното пространство протичат по различно време в отделните европейски страни. Спалнята, леглото, будоарът дълго време са и символи на социален престиж и са ползвани за прием на гости, а край леглото на аристократите има *guelle* („коридор“, предвиден за светските визити).

дали изобразената жена е „одалиска” или жена в европейски буржоазен дом. Наблюдаваната тенденция във френската живопис може да е свързана и със следния културен фактор: от средата на XIX век във Франция се преоткрива Вермеер, възражда се интересът към битовия жанр в холандската живопис от XVII век<sup>38</sup>, отражение на което е и темата *жена сред домашен интериор*. Тя е преосмислена в духа на Бел епок, минала е през филтъра на друга култура, с други смислови акценти (напр. Анжолра спрямо Вермеер).



Enjolras – *Odalisque Couchée* (53 x 71.5 cm, частна колекция)



Enjolras – *Boudoir* (74.9 x 55.9 cm, частна колекция)

---

<sup>38</sup> Bürger, W. *Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. Études sur l'École Hollandaise*. Paris, 1858; Bürger, W. *Van der Meer de Delft. Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1866.



Chassériau – *Odalisque Couchée*, 1853 (21.5 x 34.5 cm, частна колекция)

Фабио Фаби и Делфин Анжолра творят по едно и също време, от 80-те години на века насетне. Фаби е ориенталист, Анжолра – салонен академичен художник, опоетизиращ красотата на европейската жена. От 90-те години Анжолра се специализира само в изображение на интимни сцени с прекрасни млади полуголи жени, поставени в европейски домашен интериор: спалня, будоар, кабинет. В картините му интериорът е еднотипен и представя богат и изискан буржоазен дом от края на века, а персонажите – красиви млади жени, са винаги еротично разсъблечени и в същото време заети с битови дейности. Те четат книга или писмо<sup>39</sup>, любуват се на цвете, правят прическата си пред огледалото в будоара, излежават се в спалнята голи като Тициановите Венери, като одалиските на Енгър и на много ориенталисти от края на века. И пред камината в салона жените отново са (полу)голи, в изящни театрални пози.

Този тип еротични живописни визии за европейската жена не е нов, не е изнамерен от творците в XIX век, които с нови задачи и в ново социокултурно поле ще го използват и цитират. Редом с „Тоалетът на Венера” в Ренесанса се е появил и сюжетът *тоалет на благородна дама*: при Франсоа Клуе („*Dame au bain*”); портретите на художниците от втората школа Фонтенбло от края на XVI и началото на XVII век, при които доминира еротиката („*Dame à sa toilette*”, „*La Femme entre les deux âges*”). Това са алегорични сцени с гола жена

---

<sup>39</sup> Темата *жена с писмо* е характерна за нидерландската живопис, както и за френската живопис от рококо. Носи еротични конотации, подсказани и от други елементи в интериора. В основата на тази символика стои и „*Ars amatoria*” на Овидий (I. 455-490; III. 481-498). Холандската живопис ползва и сборниците, нар. *Emblemata*, сред които са и специализираните като „Любовни емблеми” на Ото ван Веен (*Amorum emblemata*, 1608; *Amoris divini emblemata*, 1615). Емблематиката ангажира зрителя на три нива – битово, морално, еротично, и прави творбите многозначни. Същото се случва и при преосмислянето на тези атрибути, задаващи нови семантични полета в живописата от XIX в.

в домашен интериор, сред добре облечени мъже или домашна прислуга. През XIX век тези изображения губят напълно своята алегоричност. Преосмисля се и битовият жанр на холандската живопис (еднофигурните композиции, представящи жена в дома, заета с битови дейности).

В европейското общество през XIX век настъпват и сериозни „трусове“, свързани с еманципацията на жената. Още Жорж Санд е сложила панталони, носи мъжки халат и пуши (последвана от художничката Роза Боньор, археоложката Жан Дийолафоа и др.), а потребността на мъжката аудитория е към друг тип женски образи, потърсени в харема, в градините на сарая, в образа на „веселите пастирки“ от парижките кабарета, в еротичните образи на европейка в будоар. И ако модата и в облеклото през XIX век е свързана с *добре покритото тяло* (вкл. носене на ръкавици) и с доминирането на неутрални цветове, то *голото женско тяло* и *полуоблечено тяло* на одалиската, отрупано с екзотични накити, е в другата крайност. Аналогична е и ярката цветова палитра (на костюмите и на интериора, в който са положени ориенталските красавици), свързана с чувственост, с пиршество на сетивата. Неслучайно настъпват промени и в женската мода от последните десетилетия на века – тенденция, която Е. Фукс нарича „облечена голота“ (Фукс 2010). Налагат се ефирни дрехи в античен стил (*costume à la grec*), прекомерна употреба на бижута, както и ориенталска мода в костюма и украшенията, характерни за края на Бел епок. През тези десетилетия от жената (вкл. от буржоазната съпруга и от неомъжената жена) се очаква не само скромност и благонравие, а и *чувственост*. Домашното пространство, буржоазното жилище продължава да е „царство“ на жената и все повече се естетизира. Във втората половина на века и в живописата прелъстително красивата млада европейка е поместена в подобен чувствен интериор. Еротичните образи, дори и когато вече не са ситуирани в Ориента, са съзвучни със социално-политическите промени в европейското общество, а литературата и живописата отразяват новите тенденции: интимизация и интериоризация на пространството; афинитет към приватни локуси, свързани с уединение, съблазняване, телесни наслади (будоар, спалня, кабинет, салон, градина, усамотена част от парк, харем). Още XVIII век трайно е обвързал *будоара* и *харема* с жената и осмисля тези локуси през еротичното.

„Източната еротика“ е културна митологема, която се съгражда дълго и по различни начини в западноевропейската култура и придобива отчетлив облик през късния XVIII век и в романтичното въображение на XIX в. Още повече, че аудиторията е провокирана да мечтае за забранения и недостъпен локус харем и за харемните наслади и заради полигинията – неприемлива за европейца практика<sup>40</sup>, задаваща нови полета на въображението.

---

<sup>40</sup> Въпросът за моногамията също изисква историческо контекстуализиране. Много фактори влияят на нарушаването на тази практика. След Тридесетгодишната война решаването на демографския проблем води до указ от 1650 година в Нюрн-

Литературните представи за Изтока и живописните визии са свързани и с екзотизма, и с многовековни стереотипи за „варварския етос“, съграждани още в елинската литература. Затова най-често фантазията и културните клишета надмогват волята по реалистичност на изображения „друг свят“. Тенденцията да се гледа на света през големи обобщаващи модели също води до поява на еднотипни визии за Ориента. Що се отнася до живописата, нейните ориенталски клишета се масовизират и благодарение на пазара на изкуство. Свързани са и с раждащата се през XIX век културна индустрия. Демократизацията на удоволствията създава ново културно и икономическо поле. В него *серията* работи успешно и създава стереотипни образи на Ориента и на ориенталската красавица, в които доминира еротиката. Популярният ориентализъм е подчинен по свой начин на принципа *varietà*. Това е монотонно разнообразие, пазарно мотивирано повторение, където е неотличим авторският почерк. Масовото производство е и в сферата на художественото субполе: всичко се превръща в артикул, включително и жената, т.е. и образът на одалиската, на еротично пленителния Ориент. През втората половина на XIX век ориенталистиката е наложила устойчив еротичен код в изобразяването на харемни сцени и източни красавици, на екзотичното като еротичен обект на мечтание. Онова, което може да се прочете като скандално и порнографско, е полагано безопасно далече от своето, от буржоазния социум, от европейското нормирано чрез християнската етика пространство.

През XIX век много фактори определят градежа на еротичното през екзотиката. Тезисно ще посочим някои от тях:

1) Романтическата литература и живопис: източните поеми на английските романтици (Т. Мур, Байрон, Колридж), „Източни мотиви“ на Юго; „Фортунио“ и „Хиляда и втората нощ“ („*La Mille et deuxième nuit*“) на Готие; Дьолакроа, Бонингтън, Леопол Робер, Ари Шефер и др. С романтиците се налага особеното разбиране за *екзотизъм*, за *исторически местен колорит* и *екзотичен колорит*, което е определящо за развитието на ориенталистиката. В този режим романтиците възприемат и тайнствения, магнетичен еротичен чар на жената от Ориента, виждайки я като „*друга*“, *напълно различна жена*. Романтическите визии за другостта и екзотичният отпечатък, който те налагат, определят вкусовете и нагласите през целия век.

2) Модернизмът ражда алтернативни на официалния академизъм стилове и съответно образни визии за одалиската. Еротичният дискурс в тях не е еднозначен и еднороден. Творби, озаглавявани *одалиска*, *ориенталска красавица*, *жена с тамбура/уд*, *алжирска жена* или просто *лежаща гола*, са агонално положени в голямо художествено поле, в което различни стилове и направления се борят за валидност, диалогизират с предходниците, създавайки творби по една и съща тема, а не просто провокират буржоазния вкус и стереотипните нагласи на масовата аудитория. Такива са агоните по

---

берг, разрешаващ мъжете да имат по две жени. (Вж. Фукс 2016)

темата одалиска на Енгър – Дьолакроа, диалозите между Дьолакроа, Коро, Реноар, Курбе, Матис, Шагал, Пикасо, Хуан Грис, Модилиани и много други живописци от края на XIX и началото на XX век<sup>41</sup>. В това поле присъстват и жени художнички като Зинаида Серебрякова. „Женските” визии за Ориента и изобразителните решения по темата одалиска не встъпват в противоречие с т.нар. „мъжки” дискурс на ориенталистиката. Те са художествени агони в полето на европейската живопис, а не плод на политически нагласи, имперско съзнание, колониален дискурс. Свързани са с философско-естетически идеи, стилови и жанрови избори, с „диалози” по тема в артистичното субполе. Става дума главно за жанра *ни*, в който жената е сред източен интериор (скромна, загатната или пък пищен), а не за изображения, пряко свързани с Ориента. „Турска баня” и одалиските на Енгър са пример за квазиориентализъм в полето на високото изкуство, за *ни*, отнесен към съответен стилистичен контекст, където само наименованията отпращат към Ориента. Това са художествени процеси, свързани със западноевропейската живопис и със социокултурния контекст, в който тя се ражда и битува, а не политизирани прочити на Изтока, плод на определена идеология. За тези тенденции говори и Тугендхолд, коментирайки бума на „телесното” във френската живопис: за *колористичната реабилитация* на жанра *ни* от романтиците насетне – при Дьолакроа, импресионистите, постимпресионистите, поантилистите, фовистите; за живописното възприятие на голотата (Тугендхолд 1910: 19-21). С това е свързан интересът към темата Ориент у много творци – с художествени задачи, с разбирането за цвят, светлина, впечатление (*impression*), форма, с нови погледи към човешкото тяло. Европейският модернизъм, включително и авангардът, радикално променя езика на живописата, но и тогава диалогът по темата *одалиска* продължава – с фовистите, кубистите (Матис, Ван Донген, Пикасо, Грис, Дерен), с Модилиани, Йосиф Изер. Одалиската е концепт. Нейните изобразителни решения се градят върху дълговековна художествена традиция, през която се осъществяват особено видимо художествените агони в изкуството.

3) Пазарно ориентираният салонен академизъм е представен през XIX век главно с т.нар. ориенталски екзотизъм, свързан с устойчива тематика: сарай, харем, одалиска, източна красавица сред ориенталски интериор; с мотиви като танц в харема, избор на фаворитка, баня (басейн) в харема. Общото в тези творби е, че център на изображението е (полу)голо женско тяло със скъпи накити сред пищен интериор, екзотични предмети от бита и музикални инструменти; сцените са с подчертано еротични конотации, включително и темата *пазар за робини*. Тези стереотипни визии се налагат

---

<sup>41</sup> Пример за тези художествени диалози са: „Одалиска” (1870) на Реноар и „Жена с дайре” (1925) на Пикасо; „Одалиска с дайре” (1926) на Матис и „Гола жена на червено кресло” (1929) на Пикасо; „Жена с мандолина” (1916) на Хуан Грис спрямо портретите на Коро на момиче с мандолина.

масово през втората половина на века с Т. Шасерио, Ж.-Л. Жером, Ф. Фаби, Г. Буланже, Хосе Хименес Аранда, Ансен-Хофман, Фр. Гонин, Адам Бренер, Дж. Розати, А. Тану, Марк Шато, Ърнест Норман, Едуин Лонг, Ото Пилни. Повечето изображения са напълно еднотипни като композиция, персонажи, интериор, пейзажен фон. Те са в полето на индустриалното производство на успешни визуални (еротични) образи, не претендират да са реалистичен „разказ“ за Изтока. Сред красноречивите примери за тази тенденция са Джулио Розати<sup>42</sup>, Ханс Зацка, Ото Пилни. Зацка – австрийски академичен художник от края на XIX и първите десетилетия на XX век, откликва на всичко, което буржоазната аудитория масово харесва. Визиите му за Ориента са обусловени от логиката на пазара. Напълно еднотипни са митическите, пасторалните и ориенталските сцени и жените в картините му. Творбите му са с малки размери, продаваеми много успешно, а това го превръща в особено търсен автор за декорирането на европейските домове от първата половина на XX в. Пазарната му ориентация е свързана и с подписването на картините под различни псевдоними с цел продажба на повече платна от предвидените в договорните отношения. Неговите харемни сцени край басейна/фонтана в градината са аналогични на изображенията на къпещи се нимфи, а одалиските му най-често са *красавици с цветя сред интериор* – напълно неопределени като ориенталски жени. Популярността на Зацка в началото на века води и до тиражирането на картички с негови картини.



---

<sup>42</sup> Джулио Розати е сред най-популярните италиански ориенталисти от последните десетилетия на XIX и началото на XX в. Работи само в ателието си в Рим и рисува по приказки, романи, пътеписи, гравюри, картини и фотографии. Неговият Ориент е пълен с голи жени – наложници, фаворитки. Розати не участва в изложби и Салони, продава директно картините си.



*Zatzka – Interior with a lightly dressed woman and a lute player (69 x 105 cm); Orientalische Schönheit mit Rosen (160,5 x 95 cm)*

През XIX и началото на XX век одалиските са в същия изобразителен канон като в голямата европейска живописна тема *музика, концерт*, но свирят на уд, саз, тар, баглама, мандолина, дайре, дарбука. Това не са алегоричните творби от Ренесанса и барока, а портрети с източен колорит и екзотични инструменти. Пример за това са серията картини на Теодор Аман със свирещи одалиски, „Сицилианска одалиска“ (1872) на Коро и др. В Бел епок танцът става важен социокултурен феномен и налага живописната тема *танцуваща одалиска*. „Марокански танцьорки“ на Шасерио, десетките еднотипни картини с танцуващи и свирещи одалиски на Фаби, одалиските на Хофман, Зацка и Пилни са в тази „серия“.

4) Един интересен мотив в живописата на ориенталистите също набира сила през XIX век – *одалиска с папагал*. При Бонингтън и Дьолакроа се появява като изобразително решение през 1827 г. Папагалът не е само част от предвидимия ориенталски интериор, затова не може да се предположи, че се появява случайно в живописата редом с екзотичната жена. Темата *жена с папагал* е с многовековна история в европейската култура, родила е необозримо количество творби в различни жанрове, свързани с различни философски, религиозни, етически и естетически послания, а от началото на XIX век се включва и в западните визии за Оrientsа и неговите красавици, превръща

се в един от стереотипните образи на екзотичната другост<sup>43</sup>. Папагалът е често срещан в жанровата живопис, портрета и натюрморта още при нидерландските живописци от XVII век; символ е на богатство и висок социален статус (редом с пищните накити и дрехи, персийските килими, екзотичните интериорни предмети), затова векове наред присъства в парадните портрети, включително при викториански художници като Уилям Пауъл Фрит („The green parrot”). Той носи представата за чувственост, сетивни наслади, еротика. Това подсказват и творбите на представителите на рококо във венецианската живопис – Кариера („Млада жена с папагал”<sup>44</sup>, ок. 1730) и Тиеполо („Жена с папагал”, ок. 1760). Те отразяват процесите на обвързване на папагала с еротично изобразявания идеализиран женски образ. При ориенталистите от XIX век образът на папагала е свързан именно с вътрешноразвойни процеси в самото западноевропейско изкуство (с неговата емблематика), а не с факта, че живописците познават добре източните митологии и култури (папагалът е устойчив атрибут на бог Кама). Налице е изпълването на този образ със значения на чувственост, разкош и „ориенталски” наслади. Още повече, че в началото на века Европа се запознава и с образци на персийската словесност като „Tutinama”, преведени като „Разкази на папагала” (по древноиндийски новели и разкази, известни като „Śukasaptati” – „Седемдесет разказа на папагала”). Те са публикувани през 1801 година в Лондон, както и на немски език през 1822 г. В новелистичния сборник с игриви и забавни еротични истории с нравоучителен характер повествовател и основен персонаж е папагалът.

5) От средата на XVIII век започват масивните разкопки на Помпей и Херкулан. Европейската публика се запознава и с еротичните фрески, мозайки и скулптури от термите, от Casa del Centenario, Casa del Fauno и лупанариите в Помпей, станали публично достояние едва през 1860 година<sup>45</sup>. И това на свой ред насочва живописиста към определена тематика и образни визии при изобразяването на далечното друго – на древен Рим не в героическия модус, а в еротичния. Припокриването на двата локуса – *лупанарий* и *харем*, съответно и на *тепидарий* и *харем* – при салонната академична живопис, при ориенталистите от втората половина на XIX век е логично следствие и от тези археологически открития, и от масовия (не само научен) интерес към тях.

---

<sup>43</sup> Пример за това са картини на Даниел Бури, Бурбон-Льоблан, Фердинан Ройабе, Едуар Пармантие, Александър Кабанел, Етиен Бийе, Франц Шарле, Гюстав Курбе, Фабио Чипола, Йозеф Страка, Феликс Валотон и др.

<sup>44</sup> „Млада жена с папагал” напомня на сериите алегорични творби, които Розалба Кариера създава в периода 1725 – 1735 г. („Allegoria delle Stagioni”, „Allegorie dei Quattro Elementi”). И в холандската живопис в *Алегория на сетивата* често се появява папагалът.

<sup>45</sup> Еротичните артефакти са обект на строга цензура и са поставени в „тайния кабинет” (Gabinetto Segreto) в Археологическия музей на Неапол. Те стават напълно достъпни за публиката едва след 1860 г.

5) Идеализираните стереотипни визии за другостта, в които доминира еротиката, са свързани и с *фотографията* (фотографските еротични образи на „одалиски“ още от 40-те и 50-те г.), и с преводите и илюстрациите на „Рубайят“ (1859) и „Кама Sutra“ (1883), и с популярността на японския жанр *укийо-е* (вкл. шунга). В социокултурното поле на Европа Изтокът устойчиво се е свързал с изкуството на любовта, с откровеното изразяване на сексуалността и чувствеността. Укийо-е е жанр, роден с преосмислянето на будистката концепция за преходния (земен) свят. Разцветът му е във време, когато парите и начинът на живот налагат нови практики на прекарване на свободното време в града – една специфична култура на свободното време, свързана с наслади, преходни удоволствия, сходни с европейската концепция *saire diem* (Штейнер 2010). Това е игриво поведение, напомнящо и за културата на „галантният век“ с неговите фриволни еротични авантюри, пирове и будоарни игри. Неслучайно *укийо-е*, съзвучен със социални практики в западноевропейското пространство от Бел епок, се „превежда“ на езика на съвременето на европейца. И обяснява повсеместната мода на този жанр от 60-те години насетне. Евтините като цена изображения представят екзотични куртизанки – „нощните цветя“ от квартала Йошивара. Художници като Утамаро дори живеят там, за да черпят вдъхновение и да рисуват, подобно на Тулуз-Лотрек, възпял парижките нощни силфиди, жените от бордеите (напр. албумът с гравюри „Те“, 1896). Независимо дали става дума за естетическо влияние (в полето на изкуството) или за по-утилитарно (битовата употреба на шунга, на укийо-е), „японизмът е последната и най-сериозна от вълните на европейския ориентализъм, сред които Европа неведнъж се гмурка, за да даде език на Другото в себе си“ (Штейнер 2010). Вече отбелязахме и сходни тенденции в европейската визуална сатирична култура с Роуландсън, Морланд.

В заключение на направените дотук наблюдения може да кажем, че именно XIX век сменя костюмите на източната жена, разсъблича я и създава откровенно еротични образи на Ориента. Те се градят през познати изобразителни решения, характерни за западното изкуство. Наблюдава се само „заместване“ на образи в една и съща художествена матрица: вместо митологичните персонажи идват одалиските от харема; вместо похитени сабинянки и богини, Фрина пред съда, къпещи се нимфи и танцуващи грации – избор на фаворитка, баня в харема, танцуващи одалиски, пазар за робини. Живописните визии за харема са аналогични на тези за римския лупанарий и тепидарий. Продължава и ориентализацията на битови сцени, както и на галантните сцени от живописиста на рококо<sup>46</sup>. Удоволственият локус *харем* се изработва дълго време – през европейските представи за частното и за жената в това пространство, в което отпада публично съдържаната похотливост. Зрителната гледна точка е воайорска. И темата *пазар за роби* през втората половина на XIX век носи

---

<sup>46</sup> Пример за ориентализиране на характерните за рококо „галантни празници“ са китайските картини и гравюри на Буше от 1742 г.

само/предимно откровено еротични конотации. Картините по тази тема са в полето на индустриалното производство на успешни търговски образи, не претендират за реалистичност, историчност, открий авторски почерк. Бел епок налага специфична култура на удоволствието, в която доминира *танцът* и ориенталистите активно пресъздават *танц* и *Ориент*, обвързвайки ги в единна визия за *празнична другост*. В наблюдаваните тенденции, главно при салонния ориентализъм, няма една отчетлива идеология, политическа визия, философия. Единност има на равнище стил, както и на пазарно присъствие (картината като стока, женският образ като стока) в полето на културната индустрия. Стереотипните визии за одалиската и за Ориента се регулират от естетиката и духа на времето и от очакванията на буржоазната аудитория; от жанрови тенденции и от културни стереотипи (социално нормиран вкус), от особения еротичен ескапизъм, подирил Другото в себе си през далечни хронотопоси. Изтокът и в този случай се вмести в отработени европейски моделни представи: този екзотичен и далечен свят е Елизиум, Градина на земните радости. Ювенилната култура на XIX век го чете през удоволствения регистър, през телесно-еротичното, доколкото за тази култура е характерно свръхоценностяване на тялото, обвързването му с празнично-удоволственото, еротичното, игровото, с младостта и улавянето на мига.

Ето защо може да кажем, че през XVIII и XIX век за развитието на ориенталистиката, както и на жанрове и творби, дефинирани като ориентализъм, определящи са много и разнородни фактори, свързани с процеси вътре в самото западноевропейско общество. Те по различни пътища и с различни цели участват в градежа на концептите Ориент, одалиска, екзотична жена.

## Библиография

- Bhabha 1988: Bhabha, Homi. The Commitment to Theory. – *New Formations: A Journal of Culture, Theory, and Politics*, № 5, 1988, pp. 5-23.
- Bourdieu 1980: Bourdieu, P. *Le Sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- Chaussinand-Nogaret 2012: Chaussinand-Nogaret, Guy. *Les Femmes des rois*. Tallandier, 2012.
- Denon 1803: Denon, Vivant. *Travels in Upper and Lower Egypt*. Trans. Arthur Aikin. New York, 1803. - <https://archive.org/details/travelsinupperra03aikigoog>
- Diderot 1875-1877: Diderot, Denis. *Les Bijoux indiscrets*. – *Œuvres complètes de Diderot*, Texte établi par J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, IV. – [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Bijoux\\_indiscrets](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Bijoux_indiscrets)
- Flanders 2014: Flanders, Judith. *The Making of Home*. Atlantic Books, 2014.
- Johnson 1755: Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. London, 1755. (seraglio: <https://johnsonsdictionaryonline.com/seraglio/> ; <https://johnsonsdictionaryonline.com/page-view/?i=1792>)

- L'Encyclopédie 1751: L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1. éd. T. 4, 1751. – [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition)
- Lindstrom 1995: Lindstrom, L. *Cargoism and Occidentalism*. – *Occidentalism: Images of the West: Images of the West*. Ed. James G. Carrier. Clarendon Press, 1995, p. 33-60.
- McQueen 2011: McQueen, Alison. *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2011.
- Montanus 1680: Montanus, Arnoldus. *Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes orientales des provinces unies vers les empereurs du Japon*. Amsterdam, ill. J. v. Meurs, 1680. - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300064h/f84.item>
- Pageaux 1996: Pageaux, Daniel-Henri. *Le Bûcher d'Hercule*. Histoire, critique et théorie littéraires. Paris: Champion, 1996.
- Peirce 1993: Peirce, Leslie. *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Oxford University Press, 1993.
- Penrose 1981: Penrose, Roland. *Picasso: His Life and Work*. University of California Press, 1981.
- Shapiro 2000: Shapiro, Ron. In *Defence of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination*. – 'New' Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness, pp. 41-49. Ed. by Isabel Santaolalla, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Thom 2015: Thom, Danielle. *Amorous Antiquaries: Sculpture and Seduction in Rowlandson's Erotica*. – *Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman*. Edited by Dethloff, Elam, Murdoch, Sloan. UCL Press, 2015, pp. 207-214.
- Thys-Senocak 2017: Thys-Senocak, Lucienne. *Ottoman Women Builders: The Architectural Patronage of Hadice Turhan Sultan*. Routledge, 2017.
- TumSuden 2016: TumSuden, Jennifer. *The Lure of the Exotic: An Examination of John Singer Sargent's Orientalist Mode*. Harvard University, 2016.
- Voltaire 1877: Œuvres complètes de Voltaire. Garnier, 1877. – [https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_compl%C3%A8tes\\_de\\_Voltaire](https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Voltaire)
- Ангелов 2009: Ангелов, Ангел. Историчност на визуалния образ. С., 2009. [Angelov, Angel. Istorichnost na vizualniya obraz. Sofiya, 2009] Angelov, Angel. Historicity of the Visual Image.
- Арьес, Дюби 2018: Арьес, Филипп и Дюби, Жорж. История частной жизни. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. [Ar'yes, Filipp i Dyubi, Zhorzh. Istoriya chastnoy zhizni. T. 4. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2018.] Ariès, Phillippe and Georges Duby. *A History of Private Life*.
- Бродел 2000: Бродел, Фернан. Материална цивилизация, икономика и капитализъм, XV-XVIII век. Т. I – Структурите на всекидневието: възможно и невъзможното, София: Прозорец, 2000. [Brodell, Fernan. Materialna tsivilizatsia, ikonomika i kapitalizam, XV-XVIII vek. T. 1. Sofiya: Prozorets, 2000] Braudel, Fernand. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*.

- Бурдьё 2005: Бурдьё, Пьер. Социальное пространство: поля и практики. Сборник статей. М., 2005. [Burd'yo, P'yer. Sotsial'noye prostranstvo: polya i praktiki. Sbornik statey. Moskva, 2005.] Bourdieu, Pierre. Social space: fields and practices.
- Волошин 1911: Волошин, Максимилиан. Клодель в Китае. – Аполлон, № 7, 1911, с. 43-62. [Voloshin, Maksimilian. Klodel' v Kitaye. – Apollon, № 7, 1911, p. 43-62] Voloshin, Maximilian. Claudel in China.
- Дюби 2001: Дюби, Жорж. История Франции. Средние века. М., 2001. [Dyubi, Zhorzh. Istoriya Frantsii. Sredniye veka. Moskva, 2001] Duby, Georges. A History of France. France in the Middle Ages.
- Ле Гофф 2001: Ле Гофф, Жак. Людовик IX Святой. Москва: Ладомир, 2001. [Le Goff, Zhak. Lyudovik IX Svyatoy. Moskva: Ladomir, 2001.] Le Goff, Jacques. Saint Louis.
- Михайлов 1994: Михайлов, А. Д. Первый роман Дидро. – Дидро. Нескромные сокровища. СПб., 1994, с. 7-23. [Mihaylov, A. D. Pervyy roman Didro. – Didro. Neskromnyye sokrovishcha. SPb. 1994] Michaylov, Andrey. Diderot's first novel. – Diderot. The Indiscreet Jewels.
- Николова 2016–2017: Николова, Дияна. Балканите – между Истока и Запада (культурно-исторически репрезентации и литературни „диалози“). – *Philosophia* 14, 2016, pp. 128-145; *Philosophia*, № 15, 2017, pp. 162-185. – <https://philosophia-bg.com/> [Nikolova, Diyana. Balkanite – mezhdu Iztoka i Zapada (kulturno-istoricheski reprezentatsii i literaturni „dialozi“). – *Philosophia*, № 14, 2016, pp. 128-145; № 15, 2017, pp. 162-185] Nikolova, Dijana. The Balkans Between East and West. Culture and History Representations and Literature 'Dialogues'.
- Тодорова 2014: Тодорова, Мария. Балканизъм и постколониализъм или за хубавата гледка от самолет. – *Либерален преглед*, януари 2014. – <http://www.librev.com/index.php/archive-2014/2014-01/issues/> [Todorova, Mariya. Balkanizŭm i postkolonializŭm ili za khubavata gledka ot samolet. – *Liberalen pregled*, 01. 2014] Todorova, Maria. Balkanism and Postcolonialism or On the Beauty of the Airplane View.
- Тугендхольд 1910: Тугендхольд, Яков. Нагота - во французском искусстве. – Аполлон, № 11, 1910, с. 17-29. [Tugendkhol'd, Yakov. Nagota - vo frantsuzskom iskusstve. – Apollon, № 11, 1910, pp. 17-29] Tugendkhold, Yakov. Nudity in French Art.
- Фукс 2010: Фукс, Эдуард. История нравов. Смоленск: Русич, 2010. [Fuks, Eduard. Istoriya нравov. Smolensk: Rusich, 2010] Fuchs, Eduard. Illustrated History of Moral Sexuality.
- Фукс 2016: Фукс, Э. Секреты женщин Ренессанса. „Алгоритм“, 2016. [Fuks, E. Sekrety zhenshchin Renessansa. „Algoritm“, 2016.] Fuchs, Eduard. The Secrets of Renaissance Women.
- Шоню 2008: Шоню, Пьер. Цивилизация Просвещения. Екатеринбург: У-Фак-

- тория; М.: АСТ, 2008. (В текста е цитирана 8 гл.: „Эстетика Просвещения: цвет, формы, обстановка повседневной жизни”). [Shonyu, P’yer. Tsivilizatsiya Prosveshcheniya. Yekaterinburg: U-Faktoriya; М.: АСТ, 2008.] Chaunu, Pierre. The Civilisation during the Enlightenment.
- Шоссинан-Ногаре 2003: Шоссинан-Ногаре, Ги. Повседневная жизнь жен и возлюбленных французских королей. М., 2003. [Shossinan-Nogare, Gi. Povsednevnaia zhizn’ zhen i vozlyublennykh frantsuzskikh koroley. М., 2003.] Chaussinand-Nogaret, Guy. The Daily Life of the Wives and Lovers of the French Kings.
- Штейнер 2010: Штейнер, Евгени. Картинки быстротечного мира. – Новый мир, № 2, 2010. [Steiner, Evgeny. Kartinki bystrotechnogo mira. – Novyi mir, № 2, 2010] Steiner, Evgeny. Pictures of the Floating World.
- Элиас 2001. Элиас, Норберт. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. М., СПб., 2001. [Elias, Norbert. O protsesse tsivilizatsii: sotsiogeneticheskiye i psikhogeneticheskiye issledovaniya. Moskva-SPb. 2001.] Elias, Norbert. On the Process of Civilisation: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations.