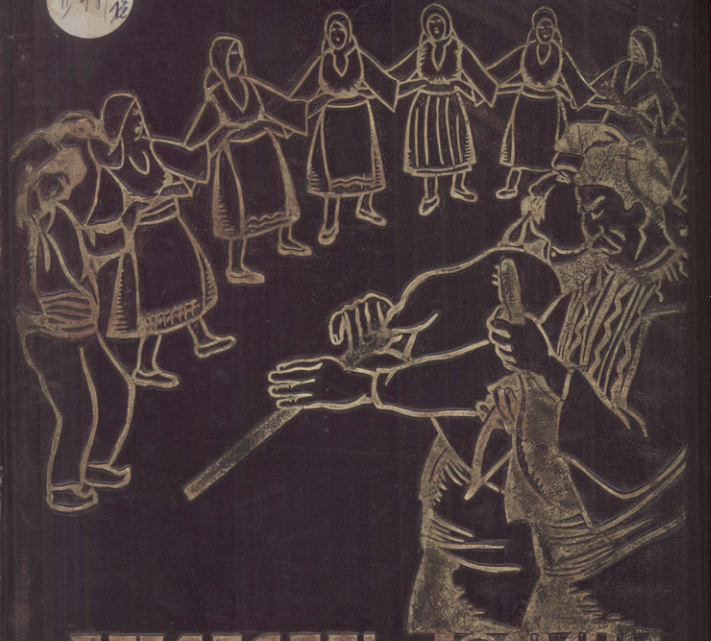
Гр
П 47/12



ПЕТДЕСЕТЬ ГОДИНИ БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО

АНДРЕЙ ПРОТИЧЪ

На

Стефанъ Таневъ

по случай четвъртвековната му управителна и полезна обществена служба.

В. Павълджиевъ

25. II. 1934 год.
София.



Царьтъ на Бѣлгаритѣ Борисъ III
Портретна снимка отъ А. Тасевъ.

ИЗДАНИЯ НА НАРОДНИЯ МУЗЕЙ ВЪ СОФИЯ

ПЕТДЕСЕТЬ ГОДИНИ
БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО

отъ

АНДРЕЙ ПРОТИЧЪ

[1]

ДЪРЖАВНА ПЕЧАТНИЦА — СОФИЯ



Етнографически музей — София

Иванъ Димитровъ, Тревненка

ПЕТДЕСЕТЬ ГОДИНИ

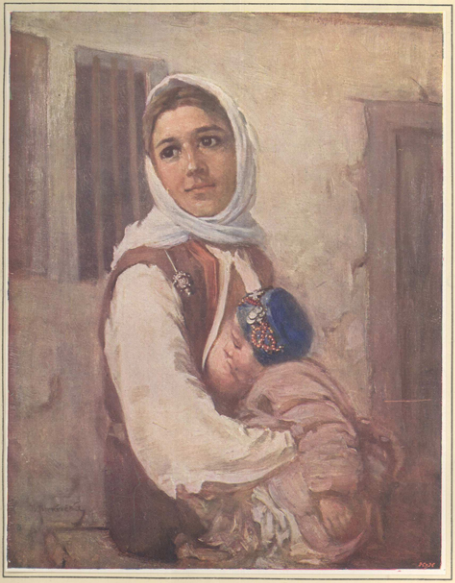
БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО



Ів. Мражвичка, Скопьенка

УВОДЪ

Сегашното българско изкуство е дѣло изключително на епохата, настѫпила въ България следъ освобождението ѝ. Предосвободителната епоха на духовното и национално самосъзнание и възмѫжаване познаваше, освенъ религиозната и портретна живопись на мѣстнитѣ зографски школи, само портрети и исторически и революционни литографии отъ художници, обучени и възпитани въ академиитѣ на Москва и Петроградъ, Виена и Мюнхенъ. Нашитѣ зографи, подъ влиянието на стиловетѣ на по-новото време, главно на донесени у насъ западни гравюри барокъ, рококо и ампиръ и на портрета, който тѣ култивираха не само като стенописъ, ревностно се стремѣха да се приближатъ до едно индивидуално изкуство и въ религиозната живопись. Отъ своя страна и индивидуалнитѣ художници въ отношение на църковната живопись се опитаха да приложатъ своя западенъ академизъмъ и въ иконата. Единъ отъ тѣхъ — Николай Павловичъ — отиде до крайность: той взе за модель на религиознитѣ типове въ иконитѣ си свои роднини, безъ да ретушира, одухотвори и приближи тѣхнитѣ характерни черти до традиционнитѣ религиозни типове. Развитието на цѣлото изкуство на предосвободителната епоха бѣ преостановено веднага следъ освобождението на България, чиято най-насѫщна нужда бѣ организирането ѝ като държава. Нашето следосвободително изкуство изискваше и други условия за художествено творчество. Едва когато тѣ бѣха създадени, изкуството на младата държава взе своето по-нормално развитие. Единственъ центъръ на условията за художествено творчество и изобщо на художественъ животъ бѣ столицата на българитѣ София. Разположена почти въ центъра на българскитѣ земи, близо до долинитѣ на голѣмитѣ български рѣки Морава и Вардаръ, Искъръ, Струма и Марица, София бѣ избрана по време на освобождението ни за престоленъ градъ на България, смѣтана тогава въ границитѣ на Санстефанския договоръ. И макаръ че тия граници сѫ все още единъ неосѫщественъ блѣнъ, София, следъ съединението на Сѣверна и Южна България единствена столица на освободеното отечество, стана следъ преживѣнитѣ освободителни войни презъ 1912—13 и 1915—18 год. и духовенъ центъръ на емиграцията отъ неосвободената родина. Като столица на българската държава и като духовенъ центъръ на цѣлокупното отечество София стана и най-голѣмиятъ, съ най-голѣмо благосъстояние нашъ градъ, привлѣче и привлича въ себе си своитѣ първи и най-надежни личности и почувствува най-рано влиянието на чужденцитѣ и на възприелитѣ чуждата култура българи, съ тѣхната жажда да европеизиратъ народа чрезъ възпитанието на неговото естетично чувство и съ художествени произведения, за които трѣбваше да бѫдатъ създадени необходимитѣ условия.



Ив. Мрквичка, Мајка

I.

СЪЗДАВАНЕ УСЛОВИЯ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНО ТВОРЧЕСТВО



Иван Мравчика, Задушница

I. ПЪРВИ ХУДОЖНИЦИ-ЧУЖДЕНЦИ И БЪЛГАРИ. ХУДОЖЕСТВЕНО УЧИЛИЩЕ

Освобождението на България предизвика коренна преломъ въ живота на народа. То измѣни и интереситѣ, дѣйностьта на водителитѣ му. До създаването на самостоятелно и независимо княжество, главната задача на първаднитѣ се заключаваше въ културното пробуждане и въ подигане на националното самосъзнание на заробения народъ. Но веднажъ политическата свобода постигната, главнитѣ интереси, почти изключителната дѣйность на правителствата и на народнитѣ водители бѣха обърнати къмъ политическото и стопанско сѫвземане на добичашния робъ. Всичко, което се предприемаше за културния напредъкъ на народа, въ първитѣ години слѣдъ освобождението, се ограничаваше въ подобрение на първоначалното и срѣдно образование. Другояче не можеше и да бѫде. Нуждата на народа отъ училища и подготвени лица за бажнитѣ държавни и общински служби е била тъй голѣма, че даже да би се породила мисъль за насърчаване на изкуството, цѣла е да бѫде отхвърлена на най-задния планъ. Но тъкмо за туй, че всички, на първо мѣсто правителството, виждаха своята главна културна задача въ уредбата на образованието, служека и на нашето изкуство. Въ срѣднитѣ училища е трѣбвало да се преподава и рисуване. Българи специалисти за този учебенъ предметъ е нѣмало достатъчно, пѫть и по-добритѣ живописци сѫ били заети на по-важни държавни или общински служби. Трѣбвало е да бѫдатъ поканени отъ чужбина и учители по рисуване, както сѫ били поканени отъ тамъ учители и по други предмети. И макаръ доста млади българи да сѫ били изпратени въ западни академии на изкуството като стипендианти, нуждата отъ учители по рисуване е била попадвана ежегодно съ чужденци-художници, предимно чехи. Тѣ не изчезна дори слѣдъ като бѣ отворено въ София държавно рисувално училище. Особено за специалнитѣ му ателиета по художествена индустрия и по графика, та даже за класоветѣ по свободнитѣ изкуства.

Презъ сръбско-българската война (1885) престояха въ България като военни кореспонденти-рисувачи за западни илюстровани списания нѣкои художници, които разработиха мотиви и изъ близката революционна и военна история и изъ бита и природата на България. Други художници-чужденци бѣха дошли у насъ, за да отворятъ частни рисувални училища или да опитатъ и тѫка щастието си, но вече като свободни художници.

Не забавили въ младото княжество почти никакъвъ художественъ интересъ, чужденцитѣ-художници, съ рѣдки изключения, престояваха малко време въ България. Въпрѣки това тѣ даваха своя приносъ къмъ развитието на изкуството не само като учители и професори, не само като участници въ колективни и частни изложби, но и съ близането на своитѣ произведения.

Но българското национално изкуство трѣбваше да бѫде създадено главно отъ наше, българско рисувално училище. Презъ 1887 г. князъ Фердинандъ се бѣше изказалъ предъ устроилия въ негова честь изложба Иванъ Ангеловъ, че би бездъ подъ свое покровителство инициативата за едно художествено училище, стига тя да намѣри отзивъ и подкрѣпа въ срѣдата на правителството и народа. Иванъ Ангеловъ сгодни този свой разговоръ на политическия изгнаникъ въ Римъ Константинъ Величковъ. Прѣзъ 1894 год. Величковъ, като министръ на Народното Просвѣщение и почетенъ председатель на „Дружеството за поддържане изкуствата въ България", си сполни княжеското желание и заработи, заедно съ председателя на това дружество Д-ръ Ив. Шишмановъ, за

по-скорошното осъществяване на идеята за художествено училище. През 1895 г. Народното събрание гласува „Закон за рисувално училище в София". То бе открито през следната година и имаше за цел да подготвя: а) художници по свободните изкуства; б) учители и учителки по рисуване, чертане, краснопис и ръчна работа за гимназиите, специалните и класни училища (прогимназиите), както и художници по разните клонове на художествената индустрия (живопис, ръзба, декоративно изкуство, керамика, златарство, тъкачна индустрия и пр.). През 1908 год. това училище бе преобразувано на художествено-индустриално, като бе отстранена от неговата програма онзи балласт от часове и работа по чертане, краснопис, ръчна работа, педагогия и други предмети, които отнемаха време и отчуждаваха от изкуството. — През 1921 год. това училище бе преобразувано в Художествена академия, която, разбира се, запазва отдела по художествена индустрия.



Народен музей — София

Иван Мръвичка, Ръченица

II. ИЗЛОЖБИ, ПОРЪЧКИ И ПОКУПКИ. КАРТИННА ГАЛЕРИЯ

Каква млъчителна и бавна работа лежи зайд сегашнитѣ условия за художественo творчество въ България; каква значителна роля игра случаятъ, и какъ внезапно художественията интересъ нахлу и между по-широката народна маса — туй би изтъкнало най-добре чрезъ една бѣглъ прегледъ върху развитието на изложбеното дѣло у насъ.

Първата художествена изложба въ България е била устроена презъ декемврий 1887 год. отъ учителя при Софийската мжжка гимназия, Ив. Ангеловъ, възпитаника на Мюнхенската академия на изкуствата. Петь години слѣдъ туй правителството устрои първата колективна художествена изложба у насъ въ „Павилиона на изящнитѣ изкуства" на Първото българско народно пролѣтно-земледѣлческо изложение въ Пловдивъ (презъ 1892 год). За да бѫде тя реализувана, трѣбваше да бѫдатъ поканени не само всички художници чужденци и българи въ България, но така сжщо и чужденци-художници, живущи извънъ България и разработващи наши исторически сюжети, както и българи-студенти по живопись и скулптура въ чужбина. И на рисунки отъ гимназиални ученици бѣ предоставено доста мѣсто. Тази изложба е била тай игнорирана, че за нея се отзова по-подробно само единъ единственъ български вестникъ, „Балканска зора", съ подписътъ-рецензия. И тя едвали би била написана, ако авторътъ ѝ (Антонъ Митовъ) не е билъ самъ участникъ въ изложбата. Дори списанието „Нашето първо изложение", органъ на дирекцията на народното пролѣтно-земледѣлческо изложение, което е трѣбвало да информира, презъ двегодишното си излизане, подробно върху хода на устрояваната изложба и върху нейния успѣхъ, даже не споменава за художественията ѝ отдѣлъ. Само една незначителна информационна бележка за картината на чешкия, не идвала никога въ България художникъ Емилъ Холарекъ „Връщането на българскитѣ пленници, осѣлени отъ Василий I. 1014 год."

Скоро, още презъ 1894 год., бѣ устроена въ София първата изложба на „Дружество за поддържане изкуствата въ България". Тази изложба, както и слѣдните три изложби на сжщото дружество (презъ 1897, 1898 и 1899 год.) можаха да бѫдатъ устроени само съ паричната помощь на правителството. Първата колективна изложба, устроена даже безъ моралната подкрѣпа на правителството, бѣ на дружеството „Съвременно изкуство" (презъ декемврий 1903 год.). Съ материалната подкрѣпа на правителството, дружеството „Съвременно изкуство", както и вече споменатото „Първо българско художествено дружество", преименовано въ „Дружество на художницитѣ въ България", въе участие въ Първата южно-славянска художествена изложба въ Бѣлградъ (презъ септемврий 1904 год.) и устрои презъ авгуетъ и септемврий 1906 год. втората южно-славянска изложба въ София. Отъ по-късните чужди изложби въ София трѣбва да бѫде спомената голѣмата германска ретроспективна изложба презъ 1918 год., която даде произведения на първитѣ нѣмски майстори, и то само въ оригинали. Отъ изложбитѣ, устроени отъ българското правителство въ чужбина, трѣбва да се отбележатъ художественитѣ зали не въ българскитѣ павилиони въ Гандъ, Торино, Филаделфия, Парижъ и пр., а въ голѣмитѣ художествени изложбени дворци предъ всичко въ Мюнхенъ (1909 год.) и Римъ (1911 год.), дѣто произведенията на нашитѣ художници бѣха допустнати слѣдъ като бѣха прегледани и подбрани отъ тамошното върховно жури.

Едновременно съ моралния успѣхъ на изкуството се засили и материалната му подкрѣпа, макаръ и доста бавно. Купуванията отъ първата изложба въ България — тази



Антонъ Митовъ, Селянки въ София

Народенъ музей — София



Ивана Ангелова, На чешмата

Народен музей — София

на Ив. Ангеловъ — не е билъ българинъ; той се заинтересувалъ отъ чисто българскитѣ сюжети, отъ архитектурнитѣ пейзажи „Руината св. София въ София", „с. Сливница" и „гр. София", които и окачилъ въ своя ресторантъ „Панахъ".

Най-щедриятъ купувачъ на художествени произведения е билъ винаги царь Фердинандъ. Съ всѣка дружествена или частна изложба, покупкитѣ, било отъ царя, било отъ правителствата, било отъ частни лица — чужденци и българи — сѫ се увеличавали. Има случаи на откупване на всички изложени произведения. Първата голѣма покупка е тази отъ Южно-славянската художествена изложба въ София презъ 1906 год., както и отъ изложбата на „Дружеството на художницитѣ въ България" устроена сѫщото време, но отдѣлно по случай на десетгодишния юбилей на държавното рисувално училище. Отъ тия изложби князътъ откупи картини за 35,000 лв., а държавата — за 25,000 лв. Най-голѣмата покупка отъ изложбата на единъ художникъ е отъ изложбата на Андрей Николовъ, отъ която бѣха откупени презъ 1923 г. скулптури за 750,000 лв. Отъ 1923 г. насамъ правителството откупува ежегодно за 500,000 лв. картини и скулптури отъ художественитѣ изложби, а отъ 1927 год. ежегодно само отъ общата художествена изложба.



Иванъ Ангеловъ, Жътварка

Отъ голѣмо значение за изкуството въ България бѣха и поржчкитѣ отъ страна на свѣтската и църковна власть. Д-ръ Ив. Шишмановъ — единъ отъ най-голѣмитѣ създатели и организатори на културни учреждения и фондове —, като редакторъ на издавания отъ Министерството на народното просвѣщение „Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина" — за да разкрие и запази българската етнография чрезъ репродукции на скици на народни типове въ тѣхнитѣ разноцвѣтни декоративни носии, или на селската и градска българска архитектура и на предмети отъ домашната индустрия — възложи на художници да приготвятъ необходимитѣ скици. По инициативата на Константинъ Величковъ, като министръ на Народното просвѣщение, Министерскиятъ съветъ реши презъ 1896 г. да поднесе на руския царь Николай II, по случай коронясването му, единъ албумъ отъ оригинални български картини съ изключително български сюжети (народни типове и сцени, пейзажи, портрети на революционери отъ преди освобожде-



Ивана Ангелова, Бога дала, Бога взела . . .



Иванъ Ангеловъ, Клетва

Народенъ музей — София

нието, изгледи на българска и турска архитектура, развалини и пр.). За този албумъ бѣха изработени 62 картини отъ 21 художници. Драганъ Цанковъ, като председатель на Народното Събрание, възложи презъ 1902 год. на Никола Михайловъ да изработи портретитѣ на всички бивши председатели на Народното Събрание. Централното управление на земледѣлскитѣ банки въ България възложи на художницитѣ Ив. Мърквичка и Антонъ Митовъ да украсятъ съ битови картини плафона и стенитѣ на тържествената зала въ зданието на това управление (сега Министерски съветъ).



Я. Вешинъ, Ловъ

Комисията, която ръководѣше преобръщането „Черната джамия“ въ София на православенъ храмъ „Св. Седмочисленици“; Синодътъ, който се грижеше за духовната семинария и църквата ѝ въ София; комитетътъ „Царь-Освободитель“, който издигна паметникъ-мавзолей на падналитѣ при Плѣвенъ руски воини презъ последната руско-турска война и частни лица, спадащи къмъ енорията на църквитѣ „Св. София“, „Св. Никола“, „Св. Кирилъ и Методий“ поржчаха необходимитѣ фрески и икони за всички тия църкви и параклиси въ държавното рисувално училище, за да бждатъ изработени отъ професори и тѣхни ученици. Най-голѣмата поржчка е тази на фрескитѣ и иконитѣ въ църквата „Александръ Невски“, изписани, наредъ съ първостепенни руски майстори, и отъ наши художници.

Най-голѣмата художествена сбирка въ България притежава царьтъ. Той е разпредѣлилъ притежаванитѣ отъ него произведения въ всички свои дворци и вили (главно въ София, Враня и Евксиноградъ). Доста български художествени произведения има и въ



Ярослав Вешин, Хайдути

Народен музей — София

чужбина, като притежание на музеи и частни лица. Чужденците, престоявали въ България, сж откупували сжщо така български художествени произведения. Царь Фердинандъ, още като князъ, е подарявалъ, както на шефствувани отъ него чуждестранни полкове, тъй и на свои родини и на членове отъ Софийското дипломатическо тѣло, скици и картини. Отъ I-та южно-славянска художествена изложба въ Бѣлградъ, въ която участвуваха български художници, откупиха и български картини, краль Петаръ за своя дворецъ, сръбското правителство за сръбския Народенъ музей, а сжщо и частни лица. Сжщо и отъ Лиежкото всемирно изложение презъ 1905 год. бѣха откупени отъ чужденци нѣкои български художествени произведения, които будѣха интересъ сж своитѣ ориенталски или чисто български сюжети. Въ нѣкои чужди национални и градски картинни галерии сж получили мѣста и български художествени произведения. И художествена украса на градове чрезъ скулптури и на параклиси чрезъ фрески сж дали наши художници, заседнали за по-дълго време въ чужбина.

Въ сжщата 1892 г., когато музейния отдѣлъ на основаната презъ 1879 г. Народна библиотека и музей въ София бѣ издигнатъ до самостоятелно учреждение, бидоха откупени за него отъ Министерството на народното просвѣщение и първитѣ картини отъ павилиона за изящнитѣ изкуства при I български земледѣлско-промишлено изложение въ Пловдивъ (1892 г.). Значителни покупки се направиха отъ изложбитѣ, устроени презъ 1894, 1897 и 1906 г. отъ „Дружеството за поддържане изкуството въ България", и презъ 1906 г. отъ Южно-славянската изложба въ София. Следъ това, почти отъ всѣка погодѣмна изложба, сж откупувани картини и скулптури за художествения отдѣлъ на музея. Съ много малки изключения, художествени произведения сж откупвани съ извънредни и бюджетни кредити на Министерството на просвѣщението. Едва въ 1910 г. Народнитѣ музей откупи за правя пять сж свой бюджетенъ кредитъ картини и скулптури отъ художествена изложба. Направеният отъ Министерството и Народния музей покупки не засѣгатъ само съвременното наше изкуство, а и предосъбодителното. Отъ 1920 г. насамъ Народнитѣ музей не откупува отъ своитѣ кредити съвременни художествени произведения. Той ги подбира измежду избранитѣ отъ специалната комисия за откупуване художествени произведения за държавнитѣ учреждения, която действува при Министерството на народното просвѣщение.

Народнитѣ музей притежава и доста голѣмичка брой картини и скулптури, подарявани въ първо време чрезъ царь Фердинанда отъ чужденци-художници. Презъ последнитѣ години единъ гражданскиъ комитетъ, на чело на който стояха Вл. Молловъ, Гр. Василевъ и Ст. Чапрашиковъ, подари доста художествени произведения, откупени отъ една обща изложба. Най-значителнитѣ по брой и художествено значение дарове направени на картинната галерия е тая на Гр. Василевъ, най-голѣмитѣ нашъ колекционеръ на картини и скулптури.

Съвременното наше изкуство е застѫпено, и като маслена картина, но особено като рисунка и скулптура, достатъчно добре, за да могатъ да се проследятъ неговитѣ родове, стилното му развитие и най-добритѣ му представители. Сравнително добре сж застѫпени чужденцитѣ художници, битовата картина, пейзажа, портрета и фигурната живопись. По досегашнитѣ притежания на художествения отдѣлъ на музея може да се проследи и борбата за стиля въ нашето изкуство. То обаче още нѣма националенъ характеръ. Извънредно незначително е влиянието на художествения отдѣлъ на музея върху художественото възпитание на народа, а главно върху развитието на нашето изкуство, поради липса на помѣщение за картинна галерия.

III. ХУДОЖЕСТВЕНИ ДРУЖЕСТВА

И нашитѣ художествени дружества, както и тия въ чужбина, не изчерпватъ задачата си само съ това да обединяватъ и сближаватъ труженицитѣ отъ една професия, да устройватъ изложби отъ произведенията на своитѣ членове, да улесняватъ продажбата и поржчката на произведенията имъ. Изложби устройватъ дружествата, за да предизвикатъ по-здравословно съревнование и едно по-свободно взаимно влияние. Въ отношение на публиката художественитѣ дружества не преследватъ само едно художествено възпитание, основата на което е едно вѣрно око при съзерцанието. Тѣ иматъ за задача да спечелятъ за своя стилъ и по-широката, образованата публика. На тази борба да се запази надмощие на единъ стилъ, или да се наложи новъ, който носи съ себе си единъ новъ мирогледъ, една нова морална оценка на живота и свѣта, се дължатъ разцеплениятa на старитѣ художествени дружества и създаването на нови.

Наредъ съ това художественитѣ ни дружества сж, разбира се, и главнитѣ носители на борбата за създаване условия на художественo творчество, като сж се стремили да използуватъ за тая своя голѣма цель държавенъ глава и правителство, обществениди и духовенство. Уразличията въ схващанията за назначението на художника и на изкуството предизвикаха разцепление на художественитѣ дружества и създаване на нови. А пакъ последнитѣ не винаги избираха единъ новъ, революционенъ стилъ.

Първото художествено дружество, „Дружество за поддържане изкуството въ България", бѣ основано презъ 1894 г. Неговитѣ цели бѣха да устройва изложби, да популяризира чрезъ едно художественo списание изкуството въ България и да работи предъ правителството за откриване на рисувално училище. Това дружество, основателитѣ на което не бѣха само художници, групира около себе си всички художници, чужденци и българи. То уреди първитѣ колективни изложби, създаде рисувално училище, издава първото художественo списание „Изкуство", намѣри значителни доходи (чрезъ покупки и поржчки на картини и икони) и организира участието на български художници въ изложби въ чужбина (въ българскитѣ занаятчийско-промишлени павилиони въ Парижъ, Филаделфия, Лондонъ, Лиежъ, Милано и другаде).

Условията за художественото творчество бѣха създадени предимно, ако не изключително, отъ това първо наше художественo дружество. И именно тия вече създадени условия за по-спокойно и успѣшно художественo творчество, особено рисувалното училище, донесоха зародиша, както на голѣмата поделя, така и на разцеплението на дружеството. — Отъ чужбина се бѣха върнали млади художници, архитекти и писатели, които подъ влияние на модерната архитектура и на импресионистичното изкуство, поставяха съвършено нови изисквания и на живописъ, и на скулптура, и на архитектура, и на декоративно изкуство. Къмъ тия идеални побуждения добавоха и чисто практически интереси. Ржководителитѣ на „Дружеството за поддържане изкуството въ България" бѣха използували щедрото покровителство на Двореца и широкитѣ връзки съ Правителството и съ Синода, за да взематъ само за себе си живописната декоративна украса както на църкви и параклиси (църквитѣ „Александръ Невски", „Св. Седмочисленици", „Семинарската църква", „Параклисътъ" въ Народното събрание, „Мавзолеятъ" въ Плѣвенъ и др.), така и на обществени здания (тържествената заседателна зала на Земледѣлската банка). Строещитѣ се тогава сгради на Рисувалното училище даваха огромни плоскости и ниши за

линеарна и живописна, ръзбарска и скулптурна декорация. Всички тия благодарни изгледи тревожеха младитѣ художници, които сигурно щѣха да бѫдатъ оставени извънъ участие въ новитѣ постройки и конкурси. Презъ 1903 г. „Дружеството за поддържане изкуството въ България се преименова въ „Дружеството на художницитѣ въ България". Смѣлата година младитѣ основаха свое дружество — „Съвременно изкуство". Главната цель на дружеството бѣ да сдружи за съвмѣстно дѣло работницитѣ отъ разнитѣ области на изкуството (архитектура, живопись, скулптура и декоративно изкуство), да



Народенъ музей — София

Никола Мариновъ, Назадъ отъ извора

прокара и популяризира въ България съвременното изкуство (импресионизма), да прочуи заченкитѣ на старото българско изкуство и да ги използува въ съвременна смисълъ. Отъ тия цели първата и последната останаха платонически, втората биде осмѣствена като никога по-рано. За новия полетъ на нашето изкуство може да се съди отъ ежегоднитѣ изложби на дружеството „Съвременно изкуство", отъ пълното откѫпуване на изложенитѣ художествени произведения.

По-способнитѣ, по-напредничави въ схващането и изпълнението художници отъ „Съвременно изкуство" нѣмаха смѣлость да не допускатъ въ изложбитѣ шаблонитѣ или недозрѣли работи на свои членове. Старитѣ пакъ отъ „Дружеството на художницитѣ въ България", за да представятъ по-новото дружество за излишно, не се тревожеха, че произведенията на по-младитѣ и по-способни тѣхни членове обезценяватъ и

убиватa работитѣ имъ, та привличаха по-добритѣ отъ забѣрналитѣ се отъ чужбина възпитаници на нашето висуване училище. Тази липса на смѣлость, когато се журираха картинитѣ на изложбата на „Съвременно изкуство", и тая толерантность на старитѣ къмъ младитѣ въ „Дружеството на художницитѣ въ България" не можеха да предотвратятъ едно разцепление и на двѣтѣ дружества. Веднага слѣдъ като бѣ закрита устроената презъ 1919 год., по случай 25 годишния юбилей на художественото училище, съвмѣстна изложба, бѣ образувано дружеството „Родно изкуство". До каква степень на дружеството „Родно изкуство" липсва, като мотивъ за основаването му, какъвато и да е необходимость да се обединятъ само художници на единъ по-напредничавъ стилъ, може да се види най-добре отъ неговия позивъ къмъ българското общество. Като изтъква художествения интензивенъ животъ презъ последнитѣ, инакъ тежки години и установява, че бързото появяване на художници и изложби, безъ потрѣбната зрѣлость на изложбитѣ и сериозното отнасяне къмъ изкуството, носи опасностьта да се даде единъ нежелателенъ характеръ на отечественото изкуство и да повлияе върху възпитанието и разбиранията срѣдъ българското общество, то сгрѣшава, че група художници отъ двѣтѣ стари дружества основаватъ ново дружество „за да се запази родното изкуство отъ пагубни влияния, отъ единъ шаблонъ и изгребяване" и за да се „постави нашето изкуство на по-здрави основи и правилно развитие".

Все не като новаторско сдружение бѣ основано презъ 1920 г. „Дружеството на независимитѣ художници". Неговата цель е да урегулира: кой да излага, колко произведения да изложи и кога да ги изложи. Споредъ устава му, всѣки членъ излага опредѣленитѣ максимумъ произведения, безъ да се подхвърлятъ на преценка отъ когото и да било; изложбенитѣ площости се опредѣлятъ съ жребие и всѣки нарежда своитѣ произведения тъй, както той намира-за най-добре; всички стари членове, а не едно специално жури, решаватъ, дали трѣбва да се приематъ въ изложбата произведенията на художници не членъ на дружеството.

II

РОДОВЕ ИЗКУСТВО И ХУДОЖНИЦИ



Цѣно Тодоровъ, Пазара

Народенъ музей — София

БИТОВА КАРТИНА

Ядката на новото българско изкуство е битовата картина. Тя обобщава в себе си почти всички други родове живопись. В нея опитаха умението си почти всички наши художници и до наши дни тя води стилното развитие на нашата нова живопись. Другояче не би могло и да бъде в една страна с далеч преобладаващо земледълско население.

До каква степень битовата картина завладя, почти сама през първит две десетилетия следъ освобождението, нашето изкуство, — свидетелствува обстоятелството, че и портретът, така култивиранъ и отъ предосвободителнитъ художници, и патриотическитъ литографии (портрети на дейци отъ духовното и национално възмъжаване, революционни сцени, четнишки боеве, исторически случки) и създадената отъ Антоний Пйотровски през сръбско-българската война бойна картина, като да изчезнаха като художественъ родъ или бъха отхвърлени на заденъ редъ.

Художницитъ, особено чужденцитъ, дошли в нашата демократична селска държава, сж били пленени и заинтересувани отъ характерното, избраздено отъ живота и изпечено отъ слънцето лице, отъ набитата и жилова фигура на нашия селянинъ и отъ стройната, кръшна и спретната наша селянка. Освенъ това — и отъ декоративностьта на нашата народна носия, отъ примитивностьта на ръчната работа, отъ своеобразната процесионалность на нашитъ обичаи. Отъ трета страна и нашиятъ възпитанъ въ странство художникъ, и повиканитъ отъ правителството чужденци-художници, донесоха съ себе си стремлението да се създаде и у насъ едно изкуство, мотивитъ на което да се взематъ отъ живота на неуморимия труженикъ селянинъ-боецъ съ земята. — Пъкъ и официално се даде всичкото предпочитание на битовата картина. Въ стремлението си да спаси етнографскитъ материали отъ нахлуващата у насъ западна култура, властьта даде място на битовата картина и по страницитъ на своитъ издания (въ Сборника на Министерството на народното просвѣщение), и изъ залитъ на музеитъ, и по стенитъ на тържественитъ зали (въ Българската земледълска банка), и изъ подаряванитъ въ чужбина албуми съ оригинални художествени произведения. (Албумътъ, поднесенъ на Императоръ Николай II по случай коронацията му).

Вече Францъ Каницъ, през своитъ пътувания изъ България (отъ 1860—1876 г.) и през гостуването си у нашия първъ князъ Александръ Батемберг, бѣ скицирал и отпечатал битови рисунки (въ Donau-Bulgarien, 3 тома, 1877, второ издание 1882 г.). Тия негови скици станаха у насъ популярни чрезъ репродуцирането имъ още веднага следъ освобождението ни и въ „Българска илюстрация", и по корицитъ на ученишкитъ тетрадки, и по банкнотитъ на Българската народна банка. Макаръ случайно, и нѣкои отъ нашитъ предосвободителни художници се заеха, покрай портрета, съ патриотическата литография, иконата и съ скици на битовия нашъ животъ. Всичкитъ следи на класическата академична рисунка и композиция носи скицата гроздоберъ отъ Николай Павловичъ. Едни отъ първитъ художници следъ освобождението ни, които се заеха съ битовата картина, бъха Ив. Димитровъ и Антоний Пйотровски (полски художникъ, дошелъ у насъ като воененъ рисувачъ-кореспондентъ през сръбско-българската война). Ив. Димитровъ, единъ съ голѣми способности, но малка продуктив-

ность художникъ, който още като студентъ въ Парижъ бѣ допустнатъ да излага въ Салона, даде презъ 1885 г. една „Трѣбненка", която е безупрѣчна въ нѣжната и елегантна френска линия а да Кабанелъ, и въ чистото и изискано съпоставяне на боитѣ въ разграниченитѣ отъ линията плоскости (обр. 2). Това е едно не непосрѣдствено почувствувано, а едно само формално безупрѣчно издържано, даже салонно изящно художествено произведение отъ нѣкогашния, предимпресионистичния най-чистъ академически стилъ. — Антоний Пйотровски, извънредно популяренъ съ своята голѣма историческа картина въ Народния



Н. Маринов, Македонче

музей въ София „Баташкото клане презъ 1876 год.", остана много малко време у насъ, за да може да тласне напредъ нашата битова картина, която му бѣше близка вече поради това, че той бѣ далъ предпочитанието си още въ отечеството си (Полша-Краковъ) на тоя родъ картини съ народни сюжети отъ родината му. Той схващаше и предаваше народнитѣ типове изъ България рѣзко индивидуализирани (черкезкитѣ, башибозушкитѣ и циганскитѣ лица и фигури въ „Баташкото клане презъ 1876 г.").

Смущинскитѣ създатели на нашата битова картина съ Иванъ Маркевичка, Иванъ Ангеловъ и Ярославъ Вешинъ. Първиятъ отъ тѣхъ забоева сюжета; вториятъ вдълбочи съдържанието; третиятъ издигна битовата картина до смущинско художествено произведение и чрезъ това даде полетъ на цѣлото наше изкуство.



Никола Маринова, Мака

Повечето поради художественитѣ нужди на България, откодкото поради разнообразна художествена индивидуалность, Мърквичка е единъ отъ най-многостраннитѣ художници у насъ. Нѣма родъ, спадащъ къмъ рисунката и живописьта, съ който той да не се е занимавалъ. Всички сюжети, които е могла да му даде българската природа, българскиятъ животъ и революционната епоха (преди освобождението на България и неотдавнашниятъ турски режимъ въ Македония) сѫ третирани отъ него. Негови произведения има навсѣкѫде — и въ княжескитѣ дворци, и въ обикновена българска кѫща, и въ Народния музей, и въ държавни учреждения, и въ църковни постройки. Непре-



Вл. Димитровъ Майстора, Циганка

къснато и неуморно на работа, той се движи отъ обикновена етнографическа скица на българския селянинъ до композиционни картини, представляващи подвижни народни сцени; отъ скица на нѣкоя селска колиба до интериьори на нѣкоя натъпкана съ хора, пушекъ и свѣтлина селска кръчма; отъ илюстрация за нѣкоя новела до декоративно пано; отъ лека и бѣгла портретъ-скица до барокни портрети на видни официални, царски и църковни личности; отъ революционна картина изъ Македонския животъ до икони въ православни християнски храмове. Чувствата, които той влага въ своитѣ произведения, се движатъ отъ сладничевата сантименталность на лунната нощь до трагичната сѫдба на македонцитѣ презъ последното възстание въ тая страна (презъ 1903 г.). Обаче Мърквичка нито дойде въ България като установенъ художникъ, нито пъкъ бѣ



Вл. Димитрова Майстора, Селени

една тъй мощна художествена индивидуалность, за да разреши успѣшно всички художествени проблеми, съ които се заемаше. Ето защо въ неговитѣ произведения формални и технически непохватности страдатъ и отъ дебело подчертаване чисто етнографическата особеность на сюжета; ето защо Мърквичка не можа да предаде въ иконитѣ българското, православното религиозно чувство и представа, които иматъ задъ себе си цѣла традиция; ето защо неговитѣ пейзажи сѫ пълни съ неестествени ефекти, трагичнитѣ револю-



Вл. Димитровъ Майстора, Кюстендилца

ционни сцени — съ болнавъ сантименталиѕмъ, а портретитѣ му не сѫ освободени — дори и най-добритѣ отъ тѣхъ — отъ нѣкаква внушителность въ израза на лице и фигура, която нѣма нищо общо съ характеристиката на личностьта. Мърквичка, поради липсата на установени у насъ условия за художествено творчество, които той, както рѣдко другъ отъ неговитѣ другари, се труди тъй ревностно да създаде, не е ималъ време да стане господарь на техническитѣ и формални похвати, необходими за успѣшното третиране на сюжетитѣ, които при липса на други по-добри художници, сѫ възлагани предимно върху него. И колкото голѣма опозиция и да е срѣщалъ Мърквичка и неговитѣ произве-



Вл. Димитровъ Майстора, Жатвари



Вл. Димитрова Майстора, Жатва

дения, колкото да сѫ възстабали срещу него по-младитѣ художници и художествената критика, които сѫ преследвали освобождението отъ пръчкитѣ, наложени отъ старитѣ художници начело съ Мърквичка върху изкуството на България, всепакъ неговитѣ заслуги стоятъ надъ всѣкакви временни борби и се признаватъ вече отъ всички.

Първитѣ опити на Мърквичка сѫ студии на наши народни типове, носии и къщи. Както значителна роля и да е предоставена въ тѣхъ на боята, не тя, а линията е



Вл. Димитровъ Майстора, Дѣдо, баба и внучка

за Мърквичка най-същественъ художественъ елементъ, най-главното изобразително срѣдство. Въ тия опити боята не индивидуализира лицата, подъ нея ние не чувствуваме сочнитѣ и пълни съ животъ форми на тѣлото на нашата селянка и селянинъ. А това се обяснява само съ стремлението на Мърквичка не да даде едно свое индивидуално впечатление, а да долови и предаде — по-точно, по-детайлно народното лице и етнографическата своеобразность на носията. За това той и предпочита линията предъ боята. Мърквичка надрастна надъ етнографическото схващане и детайлното предаване и се предоставя на своето просто и здраво, непокварено отъ никакви умувания око, само



Вл. Димитровъ Майстора, Леля



Вл. Димитрова Майстора, Жетварки

въ скициитѣ по натура, въ пленэръ въздухъ, направени изъ градове и села, изъ ниви, кръчми и пазари, а не и въ голѣмитѣ композиции, работени въ ателие.

Въ тия свои скици Мърквичка предава съ извънредно малко срѣдства и закръгленото сочно и характерно женско лице, и стройната и оформена фигура, и извън-



Вл. Димитровъ Майстора, Сватба. I. Момиката

редно изразителни ръце. При това леката и опростена линия предава извънредно спретнато народната носия. По-подробенъ е Мърквичка при характерното лице на нашия селянинъ.

Само богато Мърквичка се осланя на окото и на темперамента си, той създава своитѣ най-значителни скици. И тъ спадатъ къмъ най-доброто и най-ценното на българския импресионизъмъ. Не линията, а боята господствува. Тя е нанесена въ широкъ размахъ, а чрезъ това живописътъ е изтъкнатъ като плоскостно, съ две измѣрения

изкуство. Предаване дълбочината чрез плоскости изтъква декоративния характер на живописта. При това характеристиката на лицата, гъвкавостта и движенията на тълата получават своята изразителност преди всичко чрез колорита, извънредно пресен, открояван и разнообразен от ярка светлина.

На тоя импресионизъм във своите студии Маркевичка не остана вярна. И то не само във своите големи композиционни картини. И във отделни фигури на българина или българката Маркевичка се повръща към линията и размазаните бои, към детайлно предадената носия и шаблонизираните лица. И ако във известни свои импресионистични скици на нашата селянка Маркевичка се подемаше до една рядка у нас височина, да



Вл. Димитровъ Майстора, Сватба. II. Момата

опростотвори до почти примитивна религиозность израза на лицето на жената от село, която издига селянката и детето ѝ до една народна селска мадона, — същият тоя художникъ на непосрѣдственото впечатление надува израза на селени и селенки, като да рисува репрезентативни портрети.

Извънредно пагубно за Маркевичка е неговото отстъпничество от импресионизма, особено във композиционните му картини. Тѣ страдат преди всичко от голѣма претрупаность и от недостатъчно проучване на отдѣлните природни форми. По-проучени сѫ характерните лица и фигури. Природата, къщите, освѣтленията, атмосферата сѫ дадени не по натура, а пък носите сѫ съ подробности, които здравото око не допуща. А пък във тия картини се поставят за разрешение и голѣми художествени проблеми — „Сватба“,

„Рѧчница", „Задушница" и пр. — Извѣнредно значително е влиянието на Маркевича за развитието на нашето изкуство. Повечето отъ нашитѣ художници втора генерация сѫ непосрѣдно негови ученици.

Цв. Маркевича има отъ всички художници въ България най-вече заслуги като неуморенъ инициаторъ за създаване на по-добри условия за художествено творчество у насъ. Той е работилъ и първитѣ, и не само първитѣ програми по рисуване въ срѣднитѣ училища и агитиралъ за учредяването на рисувално училище; билъ е най-упоритиятъ популяризаторъ, чрезъ работа и изложби, на изкуството у насъ; дирилъ е частни и



Вл. Димитровъ Майстора, Сватба. III. Ржкопѣсване

обществени поржчки — картини, декоративни панѣ и икони за себе си, колегитѣ и ученицитѣ си; далъ е инициативата за павилиони на изящнитѣ изкуства при Първото земледѣлческо промишлено изложение въ Пловдивъ презъ 1892 г. и за участие на България въ общи или български павилиони на всемирни или само мѣстни изложби въ Парижъ, Санъ-Франциско, Гандъ, Торино, Лондонъ и пр.

Той, единъ видимо извѣнредно тактиченъ, натурализиралъ се у насъ чехъ, никога не излизаше на първъ планъ. Той не бѣше борецъ. Такъвъ бѣше неговиятъ най-близъкъ колега въ изкуството и другарь и съучастникъ въ всички начинания отъ голѣмо обществено значение — Антонъ Митовъ.

Още като ученикъ известенъ срѣдъ по-широкитѣ народни маси съ своитѣ голѣми репродукции по портрети на нашитѣ първи личности отъ духовното ни и поли-

тическо възраждане (Славейковъ, Раковски, Каравеловъ, Левски, Ботевъ и др.), свършилъ следъ това Туринската академия на изкуствата, Антонъ Митовъ разви, следъ завръщането си въ България, една за онова време извънредно многостранна дейность. Той бѣше учитель по рисуване, продуктивенъ художникъ, художественъ критикъ, политически фейлетонистъ, популяризаторъ на изкуството на ренесанса и най-отявления борецъ за създаване условия за художествено творчество у насъ. За да реализира тия последнитѣ — той бѣше преданъ почитатель на царь Фердинанда и интименъ и



Вл. Димитровъ Майстора, Сватба. IV. Хоро

отдаденъ приятель на Ив. Мърквичка, К. Величкова и Ив. Шишманова. Съ тѣхъ и съ съдействието на всички други по-голѣми или по-малки власти, особено съ държавни и църковни първенци, той създаде първото художествено дружество, първитѣ изложби, първитѣ голѣми обществени поржчки и рисувалното училище. Тука той, презъ първитѣ години редакторъ на списанието Художникъ и историкъ на изкуството, разви една извънредно голѣма дейность, като популяризаторъ на изкуството отъ най-старо време до XX вѣкъ. Предимно чрезъ голѣмия брой свѣтли картини, които той даваше на зрителитѣ си, а не чрезъ една научна характеристика на художницитѣ или чрезъ едно историческо развитие на отдѣлни епохи или пѫкъ изобщо на

ѣлото изкуство. Той разполагаше съ около 18,000 диапозитиви. А вече само тукъ, да снабдишъ едно рисувално училище, сега академия, съ такъвъ голѣмъ брой диапозитиви бѣше, особено преди двайсетина години, единъ голѣмъ подвигъ, една извънредна заслуга.

Тази разнообразна и борческа дейность на А. Митова се отрази, разбира се, не особено благоприятно върху изкуството му. Тя му отнемаше, преди всичко, много време и рушеше спокойствието му.

Като живописецъ Антонъ Митовъ създаде нашия морски жанръ чрезъ своята разчитаща на левъ ефектъ картина Черно море. Той даде и пейзажи, и икони, и декоративни пана, и портрети, и военни и маневрени картини. Той бѣше обожатель изобщо



Вл. Димитровъ Майстора, Сватба. V. Трапеза

на класическото изкуство, борѣше се за академизма и не можеше да не направи отстѫпки предъ импресионизма. Той, както и Маркевичка, се опита даже въ единъ своеобразенъ новоимпресионизмъ. Въ края на краищата А. Митовъ създаде единъ свой начинъ на схващане и предаване на битовия животъ, който той, както Маркевичка, изтъкваше като преобладаващъ сюжетъ. Той предпочита масата селенки и селени, цигани и циганки, турци и жени отъ народа и то почти винаги изъ градскитѣ пазари, рѣки и чешми въ Варна, Ст.-Загора, Пазарджикъ, Пловдивъ и София съ тѣхната ориенталска живописность. И при Митовъ етнографската особеность на сюжета убива художествената негова страна. Най-характерното на Митовитѣ битови картини е, че художникътъ предпочита ярката слънчева день. Споредъ Антонъ Митова слънцето усилва рѣзкостьта на линията, прави боитѣ преситени и прегорѣли, атмосферата сивѣява. За Митовъ слънцето е необходимо като източникъ на свѣтлина до-

толкова, доколкото дава силни сенки. Въ тая игра отъ контрастирани силно осѣтени и засѣнчени плоскости ограничава Митовъ предимно родитѣ на слънцето, а не въ дълбокото и разнообразно откроѣване и на боитѣ, и на вальоритѣ имъ. Съ тия силно осѣтени и засѣнчени голѣмични плоскости Митовъ внесе значителенъ елементъ декоративно схващане на пейзажа, който при него, ако не винаги, то най-често е архитектуренъ, предимно турски.

Доколкото Антонъ Митовъ произхожда̀ше отъ Ст.-Загора, градътъ който е далъ на България най-много художници, най-много поети, най-много музиканти-композитори,



Иванъ Милевъ, На задушница

Ив. Ангеловъ бѣше, както Цено Тодоровъ и Андрей Николовъ, отъ Врачанско. Неговитѣ родители бѣха селени. А това както по-късно и за Владимира Димитровъ Майстора, предопредѣли онова изключително предпочитание, което той безрезервно даде на селскитѣ сюжети.

Много по-даровитъ отъ Мърквичка и Митова, Ангеловъ носѣше една девственна, до невѣроятность наивна душа и една ръ̀ка, до сега у другъ нашъ художникъ още не срѣщаца се интуитивность. Тя у него замѣстяше всичко онова, що у други се добиваше чрезъ дългогодишно школуване на окото и бавно спекулиране на художествения разсѫдъкъ. Освенъ това Ангеловъ бѣ добилъ солидни основи на художествено образование въ Мюнхенъ. Научения тамъ въ ателиетата по живопись и въ лекциитѣ по естетика и история на изкуство бѣ му дало здрави насоки за едно макаръ дълбоко

повлияно, но чисто Ангеловско творчество въ България. (То остана за това безъ подълбоки допирни точки съ другитѣ художници у насъ). По-късно Ангеловъ бѣ изпратенъ отъ князъ Фердинанда на специализация въ Римъ. Въ Мюнхенъ Ангеловъ се повлия отъ художника, на когото той се чувствуваше най-близъкъ, конгениаленъ. Този ху-



Иванъ Милевъ, Вѣнчавка

дожникъ не бѣше гениалниятъ майсторъ на портрета и на баварскитѣ селени, схващани и предавани въ рѣзко индивидуализирани черти — Лайбълъ. Той не се плени отъ него, а отъ другъ великъ майсторъ на работнитѣ хора — отъ Миле, който предаваше работата на къра като свещенодействие, изразено чрезъ благоговѣйното настроение и на пейзажа, и на израза въ стойката и лицето. У Миле допадна на Ангелова и рѣзката контурна линия и яркитѣ бои, и иреди всичко — неразривното единство между работния



Ивана Милева, Крадљивка

народъ и околната ситуация. При това Ангеловъ бѣше единъ извънредно значителенъ майсторъ на линията, на рисунката (последната той не считаше особенъ родъ художествено произведение, а само грѣбнакъ на бѫдещата картина). Освенъ това Ангеловъ държеше здраво, упорито на своето схващане и предаване на работещитѣ изъ нивята, въ розовитѣ градини, на рѣката, изъ кръщата и на другаде труженици на майката-земя. И въпрѣки бавното развитие, което той направи отъ чуждъ пастръкъ колоритъ до колорита на нашата златно-узрѣла нива, която дава отенъкъ и на селени, и на поля, и на небе, той не се поддаде на влиянието нито на крайния импресионизъмъ, нито на новоимпресионизма. И то въпрѣки влиянието на Сегантини, съ чиито работи той се



Иванъ Милевъ, Майка

бѣ сродилъ въ Италия. Само въ ателието си Ангеловъ правѣше опити и въ тия стилни направления. Отъ своя начинъ на гледане, схващане и предаване, отъ своята рѣзка линия, отъ своя напоследъкъ не особено богатъ колоритъ и отъ своето предпочитание на работния народъ, който обаче за Ангелова, както и за Миле, и Сегантини, не живѣе и работи въ физическа и душевна мизерия, художникътъ не се отказа никога.

Освенъ това Ангеловъ отиде тъй далечъ въ органическата връзка между нивата и селенина, тъй дълбоко, трагично преплете съдбата на селенина съ участьта на нивата, че настроението на картината му е издигнато за смѣтка и на пейзажа и на селенина, особено за смѣтка на селенина. Често фигуритѣ, па даже и лицата на селенитѣ въ една и съща картина не съ индивидуализирани. Това Ангеловъ би могълъ лесно да избѣгне. Онова обаче, което у насъ не е постигнато отъ никого, освенъ отъ неукротимия въ своята творческа воля Владимиръ Димитровъ Майстора и отъ тъй прежде-

временно починалия, изгорѣлия въ своя ненаситенъ творчески жаръ Иванъ Милевъ, това е вече споменатото трагично настроение, което бѣе отъ много негови работи. Покрусеният селянинъ предъ заблѣчената отъ наводнение или унищожена отъ градушка нива; гологлавият селенинъ предъ гроба на своя другарь, заровенъ край рѣката въ пустото поле — подобни дълбоки по схващане и настроения картини не бѣше далъ до скоро у насъ никой другъ освенъ Ангеловъ, който се развиваше независимо отъ кои да е български художници отъ неговата генерация, но който и не възпита свои ученици-художници.

Интерийорната битова картина застжпи въ едно много по-единно схващане и предаване отколкото Мърквичка неговиятъ ученикъ Маринъ Георгиевъ. При него



Иванъ Милевъ, Трагедия

пространството, уредитъ, мебелитъ, сждоветъ и хората постепенно израстватъ предъ насъ отъ помѣщение, едва освѣтено или чрезъ прозорецъ въ дъното, или отъ огънь въ предния планъ. Той скоро сязна границитъ на своитъ творчески способности, прости се съ свободното изкуство и се отдаде десетки години безрезервно на копиране нашитъ стари фрески (отъ XIII до XIX в.). Тия копия сж една отъ най-голѣмитъ ценности на нашия Народенъ музей. Толкова повече, че много отъ оригиналитъ на копиранитъ отъ М. Георгиевъ фрески сж напълно разрушени (особено търновскитъ). Тая благодарна и благотворна дейность на Маринъ Георгиева е отъ извънредно значение не само за историцитъ на нашето изкуство, а и за самитъ художници. Тѣ, които по-рано или по-късно ще трѣбва да се сродятъ съ тѣхъ. Това връщане назадъ се налага не само поради наложителното обновление на нашата по-стара художествена традиция и религиозна живопись.

По-скоро подъ влиянието на Маркевичка и Ангелова, отколкото подъ това на по-новии, донесени отъ чужбина въ изкуство стоеше П. П. Морозовъ въ своитѣ битови акварели и маслени картини. Нему обаче е присща една претрупаность, която, особено въ серията „Розова беритба", отива до едно раздробяване и детайлиране и на впечатлението отъ природата, и на предаването му върху платното или хартията. Битови сюжети Морозовъ дава и чрезъ своя радирунгъ, който той, вече отъ двайсетина години, предпочита.

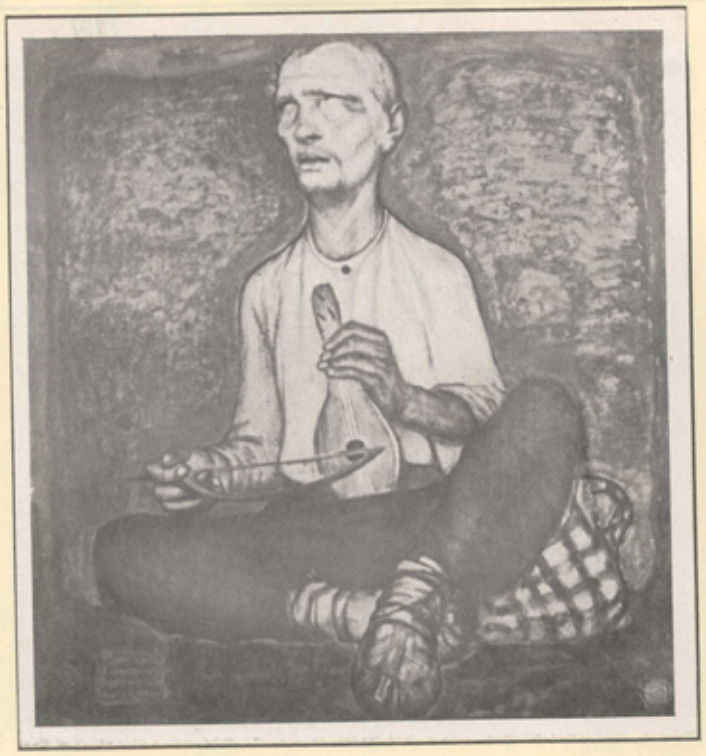


Дечко Узуновъ, Невѣста

Единственият у насъ майсторъ на човѣшката и животинската фигура (предимно коня, ловджийското куче и дивеча), на просторния пейзажъ (особено есенния и зимния), на най-разнообразни реквизити (особено униформи, оржжия, мѣдни съдове), на освѣтлението (изгрѣвъ и залѣзъ слънце) и въздушната перспектива, далъ най-значителни въ художествено отношение битови картини, е покойният Ярославъ Вешинъ. Още когато дойде въ България презъ 1898 г., за да направи отъ нея свое отечество и

да умрѣ въ нея презъ 1915 г., той бѣше художникъ съ име въ Мюнхенъ. Негови картини, главно изъ ловджийския животъ, още тогава репродуцираха въ списания и поотдѣлно въ Германия и Чешко.

Вешинъ, конгениаленъ ученикъ на своя майсторъ, известния исторически художникъ и професоръ въ Мюнхенската академия на изкуствата — поляка Йосифъ Брандтъ, владѣеше до съвършенство човѣшката и конска фигура, костюма и цѣлия боенъ и тиловъ реквизитъ въ голѣмъ, исторически стилъ. И то съ срѣдствата и на единъ акаде-



Илия Петровъ, Гидуларь

мизуванъ импресионизмъ на широката, пастра и тежка четка, на изисканата линия, на пластичнитѣ форми и на ефекти отъ осѣтление, предадени чрезъ леки, преливащи се една въ друга въздушни багри.

Вече ловджийскиятъ животъ сближаваше Вѣшина съ природата, съ нейнитѣ голѣми линии и дълбоки и необятни простори, съ нейнитѣ високи планински вериги и безбрѣжни снѣжни пустини, съ разнообразния колоритъ и непрекъсната промѣна на атмосферното състояние подъ въздействието на свѣтлината. Благодарение на тая непосрѣдствена връзка съ природата, Вешинъ се отдалечи отъ маниера на историческатаи изобщо академическата живопись. Той се приближи до импресионизма съ неговата най-съществена особеность: моменталностьта на впечатлението и на движението, предадени чрезъ боитѣ, разкрити отъ свѣтлината. Обаче Вешинъ не се отдаде напълно на безогледния импресионизмъ. Едно защото това направление, презъ 80-тѣ години на

миналото столѣтие, едва бѣше започнало да се налага въ Германия. Друго, защото и жизнените условия, въ които живѣеше Вешинъ, го заставиха да прибѣгва до компромиси съ академическото изкуство. Вешинъ бѣше членъ на Luitpoldgruppe, която, макаръ да принадлежеше къмъ Künstlergenossenschaft, държеше срѣда между това дружество на по-старо направление и Secession. Той излагаше съ „Групата Луитполда", а пакъ картинитѣ му се репродуцираха въ илюстровани списания на господствуващето художественo направление, а сжщо и отъ най-голѣмата нѣмска, по-сѫвременна издателска къща Ханфщенгелъ (отдѣлни репродукции-свѣтлопечатъ). Мюнхенскитѣ изложби и репродукции направиха Вешина извѣстенъ и въ Чешко, и въ Германия. Да бѣше останалъ въ Мюнхенъ и презъ времето, когато импресионизмътъ се бѣше наложилъ тамъ, Вешинъ



Илия Петровъ, Вилершпъ

би се развилъ до единъ отъ най-значителнитѣ представители на тоя стилъ. Най-голѣмата своя крачка къмъ това, сега вече сѫвършено изживѣло направление въ изкуството Вешинъ направи въ България, дѣто той бѣше далечъ отъ всѣкакъвъ закоравѣлъ конвенционализмъ.

Вешинъ не спада разбира се къмъ художницитѣ, които сѫздаватъ новъ стилъ (напр. като импресиониститѣ Мане и Моне, новоимпресиониститѣ Сюра и Синякъ, експресиониститѣ Сезанъ и Ванъ Гогъ, Ходлеръ и Гогенъ). Той не спада и къмъ художницитѣ, които безрезервно и безогледно сѫ се борили и прокарали единъ новъ, отъ другиго сѫзданъ стилъ. Но Вешинъ бѣше единъ извънредно голѣмъ талантъ, който се развi подъ умѣренитѣ лѫчи на завършеното академическо изкуство, изсмука неговитѣ най-ценни придобивки, асимилира ги и ги възобнови съ тогава възлѣзващето ново направление — импресионизма. Отъ академическото изкуство Вешинъ възприе и запази линията,

пластичностьта, ефектното осбѣтление и изисканата, класическа композиция. Отъ импресиониэма той бзе сиания, тежкия, богатъ на краски колоритъ, сбѣтлината, която разкрива боитѣ и бздушностьта, която обединява всичко бъ природата. Въ всички свои маслени сбщи отъ Мюнхенскитѣ години, Вешинъ е най-чистъ импресионистъ. Ограничението на тоя импресиониэмъ настжпва бъ ателието, макаръ че Вешинъ поставяше моделитѣ на открить бздухъ, а не бътре въ ателието. Напблно импресионистичень е само предниятъ планъ на картината, и колкото повече отиваме къмъ задния планъ, толкова повече наблизаме бъ една область на нѣжни форми, бои и осбѣтление. Сзобразно съ това и широката, натежняла отъ бои четка на Вешинъ става все по-лека. И понеже Вешинъ бѣше единъ избзирбено рѣдъкъ познавачъ на природата, художественитѣ срѣдства и техническата сржчность бъ изкуството, той не стана жертва на шаблонното изкуство. Той сбвършено умѣло бодѣше окото на зрителя отъ тежкия и рѣзкия импресионистичень предент планъ къмъ нѣжния и префинения чрезъ ранни или късни слънчеви лжчи задент, доста ефектенъ планъ на картината си.

Като човѣкъ Вешинъ бѣше преди всичко синъ на народа. Той обичаше и рисуваше от ранната сутрина, когато се почбаше бѣлгата дневна работа, и привечерьта, когато отрудените, но доволени отъ работата си труженици отдъхва на прѣсенъ бздухъ, като обгръщаше съ широкъ поглеdъ необятния просторъ, и последнитѣ, зовещи къмъ почивка слънчеви лжчи, и зимния день. Често Вешинъ предаваше селенина подрипващъ бзрху своето пргрво коне, последвано отъ други и усмихнатъ, поради добре продадени продукти бъ града, наближава селото си, обграналъ гзрбъ на града и на просторния снѣжент пейзажъ. Преди всичко Вешинъ обичаше движението. И затова всичко, което рисуба Вешинъ, е движение бзрбзъ природата, при утренно, дневно или вечерно настроение. Но всичко е предимно не съ драматично или лирично, а съ епично схбащане, — разбира се и бъ самитѣ битови картини, а не само бъ военнитѣ (маневренитѣ и бойнитѣ). Въ всѣка картина предимно се разкрива нѣщо, даже за пъкъвнето на зората или за настжпването на вечерьта — колкото настроение и драматичность и да има въ произведенията му. Движението и разказвателното въ битовата картина постигаше Вшинъ освенъ съ природнитѣ явления (пъкъване зора, засѣдо слънце), но и съ самото движение на селенина, който гони коне при вършене бъ двора, бржща се отъ пазара, продава коне, отбиване, биле и или се бржща отъ лобъ. Вешинъ, пръвъ истински качи, както трѣбва, нашия селенинъ на конь и бъ каруца.

По-скоро подъ влияние на Вешина, отколкото на Мжнкичка, стои Александрж Божиновъ съ своята сравнително малъкъ форматъ маслена битова картина „Въ крчмата“ (четирима селени бъ кожуси насѣдали приведени около дгрвена маса съ оканица и чаши, се забавлбватъ съ нѣкакбвъ злободневенъ бзпрос, който обѣсбева се разлива по хитро усмихнатитѣ лица). Животътъ на нашия селенинъ е схбанатъ съ онзи присмѣхъ на Ал. Божиновъ хумбръ, който десетки години разведрбва бушата на българина, главно чрезъ карикатурить на този самобитенъ художникъ. И именно бъ своята карикатбра даде Божиновъ най-широкъ достжпъ на нашия селенинъ, създаде оригинални типове, наложи ги на нашето хумористично изкуство и на литературата ни, напр. у Елина-Пелина, и ги направи народни, на народа ни най-близки лица. Пижо и Пендо на българска почба е онова що бъ Германия е Микелъ. Обаче ние глупостьта на Микела, когото всѣки надхитрбва, а привидната наивность, задъ която дебне практичната хитрость на Пижо и Пендо е дадена у тия, станали у насъ вече популярни типове. Но това хумбрно въвеждане на нашия селякъ бъ изкуството спада, поради художественото срѣдство, съ което тзй е предадена, бъ областьта на линията.

Вешинъ, дадъ отъ една страна пълно съотвѣтно на своето време художествено изживбване на нашата битова картина, а отъ друга страна — насоки решителни, пове-



Васил Стоилов, На гости

Народен музей — София

дителни къмъ пейзажа, макаръ той да не го третираше като самостоятеленъ родъ художествено произведение, остана за десетки години най-видния представитель — и следъ смъртьта си, 1915 г. — на тоя родъ художествени произведения. Ц. може би, защото по-младата генерация художници на битовата картина не можеха да превъзмогнатъ Вешиновия стилъ и да отидатъ и чрезъ нея до краенъ импресионизмъ, битовата картина изгуби основа изключително жизнено значение, което имаше при по-старитѣ художници Ив. Ангеловъ, Ив. Мърквичка и А. Митовъ. Една отъ най-главнитѣ причини дежеше и другаде. Вѣшина, осъзрбена отъ бодачитѣ на по-старитѣ художници, напустна Рисувалното училище и остана въ България, само защото князъ Фердинандъ го направи художникъ на Двореца и на Военното министерство. Отъ тогава той излагаше у насъ само военни, но не и битови картини. Битовитѣ свои произведения той изпращаше на голѣми художественни изложби въ чужбина, здето бивахa откупувани. Осѣвнъ това младитѣ художници отъ дружеството „Съвременно изкуство", вече порадии личната си неприязънь къмъ нѣкои отъ по-старитѣ художници, а не само по чисто художественни съображения, бѣха пресѣтени отъ битовата картина на Мърквичка и Митова. Даже презъ последнитѣ години тая картина бѣше за ученицитѣ на по-старитѣ художници родъ живопись, който само временно ги заблаждаваше, даже когато творѣха масово такива картини: Дим. Гюдженовъ — Кърска работа на селенина, Бор. Митовъ — Пазарни сцени, и още много други художници. Тъ всички предпочетоха да се отдадатъ на другъ родъ живопись: Д. Гюдженовъ се отдаде на историческата живопись отъ погольмъ стилъ, Б. Митовъ — на голото тѣло, преди всичко на портрета. Обаче рѣдко има български художникъ, който да не е минавалъ, макаръ преходно, презъ битовата живопись. Даже такива изключително пейзажисти като Ат. Миховъ и Никола Петровъ платиха своя, макаръ малъкъ данъкъ на тоя родъ живопись въ своя импресионистиченъ или новоимпресионистиченъ стилъ.

И макаръ битовата картина да бѣ временно, преходно творчество на втората генерация български художници, тя рѣзко продължи своето стилно развитие. Обаче себа си художници, които или бѣха следѣвали само чужди академии на изкуствата, или пъкъ, изпратени на специализиране тамъ, се бѣха отдали на господствуващия стилъ въ неговата чужда на всѣки компромисъ безсеглоность. На чело на тия художници стоятъ Цено Тодоровъ и Никола Мариновъ.

Цено Тодоровъ, ученикъ на Мърквичка и прекаралъ нѣколко години следъ това въ Парижъ, е, въ плана противоположность на своя учитель въ рисувалното училище, най-голѣмия резоньоръ измежду всички художници. Много видѣлъ и много обсъждалъ и разсъждавалъ по изложби и галерии въ чужбина, на първо мѣсто въ Парижъ, той се налиря въ непрекъснато изследване и изпитване на възприетото, що му изтъква нови проблеми. Не обаче въ битовата картина, която той изостави както и пейзажа, за да се отдаде почти изключително на портрета, здето той непрекъснато роди единъ до другъ моментитѣ на своето художественно развитие. Въ първитѣ години следъ като се завърна отъ Парижъ Цено Тодоровъ даде битови картини, малъкъ формать, отъ най-чистъ импресионизмъ. У него липсва всѣка следа отъ ефектность, размазани бои и каквото и да е улъване. При Цено Тодоровъ етнографската страна на сюжета — костюмътъ предимно — има само дотолкова значение, доколкото тя дава впечатление отъ по-голѣми или по-малки плоскости бои. Вече този чистъ импресионизмъ на Цено Тодоровъ обуславя съвсемъ другъ художественъ техникъ на широко нахвърленитѣ бои, при които линията не само не изпълва никакви разграничени отъ нея плоскости, но не се и чувствува като стиленъ елементъ, като изобразително срѣдство. Съ една своя битова картина, по-голѣмо платно — „Жетва" — Ц. Тодоровъ стъпи въ плоскостната, декоративна живопись.

Една отъ най-голѣмитѣ крачки на художествената техника на нахвърляни, разкъсани, разливащи се, една въ друга навлизащи и преливащи бои даде Никола Мариновъ, предимно, ако не изключително, акварелистъ. При него, който твори съ повъзможность най-малко художествени изобразителни срѣдства — предимно леката



Народенъ музей — София

Василъ Стоиловъ, Баба

боя — етнографическата особеность едва-едва играе нѣкаква роля. Само по боитѣ на едва нахвърляния костюмъ може да се долови къмъ коя българска мѣстность спада модела му. При това Никола Мариновъ издигна, както нѣкога за първи пѫть стори това Ив. Мърквичка, нашата селянка — македонката съ дете въ ръка — до една Народна Мадона, но безъ да мине въ вѣковната религиозна византийска традиция на

образа на божата майка. Той се задоволява само да проясни изразителното лице на майката, като избѣгва всѣка следа отъ сантименталность и молитственость. Силата на Ник. Мариновъ, обаче лежи не въ битовата картина, а въ фигурната. Даже битовитѣ му работи спадатъ по-скоро къмъ тази живопись, а не къмъ битовата.

И Цено Тодоровъ и Ник. Мариновъ, както изобщо втората, по-младата генерация художници предпочитаха други родове живопись. Ц. Тодоровъ — портрета, Ник. Мариновъ — фигурата и портрета. Едва най-младитѣ наши художници, които се появиха следъ войнитѣ, дадоха единъ новъ, извънредно мощенъ тласъкъ на нашата битова картина. Едва при тѣхъ тоя родъ живопись стана, както по-рано при Иванъ Ангеловъ, тѣхна жизнена задача тѣхна сѫдба. А тая задача лежеше вече не само въ това — да се изобрази съ художествени срѣдства нашия селянинъ при работа или почивка, при обредни или религиозни церемонии. Младитѣ художници дадоха преди всичко едно съвършенно ново схващане на селенина, на неговата усилна работа, на радостьта и страданията му, и на всѣко проявление на неговия дълбокъ животъ, даже на интимнитѣ му трагични преживѣвания. Съотвѣтно на новото схващане на нашия селянинъ — и новия стилъ, който дадоха най-младитѣ наши художници — преди всичко Вл. Димитровъ-Майстора, Ив. Милевъ, Дечко Узуновъ, Иванъ Пенковъ, Илия Петровъ и Василъ Стоиловъ.

Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ е художникътъ съ най-голѣмата вътрешна, душевна сила. Той, безъ да бѫде еклектикъ или нѣкъ безъ да се отдава временно ту на единъ, ту на другъ стилъ, както даже нѣкои отъ нашитѣ по-добри художници, се намира въ непрекъснато, усилваще се горение, свързано съ извънредна работоспособность, съ непрекъснато изучване на нашия селенинъ и съ почти трагично дирене на най-подходна форма за третиранитѣ отъ него сюжети. На широката, но къса негова четка и на внушителната рѣзкость на неговата линия, съ присѫщи преди всичко монументална характеристика и буйна изразителность. И въ двѣтѣ тия особености на своитѣ произведения Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ е постигналъ най-значителното въ нашата живопись. Той е нейния най-мощенъ представитель. Защото той и въ отношение на извънредно рѣзката и изразителна характеристика на нашия селенинъ и селянка, много често издѣлани като отъ дърво, и въ буйната опиняваща и зашеметяваща колористика, въ която като да се борятъ пламъкъ и димъ, се корени въ предшествувалата го наша битова живопись, която нѣколко десетилѣтия владѣеше и направляваше цѣлото наше изкуство — и живописьта, и рисунката, и скулптурата.

Вече самото обстоятелство, че нашитѣ най-добри майстори на битовата живопись Ив. Ангеловъ, Ив. Мърквичка и Ярославъ Вешинъ бѣха — и тримата — предимно мюнхенски възпитаници, ги поставяше доста далечъ отъ принципитѣ на академическата естетика и на класическата формална живопись, по която бѣ създадена тая естетика и която изтъкваше като главенъ стиленъ елементъ, като главно изобразително срѣдство линията. Това обстоятелство предопредѣли у насъ надмощието на характерното лице предъ типичното, и на боята предъ линията, макаръ не въ рѣзка, безогледна крайность. Тия трима създатели, при тогавашнитѣ условия за творческа работа въ България голѣми майстори на нашата битова картина, третираха този родъ живопись като голѣмо композиционно, фигурно художествено произведение. За това — тогава — първата тѣхна задача бѣше едно художествено проучване, щудиране на нашия битъ, на селенина, а едва следъ това и на природата, въ по-широкъ смисълъ на тая дума, но предимно на обикновения, архитектурния и животинския пейзажъ. Въ отношение на селенина — главното не би трѣбвало да бѫде неговата носия. Защото нейното детайлиране убиваше художествената страна на произведението. Главното бѣше да се установятъ чрезъ изучване индивидуалнитѣ черти на нашия селенинъ и по тѣхъ да се създаде типично лице и типична фигура на българина, както това има всѣко

национално изкуство. А пък това трябваше да стане въ отношение не само на битовата, а изобщо на фигурната и на по-сложната композиционна, многофигурна картина. При създаването на този чистъ български типъ трябваше да се излъзе отъ най-неуморното и най-изисканото схващане и предаване на индивидуалнитѣ черти у голѣмъ, огро-



Васил Стоилов, Просякъ

менъ брой българи, за да се дойде чрезъ обединението на общитѣ имъ черти до български типъ. При неговото създаване на по-старитѣ наши художници и тѣхнитѣ ученици си служиха съ бѣглата скица изъ градскитѣ пазари, изъ кръчмитѣ, кметитѣ и гробищата въ село, главно на нивата, хармана и розовата градина. Художницитѣ при тия скицирания се задоволяваше само съ схващане и предаване по-скоро на

типично селяшки черти, откодкото бъ рѣзкото, портретно изтъкване и подчертаване на индивидуалнитѣ особености на строго опредѣлени, сами за себе си стоещи лице и фигура, стойка и движение на селянина и селянката. Едва Вешин и то само въ своитѣ военни (и маневрени и бойни) картини даде, по портретни скици на нашия селянин, като оплаченецъ и войникъ, единъ синтезиранъ българскиъ войнишки типъ. — Въ отношение на пейзажа — обикновенъ, архитектурни и животински — първатъ годѣми майстори на битовата живопись или му дабаха много малко значение (Мърквичка въ по-раннитѣ си работи) или пакъ се стремѣха да създадатъ чисто българскиъ пейзажъ, но само по формата на нивитѣ, полята, долинитѣ, горитѣ, планинитѣ и архитектурата (площади, кѫщи и крѫчми, джамии, чешми, ѫрквии и пр.), по линиитѣ и боитѣ на нашитѣ планини и поля, гори, рѣки и небе (Вешин). Обаче и човѣкътъ, и природата, въ най-широкъ смисълъ на думата, имать форма и съдържание (изразъ), които не се дабатъ само отъ субективното схващане на художника или само отъ освѣтлението, а отъ самия предметъ, когато рисуваме или скулптираме. Тая сѫщность на самия предметъ дава своя форма и изразъ на предмета, а не завещания ни отъ по-раншното изкуство начинъ на гледане, чувствуване и предаване на всеобгръщащата ни природа. Тая вътрешна сѫщность на предмета, на човѣка, изобщо на природата, взета въ отдѣлни свои форми или изумѣло, трѣбва да се долови интуитивно, за да се даде чрезъ нея по-нова форма и по-новъ изразъ, откодкото въ реалния, ежедневния свѣтъ.

Роденъ на село, въ Кюстендилско, отрасналъ самъ между своитѣ на кѫра, постъпилъ сравнително много възрастенъ въ Художествената академия (тогава Художествено индустриално училище), която завършва са голѣмо зачитане отъ страна и на професоритѣ, и на съучениците си, Владимиръ Димитровъ-Майстора стѫпи още по-късно въ публичния художественъ животъ, за да се стори на всички надрастналъ колегитѣ си и съ своитѣ архитектурни пейзажи и военни сцени (главно на войнищи на фронта или току задъ него), и съ своитѣ сцени изъ битовия нашъ животъ, и портрети и пейзажи. Между неговата първа, нѣколко дневна изложба презъ 1920 година и времето, когато битовата картина бѣше, за смѣтка на всички други родове изкуство, въ пълна сила, лежеха почти двайсетъ години, посветени предимно на пейзажъ, портретъ, фигурна живопись и рисунка. Всички случайни или сериозни опити, презъ това време, да битова картина не можаха да ангажират авторитѣ и тѣй, че тѣ да я направятъ своя жизнена задача. Това стори отнобо едва Владимиръ Димитровъ-Майстора (а следъ него само Ивана Милевъ и най-младитѣ художници).

Владимиръ Димитровъ-Майстора продължи развитието на нѣкогашната битова картина на Мърквичка и Антонъ Митова, на Ангелова и Вешина отъ тамъ, едето тя, гледана презъ очитѣ на по-новото време, бѣше най-слаба — типътъ и душевната мощь на българина.

Майсторътъ гледа на всѣки нашъ селенинъ не като на единъ изкръсъ типъ, а като на една индивидуална личность, която въпрѣки че живѣе въ българска мѣстность и подъ българско небе, и се изнурява отъ смцата полска работа подъ дъждъ и слънце, върши сѫщитѣ обряди и прежитѣва сѫщитѣ интимни чувства както всички други български селени, носи единъ свой, нему присѫщенъ душевенъ животъ. Затова Майсторътъ схваща и предава всички рисувани отъ него селени портретно. Той не само избира, а и извънредно рѣзко и дебело подчертава, особено въ първитѣ години на своето усилно творчество, характернитѣ черти на човѣка отъ народа, преди всичко на селенитѣ и диганката. За да постигне това, той използува ярката контраста между свѣтлина и сѣнка, като разграничава съ тѣхъ не само общата контура, но и единичнитѣ форми на лицето. Свѣтлина и сѣнка, ярки и тѫмни бои, дадени плоскостно или релѣфно, владѣятъ цѣлото лице, раздробяватъ го и съвременно обединяватъ. Съзерцателътъ се забравя въ впечатлението отъ една изложена на пълно слънце одухотворена дърбена скулптура и си

самобнушава, че стои не предъ една природна форма, а предъ множество форми, които сж обединени въ една форма безъ старото робско, обезличаващо ги подчинение на нея. Този начинъ на гледане и третиране човѣка отъ народа бѣ дадено у насъ за първи пѫть отъ Майстора. И каквото разстояние по време и да сѫществува между него и Лайбъл, този голѣмъ портретистъ и сѫщевременно най-голѣмъ художникъ на селянина; каквото непроходимо различие и да има между схващането и предаването на селянина отъ Лайбъл и Майстора, последнията стои по портретното схващане и преда-



Васил Христов, Чорбаджийка

Асен Василиев

ване на селянина и по еднаквото значение на всѣка форма на лицето и на тѣлото на селянина най-близо до този великанъ, така зачитанъ и отъ следимпресионистичното изкуство на сегашното време.

Отъ разчленението на лицето на селянитъ и ушанката въ малки широкучки мѣдови форми, Майсторътъ мина къмъ заобленитѣ форми на лицето, схванати и предадени винаги чрезъ контрасти между свѣтлина и сѣнка, ярки и по-тъмни бои.

Вече това разчленение и разложение на лицето и тѣлото до една или нѣколко правожгълни или закржглени форми, които се обединяватъ отъ нашето око до една по-голѣма, единна форма, предначерта за Владимиръ Димитровъ-Майстора пѫтя къмъ кубизма, който при него все началото си въ битовитѣ картини и скициттѣ (архитектурни

и бойни), за да се засили още повече въ портрета, а главно въ източнитѣ му архитектурни пейзажи (вътрешности на джамии, турски гробища и други изгледи отъ Цариградъ и Босфора).

Отъ тия съ дебелички пластове бои наслагани една до друга къси правоъгълни или закръглени форми на скицитѣ му на селски и цигански индивидуални лица, Майсторътъ мина въ по-завършенитѣ си работи, все изъ битовия нашъ животъ, къмъ гладкото, изгладеното слагане бои, до едно опростотворение на лицето. И този стилъ се яви у насъ за първи пѫть пакъ чрезъ ржката на Майстора, за да мине отново въ умѣрения кубизъмъ на битовата му картина, гдето основната геометрична форма често дава плода на дърветото, подъ което стои човѣка отъ народа.

Много малко отъ битовитѣ картини на Майстора сѫ напълно завършени. Тѣ сѫ обикновено скици за бѫдещи битови композиции, главно жетварски и овощарски — двата главни поминъка на кюстендилско.

Но дѣлото на Майстора не се ограничи само съ онова голѣмо количество скици на селски и цигански глави. Той даде, предимно акварелни и маслени скици, които по мощьта на движението (пакъ даже и по типа на нѣкои отъ лицата) напомнятъ Микелъ Анжело (Жетвата).

Съ своитѣ нови срѣдства на комплицираненъ или опростотворенъ кубизъмъ Майсторътъ — както изобщо експресионизмътъ — даде и единъ единственъ у насъ по яркость, пресиленость и по вънушителна съпоставка на отдѣлнитѣ бои колоритъ, който най-вече допринася за палещата жаръ на неговитѣ картини и за дълбочината на израза на отдѣлното лице или на цѣлата подвижна композиция, така разнообразна както самия жетварски подвигъ по жълтата нива подъ палещото слънце.

Владимиръ Димитровъ-Майстора излѣзе отъ нашитѣ по-стари битови художници, въпрѣки своето ново — умѣрено кубическо схващане на хората и природата (ниви, бахчи) около тѣхъ. Съвършено друго яче сѫ първитѣ, пакъ и по-къснитѣ опити на Иванъ Милевъ.

Както доста отъ възпитаницитѣ на нашето художествено училище и Иванъ Милевъ (почналъ презъ 1927 год.) не намѣри тамъ онова чародейно заклинание, което можеше да окрили и изпрати на бѣлъ свѣтъ творчески вродените му, но заключени сили. Не намѣрилъ най-незначителна конгениалность всрѣдъ нашитѣ художници, той я подири другаде. Той, както мнозина други преди него, особено обаче както нѣкога декоративнитѣ художници Тачевъ и Райновъ, започна да прелиства художественитѣ списания и да изучава репродукциитѣ, що съответствуваха на неговия макаръ още не проявенъ стилъ. Милевъ ще се е спрѣлъ най-вече на ония виенски художници около Secession презъ първитѣ години на основаването на това художествено дружество, за което границитѣ на импресионизма бѣха тѣсни. Чрезъ своето декоративно схващане и предаване на реалния свѣтъ тѣ въвеждаха, посрѣдствомъ произведенията си, въ единъ новъ свѣтъ на таинственото, което чрезъ рафинираностьта на линията и чувственостьта на колорита действува не само върху чувствата и фантазията, но и смущаваха художествения разсѫдъкъ и изобщо разсѫдъка. Това специфично виенско апартно, хипермодернистично избиване на импресионизма се водѣше въ акта, портрета и фигурната живопись (та даже и въ пейзажа) отъ Густавъ Климтъ. А пакъ неговитѣ произведения сѫ една претънена синтеза на изкуството на Египетъ и Асирия, Византия и Япония, на Щукъ и Кнопфъ, на Бърдслей, Ронсъ и Торопъ. Но Климтъ, подъ влияние на групиранитѣ около него художествено индустриални артисти, даде както и архитектътъ-художникъ Ото Вагнеръ голѣмъ просторъ на декоративния елементъ. У Климта той съотвѣтствува на скѫпоцена метална брилянтна и безбена украса, раздробяванъ въ отдѣлни форми по голата шия, гърдьта и костюма на женитѣ. Това специфично виенско изкуство на рафинираната почти перверзна контурна линия,

на делирната чувственость и на зашеметяващата декорация до крайно изживѣване на великолепия, разкошни орнаменти по тѣлото и костюма у Климта въ центъръ на художественото дружество Сецесия и на списанието, което популяризира това изкуство — Ver Sacrum. Това дружество и неговото списание даде широко мѣсто и на други своеобразни, гениални художници. Между друго на далматинския обчарь-скулпторъ Ивана Мештровича, който, подъ влиянието на скулптурата на Египетъ и Асирия, Микелъ Анджело, Родена и Меунера, издигна своитѣ произведения, бѣхновени и обгър-



Д. Добревъ, Гайдаръ

нати отъ народния южно славянски духъ, главно отъ този на епоса за Крали Марко, до едно отъ най-значителнитѣ художествени дѣла на XIX вѣкъ. Въ този народенъ духъ и въ стила на барокната декоративность се сбраха около Ив. Мештровича и други далматинци и хървати — скулпторитѣ Роксандичъ и живописцитѣ Кризманъ, Бабичъ и Рачки. Тѣ, заедно съ него, дадоха въ сръбския павилионъ на юбилейната художествена изложба въ Римъ презъ 1911 година епопеята на Крали Марко въ скулптурни и декоративно-живописни произведения.

И докато Владимиръ Димитровъ—Майсторътъ налѣри допирни точки за форма и стилъ на своето творчество у насъ, въ България, и се появиха сравнително малко презъ



Атанасъ Миховъ, Край Силистра

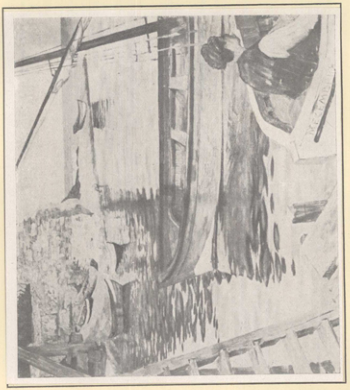


Атанаса Михова, Лебове по Дунава



Никола Петровъ, Ръшната Св. София въ София

страниствуванията си изъ Италия, Парижъ, Прага и Цариградъ — сѣвсемъ другo бѣше Иванъ Милевъ. Завърмения съ народния духъ, както той го чувствуваше въ меланхолията на народната ни лирична и обредна пѣсень, въ легендарната мощь на юнашкия епосъ, въ изблика на сила у девента-момъка отъ народа, въ разточителната чувственость на гората, въ веселата гирляндна растителна декоративность на монастирския дворъ и молитственото настроение на нашата църква, но същевременно болезнено отзивчивъ и къмъ отруденостьта на нашитѣ църкви работници-мъченици и тѣхния притаенъ и съ самопожертвуване понасянъ личенъ интименъ животъ, Милевъ подири



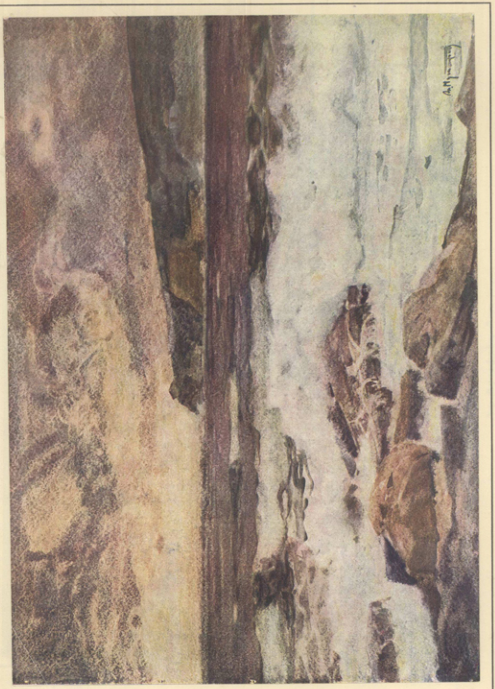
Йордания Кюлиевъ, Край Месемврия

форма за това сдържание на своето художествено дѣло не у нашитѣ художници, които му бѣха чужди, а въ чужбина едно имаше нему сродни. Той се отдаде на нему конгениални — по форма, и по сдържание — майстори. И както влиянието и да бѣ изпитвалъ Милевъ отъ разни страни, най-голѣмитѣ влияния идатъ отъ елегантната префинена линия, отъ пикантното декоративно схващане на опиянявация детайлъ на орнамента на Климта, но същевременно и отъ барокната скулптура на Местровичъ. Милевъ въ първо време ще да е познавалъ произведенията и на двамата тия художници само по репродукции.

Въ своитѣ произведения, спадащи къмъ нашата битова картина, художникътъ взе за мотивъ църковата работа, обрядитѣ (сватба, задушница и др.) и личнитѣ, най-интим-



Никола Петровъ, Ерма

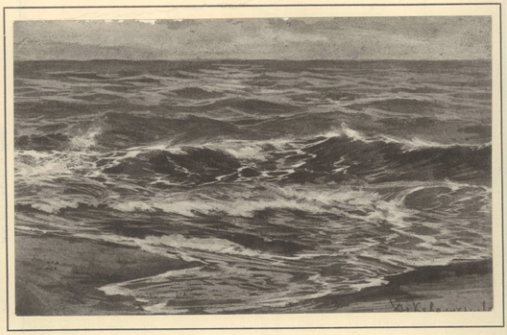


Ал. Мутафов, Черно море



Ал. Мутафовъ, Море

нитѣ преживѣвания на народа. Онова, което Ив. Милевъ предаваше въ своитѣ битови картини, бѣше преди всичко физическата отрудненость, майчинитѣ грижи, болѣ отъ загинали близки или отъ предстоящa семейна трагедия. Милевъ даде голѣма преднина и на екзалтираната физическа и душевна сила на момѣка берѣща природата. По отношение на художествената форма, особено въ повлиянитѣ отъ Густавъ Климта и отъ чуждата декоративна „хиперъ орнаментална" живопись, произведения, Иванъ Милевъ стои предъ насъ въ първитѣ свои опити, като чужденецъ. Чисто българското съдържание на сюжета и вложеното въ него чувство (тукъ се отнася и до нѣкои портрети на Ив. Милева) като да не е било достатъчно мощно активно, за да намѣри своя, незаета отъ чуждина форма.



Хр. Кавърналиевъ, Черно море

Своето освобождение отъ чуждитѣ влияния Милевъ опита чрезъ едно извънредно, единствено въ нашата битова картина опростотворение на линия, боя и орнаментъ — изискана елегантность на линията и на нейния оригиналенъ, своеобразенъ ритъмъ, чисто чувствено водене, виене на линията по стройното тѣло, заобленo въ отдѣлнитѣ си форми, електризиращо пръгавината на ставитѣ и кръста и галещо се съ кокетливостьта даже на жената въ народенъ трауръ. (Въ „Нашитѣ майки сѣ въ черно ходятъ", тѣлото на една отъ женитѣ, като че е дадено съвършено голо, а не въ народна носия и съ черни, сърбини кърпи). Отъ друга страна, наредъ съ голѣмото опростотворение, на Милева е присжща гирляндна претрупаность на орнамента по носията на момѣка, едно доста пресилено барокно схващане и предаване на последния, съ което иска да се събуди у сѣзерцателя впечатление на физическа екзалтирана сила, движение, патосъ, натрупаность и схвърхголѣмина на измѣренията. Но и въ самия



Георги Евстатиев, Кози

типъ на момъка, момата и жената, Иванъ Милевъ зае много нѣщо отъ Иванъ Местровича: продълговатото, отстрани сплеснато лице, дългия, въ срѣдата малко гърбавъ нось, хлътналата, назадъ заоблена брадна часть на челюстьта. Милевъ запази този типъ даже въ своитѣ послѣдни произведения, въ които предава начало на интимна фамилна трагедия на женения младъ мжжъ при среща на селска кокетка. Къмъ края на своя кжсъ животъ Иванъ Милевъ, нареди до пробиващия съ ржце, гърди и глава свой художественъ пжть Вл. Димитровъ — Майстора, започна въ нѣкои свои работи да изтъква боята като почти единствено изобразително срѣдство. Това сж само зачатции, които Милевъ нѣмъ време да доразвие. Невѣроятно работоспособенъ и все по-бѣлно горящъ и прегарящъ въ своя творчески огнь, Милевъ остави богато



Станю Стаматовъ, Кози

наслѣдство: едно огромно количество произведения на трѣскаво творческо кипение, на не напълно и окончателно намѣренъ и проявенъ стилъ, който да е тѣсно толкова националенъ по форма, колкото бѣше националенъ по сждържание (по чувство).

Ив. Милевъ бѣше въ своитѣ произведения повече поетъ, отколкото художникъ. Той, отъ една страна сжчувствуваше, сжучаствуваше въ народната болка, отъ друга — подхранъше екзалтацията на младостьта, на природата. Той живѣеше съ фантазията, блѣноветѣ и виденията на детската душа, пиеше отъ творческия изворъ на предчувствието за смъртьта и горѣше и изгаряше отъ томлението къмъ една художествена проява на жизнерадость. А тя едва ли имаше други връзки съ реалния свѣтъ, освенъ тия, че го гонѣха отъ тамъ. За това той и изостряше народната болка до трагизъмъ и сбързваше томлението си съ една разточителна пищность, присжща на едни

идеалень свѣтъ. За това Милевъ, както никой другъ художникъ у насъ, бѣ предопредѣленъ за да даде изразъ на духа на нашата народна пѣсень, на чувственото настроение на природата, на жадния за подвизи митовъ или епиченъ герой и на фантастичнитѣ блѣнове на детето. Той би билъ най-добрият илюстраторъ на оная поезия която дава изразъ на този духъ, на това настроение, на тая фантазия. Той би станалъ майсторъ и на една народна монументална, издържана, сведена до крайно опростяване, лишена отъ всѣка излишность въ формата и чувството фреска въ църква, частна къща или обществени помѣщения отъ голѣмъ стилъ, смѣвременно и разточителенъ, пищенъ,



Коста Щаркеловъ, Пирина

барокенъ украситель на интимни жилища и на обществени учреждения и заведения, въ които радостьта, екзалтацията отъ живота и природата трѣбва да дадатъ настроението. Милевъ се люлѣеше между тия противоположности въ изкуството, както въ живота си между предчувствието за смъртьта и жаждата за животъ. Тъ не намѣриха примирение въ него. Още по-малко въ изкуството му, а най-малко въ формата на неговитѣ произведения.

Тази душевна разбърконость на Милева, която доби най-рѣзъкъ изразъ и въ вложеното въ произведенията му съдържание (чувство) и въ формата имъ, го разграничава отъ всички други наши художници. Съ старитѣ отъ тъхъ той нѣма никаква връзка, за младитѣ той може да бъде само опасенъ. По-далечъ отъ едно настроение или въ най-добрия случай вдъхновение, чрезъ него тъ не биха могли да отидатъ. Толкова

повече, че сега ние живѣемъ въ едно време, когато стилнитѣ направления тъй често се мѣнятъ, и докато отново се усѣтимъ, стилкани сме вече кубизмъ, футуризмъ, абсолютизмъ, сюръреализмъ и други моменти отъ развитието на изкуствата на най-новата следвоенна епоха. Сега живѣемъ въ времето на следекспресионистичното изкуство на предметното, а не на субективното настроение или на механичното гледане и творене, което отказва всякакви субективни чувства и настроения у художника, когато той третира природата: тя трѣбва да бжде проучена, опростотворена и пресъздадена тъй, както туй се изисква отъ вѣтрешната смисленость на художественo третирания предметъ (взетъ изъвънъ и въ отдѣлнитѣ му форми), а не само отъ неговитѣ външни съществени черти както бѣ до сега.



Коста Щяркелова, Балкани, вдишайте се . . .

Отъ това изкуство на нашитѣ дни Милевъ стои извънредно далече. У него владѣятъ две чувства: страдание и екзалтация. Презъ тѣхъ той вижда реалния свѣтъ, чиито следи прегарятъ въ творенията му и възкресяватъ тогава образитѣ на страдалния народъ и на екзалтирания герой на сверхестественния или народополезенъ подвигъ. За това вървѣли всички наши битови художници — въ тѣхно число и Владимиръ Димитровъ Майстора, даже като кубистъ — Милевъ е единственятъ, у чиито произведения не се чувствува модела. На чувството на художника е дадена една художествена форма, която съответствува на това чувство, а не на носителитѣ му (селянки, селени, овчари, народни герои и пр.) въ реалния свѣтъ.

Но не е само това подчинение на модела пред чувството или даже отстранение на модела — единственият признакъ, който напълтствуваше Милева до едно предимно изразително изкуство. Паралелно съ отстраненето на модела далечъ зада израза на личното чувство, Милева даде и други експресионистични особености на своето дѣло: екстазността, религиозността, възбуждението, дѣижението, полетът, монументалността, голѣмия форматъ (даже за малки илюстративни, приказни, религиозни или народни сюжети), изпълване на композицията до самитѣ краища на картината, разточителността въ линии и бои. Това бѣше, обаче, у Милева единъ самобитенъ експресионизмъ, който,



Коста Щъркеловъ, Облакът сѣнтникъ

макаръ въ последнитѣ работи на художника и да унищожи контурите за смѣтка на боитѣ, нѣмаше да вземе застрашителнитѣ размѣри на едно вече отиващо си стилно направление. (Отъ него отстъпятъ за смѣтка на следекспресионистичното изкуство на предметността на модела, на природата изобщо, както водачи на най-крайния експресионизмъ, както бѣше Пабло Пикасо).

Това най-ново стилно направление е едно повръщане къмъ здравитѣ и ясни форми на природата. А единната и ней подчинените отдѣлни форми манифестиратъ не само трезво и описателно, но и дълбоко и прояснено смущението на обекта, като го даватъ спокоенъ, сбранъ, тежъкъ. При това съ една техника, не на дебелото импресионистично и експресионистично слагане на боитѣ, а съ леки, тънки и изгладени пластове бои.

Това ново изкуство, което приемаме много от най-значителните майстори-апостоли на експресионизма (Пикасо, Северини, Бекманн, Кубина, Мецингера и пр.), започна да се надига едва през последните 12—13 години. То е възприето и у нас от наши млади художници, попаднали предимно под руско, немско и френско влияние. Главно тия от тях, които свършили нашата Художествена Академия и прекарали няколко години във чужбина, донесоха някогашния — от към 1890 г. — умерения експресионизъм или умереното предметно изкуство (Sachlichkeitskunst) от към 1920 г. Към едното или другото направление спадат млади наши художници, които третирате и битовата картина.

От тях Иванъ Пенковъ има, както вече неговия братникъ, покойния Иванъ Милевъ, най-голъми данни за монументална стънопись. Той владѣе просторната, подлътна линия и широкитѣ плоскости бои, свѣдени до една колкото ограничена, толкова оригинална гама. Въроятно подъ влиянието и на сценичната декорация, която бѣше задачата му въ Народния театръръ, ръзката просторна линия и широката плоскость боя съ независими една отъ друга, разбира, се до толкова, до колкото тѣ не трѣбва да се изхлочатъ или подчиняватъ една друга, за да не осуетятъ единното декоративно въздействие. Пенковъ бавеше свои произведения стънописенъ стилъ въ наши обществени учреждения и частни жилища, чиито репрезентативни зали той разчленяваше чрезъ монументални битови декоративни картини. Той бѣзъ да напустне своята битова, чужда на всѣка подробность стенопись, която е и може да бѫде само декоративна, се отдаде съ още по-голѣмъ успѣхъ на историческата фигурна и архитектурна цѣлота стѣклена живопись, която достойно конкурира тази живопись на запада.

Дечко Узуновъ, художникъ съ голѣми, дълбоки и оригинални задожби, мина почти окончателно, изпърво къмъ портретната, а отъ скоро и къмъ пейзажната живопись. Но той даде своя дѣлъ и на битовата картина, не толкова съ малкото добрашени голѣми картини, колкото съ значителенъ брой акварелни скици. Въ своята завършена битова картина „Невѣста", Узуновъ, макаръ и да схваща и предава женската фигура и лице въ широчички плоскости бои, нѣщо, което предметното изкуство едва ли вече търпи, дава, слобозано това ново художествено направление, масивностьта и тежестьта на чобѣшката — въ случая — женската фигура и на нейната драперия. Тя наблѣга, тежи върху седящето и това невижданно отъ наса седалище противодействува срещу седналата върху него жена. Смѣшенъ художникъ на новото време Узуновъ е, осбени въ пейзажитѣ, и нѣкои отъ портретитѣ си, смѣщо и въ битовитѣ си акварелни скици. Макаръ да съ дадени въ тѣхъ по-скоро типове, отколкото индивидуалности, Узуновъ, за да изтъкне почеприщудено душевната изразителность, си служи съ една линия, която нѣма нищо съ привичната, и съ бои, чиято оригиналность и оригинално съчетание е невѣроятно далече отъ разбраняята на широката публика. И тия скици на Дечко Узуновъ принадлежатъ къмъ по-напредналото, което е дала нашата живопись. Тѣхната изразителность не е стеснята отъ никакви школни норми. Една душевна свобода дъха отъ тѣхъ, която отстранява за създателя и модела, и самия художникъ.

Отъ по-младитѣ художници Асенъ Василевъ дава въ своята „Чорбаджийка" масивностьта и тежестьта на седналата жена и на кухненскитѣ смѣтове зайдъ нея. Д. Добревъ дава въ „Гайдари" извънредно характерни, добре проучени и моделувани, народни типове, напомнящи нашата най-стара школа битова картина, но издигаща се най-нея по изразителностьта на два различни единя отъ другъ душевни живота, макаръ че създателя чувствува доста позата на моделитѣ.

За най-новото развитие на нашата битова картина съ отъ особено значение Илия Петровъ и Василъ Стоиловъ.

Най-характерното за Илия Петровъ е, че той избира — за първи пътъ у насъ — типове съ завършено своеобразенъ, отчуждени, откъснати отъ народната маса, наивни

или простодушния душевния животъ (подобни типове въ нашата литература се срещатъ още у Вазова и Елина Пелина, но главно у Петко Тодорова и Йорданъ Йовкова), който художницата предава съ много малко средства, главно съ натуртена, доста декоративна линия и сънка — „Гмдуларь" и „Билерина" — и съ една изразителность, задъ която, изчезва, тая макаръ и ръзка форма. Ръдко у насъ изразителността на единъ душевенъ свѣтъ е свѣтълъ и озаряваль така формата на художественото произведение и амчезарялъ къмъ насъ, за да преживѣемъ и винаги отново преживяваме нѣщо дълбоко, таинствено, мистично, което гори и прозиква като блуждаещата свѣтлина въ онзи мракъ, който наричаме народенъ животъ, и бездъ който се скитатъ несретницитѣ. Илия Петровъ твори непосредствено отъ дълбочината на своето съзерцание на природата. Върху това творчество почиватъ и неговитѣ портрети — изразителни, дематериализирани, прозиени чрезъ легкия съзерцателенъ пламъкъ на портретираната личность, на портретиращия художникъ.

Докато Илия Петровъ допада на малцината гастроли въ изкуството, Василъ Стоиловъ е носитель на художествената традиция въ битовата картина, създадена отъ Иванъ Мърквичка, доразвита между другитѣ и отъ Цено Тодорова (учитель на В. Стоилова) и докарана до нова разцвѣтъ отъ този последния. Къмъ тази традиция иде у Стоилова и портретното, а не типичното схващане на човѣка отъ народа, по-късно — и ласивността на тѣлото, лицето и драперията, а следъ престояването въ Парижъ и апартността на сюжета и съответното художествено вглъбление. Осбена това, на цѣлото творчество на Стоилова е присща една декоративна уравновесеность, която се приближава до свободна, а не безусловна симетричность. Стоиловъ е единъ отъ майсторитѣ на мощния и внушителенъ колоритъ, особено въ „Баба", която напомня Цудолга.

Онова, което отличава Стоилова отъ Мърквичка е, че младия художникъ, спадащъ къмъ третата генерация майстори на битовата картина, излиза и прокарва едно основно дълбоко проучване на лицето, шията и ржцетѣ, т. е. на онова, което дава изразителността на единъ портретъ. Това се хвърля толкова повече въ очи, че първитѣ работи на Стоилова съ акварели съ еромени формата, чиято техника противоречи на подобни изучвания. Още въ първата му голѣма работа „На гости" изпъква портретността на лицето, шията и ржцетѣ. Това изглежда да е повлияно отъ Цено Тодоровитѣ портрети „Майка ми". Все въ същата работа на Стоилова изпъква декоративната уравновесеность на картината и еднакво грижливо третиране на всички нейни части. Никога отъ тѣхъ недовършена, всичко коректно изпълнено. Много скоро, веднага следъ „На гости", къмъ портретното схващане и предаване на човѣка и народа, иде у Стоилова ласивността и тежестьта на фигурата главно въ лицето, ржцетѣ и драперията. Тази ласивность и тежесть отстраняватъ вече по-подробното изучване. Декоративността е засилена. Иде и едно още по-дълбоко одухотворение на лицето, което у „На гости" има нѣщо вече отъвлѣчено, у „Баба" — нѣщо благородно, у „Просякъ" — нѣщо отъ меланхолията на отхвърленитѣ. Парижкитѣ произведения на Стоилова добиватъ вече признака на апартността, въ сюжета, художествена форма и изразителность на вложеното въ нея чувство.

Какъвто значение и да иматъ другитѣ най-млади художници на битовата картина, Стоиловъ е най-силния пробълѣзкъ въ последно време на битовата живопись. Това тръбва толкова повече да се изтъкне, защото тя, макаръ и въ най-непосредствена връзка съ подавляващето мнозинство на нашия народъ, вече отстжпва своята, десетки години запазена ржководна роля въ нашето изкуство, на други негови родове, предимно на пейзажи и портрета.

1934 № 635



Народенъ Музей, София

Коста Щъркеловъ, Пещера до с. Кардуково

ПЕЙЗАЖЪ

Презъ първитѣ двайсетъ и пет години слѣдъ освобождението на България, никой другъ родъ живопись не бѣ така пренебрегванъ както пейзажътъ. Вече по своето художественно възпитание първитѣ майстори у насъ, чужденци и българи, бѣха закѣрмени, въ чужбина, съ онова прѣпочитание на фигурната композиционна картина, която тогава бѣше самопонятно свързана съ вече отживѣлата, прѣди импресионизма все още не отстѫпваща академическа живопись. Въ България тази академическа композиционна картина, отмѣната отъ присмѣтата и срѣда, изби въ академизѫващия импресионизамъ, изключително съ битовъ сюжетъ и скицирани почти бинаги при плѣнъ възбухъ. И ние виждаме, че първитѣ голѣми и упорити майстори на битовата картина отстраняватъ отъ кржа на своитѣ художественни сюжети пейзажа, даже слѣдъ като сѫ дали своята данъ на този родъ живопись. Нѣщо повече. Тѣ прабятъ това слѣдъ като сѫ бабели пейзажа, чрезъ нѣкой отъ неговитѣ подробобе, за първи пѫть у насъ слѣдъ освобождението ни. (Прѣди 1879 год. пейзажътъ у насъ, като самостоенъ родъ живопись, не сѫществува).

Прабъ Иванъ Мрѣкбичка, слѣдъ повикването му у насъ отъ Прага, бабеде пейзажа. Дворецътъ Евксиноградъ край Варна притежава между другото единъ „Горски ручей" свежъ, соченъ, подвижент и окѫпанъ въ слънчеви лѫчи, пробиващи зелентѣ клоне. — Антонъ Митовъ, слѣдъ завръщането си отъ Флоренция, започна художествената си дейность въ България съ единъ морски пейзажъ „Черно море" съ доста изкуствени ефекти на заходещето слънце, чиито лѫчи се плъзгатъ по гладката като огледало морска повърхность. — Иванъ Ангеловъ, току що се установилъ въ София слѣдъ занятията си въ Мюнхенската академия на изкуствата, даде три архитектурни пейзажи — „София", „Село Сливница" и „Ручата съ. София въ София", отъ които първитѣ два пейзажа — въ огромни измѣрения. — Само Ярославъ Вѣшинъ, повиканъ отъ Мюнхенъ, бѣше, отъ самото си преселване и натурализиране въ България, изрично майстора на композиционата картина (битова и военна), а по изключение и на нѣколко портрети. (Единъ отъ тѣхъ, представляващъ първия български царь Фердинандъ убиленъ, бѣ своевременно подаренъ отъ портретирания на тогабашния германски императоръ Вилхелмъ II). Само въ своитѣ скици за композиционнитѣ си картини Вѣшинъ третираше самостоенъ пейзажъ. Обаче той се отнася къмъ тая своя работа като къмъ срѣдство, но не и за забършенъ пейзажъ въ голѣми размѣри, който нѣкога не е билъ целъ на творчеството му.

Тия четирима майстори на битовата картина имаха и сѫбършено различно единъ отъ другъ отношение къмъ пейзажа, безъ който една битова композиция е недопустима. За Мрѣкбичка пейзажътъ на битовата му картина далечъ не бѣше еднозначещъ елементъ съ фигуритѣ. Той не бѣше дори отъ второстепенно или третостепенно значение. Той нѣкакъ блѣднѣеше, снишаваше се и се закриваше задъ тѣхъ. И това е една отъ най-слабитѣ страни въ битовата картина на Мрѣкбичка. Обаче не и въ тия отъ тѣхъ, въ които пейзажътъ бѣше градски („Пловдивския пазаръ" — въ Дворецъ Евксиноградъ край Варна) или вѫтрешность, напр. на цѫрква, кѫща или крѫчма. Каточели етнографската, респективно археологическата особеность на вѫншностьта и вѫтрешностьта на сгра-

дитѣ — и гробищата — считаше Мръквичка за по-единно споени и за по-рабнозначещи съ селени, попове и други лица отъ народа, съ тѣхнитѣ характерни лица, мѣдовати движения, пъстри носии, откѫлкото съ природата въ обикновения смисълъ на тая дума. — Въ тия смѫтъ случаи на пазари, джамии, голѣми и малки чешми и др. старинни постройки Антонъ Митовъ прави една голѣма крачка напредъ той третира стариннитѣ постройки и осѣщѣлението имъ напълно равнозначещо съ фигуритѣ и лицата, стойкитѣ и движенията имъ. Митовъ, поне въ отношение на опростотвореното схващане на сградитѣ въ рѣзки прави линии и голѣми равни плоскости, е и сега доста съвремененъ художникъ, а не само интересенъ по старинността на архитектурния пейзажъ. — Вече самото обстоятелство, че Цв. Ангеловъ, поѫдъ влияние на картинитѣ и рисункитѣ на Франсоа Миле, или пѫкъ, независимо отъ него, само по чисто интуитивенъ начинъ (Цв. Ангеловъ, единъ отъ най-наивнитѣ хора между всички наши художници, притежаваше най-дълбока за това и сигурна художествена интуиция), схващаше кърджали работници като същество неѣлимо, срастнало съ майката-земя. Това схващане, което бѣше легнало въ основата на неговия мирогледъ, предоставяше на пейзажа, обикновено нива, розово поле, изобщо културна равнина, тѣкмо толкова значение, колкото и на фигуритѣ, колкото тежки и пъстри и да бѣха тѣ въ сравнение съ леката, почти ефирна, еднообразна, еднощѣтна маса на нивата розовото поле съ небето надъ тѣхъ и възвишенията далечъ задъ тѣхъ. Никой отъ пръвитѣ наши по-стари художници на битовата картина не даде онова просторно и разнообразно великолепие на пейзажа въ смисъла — битовъ — родъ живопись, както Вѣшинъ. Вѣшинъ, който не третираше пейзажа като самостоенъ родъ живопись. Дори за Мръквичка художествената проблема за взотношението на фигури и пейзажъ вдъни при своето разрешение взе огромното предимство на фигуритѣ и тѣхната акция, за Антонъ Митовъ то е въ подчертаната, но не обезличена стойность на архитектурния пейзажъ и фигуритѣ прѣзъ тѣхъ, а за Цв. Ангеловъ — въ едно обединение, сраствване на фигури и пейзажъ, при което фигуритѣ бѣе пълно натежняватъ по значение. Съвършено друго ячче е поставена и разрешена тая художествена проблема при Вѣшина. При него не пейзажътъ трѣбва да отстѫпва, да се снишава да да блѣднѣе далечъ зада фигуритѣ, или да се уравновѣсява или сраства съ фигуритѣ — а тѣкмо обратното — фигуритѣ трѣбваше да уравновѣсяватъ композиционната битова картина. Макаръ изключително художникъ на фигурната картина, Вѣшинъ излизаше бъ творческата си работа отъ пейзажа. Затова, за да се постигне уравновесяването на фигуритѣ съ просторния и мощно блиящия и пръщещия отъ сила и свѣтлина пейзажъ, не само фигуритѣ (на хора коне и др. животни), но и всички други елементи на композиционната картина (колиормдия, райли, казани и много други присѫщи на бойния, ловния и битовъ животъ, предмети) пръщѣха отъ сила и мощь, за да не се изгубятъ и омалобажатъ бсрѣдъ просторната, разнообразна и ефектна природа, която, разкрита чрезъ слънцето като свободно протегнатъ и дишащи великанъ, тѣлне и се блъскува и живѣе съ своето многообразие на форми, на багри, на движение, тѣкмо толкова, колкото и истински живитѣ същества (хора и животни) въ смѫтата картина.

Не по-силни и по-неразривни бѣха връзкитѣ на втората генерации художници (отредъ 1903 г.) съ пейзажа. Тѣ се отказваха отъ него, или за слѣтва на другъ, отъ любителитѣ на изкуството по предпочитания родъ изкуство, или пѫкъ преставаха да творятъ. — Борисъ Михайловъ, веднага слѣдъ завръщането си отъ Италия, дето бѣ получилъ своето художествено образование, даде единъ морски пейзажъ, колкото слабъ, толкова съ тенденция за пейзажъ на настроение, за да се отдаде веднага слѣдъ това на една по-скоро орнаментална, откѫлкото декоративна живопись. — Георги Евстатиевъ, също тѣй италиански възпитаникъ, бъведе у насъ голѣмия животински пейзажъ („Овце" и „Кози" — и двѣтѣ картини въ народния музей въ София), продължи смѫщия



К. Шапкелова, Пейзажа

родъ пейзажъ съ голѣмата картина „Туловo“ (Туловската долина съ конь въ предния планъ) и неочаквано се отдаде на голѣмия салоненъ дамски портретъ, за да се откаже скоро изобщо отъ изкуството. Станалата известна едва подиръ смъртьта му картина „Кози“ (обр. на стр. 85.) бѣше една художествена пзненада, едно произведение единствено по своя родъ у насъ, такава тя и ще остане — единъ отъ най-значителнитѣ документи на животинския пейзажъ. Заглѣхна проявилиятъ се въ животинския пейзажъ, способниятъ М. Лютовъ, който предпочиташе изключително биволитѣ и се носѣше съ голѣми идеи за композиционни картини съ сюжетъ митически същества, полубиволи—полу-хора.— Доста художници, чуждестранни и наши възпитаници, заглѣхнаха следъ упорита работа Г. Атанасовъ, В. Димовъ, Сл. Дойчевъ, И. Инковъ, Хр. Казанджиевъ, Г. Кашевъ, Г. Мавродиновъ, В. Мариновъ, Д. Радойковъ и др. Най-продължителна и упорита борба да се прокара като пейзажистъ води Хар. Илиевъ, възпитаникъ на художествената академия въ Прага. Десетки години, даже и следъ възхода на нашия пейзажъ Харалампи Илиевъ дава голѣми пейзажи съ просторни изгледи или съ почти монументални гори. На това широко и мощно схващане на природата Илиевъ не можа да намѣри едно съответно художествено предаване съ линия, главно боя, а изпадна въ една рѣзко детайлна техника, чрезъ която същественото се губѣше подъ подробното. Илиевъ правѝ голѣми опити да усвои импресионистичната техника като зарѣза академическата, обаче не успѣ. Той постигна само единъ свой доста наивенъ маниеръ, който е нему присѫщъ, и за това всички негови работи иматъ „стилъ,“ макаръ останалъ въ мѫчителни зачатъци. — Продължителни и съмнителни опити правѝ и другъ упоритъ художникъ Хр. Берберовъ (възпитаникъ на флорентийската академия) съ единъ колкото крещящъ, толкова своеобразенъ и странен поантализъмъ. И този художникъ-маниеристъ свърши съ отказване отъ пейзажа. Сѫщо и Хр. Кабакчиевъ се изгуби подъ тежестьта на своитѣ опити за поантализъмъ.

Но и следъ установяването и прокарването на самостойния импресионистиченъ и новоимпресионистиченъ пейзажъ (презъ 1908 год.) много художници започнаха успѣшно и оригинално съ пейзажа, за да се откажатъ отъ него за смѣтка на другъ родъ изкуство. На първо мѣсто Стефанъ Ивановъ. Той даде нѣколко голѣми архитектурни пейзажи „Джамията въ София“ и „Златарската улица въ София“ съ ефекти — първата отъ захождащето слънце, втората отъ изкуствена свѣтлина (отъ уличенъ, прикрепенъ за сградата фенеръ) съ всички предимства на широка импресионистична техника и на пейзажа на вечерно или нощно настроение. Скоро се отдаде на фигурна живопись и на портрета Петъръ Морозовъ, най продуктивниятъ рисувачъ и акварелистъ отъ по-младата генерация художници (започнали да излагатъ презъ 1903 год.), вдъхновенъ романтикъ на българскитѣ природни кътове и персонификаторъ на тѣхнитѣ настроения, а сѫщо, подъ влиянието на Ив. Ангелова, колоритенъ пѣвецъ на розовата долина, розобера и розоберачкитѣ, за да мине къмъ цвѣтния офортъ, предимно на стари архитектурни постройки и народни типове и — по-рѣдко — на портрети на първи поети, художници и пѣвци. — Георги Желѣзковъ, съ извънредно солидно художествено образование, получено въ Русия (Петроградъ), даде нѣколко сѫщински импресионистични пейзажи, за да мине изключително къмъ иконописьта. — Къмъ нея мина и пейзажистътъ на настроение Асѣнъ Бѣлковски, сѫщо руски възпитаникъ. — Отъ още по-младитѣ Никола Кожухаровъ, даде по малки („София“) или по-голѣми („Бѣло море срещу островъ Тасосъ“ — въ Народния музей въ София) импресионистични картини съ интересна техника, нѣженъ колоритъ и мина къмъ фигурната композиция. — Димитъръ Гюдженовъ — единъ отъ най-надеждитѣ по-модерни битови художници и невѣроятно оригиналенъ по схващане на природата и по колоритъ майсторъ на единъ животински пейзажъ „Биволи“ (въ Народния музей въ София) — мина къмъ историческата живопись. Наредъ съ „Биволи“ Д. Гюдженовъ даде истинска и завършена картина отъ голѣмата

Нар. Библиотека, София



Борисъ Деневъ, Търново I

Дома на изкуствата и печата, София



Бориса Денева, Търново II



Б. Денева, Търново III

война „Трагедия“ (във Военния музей във София). — Борис Митов дадe малки и нежни импресионистични пейзажи със сюжети от Париж (единия от тях е във Народния музей във София) и мина за винаги към портрета и голото тяло. — Райко Алексиев, извънредно продуктивен акварелист и духовит счетовод на багри, мина към карикатурата и хумора. — Може би най-голямата загуба за пейзажната живопис е Цено Тодоров, който през миналогодишното си специализиране във Париж бе станал, благодарение на здравото си око, усилена труд и установена художествена разсъдък, господарь на импресионистичното схващане и предаване на природата. Освен доста битови картини във този стил той даде и много и твърде разнообразни пейзажи, малък формат, които пленяват по опростотворението на сюжета, сбрания колорит и сигурността на окото и ръката. Във тях той третира между другото и морето и морската градина край Варна (във Народния музей във София). Цено Тодоров няма време да даде нито един пейзаж голям формат, в който да разбърне своята сила, защото мина окончателно към портрета. И декоративните, а не само обикновените пейзажи, изгуби някои значителни сили. — Харалампи Чачев, един от идеолозите на импресионизма в началото на сегашния век, прояви голяма мощь във своите малки декоративни пейзажи. Той отстъпи от него за да се отдаде на частни и обществени поръчки от орнаментна характер. — По дълго време се запази за декоративната живопис Стефан Баджов (възпитаник на Художественото индустриално училище в Прага), обаче той отдаде и отдава главната си работа на смущът орнаментни поръчки, както Чачев, а това личи и в декоративната живопись на Баджова (виж обр. стр. 121). — Никол Райнов, който веднага следъ завършването на нашето Художествено индустриално училище изложи значителни орнаментни работи, които свидетелствуваха за една буйна и пълна ориенталска фантазия, мина действително към декоративната живопись в един кръг периодъ на творчеството си (виж обр. стр. 123), обаче главният негов духовни интереси останаха и сѫ белетристиката, а сѫщо и естетиката и историята на изкуството.

Безспорно, една от причинитъ, поради които много от нашитъ художници трѣбваше да се откажатъ от пейзажа, лежи въ сѫзнанието имъ, че тъ биха развили художествената си мощь и индивидуалность много по-успѣшно въ другъ родъ живопись. Обаче голѣма роля за това отмѣтане от пейзажа изиграха и мизернитъ условия за художествено творчество въ България, колкото бугня и мощена да бѣ творческата жажда на нашия художникъ и колкото способенъ и да се чувствуваше той да твори въ разни отдѣли на изкуството едновремено. (Способнията човѣкъ е многостранчивъ творецъ. Специално художникътъ може да твори не само въ разнитъ отдѣли на живописъта, но сѫщевременно и въ графиката, сѫудатурата и приложнитъ изкуства).

Колкото значителенъ и дълбокъ мотивъ и да е естетичнията възгледъ за първенствуваща роля на композиционната картина (въ нашия случай битовата, която спада къмъ нея), предпочитането, дадено й отъ нашитъ първи майстори Мржвичка, Митова, Ангелова и Вѣшина, е обусловено и отъ покровителството, морално и главно материално, което й оказваше правителството ни, и отъ успѣха й въ чужбина. (Всички свои битови картини Вѣшина излагаше и продаваше въ чужбина, пѫкъ и доста произведения на другитъ трима битови художници бѣха излагани и откупени въ странство). Това покровителство отъ официалната власть къмъ битовата картина за смѣтка главно на пейзажа и отказването на по-стари и по-млади, надежни художници отъ него за смѣтка на други, по-доходни родове изкуство (икона, портрета, орнаментна декорация, придожима въ живота) се свеждатъ въ края на краищата до мизернитъ условия на творческа работа въ България, поради които изкуството у насъ е едно голѣмо, даже значително любителство, но не и една свободна професия. Свободна професия изкуството не е



Никола Танева, Зимен пейзаж



Никола Таневъ, Карлово

станало и до день днешенъ у насъ. (Единственно изключение съ карикатуритѣ изъ политическитѣ вестници, но тѣ, колкото художествени и да съ, служатъ не на чистото изкуство, а на политиката, на партизанството. Изкуството въ този случай е срѣдство, а не цель на свободната индивидуалность, карикатуристътъ е журналистъ чрезъ образи, а не само чрезъ слово). Свободна професия изкуството у насъ не бѣше и не е още, защото липсва общество, което да го поддържа т. е. да купува неговитѣ художествени произведения или да ги поръчва съ пълно предварително довѣрие въ художника. Единъ способенъ българинъ — художникъ по-скоро би се прокарадя съ моралени и материалени успѣхи въ чужбина (Н. Михайловъ, Б. Георгиевъ, Ат. Тасевъ, Г. Папазовъ, Н. Дюлгеровъ и др.), отколкото у насъ въ



Никола Таневъ, Пазаръ

България. Всѣки опитъ отъ художникъ да живѣе само отъ своята свободна професия свършваше съ трагедия (Никола Петровъ, най-работоспособниятъ и на времето си най-способниятъ пейзажистъ, въ който се отразиха три художествени направления — импресионизмъ, новоимпресионизмъ и умѣренъ експресионизмъ — умрѣ туберкулозенъ въ пълна и най-дълбока мизерия). Щомъ обществото бѣше неотзивчиво, безчувствено и свършено равнодушно, държавата трѣбваше да дойде на помощь на художника, а чрезъ него и на изкуството ни. Но ако държавата назначаваше и назначава художници за учители въ гимназиитѣ и прогимназиитѣ или професори въ Рисувалното училище (покасно Художествено-индустриално училище, а сега Художествена академия), тя правѣше това не за да подкрепя материално и морално художника и изкуството, а да си

Нар. Библиотека, Свищи

набави необходими за школското обучение персонали, макарг че по такъв начин се подкрепяше материално и изкуството. Същинска подкрепа държавата даде на художниците чрез поръчки. Въ първо време тия поръчки се отнасяха до битови картини, по-късно до икони изъ голѣмитѣ църкви въ София (сѣ. Александръ Невски) и пробиждията (Мавзолея за падналитѣ воини при обсадата и превземането на Плѣвенъ отъ Свободата) и декоративни украси, на временни или постоянни сгради и павилиони, и портрети (голѣмата поръчка презъ 1902 г. портретитѣ на всички дотогавашни председатели на Народното събрание и създадената презъ 1908 г. въ Министерството на народното просвѣщение постоянна бюджетна служба за художницитѣ, които да нарисуватъ портретитѣ на всички благодѣтели-учредители на фондове за стипендии и други просвѣтни цели и начинания.). Характерно за условията на художественото творчество въ България е, че първи покупки за картинната галерия на Народния музей въ София бѣха направени едва презъ 1892 г. отъ художествената изложба въ тогавашната Промишлено-търговска изложба въ Пловдивъ че първа покупка, все за Народния музей бе направена отъ художествена изложба едва презъ 1894 г. и че сравнително голѣми суми за покупки на картини и скулптури бѣха отпуснати едва презъ 1906 г., по случай Южнославянската изложба въ София. Не помалко характерен е и фактътъ, че първото художествено дружество у насъ бѣ наречено презъ 1894 г.) „Дружество за поощрение на изкуствата въ България", че Народнията музей започна да получава, чрезъ бюджетъ, редовни кредити за откупуване картини и скулптури едва отъ 1909 г. (По раннитѣ покупки сж ставали чрезъ специално гласувани суми). Следъ държавата и самото общество се заинтересова отъ изкуството, но и то, както нея, предпочете само споменатитѣ по-горе родове изкуство. За пейзажи до 1903 год. т. е. до първата изложба на дружеството „Съвременно изкуство" никакъвъ интересъ отъ страна на държавата и обществото (гл. стр. 15—37).

Причинитѣ за това лежеха, по отношение на обществото, въ още не сѣбудената и развито чувство къмъ природата, къмъ разнообразието, просторностьта и пълнителностьта на нейнитѣ форми при всички атмосферни състояния на деня и нощьта и презъ четиритѣ годишни времена, а по отношение на младитѣ художници въ липсата у насъ на класъ по пейзажъ и на продължителни впечатления отъ пейзажи на голѣми наши и чужди майстори. Туризмътъ у насъ се създаде отъ Алеко Константиновъ едва къмъ края на миналото столѣтие, 1895 г., а като масово движение едва преза балканската, главно всесвѣтската война. При походитѣ презъ тия войни на дължа и ширъ по цѣлия Балкански полуостровъ, презъ градове и села, полета, равнини и планини, рѣки, езера и морета, войската разтвори душата си за голѣмитѣ линии, пъстрия колоритъ на природата, за блѣсъка на слънцето и деката или гѫста мрежа отъ мъгли, облаци, дъждъ и снѣгъ и зазори и изостри окото си за едно художествено схващане и съзерцание на природата въ най-широкия смисълъ на тая дума. Младото поколѣние, което не бѣ имало възможность да стори това презъ войнитѣ, се втурна по личенъ и колективенъ починъ къмъ нашитѣ поля гори и планини. — Въ нашата художествена академия, даже и до день днешенъ, а не само докато тя бѣше само рисувално училище (1894 — 1909) или художествено индустриално училище (1909 — 1924 год.) не е имало класъ по пейзажъ, чийто професоръ да води възпитаницитѣ си да рисуватъ ежеднево, и при палена въздухъ и въ вѫтрешности на сгради, и да прекарва, все заедно съ ученицитѣ си, поне единъ вакационенъ месецъ на изъра, но не за да направи всички пейзажисти, а да ги научи да схващатъ голѣмитѣ линии, пъстрия колоритъ и разнообразното осѣбъление и атмосферно състояние на природата, схващане и предаване необходими за художника на всѣки родъ изкуство. Първиятъ голѣмъ майсторъ на природата, който възпитаницитѣ на Рисувалното училище имаха за късо време за свой преподаватель, бѣ Вѣшинъ, който, макарг да бѣше изключителенъ майсторъ на композиционната фигурна картина, даваше на природата въ произведенията си такъвъ тълкова, ако не и по-голѣмо значение, колкото и на фигурить.

Вѣшинз схващаше и предаваше природата не само или предимно като фигурна композиция (както правѣха отз по-старитѣ битови художници Ив. Мрачковичз, Антонз Митовз и Ив. Ангеловз), а като едно обединение на фигурната композиция (Figurenkomposition) и на пространствената композиция (Raumkomposition). Обаче пространствената композиция е така силно подчертана въ неговитѣ произведения, че ние сз възображението си, можемъ да отстранимъ отз всички Вѣшиновн картини фигуритѣ на хора, коне, кучета, а смѣло рала, кола, оржжия, походни кухни и всички други земледѣлски, довжжийски и военни (бойни) реквизити и да сзсрдоточаваме само природата, пейзажа — който при Вѣшина е изключително полски, горски и планински. А природата (а смѣло



Никола Таневъ, Стара кжща

човѣшката и животински фигури и всички токущо изброени реквизити) Вѣшинз познаваше и като страстенз ловецъ и ездачъ, и като неуморенъ битовъ и воененъ художникъ найдобавалъ отз най-непосрѣдна близость кърската работа на народа ни и маневрения и бойния животъ на армията. А пжтз животятз на нашия селянинъ, на ловеца, на армията при походитѣ ѝ ставаше всрѣдъ свободната природа при открити пдлени въздуха по всѣко врсме на деня и на нощьта, при всички атмосферни състояния и на четиритѣ годишни сезона. Отз този свой дличенъ опитъ, отз това интимно опознаване на природата, разкривана и въ тритѣ нейни измѣрения отз слънцето по-ясно или по-забулено поради атмосферното състояние, твореше Вѣшинъ пейзажа на своитѣ композиции, като си служеше само сз въздушна перспектива, а не сз студената

и пресмѣтливата геометрическа перспектива. Голѣмата роля, която Вѣшин като импресионистъ, макаръ не краенъ, даваше на слънцето да разкрива природнитѣ форми, чрезъ разкрититѣ отъ него (слънцето) бои, не стигаше до онѣзи, въ смущото новоимпресионистична техника, да бижда въ природата само чисти бои и да си служи само съ тѣхъ като съ слага на слѣсени, а чисти една до друга върху платното. Още по малко си служеше Вѣшинъ само съ седемтѣ, и то като малки петна или рѣзки, елементарни бои на спектъра. За Вѣшинъ слънцето разкриваше природнитѣ форми въ материални, а не спектрални бои и подхвърляше на едно многостепенно и богато нюансиране всѣка една докална боя и то не само плоскостно, а и въ дълбочина. Пространствената перспектива, възбудената перспектива, разкриването на природнитѣ форми чрезъ слънцето въ тѣхнитѣ голѣми линии, отъ които чрезъ нюансирани бои, се издига пластичността, бѣха основа на творчеството му, което възпитаницитѣ му и другитѣ млади художници бижаха за първи пѫть и то въ една мощна техника, която си служи съ широка четка и съ характерно, рѣзко нахвърляни маси-бои и съ единъ здравъ, весель и оптимистиченъ мирогледъ, който, откѫмдто отъ природата, го приобщава съ хората, гледа бодро и спокойно къмъ своето бждеще, което той бижда и въ своитѣ ученици. Защото не животътъ, а творчеството е вѣчно. И Вѣшинъ остана да живѣе и следъ смъртъта си, не само въ своитѣ собственъ художественъ произведения, а и въ тия на своитѣ ученици, главно Атанасъ Михова и една следъ него — Никола Петровъ.

Пейзажътъ въ битовата картина на Вешина обаче далечъ не бѣше достатъченъ, за да бѫде създаденъ отъ ученицитѣ на този майсторъ нашия пейзажъ, който да отнеме на битовата картина първенствуващата и роля и да поеме отъ оне сто стилното развитие на нашето изкуство. Необходимо бѣше нашитѣ млади живописци съ изключителни дарби за пейзажисти да бойдатъ въ съприкосновение съ по-голѣмъ брой и за по-продължително време пейзажи отъ чужденци художници, които проявяваха тогава властвуващия импресионизъмъ и новоимпресионизъма въ Франция, въ една форма и въ безогледно проявяване на художническа индивидуалность. Това стана презъ 1906 г. по времето на II Южнославянска художествена изложба въ София. Въ нея импресионизмътъ бѣше застѫпенъ главно отъ хърватитѣ, и една тогава отъ словенцитѣ, а новоимпресионизмътъ отъ словенцитѣ и една тогава отъ хърватитѣ.

Школуването на Атанасъ Михова и Никола Петрова при Вѣшина и възбейството и проучването на техниката на хърватскитѣ и словенскитѣ крайни, безогледни импресионисти и новоимпресионисти оформиха нашитѣ първи пейзажисти отъ голѣмъ западенъ стилъ.

Атанасъ Миховъ бѣше ученикъ на Вѣшина не само въ Рисувалното училище, а и въ Мюнхенъ: Вѣшинъ го бѣше настанилъ да живѣе у дома си. Това даде възможность на учителя не само по всѣко време да направлява и контролира възпитаника си, но и да му предоставя да се въвежда въ неговата работа, особено технически (Вѣшинъ имаше, и следъ като бѣше назначенъ воененъ художникъ, свое собственъ ателие въ Мюнхенъ, дето работѣше своитѣ битови картини). Михова бѣше извънредно признателенъ за ученика не само поради безспорнитѣ си способности. Той имаше (и още има) една семпла, нѣжна тиха и предразположена за мистицизмъ душа. Вѣшина опита Михова и въ портрета, и въ фигурната композиция, и въ пейзажа и откри силитѣ му главно въ последния родъ изкуство. Михова нѣмаше чувство за релиефъ, за блѣсъкъ и колоритъ, за оригинално съпоставяне на най-ярки бои, нито за тѣхното рѣзко и натрупано слагане. (Този начинъ на работа Миховъ използуваше само въ тогавашнитѣ свои скици непосрѣдно по натура). Но за това пъкъ Михова имаше много здраво око, предпочиташе голѣмитѣ и дълбоки простори, предаваше ги съ малка гама бои, въ широки плоскости бои, чрезъ което постигаше едно невѣроятно опростотворение на сюжета и избѣгваше всѣкакви ефекти не само на бои, но и на свѣтлина. А това значеше, че той не спекулираше, за да под-



Никола Танев, Червената къща в Карлово

купи по-лесно сазерцателя си, за да подражава учителя си, който не бѣ чуждъ на тия ефекти. Съ тия предимства той надмина майстора си. Обаче Миховъ постигна това не само като опростотворе схващането и техниката на Вѣщина, не само като се предостави изключително на вроденитѣ си дарби за голѣми пейзажисти, за какъвто го предугади и насочи Вѣщинъ, а и като дойде въ съприкосновение и съ чисто импресионистичния пейзажъ на западни или по-скоро централно-европейски художници, както бѣха словенскитѣ, хърватскитѣ (и далматинскитѣ) пейзажисти, изложили презъ 1906 г. въ II. Южнославянската художествена изложба въ София (и двѣ години по-рано съ нашитѣ и сърбскитѣ художници въ Бѣлградъ, въ тамошната I. Южнославянска художествена изложба).



Цв. Христовъ, Търново

Художествени произведения на хърватски и словенски отъ значение за избистрянето и закрепването на не академизуванъ импресионизмъ чрезъ Атанасъ Миховъ и новоимпресионизма чрезъ Никола Петровъ въ България, бѣха само онія отъ тѣхъ, които не правѣха никакъвъ компромисъ нито съ една идеалистична живопись (портрети и композиции главно отъ Отецъ Целестинъ Медовичъ и Робертъ Ауеръ), нито пейзажно настроение, инжектирано на природата отъ художника (преди всичко отъ Мурата и Видовичъ). Въ отношение на самия безогледенъ импресионизмъ съществуваше едно коренно различие между хърватитѣ и словенцитѣ. Различие, което бѣше обусловено не само отъ индивидуално-

стъта на художника, а и отъ тая на всѣка отъ двете нации. Хърватитѣ, които се ползуваха въ австроунгарската монархия съ много по-голѣма политическа, стопанска и културна свобода, отъ колкото Словенцитѣ, живѣеха въ своитѣ голѣми градове (главно въ Загребъ) съ всичкия тѣхенъ свѣтски блѣсъкъ. Такива се проявяха тѣ и въ своитѣ импресионистични произведения, главно съ сочни и наситени, блещящи и искрящи бои (преди всичко Клементъ Ургичичъ и Иванъ Тишовъ), та даже въ своитѣ битови картини. Не само въ боитѣ и техниката, въ начина на нахвърленото имъ — рѣзко и характерно, контрастирано и внушително — имаше нѣщо господарско (както въ предните планове на Вѣшиновитѣ картини). Тъкмо противоположни бѣха словенскитѣ художници. По-малко, даже съвсѣмъ не възприемчиви за австро-унгарския блѣсъкъ и разкошъ, живѣещи не въ столицата си Любляна, а изъ села бърдъ просторни бѣлкобни гори и въ сгрижкосновение съ природата, непрежнсната, винаги, а не само когато отидатъ да я рисуватъ, както правѣха хърватскитѣ пейзажисти и битописи, а и нашитѣ. Словенскитѣ художници, синове на селски народъ, както е и нашиятъ, имаха поради това едно сдържано другo — непосрѣдно интимно и неподправено — отношение къмъ пейзажа. Тѣ схващаха природнитѣ форми като маса, постепенно, а не релиефно, опростотворяваха боитѣ си, както имъ отнеха всѣки разкошъ и блѣсъкъ, свѣдоха ги или до малка гама бои (Рудолфъ Якопичъ, Фердо Весела) или пакъ ги биждаха и слагаха върху платното една до друга като малки петна отъ чисти, спектрални бои, за да бждатъ обединени въ по-малки или по-голѣми хармонии отъ багри и тоновe отъ нашето око и само отъ него (Матей Яма и Ивангъ Грохаръ), както изцѣкване това не само практиката, а и ученето на Поля Синякъ за новоимпресионизма.

Атанасъ Миховъ, който познаваше българския импресионизмъ само по скицитѣ отъ натура при плѣнъ възъ̀ухъ на Мракбичка, главно на Вѣшина и както и той самиятъ бѣше си практикувалъ въ своитѣ скици, затвърди у себе чрезъ хърватски и словенски художници убѣждението, че и голѣмитѣ, напълно завършени пейзажи, портрети, битови и други композиции не сж продуктъ на работа въ затворено ателие, създавана възъ основа на скица отъ натура, при непрежнсната контрола и диктовка на единъ формаленъ академизмъ за изисканo заобленa линия, за блѣсъкавъ и разкошенъ колоритъ и високъ релиефъ и за преднамѣрена композиция, а сж голѣми завършени скици по натура, нанесени на платното при плѣнъ възъ̀ухъ и винаги само при онова осѣщателно и онова атмосферно състояние, при което художникътъ е започналъ картината си и което той всѣки день трѣбва да има отново, за да продължи и довърши произведението си. Обаче Миховъ, макаръ ученикъ на Вѣшина и макаръ хърватитѣ и да стоеха по близо до този неговъ учитель, откри за свои по-конгениални другари не хърватскитѣ, а словенскитѣ импресионисти. Главно, ако не изключително Рудолфъ Якопичъ („Тополи" въ Народния музей въ София), повлия върху Михова, безъ да унищожи за първо време мощното и дълбоко влияние на Вѣшина и на нѣкои хърватски художници (преди всичко на морския пейзажистъ Клеменсъ Ургичичъ).

Подъ тия влияния сж изложенитѣ презъ 1908 г. голѣми пейзажи на Атанаса Михова „Ледове по Дунава край Силистра" и „Силистра" (въ Народния музей въ София).

Школуването при Вѣшина и влиянието на Ургичича изпъква ясно и особено очебийно при първия пейзажъ — „Ледове по Дунава край Силистра" (обр. на стр. 75) въ поединично и релиефно изтъкване на отдѣлни природни форми (буци ледъ, кжщи). Камъ вече споменатитѣ предимства на Михова, открити у него и закрепени отъ Вѣшина (предпочитание на голѣми, дълбоки и широки простори, малка гама бои, опростотворение на сюжета, дадени въ широкичъки и широки плоскости бои, плоскостно нюансиране на боята), идва и еднаквото третиране на всички планове на картината, — преденъ, срѣденъ и заденъ.



Цв. Христова, Мелник



Ивана Христова, Пейзаж

Една много голѣма, подъ влиянието на словенския пейзажистъ Рудолфъ Якопичъ стаква въ своето бързо развитие направи Миховъ съ втория голѣмъ пейзажъ „Сицистра“ (обр. на стр. 74). Тукъ вече липсва вѣчна пластичность и индивидуалность на отдѣлната природна форма. Отдѣлнитѣ природни форми сѫ групирани вече въ маса дървета, маса градъ, маса вода, маса небе, дадени въ много широки плоскости бои, свѣдени до много малѣкъ брой на богато нюансирани бои безъ никакъвъ слѣдъ отъ ефектни и безъ никакъвъ сантиментальность. Михова, вече като узрѣлъ и сигуренъ импресионистъ, предава на платно само онова свое впечатление отъ природата, което той схваща изключително само съ окото си, безъ да притуря нѣщо отъ чувствата си, отъ паметьта си, отъ желанието си, произведението му да разчита на сигурна устна предъ обикновената публика. А тя имаше едно изтѫрпано и шаблонизирано отъ по-старото изкуство чувство за природата, едно неслучвѣтствуващо на зрителната ни сила представление за детайлни природни форми и една инертна воля, да хареса въ художественния пейзажъ само това, което тя познава не на личенъ опитъ на непосрѣдно съзерцание на природата, а по безпрѣемствени и безпочвени умувания върху природнитѣ хубости; тѣхъ тя се стремѣше да си самовнуши чрезъ размишления, а не да открие чрезъ едно здраво проницателно школуване на самата природа и по класическия и съврѣменни художественни произведения — пейзажи, носители на единъ строго опрѣдѣленъ напланъ и безотлагателно проявенъ стилъ, — въ нашия случай импресионизма, продължаващъ въ началото на сегашния вѣкъ, своя разцвѣтъ, но вече съ указания за неговото предстоящо захождане, за да стори мѣсто на експресионизма.

Единъ пейзажистъ, като Атанаса Михова, за когото боята бѣше всичко въ живописьта, а не линията и рединя, имаше всички зачатъци да направи едно дълбоко разбитие, като изхожда отъ възможноститѣ, които му даваше боята. Туй не стана, защото, неговиятъ мистицизмъ, който въ първото времe бѣ отдаденъ на природата и бѣ подхранванъ отъ нея, внезапно се обърна въ религиозенъ мистицизмъ. Една преса балканската война той, мобилизационно назначенъ за воененъ художникъ (каквато бѣше той и презъ всесвѣтската война) трѣбваше да се повърне малко насамъ отъ своя изкуство, на което той бѣше единъ отъ малкото представители, достойни да бъдатъ въ всѣка тогавашна художественна изложба въ чужбина. (Пейзажътъ „Ледове по Дунава край Сицистра“, изложенъ презъ 1911 год. въ всесвѣтската юбилейна художествена изложба въ Римъ, не остана въ римската Национална галерия, само защото нашето тогавашно правителство не се сѣгнало да го предостави на италианското правителство, както то многократно настояваше). Отъ времето на балканската война е голѣмиятъ пейзажъ „Бѣласица“, който при своитѣ голѣми предимства има единъ голѣмъ недостатъкъ — той е панорамно гледания и изработенъ (цѣлото платно не бѣлиза набедняжъ въ зрителния мегдъ, а на два пати. — Пейзажътъ е въ Военния Музей въ София). Въведа се отново въ своето изкуство, Михова е такъвъ тай способенъ и работоспособенъ пейзажистъ, както преди своя религиозенъ мистицизмъ, само че той завѣсенъ, поради своя религиозенъ мистицизмъ, да върви съ времето. Неговитѣ пейзажи сега сѫ по-разнообразни, по-богати на колоритъ, по-солидно и по-коректно изработени, като окъпани въ чистота и бодрина. Тѣ сѫ съ лекъ декоративенъ характеръ. Но тѣ далечъ не сѫ — пакъ такава претенции художникътъ и нѣма — знамето на единъ новъ, съврѣменъ, на новитѣ художествени вѣяния и изисквания съответствуващъ стилъ, какъвто бѣше импресионизмътъ на Атанаса Михова отъ 1908 год.

Единъ отъ знаменосцитѣ на българското изкуство, не само презъ изтеклия периодъ на своята художествена дейность, а презъ цѣлия си посвѣтенъ на изкуството и жертвѣванъ за него животъ бѣше Никола Петровъ (роденъ презъ 1887, починалъ презъ 1916 год.).

Никола Петровъ се изживяваше не въ материалната природа. Даже умирайки, отиващи си вече, той я долавяше само като видение на бои. Природата за него бѣ срѣдството, боята — цѣлта на неговия животъ. Като човѣкъ той бѣше така тихъ, добъръ и наивенъ и се такъвъ дълбокъ мистицизмъ за природата, както и Атанасъ Миховъ. Въ живота той стоеше здравo и непреклонно съ своята веселость върѣзъ другари и съ своята, може би предизвикана отъ предчувството му за ранна смъртъ, голѣма склонность къмъ женитѣ, които тайно, безъ да се хвърля това нѣкому въ очи, спипътствуваха жаждата му живота и му го правѣха поносимъ въпрѣки невѣроятнитѣ материални несгоди.

Никола Петровъ въ Рисувалното училище бѣше ученикъ на Вѣшина, по-късно и на Жераровичъ. Отъ първия той възприе широкитѣ и дълбоки простори на природата, въздуха, който изпълня цѣлата картина и ефекти отъ бои и осѣтление, усилени отъ Никола Петровъ, чрезъ тѣхното отражение въ рѣка, обаче безъ никакъвъ слѣда отъ позиране и реномиране. Още първитѣ му картини, предимно акварели, правѣха впечатление на въздушни видения. Даже и по-яркитѣ бои бѣха така лекo сложени, цѣточели носени отъ слънцето, трептѣха въ въздуха, а не бѣха присѫщни на природнитѣ форми, по които художницитѣ обикновено ги материализиратъ. Тази въздушность, тази ефирность тоя зависимо положение на боитѣ, не отъ художественото третиране материалена обектъ, а отъ нѣщо друго — отъ слънчевата свѣтлина, която нахлуваше върху тѣхъ съ своитѣ спектрални чисти бои и отъ атмосферното състояние, въ което тѣ трептѣха, бѣше изходнитѣ пунктъ за изкуството на Никола Петровъ. Интуитивно ли бѣше дошелъ той до това свое художественo вѣрую или пъкъ по увѣтни репродукции, които бѣше изучавалъ изъ чуждитѣ художествени списания? Сигурно по втория начинъ. Въ всѣки случай, за да открие, възприеме и реализира въ произведенията си новото откровение въ изкуството, Никола Петровъ носѣше въ себе си, въ окото си, вечни склонности къмъ новоимпресионизма. Съ оригиналну произведения на този стилъ той дойде въ съприкосновение еднажъ презъ 1904 год., чрезъ Българската и презъ 1906 год., чрезъ Софийската южнославянска художествена изложба. При тая въ София новоимпресионистични произведения бѣха изложили освенъ словенскитѣ майстори Яма и Грохаръ, още и холъмитѣ хърватски художници, тогава професоръ въ Академията на изкуствата въ Прага, Влахо Буковацъ. Между тия две години Никола Петровъ, презъ 1905 год., при своето престояване въ Белгия, а сѫщо въ Парижъ и Мюнхенъ дойде въ съприкосновение и съ новоимпресионизма на белгийцитѣ, френцитѣ и германцитѣ. Дали Никола Петровъ въ чужбина бѣ видѣлъ картини и на парижкия импресионистъ Рафаели и на брезденския новоимпресионистъ Клодъ — и двамата прочути майстори на архитектурния пейзажъ, на голѣмитѣ сгради, мостове и улици на градоветѣ, въ които живѣеха? Въ всѣки случай нито словенскитѣ новоимпресионисти Грохаръ и Яма, изложили въ София само пейзажи — гора, дървета, нито хърватскитѣ импресионисти Буковацъ, изложилъ голо тѣло, не третираха архитектурни пейзажи въ този стилъ, за да възприеме Никола Петровъ този сюжетъ отъ тѣхъ. А Никола Петровъ, въ първитѣ години на своя новоимпресионизъмъ третираше на голѣми платна архитектурния пейзажъ на София „Дѣвойната доста" при утрената дрезгавина, „Паметникътъ на Царь-Освободителя" при пълно слънчево осѣтление и „Ръчната съ София", при привечерно осѣтление (обр. на стр. 77. — И трите пейзажи сѫ въ Народния музей въ София). Осенна това военни паради на Площадъ Александръ и др., сюжети на столицата, въ които нейни, предимно модерни, обкѫпани въ слънце сгради, играеха своята голѣма роля. По-късно Никола Петровъ даде въ своята новоимпресионистична техника обикновени, ръчни, и животински пейзажи, портрети, голи тѣла и жанрови картини.

Главнитѣ въпросъ при този стилъ на Никола Петровъ бѣше и е, дали той бѣше за крайния новоимпресионизъмъ, както го манифестираше на теория и прилагаше на практика Поль Синякъ или пъкъ за поантализма, който така сѫщо покриватъ съ назва-



Ст. Баджова, Рилски монастир

нието новоимпресионизма. Главнитѣ принципи отъ теорията на новоимпресионизма, както я бѣ установилъ Синякъ въ своята книга за развитието на френската живопись отъ Делакроа до новоимпресионизма, и както главно той, а сѫщо, Лоусъ и Кросъ и Русселберге, макаръ този подхлазналъ се до компромиси, я придадоха на практика въ своитѣ картини, бѣха: употрѣба въ живописьта само на седемтѣ спектрални бои (червена, оранжева, жлта, зелена, синя, индиго и виолетна), които сѫ най-яснитѣ, най-чиститѣ и най-пригодни за да се проникватъ отъ свѣтлината, да създадатъ ясна свѣтливость и да бѫдатъ дематериализирани; крѫма тия най-чисти и най-свѣтли бои на спектъра не спадатъ, и за това се изключватъ отъ употрѣба при новоимпресионистичната живопись, така наречентѣ земни бои (охра, олибена, сива и кафява), а сѫщо и черна, т. е. боитѣ, които лѫчно се удаватъ на оживяване и разбиване; никакво материално смѣшение на комплементарни (допълващи се) бои, нито върху палитрата, нито върху платното;



Никола Райновъ, Стилизиранъ пейсажъ

чиститѣ, свѣтли, спектрални бои, сложени въ форма на много малки точки (пунктове) или рѣзки (щрихи) една до друга, се смѣсватъ и даватъ по-сложни тонове и хармонии отъ бои само отъ нашето око (сѫщо както нашето ухо обединява въ акорди и хармонии единичнитѣ тонове, дадени чрезъ единични ноти); единственото материално смѣшение на седемтѣ спектрални бои, допустими отъ Синякъ, е това съ бѣлата боя или пакъ това на бои, стоещи въ спектъра една до друга (това послѣдно смѣшение трѣбва да се използува съ голѣма предпазливость и да се избѣгва, щомъ бреди на свѣтливостьта на картината). А пакъ свѣтливостьта на картината е целъта на новоимпресионизма. А за да се постиже тая цель даже най-чиститѣ и най-свѣтлитѣ — спектралнитѣ — бои трѣбва да се поставятъ една до друга по единъ опредѣленъ редъ, законъ, който колкото усложнява, толкова дава и строга организация на боитѣ по новоимпресионистичнитѣ картини-



Васила Захариева, Монастирски гробища



Хр. Йончевъ - Крушарева, Езеро



Хр. Йончева-Крискареца, Орловитѣ скали — Рила



Хр. Йончева-Кръстарева. Еленин-връх — Рила

Единъ погледъ, хвърленъ върху картинитѣ на Никола Петровъ, убеждава беднаго вѣщаго, че и дума не може да става за строгия новоимпресионизмъ на Синяка и неговитѣ най-близки и неотклонни отъ новоимпресионистичната теория апостоли. Никола Петровъ не употрѣбява нито само седемтѣ спектрални бои, нито изобщо земнитѣ бои и черната, нито не си служи съ материалното смѣшение на боята, нито преследва пълно проникване на свѣтлината въ боитѣ, нито дори се стреми пунктэтъ да не бѫде по-голѣмъ отъ квадратенъ милиметъръ. Нѣщо повече. Ако приемемъ, че художественото течение „Поантализмъ", което не си служи само съ спектралнитѣ бои, но е последователно въ употрѣбата на малкъ форматъ пунктове и рѣшки — Никола Петровъ и тукъ, между поанталиститѣ, не може да бѫде безрезервно включенъ, защото той нанася чиститѣ и материално смѣсенитѣ бои въ разновидни форми (предимно квадратчета), нѣкои отъ които сж сравнително отъ извънредно значителна голѣмина. И ако Никола Петровъ не бѣше нито



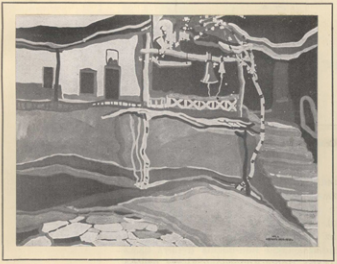
Народенъ Музей, София

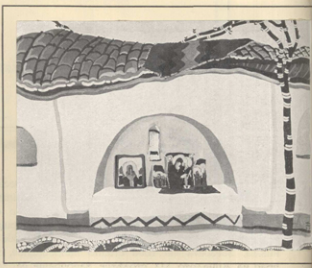
Иванъ Милевъ, Село

безогледенъ, въ смисъла на Синяка, новоимпресионистъ, нито обикновенъ поанталистъ, както представляваше неговия „новоимпресионизмъ" или „поантализмъ" (въ случай че тия две стилни направления въ живописьта се изключватъ, както искатъ да проватъ това нѣкои по-нови художествени историци).

По времето, когато Никола Петровъ дойде въ съприкосновение съ новоимпресионизма, звездата на това стилно направление, стигнала своя най-висшия пунктъ къмъ края на миналото XIX столѣтие, започваше да залѣзва. Новоимпресионизмътъ изигра една голѣма роля, той разчисти пътя като разби формата на импресионизма (а той бѣше само форма, дадена не съ линия, а съ боя) и отвори пътъ на експресионизма съ всичкитѣ негови подразделения умѣренъ експресионизмъ, футуризмъ, кубизмъ, кон-







Иван Милев, Монастира (триптиха)

Народна Музей, С

структивизма, сюрреализма и пр. Това разнебитване на импресионизма, който взма 1890 г. бише стигнал своя връх във Западна Европа, на първо място във Франция, започна бя 1886 год. чрез първата голяма, уредена съвместно от импресионистите, групова изложба, на новоимпресионизма, вече западаща във началото на XX вък. За Никола Петрова бише вече много късно да се присъедини към единия стил, който си отиваше. Той се отзова там, дето предстоеше най-голямата работа: да се разруши формата на импресионизма, която задушаваше съдържанието на художественото произведение. Във тоя дух на отричане на импресионизма работи Никола Петрова до последния си ден. Само че петната боя ставаха по-големи, самата боя все по одухотворена, за да стори място на проявата на онова във природния обекта, което не се предава само са неговата „смисетвена линия" и неговията „смисетвен колорит" като сжщност, а се изразява чрез разгръването на душевната му, вътрешната му, а не само външна предметность. Това рушение на импресионистичната форма, предприето от Никола Петрова във България като че ли се символизира в голямото движение на колорита в картините му, което като да възлза на нъкакъв пожар и разрушаващ формата, безз да се види голямия му и ярък пламък, забулен, от избухващите искри на най-разнообразни бои и ота пробиващия се изход пожарен дим (обр. на стр. 77 и 80).

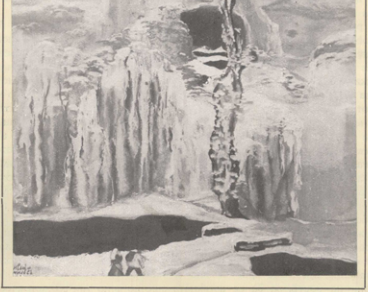
Това разницване на импресионизма продължи у нас, до като бише жив Никола Петров, пък и след неговата смърть. Даже академизиращи импресионисти като най-старият художник Ив. Мърквичка и Антони Митова се умърнеа новоимпресионизма в нъкои свои битови картини. Най-значителната картина на нашия животински пейзаж „Кози" от Георги Евстатиев ота 1919 год. — е едно разбиване на импресионистичната форма, което надлиза вече ва експресионизма на неспирното движение на стадото кози. Художествената форма е дотолкова нужна, доколкото не спъва движението на вънаги пъргавить и неспокойни, любопитни и ненаситни за храна кози (обр. на стр. 85). И Станю Стаматова във „Кози" (обр. на стр. 87) напуска импресионизма, макаръ и по скромно и по нерешително. Във този родъ пейзажъ — животинскиятъ — направи голъмя стилен напредъкъ, и то като експресионизмъ, или по-точно, като доста значителенъ кубизмъ. Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ — „Козя" (обр. на стр. 131). Тази акварелна скица, във която художникътъ си служи извънредно ясно — както рѣдко, ако не както никога, по-рано — съ японската перспектива (поставяне обектитъ във нашия случай тритѣ кози, върбетата и въздуха въ последователно нареждани се паралелно една зада друга вертикални, а не огледани съ сферическа плоскость)—особено често използувана ота френския импресионизмъ, а сжщо ота нъкакви декоративни художници Франца фонъ Марк. Формата на козитѣ е разбита въ неправилни, предимно правоъгълни геометрически форми и въ едно неравномърно сливане въ боитѣ, за да се изтъкнатъ още по-ясно тия геометрически форми.

Отъ тогавашнитѣ художници — трета генерация, спадащи както Атанасъ Миховъ и Никола Петровъ, къмъ дружеството Съвременно изкуство, основано и изложило за първи пътъ презъ 1903 год. и стило, главно по пейзажа, водило нашето изкуство до края на всеобщата война, едни предпочетоха морския пейзажъ (Юрданъ Кювлиевъ, Александъръ Мутафовъ и Христо Кабарналиевъ), други планинския, горския, или архитектурния пейзажъ (преди всичко Хр. Йончевъ-Крискареца, Константинъ Щъркеловъ, Бориса Деневъ и Никола Таневъ).

Най-надеждният и най-способният отъ нашитѣ морски пейзажисти бише рано-починалият се—удавилият се—въ морето при Месемврия, презъ 1910 год. Юрданъ Кювлиевъ. Той бише единъ отъ най-чиститѣ, яснитѣ и установенитѣ импресионисти. Получил солидно възпитание въ този стилъ въ Брюксель, той схващаше и предаваше морето и къмъ него спадащитѣ брѣгове, сгради, лодки и хора живописно, а не декора-

тивно, колкото декоративността на формата на движещитѣ се вълни и на пѣтната и кръгове свѣтлина по тѣхъ и да имать декоративенъ характеръ. Той употрѣбяваше предимно свѣтли бои, даваше една колкото чиста, толкова и ясна дълбочина и окѫпваше морския пейзажъ въ свѣтла и бедра студенина, така присѫща на водитѣ, главно морски пейзажи и така чужда на всѣка сантименталность и на каквато и да е афектираность (обр. на стр. 79.).

Предимно, ако не изключително декоративенъ характеръ носятъ морскитѣ пейзажи на Александръ Мутафовъ (обр. на стр. 83). Александръ Мутафовъ стигна и узрѣ за морския пейзажъ следъ дългъ и труденъ пѫть, голѣма часть отъ който той

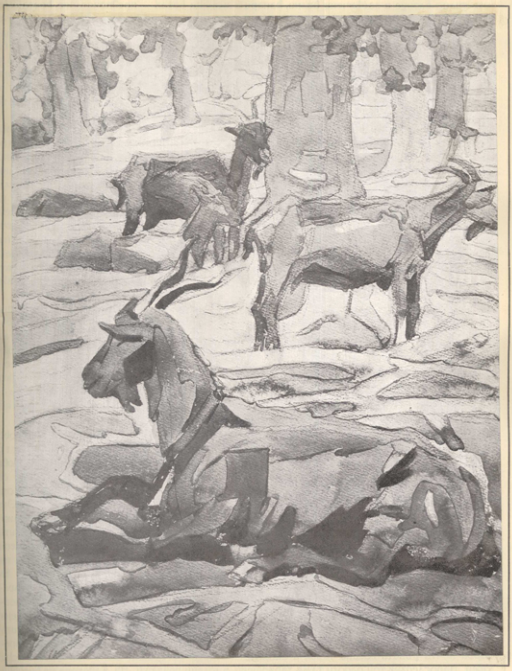


Народенъ Музей, София

Иванъ Милевъ, Зимна приказка

измина въ чести сантиментални прояви на влиянието на единъ другъ изключващи се здрави художници като Рембрандтъ, Бьоклинъ, Сегантини, фонъ Калкройтъ и др., съ чиито произведения той се бѣ запознаялъ презъ годинитѣ на художественото си възпитание въ Германия.

Самъ варненецъ Мутафовъ опозна морето продължително време и го почувствува дълбоко едва презъ балканската и голѣмата война. Тогава той служи като воененъ художникъ въ нашата марина години наредъ надъ бурното и опасно — и отъ неприятелскитѣ морски снаряди — Черно море. Най-характерно за узрѣлитѣ морски пейзажи на Александръ Мутафовъ е, че той предпочита рѣзкия контрастъ на осѣтени



Вл. Димитровъ-Майстора, Кози

отъ силно слънце и засѣчени вълни, канари и морски брѣгъ — предпочитание, което дава на разните контрастирани морски форми декоративенъ характеръ, спрѣ малкото бързото движението на вълните и ограничава балончината на морето, което бѣ неговата слѣпота и бѣше подвижна, отразяваща небето, брѣговете и своите водорасли безъ, би трѣбвало да бѫде дадено живописно, съ непрекъснато преливащи се една въ друга бои и тѣхни нюанси (както прави Хр. Йончевъ-Крискареца въ своите рилски езерни пейзажи). Напослѣдъкъ Мутафовъ започна да се освобождава отъ тѣй присѫщии и успѣшенъ декоративенъ характеръ на морскитѣ му пейзажи, благодарение на което тѣ станаха по-живописни и по-подвижни (обр. на стр. 81.).

Най-голѣмо разнообразие на морето, съ неговите брѣгове и платноходитѣ и най-голѣмо движение на водната, разбунтувана до бѣснуване стихия даде Хр. Кабарналиевъ. (Обр. на стр. 84). Варненецъ като Мутафовъ, но познаващъ морето не само отъ войнитѣ, а и отъ дълги пѫтувания по Черно и Средиземно море и по Атлантическия океанъ, Хр. Кабарналиевъ отдаде голѣмо мѣсто не само на свободното разлюляно и развълнувано море, не само на свалистия, каменистия и осѣяния съ голѣми брѣгове, но и на майчата, жената и челѣдъта на морята. Това отстрани Кабарналиевъ отъ морскитѣ пейзажъ и го направи фигурень живописецъ на несигурната и зла участь на морящото семейство и нейнъ почти социаленъ тълкувателъ и агитаторъ (ср. обр. кн. III). Кабарналиевъ е отъ по-младитѣ художници. Той започна да излага едва слѣдъ всеобщата война. Той е голѣмъ популяризаторъ чрезъ слово на крайнитѣ експресионисти-комунисти, отъ тѣхния стилъ Кабарналиевъ, обаче не се е повлиялъ по-дълбоко и по-рѣзко въ своитѣ фигурни работи.

Истинскитѣ голѣмитѣ майстори на българския пейзажъ, което буйно, екзалтирано или тихо сдържателно, пиятъ съ очи и душа оригиналния духъ на сюжета, боитѣ и свѣтлината на българската природа сѫ Хр. Йончевъ-Крискареца, Константинъ Щъркеловъ, Борисъ Деневъ и Никола Таневъ. Тѣ сѫ по-млади отъ споменатитѣ вече сдзатели на българския импресионистиченъ и новоимпресионистиченъ пейзажъ слѣдъ 1903 год. Атанасъ Миховъ и Никола Петровъ и сѫ връзката между тѣхъ и най-младитѣ и стилно най-крайнитѣ пейзажисти, респективно натюрмортисти Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ, Иванъ Милевъ, Сирякъ-Скитникъ, Дечко Узуновъ, Маша Жубкова-Узунова и Бенчо Обрѣшковъ.

Не вече на морето, а на рилскитѣ езера и къпещитѣ се въ тѣхъ рилски върхове, пръсни и гори, на тѣхния рѣлѣкъ, вездѣ въздухъ и ясно слънце е майсторъ Христо Йончевъ-Крискареца. Той е другарь отъ Рисувалното училище на Атанасъ Миховъ и Никола Петровъ, но е прекъсналъ и едва по-късно продължилъ художественото си възпитание. Може би той е и за това забѣлѣжено различенъ, не само по сюжета отъ тѣхъ. Крискареца, съ първитѣ си по-значителни работи, е декоративенъ художникъ. Отъ неговитѣ маслени работи Народниятъ музей въ София притежава единъ горски пейзажъ, декоративностьта на който е обусловена отъ декоративно насаденитѣ борове въ пресѣчнитѣ точки на прави и тѣмъ перпендикулярни линии, отъ еднакво високитѣ имъ голи дънери и отъ короната рѣдки стѣбла, презъ които прониква слънцето и осѣва побързностьта на земята съ петна свѣтлина. Крискареца, самъ родомъ въ високитѣ поли на Рила — въ Самоковъ — третира художественото изключително Рила презъ всички годишни времена, даже презъ зимата. Трудностьта условия за непосрѣдна работа изъ рилскитѣ високични застабища художника да предпочете по необходимость не маслената, забѣлѣжена на самото мѣсто картина, не даже маслената скица, а акварелната. Въпрѣки тежкитѣ условия на работа горе въ планината, Крискареца е извънредно работоспособенъ, прекарва почти цѣлата година тамъ, а зимата, — откато построиха изъ Рила туристически хижи. Напослѣдъкъ той работи тамъ забѣлѣжени маслени пейзажи. На майстора на високия рилски пейзажъ е чуждо всѣки ефектъ отъ бои и свѣтлина. За това неговитѣ пейзажи



Вл. Димитрова-Майстора, Езеро

е студена, habituo се самите високи, остри и снежни рилски върхове, но за това пък планинските багреви нюанси. Особено езерата, на които тѣ дават едно богатство, открито само отъ Кристаревъ. Той работи съ ограниченъ числа бои — предимно свойственитѣ на планинскитѣ високини и тѣхни езера — сива, бѣла, жълта зелена и синя боя, слага ги въ разграничени петна като малки чертици и ни дава едно своеобразно впечатление, като отъ гобелинъ. Неговитѣ голѣми пейзажи, може би защото до преди три години бѣха работени въ ателието му въ Самоковъ (по акварели, направени непосрѣдно въ планината скици), постигатъ своето пълно въздействие върху зрителя, когато се гледатъ при силно слънце. Това се дължи на обстоятелството, че Кристаревъ не е могълъ да постигне въ ателието си, при работа на завършеният си маслени пейзажи, онова взаимно проникване на свѣтлина и боя, което той тъй успѣшно дава въ своитѣ акварели. Затова последнитѣ съ и по-ценни, смущенски високо-планински рилски пейзажи.

По отношение на художественото схващане и предаването на своя изключителенъ сюжетъ — необитаемитѣ върхове на Рила, Кристаревъ, обаче рѣзко се различава отъ нашитѣ двама майстори на грандиозното и величественото на планинитѣ Константинъ Щаркеловъ и Борисъ Георгиевъ. Първията запася въ рилскитѣ и пиринскитѣ високини и своята открита душа, и своето опиянение отъ боитѣ, и своята широка четка. Борисъ Георгиевъ си служи изключително съ една, колкото изискана, толкова рафинирана изразителна линия, носителка на една идеалистична мургелда, много, несравнено, въ пълна противоположность съ другата, отколкото този на Щаркеловъ и чуждъ на най-незначителния реализъмъ. И, колкото различни по мургелдата и да съ, описвающията се отъ боята Щаркеловъ и молитвуващия чрезъ линията Бориса Георгиевъ, толкова още по-различенъ отъ тѣхъ е Кристаревъ. У него нито следа отъ субективизъмъ въ боята и линията му.

Вече обстоятелството, че той си служи съ пуантелистичната техника на слагане единъ до другъ малки цвѣтни бои, отстранява отъ картинитѣ му и рѣзката линия, и туркоитѣ плоскости — пластично моделувани или не моделувани. Съ тия цвѣтни бои Кристаревъ предава градацията на тоноветѣ на една и сѫща боя (така наречениятъ вальоръ) и нюанситѣ въ преливането на една боя въ друга. А нигде чистотата на боитѣ и тѣхнитѣ вальори и нюанси не сѫ тъй готово дадени отъ природата, както въ високинитѣ на планинитѣ. Тамъ въздухътъ е по-прозиренъ, слънцето по-ярко. Затова тамъ боитѣ на небето, снѣга, езерата, горитѣ, скалитѣ, камънитѣ и сипеитѣ сѫ много по-бедни и — колкото разнообразни и да сѫ — тѣ стоятъ въ едно много по-постоянно и взаимно отражение. Съ студената механична пленеристична техника Кристаревъ предава едно сега у насъ единствено богатство на вальоритѣ при една и сѫща боя и на нюанси при преливането на една боя въ друга, особено когато рисува езеро, по чиято повърхность се отразяватъ едновременно и боитѣ надъ и около езерото и боитѣ по неговото дъно. Сѫщо и когато предава високи скали съ плъзгащето се слънце или снѣга съ искрящитѣ по него лъчи, или пѫкъ гората, по която яркото слънце се губи въ дълбочината на нейното въздушно пространство, като обгръща клоноветѣ и дънеритѣ ѝ.

Съ техниката си на градирани нюанси на боя, той постига една голѣма изразителность на колорита. Оригиналностьта на колорита, разкриванъ отъ ясното слънце и провѣряванъ отъ рѣдкия въздухъ, е поразителна, за несвикналото око — отчужденна.

Кристаревъ, обаче, дава една техника умѣрена, не докарана до крайность, но както туй бѣше при крайнитѣ пуантелисти. При Кристаревъ линията не е завършено унищожена (както при Моне и Мане). Тя обаче не е запазена въ нейната контурна монументалность, както при най-видинитѣ майстори на високитѣ Алпи — при Дживанни Сегантини и Фердинандъ Ходлеръ). У Кристареца нѣма и следа не само отъ монументалностьта на линията но и отъ нѣкакво настроение на благоговѣние, боготворение и молитвуване, както при Сегантини и Ходлеръ. (Отъ монументалната линия на голитѣ тѣла и

планинитѣ на Ходлера е повлияна у насъ Далчевъ въ нѣкои отъ своитѣ произведения). Нѣма следа и отъ Царкеловото опиянение отъ боитѣ. Но за това има една безгранична отдаденость да изтрагне вѣрно и просто играта на тоновѣтѣ и нюанситѣ на боитѣ на природнитѣ форми, и рѣзкитѣ и студени до отчужденость контрастирани голѣми, пропити отъ тонове и нюанси плоскости бои. И въ единия и въ другия случай зрителятъ на Крискареца получава или интимното впечатление отъ гобелина, или първата студена отчужденость отъ нѣкои рѣзки положени бои по наши килими.

Но Крискареца, безъ да отива въ разпрозиване или обезформяване на природнитѣ форми, които той извънредно добре отръзва, рѣдко постига да предаде величието на Рилския пейзажъ и то само защото той случе боитѣ и тѣхнитѣ вальори и нѣма време да обгръща необятни монументални високи планински вериги.

Константина Царкеловъ, Борисъ Деневъ и Никола Таневъ съ и тримата художествено възпитани въ чужбина, главно чрезъ продължително престояване, а не чрезъ редовно художествено образование тамъ или у насъ. Тѣ съ смущителнитѣ продължители на различни моменти отъ развитието на Никола Петровъ. Тѣ и тримата съ много по-сдържани съ непосрѣдната природа — нейнитѣ форми, бои и осѣтление —, много по-реалисти отъ Никола Петровъ и много по-проявени отколкото него при натюртването и оживяването на боитѣ, призрачностьта, свѣтлината на нашата природа, въ най-широкъ смисълъ на тая дума. Но какъвото развитие и да направи всѣки отъ тѣхъ подъ влияние на Никола Петровъ и на чужди майстори, никой отъ тѣхъ не стигна до крайность на стила. На това се дължи и тѣхнитѣ моралени и материалени успѣхъ у насъ, дето сдържаният стилни крайности достигатъ много късно и още по-късно се разбиратъ, и въ чужбина, дѣто голѣмата маса сзерцатели предпочитатъ ония моменти — въ нашия случай импресионизма — отъ стилното развитие на изкуството, които сж предшествували стилнитѣ крайности на най-новото време.

Константинъ Царкеловъ, непрежнато екстазирания отъ живота, е и най-възторженията, най-опияненията, най-екзалтираният, почти въ дионисова смисълъ на тѣзи думи, жреца на природата, която за него, колкото рѣзко и да дава той по нѣкога линията, въ която се разграничаватъ боитѣ, е само бога. За Царкелова природата не е нито едно призрачно бѣдение, презъ което проникватъ боитѣ, както често при Борисъ Денева, нито пакъ плоскости на природни форми, върху които се излива най-разточително свѣтлината на слънцето за да разкрива ярки, силно наситени бои, както при Таневъ. Природата, просторна, необятна и дълбока, съ форми пластични, крепки и тежки или пакъ плоски, леки, и подвижни, е за Царкелова една факта извънъ самия него, факта неоколебимъ, излъчващъ отъ себе си опиняващи бои, които разгарятъ творческата трескъ у него, и то само тогава, когато той е срещу нея. А пакъ тя е и въ града съ парковетѣ и цвѣтнитѣ шубраци и лехи, и въ ателието му съ сайсиитѣ по прозорцитѣ и съ стрѣчета цвѣтя въ вазитѣ. По своето опиянение отъ боитѣ на природата Царкеловъ е най-близо до Никола Петровъ. Отъ Вѣшина той бѣ подвупленъ за необятния и дълбокъ просторъ, за пластичната форма, за ефекти отъ слънце по далечни върхове и за сигурната, често почти изискано коректна техника, която му отвари братитѣ и на музея на държавата, и колекцията на естета, и салона на свѣтската дама, и кабинета на политика, учения или търговеца. Царкеловъ, отъ своята първа изложба до днесъ, е най-популярниятъ пейзажистъ — изобщо художникъ отъ по-голѣмъ стилъ. Неговитѣ работи сж изпродадени още въ ателието, далечъ преди изложбитѣ му, които той устройва по-скоро за да приеме и поздрави своитѣ сзерцатели, за да ги гости съ впечатления отъ природата, отколкото да има продаде произведенията си. За единъ пленеръ, опиненъ, екзалтиранъ отъ природнитѣ багри художникъ, маслениятъ бои сж премного тежки и мѣчно подвижни. Царкеловъ е изкло-



Вл. Димитрова-Майстора, Ва Цариграда

чително акварелистъ. Опититѣ му и то не въ пейзажа, резервиранъ отъ него само за лекитѣ акварелни бои, а въ портрета, останаха несполучливи, особено въ колоритно отношение.

Щаркеловъ, смѣщинскиятъ майсторъ на опиянѣващата боя на природата, би могло да бѫде считанъ като предопредѣленъ, да развърне за по-нататъшно стилно развитие всички възможности, които лежатъ скрити въ боята, специално въ акварелния начинъ на слагане боитѣ и да върви съ времето си. Обаче Щаркеловъ направи не едно стилно, а едно чисто субективно развитие. Т. е. Щаркеловъ имаше и има открита за опиянение и екзалтиране отъ природнитѣ бои душа, съ която той усѣщава сѫзерцателитѣ си въ една изискана форма, безразлично дали тя е пластична, както при академицитѣ, плоскостна и куцисообразна както при Сезана или крепка, стегната и тежка, както при много отъ по-новитѣ експресионисти или отново като ефирна, едва засѣгаща окото, но дълбоко вълнуваща душата, както възбудителъ пейзажни форми на Коро и декоративни силуети на художницитѣ отъ 18 вѣкъ.

Но той има винаги една, колкото разнообразна, толкова разкошна форма, въ която поднесе още съ първата си изложба и поднася винаги отново опиняващата своя боя.

Единственіятъ художникъ, започналъ своето извънредно продуктивно и същеврѣменно отъ самото начало неосърбано творчество като самоуѫкъ въ маслената живопись, е Борисъ Деневъ. Къмъ нея пристѫпи той веднага следъ като свърши гимназия въ Търново, дето, както всѣки ученикъ, бѣ изучавалъ и рисуване, като общообразователенъ предметъ. Застѫпенъ почти насилствено да изложи въ София своитѣ малкіе формати и въ провинциални вѫрбени радки пейзажи, Деневъ изпѫлни веднага като дирачъ на интересни природни сюжети съ широка линия, мекъ, разнообразенъ и доста ефектенъ колоритъ. Правителството го изпрати да се възпита или по-право самовъзпита въ Мюнхенъ къмъ 1910 год. Отъ балканската война Деневъ донесе нѣколко стотина скици съ молива и перо на всичко, което като типовѣ и боенъ животъ, природа и старина бѣ интересно за него. Презъ всеобщата война той бѣ воененъ художникъ. Отъ нея той донесе скици съ молива, перо, цвѣтни моливи и маслени бои. Той бѣ изпратенъ за малко време на италианскиятъ фронтъ при австрийската армия, а сѫщо и въ Берлинъ, по време на военната изложба на сключитѣ военни художници. Следъ войната той бѣ назначенъ, на мѣстото на починалия Вѣшинъ, за воененъ художникъ и отново замина за нѣколко месеца въ Германия, Парижъ и Рима. От тогъ, както Щаркеловъ и Танева и мнозина по-млади отъ тѣхъ художници има случай, нѣколкократно и за доста продължително време да престои въ чужбина и да се запознае съ захождащия окончателно импресионизмъ и възхождащия експресионизмъ.

И както човѣкъ и като художникъ Борисъ Деневъ е едновременно и сѫзерцателна и сѫзнателна индивидуалность. Една душевна раздвоеность, която сѫвършено бѣше или е чужда на Петрова, Михова и Щаркеловъ. Съ тая душевна раздвоеность на Денева ще трѣбва да се обвини и това, че той, винаги вѣренъ на боята, която у него стига до мощно, но не цѣлостно вдъхновение, се движи отъ пламтящитѣ, до зашеметяване дразнещи голѣми плоскости бои на едни Макартъ, до характерното имъ третиране на едни Вѣшина, отъ призрачнитѣ петна бои на Николя Петровъ до рѣзкото, куцисообразно тѣхно третиране отъ Сезана, отъ вѫтрешното, душевното, присѫщното на органическата природна форма — барбетата — движение, водено главно отъ линията, у Гогя, до спокойната, тежка като камъкъ, като че ли образувана отъ природата, а не изградена отъ творческата, жива подвижна мощь на строителя-майстора стара къща, съ най-пъстърф колоритъ; отъ илъчлата на слънчевъ припекъ арбанашка, сега самотна, изоставена къща, нѣкога предизвикателенъ и нападения отстоявщя домъ-крепостъ, до кристалния, призраченъ свѣтлъ пламъкъ (обр. на стр. 101) или мрачно злобещя грайз-амфитеатърф Търновo. (обр. на стр. 100). Нареди съ сѫзерцанията на голѣми наши и чужди художници-пейза-

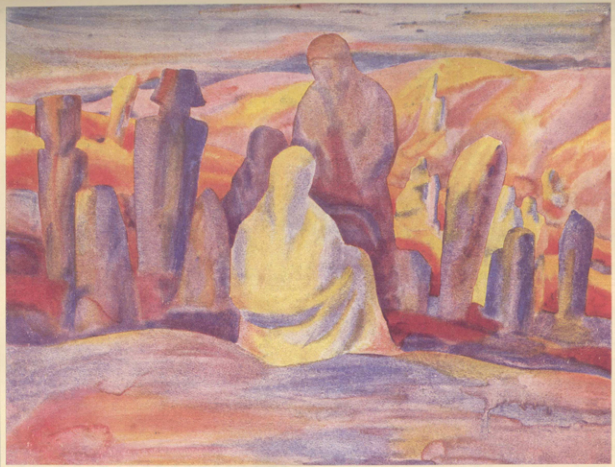
жести, на чужда и наша природа, подъ въздействието на което Денева твори — острото съзнание да разрешава винаги отново проблеми въ смисъла на направилитѣ му впечатление майстори или наложени му се отъ природата при всѣко продължително, ежегодно съприкосновение и отдаляването съ нея. Отъ тая непрекъсната борба на съзерцание съ съзнателность Денева нѣма време да изживѣе безостатъчно стиранитѣ проблеми, които представляватъ различни моменти отъ развитието на съвременното нему изкуство. Той отдава само за известно време творческия си жаръ на една проблема, която изоставя, за да се хвърли върху друга, докато самията художникъ Денева стана проблема за съзерцателитѣ си. Ежегодно, при всѣка негова предстояща изложба, тѣ, петимни за наслада отъ интереснитѣ му сюжети, отъ богатството на боитѣ и оригиналностьта на съпоставянето имъ, отъ тѣхното пламтеще движение, или отъ мѫдрото спо-



Вл. Димитровъ-Майстора, Предъ Царкрада

койствие, стоятъ предъ още неразбуленото творчество на Денева, като предъ нѣкоя нова загадка, която може би ще помогне да бѫде разгадана самия художникъ чрезъ новитѣ му произведения. А тѣ винаги отново разгатватъ нови моменти отъ творчеството, личностьта и винаги въ единъ по-богатъ и задоволителенъ смисълъ (ср. обр. на стр. 100, 101 и 103).

Вече портретистътъ Никола Михайловъ, същo както Ив. Ангеловъ, даде случайно нѣколко архитектурни пейзажи само на стара Ямца или стара улица. Борисъ Деневъ даде тоя родъ живопись въ такова изобилие и разнообразие на архитектонична форма колоритъ и стилъ, че можеше да се предполага, че старитѣ сгради ще бѫдатъ почти изключителниятъ неговъ сюжетъ. За щастие това предположение не се оправда. Най-упорито и вече като чоли неотстѫпно отдаде на архитектурния пейзажъ творчеството



Вл. Димитрова-Майстора, Турски гробища

си Никола Таневъ, получилъ художественото възпитание въ Франция. Чрезъ специализиране въ Австрия и Германия, пътувания до Парижъ и ежегодни свои частни изложби въ Прага, Варшава, Милано, Римъ, Амстердамъ, а по-рано въ австрийски и германски градове, смъло и въ Букурещъ, той имъ чести случаи да се запознае и проникне и отъ сегашното състояние на изкуството, и отъ интереса и вкуса на по-широката, но купуващата картини публика, както къмъ сюжета, тъй и къмъ стила на художественото българско произведение. А интересния за чужденцитъ сюжетъ бъше и е старата наша улица, къща, църква градина и сакия, а вкусътъ на чужденцитъ — импресионизмътъ на силнитъ, наситенитъ, кричящитъ, оригиналнитъ и пленителнитъ както изобщо въ ориента, и по носитъ, а не само по кътитъ, съпоставени бои, залъти отъ ярко осълнително ориенталско слънце.

Никола Таневъ, който инакъ е единъ колкото ръскуващъ, толкова и пресмътливъ човъкъ и художникъ, не дойде преднамърено до сюжета стари къщи и до стила врзкъ по боя и осъвтление импресионизма. Тъ му бъха присъщни още веднага слъдъ като се завърна отъ Франция и устрои първо излагане на свои картини. Само че той тогава прекъсваше старата дълга, старата улица, боитъ му, рязко разграничени една отъ друга въ тъсни плоскости, бъха съ едно неспокойствие, едно движение и течение, което веднага се хвърли въ очи и изтъкна художника като оригиналенъ и интересенъ новаторъ у насъ. Слъдъ едно престояване въ Австрия и Германия, дето бъ излагалъ и продавалъ въ голъми тамошни изложби свои декоративни, главно чрезъ освътленията си архитектурни пейзажи — стари къщи — отъ Борисъ Денева, и моралния и материалния имъ успъхъ върнъ нашитъ любители на изкуството, Никола Таневъ се отдаде само на тоя пейзажъ. Първоначално бя малкъ формата и въ единъ импресионизмъ на не толкова рязки бои, на не толкова голъми плоскости, на не толкова ярко слънце, Таневъ даде нашата стара къща и стара улица отъ градоветъ, които сж нейна съкровищница — Варна, Търново, Пловдивъ, Копривщица, Карлово, Станимака, Месемврия, Созополи и други градове и села. Успъхътя на Танева бъ неочакванъ въ София и скоро сигурна въ чужбина. Той ежегодно устройва изложби у насъ и въ странство и ежегодно, главно подъ влиянието на приемливото отъ по-широката публика въ чужбина, расте като художествена индивидуалность. Следъ портретиста Никола Михайловъ и офортиста Петъръ Морозовъ, а смъло и, следъ портретиста Борисъ Георгиевъ, никой другъ нашъ художникъ не е продалъ такъва значителенъ брой свои художествени произведения въ странство. Той популяризира, въ странство както до него само офортиста Морозовъ, нашата стара къща и улица, църкви и монастири, но никой както Таневъ не разкри салони, двори и музеи, все въ чужбина, за оригиналнитъ бои и оригиналното съпоставяне на боитъ по нашитъ къщи, улици, небе дърво, сакия, дъвтя и носия (обр. на стр. 106, 107, 109. 110 и 112).

Добила известность въ България следъ своитъ изложби въ чужбина — Римъ и Варшава — Иванъ Христовъ, както вече Борисъ Денева и Никола Танева, третира старата наша къща и улица, особенно на македонския планински, скалена градъ Мелникъ. Характерно за този младъ художникъ е, че той, опрълъ се на боитъ на стари класически майстори, ги подхвърля на едно съвършено съвременно разкъсване една отъ друга и втърване една въ друга, макаръ все още въ голъмички плоскости бои. И съпо-

ставянето на боите една до друга е свършено във духа на новото време и дава живота на другите, главните обикновено жълти и червеникави бои, които набъбват духа на запустението и упадъка.

И от четиримата майстори на боята, Танева има най-остро око, най-мощната четка и най-ясната прегледност във сглобяване боите, колкото преливащи и пъхащи се една във друга и да са те.

Както и да възприеха Щарклеловъ, Денева и Танева от състоянието на новото изкуство във чужбина. през своите нъколкократни и доста продължителни престоявания, никой от тъхъ не прескочи границите на един обновен, прояснени импресионизъм. Даже зачатъци на нъкакъвъ по-рязко манифестиращ експресионизъм не се срещат у тъхъ. Напротивъ. Тъ затвърдиха импресионизма във България, макаръ не във оная чиста, безогледна и отдавна отживъла форма, както той бъ стигнал разцвета си във чужбина къмъ края на миналото, а у нас във първите двадесет години на сегашното столътие.

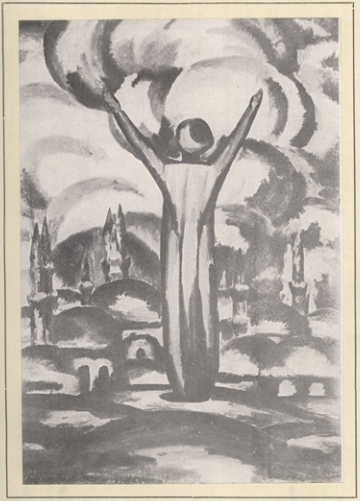
Разницата между импресионизма у нас и преминаването му във един по-умърен или по-краен експресионизъм бъше и е дъло на по-млади художници, получили художествено възпитание или само във чужбина, или у нас и във чужбина, или повлияни от чуждестранни художествени произведения, безъ засегнатите наши художници да се пресичали границите за по-продължително време освен за кратковременно пътешествие.

Къмъ последните художници спада Иванъ Милевъ, извънредно работоспособенъ и не по-малко даровитъ, но за жалость много рано умърлъ (обр. на стр. 127, 128 и 130) Във къкъвто пространи и дълбоки кипежъ и да се намираше творчеството на Милева почти до неговата ранна смърть, едно прояснение, главно чрезъ освобождението му от чужди влияния (ср. стр. 72) бъ вече настжпило у него и във битови картини (обр. на стр. 55 56, 57, 59 и 60) и пейзажи на (стр. 129, 130 и 131). Колкото силно и да е застжпена линията във последните му произведения — нищо у нея, което да напомня академичната линия или линията на класицизма. Самата боя бъ сведена от него до минимумъ, нъкъде (обр. на стр. 130) почти до една единствена — бълата боя — която възприе това е достатъчно мощна и дълбока да изрази една цъла симфония от еднобагрени тонове.

Изключително декоративенъ художникъ, както Ив. Милева, е и Васил Захариевъ, възпитаникъ на Художествената академия в София и специализиралъ основно графично изкуство във Лайпциг от декоративното схващане и предаване на пейзажа, Васил Захариевъ във чужбина и следъ завръщането си във София се посвети главно на графика, предимно дърворъзъ. Роденъ, както Хр. Йончевъ-Крискареца, във полите на Рила, във Самоковъ. Захариевъ често се отдава и на акварелния декоративенъ пейзажъ са сюжетъ рилската планина и нейния Рилски монастиръ (обр. стр. 126). Тоя сюжетъ играе главната роля и във графиката на художника.

Смущинскитъ създатели на експресионизма у нас са Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ и Сирякъ Скитникъ (Панайотъ Тодоровъ). Това са две личности съвършено различни една от друга, още повече във тъхнитъ художествени прояви. Вл. Димитровъ-Майсторътъ е от селско произхождение и има една цель във живота — изкуството, и нищо друго. Вече въвнимо (ср. портрета му от Б. Георгиевъ и автопортрета му) той изглежда на един апостолъ, отредилъ се от земното и жертвувалъ всичко на един възвишенъ и духовенъ идеалъ. Сирякъ Скитникъ е ражданинъ, охранен, започналъ нъкога като дирижьоръ поетъ и отдаден сега едновременно и на живописта и на критиката върху театъра и изкуство. Докато Сирякъ Скитникъ е руски. Петроградски възпитаникъ на живописта и започна са декоративни маслени пейзажи от по-голъмъ стилъ, Вл. Димитровъ-Майсторътъ е възпитаникъ на

Художествената академия въ София и излѣзе и остана — съ рѣдки изключения — въ битовата картина. Докато първиятъ донесе и дълго време бѣ жертва на чужди — руски — влияния, вториятъ още въ първата своя изложба бѣ невѣроятно самобитенъ и моденъ, когато Сиракъ Скитникъ се само наслаждаваше въ детайлитѣ на



Вл. Димитровъ-Майстора, Молитва

декоративното разчленение на кѫщи, статуи, градини и др. по-голѣми или по-малки обекти. Докато Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ би билъ обреченъ на загиване като художникъ, щомъ се забрави, даже не въ подражание, а само подъ чуждо влияние, Сиракъ Скитникъ не бѣше чуждъ на влиянията на голѣми руски художници. Чрезъ тѣхъ влѣзе той въ експресионизма и до преди нѣколко години произведе-

нията му правѣха впечатление на нѣщо чуждо, не българско, по схващане, по линия, по бои. Такмо обратно при Вл. Димитровъ-Майстората. Отъ първитѣ свои произведения, до последно време (когато той започна—подъ влиянието на руски портретисти да изглажда и префинва импозантната селянка, която тъкмо е била родена, израсла въ коприна и се движи изъ салони), той бѣше само български художникъ. Даже въ доскоро сдѣвършено чуждия за България експресионизъмъ Майстората дойде чрезъ изучване формата на плодоветѣ, на листата, колорита на овощнитѣ дървета, а сѣщо на гемии, джамии, були, дервиши, животни (обр. на стр. 137, 140, 142, 143, 147). На абламата художника е присѫща сила, здравина, усѣтливость въ поставянето на сѣздаванитѣ, а не заимствуванитѣ отъ тѣхъ обекти. а при Вл. Димитровъ-Майстората и едно движение (като на дѣрветата гл. обр. стр. 133), което може да бѣде сдостовѣрно само съ движението на Ванъ Гогъ, макаръ че този постиженъ движението главно съ линия, а Вл. Димитровъ-Майстората — само съ бои. Цоката Сирковъ-Скитника си служи главно съ обикновена перспектива, Вл. Димитровъ-Майстората дава една чиста кристална японска перспектива, особено въ „Въ Цариградъ„ (обр. на стр. 131, ср. текста на стр. 129 и обр. на стр. 131). Цоката Сирковъ-Скитника даже за своето по-продуктивно напоследъкъ творчество, чувствува нужда отъ нѣму конгениални. Въ сѫщия умѣренъ експресионистиченъ стилъ по своему творящи другари художници (Дечко Узуновъ и Б. Обрѣшковъ преди всичко), за да бърви по-усиленъ маршъ напредъ въ изкуството си, като имъ дава отъ своето изкуство (ср. обр. стр. 145, 147, 149, 150, 152, 154 и 159) и взема отъ тѣхното. Владимиръ Димитровъ-Майстората, измина досегашния, свой пѫть — даже на своя умѣренъ кубизмъ, самостоятелно, самобитно и ще остави въ нашата срѣда една дълбока бразда, по която ще се направляватъ нашитѣ бѫдещи художници, но която никой не ще може да затрупа и заличи

Художественитѣ произведения на Вл. Димитровъ-Майстора сѫ въ еромната си часть предимно акварелни скици, когато пакъ Сирковъ-Скитника, особено презъ последнитѣ десеть години, си служи само съ маслени бои, които нему сѫ по-пригодни за да прояви своето чувство за мощь, движение и утвърждение. Още една противоположность между Вл. Димитровъ-Майстората и Сирковъ Скитника: първиятъ върви самоизолиранъ, недосегаемъ, непостижимъ въ изкуството по единъ така стрѣменъ индивидуаленъ пѫть, че не е достѫпенъ нито за подражатели, какъвто се явиха около Ванъ Милевъ, нито за другари-сподвижници, какъвто намѣри Сирковъ Скитника слѣдъ дълга самотия върхъ художницитѣ.

Ето въ тая своя самотия Сирковъ Скитника имъ дълги години една слаба единствена между всички наши художници. Толкова повече, че презъ цѣлата своя дейность въ България, презъ цѣлото свое развитие, направено между насъ, той никога не е билъ нито лошъ, нито посрѣдственъ художникъ. Онова, което предизвикваше многознието отъ колегитѣ му въ изкуството бѣше, че той стоеше самъ за себе си. А пакъ никой отъ тѣхъ не желаеше да го счита, да го признае за по-особена. А особеностьта, безразлично въ изкуството или живота, предизвиква масата, та даже една маса, състояща отъ художници, които бѣха или считаха себе си избранци. — Никой наша декоративенъ художникъ не даде декоративни маслени картини отъ по-голѣмъ стилъ, какъвто Сирковъ Скитника сѫ дветѣ негови работи — сега въ Народния музей въ София — „Статуя„ и „Фонтанка„. Никой не разкри такива нѣжни, разнообразно и оригинално сѫчетани и декоративно използувани тонове на бои, какъвто Сирковъ-Скитника. Никой — първоначално при сѫщото това нѣжно декоративно схващане и изпълнение въ нѣжни, нюансирани бои — не даде мѫртви природи, които напущали общепринятия, повече или по-малко умѣрень импресионистиченъ стилъ, разкрила сѫщността на този родъ живопись вече въ другъ стилъ, какъвто Сирковъ-Скитника. Той бѣше и първиятъ, който тукъ у насъ, въ България, когато е отѣсната отъ центровете на изкуството и недостѫпна, като



Сирака Скитника, Стамбака

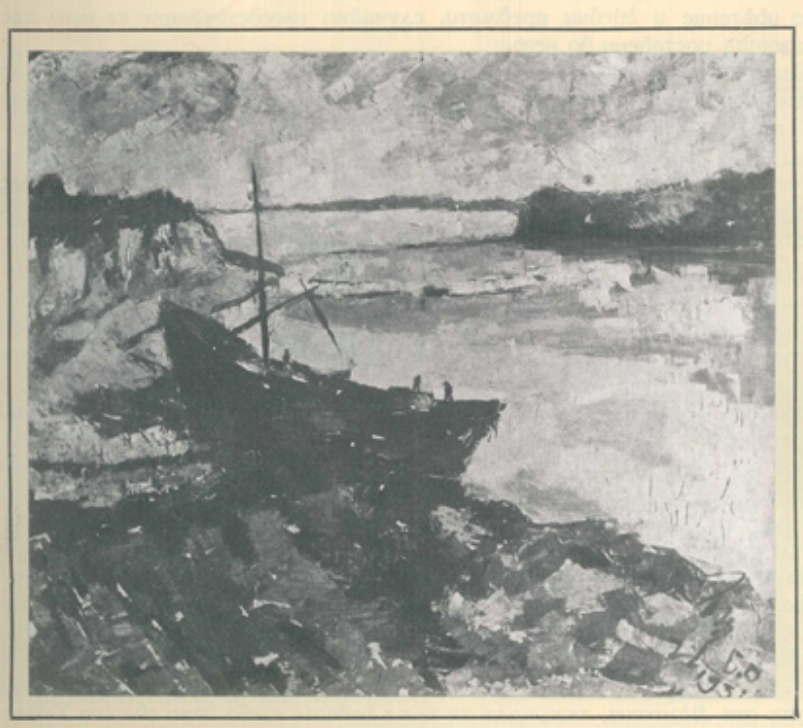


Сирака Скутнука, Петроврайд



Дечко Узунов, Пейзажа

че ли чрезъ китайска стена за въздействието, даже само опознаването на новитѣ течения въ изкуството, даде на българска почва първитѣ наши произведения на екзотизма, кубизма, конструктивизма и умѣренъ експресионизма съ риска да бѫде отритнатъ отъ всички. Никой, както Сиракъ Скитникъ не даде толкова много загриженость, одобрение и зачитание, но и най-настоятелно поощрение, на всѣки младъ художникъ, който скѫсваше съ досегашния стилъ на изкуството и чувствуваше себе си призванъ за по-друго отношение къмъ природата и свѣта. И никой, освенъ покойниятъ Петровъ, не продължи своя новъ пѫть, безъ никакво отклонение отъ него, обѣгащъ се само на себе си и на малцината художници и любители на изкуството, които зачетоха неговия стилъ и залѣгаха произведенията му да бѫдатъ откупувани отъ всѣка изложба



Бенчо Обрѣшковъ, Лодка

за Министерството на народното просвѣщение, Народния музей и други културни учреждения, и да бѫдатъ събрани на едно мѣсто — въ Картинната галерия на Музея ни въ София. И ако Сиракъ Скитникъ въ първитѣ години следъ завръщането си отъ Петроградъ бѣше съ тогавашнитѣ си произведения малко свързанъ съ нашата природа и нейната линия, боя и първичность, ако той и сега дава понѣкога не български, а ако би могло да се каже, космически пейзажи, той никога не дава нашата природа въ романтичното схващане на Царкелова, Денева, Танева, Крискареца и Христова, при които чувствуваме само слънце и бои, които разкриватъ и оформяватъ просторни и по-ограничени обекти, но не и твърдостьта и съпротивлението на почва и планини, сбраностьта, тежестьта, устремътъ на сгради, дървета, изобщо на природата, съ тѣхната

вътрешна жизнена мощ, която обуславя и подчинява на себе си нейната външна форма и запазвать смисленото. Естествено, за да стигне до това схващане на нашата природа Сирак Скитник трябваше да мине чужда руска школа, която бъше достатъчно мощна, за да не може той да се освободи изведнажи отъ нея. А пакъ, макаръ първоначално и подъ това руско влияние, той трябваше да разрешава художествени проблеми на по-краенъ експресионизмъ. Защото бъше синъ на епохата, въ която се роди и кипя експресионизмътъ. А този стилъ се избистри и у него, както това избистряне стана и става въ чужбина, докато се постигне новата художествена възможность да се даде смисленото не само на външната форма, а и на душата на природата, на онея по-прозорени или по-малъка неинъ обектъ, който въ известенъ моментъ на творчеството на художника го ангажира само за себе си, безразлично дали това е необятна природа или едно цвѣтенце и дребни предмети, случайно съсѣдствуващи съ него или нарочно отъ художника поставени до него.

Резултатътъ отъ упоритата работа на Сирак Скитник е, макаръ все още въ ограниченъ размѣръ, на лице: около него се групираха млади наши художници, възпитани на чужди или само на нашата Академия на изкуствата. Естествено има още проблеми доста неуяснени въ произведенията на този художникъ, който редица години твори, безъ да има зайдъ себе си една здрава и непоколебима стена отъ жива хора — художници и любители на изкуството отъ неговия стилъ, на който да облегне гърба, когато отстоява бойко своето дѣло.

Дечко Узуновъ, единъ отъ нашитѣ най-способни художници като битовъ и портретенъ майсторъ, се нарежда, още съ първата — презъ 1933 год. — своя пейзажна изложба, между малкото първи наши умѣрени експресионистични пейзажисти. Всичко онова у насъ, което се стремѣше къмъ цѣлта да се разницви пейзажа, като се разкъсва линията и по-голѣмата или по-малка плоскость боя и да се замѣсти съ сѣно, постигнато отъ окото синтезирано, обобщено впечатление отъ разхвърляните по-малки, енергични и непреходни и стегнати една за друга квадратни плоскости бои, наситени съ тѣсни, къси щрихи (рѣзки) и искри бои и което имала нищо общо нито съ колоризма на Щаркеловъ, Деневъ и Таневъ, нито съ своеобразния новоимпресионизмъ на Никола Петрова и умѣрения пуантилизмъ на Хр. Цончевъ-Крисфареца, се постигна както вече по-рано отъ малкото му предшественици (Сирак Скитникъ и Бенчо Обрѣшковъ) най-сетне и отъ този наша художникъ. Той сега има най-характерно, рѣзко схващане и предаване на природата както го имаше по-рано, макаръ не винаги безъ компромиси, за портрета. Този новъ стилъ сигурно ще окаже благотворно влияние върху бѣлгарския му портретъ, битовъ композиции, декоративни фрески и всѣки другъ родъ живописъ, както Бенчо Узуновъ би се опиталъ. Години слѣдъ като Дечко Узуновъ се завърна отъ Мюнхенъ, заминалъ за тамъ веднага слѣдъ като свърши Художествената академия въ София, избликна и стана неговъ индивидуаленъ стилъ всичко онова, що бѣ възприелъ чрезъ окото си въ чужбина и таилъ дълбоко въ себе си, докато то узрѣе и излѣзе въ пълна и характерна сила, енергия, даже безогледность. (Обр. на стр. 153).

Къмъ така мѣчно създадената и завършената група на Сирак Скитникъ, Дечко Узуновъ и Маша Живкова - Узунова (като портретистка и натурмортистка) спада като една извънредно значителна сила, и неотдавна завършилята се отъ странство Бенчо Обрѣшковъ. Той е започналъ своето художественo възпитание въ нашата Художествена академия въ София, за да бѣде приетъ, както това малцина успѣватъ, въ класа на професора въ Дрезденската академия на изкуствата Оскаръ Кокошка — единъ отъ най-значителнитѣ и най-първитѣ (и по време) умѣрени експресионисти на Германия (Кокошка е по рождение виенчанинъ). Слѣдъ основното си школуване при този свой учитель и майсторъ, Обрѣшковъ е престоялъ още две година въ Парижъ,

Художникътъ си служи само съ разкѣсана линия и съ боя, смѣсо тѣй разкѣсана въ тѣсни дълговати ивици и кѣси щрихи, разхвърля ги по платното и постига едно впечатление, което винаги отново се оживява отъ раздѣленитѣ далечъ една отъ друга по-ясни плоскости бои. (Обр. на стр. 155 и 157).

Едно голѣмо удовлетворение за нашитѣ по-стари експресионисти — реалисти Сирашъ-Скитника, Владимира Димитрова-Майстора, Дечко Узунова, Васила Стоилова, Ивана Христова, Маша Живкова - Узунова, Бенчо Обрѣшкова — би могло да бѫде, че тазгодишната Обща художествена изложба, дава масово експресионистични произведения на дружеството „Новитѣ изкуства", които биха влияли върху зрителя бихрено и стихийно, стига тѣ всѣкъде да биха притежавали не само външната форма на новия стилъ, а и неговото дълбоко съдържание.



Бенчо Обрѣшкова, Бургаското пристанище



Ото Хорейши, Бекаси

Народена Музей, София

МЪРТВА ПРИРОДА

Мъртвата природа е сравнително по-нова родъ живопись у насъ. Ц колкото странно и да се стори това нѣкому, тоя родъ изкуство го има у насъ десетки години преди освобождението ни — като популярна живопись. Известни сж на всички ни онія стилизирани, главно чрезъ симетрия, и висящи въ въздуха, а не поставени въ базы букети полски и градински цвѣтя, нарисувани разноцвѣтно и далечно единъ отъ другъ, по стенитѣ на гостнитѣ стаи изъ частнитѣ и монастирскитѣ сгради. Но това бѣше народно изкуство. Като повече или по-малко индивидуално художественно произведение мъртвата природа, е въведена у насъ отъ първитѣ художници-чехи, повикани у насъ отъ чужбина. Нѣкои първи тогавашенъ майсторъ бѣше Ото Хорейши (обр. на стр. 158). До мъртвата природа той дойде отъ една страна чрезъ своята страсть къмъ лова, а отъ друга страна чрезъ любителството на първия царь на българитѣ Фердинанда I за цвѣтни рисунки на птицитѣ въ зоологическата му градина въ София. (Неговъ специаленъ рисувачъ за тая цель бѣше харватинътъ Ернстъ Арндтъ, отъ когото Софийскиятъ Народенъ музей притежава една превъзходна скица съ перо на „Ружната Сѣ. София въ София"). Хорейшовитѣ „Бекаси" отъ 1899 год. сж единъ поразителенъ примѣръ за нѣкогашното схващане и изпълнение на мъртвата природа, което може да служи като технически образъ или въ нѣкое ловджийско списание, или нѣкой учебникъ за птицитѣ, или пакъ като украса на трапезарията на нѣкой ловецъ, който познава детайлно птичия изгледъ и иска да има образа на дивеча въ единъ изпълнение като миниатюрна живопись.

Сѣщински майсторъ въ по-модерно, за началото на сегашния вѣкъ схващане и изпълнение въ умѣренъ импресионистиченъ стилъ бѣше госпожа Ана Йосифова (по произходъ нѣмкиня, омъжена въ София). Тя схващаше и предаваше букети, аранжирани по тогавашната мода, въ широчки плоскости бои.

Най-продуктивна и съ голѣми материаленъ успѣхъ художница на мъртвата природа — изключително цвѣтя ли или безъ база — бѣше рядъ години госпожа Елисавета Консулова-Вазова. Тя третираше този родъ едновременно съ портрета.

Първата колкото свободна толкова и непринудена аранжировка на цвѣтя даде Константинъ Щаркеловъ. Неговата цель бѣше не стилна, а и тука, както изобщо при пейзажа му, чисто субективна: да придаде своето опиянение отъ нахвърляно само съ боя цвѣтето, и да зарази съ това опиянение и зрителя. Щаркеловъ даде и акварели на гирлянди цвѣтя, както тѣ висятъ по своитѣ шубраци изъ парка „Царь Борисъ" въ София.

Маслена мъртва природа даваше Сергѣй Ивановъ въ едно доста грижливо, но сасвемъ старомодно схващане и изпълнение. Чисто стилната сѣщность на мъртвата природа, както я създаде и наложи Поль Сезань (1839—1906), единъ отъ най-значителнитѣ творци на експресионизма въ дадена у насъ отъ българи художници, една следъ всесвѣтската война, главно отъ Никола Таневъ, Сирака Скитника Дечко Узуновъ, Маша Живкова-Узунова и Бенчо Обрѣшковъ.

Голѣмото предимство на мъртвата природа предъ истинската, живата природа за художника се състои въ това, че той е съвършено свободенъ, както при избора

на обектитѣ за една мъртва природа, тъй и при тъхното аранжиране. (При рисуването на истинската, живата природа има само една относителна, извършено ограничена свобода: да избере нѣкъде природа, осѣтлението, атмосферното състояние и точката, отъ която той ще гледа за да има за картината си една по закръглена или по свободна композиция. Обаче и нѣтъ природа, и осѣтлението и атмосферното състояние и композицията сж обусловени отъ самата жива природа, а не могатъ да бѫдатъ направени или аранжирани тъй, както се иска на художника).

Тая неограничена свобода при изборъ на обектитѣ за мъртвата природа отива до тамъ, че той може да сглоби предмети отъ естество, които се изключватъ: цѣтя,



Бенчо Обрѣшковъ, Мъртва природа I

и кукла, плодове и книга, сѣсмди и чорапи, кошница и китара, ястия и обувка, хлѣбъ и канарче въ кафезъ, ракета за тенисъ и бутъ месо, кактуси и подкова, мъртви не очистени птици и електрическа лампа, шевна машина и попивка, смѣтачка и маша, пишуща машина и котка, мастилница и оржжия и всевъзможни растения и направени отъ човѣшката ржка предмети. Художникътъ е свободенъ да вземе колкото и както си иска отъ тия обекти и да ги нареди въ най-отчаяни видъ, само и само за да изтъкне по-възможно най-подчертано стила, който той иска да наложи. За да бѫде наложенъ този стилъ и въ нашето време на експресионизма, и по времето на импресионизма или на класическия стилъ на



Никола Танев, Слънчоглед



Сирьга Снитнык, Ибнтэ

XIX вѣкъ или по рано до холандцитѣ, даже до античнитѣ гърци, художницитѣ тръбваше да даде въ своята мъртва природа, това което сега неотдавна или въ далечно минало се схващаше като *емоционость* на изкуството. А тя се състоеше винаги въ изтъкване на детайлитѣ и подчертаване на главнитѣ форми на „същественото". При експресиониститѣ „същественото" не *е* вече само външнитѣ главни форми, а е вътрешното, душевното, дори на единъ неорганиченъ предметъ, който художницитѣ трегира тъкмо тай, като когато рисува портрета на нѣкоя значителна, характерна, индивидуална личность.

Никола Таневъ, който обича лехитѣ цвѣта въ старитѣ провинциални кѫщни градини, даде въ проясненъ импресионистиченъ стилъ голѣми сакси съ голѣми и



Бенчо Обрѣшковъ, Мъртва природа II

разнообразни цвѣта — една цвѣтеща мъртва природа, която е мощна по широчината на схващането и изпълнението съ своитѣ наситени кръщящи бои и осѣпителна свѣтлина (обр. на стр. 161).

Сирашъ Скитниковъ дава като мъртва природа почти винаги сакси цвѣта и почти винаги близката — въ стаята или двора, а често и далечна околность — обикновено кѫща. Както неговата мъртва природа, пейзажитѣ на Сирашъ-Скитниковъ кръщятъ отъ рѣзка сила, стегнатость и движение (обр. на стр. 163).

Дечко Узуновъ, който обединява въ своята мъртва природа сравнително най-вече обекти даваше най-стегната композиция, по-смѣлени бои и по-голѣмо спокойствие, а напослѣдъкъ и широка четка, която, както въ нѣкои негови пейзажи, той води извънредно енергично докато образува квадрати или дълги правоѫгълници.

Жена му Маша Живкова-Узунова, която още като студентка във художествената академия отиваше до стилни крайности, дава отворени композиции във своята мъртва природа, топлотата на боите или пък доста суровость и студенина по сбраността и тежестьта на главните форми на обектите. Тя е и първата натюрмортистка, която се обълга на боите на старите наши народни натюрморти, както ги има по сандъци, ракли и по стените на монастирски гостни стаи.

Венчо Обрешков, който особено предпочита — както изобщо експресионистите във чужбина — мъртвата природа, дава една сведена до минимални, съществени черти на общата форма съ единя колоритъ, който е смѣсалъ всичко съ по-голѣми или по-малки плоскости бои, както туй е присѫщно и на пейзажите му. Въ нѣкои отъ неговите мъртви природи се чувствува най-силно влиянието на Сезанъ (обр. на стр. 160 и 165).



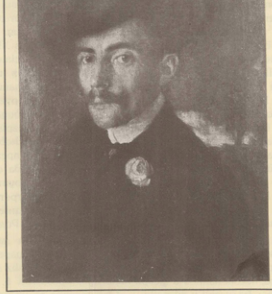
Никола Михайлова, Жената на художника, София, 1906

ПОРТРЕТЪ

Никой другъ родъ живопись не стои така близо до българина, както портретята. Това це трѣбва да се обясни съ голѣмото и дълбоко чувство за характерното и репрезентативното у българитѣ. Това твърдение не почива, разбира се, само върху обстоятелството, че почти всички художници следъ освобождението ни работѣха и портрети. Не само и върху обстоятелството, че художницитѣ и отъ предосвободителната епоха, завършили художествени академии въ чужбина — Николай Павловичъ въ Виена и Мюнхенъ, Станиславъ Доспѣвски въ Петрогрѣдъ и Хр. Цокевъ въ Москва — бѣха освенъ иконописци и фрескописци, но още и портретисти (Николай Павловичъ бѣше и исторически живописецъ въ своитѣ литографии и картини). А и върху значителния брой портрети по църковни стенни и миниатюрни страници изъ царски евангелия. Отъ тѣзи портрети главно сж запазени до сега отъ XIII в. въ с. Беронѐ и Бояна; отъ XIV в. въ Земенския и Бачковския монастири; отъ края на XV вѣкъ въ Драгалевския и Кремиковския монастири; отъ XVII в. въ с. Арбанаси, Бачковския монастиръ и с. Добърско; отъ XVIII в. въ църквата Покровъ на Сѣ. Богородица въ Рилската планина; отъ XIX в. въ Рилския, Троянския, Бачковския, Преображенския монастири и други. Последнятя ктиторски портретъ е отъ 1881 год. въ реставрираната тогава църква въ с. Кодуша (до Кюстендилъ). Смѣло въ атонскитѣ монастири и македонскитѣ църкви има наши ктиторски портрети. Само отъ XVI в. не сж стигнали до насъ фрескови портрети, защото това столѣтие за българитѣ, заробени отъ турцитѣ макаръ още преза 1393 год., е било смѣло размирно и едва къмъ своя край сигурно и усѣщливо, за да се строятъ и изписватъ църкви. (Нѣщо, което е било фактически забранено отъ турцитѣ и преза първитѣ три четвърти на XV вѣкъ). Стигналитѣ до насъ миниатюрни портрети сж въ две Евангелия отъ XIV вѣкъ, за така нареченото Лордъ Карруновото Евангелие въ Британския музей въ Лондонъ и въ Манасиевото Евангелие въ Ватикана — Римъ.

Съотвѣтно на епохитѣ, къмъ които спадатъ фресковетѣ и миниатюрнитѣ портрети, изписанитѣ личности сж били преза нашето второ царство царе и царици, севастократорка и севастократорка, деспоти, деспотки и велможи. А пѣкъ преза робството ни подъ турцитѣ — богати, богобоязливи и щедри първенци, (преза XIX в. „чорбаджии"), владици и попове, игумени, калугери и зографи. — Отъ портретитѣ на нашитѣ царе сж стигнали до насъ много малко. Извѣстенъ, но вече само като копие въ Народния музей въ София (и то само на часть отъ главата и надписа до нея) е портретътъ на царь Ивана-Асѣня, който е билъ изписанъ по фасадната стена на църквицата до с. Беронѐ. Напълно запазени сж портретитѣ на царь Константина-Асѣня и царица Ирина въ долния етажъ на двуетажната църква-гробница въ с. Бояна. Почти неузнаваемъ отъ подписи на любопитни, суетни и престѣпни зрители е портретътъ на царь Ивана-Александра въ долния етажъ на двуетажната църква-гробница въ Бачковския монастиръ. Най-значителни като художествени произведения сж портретитѣ на ктитора на боянската църква севастократъ Калоянъ, а особено на жена му севастократорка Десислава. Въ църквата на Земенския монастиръ сж изписани деспотъ Деянъ, жена му деспотица Доя (най-хубавата жена измежду всички портретирани жени тогава), Витомиръ и др. Миниатюрни портрети

отъ същата епоха сѫ стигнали до насъ — на царь Иванъ-Александра съ жена му — царица Теодора, престолонаследника царь Иванъ-Шишманъ и царь Иванъ-Асѣнъ въ Каруновото евангелие. Отъ същия царь Иванъ-Александръ портрети сѫ запазени и въ Манасиевото евангелие. Миниатюренъ портретъ на нашъ деспотъ — кюстендилскиятъ „Господинъ" Константинъ — е запазенъ въ първото евангелие. Константинъ е даденъ заедно съ жена си деспотица Тамара (дъщеря на царь Иванъ-Александра) и съ двете си балдъзи Кера и Десислава. Портрети на народни първенци съ женитѣ, даже децата си, отъ XV до XIX в. сѫ изписани въ църквитѣ на Драгалевския, Кремиковския и Бачковския монастири, въ църквите на селата Арбанаси и Добърско (Разложко), владиции — въ



Никола Михайловъ, Свѣтозаръ Поповъ, София, 1902

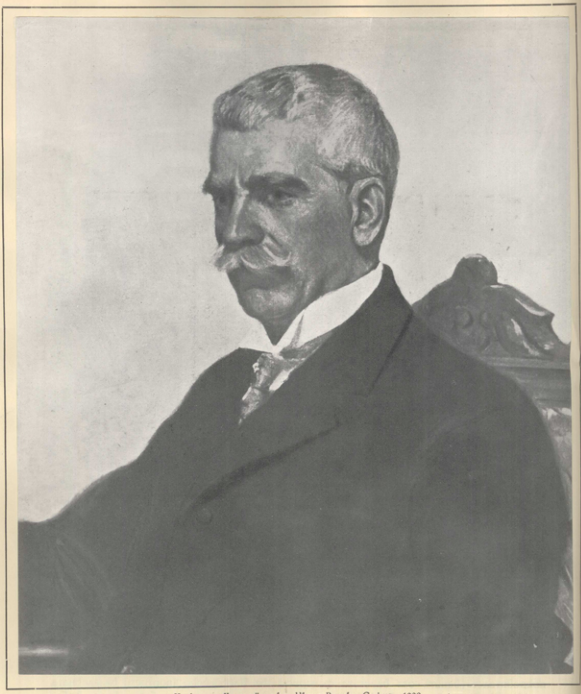
църквитѣ на монастиритѣ Кремиковски и Бачковски, попове — въ църквитѣ на Драгалевския монастиръ и на с. Добърско, игумени — въ църквата Покровъ на Св. Богородица въ Рилската планина, въ Рилския, Бачковския и Троянския монастиръ, Балуджери — главно въ Троянския монастиръ. Голѣмъ брой чорбаджии отъ XIX в. сѫ изписани единично или съ женитѣ си въ църквата на Рилския монастиръ, а масово въ процесии — въ Бачковския монастиръ (Носене на чудотвореца икона) и въ църквата на метоха „Оряща" — надъ с. Рила — (Посрѣщане мощитѣ на Св. Иоанъ Рилски, при пренасянето имъ отъ Търново въ Рилския монастиръ презъ 1469 год.). Въ изписванитѣ презъ XIX в. голѣми фрески „Страшниятъ съдъ" има много портретни лица въ тогавашъ-

ната съвременна градска и селска носия. Такива съ преди всичко портретитѣ на пловдивскитѣ чорбаджии и чорбаджийки, изписани въ „Страшния съдъ" на църквата Св. Никола въ Бачковския монастиръ отъ Захари Зографъ презъ 1841 г. — И портрети на самитѣ зографи се срѣщатъ като фрески, главно на Захари Зографъ отъ Самоковъ въ Бачковския, Преображенския и Троянския монастири. (Това проявление на самочувствието на майстора-зографъ се установява у насъ само за XIX вѣкъ. А едва презъ XVII в. майсторитѣ-зографи започватъ — и то не въ всички изписани отъ тѣхъ църкви — да даватъ, изъ църковнитѣ надписи и своитѣ имена, най-напредъ въ църквитѣ на с. Арбанаси). — Даже да би били рисувани кѫтиторски и не кѫторски портрети изъ всички стигнали и не стигнали до насъ църкви, все пакъ тия портрети, въ сравнение съ огромната



Никола Михайловъ, Художникътъ съ фамилията си, София, 1905

въ всѣка една църква религиозна стенна живопись, би били сѫвършено малко на брой. Вече поради това количествено съотношение на единитѣ къмъ другитѣ би могло, на пръвъ погледъ, да се допусне и приеме, че портретитѣ стилно сж били напълно зависими отъ религиозната живопись. Това е действително тай, но само въ случаитѣ, когато нашата религиозна живопись, стигнала известно състояние на своето развитие, се намира по отношение на формата въ застой (презъ XVII в.) или упадъкъ, (презъ XVIII в.), а по отношение на сѫдържанието (т. е. вложеното въ религиозната фреска чувство), въ култивиране, и въ дветѣ тия столѣтия, на единъ тъменъ религиозенъ мистицизмъ, сѫвършено отъжснатъ отъ живота на реалния свѣтъ. Единственото нѣщо, което тогава и то само презъ XVII в. имаше връзка съ реалния свѣтъ бѣше мѣстната, локалната носия на знатнитѣ хора, покровителствуванитѣ отъ властьта фанариоти въ Пловдивско (портрети въ главната църква Св. Богородица на Бачковския монастиръ) или погърчени албанци въ с. Арба-



Никола Михайлов, Ивана Вазова, София, 1908

наси (портрети в църквата Рождество Христово в същото село). Въ с. Арбанаси влиянието на мѣстната носия на знатнитѣ е била така мощно върху религиозната живопись, че и светии сѫ били изписвани облѣчени въ тая мѣстна носия (въ църквата Сѫ. Архангелъ Михаилъ и Гавраилъ). Презъ XVII в. само еруповиятъ нтиторски портретъ въ църквата Сѫ. Тодоръ Тиронъ въ с. Добарско (Разложко) ѫказва на доста значителенъ реализмъ. Това е толкова по-лесно обяснимо, че тая църква не лежи много далечъ отъ плти Рилски монастиръ — Атонскитѣ монастири и ще да е била изписана отъ майсторъ не заседналъ, а пѫтуващъ и за това не шаблонизиранъ. На лицата на портретитѣ отъ XVII и XVIII в. сѫ чужди рѣзкитѣ индивидуални черти. Вмѣсто тѣхъ тѣ имать онзи идеаленъ типъ на главата, очитѣ, носа, брадата и др. форми на лицето, който е



Никола Михайловъ, П. Ю. Тодоровъ, София, 1910

общъ за всички светии въ църквата. Самиятъ изразъ на лицето, поради тая типичность, губи даже отъ репрезентативностьта, присмуща на всѣка изобразена се или изобразената отъ властьта личность. Още по-малко индивидуално е тѣлото и облѣклото му. Обаче въ столѣтия, въ които нашето църковно изкуство е било въ периодъ или на обновление (XIII в., XIV в., въ Земенската монастирска църква, врата на XV в. и XIX в.) или на плна мощь (XIV в. въ църквата Сѫ. Сѫ. Петръ и Павелъ въ Търново) и въ църквата гробница — долния етажъ — въ Бачковския монастиръ портретитѣ по църковнитѣ стени не само сѫ въ плени разцвѣтъ на художествената си форма, но и даватъ чрезъ нея, освенъ репрезентативность на одеянията и стойката една рѣзка характеристика (XIII, XIV, XV и XIX в.) или една внушителность на израза (XIV в. въ втората отъ тоѣзи що



Никола Михайлова, Княгиня Евдокия, София, 1915



Никола Михайлова, Царь Фердинанд, София, 1916



Никола Михайлов, Кайзера Вилхелма II, Берлин, 1916

споменати църкви). Нѣщо повече. Ако презъ XIV в., Търново, барокобитъ и рококоелементи на нашата религиозна живопись завладѣха портрета на това столѣтие, портретътъ изъ нѣкои църкви отъ XIII, XIV в. въ Земенъ, XV и XIX в. повлия съ своята натурализувана характеристика върху религиозната живопись, като я обнови и чрезъ



Никола Михайловъ, Жената на художника, Берлинъ, 1919

своя стилъ и чрезъ създаване религиозни типове (отъ Исусъ Христосъ до фигуранти-светии), за които за модели съ служили портрети въ смѣтата или въ друга, даже далечна църква.

Това използуване на портрети сигурно и живи лица за модели на религиозни фрески и икони ще трѣбва да бѫде изтъкнато тука по-подробно, защото най-новата българска портретна живопись дава примѣри на такъвъ противоположна творческа работа: подъ влиянието на италианската ренесансова религиозна живопись Борисъ

Георгиевъ проучвания, особенно до такава степень нѣкои свои портрети, че тѣ могатъ да бждатъ поставени въ църква и снабдени съ надписи на светии и светици, отъ най-възвишенитѣ до най-обикновенитѣ.

По какъвъ начинъ майсторитѣ-фрескописци отъ XIII в. (въ Бояна отъ 1259 г.), въ началото на втората половина на XIV в. и то не въ Търново, а въ Югозападна България, въ края на XV в. (въ смѣния край, въ Кремиковската манастирска църква отъ 1497 год.), и къмъ срѣдата на XIX в. (въ църквата Св. Никола въ Бачковския манастиръ 1841 год.) използуваха портрета като модель за обновление на дотогавашнитѣ религиозни типове? По смѣния начинъ, по който и по-стари и по-нови майстори използуватъ пор-



Никола Михайловъ, Баронеса Рьодерн, Берлинъ, 1919

трети и сцени по живи хора за тѣхнитѣ религиозни и митологични, граждански, военни и други фигурни композиции. Нѣколко примѣра само отъ религиозни сюжети. На първо място отъ Кондаковъ, който има най-голѣми заслуги за установяване историчната зависимость на иконата отъ старинния египетски портретъ (Н. П. Кондаковъ, Русская икона, голѣм трети, часть I, Прага, 1931, стр. 11 сл.). Погребалнитѣ портрети на мѣченицитѣ и светитѣ угодници, нарисувани веднага слѣдъ тѣхната смѣрть, поставяли въ гробоветѣ и саркофазитѣ имъ. Тогава — преди IV—V в. тия портрети наричали икони, название което е минало по-сетне въ специалния родъ църковна живопись — иконописътъ. Образци за първитѣ икони сж били портретната живопись на алексан-

дийската епоха на гръцко-източното изкуство. По отдѣлни портрети на тая портретна живопись на Александрия, тогава столица на Египетъ, може да се установятъ онѣзи характерни черти, които и свързватъ съ по-късната живопись. Отъ формално гледище поребалнитѣ портрети съ възпроизвеждали типове, като предаващи индивидуалнитѣ черти само въ общи форми. Още повече е била засилена типичностьта, а не индиви-



Никола Михайловъ, Баронеса Шей, Берлинъ, 1920

дуалностьта на портретираната личность отъ занаятчийското изпълнение. Но едно преследване да се дадатъ характернитѣ особености на светията, извѣстни на поколѣнието, върѣдъ което той е живѣлъ, е било наложително. Много често съ били налични снѣми, рисунки и завършени портрети по натура, на светата личность, която скоро или по-късно следъ смъртьта ѝ, е била канонизирана. Даже въ XVI, а не само въ първитѣ вѣкове на християнството. Така, когато въ 1558 г. били намѣрени мощитѣ на нов-



Никола Михайлов, Сента Уйлямса, Сантяго въ Чили, 1923

городския епископ и чудотворец Никита, лежаля въ гроба си четиредесеть години и три месеца безъ да се разложи и изгние, предъвено е писмено настояване иконата на този чудотворец Никита да бъде нарисувана по изпроводения по тоя случай негова образъ върху хартия. — Според Будде и Алпатова (Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden, 1925, стр. 16) преза най-ранната епоха на християнството — тая на мъчениците за Христовата въра — изложенитъ въ църквитъ идеални портрети на убититъ мъченици съ повлияли съ своитъ характерни черти върху по-късната религиозна живопись за тия храмове, а пъкъ преза IV в. въ Египетъ, въ монастиря Бауитъ (Bawit), портретатъ на игумена Авраамъ е билъ изходния пунктъ за образитъ на по-къснитъ игумени на този същия монастирь. — Преза XII в., въ Палермо, въ църквата Мартората, лицето



Никола Михайлова, Пейжи Жобеи Хопкинз
графиня Мьорнера, Ню-Йорк, 1924

отъ портрета на краля Роже (Roger) е пресъздадено като лице на Божята майка, а лицето отъ портрета на адмирала Георги Антиохийски е било пресъздадено като лице на Христа (обратното пресъздаване, твърдено отъ Gruneisen въ Le portrait, Rome, 1911 стр. 97, е неприемливо и неудържимо защото отъ идеалнитъ образи на Божята майка и Исуса Христа не се създаватъ никога характерни лица на реални личности, а такова напротивъ). Единя отъ най-значителнитъ новатори-писатели на най-новото време на Франция и същевременно голъмъ и далбокъ любитель и познавачъ на средновѣковното френско изкуство Marcel Proust споменя (въ романа си Du coté de chez Swann, стр. 92 сл.), преданието, според което по два кобелини, овчарки въ църквата на града Комбре и представляващи коронацията на Естеръ, Асюеръ (подъ това библейско име

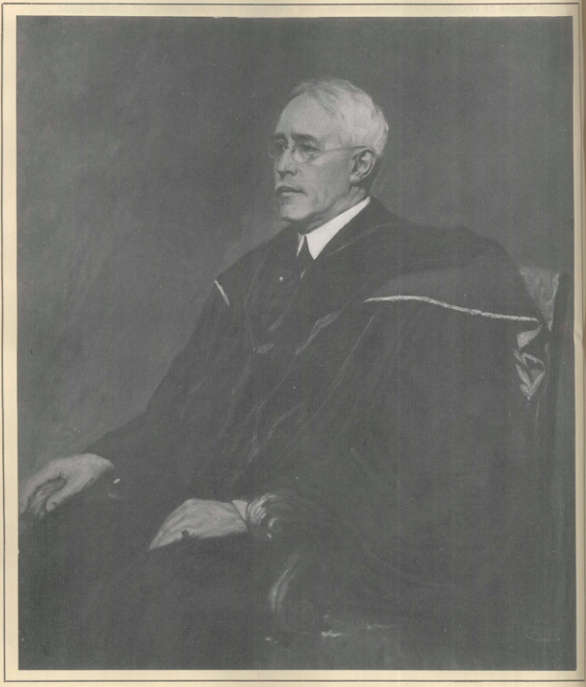
на персийски цар се подразбира Ксеркс, Дари или Артаксеркссс имала чертитѣ на единя френски краль, а Естера — тия на една дама — херцогиня — Германя, за която този френски краль билъ влюбенъ). Въ началото на ренесанса въ Италия Фра Анжелико (Джиованни да Фиезоле, 1347—1455 год.) е създалъ образа на Божията майка по единъ действителенъ, реаленъ образъ на нежна руса жена, като е одухотворилъ своя модель е възвишена религиозна идея. Фра Филипо Липпи (1406—1469 г.) е ималъ като модель своята любовница — калугерката Лукреция Бути — за образитъ на Божята майка. За да му служи за модель, той поискалъ и получилъ разрешение отъ игуменката ѝ (и слѣдъ това избѣгалъ съ Лукреция). Отъ ренесанса насамъ моделятъ, живъ или рисуванъ образъ, портретъ или фигура, е немилуемъ при творчеството на религиозно и свѣтско изкуство. Преиздаването на модела трѣбва, особено въ религиозните произведения на майстора и художника, да отиде тай далечъ, че модельтъ едва да се познава въ преиздаденията по него образъ, както туй го има и въ старото и въ най-новото наше изкуство (ез. отдѣлъ Голо тѣло, фигура, фигурна композиция). Живитѣ модели обаче по никой начинъ не трѣбва да се познава, освенъ въ историческитѣ композиции. Всѣки случай — най-малко би трѣбвало той да се издава въ дарбоносната живописъ, нѣщо което у насъ, въ XIX в., не е спазвано.

Класическиѣ примѣри за използуването на портрета като модель при създаването и преиздаването на религиозни типове съ живописитѣ въ Боянската църква отъ 1259 год., въ Земенската отъ срѣдата на XIV в., въ Кремиковската отъ 1497 и въ Лозановската отъ 1500 год. монастирски църкви. Преди всичко обаче Боянската църковна живопись. Тая живопись — съ изключение на крайно реалистичното схващане и предаване на „Страститѣ" („Влизане въ Ерусалимъ", „Тайната вечеря", „Преображение" и т. н.), въ които Исусъ Христосъ е даденъ като народенъ типъ, роденъ въ мизерия, живѣлъ въ мизерия и умрѣлъ въ мизерия, за да спаси човѣчеството отъ мизерия — е по своята смищность произведение на едно творчество, въ основата на което лежи натурализуваното индивидуализиране на лицата. Това се вижда вече по голѣмия брой свѣтци съ портретно-индивидуализирани лица, моделитѣ за които не могатъ да се установятъ (свети Вонифатий, млади и стари, смщо св. Ефремъ, св. Нестора и т. н.), а не само по четиритѣ портрета, по два въ една композиция, три отъ които съ послужили за модели при създаването на религиозни типове въ смѣата църква. Отъ тия четири портрета за модела не е използуванъ онзи отъ тѣхъ, който е най-натурализуванъ, най-близо до тогавашния идеалъ за женска хубость и най-чуждия на всѣко молитвено настроение — портретътъ на севастократорката Десислава, най-съвършенниятъ портретъ не само на старото българско, но и на византийското и изобщо срѣдновѣковното изкуство. Този портретъ дава една ясно, затворена характеристика предимно съ една колкото остра, толкова и студена линия, както при портретитѣ и портретнитѣ-сцени на по-младия Хлебайнъ. — Само като фигурантъ въ композиции е използуванъ втория по своитѣ художественни достоинства портретъ, този на севастократора Калояна, този младенецъ, решителенъ и волевъ човѣкъ, споредъ дадената му отъ майстора характеристика. Само веднажъ е използуванъ като модель (за Св. Недѣля), най-слабиятъ портретъ — този на царица Ирина. Най-вече е използуванъ за модель портретътъ на царь Константина-Асѣня. Макаръ и да познаваме отъ историята този нашъ царь за извънредно смѣлъ и решителенъ, който, порадиѣ счупения си крака, е водилъ не на конь, а сѣдналъ въ колесница, бойцитѣ си срещу византийцитѣ, по-късно и срещу Цвайло (въ схватка съ метежницитѣ царьтъ намира своята смърть), той е даденъ отъ майстора на боянската живопись, колкото съ нему присщини характерни черти, толкова съ едно меланхолично, леко болезнено настроение, което е на границата на мнжественность и религиозенъ мистицизмъ. Чрезвычайно, както безличнияттъ портретъ на царица Ирина, тай и характернияттъ, по проясненъ и одухотворенъ портретъ на царя Константина-Асѣня, съ приближени по



Никола Михайлова, Актрисата Миса Прюсиния, Ню-Йорк, 1924

настроението на лицата си до религиозните образи. Портретът на царицата еба-еба е изпълнена въ образа на Св. Неделя (това личи извънредно голѣмо повече, че ѣбата образа съ нарисувани единъ до другъ). Използуването портрета на царя за образа на Исуса Христоса Вседържитель е станало чрезъ едно усилване, подчертаване или изострене характернитѣ черти на царя (орловия носъ, продълговатитѣ очи, широкото чело, високитѣ яблочни кости, тънкитѣ надолу падащитѣ мустаци, кѣсата, разбълена на две брада, падащата до подъ ушитѣ коса, дългото меланхолично лице). Това лице на Исуса Христоса Вседържитель, общо взето, е по-хлътнало и съ по-болезнена изразъ, отколкото лицето на царския портретъ. — Отъ този образъ на Исуса Христоса Вседържитель, създадено по лицето на портрета на царь Константина-Асѣня, започва последователното, сукцесивното пресъздаване на една доста дълга редица свети образи, отъ които всѣки предидущия образъ служи за модель на нему най-близкия послѣдващъ го свети образъ (образътъ на Исуса Христоса Вседържитель е пресъздаденъ въ образа на Исуса Христоса. Благославящата този образъ е пресъздадена въ Св. Елена), този Св. Воинъ е пресъздаденъ въ образа на Св. Елена, нѣщиятъ образъ — въ образа на Исуса Христоса въ ада, по този Исуса Христоса — младитѣ, безъ брадѣ лица до него, отъ лѣво и дѣсно, тия младежки образи сѫ пресъздадени въ образитѣ на Исуса Христоса, Св. Богородица и апостола Іоанна въ „Разпятие", а слѣдъ това въ образитѣ на Св. Богородица, и на старитѣ и младитѣ апостоли въ „Успѣние на Св. Богородица". Отъ всѣки единъ отъ тия, така послѣдователно пресъздадени образи може да се стигне до първообраза (царското портретно лице) само като се върви послѣдователно назадъ до този портретъ на царь Константина-Асѣня. Като модель за една серия сѫ образи въ църквата на Земенския монастиръ (отъ началото на втората половина на XIV в.) е служилъ портретътъ на деспотица Доя. — Презъ 1497 г. майсторътъ на стенописа въ Кремиковската манастирска църква е използувалъ като модель за образитѣ на Св. Тодоръ Тирони и Св. Тодоръ Стратилатъ портрета на Раду Воде Негру отъ Аржешката църква (Румъния). А пѫкъ майсторътъ на стенописа въ Поганобската манастирска църква е пресъдателя по тия ѣба Кремиковски образи на Св. Тодоръ Тирони и Св. Тодоръ Стратилатъ свонтѣ ѣба образа на свщия тоя свѣтия, като си е пресъздавалъ и за доста много други образи въ свщата Поганобска църква. — Презъ XIX в. презъ 1841 год. Захари Зографъ отъ Самоковъ, една отъ най-значителнитѣ личности на нашето възраждане, е използувалъ като модель за ангели и млади свѣтии въ църквата Св. Никола на Бачковския манастиръ своя собственъ портретъ, изписанъ на източната стена на прѣбвереното на тая църква. А пѫкъ академическиятъ художникъ Николай Павловичъ, който не се е занимавалъ съ иконопись нито въ Виена нито въ Мюнхенъ, си е послужилъ и съ свонтѣ родинни за модели на икониѣ, които е изписалъ въ църквата Св. Константина въ родния си градъ Свщьовъ прѣди освобождението ни. (Гл. моитѣ статии Чувството на българина за репрезентативното и характерното, въ сп. Продомъ, София, 1923, стр. 347 сл. — Les Origines sasanides et byzantines de l'art bulgare въ Mélanges Charles Dhiel, Paris, 1929, II, стр. 137 сл., съ 34 обр. въ текста и 2 таблици. — Югозападната школа въ българската църковна живопись въ Сборникъ В. Златарски, София, 1925, стр. 291 сл. съ 53 обр. въ текста. — Das Probleme des Bildnisses in Bulgarien, im Jahre 1259, резюме въ Actes du III-me congrès international d'études byzantines, Athènes, 1932, стр. 255 сл. — Le style de l'école de Tirnovo въ Recueil Uspensky, Paris, 1930, стр. 92 сл., съ 12 обр. въ текста и 10 таблици. — Un modèle des maitres bulgares du XV-e et du XVI-e siècle въ Recueil Kondakov, Praha, 1926 стр. 101 сл., съ 12 обр. въ текста и Денационализиране и възраждане на нашето изкуство отъ 1393 до 1879 год. въ юбилейния Цанъ-Симеоновъ сборникъ „България, 1000 години, 927—1927", София, 1830, стр. 383 сл., съ 200 обр. въ текста.



Никола Михайлова, Франка А. Вандерлипп, Нью-Йорк, 1924

До началото на сегашното — XX — столѣтие, нашиятъ портретъ отъ слѣдосвободителната епоха бѣше репрезентативенъ — винаги внушителенъ, и въ стойка и въ израза и на тѣлото, и на лицето. Това ще се дължи и на обстоятелството, че повикванитѣ за свободенъ политически, стопански и културенъ животъ добучершии безправни роби биха искали и наложили да бѫде изнесено на показъ и въ портретитѣ голѣмото имъ самочувствие и самосъзнание на независими, разполагащи сами съ своята собствена съдба личности. Обаче презъ първатѣ години слѣдъ освобождението, българитѣ не особено културираха портрета, както това би трѣбвало да се очаква презъ тая епоха. Би могло да се твърди, че предосвободителнитѣ художници-академици Станиславъ Доспѣевски, Николай Павловичъ и Хр. Цокевъ сж дали много по-вече портрети на свои родини и близки, отколкото нашитѣ слѣдосвободителни художници до 1902 год. Главната причина бѣше, че тогава българитѣ предпочетоха да бѫдатъ снети отъ фотографскиятъ апаратъ който за България бѣше нѣщо все още ново, макаръ известно още отъ последнитѣ десетилѣтия на робството ни подъ турцитѣ (една отъ синоветѣ на най-значителния незнаемъ-майсторъ на фрески, икони и портрети презъ първатa половина на XIX в. Захари Зографъ зарѣза зографството и стана фотографъ вѣднага слѣдъ освобождението ни). Все пакъ слѣдъ битовата картина, която запазваше за себе си творчеството на нашитѣ художници въ първатѣ двайсетъ години слѣдъ освобождението ни, третираше се портретата, макаръ въ единъ сравнително незначителенъ брой. Репрезентативностьта на тогабашнитѣ портрети лежеше въ лицата, позата и преди всичко въ онова, що указваше на общественото положение на портретираната личность. Ив. Мръквичка даде по единъ голѣмъ портретъ на Екзарха Иосифа I са всички религиозни брѫстове, ордени, ленти къмъ тѣхъ, а сѫщо на първатa българска Княгиня Мария Луиза съ диадема, ордени, византино-българскитѣ одѣяния на българска царица отъ нѣкогашното наше царство. Къмъ тая епоха би трѣбвало да бѫде отнесена и тежкиятъ масивенъ, широкъ тронъ, на който е сѣдналa Княгинята. Георги Ебстатиевъ даде два грамни портрети на първия Царь на българитѣ Фердинандъ и на Царица Елеонора отъ сѫщия, но несравнено по-малко сполучливъ и приемливъ, репрезентативенъ и официаленъ стилъ. Шипченскитѣ тържества и еженощнитѣ голѣми военни маневри дадоха случай на военния художникъ Вѣшинъ да даде картини отъ много голѣмъ форматъ, бе които Царь Фердинандъ, Царь Борисъ — тогава престолонаследника — и Князъ Кирилъ а сѫщо много отъ нашитѣ генерали, офицери, ведликитѣ Князъ Николай Николаевичъ Графъ Игнатиевъ и всички руски генерали, участвуващи въ руско-турската война (Драгомировъ, Куропаткинъ, Столѣтовъ, Келеръ и др.), присжствуващи на шипченскитѣ тържества, бѣха портретирани отъ Вѣшина, колкото репрезентативно бѣ поза, движение и унифорна, толкова характерно въ лице. За всички тия царствени или сами военни личности Вѣшинъ бѣше правилъ акварелни скици по натура (сега собственость или на портретната личность или на нашия царь). Сжщински репрезентативното липсва въ тия скици на Вѣшина, той го дава ейва въ голѣмитѣ свои маневрени картини. Но и дивидни лица и дами бѣха предавани отъ нашитѣ художници репрезентативно, главно въ начина, по който тѣ бѣха сѣднали и въ внушителността на израза на лицата имъ (Стоянъ Заимовъ отъ Иванъ Мръквичка, Госпожа Султана Рачо-Петрова отъ Георги Ебстатиевъ, а сѫщо, отъ сѫщия художникъ, госпожа Рада Т. Тодорова. Първатa — най-интереснитѣ даже въ съвременния смисълъ на тая дума, вторията най-хубавитѣ най-сочнитѣ отъ салонните женски портрети на онова време.

Първатa художникъ който създаде, закрепи и наложи характерния портретъ чрезъ голѣмъ брой — цѣли три дълги серии — пъзко индивидуални, безъ никакъвъ следа отъ репрезентативность портрети бѣше Никола Михайловъ.

Стипендиянтъ на Царь — тогава Князъ — Фердинандъ I, Никола Михайловъ работи три години въ Академията на изкуствата въ Мюнхенъ и четири години въ Парижъ



Никола Михайловъ, Петаръ Райчевъ като Ромео, Берлинъ, 1925

и Лондонъ. Извънъ академическитѣ си занятия, той посвѣти много време въ Мюнхенъ и всичкото си време въ Парижъ и Лондонъ да копира въ тамошнитѣ музеи стари майстори, преди всичко Рубенсъ и Рембрандтъ. Въ Мюнхенъ, който бѣше тогава, както края на XIX в., центъръ на нѣмското изкуство, Михайловъ се запозна съ произведенията на тамошнитѣ художници. Но не толкова съ портретиститѣ, на първо мѣсто Ленбахъ Шуйеръ, Хаберманнъ и Ф. А. Кауфбахъ, а съ онія художници, които третираха въ тогава модерния специфично мюнхенски, школуванъ по класическитѣ майстори и опрѣсненъ отъ импресионизма стилъ митологични, дионисовски-вакханални и жизнерадостни сюжети отъ антично и по-ново време (Шуйеръ, Хаберманнъ, Келеръ и др.). Крайнитѣ импресионизмъ въ Германия, въведенъ и прокараненъ главно отъ Макса Либермана и еднатогава отъ Слевогта и Коринта и отъ декоративнитѣ живописи Лайстикова и Лудвига фонъ Хофмана, имаше своето седалище въ Берлинъ. Съ тия импресионисти и съ тогава считания за най-геніаленъ нѣмски художникъ Макса Клингера (въ Лайпцигъ) Михайловъ се запозна чрезъ Мюнхенскитѣ изложби на Secession.

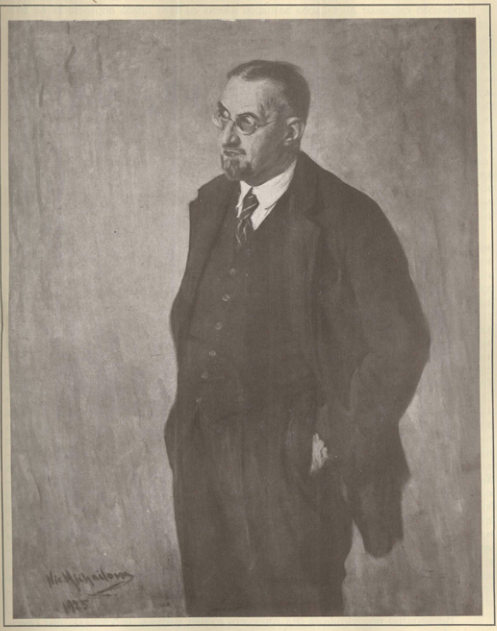
Младиятъ Никола Михайловъ, завърналъ се въ България презъ 1902 г., се представи, въ своята тогавашна първа изложба, не като портретистъ, а като художникъ на голѣмата композиционна картина съ нашитѣ митологични сюжети Самодивы и змеюве. Успѣхътъ бѣше не самителенъ, а отрицателенъ — никакъвъ интересъ и никакво поощрение къмъ художника, който искаше да даде на народа си сюжети заимствувани изъ богатата сокровищница на неговата народна пѣсень.

Тоя неуспѣхъ застави Михайлова да отдаде на нему тай пленителнитѣ сюжети самодивы и змеюве само часть отъ творчеството си на което се дължатъ освѣнъ завършени картини съ тия сюжети, и единъ значителенъ брой скици по единственя тогава възможенъ моделъ — жена му. (И въ това отношение Михайловъ бѣше ученикъ на Рубенса и Рембранда). Инакъ той предоставя всичкия свой жаръ на портрета, полузащо се още тогава съ неправително по-голѣмъ и сигурен моралена и материаленъ успѣхъ, отколкото композиционната картина макаръ съ народени митологически сюжета.

Михайловъ нито въ чужбина, нито пакъ въ България, бѣднаго следъ завръщането си въ нея, не бѣ отдалъ своитѣ сили главно на портрета, нито чрезъ копиране на класически портрети въ Мюнхенъ, Парижъ и Лондонъ, нито чрезъ свои оригинални портрети. Нѣщо повече. Никола Михайловъ, още преди да се завърне въ България, се представи и стана известенъ на любителитѣ на изкуството и на широката публика чрезъ една своя фигурна картина „Дебютъ", репродуцирана като отдѣленъ № въ серията „Galerie moderner Meister", издавана отъ художественатa фирма Hanfstängel въ Мюнхенъ. Това бѣше голѣмъ успѣхъ за Михайлова. (Въ тая серия репродуцирани сж се явили работи само още отъ Вешина, и отъ никой другъ български художникъ). Все пакъ, той донесе у насъ свои автопортрети, портрети на годеницата и родителитѣ и и на нѣкои свои сестуденти. Почти изключително съ портрета той се зае еднатогава въ България презъ 1902 год, чрезъ усилено, непрекъснато и извънредно бързо и продуктивно творчество. Преди всичко той портретира наши тогавашни поети съ тѣхнитѣ характерни и непринудено изразителни лица и съ тѣхната готовность — въ голѣма степень и отъ суетенъ куатъ къмъ своята персона, а не само отъ дълбоко любителство на изкуството. Тогава Михайловъ даде голѣми портрети на Пенчо Славейковъ, Кирила Христовъ, Антона Страшимирова, П. Ю. Тодорова и на много други писатели (обр. на стр. 170). Скоро — смѣло голѣмия портретъ на Дѣдо Ианковъ (облѣченъ въ български селски кожухъ, съ дула, и съ кученце въ скутитѣ си). — Втората вече значително по-голѣма серия портрети бѣше възложената му отъ Дѣдо Ианковъ, тогава председатель на народното събрание, да нарисува портретитѣ на всички дотогавашни, до 1903 год., председатели на Народното събрание и единъ груповъ портретъ на Престолонаследника Князъ Борисъ, Князъ Кирилъ и Княгинитѣ Евдокия и Надежда, все



Никола Михайлов, Графиня Бозбари, Берлин, 1925



Никола Михайлова, Графа Воздари, Берлин, 1925

за Народното събрание. Съ споменатитѣ двѣ серии портрети на писатели и председатели на Народното събрание Михайловъ затвърди името си като пръвъ портретистъ на България. Тая негова по-малобройната серия бѣше тая отъ портретитѣ на всички дарители за българската просвѣта, която художникътъ започна и завърши по времето отъ 1908 до 1910 год. когато той бѣше художникъ при Министерството на народната просвѣта, служба учредена бюджетно специално за него. Между тия три серии портрети Михайловъ работи много, автопортрети, портрети на фамилията си (той, жена му и детето му — обр. на стр. 171), на жена си (обр. на стр. 167), на жена си съ детето си, на Вазова (обр. на стр. 172), Пенчо Славейкова, П. Ю. Тодорова (обр. на стр. 173) и др. видни личности, и преди всичко дамски портрети. Презъ 1910 г. Министерството на народната просвѣта го командирова въ Берлинъ съ специална задача да се стреми да се прокара тамъ като художникъ, което и стана. Отъ тогава Никола Михайловъ живѣе тамъ, извѣстенъ въ цѣла Германия, въ Южно-американскитѣ републики и въ Северо-американскитѣ щати, работилъ тамъ десетки, стотици портрети. Михайловъ е единъ отъ най-продуктивнитѣ художници изобщо. Може би надъ хиляда негови портрети сж пръснати изъ първитѣ имения, дворци и музеи въ Германия, Италия, Швеция, Съединенитѣ щати, Бразилия, Чили и другаде.

Никола Михайловъ е първиятъ нашъ портретистъ, който въ 1902 год. отвори репрезентативния изразъ на лицето и стойката и даде изключително характерни портрети. Той пръвъ предаде портретираната личность въ нейнитѣ същественни, характерни, индивидуални черти, които даваха душевния изразъ винаги въ спокойно състояние. При това Никола Михайловъ миналя школата на старитѣ майстори (чрезъ копиране на тѣхни картини) и на тогава най-видният художникъ на Мюнхенъ, изобщо на Германия, не стана робъ нито на единъ, нито на другитѣ. Никола Михайловъ бѣше единъ умѣренъ импресионистъ, който колкото и да бѣше изхвърлилъ изъ своитѣ портрети господствуващата по старитѣ майстори линия, не възприе рѣзката кредящия колоритъ на импресиониститѣ. Неговитѣ бои, колкото сравнително по-близки до импресионистични, леко нахвърляни, изглаждени и отстранени всѣкакъвъ преднамѣренъ ефектъ. Той пръвъ у насъ оживи очитѣ, изобщо лицето, като даде свѣтлия пунктъ въ зеницата. Освенъ това Михайловъ имаше единъ за тогавашна България небѣдоятенъ късъ за избора на тоалета, най-вече подхождащъ за портретираната дама, за да изтѣкне чрезъ него формитѣ на женското тѣло, което дишаше и живѣеше подъ тоалета. Никой до тогава и сега у насъ не е билъ такъвъ голѣмъ майсторъ да нарисува една женски тоалетъ въ всичката негова елегантна прилепналость около женското тѣло, и същевремено неговата леткость, ефирность, мекость и нѣжность. Обаче кжмъ това качество на Михайловъ идва и способностьта му да преўгажда, до какъва степень той трѣбва да разхубавѣ женитѣ или да одѣкчи характернитѣ черти и то не винаги безъ да прескочи допустимата за нѣво време граница. Неговитѣ портрети сж една огромна галерия отъ красиви и елегантни жени (обр. на стр. 171 сл.), отъ нѣжни и изразителни момчета и момиченца и отъ характерни мжже (отъ последнитѣ деветь десети сж политически и културни водачи на нацията си). Смѣло като нашитѣ портретисти отъ предсвободителната епоха, особено Свѣтославъ Доспѣевски, Никола Михайловъ е рисувалъ само нѣкои отъ своитѣ близки, иначе само значителни хора, а отъ какъвъ живѣе отъ 1910 г. въ Берлинъ и рисува въ Италия, Швеция, Северна и Южна Америка — само свѣтовни известни личности или голѣми красавици. (Обр. на стр. 176 сл).

Невѣроятно продуктивенъ отъ тридесеть години насамъ, извоювалъ, при сегашната конкуренция между художницитѣ-портретисти въ чужбина, едно завидно до морално и материално отношение място на майсторъ не само въ Германия, не само въ Европа; а и въ дѣветъ Америки, стоещя действително извѣнъ пятя на стадното развитие на



Никола Михайлов, Татяна Гафка, Берлин, 1926

сегашното изкуство, но за това пакя праволинейно, безя компромиси, безя лавиране преследвалъ единъ чисто неговъ идеалъ въ изкуството, Николай Михайловъ разнесе на далечъ и широ въ Европа и Америка името, славата, зачитането на българския художникъ, на отечеството ни. Затова заслужава да бъде хвърлена малко повече свѣтлина върху дѣлото му и развитието му.

Колкото различенъ и да е Николай Михайловъ отъ Ленбахъ, къмъ края на XIX в. считанъ изобщо за най-геніалния тогавашенъ портретистъ, подготовката и на двамата за портретисти е еднаква. България, въ смущното нейнищя царски дворецъ, притежава само два портрета отъ Ленбахъ — завършенитѣ голѣмъ и великолепенъ портретъ на Княгиня Клементина и майсторски изразителната снѣща на Князя, по-късно Царь Фердинандъ (Rosenberg, Lenbach, 1893, стр. 53 и 99) еxбаната въ момента на смѣло създаване на своето бѣдеще. Ленбахъ — четиридесетъ години по-старъ отъ Михайлова — бѣ степендиантъ на Графъ Шахъ (основателя на картинната галерия съ смущото име въ Мюнхенъ) и бѣ изпратенъ отъ него въ чуждина да се школува по старитѣ майстори и да ги копира. До като Михайловъ предпочете Парижъ и Лондонъ, Ленбахъ престоя дълго време въ Испания и се запозна съ портретитѣ на Веласкеца (1599—1660 год.) — класическиятъ майсторъ, повлиялъ най-дълбоко върху френския импресионизмъ. Когато Максъ Либерманъ съ упоритостьта си, съ богатствата си (на собственъ срѣдства той учреждаше въ Берлинъ голѣми изложби отъ произведенията на геніалнитѣ френски импресионисти) и прокарваше този новъ стилъ, Ленбахъ бѣше вече много старъ и много здравъ и непоколебимо пустналъ свои собственн корени въ класическото изкуство и бѣше вече далъ своитѣ цвѣтове и плодове, отъ които той вече не можеше да се отвае. Ленбахъ, по своя колоритъ последователь на Веласкеца, стигна за времето си едно невѣроятно опростотворение на художественитѣ и техническн срѣдства да exваща и предава портретирана личность и да разгатва портретираната личность, преди всичко Бисмарка въ невѣроятно много портрети, всѣки отъ които предаваше желѣзния канцлеръ чрезъ едно ново душевно състояние, въпрѣки спазването на характеритѣ черти и на спокойствието на създателя на Германската империя. Ленбахъ нарича exа „старото момче" въ изкуството (и живота), обаче съ импресиониста, осѣнен протекцията, която той му даваше, нѣмаше нѣщо, за да не важа нищо общо. Само въ младинитѣ си Ленбахъ се бѣ отдавалъ на пленеризма и то на юженъ пленеризмъ. — Михайловъ въ Парижъ и Лондонъ предпочете класическитѣ фламандски майстори отъ XII в. Рубенсъ (1597—1640 г.), Ванъ Дайкъ (1599—1641 г.) и холандскня свѣтовенъ геній Рембрандтъ (1606—1669 г.). Естествено, Михайловъ ще да се е запознал съ нему конгеніалнитѣ стари майстори и на франция и на Англия. Обаче изходенъ пунктъ на Николай Михайловъ като портретистъ не бѣха по никой начинъ, както това се твърди въ „Албума Николай Михайловъ, София, 1928", англійскитѣ портретисти на XVIII в. Рейнолдъ и Генсбуру, главно втората отъ тѣхъ. Първитѣ мажки портрети на Михайлову отъ 1902 г. (обр. на стр. 170) сж дадени (както не засѣгаме линията, която Михайловъ тогава игнорираше) съ стила, съ exващането и предаването, бо боитѣ въ контраститѣ не е на англійскитѣ портретисти отъ XVIII в., а на фламандскитѣ и холандскитѣ отъ XVII в. Безспорно Михайловъ е носилъ дълбоко у себе си една конгеніалность съ Генсбуру (и съ модерния англійски портретистъ Лоберн). Обаче тая конгеніалность стои далго време въ латентно, не проявено състояние. Между англійскитѣ портретисти отъ XVIII, XIX и XX в. и холандскитѣ и фламандскитѣ портретисти отъ XVII в. стоятъ за Михайлова на първо мѣсто Мюнхенскитѣ портретисти, главно Цуркъ и Фрицъ Августа Каулбахъ. Двойнитѣ, медальонниятъ портретъ (главы на Михайловъ и жена му) е съвършенно въ стила на Цуркъ. Първитѣ женски портрети създадени слѣдъ всѣко валанциоване престояване въ Мюнхенъ и преслѣдващи една мека характеристика въ свѣтли, непресѣдени и не стегнати въ линия бои сж подъ влиянието на модния, елегантния, салонния Фрицъ Августа Каулбахъ, но не на



Никола Михайлова, Киро Г. Стефанова, София, 1926

наложителния, пряшяя отъ сила и енергия, но доста класически по своя барокъ Франдъ Щукъ. Още преди да се установи за винаги въ Берлинъ Николай Михайловъ въ своитѣ женски портрети изтъкваше своя идеалъ за женската хубость и за женската елегантность. Райнолдъ, Генсбуру, Ловери и сигурно и други майстори на висшето английско общество отстраниха окончателно фламандското, холандското и люксенбургското влияние. Това обаче колкото да издигна майсторството на Михайлова, обезцвети въ известна степень характеристиката на портретираната жена. Тѣ носятъ вече значителния печатъ на фиктурната, а не изключително на портретната живописъ, смѣсь както англійскитѣ портрети отъ XVIII в. Тѣзи портрети на Николай Михайловъ, които работятъ всѣкога съ своята хубость (обр. на стр. 171 сл.) сѫ по скоро документи за женската красота презъ XX в. въ България, Германия, Лондонъ, Нью-Йоркъ, Сантяго и пр. и пр., обаче, рѣдко характерни, безогледно индивидуални портрети тѣ не сѫ. Защото тия послѣднитѣ не познаватъ никаква идеална красота, до която трѣбва да се приближи портретираната жена, а искатъ да се наложатъ като единични, самостоящи личности, чиято хубость лежи не въ общата приятность, а въ особеното а ла фламандскитѣ, а ла холандскитѣ майстори, а смѣсь а ла френскитѣ импресионисти и а ла експресиониститѣ, даже въ неприятно особеното на портретираната личность, та била тя самата най-съвършена красавица на стария и новия свѣтъ. Но никой отъ никого, а най-малко една художничка като Николай Михайлова може да се застави да има по-другъ идеалъ за красотата, по-другъ миродогледъ отъ този, който му е присѫщъ. Въ всѣки случай ако дамата за Михайлова представлява по хубость, елегантность салонния и голѣмия свѣтъ, той, въ отношение на мѫжкия портретъ изобщо всѣка надута репрезентативность. Даже портретътъ на Кайзера (обр. на стр. 176) е даденъ съвършенно семплъ. Но смущително майсторско произведение е портрета на Брюнингъ (обр. на стр. 200), дето стойката и лицето предаватъ само човѣшкото безрѣдно тежката броня и тежкия шлемъ. Най-характерниятъ, почти невѣроятни за творчеството на Николай Михайлова, сѫ портретитѣ на графъ Боздари (година, 1926 год., италиянски пълномощенъ министръ въ Берлинъ — по-рано также и въ София и на жена му графиня Боздари (обр. на стр. 190 и 191). Единъ другъ художническиятъ миродогледъ вѣе отъ тѣхъ. И ако Михайловъ и всички портретисти, биха винаги третирали така характерно портрета, индивидуалистичното възпитание на обществото бе било другото и свѣтътъ би билъ другъ — моденъ здравъ, безогледенъ, а не размекналъ и безличенъ. И портретитѣ на Мусолини е смѣсь невѣроятенъ за художника. Като че ли отъ другъ, а не отъ нашия болнавъ свѣтъ е дошелъ италиянския диктаторъ-реформаторъ (обр. на стр. 206).

Другъ единъ портретистъ забравенъ се отъ специализация въ Парижъ презъ 1908 год. и покрай академичнитѣ си занятия копиралъ тамъ стари и по-нови майстори е Цено Тодоровъ. Колкото импресиониста въ своитѣ битови картини и пейзажи, толкова той е подъ влияниечо на старитѣ майстори, особено на Рембранда въ своитѣ портрети. Особено първитѣ портрета на майката на художника (обр. на стр. 211). Контрастътъ на свѣтлина и сѣнка, невѣроятната изразителность на набрѣчканото лице и на набрѣчканитѣ рѫце, та даже приликата на устната и носна часть на лицето на майката на художника съ тая въ лицето на майката на Рембранда говорятъ за едни особено очевидни, материални следи у Цено Тодорова отъ школуването му по Рембрандтовии портрети. Смѣсь и портретътъ на дадения като хидалго Кирилъ Христовъ обр. на стр. 212).

Цено Тодоровъ, който и като човѣкъ, и като художникъ е единъ размишляващъ неспокоенъ и отъ нищо недоволенъ и никога не напълно удовлетворенъ духъ, не спрѣ съ това влияние на старитѣ майстори, на Рембранда. Вторията портретъ на Майката на художника (обр. на стр. 213) дава едно лице модерно, почти предметно поучено, безъ да игнорира играта на свѣтлина и сѣнка. — А пѫкъ по времето, когато у насъ



Никола Михайловъ, Елена Ст. Стефанова, Чалъ Кория, 1926
(Госпожа Георги Семерджиева)

поля влиянието на словенските и хърватски новоимпресионисти (изложили във София през 1906 г.), Никола Петров повлече във новоимпресионизма даже стари художници като Ив. Мрквичка и Антон Митов, Цено Тодоров направи опити във тоя стил чрез портрети голъмъ формать на наши поети и актриси. Това бъше обаче едно скоропреходно увлъчение във единъ и въ чужбина, преди всичко Франция, мощно педетъно скоро изгасналъ стилъ чиято главна стойность е въ това, че отвори пътя на експресионизма. Скоро той се отърва и отъ класическото и отъ новоимпресионистичното влияние и даде извънредно изразителни портрети, преди всичко на Димо Кьорчевъ и на сестра му Д-ръ Дафина Кьорчева (обр. на стр. 214 и 216). Възприемчивъ за значителното въ старото и новото изкуства, Цено Тодоровъ, презъ едно престояване въ Парижъ преди петь години донесе отъ тамъ една женски портретъ (обр. на стр. 215) въ стила на новитъ френски портретисти, съ сравнително малко срѣдства най-вече изразителность. Въ този стилъ съ и други негови женски портрети (обр. на стр. 217).

Една портретистка, която е била винаги най-леснодостжпна за чужди влияния, цълъ я прекарвала продължително време въ чужбина, е Госпожа Елисавета Константинова-Вазова (обр. стр. 221). Презъ различнитъ епохи на своето развитие, тя е получила разни влияния. Отъ 1926 г., тя работи въ Прага, дето вече сигурно ще да е дошла до свой индивидуаленъ стилъ за портретитъ си, на които тя единствено е отдадена, както по-рано, веднага следъ всеобщата война тя бѣ се отдала предимно на мъртвата природа.

Едно по-продължително престояване въ Парижъ на известния художникъ на архитектурни пейзажи и на голъмъ брой модернизирани въ стила на Месоздовъ, Варламовъ, Кузнецовъ и др. руски художници икони, Стефанъ Иванов го спечели за сжвременния френски стилъ на широко схващане, съ гладка, равна, леко нанесена боя, безъ обаче да се избѣгватъ контраститъ на боитъ, блъсъка на материитъ, неспокойствието на драперийнитъ дипли (обр. на стр. 218).

Отъ по-младитъ художници, възпитаници на художествената академия въ София и специализирани въ чужбина Борисъ Митовъ дава мжжки портрети съ извънредно подчертана характеристика на портретираната личность, като настройва цѣлия портретъ почти въ една боя и дава спокойствие на цѣлия портретъ (обр. на стр. 227). Често обаче контрастира много неспокойно боитъ и предава това неспокойствие на цѣлия портретъ обр. на стр. 225).

Решителнитъ благотворни резултати на едно солидно художествено възпитание, получено въ чужбина и на риска да остане младията България тамъ, и тамъ да си пробие мъть между нему рабнитъ и отъ него по-силнитъ и по-известнитъ изпита върху себе си Атанасъ Тасевъ, завършилъ въ Прага при известния художникъ професоръ Хинайсъ, и останалъ тамъ като портретистъ. Той предприема отъ тамъ по-продължителни пътешествия въ Северна, Западна и Югоизточна Европа, като престоява въ нѣкои столици да портретира по поржчка.

Атанасъ Тасевъ преследва съ портрета да предаде портретираната личность чрезъ едно опростотворение на живописнитъ срѣдства, първоначално съ широка четка (портретъ на Алфонсъ Мухъ, обр. стр. 229) свѣтовно известния — къмъ края на миналия вѣкъ — декоративенъ художникъ на театъра на Сара Бернаръ „Ренесанса"; авторъ на декоративни албуми, по които се възпитаха маса художници и единъ отъ основателитъ заедно съ Климтъ, на крайното за онова време импресионистично дружество, „Сецесиона" въ Виена) или гладки леки бои (портретната снима на Царя на българитъ Борисъ III — въ началото на настоящия трудъ) или въ съпоставяне на свѣтли и рѣзко разграничени, а смъло чрезъ оригинални преходи преливащи една въ друга бои и тѣхнитъ тоновье. При тая своя опростотворена творческа работа Атанасъ Тасевъ държи извънредно здраво за пластичността на портретираното лице, по което всѣка форма



Никола Михайлова, Баронеса Ланкена, Берлин, 1927

Нар. Библиотека, Скопје



Никола Михайлов, Д-ра Адолфа фонъ Брюнингъ, Берлинъ, 1927



Никола Михайлова, Госпожа Густава Стреземана, Берлин, 1927

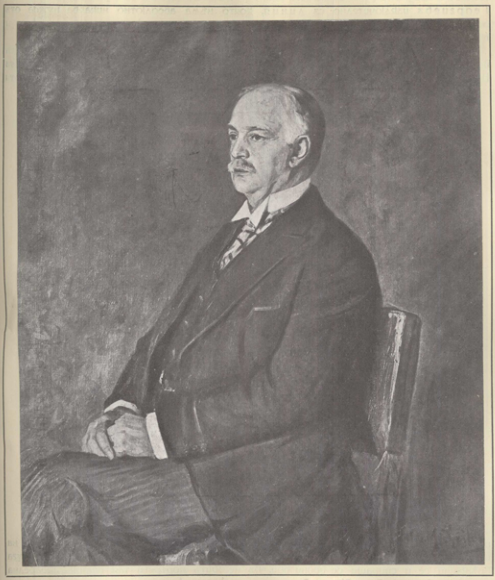
е основно, сжществено (почти предметно макаръ не до крайность, не до карикатурность) проучено (обр. на стр 231—233). На тая умѣрена предметность дължимъ, че получаваме еднакво впечатление отъ всѣка главна форма на лицето (носъ, очи, чело и брада, уши и коси) и едва слѣдъ това ги подчиняваме на едно общо впечатление отъ лицето. Въ своитѣ женски портрети Тасевъ дава изразителна характеристика, която при тая на младитѣ момичета е или извънредно широко схваната (обр. на стр. 230 и



Никола Михайловъ, Мичела Хоутъ, Нюо-Йоркъ, 1928

234) или основно проучена, даже когато портретираното лице, младо, нѣжно и сочно е съ она, което още не напълно ясена, толкова свенлива, внезапена и подсѣзнателена душевена изблицъ. (обр. на стр. 235).

Отъ художницитѣ, които сѫвършено не сѫ повлияни отъ новия портретъ, не само на крайния, но и на умѣрения експресионизъмъ, трима български портретисти стоятъ отдѣлно и отъ споменатитѣ до сега художници на по-старото художествено направление на академичния импресионизъмъ и отъ по-младитѣ наши портретисти на умѣрения експресионизъмъ. Тия трима български портретисти стоятъ независимо почти въ пълна



Никола Михайловъ, Чарлсъ Куртисъ, вице-президентъ на Съединенитѣ щати, Вашингтонъ, 1928

взаимно изключителна обособеность преди всичко по рода боя, съ които си служатъ: Никола Мариновъ — съ водни бои, Руска Маринова съ сухи бои и Борисъ Георгиевъ изключително съ линия, която нѣма абсолютно никаква нужда отъ легкитѣ бои (не блажни) съ които тои изпълва разграниченитѣ отъ линии по-голѣми и по-малки плоскости и издигнатия върху тия линеални разграничения релиефъ.

Не толкова влиянието на старитѣ майстори, колкото това на пуантилиститѣ донесе съ себе си отъ Италия Никола Мариновъ (портретъ въ този манеръ отъ Никола Мариновъ — въ Народния музей въ София). Този нашъ художникъ работи



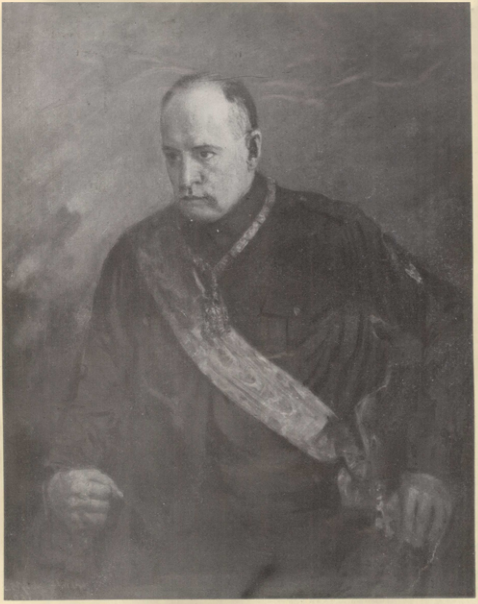
Никола Михайлова, Вайта Хорзса Цезда, Велика главатарь на червенокожо племе въ Съединенитѣ Щати, Вашингтона, 1929

изключително съ водни бои и той е нашиятъ най-голѣмъ господарь и владѣтель на широката техника не на нахвърленитѣ, а на течещитѣ и неправилно една въ друга врѣзващи се и сливащи се водни бои. Въ неговитѣ портрети тая широка акварелна техника е вато предопредѣлена да засили характернитѣ черти на портретираната личность. Никола Мариновъ работи изключително по пормчка, за това Народния музей въ София себѣ притежава портрети отъ него, работени въ България. А това ограничава влиянието на Никола Маринова върху нашитѣ акварелисти и портретисти.

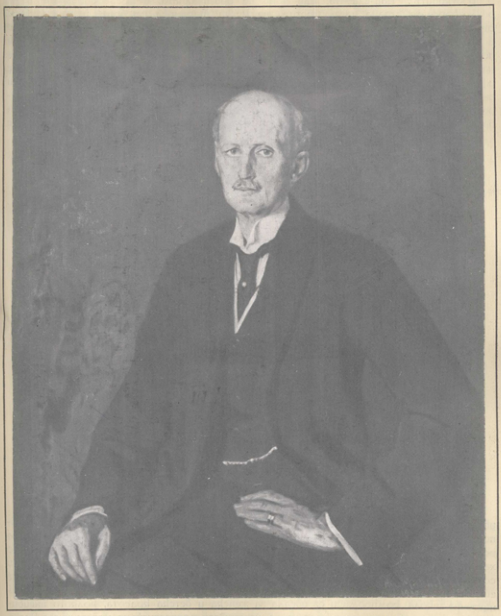
Руска Маринова, ученичка на Никола Мариновъ, (а сѣщо на Мрѣкѣвичка), въ Художествената академия въ София, престоя четири години въ Парижъ, дето урежда



Никола Михайлова, Дъщерята на художника, Берлин, 1929



Никола Михайлов, Бенито Мусолини, Рим, 1930



Никола Михайлов, Принца Карла шведски, Стокхолм, 1930

свои изложби и имя и нѣкои поржчки. Тя има извѣстно сигурна линия (сравни репродукциитѣ). Най-слабата, или поне не оригиналната, не разнообразната и не одухотворената страна на портретитѣ на Руска Маринова съ боитѣ ѝ, тѣ сж убити отъ розовата боя по лицето. Освенъ това Руска Маринова, която въ своитѣ парижки и първи портрети следъ завръщането ѝ въ София, нанасяше пастелнитѣ бои като по-дълги или по-къси паралелни или кръстосващи се линии и рѣзки, напуснa този начинъ на нанасяне и предпочете, почти безъ изключение, доста шаблонното, материалното, не ефирно, а тежко размазване. Това предпочитание на червената боя и нейното тежко и гъсто нанасяне сж длъжни сигурно на обстоятелството, че художницата е предимно портретистка на свѣтски, салонни, елегантни дами, които въ епохата, въ която живѣемъ, усилватъ впечатлението отъ лицето си, главно отъ устнитѣ и бузитѣ си, чрезъ червило и че



Никола Михайлова, Госпожа Свѣтослава Полянова, Берлинъ, 1932

цвѣтътъ на лицето и на дещата е винаги розовъ. Освенъ това елегантнитѣ дами предпочитатъ хубавия, идеализирания портретъ, а родителитѣ — портрета на красиво и нѣжно рожба. Поради това художницата, която рѣдко намира време за да портретира едно характерно мжжко лице, и то не въ сухитѣ, нежнитѣ пастелни бои, а въ енергичнитѣ и сочни блажни бои, прави, въ много по-голѣма степень, отколкото прави това даже единъ Никола Михайловъ и почти всички художници отъ по-старата, не експресионистична школа, компромиси съ идеала за женска и детска красота, колкото индивидуални и присщни на оригинала и да изглеждатъ портретитѣ на художницата Руска Маринова. Нейнитѣ произведения, както и тия на Никола Михайловъ, сж документи за епохата, въ която живѣемъ, за нейния идеалъ за красиви и елегантни дами, за хубави и нѣжни деца, за модната кройка на едноцитѣ и другитѣ, за ефектнитѣ, често бродирани

материи (обр. на стр. 241—244), са които тъ сж облѣчени, и разбира се на първо мѣсто — документи за съвременния дамски и детски типъ, индивидуализиранъ приемливо чрезъ сигурната линия и излизащата отъ нея пластична форма, дадени често въ широка, свободна, непринудена техника и съ една изразителность и на лицето и на стойката на тѣлото Изразителность, която започва съ невинността и любопитството на детето, живостьта и игривостьта на момченцето, първата душевна съсрѣдоточеность на младото, още не



Николай Михайловъ, Госпожа Франсоа Понсе, Берлинъ, 1933

Нар. Библиотека, София

бѣздо въ живота момиче, и стига до тайнственостьта на свѣтскитѣ дами, която граничи до тайнственостьта, даже зловещностьта на едно интересно, но чуждо за реалния свѣтъ същество Художествено най-издържани съ — непорочнитѣ портрети на артистки и артисти, които Руска Маринова, изглежда, работи съ повече вдъхновение и съ повече свобода. За това тя ги предава по-умѣло и по-индивидуално (обр. на стр. 245) като впечатления а не като завършено изпълнение. Освенъ това Руска Маринова, както отъ портретиститѣ само Михайловъ и Георгиевъ, е извънредно работоспособна. Тя вече е дала на София,



Никола Михайлова, Адолфа Хитлера, Берашка, 1933

на нейнитѣ салони, повече портрети, отъ който и да е другъ нашъ художникъ. Въ продължение само на нѣколко години — стотици пастелни портрети. Тя популяризира портрета въ заможнитѣ кржгове и сбуди нуждата у дамитѣ отъ собственъ портретъ и отъ портрети на децата имъ.

Смущинскиятъ, макаръ много малко известенъ майсторъ на пастелния, а сжщо на акварелния портретъ е Янко Атанасовъ. Той има изкрещя и оригиналенъ колоритъ, мека линия и нѣжно нанасяне на въздушно леки петна бои и характеризира



Народенъ Музеи, София

Цено Тодоровъ, Майката на художника, 1911

портретираната личность извънредно остро, безъ огледъ къмъ какъвто и да е изисканость (ср. обр. на стр. 238 и 239). Нѣщо, което главно го различава отъ Никола Михайи Руска Маринова и го доближава до Атанасъ Тасевъ.

Докато ние имаме въ битовата картина голѣми майстори на линията, пластичната форма и колорита — Вѣщина, до като Цярковъ, Деневъ и Таневъ блаженствуватъ, пиршествуватъ съ боята, портретитѣ притежава само голѣмъ майсторъ на ефектната линия, ефектната пластичность и ефектната боя — Никола Михайловъ, но

не и единъ голѣмъ майсторъ на боята отъ значението на тримата токущо споменати пейзажисти-колористи. За това пакъ въ портрета се прояви единъ нашъ голѣмъ майсторъ на линията, единъ отъ най-голѣмитѣ нейни майстори въ сегашно време — Борисъ Георгиевъ, вложилъ единъ идеалистиченъ мироглед въ линията и станалъ чрезъ нея по-интернационаленъ художникъ отколкото би постигналъ той това чрезъ боя и да е другo ново направление въ изкуството, въ епохата на реакция срещу революционния, бързия духъ на експресионизма, на тоя разрушитель на богопомазанитѣ класически и академически стилове.

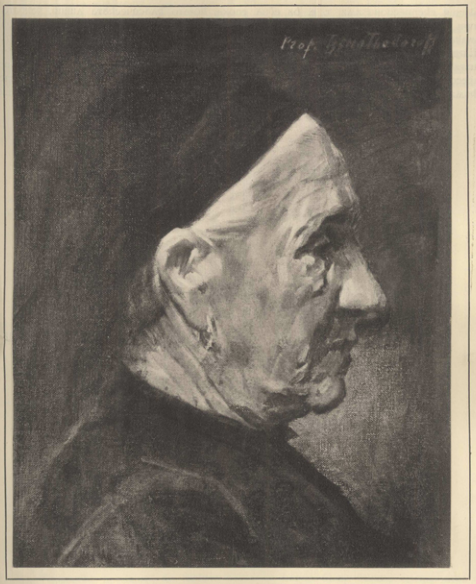
Голѣмото значение на Борисъ Георгиевъ лежи преди всичко въ това, че той третира създадената чрезъ линия рисунка не като скица за бѣдаще завършено произведение,



Цено Тодоровъ, Кирилъ Христовъ, 1914

а като вече свършено завършено художествено произведение. Въ този смисълъ неговата рисунка, съответствува на онова нейно самостоятелно назначение, което Максъ Клингеръ й възвѣлича и популяризира и чрезъ своята брошура-монография „Malerei und Zeichnung", а не само чрезъ своитѣ офорти. Обаче допустимото, ако не фактически устно проявеното мнение на Борисъ Георгиева, че неговитѣ рисунки сѫ предназначени за изпълнение и завършване като фрески (al fresco), т. е. че рисункитѣ му не сѫ цель на творчеството му, а срѣдство, скица за фрески, е неприемливо. Защото тѣ даватъ много повече, отколкото скици за фрескова калки въ естествена голѣмина.

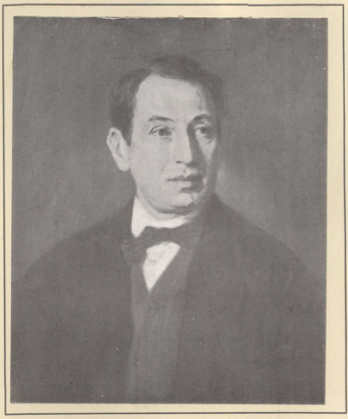
Безпорно, дали единъ художникъ ще предпочете линията или боята се дължи преди всичко на вродоното у него чувство за едната или за другата. Не по-малко без-



Цено Тодоровъ, Майката на художника II, 1911

порно е, че господствуващето стилно направление, особено въ ателиетата на голѣмитѣ майстори и въ художественитѣ академии, иматъ решаващо значение за предпочитането на линията или боята отъ младия художникъ. Борисъ Георгиевъ, чиито Lehr- und Wanderjahre (въ Гьотевъ смисълъ на тая дума, споредъ първата часть на романа Вилхелмъ Майстеръ) спадатъ въ годинитѣ на захождащия импресионизмъ и възхож-

дация експресионизма, т. е. въ една епоха, когато класическата линия, каквато е при Борисъ Георгиевъ, се считаше отживѣла още презъ петдесетѣхъ години на XIX вѣкъ, макаръ тогава да творѣше въ пълна мощь нейнията последенъ голѣмъ, геніаленъ майсторъ Енгръ (Ingres, 1780—1867 год.). Има още едно обстоятелство, което на правъ погледъ изтъква Борисъ Георгиевъ като художникъ, роденъ не въ своето врeме. Единъ отъ професоритѣ му въ Художествената академия въ Мюнхенъ бѣше Анжело Янкъ, извѣстенъ къмъ края на XIX в. като единъ отъ създателитѣ на така наречения Jugendstil (по списа-



Цено Тодоровъ, Димо Кьорчевъ, 1921

нието на Д-ръ Георгъ Хиртъ „Югендъ" въ Мюнхенъ), стилъ на най-реалистичното по сюжети, и най-рѣзкото по сглобяване на врѣщящи, наситени бои импресионистично направление въ Германия. Но академиитѣ на изкуствата въ чужбина не сж учредени, за да втълпяватъ на възпитаницитѣ си шаблони, догми и диктатура на господствуващи или общопризнати стилни направления, а за да развиватъ у студентитѣ онова, което е тѣхъ най-присжщо, — у Борисъ Георгиевъ линията, рисунката. Въ Петроградската академия на изкуствата той е училъ при професоръ Рьорихъ, а следъ това

въ Мюнхенската академия, освенъ при Анжело Янкъ още при Петеръ фонъ Халмъ известенъ освенъ съ своитѣ офорти (радирунги) още и съ репродуцираните отъ него по-стари и нови майстори. Ранното свое школуване въ линията Борисъ Георгиевъ е направилъ по оригиналнитѣ маслени художествени произведения и по скицитѣ на класическитѣ майстори, които той е ималъ възможность да изучи изъ музеитѣ въ Русия, Германия, Холандия, Франция, Испания, Англия и Италия, но главно по италианскитѣ майстори на ренесанса. Изучването на линията, особено въ нейния необятенъ полетъ,



Народенъ музей, София

Цено Тодоровъ, Mademoiselle Paulette, Парижъ, 1927

Борисъ Георгиевъ продължи по самата природа, която бѣше винаги срещу него по плоскитѣ равнини на Русия и Холандия и по снѣжнитѣ планински вериги на Бавария и Италия, а сѫщо на Франция и Испания. Тая линия на природата той, като смѣлиненъ „вѣченъ пѫтникъ", странствуващъ художникъ, гонѣше и долавяше. Въ срѣдата на високитѣ италиански Алпи при Вала Сугана, той, придруженъ отъ по-малката си сестра, се установява, преди Всесвѣтската война, въ плана самотность съ планинитѣ срещу себе си, и стремежа за едно идеалистично изкуство въ себе си. И при една невѣроятна осемдесетъ на срѣдства, която застави него и сестра му собственоржчно да

изградятъ отъ дървета и камъни своята хижа. Тукъ, въ една почти ничевска, затегустрова самота върхъ планинскитъ висоти, Бориса Георгиевъ успѣва въ своето изкуство, и, макаръ не доброволно, а застаденъ отъ Всесвѣтската война, слиза въ равнината да утешава и окрилява хората съ едно по-другго изкуство, отколкото господствуващето. И, ако би могло още да се поддържа твърдението на Шопенхауера, че



Цено Тодоровъ, Дафина Кьорчева, 1930

единствената утеха, единственото спасение на човѣчеството е въ изкуствата, за Бориса Георгиева изкуствата бѣха линията и висшето духовно съдържание, на което тя, както много малко при други съвременни и по-стари майстори, е била действително носителка. Линията и постигнатата чрезъ нея релиефность на човѣшкитъ и природни форми и дълбоки перспективи е у Бориса Георгиева носителка почти изключително на едно тихо,

сърдъточено и меланхолично и леко болезнено съдържание (чувство). Настроение, присъщо на всички същества „не отъ мира сего", преди всичко на образитъ на Исуса Христа. Всъки опитъ на Борисъ Георгиевъ да предаде портрети на личности, чужди на това съдържание, излиза рѣдко сполучливъ. Само всъки опитъ да предърне своята линия отъ лека, ефирна, като дъхъ на геній, въ дебелича, рѣзко-характерна



Цено Тодоровъ, Госпожа Възкресенъ Вералиновъ, 1933

е, съ много малко изключения, само така единъ неуспѣшенъ опитъ. Въ единия и въ другия случай вѣе отъ рисунъката на Борисъ Георгиевъ една нему неприсъща пустота въ отношение на душевното съдържание.

Каквото мѣсто и да отстжпва въ рисунките си на планински или архитектурни пейзажи, като фонъ на фигуритъ, Борисъ Георгиевъ е и остава портретенъ художникъ. Само като такъвъ той дава, и по отношение на линийна форма, и по отношение на

нейното духовно съдържание, най-вече отъ себе си. И колкото несполучливи и да съ нѣкои отъ софийскитѣ и италиянски портрети, повечето отъ портретитѣ му съ невѣроятно изразителни и даватъ една галерия отъ личности съ различенъ индивидуаленъ животъ (обр. на стр. 247). Той достига върха на индивидуалната характеристика



Народенъ музей, София

Ст. Ивановъ, Дъщерята на художника, 1926

въ портрета на италиянския националенъ герой и фашистъ Ариго Барнаба (обр. на стр. 254) и въ шесточленния портретъ на семейството Селла (обр. на стр. 252).

Но сама носитель на едно свое своеобразно религиозно настроение и закърменъ отъ вложеното въ религиознитѣ картини на ренесанса молитвено настроение Борисъ Георгиевъ изтъква и въ доста свои портрети това настроение за смѣтка на ясното художествено индивидуализиране на портретираната личность. Особено силно е



Стефанъ Ивановъ, Госпожа Ивана Лазарова, 1927

Народенъ музей, София



Е. Консулова-Вазова, Госпожица С., 1924 — Народен музей, София

застлано бъ нѣкои портрети това немигащо настроение, плодъ на религиозния мистицизмъ на художника, на влиянието на италианската религиозна живопись отъ епохата на ренесанса и на миражитъ композиции изъ наши и чужди храмове. Затова, по-вниматедно разгледанъ, всички портрети отъ Борисъ Георгиевъ, цѣлятъ отстранимъ планински и архитектурния имъ фонъ, като да сж лица отъ новия и стария завѣтъ. Между тия портрети ще намѣрите и Сабаота (Рабиндранатъ Тагоре — обр. на



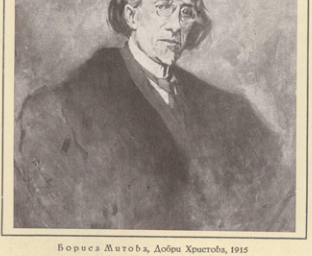
Народенъ музей, Пловдивъ

Стефанъ Ивановъ, Богдана Филова, 1927

стр. 255) и Исуса Христа (автопортретътъ на Борисъ Георгиевъ съ духа на покойната му сестра, обр. на стр. 249), Св. Богородица (портретътъ на госпожа Пиячентини — обр. на стр. 256) и Апостолъ Павелъ или Моисей, или нѣкой вдъхновенъ „свише" старозавѣтенъ или новозавѣтенъ пророкъ (портретътъ на Владимиръ Димитровъ-Майстора — обр. на стр. 260), майката на Иванъ Кръстителя (портретътъ на Мария Хранова — обр. на стр. 257) и майката на Св. Богородица (майката на художника — обр. на стр. 250) и Свети Вдинъ (Ариго Бърнаба — обр. на стр. 254)

и Тодора Трапнобя — обр. на стр. 251), и Отци на църквата отъ първитѣ столѣтия на вече организираната християнска църква (портретитѣ на Кардиналъ Мери делъ Валъ — обр. на стр. 254) и Марта и Мария, и ангели, и свети фамилии и други лица отъ християнския пантеонъ.

Не ми е известно, пакъ и не вѣрвамъ, Бориса Георгиевъ, въ началото на своето узрѣло творчество, да е познавалъ образитѣ на Исуса Христа въ Боянската църква отъ 1259 год. Обаче невѣроятна е еднаквостьта на меланхоличния, на леко болезнения изразъ въ двѣтѣ фрески — Исуса Христоса Вседържитель и Благославящия Исуса Христоса — въ тая църква съ автопортрета на Бориса Георгиева (обр. на стр. 249) и съ

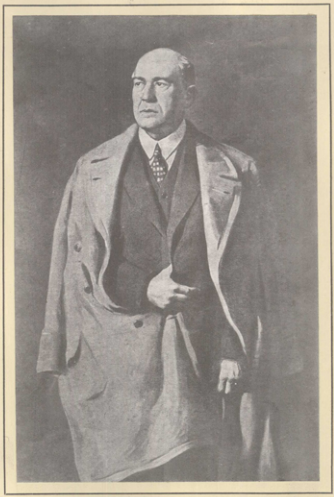


Бориса Митова, Добри Христовъ, 1915

много други портрети на мѫже и жени. Смущинската разлика между майстора на боянската църковна живопись отъ 1259 год. и свѣтскитѣ портрети на Бориса Георгиева отъ епохата слѣдъ всесвѣтската война (1914—1918 год.) е, че боянскиятъ майсторъ възмя за модели на своитѣ два образа на Исуса Христа портрета на Царя Константина-Асеня и неговия меланхоличенъ, леко болезнено изразъ, а пакъ Бориса Георгиевъ отнема доста нѣщо отъ рѣзкия индивидуаленъ характеръ на портретираната личность, като прибавя религиозно настроение съ разни оттенъци, но най-често меланхолично, болезнено страдалческого или пакъ молитвено-съзерцателно. Естествено, при единъ художникъ отъ стойностьта на Бориса Георгиева това вдъхване на портретитѣ съ религиозно настроение не ги свежда до религиозни типове, лишени отъ



Борисъ Митовъ, Д-ръ Витановъ, 1921

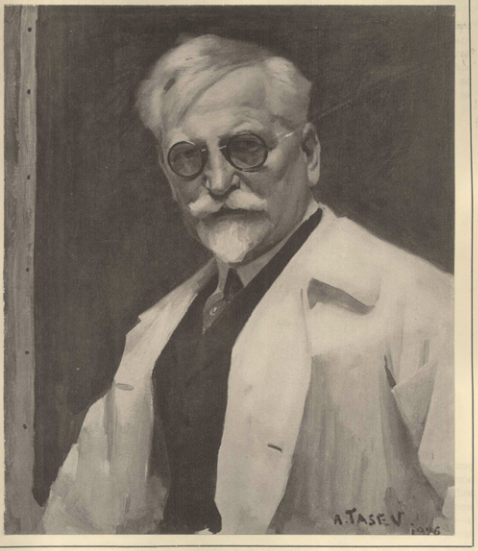


Борисъ Митовъ, Сава Огнянов, 1931



Борисъ Митовъ, Андрей Протичъ, 1928

Народенъ музей, София



Атанаса Тасева, Алфонса Мухи, 1925

свои строго индивидуални черти. Обаче ние всички знаем, че религиозното изкуство не само от ренесанса насам, но и преди по-ранни епохи, византийската и нашата напр. в Боянa от 1259 год, религиозна живопись, дава извънредно много строго индивидуализирани светъл образи, които съ смущински портретни схващания на дотогава типични светци.

В всъки случай Борисъ Георгиевъ от една страна е далъ и извънредно индивидуални портрети и от друга е най-призванъ и най-подготвенъ да изпише нъкоя голъма наша църква, която винаги би се сочила и от гомъмитъ любители на изкуството като единъ chef d'oeuvre на модерната религиозна живопись, коренеща въ реалния животъ, но дълбоко одухотворена от традициитъ на нашето старо изкуство. Обаче, за нъкой другъ наши художникъ не може да се приложатъ Христовитъ думи: „Нъкой не е пророкъ въ собственото си отечество", както за Борисъ Георгиевъ. Въпръки голъмия

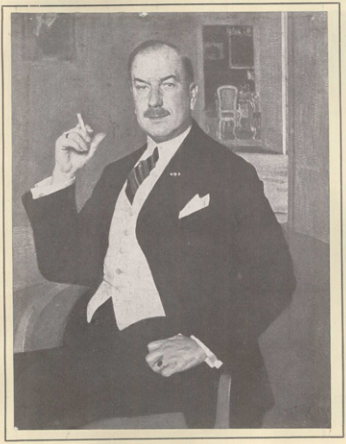


Атанасъ Тасевъ, Женски портретъ, Прага, 1925

успъхъ на двете негови изложби, устроени въ София, въпръки голъмия брой портрети на портрети от по-заможното софийско общество, Борисъ Георгиевъ не би могълъ да живъе и твори у насъ. И то не само защото България и нейнитъ условия за художественo творчество съ тъсни и за Борисъ Георгиева. А и защото той не би творилъ и—смуществувалъ—въ случай, че не би могълъ да бъде въ непрекъснато странствуване преза все по-нови, по-неизвестни и по-тайнствени страни, които откриватъ нови хоризонти за духа му и нови възможности за проява на творчеството му, на което съ чужди индивидуалнитъ, националнитъ, расовитъ и религиознитъ граници. А пъкъ линията, на която духовно съдържание и да е носителка, е много по-междуиндивидуална по-междунационална, по-междурасова и по-междурелигиозна, отколкото боята. И макаръ Борисъ Георгиевъ и да стои сасемъ на страна от сегашното развитие на изкуството въ чужбина — и у насъ —, той е едно извънредно значително изключение от общото

силно течение. Като такъвъ той получи своето въ чужбина, дето на него гледатъ като на единъ идеалистиченъ спаситель отъ деморализацията, настжпила следъ всесвѣтската война.

По време на своята първа изложба въ София — веднага следъ войната — Бориса Георгиевъ видѣ изложбата на Владимира Димитровъ-Майстора (състоеща главно отъ акварелни скици за голѣмия, още не изпълненъ триптихъ „Жътва" — (обр. стр. 44,



Атанасъ Тасевъ, Д-ръ Ф. Маренъ,
австрийски планьорски министъръ въ Прага, 1926

45, 49) и го убеди да заминатъ заедно за Римъ, да го въведе въ тамошнитѣ артистични кржгове и да се установятъ тамъ двамата за по-продължително време. Заминаха, за да се раздѣлятъ много скоро. Владимира Димитровъ-Майстората се забърна за винаги въ България, която той временно напусна само за да предприеме по-близки или по-далечни пжтешествия въ страни дето — освенъ въ Турция — всичко освенъ изкуството му бѣше чуждо.

Онова, което, още при първото им запознаване и при първия взаимен преглед на произведенията от първите им изложби, бише сближило двамата художници, можеше да бъде само апостолската, дистичната, религиозната отдаденост към изкуството. А то бише и за двамината единствена жизнена задача, религия, която трябваше да бъде наложена на човѣчеството, а не само нѣкакво индивидуално проявление чрезъ боя или линия а най-малко професия, занятя за духовно и мате-

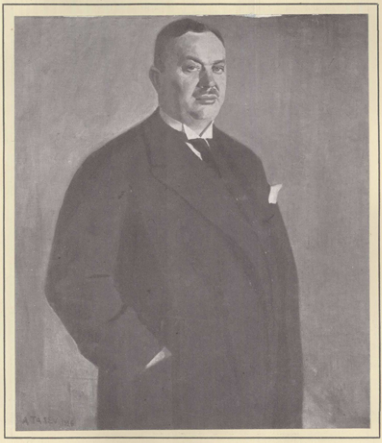


Атанасъ Тасевъ, Д-ръ Л. Паздерка, министъръ, Прага, 1926

риално просъществуване. Инакъ всичко между тия двама художници — единствено отъ какъ съществува новото българско изкуство, по култа, което тѣ правятъ отъ изкуството и по предназначението, което му даватъ за човѣчеството, — ги взаимно изключва. И като хора и като художници.

Вече по своята външность тѣ съ тъкмо противоположни единъ на другъ. Борисъ Георгиевъ, роденъ въ Варна, — този наша пристанищенъ градъ съ смѣсено население, — средень ръстъ, изправенъ, изискано, модно, елегантно докаранъ и въ облѣк-

лото и въ грижливостьта за главата преди всичко лицето си (обр. на стр. 249), едно денди, което можемъ да видимъ или сложимъ въ всѣки милионенъ градъ на петьтъ материка и въ всѣко — даже най-висшето — общество, безъ нѣкой да остане неприятно изненаданъ отъ присѫтствието му тамъ. — Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ (обр. на стр. 260, 263 и 268), роденъ въ китно кюстендилско село, невѣроятно високъ, неловъкъ въ походка и стойка, немарливо и пренебрежително облѣченъ, безъ



Ат. Тасевъ, ф. Поюрни, банкова директоръ, Прага, 1926

никаква грижливость за лицето особено за дългата си новозаветно-апостолска или старозаветно-пророческа брада, отчуждила се отъ всички хора, даже отъ художницитѣ и чувствуващи се най-добре между сѫселенитѣ си — всички други сѫ за него „чорбаджии", (дума употрѣбявана често отъ него въ нейния предосвободителенъ смисълъ).— Борисъ Георгиевъ, още много младъ се отзовава въ Одеса, Петербургъ и Мюнхенъ, отново въ Русия, скоро въ алпийскитѣ височини при Валя Сугана, предприема далечни пѫтувания изъ странитѣ на изкуствата, изучава основно италианскитѣ май-

стори, създава свои значителни художествени произведения върху малки картони, слага ги въ блокъ, стиска ги подъ мишницата си, и, носитель на едно ново, спасително за човѣчеството откровение, библия, тръгва да ги излага и направя още съ тия рисунки, своята слава въ чужбина и у насъ. И никой вече не е въ състояние да го убеди да ги продаде на царь, на частно лице или на музей. — Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ, вече, доста даже много възрастенъ постжпва въ Художествено-инду-



Атанасъ Тасевъ, Госпожица А., Прага, 1930

стриалното училище (сега Художествена академия) въ София, подлага се на едно основно образование и възпитание, изненадва съ способноститѣ си професори и студенти, които го наричатъ „Майсторътъ“ и когато излага за първи пжть — той е вече действителенъ майсторъ, не само за България. И за него произведенията му съ ново откровение за изкуството и човѣчеството. Обаче на работитѣ си той не гледа като на библия, а като на хвърчащи листове, които той трѣбва да раздава, за да пропагандира своето изкуство-откровение. И, ако известно време не бѣ поелъ ангажмента срещу месечна



Атанаса Тасева, Цена Ст. Стефанова, София, 1933

доста значителна сума, да изпрати всички свои работи въ Прага на американеца Крейнъ (частенъ секретарь на президента на чехословашката република професоръ Масарикъ), той би имала сега толкова малко свои произведения въ жилището си, колкото и по-рано. Едно, защото той, както никой другъ нашъ художникъ на синекурна служба, предава всичко, изработено отъ него, на Министерството на Народното просвѣщение въ София, друго, защото когато останѣше безъ срѣдства — по времето между пражкия ангажментъ и синекурната служба — той заставяше своитѣ кредитори-„чорбаджии" да приематъ срещу дълга му голѣмъ брой художественни произведения, които струваха 10, 20, 100 пѫти повече отъ заетата сума. — Не е известно, какво е отношението на Борисъ Георгиева къмъ материалнитѣ блага, паритѣ. Но, ако се съди по бѣлни-



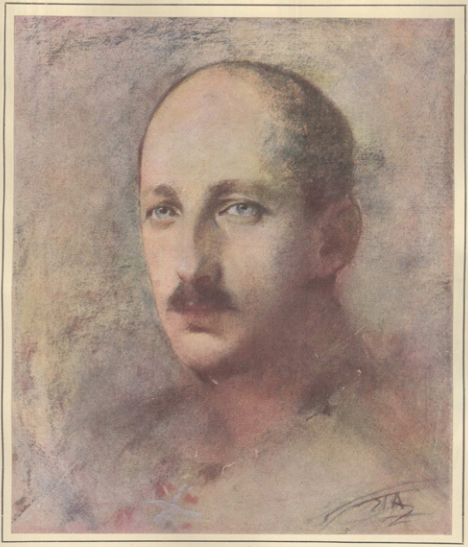
Никола Мариновъ, Портретна сѣщица, 1908

ностьта му, по пѫтуванията му, по-голѣмитѣ цени на поржчанитѣ му портрети, той, колкото цѣлъръ и да е, не ще да има вече желанието да посѣществува, да обикаля Европа пеша, да строи собственорѫчно колиба въ Алпитѣ. — Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ, по времето когато получаваше 100 долара месечно, имаше широката ржка и разтворената шепа на „чорбаджия"-разсипникъ, който изнасилва хората за да ги гощава и той, безъ да мисли за утрешния день, за утрешната мизерия, когато едва ли би се намѣрилъ нѣкой да му помогне по-цѣнро, както американецътъ Крейнъ.

Но голѣмата взаимна изключителность между двамата апостоли на изкуството се сжстои и въ изразителното срѣдство и въ основа духовно сждържание, което тѣ, като ново откровение, искатъ наложително да дадатъ на човѣчеството, чрезъ всички свои произведения сѫщо, и чрезъ портрета.



Янко Атанасовъ, Н. В. Бориса III, Царь на българитѣ, 1931



Собственость на Негово Величество Царица българска

Янко Атанасовъ, Н. В. Борисъ III, Царь на българитѣ, 1932



Собственость на Н. В. Италианската Кралица Елена

Царица Иоана и Княгиня Мария Луиза

Скица отъ Руска Маринова

Борисъ Георгиевъ си служи изключително съ една лека, ефирна и сбърхизразителна класическа линия, съ която той дава контуритѣ — по-широки и по-тѣсни — моделува бѣлтре въ тѣхъ редиефностьта на човѣшкитѣ и природни форми, характеризира портретираната личность и стѣга своята композиция, която въ случаитѣ, когато не дава единични, безъ природенъ или архитектуренъ фонъ портрети, е винаги и пространствена, а не само фигурна. Но, макаръ че добре въ най-голѣмо и близко съприкосновение, — и съ сезирането си и съ художествения си разсѣдъкъ, който при него е доста студенъ — съ вдеканитѣ художници-индивидуалисти на италианския ренесансъ, пресмѣтливиятъ Борисъ Георгиевъ бзе отъ тѣхъ не проявлението на мощна душевна и физическа сила, за израза на която Микелъ Анжело създаде отъ дотога-



Русева Маринова, Малката А. С., 1921

вашни, главно източни барокни елементи, стила барокъ, а онова смирено, молитвено, религиозно настроение, което е присущо на християнството или на ней подобна религия на вѣшното безсилие, непротивение на злото, на слабостьта изобщо. Каква ирония! Като Ничевия Заратустра, Борисъ Георгиевъ се бѣше, уединилъ въ студенитѣ високи планини, за да слѣзе отъ тамъ между хората, и проповѣдва не евангелието на мощната, безогледната личность, единствената, която ще спаси човѣчеството, като го избави отъ себе си, а евангелието на смиренитѣ, безпомощнитѣ нищитѣ духомъ, отритнатитѣ, бѣднуващитѣ не за тозсвѣтни, а за отвѫдсвѣтни блаженства, Евангелие, което Ниче-Заратустра разрушаваше преживѣ и продължава да разрушава и следъ смѣртьта си между други и чрезъ Ленинъ, Мусолини и Хитлеръ.

Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ, израсълъ въ село Върбъ златното жито, зеленитѣ ливади и гори, виолетовитѣ и сиви планини, синьото небе, бѣлитѣ или тъмни облаци, пъстроцвѣтнитѣ овощни градини и природнитѣ бури и стихии, фатални за земледѣлеца, има за свое индивидуално изразно срѣдство само боята, изключително боята. Винаги, особено въ първитѣ си акварелни скици за картината „Жътва" (обр. стр. 44. 45, 49), до или подъ боята не се чувствува никаква линия, рисунка. Боята е дадена изключително като петна, сложени едно до друго, даже съ тѣсни празднини цвѣтни картонъ.

Първоначалното слагане на боитѣ, като неправилни петна, даже при извънредно характерни лица отъ селския народъ (обр. на стр. 44, 45, 49,), бѣ послѣдвано отъ едно, доста стилизирано нареждане на сѣтлива тѣсни плоскости (обр. на



Русѣка Маринова, Малкията Г. Х., 1931

стр. 43, 103, 104, 138), за да мине къмъ едно по-рѣзко, напомнящо дърворѣзя, стилизиране (обр. на стр. 41, 42, 135, 140) или доста изгладени лица (обр. на стр. 43, 47, 104, 105, 139, 143). Едва презъ послѣднитѣ години на творчеството му линията бѣше да се явява (обр. на стр. 139 и 143), не само като разграничена отъ боята, а даже като предварителна контура. Обаче това смѣкчение на боитѣ, ако би станало стилъ, би могло да се счита вече за заходъ на Владимира Димитрова-Майстора. Защото тази линия би подкопала главната сила на творчеството му, което е тъкмо противоположно на Борисъ Георгиева. Докато този художникъ дава изразъ на християнско или сектантско смирение, молитвеность и съзерцателно блаженство, Майсторътъ гори отъ стихийната инспирация да прояви безогледна душевна мощь, която е присѫщна и е била присѫщна на

други религии (на тая на Заратустра въ Сасанитска Персия, (224—643 г.) преди покоряването ѝ отъ турцитѣ, преди помохамеданчването ѝ, а сега и на мохамеданството) или на философи като Ниче и на по-горе споменатитѣ, школували при тоя философа-разрушитель голѣми реформатори Ленинъ, Мусолини и Хитлеръ.

Тая душевна мощь, пренесена отъ Владимиръ Димитровъ-Майстора отъ себе си върху фигуритѣ, които той даваше, бѣше маркирана — като оставимъ силното, стихийно движение на латентна — още непроявена — но съществуваща народна мощь (обр. на стр. 45, 49, 192) — главно въ рѣзката характеристика на лицата, тѣлата, пейзажитѣ, животнитѣ.

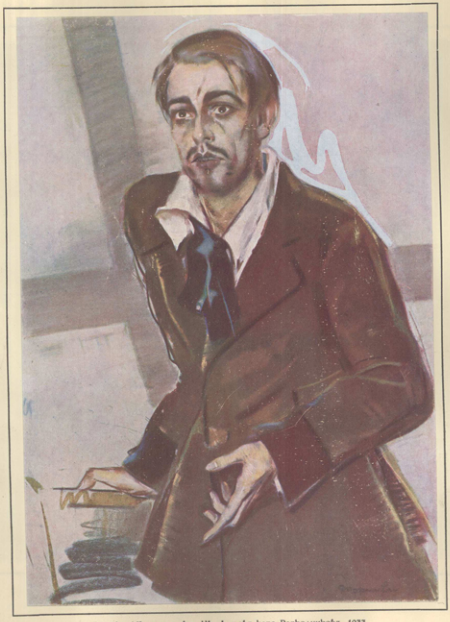


Руска Маринова, Дучка Палавеева

По отношение на портрета Владимиръ Димитровъ-Майсторътъ бѣше за изходенъ пунктъ всичко, което по-старитѣ майстори — Цѣ. Мрѣкличка, Антонъ Митовъ, Иванъ Ангеловъ и Ярославъ Вѣшинъ бѣха създали като народенъ типъ въ своитѣ битови картини, (както по-рано отъ него Атанасъ Миховъ и Никола Петровъ използоха за своитѣ чисти, безфигурни пейзажи отъ битовата картина на Вѣшина, третирана отъ последния като пространствена композиция). Докато по-старитѣ и по-младитѣ битови художници даваха българския селянинъ (смѣсо циганина, турчина) като типъ, който бѣше представитель на нация, респективно раса, Владимиръ Димитровъ-Майстора, подчерта извънредно рѣзко чисто индивидуалнитѣ черти, присѫщи на строго опредѣлена и съществуваща селянина,



Руска Маринова, Госпожа Адама Тарновска, 1932



Руска Маринова, Ив. Дилова като Разколникова, 1933



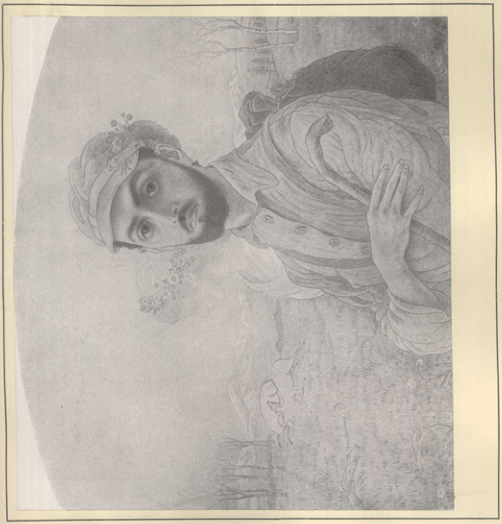
Борисъ Георгиевъ, Сестрата на художника въ 1914



Борисъ Георгиевъ, Сестрата на Художника (Ave Natura), 1914

цигайка, турчина и изобщо народния типъ до индивидуаленъ портретъ (обр. на стр. 41—46). Това е една отъ най-голѣмитѣ заслуги на този самобитенъ, изъ свои стръмни пътища движещъ се и творещъ художникъ. Тая рѣзка характеристика, това строго индивидуализиране на човѣка отъ народа, комуто за образуването на нему присѫщния душевенъ животъ не сѫ допринесли никакви училища, книги и духовни интереси, а само работата,

радостьта и главно теглото и скърбьта, усили Майсторят още повече чрез своеобразния колорит на боите и своеобразното осветление (ср. обр. на стр. 45 и 135). Изразителността на майката на художника (обр. на стр. 135) не лежи само в цялия портрет, а и в всяка смислена част на лицето, особено в ръцете ѝ, даже когато гледаме



Борисъ Георгиевъ. Автопортретъ, 1918

всяка една от тия части по отделно. Тия своеобразни бои и осветления Майстора взе непосредно от природата, като използува боите главно на обошните дървета, на носията, а и цветното отражение на тия бои, хвърлено от слънцето върху тялото и лицето на човека-индивида и на самия художника. Естествено тая стихийна душевна

мощь на художника, за да запази в произведението му непосредната си сила, остава там нещо рязко, сурово, не напълно прекипяло, даже карикатурно. Обаче непринуденият портрет, свободен както от академизмът и лични изисквания на портрети-



Борисъ Георгиевъ, Майката на художника, Римъ, 1922

раната личност, е винаги доста карикатурен или по-право на границата на карикатурата. Инак портретът е повече или по-малко идеализиран.

Рядко способен, намиращ се в непрекъснато развитие и един от първите измежду нашите портретисти, които живеят и творят не в чужбина (като

Никола Михайлов, Борис Георгиев, Атанас Тасев), а в България е Дечко Узунов. Вече в своите акварелни скици от битов характер той измества линията от онова място, дето я виждахме обикновено, като обща контура на лицето и на него-



Борисъ Георгиевъ, Тодора Траянова, София, 1922

вите главни форми и създаде и колоритни съчетания, непривични по-рано у нас. Във портретната живопись той започна съ оригинални схващания на лицето и ржката на портретираната личность което изтъкваха художника като съвършено отъжснатъ отъ кржга, въ който се движатъ портретистите, желателни за по-заможното

общество. Едно кратковременно връщане къмъ компромиси съ вкуса и изискванията на ония, които му бѣха поржчали портрети, трѣбва да се счита като нежелателенъ, но неминуемъ моментъ при нашитѣ условия на творчество.

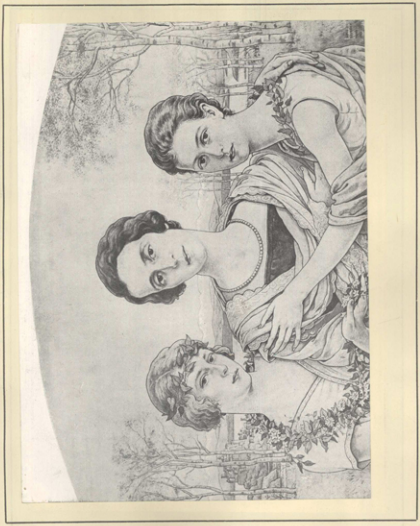
Схващането на портретната живопись отъ Дечко Узуновъ е различно, съобразно моментитѣ отъ стилното му дирене и лутане. Въ първо време фонътъ бѣше съвършено неутраленъ спроти поставения предъ него портретъ т. е. портретътъ не се проявяваше, не растѣше, не се моделуваше, изчѣзло и въ своитѣ отдѣлни части отъ една въздушна, като че ли плътна срѣда, както това схващане е докарано до съвършенство



Борисъ Георгиевъ, Семейството Селла Римъ, 1924

отъ Рембрандта, но налично още по-рано даже презъ мистичнитѣ срѣдни вѣкове (такова схващание има и майсторътъ на двойнитѣ портрети отъ 1259 год. на Царь Константинъ Лебка и Царица Ирина, на Севестократоръ Калоянъ и Севестократорка Десислава въ Боянската църква). Въ първо време портретътъ има задъ гърба си фонъ, който е посвѣтълъ плоскъ или пъкъ по-тъменъ и дълбокъ за да усили контраститѣ и пластичностьта. Постепенно Дечко Узуновъ свързва портретътъ съ фона, който като седалище, стая, кулиса добива дълбочина и свое разнообразно освѣтление. Вече хронологично погледнатото фонътъ става все по-богатъ и по-органически свързанъ

са портрета (сравни един с друг портрета на Масалитинова, г-жа Григорг Василева, Момиченцето, Кръстю Сарафова и Сиракя Свитника. Фонът постепенно прониква до най-предния планг на портрета и образува с него едно неделимо цяло. За схващането на Дечко Узуновг за портретната живопись е особено характерно обстоятел-



Борисъ Георгиевъ, Трояна портретъ, Рилъ, 1925

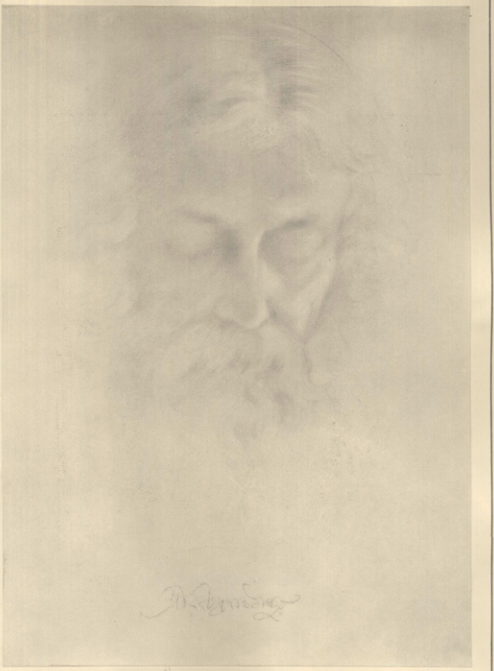
ството, че той изтъква освенг контрасти между фона и портрета и контраста между различнитѣ части на самия портрет. И въ това би имало много нѣщо рембрандтовско, въ случай че Дечко Узуновг би работилъ съ по-голѣми плоскости бои. Но той спада къмъ новитѣ, разницващи боитѣ художници, и това разницване прави смѣщо

постепенно развитие (сравни портретитѣ на г-жа Узунова, Архитектъ Василевъ, г-жа Гр. Василева, Масалитинова, Момиченцето, Кръстю Сарафовъ, Сиракъ Свитницъ. И найсетне въ своето схващане на портретната живопись Дечко Узунова държи все още на овалната линия и на пластичностьта на лице, ръце и тѣло, обдѣлко и околнитѣ пред-



Борисъ Георгиевъ, Дечко Узуновъ, Рисувъ, 1998

мети и то пакъ като нѣщо несъвмѣстимо съ новия стилъ, къмъ който той иска да принадлежи. За това въпрѣки рѣзката индивидуализация, която той дава на всѣка портретирана личность чрезъ разнообразна, бърза, разкѫсано нахвърляна линия или чрезъ плоскостна или леко релиефно-моделуваща боя, портретитѣ на Дечко Узуновъ, както



Бориса Георгиева, Рабиндранатъ Тагоре, Римъ 1926

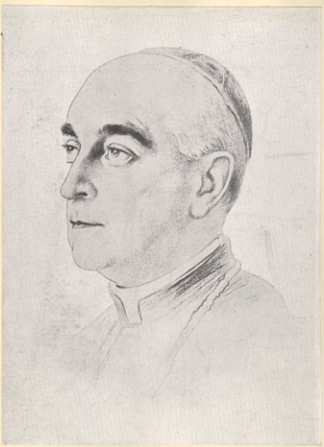


Бориса Георгиева, Госпожа Пиаченгини, 1927



Борисъ Георгиевъ, Мария Хранова, София, 1928

напоследъкъ и пейзажитѣ му, правятъ често впечатление на голѣми, скици, спадащи къмъ два взаимно изключващи се стилове. — Художникътъ би трѣбвало да върви съ времето си, да се освободи отъ наследството на старитѣ стилове. Единството на стила може да има за последствие и единството на художествената индивидуалность. Тука би



Борисъ Георгиевъ, Скица за портретъ на кардиналъ Мери дела Ваца, Римъ, 1927

трѣбвало да се изтъкне и подчертае, че живѣещитѣ въ България портретисти — съ изключение Руска Маринова — съ извънредно малко продуктивни, малко работоспособни. А като се има предвидъ, че индивидуалнитѣ личности, които ще бѫдатъ портретирани трѣбва да бѫдатъ не бавно проучвани, а сѫтъвачично схванати и бързо и сръчно дадени върху платното — само чрезъ една голѣма продуктивность, работоспособность и чрезъ



Борисъ Георгиевъ, Кардиналъ Мери дель Валь, Римъ, 1927



Бориса Георгиева, Владимира Димитрова-Майстората, София, 1928



Вл. Димитрова-Майстора, Майката на художника

тѣхъ получена сръчность би постигнала това, както то е постигнато отъ Никола Михайловъ, Борисъ Георгиевъ, Атанасъ Тасевъ и Руска Маринова (почти подобната отъ портретитѣ отъ тази художница съ работи не по поржчка, за да постигне възможностьта да схваща и предава все по-различни и по-индивидуални лица и за да не прежъвя трени-



Вл. Димитровъ-Майстора, Майката на художника

ровката си въ портретната живопись — единъ отъ най-претенциознитѣ родове изкуство и за портретиста и за портретната личность).

Младъ портретистъ, възпитаникъ на академията въ София и веднага следъ това специализиралъ въ Мюнхенъ, — Илия Петровъ, твори отъ всички наши художници съ сравнително най-малко срѣдства: предимно линия и леко наслагани бои. Илия

Петровъ както въ своитѣ битови фигури (обр. на стр. 62 и 63) прокарва характеристиката на лицето почти до самата граница на карикатурностьта — едно предимство присѫщно на рѣзката индивидуализация, недостѫпна за никакви компромиси съ портретирана личность, обществото и самия художникъ.



В. Дмитровъ-Майстора. Автопортретъ

Може би подсъзнателно Маша Живкова-Узунова докара най-непосрѣдна близость до карикатурностьта една отъ своитѣ портрети по времето, когато завършваше художественната академия въ София (Портретъ на Госпожа Сиракъ Скитникъ). Тая особеность на художницата се прояви и въ едно рѣзко сапоставяне на боитѣ,

непривично у нася за портрета. Може би Маша Живкова-Узунова се поизплаши достатъчно отъ тоя свой портретенъ опитъ въ Академията ни. За това при първия нейнъ собственъ портретъ (обр. по-натитакъ) сега въ Народния Музей въ София тя като че ли се повлия отъ венецианското схващане на женското лице, главно отъ Палма Векио и специално отъ портрета на най-дѣсната отъ неговитѣ „Три сестри". Въпрѣки това връщане къмъ класическия портретъ на красивитѣ, заоблени, плавнички, сочни лица и



Вл. Димитрова-Майстора, Групов портрета

форми на венецианкитѣ отъ края на XV и началото на XVI вѣкъ, все пакъ Маша Живкова-Узунова дава нѣщо доста карикатурно. Наредъ съ заобленатa и опростотворена линия и боя въ този собственъ портретъ, стои острата подчертаность на дѣсната силуетна линия, на вежднтѣ, устата и бюста.

Маша Живкова-Узунова, въ чиято силна и дълбока паметь, изгледжда, стоятъ на ежеминутно разположение класически произведения на Италианската живопись, съ



Вл. Димитрова-Майстора. Портрета



Вл. Димитрова-Майстора, Портрета на млада чорбаджийка

сюжетъ красивата жена, не е извънъ влиянието на това изкуство и въ втория свой собственъ портретъ. И то не толкова по характерното, оригинално-красиво, съ забулена изразителность лице, колкото по контрастиращия изразъ на очитъ и устата: очитъ малко дяволито усмихнати, устнитъ — малко меланхолично свити (обр. по-нататъкъ). Докато въ своя първъ собственъ портретъ художницата дава едно повече плоскостно схващане и изпълнение съ лека и гладка четка, при втория свой автопортретъ тя схваща



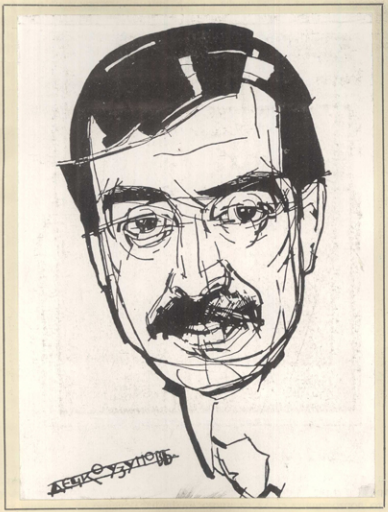
В. Димитрова-Майстора, Собственъ портретъ

и предава вече пластично, особено лицето, а следъ това и бюста. Осветя по лицето (заедно съ коситъ и голото деколте), автопортретътъ е работенъ като скица отъ паралелни и кръстосващи се черти. Въ единъ третъ портретъ (този на писателката Фани Попова-Мутафова) тя напуска влиянието на класическото италианско изкуство и има вече едно съвършено съвременно, умѣрено експресионистично схващане и предаване — всѣка отдѣлна форма на лицето е проучена и сѣда тогава обединена въ едно цѣлостно впечатление, а не предварително подчинена на едно общо впечатление отъ лицето.



Вл. Димитровъ-Майстора, Портретъ на братъ и сестра

Това схващане на портретното изкуство донесе у нас и ученикът на Кокошка Б. Обрѣшковъ отъ Дрезденската академия на изкуствата. Отъ всички наши експресионисти Обрѣшковъ единственъ има най-продължително и основно образование и възпитание въ новия стилъ и въ Дрезденъ и въ Парижъ. Затова той е и най-непринуденъ. Никакъвъ слѣдъ у него отъ онова, което е класично или академиченъ стилъ. Нито



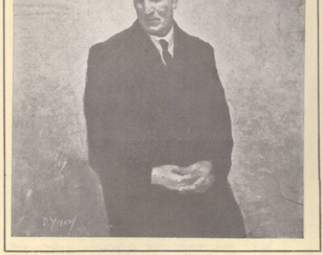
Дечко Узуновъ, П. К. Яворовъ, свиня

линията му е заоблена, нито боята предназрѣна. И едната и другата сж невѣроятно опростотворени и за това действуватъ свѣткавично. Никакви отстжпки предъ портретираната личность, която може би, би желала една лека идеализация, безъ която всѣки истински характеренъ портретъ има нѣщо леко карикатурно (а не окарикатурено, обр. по-нататъкъ).

* * *

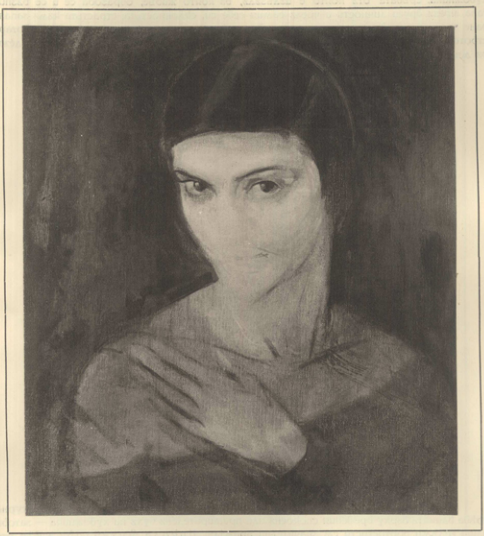
Вече отъ този прегледъ на нашия портретъ е очевидно, че този родъ живопись, колкото близъкъ и да е на българина, колкото голѣмъ моралень и материаленъ успѣхъ и да е ималъ, не е могълъ да води стилното развитие на нашето изкуство така рѣзко и последователно, както това е правилъ нашиятъ пейзажъ.

Безспорно, отъ голѣмо значение за това стилно състояние на нашия портретъ сж били и портретиранитѣ личности. Тѣ винаги сж изисквали отъ портретиращия ги художникъ на първо мѣсто една почти фотографска, механична прилика, а не чисто творческа характеристика на душевната личность, предадена по нейнитѣ най-предметни външни черти. А следъ това — единъ стилъ, който да не дразни очитѣ, привикнатъ



Дечко Узуновъ, Николай Лилиевъ

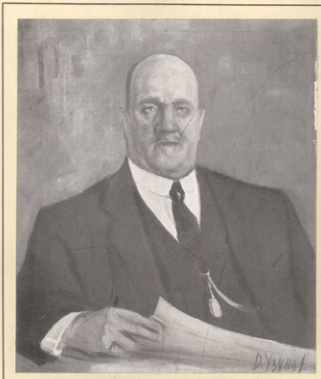
и мироглед имъ. И затова, въ една ориентална страна като България, далечъ, далечъ отстранена и отрѣзана, като че ли съ китайска стена, отъ мощнитѣ центрове на изкуството, портретниятъ стилъ, съ много малки изключения на единични художници, трѣбваше да се движи на скокове, отъ по-малко или по-вече модернизиранъ, и чрезъ боя или линия, префинень класически стилъ до академиченъ импресионизъмъ и до умѣренъ експресионизъмъ — стилове въ които чуждитѣ влияния надтежняватъ надъ личното, но не безогледно творчество на художника. Всички портрети, които сж продуктъ на свободно творчество и се бреждатъ въ сегашното стилно състояние на живописьта и допринасятъ за нейното развитие сж считани, или се считатъ у насъ все още за по-вече или по-малко чудовищни.



Дечко Узунов, Етюд за портрет, 1925

Но отъ решаваще значение за стилното развитие на портретната живопись не е публиката, а самитѣ художници, които влагатъ въ своето творчество вкуса и мирогледа — не на портретираните личности, а на своята собствена личность.

Какъвто голѣмо значение да има за човѣка изобщо, въ нашия случай за художника, срѣдата отъ която е излѣзалъ, въ която живѣе, образова се и се възпитава чрезъ други личности и чрезъ самия себе си, склонностьта, страстьта къмъ запазване сегашния редъ на нѣщата, на художествения стилъ или пакъ къмъ новотарството, бунтарството и революционерството срещу онова, което се счита отживѣло, лежи въ много по-голѣма степень въ духа на човѣка, на художника.

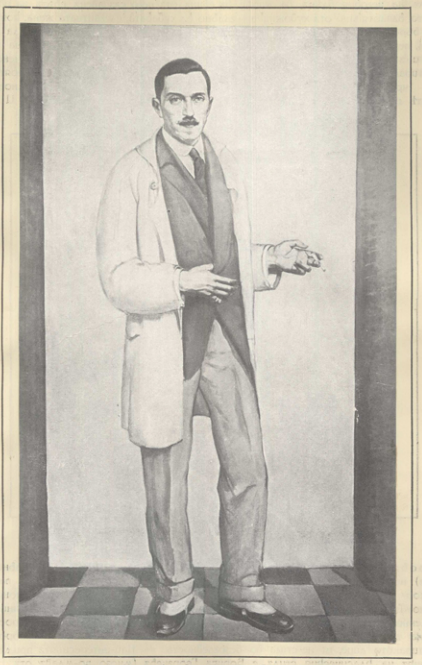


Дечко Узуновъ, Георги Губидѣлниковъ, 1926

До каква незначителна степень активната политическа, социална и културна срѣда влияятъ върху бродения спокоенъ или примирителенъ духъ на художника — затова наши голѣми портретисти съ значителни примѣри. Никола Михайловъ живѣе отъ 1910 год. въ Берлинъ и посещава за продължително време голѣми центрове на Европа и Америка. Излѣзалъ отъ класическото изкуство на фламандцитѣ и холандцитѣ отъ XVII в. и на англичанитѣ отъ XVIII в. той, не се повлия нито отъ крайния импресионизмъ, а още по-малко изобщо отъ експресионизма, макаръ, че тия двѣ стилни направления царуваха и царуватъ въ Берлинъ. По-далечъ отъ единъ много умѣренъ академиченъ импресионизмъ Никола Михайловъ не стигна. Защото новитѣ и крайни стилове несъответ-

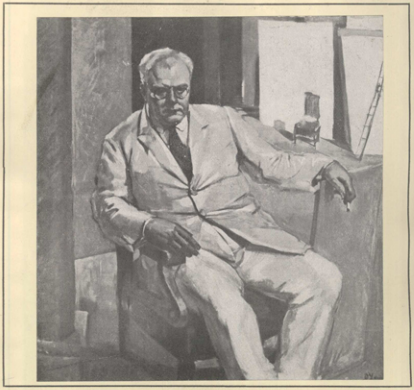


Дечко Узунов, Жената на художника, 1926



Дечко Узунова, Архитекта Ивана Васильофа, 1927.

стбуваха ѝна неговия блѣнъ, да живѣе въ единъ отъ него създаденъ свѣтъ на идеално хубавото, въплотявано отъ художника — главно въ хубавата, елегантната жена, която той винаги вѣренъ на себе си, предава главно чрезъ едно приспособено къмъ идеала му за хубость, перфекциониране на линията, и на сдпоставянето и компонирането на боитѣ. Обаче и за линията и за боитѣ той не излиза отъ впечатлението, получено отъ портретираната дама (както е правилъ Генсбуру), а отъ една своя идея, която той трѣбва чрезъ известна личность художествено да олицетвори. Затова много отъ женскитѣ портрети на Михайлова сѫ фигурна, а не портретна живопись. — И Цено



Дечко Узунова, Гл. режисьора Масалитинова, 1927

Тодоровъ, който смѣло тай излѣзе отъ старитѣ майстори на XVII в. (главно Реобрандтъ) не прескочи по-далечъ отъ академичния импресионизмъ на своя парижки професоръ Бонъ. Едно кратко временно експериментиране бѣше новоимпресионизмътъ на Цено Тодоровъ, презъ който трѣбваше да мине, за да стигне, подъ влиянието на съвременни френски художници — умѣрени новатори, до едно голѣмо упростотворение на линията и боята. Както характеристика и да дава Цено Тодоровъ на портретираното лице, тя не стига до безогледность. — Най-интереснитѣ примѣри за художникъ на класическия стилъ е Борисъ Георгиевъ (много по-младъ отъ Никола Михайлова и Цено Тодорова). Отъ една страна той е избралъ за свое единствено

изобразително средство линията — този най-консервативен елемент на изкуството — и излизащата от нея пластичност, — този най-неминуем признак на всяко класическо изкуство от най-старо време до днес. От друга страна Борис Георгиев възприе революционните стилове на някои свои професори (крайния, рязкия и безогледен импресионизъм, изключително чрез кръщени бои на професора Анжело Йанки от Мюнхен) и възприе своите политически и социални убеждения, изплоти в



Дечко Узунов, Госпожа Григора Василева, 1929

произведенията си една безогледна страст за ред, на която е излишна всяка боя, — това революционно средство. Не само фигурите, но и пейзажът, главно монументалните планински вериги и не по-малко монументалните ренесансови сгради, са стегнати от една изискана, овална или права линия, която диктаторски налага един мироглед на съществуващия — или може би на тогава предстоящия, блъскван от художника да бъде осъществен нов социален ред. Кой мироглед прокарваше Борис Георгиев с този свой класически стил? Мирогледът на съществуващия

още политически, социален и културен ред, който, изглежда, той сега вече напълно одобрява, след личното си разочарование в болшевишка Русия? Или пък той, преди своето разочароване там, е опровергавал с смущата класическа линия на фигури, планински и архитектурен пейзаж изя по-раншните свои произведения, и подчертавал предстоещия тогава да се въведе нов стегнат строгат ред чрез болшевишката революция, чрез нейния диктатор, който ще държи само в своите



Народния театър, София

Дечко Узунов, Кръстю Сарафова като Фалстаф, 1930

ръце инициятъ на цъла нов държавен животъ, както го държи Ленин, а сега го държатъ, но вече въ буржуазни държави, Мусолини и Хитлеръ? Бъше ли за Борисъ Георгиевъ болшевишкиятъ идеалъ само преходно увлъчение, което нъмаше никакво право на съществуване наредъ съ единъ мироглед, вдъхновенъ отъ класическата линия и класическата пластичность въ живописьта, тия два изобразителни елемента, които колоризмътъ на Делакроа (члена на революционния комитетъ въ Парижъ презъ 1848 год.),



Народна музей, София

Дечко Узунов, Малката А. В., 1930

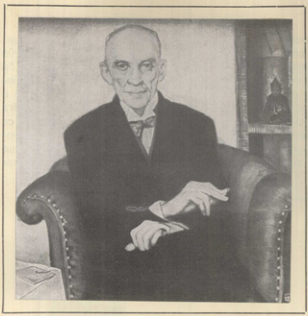
реализмът на Курбе, този комунар от 1871 год. умрял в изгнание в Швейцария, импресионизмът на Едуард Моне и Клод Моне и експресионизмът на последните десетилетия разкъсваха, унищожаваха и помогнаха, чрез тая своя революция в изкуството, на политическата и социална революции в Франция (окончателното завземане на властта от буржоазията през 1848 г. и комунарския опит през 1871 г.), в Русия (болшевишката революция на Ленина през 1917 г.), Италия (фашистката рево-



Дечко Узунов, Сирак Скитник, 1935

люция на Мусолини през 1923 г.) и (национал-социалистическата революция на Хитлер през 1932 г.)?

Колко повърхно се бодъше стилното развитие на нашата живопись чрез портрета, личи най-ясно от отношенията на нашите портретисти към импресионизма. Този стил, който чийто знаци се разбиват нашата живопись до следя войната, не даде у нас нито една чисто импресионистична, пленерна портрета. И новоимпресионизмът на Никола Петров се ограничи с много малко, едва забелязани портрети (преди



Цаня Петрова, Густава Майринка, Мюнхена, 1929



Цаня Петрова, Портрета, Мюнхена, 1929

всичко тъзи на Стилянъ Чилингировъ). Никола Мариновъ даде, веднага следъ завръщането си отъ Италия, само нѣколко поантелистични портрети, смъщо Янко Атанасовъ, следъ престояването си въ Парижъ (следъ войната). А презъ последнитѣ години, когато въ чужбина крайнитѣ експресионизмъ (въ всички негови подразделения) въе да се избистря и улъга и се повърна къмъ създателитѣ си — Сезанъ и Ходлеръ, Ванъ Гогъ и Гогенъ — у насъ единственията чиста експресионистъ-портретистъ е Венчо Обрешковъ Неговото влияние върху по-младитѣ и по-крайни художници е вече безспорно и ще се засили още повече. Голѣмата способность — Дечко Узуновъ — се движи между клерообскюризмъ, икона мекота и изглаженость на боитѣ и умѣрения експресионизмъ на разкъсаната линия и боя. Никъде той, обаче не се отказва решително и безсследно отъ



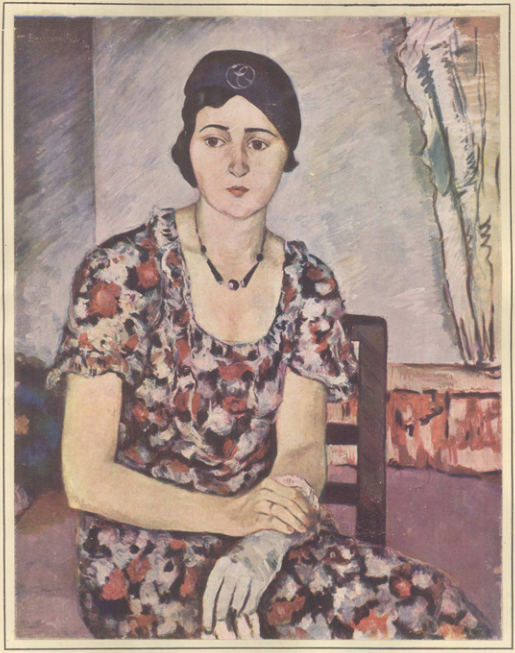
Маша Живкова-Узунова, Собствень портретъ, 1931

пластичностьта, която спада къмъ главнитѣ признаци на класическия стилъ, колкото обновенъ и да иска да ни го даде и той. — Маша Живкова-Узунова, която е и най-способна отъ всички жени-художнички у насъ и най-крайна въ своя стилъ, все още не се е отърсила отъ класическитѣ италиянски или класицизиращитѣ мюнхенски влияния, колкото рѣзко и да клони къмъ най-новото стилно направление. При нея е много интересенъ онзи творчески процесъ, който я застава да обедини гореспоменатитѣ две стилни направления въ единъ и смъщи портретъ, но въ разни негови части. Така главата на първия ѝ собственъ портретъ (обр. на стр. 283) е а ла Веккіо и Бисоло, тѣлото — а ла най-добритѣ на Бьодлинъ и свиницата на Щукъ. Другитѣ наши портретисти се нареждатъ между групата на Никола Михайловъ и Цено Тодоровъ, и дамата излѣзли отъ класическия



Народен музей, София

Маша Живкова-Узунова, Собствена портрета, 1930



Бенчо Обрѣшкова, Госпожа Милка Бичева, 1931

портретъ и стигнали до академическия импресионизмъ и групата на Дечко Узуновъ, Маша Живкова-Узунова и Бенчо Обрѣшковъ, спадащи изцѣло (послѣднятъ) или отчасти (първитѣ двама) къмъ умѣренія експресионизмъ. Къмъ първата група спадатъ още Ст. Ивановъ, Елисавета Консулова-Вазова, Борисъ Митовъ и Руска Маринова.

Къмъ експресиониститѣ-портретисти, принадлежи още отъ началото на своето творчество Владимиръ Димитровъ-„Мѝстората". Той е най-самобитниятъ, съ най-малко чужди влияния и индивидуално най-мощниятъ. А пакъ по начина, по който

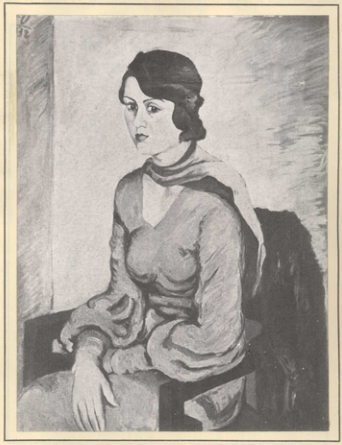


Бенчо Обрѣшковъ, Петко Стайновъ, 1931

третира боята, той има нѣщо титанско, прометеевско. Едно щедро разточителство на боя, което плаши, а не само изненадва сѣзерателя. И една разголена душа въ нѣкои отъ портретитѣ му (преди всичко въ автопортретитѣ му, обр. на стр. 263 и 267), която като да наблюдява чувството на свѣнливость у обикновения зритель.

Малко по-другъ отколкото при Никола Михайловъ е изходнията пунктъ на портретното творчество на Атанасъ Тасевъ. Едно самостоятелно творчество на тия двама, спадащи къмъ две наши рѣзко отдѣлени генерации портретисти, изпъква особено

ясно първиятъ въ неговия чисто идеалистиченъ, вториятъ — въ неговия умѣренъ реалистично-предметенъ мироглед. Особено ако се взематъ два портрета на българки, какъвто тѣ, поради това, че живѣятъ постоянно въ чужбина, много рѣдко рисуватъ. Тия два портрета сж собственость на столичната фамилия Стефанж Г. Стефанови, която отъ седемь години насамъ създава своя семейна, истински художествена портретна галерия, произхождаща отъ двамата най-голѣми и най-скжпо платени портретисти



Венчо Обрѣшкова, Жената на художника, 1931

Никола Михайловъ — три голѣми портрети (обр. на стр. 197) и Атанасъ Тасевъ — единъ портретъ (обр. на стр. 235), — общо четири портрета и отъ Руска Маринова. — И семейството на неотдавна починалиятъ Киро Г. Стефановъ притежава два голѣми портрета (обр. на стр. 195) отъ Никола Михайловъ и единъ отъ Борисъ Георгиевъ). Въ портрета Елена Ст. Стефанова отъ 1926 год., Никола Михайловъ вложи на първо мѣсто своя идеалъ за хубавото и възвишеното, завещанъ на нѣмския народъ още презъ XVIII в. отъ Гьоте и Шилеръ и култивиранъ и до день дне-

шеня тамя, въ всѣко едно отношение, а не само въ изкуството, а следъ — това лекото копнѣеще настроение, което дойде своя пълень разцвѣтъ презъ епохата на нѣмския романтизмъ въ началото на XIX в. и бѣ символизирано въ така нареченото „Синьо цвѣте". Въ отношение на художествената форма той е далъ най-широка, пълна съ полетъ линия, високъ релефность — затова лицето е en face, фигурата въ профилъ — и леки и свѣтли, прояснени и оригинални бои съ тѣхнитѣ непривични, но налагащи се



Бенчо Обрѣшковъ, Жената на художника, 1933

контрастирания при компонирането има, за да изтъкне една царствена, ореолна, въ широкъ ритъмъ стегната и чрезъ него оживѣна осанка, (обр. на стр. 197). Все поради това е трѣбвало да бѫдатъ смекчени женствено-характернитѣ черти. Художникътъ е стигналъ до самата граница на салонния репрезентативенъ, почти класически-барокковъ отъ XVIII в. портретъ. Портретуваната личность прави впечатление, като че ли е представена малко въ схѣмгрхестествена величина. Въпрѣки голѣмото неспокойствиеще, внесено въ

портрета и отъ бурния пейзажъ и отъ бързата сини кампанули, портретираната личность, изглежда въ всичкото свое спокойно величествие: бледа, но заоблена, антично пластична глава, една на тая глава съответствуваща фигура до надъ колънѣ — стройна, статуйно сбрана, пропорционирана, дълостно компонирана, и щедро, и ефектно облъна съ свѣтлина. Съ своето чисто формално схващане на портретуваната личность, рѣзко индивидуалното схващане е отстранено, за да изтъкне и чрезъ портрета на една блъгарка de pure race идеалътъ и миросѣдътъ на единъ естетъ за свѣтовно красивото и възвишеното, олицетворенъ отъ Михайлова въ една значителна портретна галерия на чужденки. Галерия безъ което изкуството на нашъ голѣмъ художникъ би останало у насъ непонятно.

Отъ своя страна и Тасевъ, не по-малко вдъхновенъ отъ портретуваната личность и не по-малко вѣренъ на своето изкуство, не предпочита за портрета на Цена Ст. Стефанова отъ 1933 год. (обр. на стр. 235) онова положение на главата на портретуваната личность, при което тя би била най-характерно и най-изразително схваната и предадена (както това той постига въ нѣкои мъжки портрети — обр. на стр. 231, 232 и 233) и би запазила онзи установенъ израз на самосъзнателна и самоутвърждаваща се личность, който изненадва всѣкиго, щомъ е познаваль до тогава само този полудѣтски, полу-женски портретъ. Но, за да се запази тази жизнена, не идеализирана, а реална изразителность, портретираното лице би трѣбвало да бъде дадено много повече въ профилъ. Предпочитанието Тасева е извѣстно това положение и е предпочелъ en face, за да използува всички възможности, лицето да излъзе по-скоро хубаво, отколкото характерно, като даде просторъ и на овалната, а не на рѣзката линия, и на по-голѣми плоскости рѣзни и свѣтли, прозрачни и сочни бои, главно лилично бъла и камелийно-червена, така присмъни на портретуваната личность. En face'ътъ носи обаче въ себе си рицка за художника, че последнятъ се поставя подъ възбействието главно на очитѣ на портретуваната личность и бързо често въ тѣхъ не нея — слъпнатата, характерната личность —, а настроението, което тѣ предизвикватъ въ него. Затова той корегира работата си, обва когато почне да проучва и моделува предметно отдѣлнитѣ други форми на лицето. Това е и случаятъ при Тасева. Когато Тасевъ и да е преследвалъ предимно една детски красива и миловидна глава, предметната изразителность, съответно младостьта на портретуваната личность, не е обезличена отъ широка линия и четка, а изтъкната чрезъ онія, така особени отдѣлни форми на главата и лицето — нѣщо фризирана молчешка коса и високото и широко чело; спокойнитѣ и ясни, чисти и свѣтлосини очи съ бързитѣ, дъгообидно извити клепки, танкитѣ черни, заострени вежди и оформената носъ; лекията лъха на меланхолия по цѣлъ цвѣтилить и сочна, но ясно изрѣзани устни; овалата на бузитѣ и отдѣлнята фина овала на брадата; еластичността на вратата бързичата шия и на крепкитѣ плещи. По своитѣ ясни, свѣтли и прозрачни бои, по чистотата и непосрѣдността на сдноставянето имъ, та даже по нѣжната и изразителна, своеобразна и лячезареща се своята чистота глава съ лице пълно съ оригинални контрасти на израза на отдѣлнитѣ форми, по делата меланхолия, този портретъ напомня портрети отъ кватроченто (XV в.) на ренесанса. Михайлова, при портретирането е гледала отъ нѣщо бъмъ портретуваната личность и и е предала, като да се издига тя все по-високо и по-високо (обр. на стр. 197). А пъкъ Тасевъ отъ своето седалище по-високо, отколкото това на портретуваната личность, сбирала младото лице и неговата еластична шия и характерни плещи сѣ тъмнозелена бадифена балена тоалета, червения поясъ и удобното и топло бежово манто, тъкмо тай органически, както току що цфиналата нѣжна, крехка и сочна, прозрачна и лячезареща камелия се разбулва и издига изподъ своята зелена цвѣтна чашка (обр. на стр. 235).



А. Добриновъ, Шаляпинъ, Римъ, 1933

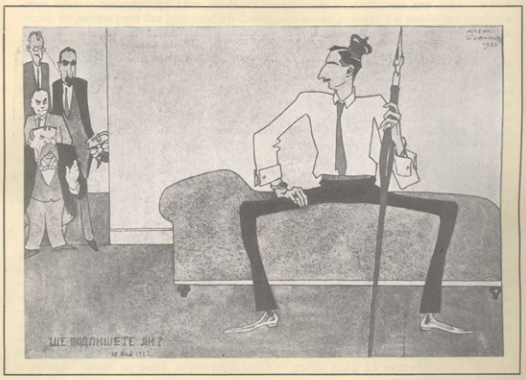
ПОРТРЕТЪ-КАРИКАТУРА

Този родъ рисунка или акварелъ (въ много рѣдки случаи пастелъ и маслени бои) е у насъ, отъ началото на настоящето столѣтие, така продуктивно и така художественo създаванe и е станалъ, чрезъ политическитѣ бестиции, тъй популяренъ, че заслужава една специална глава.

Своя истински, а не случаенъ произходъ портретната карикатура дължи на двѣ обстоятелства. Първото — задъ себе си тя трѣбваше предварително да има популярната извънредно разпространена чрезъ ежедневнитѣ бестиции политическа карикатура, третираща парливи за насъ българитѣ вѫтрешни и междунaродни въпроси. Прѣди всичко македонския въпросъ, който е едновременно и вѫтрешенъ и международенъ. Тази политическа карикатура, създадена, затвърдена и извънредно популяризирана у насъ отъ Александъръ Божиновъ, разкъса захвърленията академическа линия и я преобрази въ рѣзка, мелодатa, характерна, предизвикателна.

Облѣзната здраво на тая характерна линия на политическата карикатура, нашлятъ портретъ-карикатура трѣбваше да премине и едно школуване по майсторски карикатурни портрети на голѣми западни художници-карикатуристи. Такива майстори ние бѣха художницитѣ, нито на фамилното и филистерско хумористично списание Fliegende Blätter въ Мюнхенъ, нито на пикантнитѣ виенски списания Karikatur и Bombe, а тия на Мюнхенския Simplicisimus, започналя да излиза презъ 1897 год. Сѫщо и карикатурнитѣ страници на започнaлото наскоро слѣдъ това сѣдмично художествено списание Jugend, все въ Мюнхенъ. Създателятъ на портретната карикатура въ Simplicisimus бѣше данчанина Олафъ Гулбрандсонъ. Незобутъ портрети-карикатури представаха най-първитѣ, свѣтовно известни писатели прeди всичко, а eдва слѣдъ това активни личности въ други културни области. Политическата портретна карикатура въ Симплициссимусъ бѣше създадена — все по Гулбрандсона — отъ Томасъ Теодоръ Хайне. Гулбрансоновитѣ карикатури притежаваха една колкото характерна, толкова опростотворена рисунка, която своeврaзно личностьта, която предава, се движи отъ доста заобленатa до рѣзкатa и разжисана линия. Само благодарение на Гулбрандсона, който скоро намѣри последователи въ цѣлъ свѣтъ — Симплициссимусъ бѣше не тѣсно нѣмски, а свѣтовенъ сѣдмичникъ.

Божиновъ, сродилъ се презъ своитѣ продължителни престоявания и художествени занятия въ Мюнхенъ тѣсно съ Симплициссимусъ и Гулбрандсона, започна още презъ 1904 год. да дава редовно, почти всѣка сѣдмица „карикатури и портрети на артисти и поети" въ „Българанъ". Въ една отъ изложбитѣ на „Съвременно изкуство" той даде голѣми, почти естествена величина пастелни карикатурни портрети на наши писатели (между другото на Пенчо Славейковъ, този рѣдакторъ у насъ тогава поощритель на всѣки способенъ младъ човѣкъ и голѣмъ приятель на българанската група, вестника и, забавитѣ ѝ). По стенитѣ до постоянната маса на българановцитѣ — тѣ бѣха поети, художници, артисти, архитекти, инженери, лѣкари, юристи — въ гостилницата и бирарията, дето ежедневно се събираха, висѣха грижливо изработени портрети-карикатури на тая весела компания отъ инaкя хора на работата, която имъ отнемаше обаче само



Ал. Божинова, Царь Борисъ III, арбитратъ между опозицията и правителството, 1922

Въ дъното отъ лѣво бобачитъ на опозицията Т. Теодоровъ, Н. Генадиевъ, Ал. Малиновъ, Йос. фаденхехтъ и отъ страна Д-ръ Ст. Даневъ.

деня. Въ „Сборникътъ на българановцитѣ“ отъ 1906 г. Божиновъ даде портретитѣ-карикатури на всички негови сътрудници. Освенъ това въ цѣли издания — „Конското Евангелие“ отъ Трифунъ Куневъ — той даде карикатуритѣ на първитѣ политически хора на народната партия (прѣзъ 1910 год.). И въ политическитѣ вестници, въ които Божиновъ ежедневно сътрудничеше, се явяваха покрай политически карикатури отдѣлни портретни карикатури. Тѣ поблияха върху политическата преса до тамъ, че карикатурната личность



Ал. Божиновъ, Краль Фердинандъ прѣзъ 1917 година

стана неминуема въ нея. Така се създадоха всички портрети-карикатури у насъ, които станаха типове. Защото много отъ по-младитѣ карикатористи не можеха да се избавятъ отъ установената портретъ-карикатура, главно на често повтарящитѣ се политически имена, преди всичко султани, съседни крале, наши царе, шефове и лидери на партии, министри и министриабли.

И не само по индивидуалната линия като изобразително срѣдство на всѣки нашъ карикатуристъ-портретистъ различаваме ние тоя родъ художници единъ отъ другъ

А и по това дали по-младитѣ карикатуристи-портретисти схващаха известна личность, преди всичко отговорнитѣ политически имена — по своему, напълно индивидуално или въ популярно станалото и заобиколено отъ всѣкиго схващане на Александъръ Божиновъ.

Портретитѣ-карикатури не изгубватъ само онзи форми на лицето (носъ, очи, брада, бузи, коса и пр.), съ които личността е белязана вече по рождение. А и душевни качества и начинътъ по който — особено политическата личность — изпълнява възложената му отговорна държавна работа. Сегашниятъ нашъ Царь Борисъ III е обикновено елегантно облѣченъ, спокоенъ, безстрастенъ, очаквателенъ (обр. на стр. 294), който трѣбва да бѫде върховниятъ арбитъръ между нашитѣ политически партии винаги нетърпеливи и готови за облагодетелствуващи власть. И чуждото партийно мнение за



Ал. Божиновъ, Ал. Стамболийски, 1923
(Мото отъ художника: „Да можеше изпод балшитѣ на забвението да изтрѣе това благодатно слънце, партиитѣ щѣха да се разбератъ за 24 часа").

известенъ политикъ и министъръ е изходенъ пунктъ за карикатура и то много често. Любвеобилностьта, наперчена или само сантиментална, е смѣшо тѣй често благодарна тема за окарикатуряне, главно чрезъ израза на лицето и стойката на тѣлото. Въ политическо отношение изиграха особена роля портретитѣ-карикатури на Султанъ Абдулъ Хамидъ и на други нѣкои съседни владѣтели, а смѣшо типичнитѣ карикатури на турчина (преди балканската война) и на сърбина слѣдъ всесвѣтската война. Главнитѣ източници за изучване портретната карикатура на Божинова сѫ освенъ „Българанъ" (старата серия годишници) и вестницитѣ, въ които той ежедневно сътрудничеше („Вечерна Поща", „День", „Свободна Речь", „Изгрѣвъ" и сега „Зора") сѫ и споменатитѣ по-горе две книги и специалнитѣ албуми съ карикатури-портрети. Отъ чисто стилно гледище голѣмата

заслуга на Божиновъ бъше и ще остане въ историята на нашето изкуство, че той разкъса академическата лека, заоблена и претенциозна линия, наложителнитъ достойнства на която не слизаха отъ устата на по-старитъ художници въ тъхнитъ укори спроти прокарващия се у насъ импресионизмъ отъ художницитъ на „Съвременно изкуство".

Много плодовитъ художникъ-хумористъ е и Райко Алексиевъ, най-пръвиятъ продължитель на Божинова въ портретната карикатура. Той бъше и най-продължително време подъ негово влияние. Толкова по-вече, че Алексиевъ нъкои години се носи съ желанието си да не изневъри и на акварелния пейзажъ, въ който той бъше невъроятно продуктивенъ и затова чрезъ него материално осигуренъ, и на масления пейзажъ, третиранъ отъ него декоративно по време на странствуванията му изъ Северна Централна и Южна Европа. Поради тия усилени занятия съ аквареленъ и маслень пей-



Ал. Божиновъ, Елина-Пелина и Ал. Балабановъ, 1923

зажъ, третиранията едновременно съ него портрета-карикатура не задоволяваше напълно художника. Едва когато се отдаде само на хумора чрезъ слово и карикатура, Алексиевъ започна да създава и свои индивидуални портрета-карикатури. Райко Алексиевъ и въ линията си и въ вложеното въ портрета-карикатура свое чувство е по-малко ръзкъ. Той е преди всичко забавенъ. Неговитъ забавни портрети-карикатури целъха преди всичко онзи политически личности, чиято лекость и негодность е несъвмъстима съ достойнството и отговорността на голъмия постъ.

Отъ всички наши по-млади художници, които обаче станаха у насъ, въ България портретисти-карикатуристи — а тъ сж достатъчно и устройватъ ежегодно свои изложби — най-способниятъ и трагналъ по свой собственъ пжть е Цани Бешковъ. Той е и стилно най-напредналиятъ.

Извънредно значение за характера на неговата работа като портретенъ карикатуристъ имать две обстоятелства. Той сътрудничи на единъ ежедневникъ, който упражнява много ръзка критика върху правителствата следъ 9-и юний 1923. Сврху това той е и единъ дорадженъ преценитель и слѣдия на дѣлата не само на политическитѣ, но и на културнитѣ претенденти за водачество на народа ни. На това ръзко опозиционерство въ политиката и културния животъ съответствува и една линия и едно докарано до край-

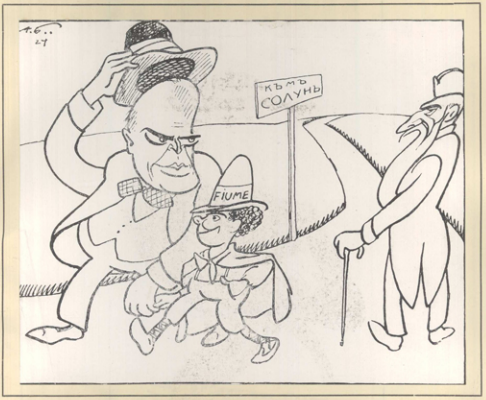


Ал. Божиновъ, Петаръ Рачевъ, 1923

ность окарикатуряване на лични форми, стойки и движения, въ сравнение съ което портретитѣ-карикатури на Божинова и Алексиева сж особено, за заинтересованитѣ, окарикатуренитѣ личности, смущяща подслада на суетностьта и на страстьта да реномиратъ даже съ безобидното, но все пакъ компрометиращето ги окарикатуряване. Често обаче и Илия Бешковъ е безобиденъ наблюдатель, както другитѣ, отъ него много по-стари негови колеги. Той между другитѣ свои предимства има и ещя много по-голѣмъ и по-разнообразенъ сюжетенъ материалъ.

Съ своята линия, която при него често е доста дебела и за това тежко подвижна, Бешковъ разкрасява формитѣ на лицето и преувеличава, окарикатурява главно устата и контурата на брадата, която той прави извънредно широка (както обикновено окарикатуряватъ Мусолини въ френскитѣ вестници и журнали, най-често въ миниатюрнитѣ портретчета на Парижкия седмичникъ Gringoire).

Завършено извънъ кржга на нашитѣ портретисти-карикатуристи изпада Александръ Добриновъ.

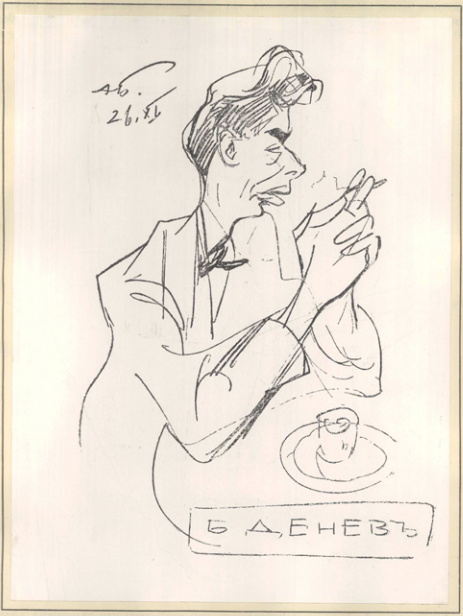


Ал. Божиновъ, Мусолини и Пашичъ, 1924
(Мото отъ художника: Мусолини: — Arevederе, синьора Пашича!)

Преди всичко въ неговитѣ портрети карикатури нѣма нищо българско, т. е нищо отъ основа, като форма и съдържание, на което ние всички сме навикнали отъ десетки години насамъ. Нищо у него даже отъ германската характерна или отъ френската заоблена, даже нѣжно елегантна линия на карикатурата. Добриновъ е възпитаникъ на карикатурната школа на Виена, а това даде съвършено другъ характеръ на работитѣ му. Тая виенска карикатурна школа, която Добриновъ превари въ самата столица на левомисленитѣ, добродушнитѣ, куртизиращи оперетата и бинаги сантиментална или весела пѣсень на виенчанитѣ, съ тѣхното неминуемо laiser fair, laisser-passer, които изкѫло даваха отпечатъкъ на дунавския градъ, въ който се губѣха или времено извличаха въ високитѣ ориенталско и европейско-мистични художници като Климтъ и Мозеръ.



А. Божинова, Артистката от Московския художествен театър Гердинова, 1925



Ал. Божиновъ, Борисъ Деневъ, 1926

Въ пълна противоположность на Божиновъ, Алексиевъ и Бошковъ, Александъръ Добриновъ не предпочита, а изключително култивира широката, овална, вълнообразна и заоблена линия, както въ широчината, тъй и въ дължината на лицето, смъсо по косата и дрехитѣ. Той дава много полетъ на линията и, за да ѝ улесни възможностьта да се



Райко Алексиевъ, Министъръ-прѣсѣдатель и министъръ на външнитѣ работи Никола Мушановъ, 1933

прояви и развие въ пълна и закръгленость, той предпочита или пълничкитѣ лица на по-възрастни хора, или пъкъ лица, когато тѣ говорятъ, пѣятъ, смѣятъ се или пъкъ досадно и уморено свиватъ лицето си. Такива модели за своитѣ портрети-карикатури има Александъръ Добриновъ въ излишно количество въ Чехословашко, дето той прекара

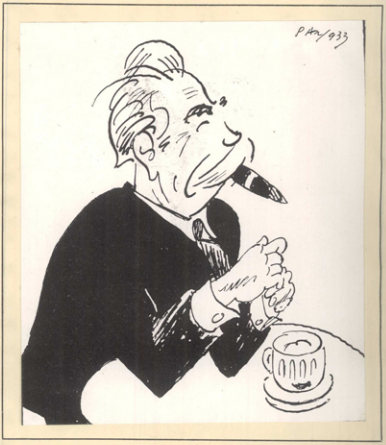
доста години, съ голѣмъ мораленъ и материаленъ успѣхъ. Не само ржководитѣ личности въ политика, култура и стопански животъ въ Прага даде той въ своитѣ портрети-карикатури. Почти всички по-значителни градове на Чехословашко канеха Добринова да устрои тамъ своя изложба, като му изпращаха прѣварително списъка на видни-



Райко Алексиевъ, Министрата на финанситѣ Ст. Г. Стефановъ, 1933

или заможни хора, на които той трѣбваше да направи портретъ-карикатура. Рѣдко, не у насъ разбира се, а въ чужбина е имало портретенъ карикатуристъ, който да е ималъ така много поржчки. Въ Чехословашко Добринова издигна портретътъ-карикатура до истинско художествено произведение, необходимо за тамошното общество. Той въведе

карикатурата-портретъ, който при Добриновъ има значителенъ голѣмина (56 × 47 см.) въ салонитѣ и кабинетитѣ. И въ Римъ, дето напослѣдъкъ престоя Добриновъ доста време, той направи значителенъ брой портрети-карикатури на ржководнитѣ личности въ политическия, културния и стопански животъ на Италия и на чуждитѣ прѣдставители на тоя животъ тамъ.



Райко Алексиевъ, Министрътъ на полицията Д-ръ Ал. Гиршновъ, 1933

Една отъ значителнитѣ особености на Добриновъ е, че той избѣгва силното прѣувеличено окарикатуряване и че той равномѣрно усилва всички форми на лицето, а не само една или нѣколко. Много отъ неговитѣ портрети-карикатури сж на границата на портрета. Освенъ това портретътъ-карикатура на Добриновъ дава така прѣплетено индивидуалнитѣ и национални или расови черти, че е немислимо да не се различи единъ българинъ отъ единъ русинъ, (обр. на стр. 309), едно полубългарче, полурускинче (обр. на стр. 310), отъ едно италианче и единъ японецъ (обр. на стр. 311), отъ които да е инво-

германецъ. Нѣкакво великолепие бѣе отъ широка струя отъ портретитѣ-карикатури на Добринова, колкото чуждъ и да ни е той по своето схващане и по своята линия. Наредъ до широката руска душа на Шаляпина (обр. на стр. 291) дяволито усмихнатъ българинъ борецъ — Mister Europa — П. Ферецановъ (обр. на стр. 309), малко одосадената или



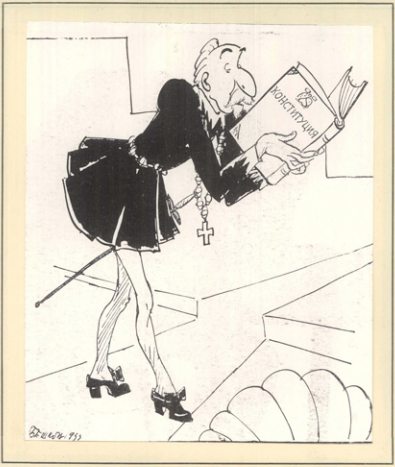
Райко Алексиевъ, Министрата на търговията Димитара Гичева, 1933

по-право уморената отъ сеанса малката Вълкова (обр. на стр. 310). Портретътъ-карикатура на японския посланикъ въ Римъ е по жълто-мургавия цвѣтъ на лицето, лъскавата чернота на косата и мустакитѣ и свѣтлата червенина на устнитѣ едно като че ли въ японски стилъ дадено художествено произведение (обр. на стр. 311).



Илья Бешков, Трифона Кунева

Александръ Добриновъ сега е единственият нашъ карикатуристъ, който се е отдалъ изключително на завършената портретна карикатура. Другитъ карикатуристи не могатъ да правятъ смъшото, понеже нъматъ достатъчно свободно време: тъ всички сж ежедневно заети съ карикатури за вестницитъ, на които сътрудничатъ. Най-многото, което тъ могатъ да направятъ, е да третиратъ вече като политическа карикатура портретната-карикатура и то само като бъгла скица.

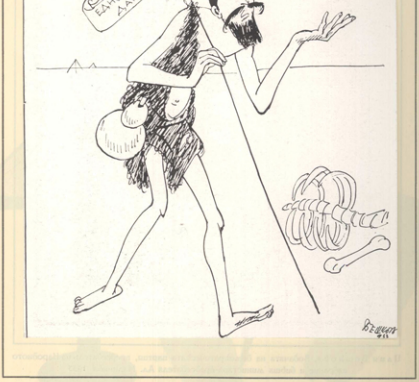


Илия Бешковъ, водачътъ на демократическата партия, председатель на Народното събрание и бивши министъръ-председатель Ал. Малиновъ 1933

Дадените тука портрети-карикатури на политически лица, спадатъ къмъ най-безобидните и отъ четиримата наши художници-карикатуристи.

И — странно нъщо —, не другъ, а най-безобидниятъ нашъ художникъ-карикатуристъ Райко Алексиевъ е въ своитъ портретни карикатури най-безпощадниятъ и непримиримиятъ изтъквачъ — удари подири удари — на несъвмъстимостьта между липса на лично достойнство и голъмитъ отговорни, високи и недосегаеми, не за всъка безсъдържателна амбиция предопредълени постове — министерски, а и други, вече не свътски

и не временни, а по-жизнени постове. Тия не само отворените, а въ пълната смисъль на Ничевия изразъ отворезъните „водачи" на народа бивать отъ Райко Алексиевъ изложени, разголени предъ очитъ и на широката публика, и на тѣхнитѣ фамилии и близки до такава степень, че често е ставало обществено мораленъ въпросъ, не би ли трѣбвало, за да се развѣри отъ отрова въздуха на семейството, партиитѣ народа, Райко Алексиевъ да престане да разбулва извѣстно, недостойно за неговия постъ



Илия Вешковъ, Министратъ на желѣзницитѣ Стоянъ Костурковъ, 1933

лице, цѣлъ като то и всички фактори, отъ които зависи отстраненето му, не само не го захвърлятъ тамъ, дето му е истинското мѣсто, а го издигатъ при първъ случай на още по-високи, съ по-чисти и по-свѣтли достойнства постове? За Райко Алексиева не би могло — за жалость — да се каже, че той е смѣкналъ недостойнитѣ отъ тѣхнитѣ голѣми постове. Обаче много такива лица сж били компрометирани и бивать непрекѣснато компрометирани отъ него, разбира се не предъ тия, които сж го издигнали



Ал. Добринова, „Мистара Европа" — българският борец П. Ферецанова, Рим, 1933

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА



Ал. Добриновъ, Майката В., Римъ, 1932

все по-високо и по-високо и които сж продължавали да ги протежиратъ и сж ги готвили и настанявали или ги готвятъ да ги настанятъ на още по-високи постове. Тая поквара не само на политическитѣ, а изобщо на обществените нрави у насъ дава най-вече материалъ за политическата портретна карикатура.



Ал. Добринова, Японският пълномощник във Рим, 1933

Не толкова завършената портретна карикатура, която у нас, с изключение на създадената от Ал. Добриновъ въ Прага и Римъ, е много малобройна, а свидирания политическа портретна карикатура има своето художествено-историческо и културно-историческо значение.

Първото значение се състои въ онова, вече споменато разнебитване и разкъсване на академическата заоблена линия и на изящащата отъ нея религиозность, което трѣбваше, ако не да прешедствува, то поне да сапнствува импресионизма на боята и да подготвятъ експресионизма. Не по-малко е значението ѝ относно не само до формата, а и до съдържанието: тя дава една огромна галерия политически и културни дейци (нѣкои отъ политическитѣ дейци смѣло тѣй въ дълги портретни редици — царь, министри и пр.), чиито характерни черти съ изтъкнати съотвѣтно прежитвания политически моменти. И колкото художницитѣ-карикатуристи и да се е влиялъ отъ своята партийна принадлежность или пѫть, ако не е ималъ такава, отъ своитѣ симпатии или антипатии къмъ политическата личность, тя е дадена не само въ хумористична или сатирична смисъль. Тя носи духа на своето време, на голѣмитѣ политически моменти или на дребнаво партизанскитѣ нрави и случайности. И за ония, които би се занимавали научно съ историята на българската политика тая портретна и типова карикатура е отъ огромно значение. А не само за любителитѣ на политическия хуморъ и сатира, които при прелистване стари годишнини на вестници, ще прежитватъ минали политически моменти и събития като се забавляватъ отъ духовитостьта на художника и отъ неговата острота при схващането на съвременность, народъ и водители. Ето защо би трѣбвало да се поощри и поздрави всѣко издание на сборници карикатурни портрети, засѣгащи много или само единъ политически въпросъ (особено международенъ или вѫтрешно-полицейски), или пѫть политическитѣ водачи, или даже само една голѣма политическа или културна личность, изтъкната често отъ художницитѣ-карикатуристи.

Нищо не е по-интересно въ изкуството отъ човѣшката личность, изразена характерно, та била тя дадена като карикатура. И нашиятъ Народенъ музей — художественият отдѣлъ — би трѣбвало да засили събирането на едно мѣсто и отдѣлянето въ отдѣлни зали не само на портрета ни отъ разнитѣ епохи (това отъ четири години е направено въ Берлинскитѣ музеи), а и на портретната-карикатура, която отъ своя страна бѫди у сѣзерателя много по-лесно любопитството му и прежитването ѝ.

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА

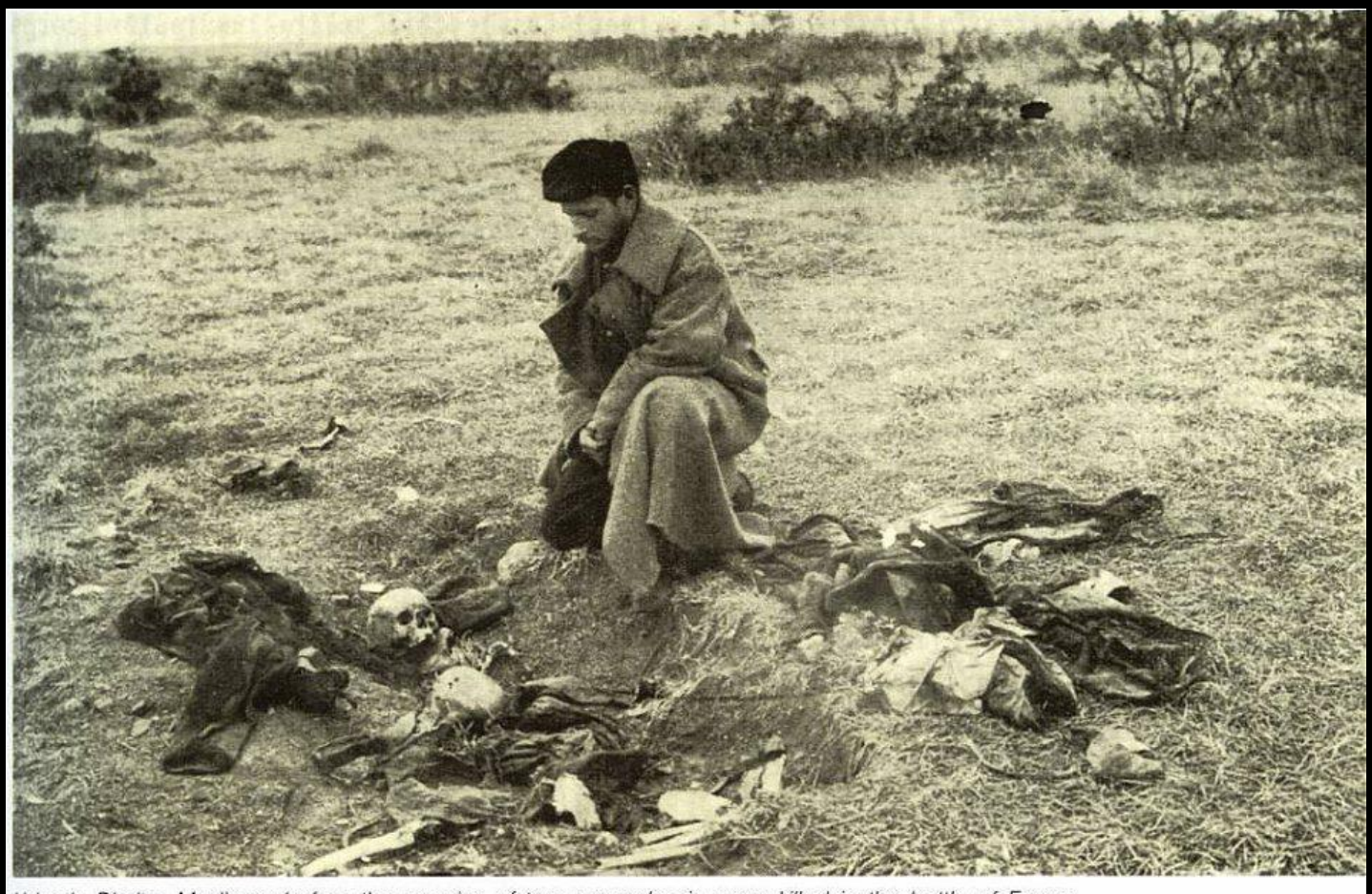
4501—1933

Още стотици книги на дейци родени в географска област Македония може да намерите на:



www.strumski.com

Библиотека „Струмски"
е създадена в памет на
загиналите за Родината.



Voivode Dimiter Madjarov before the remains of two comrades in arms killed in the battle of Ferres