

БЪЛГАРСКИТЕ ХУДОЖНИЦИ АВАНГАРДИСТИ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Светлана Илиева (Париж)

Долго време специалисти пренебрегали проблемой исследования болгарского авангардизма между двумя мировыми войнами. На развитие этого направления влияют искусство Возрождения, а также традиция, переплетающаяся с новыми тенденциями. Болгарский авангардизм связан не с художественными группами, а с именами таких творцов, как Гео Милев, Сирак Скитник, Владимир Димитров-Майстора, Иван Милев, Чавдар Мутафов, Кирил Цонев, Иван Ненов и др., которые ищут индивидуального стиля. Вследствие этого трудно охарактеризовать болгарский авангардизм названного периода. Он является смешением идей, стилей, форм и цветов, ясно представляющих не только художественное развитие нашей страны, но и ее политическое, экономическое и социальное положение.

For a long time Bulgarian avant-garde between the two world wars was ignored as a topic of research. The development of this trend has been influenced by Bulgarian Renaissance art, as well as by the tradition, interlaced with the new tendencies. Bulgarian avant-garde is not related to artistic groups, but rather to the names of such authors as Guéo Milev, Sirak Skitnik, Vladimir Dimitrov-Maistora, Ivan Milev, Chavdar Mutafov, Kiril Tzonev, Ivan Nenov, etc., who searched for their individual style. As a result, it is difficult to characterize Bulgarian avant-garde of this period. Bulgarian avant-garde is a blend of ideas, styles, forms and colors which clearly show not only the artistic development of our country, but also its political, economical and social state.

Авангардизмът в българското изобразително изкуство между двете световни войни е тема, която е все още малко позната и недостатъчно изследвана. В книгата си “Авангардистите в Централна Европа 1907–1927 година” (1988) Кристина Пасут говори за изобразителното изкуство в Унгария, Чехия, Румъния и Сърбия, но не споменава нито едно име на български художник от този период. Къде се крие проблемът – във факта, че авангардизъм в българското изобразително изкуство не съществува или че творчеството на нашите художници не е достатъчно изразително и не подлежи на сравнение с европейския и в частност със славянския контекст. Проблемът е много по-сложен и изисква познаването на художествената действителност в България не само между двете световни войни, но и преди това.

През 1896 г. с подкрепата на министъра на културата Константин Величков в София се открива Държавно рисуващо училище, което през 1921 г. прераства в Национална художествена академия. Въпреки трудностите

тримата преподаватели – Иван Мърквичка¹, Борис Шатц² и Антон Митов³, работят с ентузиазъм. Първите две години от своето обучение студентите слушат лекции по моделиране, стилизация, история на изкуството, след което се ориентират в различни специалности: живопис, скулптура, декоративно изкуство, керамика или графика.

Националната художествена академия играе важна роля в културния живот на столицата, но дали е достатъчна за една солидна подготовка на бъдещите художници? Сирак Скитник често критикува програмата на училището, Гео Милев го нарича “фабрика за учители по изобразително изкуство”. Според Андрей Протич⁴ академията е основният виновник за недоброто ниво на студентите. Въпреки негативните отзиви, отправени към нея, не бива да забравяме, че тя подготвя едно ново поколение художници, което ще промени облика на българското изкуство.

Друг фактор, който играе важна роля за развитието на изкуството не само в България, но и на Балканския полуостров, е учредяването на южнославянското дружество на художниците “Лада”. Идеята възниква в преподавателските и студентските среди. През 1904 г. политическите, икономическите и културните връзки между България и Сърбия се възобновяват. По случай короноването на сръбския крал Петър Караджорджевич и 100-годишнината от Първото сръбско въстание срещу Османската империя студентите организират конгрес с участието на четири славянски страни, както и изложба на южнославянските художници. Тя се открива на 5 септември във Висшето училище в Белград и е разделена на сръбска, хърватска, словенска и българска секция. Стотина художници излагат 450 картини. От българска страна участват две художествени групи: Дружеството за подпомагане на изкуството в България и “Съвременно изкуство”. На 16 декември същата година в София се свиква събрание, на което се взема решение за сформирание на Дружеството на южнославянските художници “Лада”. Неговата цел е да организира изложби не само в столиците на четирите

¹ Иван Мърквичка (1856–1938) – чешки художник, който идва в България през 1881 г. и остава до 1922 г. Заедно с други дипломирани в чужбина художници – Ярослав Вешин, Ото Хорейши, Борис Шатц, Антон Митов, Петко Клисуров, Борис Михайлов, участва в създаването на първото дружество за подпомагане на изкуството в България (1893 г.). Един от художниците с големи заслуги за развитието на битовия жанр, портрета, историческата композиция и религиозната живопис в българското изкуство. Заедно с Антон Митов работи за известен период и в Пловдив по времето, когато градът е столица на Източна Румелия. – Б. р.

² Борис Шатц (1866–1932) – художник и скулптор. През 1906 г. става първият директор на академията “Бецаелел” в Йерусалим. Автор на бюста на Вазов. Участва в създаването на Дружеството за подпомагане на изкуството в България (1893 г.). – Б. р.

³ Антон Митов (1862–1930) – художник, автор на портрета на Вазов в работния му кабинет. Той е първият български художник, рисува Черното море. – Б. р.

⁴ Андрей Протич (1875–1959) – изкуствовед, литературен критик, публицист, белетрист. Автор на монография за Иван Мърквичка и на редица научни изследвания. – Б. р.

славянски балкански страни, но и в чужбина. Акцентът е сложен върху националното в изкуството, върху славянската чувствителност и креативност. Идеята за популяризиране на славянското изкуство в Европа не се осъществява поради финансови и политически причини. Но по-важното е, че чрез организираните изложби в София (1906), в Загреб (1908), в Белград (1911) се разпространяват нови тенденции, обменят се опит и идеи.

Причината за разпадането на дружество “Лада” е Балканската война. Идеята за създаване на една голяма славянска държава е утопична. Желанието да се сбlijат славянските държави чрез изкуството и културата е обречено на гибел. Факт е, че те са затворени за чуждото влияние и това предопределя тяхната обвързаност с традицията. От друга страна обаче този феномен гарантира тяхната идентичност и оригиналност. След разпадането на “Лада” всяка една от тези страни следва своя собствен път на развитие. В България наред със съществуващите две художествени групи възникват и множество нови, като “Национално изкуство” (1919) и др.

В книгата си “20-те години в българското изобразително изкуство” (С., 1996) Ружа Маринска отбелязва, че националното е ключов проблем на изкуството от този период. Според нея идеите на експресионизма нямат “чиста” реализация в творчеството на българските художници – тяхната цел не е да имитират големите творци, а да бъдат вектори на новото. Българският експресионизъм е смесица от символистични и сецесионни тенденции, което го прави “по-нежен” и “по-спокоен”. Той не е достатъчно “агресивен”, а връзката му с традицията е толкова тясна, че не успява да се откъсне от фигуративното. Дали това е причината, поради която българският авангардизъм не предизвиква интерес сред чуждите изследователи?

Можем ли да говорим за едно закъсняло развитие на българското изобразително изкуство не само спрямо Западна Европа, но и спрямо съседните балкански страни? В статията “Постъп към съвременното изкуство на Балканите – поглед върху България” – едно от малкото изследвания, посветени на българския модернизъм, в което това явление е разгледано в един по-широк източноевропейски контекст, Стивън Мансбах⁵ обяснява закъсненото на модернизма в българското изобразително изкуство с географското положение на страната, с нейното историческо и икономическо развитие. България е най-близо до османската столица и дълго време остава зависима от политиката и икономиката на империята.

Изследователите на българското авангардно изкуство са възпрепятствани и от липсата на достатъчно документи и автентични материали, а освен това много от произведенията не са запазени. Стремехът на модерните художници да се откъснат от фигуративното, от националното се харесва на голяма част от публиката, която е привързана към традицията. Тези картини и рисунки са смятани за експеримент, който се отклонява от

⁵ Steven Mansbach. Modern Art in Eastern Europe, from the Baltic to the Danube. 1939. Cambridge University Press, 1999.

културното възпитание на зрителя и от общата концепция за изобразителното изкуство.

Въпреки че българският авангардизъм се развива с известно закъснение, това не омаловажава неговата стойност. Българските художници добре познават новите тенденции в изкуството, но повечето от тях се влияят от работата на старите майстори. Линията, цветът, формата са вече не толкова отражение на действителността, а придобиват символно и метафорично значение. Творците изчистват картините от излишни детайли и така успяват да постигнат опростяване на формата, което е характерно за всяко голямо изкуство. Иван Лазаров пише: “Формата, изчистена от всеки излишен детайл, от всичко епизодично и ефимерно, се превръща в символ на една идея, превъплъщение на едно чувство.” Но разликата между старите майстори и модерните художници е, че първите представят в своите картини или фрески колектива и неговите интереси, докато другите пречупват действителността през своя вътрешен свят и тя става такава, каквато те я виждат и усещат. Може още дълго да се говори за “националното” в българския художествен авангардизъм между двете световни войни, но това, което трябва да се подчертае, е, че националното, или традицията, няма нищо общо с национализма, то е само израз на желанието на творците да заявят своята национална идентичност – така съществена за предходните поколения.

Националното се противопоставя на чуждото, но до каква степен? Остават ли българските авангардисти безразлични към новите тенденции? Трудно е да се разграничат отделни течения в изобразителното изкуство в периода 1918-1939 г., тъй като всеки автор е в търсене на своя стил и въпреки че съществуват групи и сдружения, всеки творец следва своя собствен натюрел.

През 1995 г. Ружа Маринска публикува книгата “Гео Милев рисува”, която предизвиква голям интерес сред българските читатели. До този момент Гео Милев е познат като поет, публицист, критик, редактор на списанията “Везни” и “Пламяк”, но никой изследовател не беше акцентирал върху неговия интерес към изобразителното изкуство. Можем ли да обявим Гео Милев за идеолог на българския авангардизъм? Отговорите ще бъдат противоречиви, тъй като за авангардизъм в българското изобразително изкуство може да се говори още от началото на двадесети век. Но според Стивън Мансбах Гео Милев нарушава “спокойствието” в България след Първата световна война. Неговата цел е да събуди българската интелигенция за новите идеи на модернизма. В този смисъл той използва своите статии, списания, репродукции на съвременни художници, които публикува във “Везни”. Може да сравним Гео Милев с неговите съвременници Любомир Мицич⁶ и Харвард Валден⁷, които участват активно в културния живот

⁶ Любомир Мицич (1882–1942) - основен теоретик на хърватския зенитизъм, редактор на сп. “Зенит”, където през 1925 г. излиза некролог за Гео Милев. – Б. р.

на своите страни, издават вестници, пишат статии, страстно защитават идеите на модернизма.

Откъде идва интересът на Гео Милев към новите идеи? Творецът се запознава със символизма в книжарницата на своя баща, но с авангардизма той се среща лично по време на престоя си в Берлин. Символизмът е вече минало. Голяма част от изложбите, беседите, статиите в германския печат са посветени на експресионизма. След завръщането си от Берлин Гео Милев става кореспондент на списанието на Харвард Валден “Дер Щурм”⁸. Той съчетава публицистиката с поезията и рисуването. Неговото творчество не би следвало да се разделя на периоди – за да бъде разбрано, трябва да се разглежда като едно цяло.

Една от предпочитаните теми в неговите рисунки е жената. Тя е в албума, който подарява на своята бъдеща съпруга Мила Керанова през 1918 г.: едно преплитане на голи тела, което е организирано в ритмични движения, срещаме я и в моноперсонажните рисунки – разсъблечена жена, коленичила с ръце, вдигнати към звездите. Жената за Гео Милев е не само майка и сестра, тя може да бъде превъплъщение на тайнството, едновременно светица и магьосница.

Отделен тематичен кръг са неговите автопортрети. Ружа Маринска обръща внимание върху романтичния стил на първите от тях и промяната, която настъпва в посока към експресионизма, когато те се насищат с повече въображение, енергия и ярки цветове.

Един акварел от 1919 г. предизвиква интереса на критиката. Става въпрос за “Танцуваща фигура”, изложена в музея на Гео Милев в Стара Загора. Тази творба е изненадваща: движението, цветовете, стилът излизат от обичайния регистър на художника. В центъра на композицията наблюдаваме фигура в червено, която танцува. Крайниците са в диспропорция, главата е в профил. Пространството около нея е изпълнено с триъгълници в различни цветове, сред които доминира синият. Това е единствената известна рисунка в този стил. Дали тя е единична творба, или е част от цикъл, който не е стигнал до нас? Ние обаче няма да изследваме цялостното творчество на Гео Милев като художник, а ще обърнем повече внимание на неговото списание “Везни”, чийто първи брой излиза през септември 1919 г.

Гео Милев успява да привлече голяма част от творците с модернистична нагласа. Той работи с Кирил Кръстев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник, Иван Милев. Списанието запознава българския читател с произведе-

⁷ Харвард Валден (1878–1941) – немски критик, журналист и издател на експресионистичното седмично списание “Дер Щурм”. – Б. р.

⁸ “Дер Щурм” (“Der Sturm”, бълг. “Буря”) е списание, основано от Харвард Валден, и в него намират първа изява най-вече експресионистите, но наред с тях се публикуват кубисти и футуристи. Излиза в периода 1910–1932 г. – Б. р.

нията на Климт⁹, Мунк¹⁰, Ропс¹¹, Кандински и Шагал. От българските художници са представени Васил Захариев, Мирчо Качулев, Иван Бояджиев, Иван Милев и др. Целта на списанието е да илюстрира различни модерни творци и тенденции, но според Ружа Маринска единствената нова тенденция, застъпена във “Везни”, е експресионизмът. Другите авангардни течения, като дадаизъм, футуризм, абстракционизъм, почти не присъстват. Въпреки този недостатък на списанието Кирил Кръстев изтъква, че благодарение именно на “Везни” за първи път българската култура се противопоставя на предходния етап на модернизма, свързан с импресионизма и символизма.

Списанието привлича художници от съществуващи вече творчески кръгове. Владимир Димитров-Майстора е член на художествената група “Национално изкуство” и в същото време сътрудничи на сп. “Везни”. За него Гео Милев пише, че е най-оригиналният български художник, независимо че самият той се чувства чужд на модернизма. Според Сирак Скитник новите идеи в творчеството на Майстора не са плод на чуждо влияние – те не идват отвън, а отвътре. Този “аскет, който живее далече от големия град и от шума на светските събития, е в търсене на простото и примитивното, неговите герои и пейзажи са на границата между реалността и съня, те са в търсене на спокойствие и хармония”. Понякога линиите и цветовете се сливат, Майстора се опитва да се освободи от формата, но никога не стига до абстракция.

Друг творец от кръга на сп. “Везни” е младият художник Иван Милев. Страстен привърженик на традицията, за картините си черпи енергия от ритуалите, обредите, приказките и легендите. Този магичен свят е едно пътуване в миналото. Иван Милев е привърженик на сецесиона, за което е упрекуван от Гео Милев, тъй като през 20-те години този стил вече е анахронизъм. От своя страна младият художник обвинява списанието, че следва линията на “крайния модернизъм”. Ранната смърт на художника спира развитието на един талант, който въпреки сецесионния стил оставя след себе си произведения, отличаващи се със своята оригиналност.

Сирак Скитник е единственият представител на българския авангардизъм, който учи в Русия. По време на престоя си в Петербург той открива един нов свят с нови идеи, който коренно се отличава от българската действителност. По-голямата част от художниците, които следват в чужбина, се записват в класически училища, докато Сирак Скитник предпочита училището на Екатерина Званцева в Петербург, което е известно в артистич-

⁹ Густав Климт (1862–1918) – австрийски художник, един от основоположниците на виенския сецесион. – Б. р.

¹⁰ Едвард Мунк (1863–1944) – норвежки живописец и график, един от основоположниците на експресионизма, автор на класическата за това авангардно течение картина “Вик” (1893). – Б. р.

¹¹ Фелисиен Ропс (1833–1898) – белгийски художник символист. – Б. р.

ните среди като училище с модернистична ориентация. Българският художник се възхищава от произведенията на Наталия Гончарова¹² и Михаил Ларионов¹³; негов състудент е Марк Шагал. Сирак Скитник се опитва да разбере и да оправдае българския зрител и художник за неговата привързаност към традицията. За него тя е нормална, “не може да искаме от синовете на един народ, който е свободен само от 50 години, да разрешават сложните проблеми на модерността”.

Интересни за анализ са критическите статии на Сирак Скитник, които в идеен план изпреварват неговите картини. През 20-те години творецът търси своя стил, който е между символизма и сецесиона, а руското влияние се преплита с експресионизма. Няколко картини свидетелстват за първите му опити в областта на абстракционизма.

Познат по-скоро като архитект, Иван Бояджиев е творец, чието авангардно творчество дълго време беше подценявано. От 1912 г. до 1915 г. той следва в Държавното рисувателно училище в София, а през 1919-1920 г. учи в Берлин. Неговите картини са изпълнени с енергия, непозната до този момент на българската публика. Гео Милев е впечатлен от неговите произведения и пише във “Везни” за Сирак Скитник и Иван Бояджиев, че са може би единствените български художници, които скъсват с класицизма и импресионизма в българското изобразително изкуство.

София не е единственото място, където се чувстват тези нови идеи и настроения. Дори може да се каже, че голяма част от художниците идват от провинцията. Пример за това е списанието “Кресчендо”, което се издава от ябмолските авангардисти. То е продължение на горнооряховското списание “Лебед”. Негов редактор е Кирил Кръстев, а корицата е дело на Мирчо Качулев, чиято композиция може да се сравни с корицата на авангардистичните списания “Вещь Обже Гегенщанд” (“*Vešč' Objet Gegenstand*”, Берлин, 1922)¹⁴ или “Дер Щурм”. Финансови проблеми спират издаването на списанието, но то оставя следа в развитието на българския художествен светоглед. Голяма част са посветени на футуризма и конструктивизма.

¹² Наталия Гончарова (1891–1962) – руска художничка. От 1918 г. живее постоянно в Париж. Свързва примитивното изкуство, руския фолклор и иконописца с авангардизма, най-вече футуризма, и на тази основа създават заедно с Ларионов школата на неопримитивизма. – Б. р.

¹³ Михаил Ларионов (1881–1964) – руски художник, който от 1900 г. се свързва с Гончарова и заедно творят в областта на живописца и театъра. Двамата създават през 1912 г. течението “лучизъм”, което е приветствано от Аполинер. Това е естетика на безпредметното изкуство, което определят като “пресичане на отразените лъчи на различните предмети”. – Б. р.

¹⁴ “*Vešč' Objet Gegenstand*” е списание, издавано от Ел Лисицки и Иля Еренбург в Берлин през 1922 г. В заглавието думите са съответно от руски, френски и немски език – бълг. “предмет”. – Б. р.

Един от съмишлениците на Кирил Кръстев – Мирчо Качулев, участва през 1924 г. в първата международна изложба на “Зенит”¹⁵ в Белград, организирана от Любомир Мицич. В картините на Качулев има една дълбочина, която го отличава от неговите съмишленици. Той се откъсва от традиционните мотиви и се ориентира към универсални проблеми. Неговите сюжети са вдъхновени от гръцката митология, неговите мъже и жени са анонимни, слънцето е изобразено като кристална топка.

В кръга на сп. “Везни” влизат също художниците Васил Захариев, Борис Денев, Цанко Лавренов и други. Каква е съдбата на тези творци след трагичната смърт на Гео Милев? Част от тях спират своята творческа дейност или се ориентират към други области. Владимир Димитров-Майстора, Сирак Скитник, Цанко Лавренов продължават да рисуват, но тяхната четка става по-спокойна, нонконформисткият дух и идеи биват подчинени донякъде на политическите изисквания и на естетическия вкус на широката публика.

Смъртта на Гео Милев води до промяна в художественото мислене на това поколение, но в никакъв случай не може да се говори за спиране на процесите. Новите идеи и тенденции продължават да се развиват и обновяват и през тридесетте години, макар да няма вече такива крупни личности като Гео Милев, които да обединяват около себе си авангардно мислещите творци. Един от ярките модерни художници на това десетилетие е Иван Ненов. Роден в столицата, той е далеч от земята, от селския живот, поради което в картините му липсват пасторалната и пастирската тема. Тяхната композиция е добре организирана, формите са игриви, предметите са изолирани от заобикалящата ги среда. Преобладаващият цвят е сивият. За Ненов на първо място е формата, цветът играе второстепенна роля. Фигурите са уравновесени и плътни и са изведени на преден план, контурите на тялото са подчертани. Благодарение на този похват Иван Ненов постига релефност, сравнима с тази на скулптурата. Интересът му към монументалното не е случаен. Преди да започне своята кариера като живописец, Иван Ненов се занимава със скулптура. С това се обяснява неговото желание да моделира тялото и формата, стремежът му да ги направи живи. Картините му излъчват спокойствие, а неговите персонажи – хармония и виталност. Той е далеч от идеята да следва морални образци – целта му е да експериментира в духа на посткубизма.

Кирил Цонев е също авангарден художник от 30-те години. Творчеството му е свързано с многобройните пътувания, които го водят в Берлин, Париж, Мексико, Куба. Цонев рисува във всички жанрове на изобразителното изкуство, но най-високо са оценявани неговите модернистични портрети. Художникът опростява цвета, формата, често фонът на картините е неутрален. Неговото внимание е насочено най-вече към връзката между

¹⁵ Сп. “Зенит” на Любомир Мицич, около което се формира групата на зенитизма, се създава през 1921 г. в Загреб, но от 1926 г. започва да излиза в Белград. – Б. р.

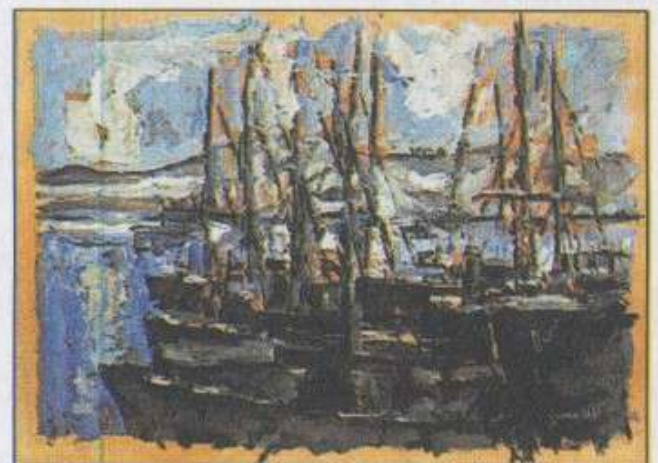
пространството, формата и цвета. Цонев рисува “човека на своето време” в състояние на работа или почивка. Пейзажите му са понякога експресивни, поетични, а друг път монументални, с доминиращо чувство за ред и желание да подчини природните закони. В натюрмортите му изпъква хармонията, предметите са рисувани с такава прецизност, че се превръщат в декоративни елементи. Според наложеното от критиката мнение Кирил Цонев е един от редките български художници, които представят света “по езически”, като търсят неговата красота, без да извършват субективни промени.

За развитието на българското изобразително изкуство през 30-те години не можем да правим изводи само от творчеството на Иван Ненов и Кирил Цонев. И все пак това, което установяваме като обща тенденция, е стремежът към отдалечаване от традиционните мотиви и търсенето на проблеми, които не са свързани със съдържанието на картината, а с нейното техническо изпълнение.

От представените наблюдения се налага изводът, че авангардизъм в българското изобразително изкуство съществува, макар и да е твърде различен от западно- и централноевропейския модел. Привързан към традицията, той е затворен за чуждото влияние, но само привидно. Българските художници се стремят да запазят своята национална идентичност и приемат новите тенденции умерено и подозрително, преплитайки ги в своя индивидуален стил и обличайки ги в национални мотиви. Тази смесица дава оригинални произведения, които дълго време бяха пренебрегвани или забравени от българската художествена критика. Тяхното преоткриване е от изключително значение не само за специалистите, но и за публиката, която през всичките тези години си задаваше въпроса дали съществува авангардизъм в българското изобразително изкуство. Между символизма, сецесиона, експресионизма и посткубизма изкуството се опитва да намери своя път, в



Сирак Скитник, *Натюрморт*



Сирак Скитник, *Пейзаж с гемии*

който се пресичат, от една страна, очакванията на публиката и изискванията на управляващите, а от друга – желанието на творците да отидат по-далеч в своите търсения, като запазват в произведенията си ценностите на българската традиция.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

Кръстев 1988: Кирил Кръстев. Спомени за културния живот между двете войни. София.

Мансбах 1999: Steven Mansbah. *Moderne Art in Eastern Europe. From the Baltique to the Balkans, 1890-1939*, Cambridge University Presse.

Лазарова 1967: Д. Лазарова. Иван Лазаров за изкуството. София.

Георгиева 1994: И. Георгиева. Културната ситуация на център в българското изобразително изкуство през 20-те години. – сп. “Проблеми на изкуството”, № 1.

Маринска 1994: Ружа Маринска. 20-те години в българското изобразително изкуство. София, “Свободно отечество”.

Маринска 1995: Ружа Маринска. Гео Милев рисува. София.

Пасут 1988: Chrisnina Passouth. *Les avant-gardes de l'Europe centrale 1907-1927*, Paris, Flammarion.

Аврамов 1971: Димитър Аврамов. За движението “Родно изкуство” в българската живопис – сп. “Проблеми на изкуството”, № 4.

Димитрова 1986: Т. Димитрова. Проблемът родно изкуство в българската художествена критика през 20-те години на нашия век. – сп. “Изкуство”, № 3.