

ПРОБЛЕМЪТ ЗА НАЦИОНАЛНОТО В ИЗКУСТВОТО НИ ПРЕЗ ДВАДЕСЕТТЕ ГОДИНИ

ДИМИТЪР АВРАМОВ

Рецензент *проф. д-р Аксиния Джурова*

Редактор *проф. д-р Елит Николов*

Димитр Аврамов. Проблем о националном в болгарском искусстве 20-х годов.

В этой статье прослеживаются причины для изменения индивидуалистических настроений довоенной болгарской интеллигенции. Под влиянием военной жизни и послевоенной разрухи много писателей и художников хотят совершить — по словам поэта Н. Фурнаджиева — „Возвращение к первичным силам земли и народа“. Они пытаются открыть корни аутентичного болгарского национального стиля и стремятся создать настоящее „родное искусство“. Эта тенденция генетически связана с движением *Heimatkunst* в Германии. Ее политическим выражением является идеология Болгарского Народного Земледельческого Союза.

В таких обстоятельствах создается в 1919 г. художественное общество „Родное искусство“. Однако его состав слишком эклектический и поэтому общество не осуществляет цели, которые содержатся в его наименовании. Эта задача осуществляется позже двумя художниками, которые не были членами общества: В. Димитровым Мастером и И. Милевым.

Dimităr Avramov. The problem of the national element in Bulgarian art in the 'twenties.

The study examines the causes for the renunciation of the individualistic attitudes on the part of the pre-war Bulgarian intelligentsia. Under the egalitarian influence of military life and post-war hardships many writers and artists tried — as the poet N. Furnadjiev puts it — “to return to the primordial forces of the land and the people”. They tried to discover the roots of the authentic Bulgarian style and aspired to create genuine “native art”. This tendency was genetically connected with the German movement “*Heimatkunst*”. Politically it was expressed in the ideology of the Bulgarian Agrarian People's Union.

Under these circumstances the artistic society “*Rodno izkustvo*” (Native art) was established in 1919. The membership of the association was too eclectic to realize the goals manifested in its name. This task was accomplished later on by two painters who were not members of the society: V. Dimitrov-Majstora and I. Milev.

СТРЕМЕЖ КЪМ ПЪРВИЧНОТО

Преди войните (1912—1918), в един период на относителна обществена стабилизация, не бе никак трудно на българския интелигент да се отдава на индивидуализъм, да се възвеличава и дори да се противопоставя на масата, да строи „рицарски замъци“, да живее усамотено в тях с гордото съзнание на царствен избраник и да размишлява над проблеми, непосилни за мозъка на обикновените смъртни:

Тук земен вятър моя трон не брули,
до мен не стигат даже и орли:
Аз дигам своите замъци и кули
над непристъпни бездни и скали.

— заяви Христо Ясенев в своята стихосбирка „Рицарски замък“, която, написана преди войните, му бе съдено сам да отрече при нейното публикуване (1921).

Войната разруши по най-драстичен начин тези романтични илюзии. Онези, които си въобразяваха, че живеят в недостъпни за тълпите замъци, бяха изпратени по фронтовете и рамо до рамо със същите тези тълпи принудени да търпят сполетелите ги бедни. Интелигент и прост селянин бяха изравнени: те носеха еднакви дрехи, ядяха една и съща храна, заедно лежах в окопите, глезеха калните друмища, заедно се перяха, шиеха, пощеца, споделяха непреодолимата си носталгия по родното място. . . Общата тежка участ ги сближи. Преживял всичко това, Михаил Кремен писа в „Брегалница“:

„Всичко е еднакво и си прилича едно на друго: настъпвали са рамо до рамо, при равна участ, при равни условия, и в това интимно споделяне на изживяното далечината и отчуждеността на човек от човека се премахва, сближават се душите и се прегръщат братски. „Хората са равни пред смъртта“ — никъде тая истина не се усеща тъй дълбоко, както на война. Интелигентът, селякът, философът, безстрашният и страхливият — всички стават истински братя, смирени и тихи. Една вълна на човешина и някакво просветление се разлива в душите. Принизени до праха, всички се чувствуват пораснали пред собствените си очи, пред величието на смириенето.“¹

Това „братско сродяване“ между интелигенция и народ, това мамещо „възвръщане“ към „първичните сили на земята“ наистина се изживяват като „просветление“. В „Тиха победа“ Димчо Дебелянов пише от фронта:

Че светли тайни дух прозря
и аз обикнах тоя път,
по който земните недра
тъй властно мамят и зовят.

— Ти наш си, наш си, твоят дълг
е дълг на хрупкавия злак —
в земята майка узнал
при нея да се върне пак.“

В изобразителното ни изкуство Майстора също тъй излиза от войната със солиден духовен капитал: той, който е принадлежал към бедния народ и нито за миг не е мислил да му изневерява, сега е повярвал в „царството на

¹ Кремен, М. Брегалница. С., 1955, с. 48.

Бела Кун“, във всемирната социална революция, в историческата градивна и двигателна мисия на широките трудови маси. Неговите другари, всеки за себе си, и те са извлекли съответните поуки: Николай Лилиев след безплътнo нежните, възвишени видения на символистичната си лирика отправя тревожни въпроси към своето индивидуалистично поколение, звучащи като безутешна равностетка:

Какво ще кажем ние на своите родни братя?

Какво ще кажем ние на младите сърца?...

Ръцете ни са празни, и в нашите съдини
не трепва живий пламък на живата вода...

Няколко години по-късно, сякаш намерил верния път, той ще пее възторжен химн на родината, към която успокоен ще се завърне след уморителното блуждаене в „света на надзвездните миражи“:

И ето ме изпълнен пак с любов,

И ето ме, Родино, пак готов,

чело да сложа в твоето подножие...

Емануил Попдимитров — другият интимен приятел на Майстора — преминава още по-решителна еволюция, по-точно прави истински духовен завои от символизма към революционната поезия. Сега, когато до слуха му достига „плачът на родните братя“, всичко писано някога, в годините на романтични увлечения, му изглежда като „пустиня“ и той моли народа да го приюти в своите недра: „Приюти ме отново, о, маса-народ! Вплети ме в многоцветния губер, живот“!...

Една много характерна черта на времето, силно изявена в началото на третото десетилетие от века, бе т. нар. „завръщане“, или както малко по-късно разгнато и точно ще го формулира Никола Фурнаджиев в една статия: „Завръщане към първичните сили на земята и народа.“²

Едностранично ще бъде да се обяснява това явление само като реакция срещу символизма, срещу неговата платоническа естетика, която в името на духа, на отвлечените трансцендентни същности бе готова да пожертвува обективната материална действителност с цялото ѝ сетивно многообразие. Процесът бе много по-сложен и обхваща отвъд художествените явления дълбоки структури на следвоенното колективно съзнание. Сякаш след стъписването от погрома и хаоса, след отчаянието и безверието, след крушението на толкова фетиши и постулати, след разяждащото действие на релативизма единственото спасение бе да се опрат върху нещо конкретно, здраво, стабилно, непоколебимо. И всички инстинктивно чувстваха, че за да бъде именно такава, то трябва да бъде преди всичко първично и просто. Търсеха го ревностно в най-различни посоки — стигаха дори до ирационалното: виталистичното усещане, подсъзнателното, половия екстаз, първобитното и дивото, вън от изкуствените, „стерилни“ условности на цивилизацията. „Пред извора на живота“ — тъй озаглавява в духа на модната тогава „философия на живота“ (Lebensphilosophie) една своя статия философът Спиридон Казанджиев (Златорог, 1923), в която се опитва да определи общата психологическа основа на съответствието в културните прояви на епохата чрез три главни черти: *виталност*,

² Фурнаджиев, Н. За новата поезия. — Днес, 1, № 25, 15 апр. 1925.

интуитивност и релативност, като посочва и различните форми, в които тези черти се проявяват, респ. различните им перспективни проекции в бъдеще:

„Виталността се проявява ту като регресия назад към животинското, бруталното, жестоко и сляпо егоистичното, което отрича културата. . . , ту като преодоляване на културата и разочарование от нея, като скептицизъм, който се връща към живите сили на природата и дири в тях изцеление.“ Същото важи за интуитивността: „И тя е от една страна връщане назад към наивното светосъсещане. . . , а от друга — едно преодоляване рационалистическия характер на културата, един копнеж към живия свят и единение с него отвъд статичните понятия, идеи и форми на духа.“ Що се отнася до третата черта — релативността, която била „израз на днешното атомизирано колективно съзнание“, нашият философ смята, че „не е изключена възможността, с възможването на новата култура, с издигането на нови човешки идеали, с прилива на нови витални и ирационални вълни — при слабата задръжка на отречените стари рационалистични форми — да се върне отново и вярата, а с нея и хипнозата на идеите за вечната истина, добро и красота“³.

По същото време, в същото време списание аналогични идеи отстоява и Сирак Скитник (разбира се, съобразно обхвата на ерудицията и миросгледа му — с различна отправна точка и насока на размишленията). Една закономерна и оздравителна реакция срещу стандартизацията на фабричното производство и обезличаването на човека в условията на модерния урбанистичен свят той вижда в повсеместно и многостранно изявения стремеж на сливане с непосредствените витални първоизвори в природата и живота, на възвръщане към първичните сили на битието — към „тайните на примитива“:

„Най-типичен израз днес на жаждата да намери отново изгубената си непосредственост е — възвръщането към примитива — пише той. — Човечеството преживява умората у себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и със засъхнали уста чака да му подадат чаша чиста вода. То е преситено на сложност, лъжливост, условност, макар че не може без тях. И търси живата вода, която ще го възкреси, поне за няколко мига, за едно по-непосредно, дори грубо чувство. Оттук и лобопитствуващата любов към примитива.“⁴

Чавдар Мутафов също така намира в стремежа към примитива един отчаян опит на модерния човек да съхрани своята автентична същност: „Той иска като библейския Адам да почерпи отново жителни струи от източника, който го е създал.“⁵

ВРЪЩАНЕ КЪМ ПРЕКЪСНАТА НАЦИОНАЛНА ТРАДИЦИЯ

Конкретно схванат, с оглед на ситуацията в нашето изкуство по онова време, стремежът към примитива се изрази между другото в едно *връщане към началата на българската художествена традиция*, в осъзнато и целенасочено усилие да се стигне до корените на българския творчески дух. Никога по-рано това усилие не бе приемало такъв мощен размах, енергия, разнообразни форми и сфери на осъществяване. За да отговори достойно и компетентно на историческата необходимост, белетристът Антон Страшимиров се превърна дори в

³ К а з а н д ж и е в, С. д-р. Пред извора на живота. — Златорог, 4, 1923, № 2, с. 97.

⁴ С и р а к С к и т н и к. Тайната на примитива. — Златорог, 4, 1922, № 1, с. 4.

⁵ А в р а м о в, Д. Незаслужено забравен принос. За урбанистичната естетика на Чавдар Мутафов. — Проблеми на изкуството, 1977, № 4.

съвместен научен изследовател и стана един от пионерите на нашата народопсихология. Неговите студии „Книга за българите“ (1918), „Българи, гърци и сърби“ (1918), „Нашият народ“ (1912), „Народ и поет“ (1922) и др. могат да бъдат смятани като теоретически „пролегомени“ към бързо последвалия широк процес на „завръщане към първичните сили на земята и народа“, към движението за родно изкуство. Стремяха се да разберат духовната същина на българина и оттук — истинската, непреходна стойност на неговите художествени творения. Удивляваха се и негодуваха срещу неуместните и безплодни подражания на западноевропейското изкуство, срещу механичното заимствуване на образци от чужди култури, когато несметни богатства лежат скрити в нашето старо народно творчество. Следователно бяха започнали да се въодушевяват от убеждението, че ако има смисъл да се говори за някакво „завръщане“, то не трябва да се осъществява по посока на „примитивното изобщо“, а само върху почвата на *специфично българското*; не да дири някакво невъзможно сливане с предисторическите духовни форми или да пробужда отдавна заспали атактични комплекси, а да се сроди с реалното, социално-обусловеното, историческо-художественото наследство на българина и в него да открие началата на съвременно творчество. „Нашето старо изкуство — писа Николай Райнов — предлага големи стилни ценности, но никой от съвременниците не ги е подирил, за да се опре на художествено предание и да се добере до възможния български стил. Досега не е никой потърсил още осмисляне на своето творчество чрез преценка на нашето, народното; за жалост, влиянията са идвали все отвън.“⁶ И авторът на „Богомилски легенди“, който сам в своето творчество бе експериментирал в този дух и налучкуваше пътя към подобен синтез, сега очертава градивните елементи на едно възможно приобщаване към националното:

„Корените на подобна работа трябва да се дирят в паметниците на нашата художествена старина — в иконописните и стенописните примитиви, в стила на резбарските творби, в архитектурните останки, в миниатюрата и ръкописната украса. Оттам ще се извлекат началата на безспорен български стил: българска композиция, българска колоритна хармония, българско взаимоотношение между линия и форма, българско стилизуване на природни елементи, българско тълкуване (често апокрифно — и затова много самобитно) на познати сюжети, български канон за фигурата.“⁷

Въодушевлението от този спонтанно бликнал стремеж на „възвръщане към родното“ е било толкова силно, че някои са имали достатъчно основания да съзират в него първите зари на „истински национален изгрев“. Всъщност така озаглавява една своя статия Борис Тричков, в която процесът е разгледан в многогранный му прояви на художественото творчество. След епохата на подражателство, пише авторът, „когато чуждото у нас бе господар и култ“, когато „като същински деца започнахме да грабим с пълни шепи евтините безделици на европейската култура, фалшивата ѝ бижутерия“, сега навлизаме в период на „завръщане към родното“, на едно истинско „откриване на България“, в която досега сме живели едва ли не като чужденци. Този интерес към българското, това „гмуркане надолу, към дълбините на народната душа“, оповестено като епохален девиз още от Пенчо Славейков, става — казва Тричков — основна тенденция на времето след войните, отразяваща се сравнително най-ярко, най-чисто, най-пълно в изкуството. Тя била безспорно указание, че

⁶ Райнов, Н. Художествени школи, — Златорог, 1, 1920, № 10, с. 869.

⁷ Пак там, 870—871.

българският народ според терминологията на Хегел от „народ в себе си“ се превръщал в „народ и за себе си“:

„Този интерес към нашето е от грамадно психологическо значение за развитието ни като нация; той е първият признак на нашето национално съзнание; ние търсим, откриваме вече себе си, чувствуваме, съзнаваме своето народно „аз“ като нещо отделно от външния свят, от мира на другите народи. Такова е значението на този момент. От културно гледище той означава: преход от подражание към оригинално творчество, собствено: край на подражанието като изключителна форма на нашата активност и начало — само начало на действителното наше оригинално творчество.“⁸

Щом е така, тогава за Тричков е ясно, че българският народ излиза „из пощата на едно нисше физическо, вегетативно съществуване, дето цари тъмният инстинкт“, за да навлезе в своя „ден“, „озарен от блясъка на едно „лично“, респ. народно „аз“:

„Денят — реалният живот и практическото дело на този самосъзнал се народ — пише в заключение авторът — се започва едвам от онзи момент, от който той започне да твори своя собствена култура със силите на своя гений и със средствата, материалите, съдържанието и формите, които намира у дома си, в себе си, сир. — когато заживее като културна нация, център на която е вече не грубата сила, а духът, най-сетне — която се издига над методите на едно механично подражание, за да твори оригинално.“⁹

Заглавието и ходът на размишленията в цитираната статия свидетелствуват, че тогава, в края на 1920 г., когато е писана, все още „завръщането към родното“ се е носело из атмосферата като остро предчувствие за съдбоносна промяна; това сякаш наистина са били първи проявящи се на „зората“, преходното състояние между дългата „нощ на подражанието“ и възлизания „ден на националното самосъзнание“. Няколко години по-късно „завръщането“ престава да бъде крилат абстрактен лозунг, желана перспектива, трескаво търсен, спасителен изход от кризата — то става *реалност*, възплътена в творчеството на редица талантливи художници. Вече в началото на 1924 г. Константин Константинов очертава процеса в литературата чрез имената на „новата вълна“ — младите Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев:

„Пред раздраните от слънцето пролетни мъгли блести синевата на нашето небе, и всяка тревица и всеки параклис, и всяка улица трепти като струна. Възвръщането към земята, с нейните „тлен и цветя“ днес не е случаен каприз, нито отъек на безутешно отчаяние. То е прояснено и радостно съзнание на едно поколение, съзряло бързо и сгъстено, в което е концентрирана днес и всичката любов, и всичката сила на неразкъсваната връзка между народа и неговите деца.“¹⁰

Тъй е в литературата. В изобразителното изкуство и по-специално в живописа инцидентни опити да се осъществи на дело призивът за „връщане към родното“ бяха налице още преди войните. Под влияние на Пенчо Славейков (и по негово лично внушение) Никола Михайлов например се бе насочил към теми от българската митология („Гюргя самодива“, „Самовила и сур елен“ и др.), за съжаление изписани с ковенционална, студена академична техника (в

⁸ Тричков, Б. Пред истински национален изгрев.—Златорог, 2, 1921, № 1—2, с. 55.

⁹ Пак там, с. 71.

¹⁰ Константинов, К. Перспективи.—Демократически преглед, 17, 1924, № 2, с. 232.

която рефлектират поуки от живописа на модните тогава Бьоклин и Шук) и без елементарна способност за приказна инвенция или наивно вживяване в духа на легендата — обстоятелство, компрометиращо в зародиш адекватното решение на задачата.

В такъв фалшив дух продължават сякаш по инерция и след войните опитите да се прави „родно изкуство“ (Н. Кожухаров, Д. Гюдженов, П. Морозов, Г. Машев), вече в кипналата атмосфера на ентусиазирано увлечение по родното. Ала тъкмо сега, в тази атмосфера на решителни преоценки, не бе достатъчно да се изобрази композиция на тема „Мене ме, мамо, змей люби“ или пък „Два змея, два родни братя“, за да мине тя под знака на националната традиция. Изискваше се преди всичко да се смени *концепцията*: не просто темата, обектът, а *омото, мисленето, отношението на художника* предопределят успеха на творческото решение и му придават национален характер. И когато те продължават да си служат с износени академично-реалистични похвати, създадени за други художествени цели, когато родният, митичен или легендарен сюжет се превежда в тривиалните форми на зримата материална действителност (както се изобразява най-обикновена съвременна битова сцена), без усет за неговата дълбока същност, където тайнствено са размесени рационални и ирационални мотиви, тогава и крайният резултат неизбежно завършва с провал — жалък в своята обективистичност, а нерядко и салонна илюстративност. Следователно истинското приобщаване към родното може да се осъществи, както поддържа Николай Райнов, само чрез радикално преобразуване на изразните средства в духа на вековните пластични традиции на българина.

Няколко месеца след Райнов Сирак Скитник отстоява същата позиция. В една статия, озаглавена „Легенда и живопис“, той обяснява неуспеха на досегашните усилия да се създаде „родна живопис“ с факта, че художниците виждат и интерпретират „родното“ през очилата и със средствата на академичните реалистични конвенции, лишавачи го от неговата специфична „аура“. Едно сериозно вглеждане и вживяване в старото ни изкуство би ги освободило от този зловреден предразсъдък и би разкрило истинския път: „И на тоя път — казва авторът — най-добре и смислено освен чуждите образци, би го научила нашата стара икона. В основното си разбиране тя е живописна легенда — в нея има наивитета на примитив и шарка, подсказана от вътрешно виждане. Не настоявам — завършва Сирак Скитник — за едно възвръщане към примитивизма на иконата, но едно всестранно проучване на наша иконопис и стенопис би открило на художника *как* чрез нея би възкръснала *нашата* легенда. Там той би узнал тайната на простото, искрено изкуство, в основата на което лежи спокойна вяра. А в основата на всяко изкуство лежи вярата.“¹¹

ДВИЖЕНИЕТО „HEIMATKUNST“

Разгледан в по-широки исторически рамки, девизът за „Родно изкуство“ представлява превод на немското „Heimatkunst“ и този факт сам по себе си говори за влиянието, което е упражнила върху следвоенния ни духовен живот тази съществена тенденция в новата германска култура. В един изкуствоведчески труд на Валтер Ниман, издаден през 1913 г., четем:

„Техника, бързина, сензация — това са богините на нашето време. Вихрушката на съвременното съществуване създава нови наслади, нови начини

¹¹ Сирак Скитник. Легенда и живопис. — Златорог, 2, 1921, № 4—5, с. 255.

на отмора. По-рано те се казваха: духовност, изкуство. Днес: дразнене на нервите. Едно хартиено наводнение от всекидневния и специализиран печат ни ограбва всяка възможност за вглъбяване, съсредоточаване и подбор. Яростно ни носи течението. Без помощ, без опора? Наближаваме ли края. . . ? — След странствуването по света — ето ни в тихото пристанище на родината. Чуй, песни от бодри юношески гласове, звън от литаври: прелетните птици! Ето помощта, ето опората: любов към отечеството чрез любов към родното. Назад към природата, назад към народността, назад към здравето! Без тези три неща изкуството умира.“¹²

Тези романтични призови за възвръщане към националното, към примитивното съществуване започнаха да се издигат още в началото на века, придружени с проклетия срещу „пъкля на големите градове“, против „ледените планини от цимент и стомана“, против „асфалтовите пустини“, сред които съвременният човек, откъснат от естествената си среда, бродел неспокоен и отчужден като някакво привидение. На града, на индустриалната цивилизация, създали един обезличен неврастеник, се противопоставят селото, някогашният патриархален бит с неговото здраво, природосъобразно спокойствие, със стабилността на вековните трудови и празнични традиции. В теорията се появиха трудове, прославящи селянина като основа на нацията и националната култура. Адолф Бартелс назова „селското начало“ „най-силно укрепление против разрушителните тенденции от всякакъв вид“ и си позволи следното „проорочество“: „Съвременното движение върви сега недвусмислено против индустриалния радикализъм и уместно е да се надяваме, че още много столетия германското селячество ще образува неизчерпаемата почва на германската народностна сила.“¹³

Подобни схващания изразява и Ото Амон в своята книга „Значението на селското съсловие за държавата и обществото“ (1906), в която селячеството е характеризирано като естествен „Jungbrunnen“ („източник за подмладяване“) на нацията. Замърсяването на този източник, сиреч подлагането му на зловредните влияния на градската цивилизация, водело до неизбежна „народностна дегенерация“. От своя страна културполитикът Юлиус Лангбен говори за някаква мистична кръвна общност върху основата на селския характер и селския бит, а определени кръгове дори мечтаеха за една северна селска държава с рицарски имения и чифликчийско наследство в духа на средновековните германски традиции. Нищо чудно, че към края на 20-те години тези възгледи органично се трансформираха в грубо шовинистични расистки теории за „кръвта и почвата“ като основа на нацията и националната култура („Blut-und-Boden-Theorien“), ставайки предвестници на фашистката идеология¹⁴.

В немската живопис тези схващания се изразиха в създаването на картини, чийто главен герой е селянинът, а сюжетите им — извлечени от някогашния примитивен селски бит. Фриц Бьоле например възсъздава основни моменти от живота на селянина — детство, труд, влюбване, старост, търсейки чрез тях да изтъкне постоянното, неизменното в неговото съществуване в пълна противоположност на нестабилното, непрестанно променливото, призрачно-ефимерното битие на „модерния“ гражданин. Към същото се стремят и Фриц Макензен, Карл Бантцер, Макс Бури, австриецът Албин Егер-Линц и др.

¹² N i e m a n n, W. Die Musik seit Richard Wagner. Berlin, 1913, p. 288.

¹³ B a r t e l s, A. Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Berlin, 1900.

¹⁴ H a m a n n, R., J. H e r m a n d. Stilkunst um 1900. Berlin, 1967, p. 367.

В съответствие с тази „извънвременна“ концепция за селския бит в пластично отношение тези художници се стремят също така към подчертаване на „монументалните стойности“ на композицията — едри, стабилни, обобщени форми с твърд, грубоват контур, изтъквайки по този начин простонародния примитивизъм на съдържанието. Сравнени с творбите на натуралистите от края на века, техните произведения решително се отказват от анекдотичното и жанровото, от документално точното, от повърхностно етнографското, за да уловят *духа и същината на народния живот, а не неговата материална видимост.*

ОБЩЕСТВЕННОТО ЗНАЧЕНИЕ НА СЕЛЯНИНА И ИДЕОЛОГИЯТА НА БЪЛГАРСКИЯ ЗЕМЕДЕЛСКИ НАРОДЕН СЪЮЗ

В България социално-политически и културно-психологически идеи, поставящи селянина в центъра на своето внимание и възлагащи му историческата мисия да стане носител на икономическа стабилност и да укрепи разколаните от новите тенденции в следосвобожденския ни живот нравствени добродетели на българина, започват интензивно да се пропагандират още в началото на века. Създаването на Българския земеделски народен съюз като съсловна организация на селяните, нейното все по-нарастващо участие в обществено-политическата ни действителност, усилието на нейните водачи и идеолози да изяснят и наложат своята идеологическа платформа едва ли е можело да останат без съществено влияние върху формирането на една социална психология, според която големият град, урбанистичната цивилизация изобщо закономерно водят до физическо и духовно израждане на индивида и според която селото, селянинът, земеделският поминък са единствени „животворни източници“ за ново национално възраждане. Своето основно и най-голямо съчинение „Политически партии или съсловни организации“, издадено през 1909 г., тридесетгодишният Александър Стамболийски започва с принципиално противопоставяне на града срещу селото като две антагонистични начала на обществен и духовен живот (в духа на цитираната по-горе съответна немска литература от онова време):

„Привлекателният и нагоденият инак за по-бързо умствено развитие градски живот е съпроводен и с такива несгоди, които са на път свършено да задушат богатата му и върху които народите ще бъдат принудени сериозно да се замислят. Отпечатците на тия несгоди и днес са поразителни за всекиго. Задушливият фабричен въздух и изобщо омърсеният градски такъв е забил здраво отровния си меч в тялото на гражданина; охолният, безделническият и разточителен живот е свършено извратил човешката му природа; а развратът, силно и широко развитият разврат със съпровождащите го страшни и гнуснави венерически болести и главоломни нравствени терзания, е сломирал не само семейното щастие, не само човешкото у човека, но е сломирал, е разрушил и всичко животинско, всичко телесно у тоя нещастен обитател на градовете. И ако не бяха вечно прииждащите селяни в тези гъсто населени места, назовани градове; ако не бе прясната и девствена селска кръв, която да обнови издъно разстроения организъм на гражданина, — ние щяхме бездруго да бъдем свидетели на стари европейски градове, с преминали величия, населени не с човеци, а — с остатъци от човеци — с изроди, недъгави същества, които са станали неспо-

собни да възпроизвеждат нови поколения и да запазят човешкия род в световното царство.¹⁵

На този физически и душевно изроден индивид Стамболийски противопоставя *селянина*, земеделското съсловие:

„Предопределено от съдбата да се занимава с най-невинния, най-непорочния, най-благословения и най-облагородяващия човешката душа труд и да произвежда най-необходимите за живота на човека и за живота на всяко живо същество в природата продукти, земеделското съсловие е било и си остава най-важният, най-продуктивният, най-полезният, най-необходимият, най-крупният и най-жизнерадостният и животворният елемент в човешкото общество. Може човек да се изтънчава, колкото ще, да се облагородява, както ще, да изменява своите нужди, както намери за добре, но той никога няма да престане да консумира, да употребява, да поглъща онова, което произвежда земеделският труд. В крайна нужда той може да се лиши от всички удоволствия, да се отчужди от всички блага, що другите съсловия произвеждат, но от онова, което земеделецът произвежда, той ще се лиши само, когато престане да живее. Разрушете за момент във въображението си всички фабрики, всички железници, всички дюкянчета, всички търговски кантори, всички учреждения, които спомагат на производството, забранете произвеждането на всички продукти, които новите нужди на живота са извикали — светът, човечеството няма да загине, то няма да се унищожи. Посегнете обаче върху производството на земеделеца, унищожете, потопете в бездънните океани неговия капитал — земята и неговите произведения — хранителните материали, и вие ще турите началото на края на човешкия живот.“¹⁶

Няма съмнение, че цитираните идеи и възгледи на Стамболийски намират особено благоприятна почва за разпространение в разстроена и обезверена следвоенна психика като израз на реакция против пороците и злодеянията на европейската урбанистична цивилизация. Безусловен фактор за тяхното укрепване става реалното участие на БЗНС в управлението на страната, което започва през 1918 г. с включването на Цанко Бакалов в коалиционното правителство и което участие (при условията на господстващия политически и стопански хаос и с надеждата да бъде намерена най-широка опора в народните маси, за да го преодолее) бързо прерасна в самостоятелно земеделско правителство (1920—1923). Както говорят историческите факти, като министър-председател Ал. Стамболийски не се е боял от драстични изказвания и действия против политическите си противници, но е проявявал изключителна толерантност към многообразните и противоречиви насоки в областта на духовната ни култура: стигнал до властта по парламентарен път, той е бил чужд на тоталитаристичната амбиция да използва нейния мощен пропаганден и административен апарат, за да налага съсловната си идеология като държавна политика, задължителна за всички интелектуални кръгове. Обратно — тъкмо от характера и основните принципи на тази идеология логически произтича търпимостта към естествения плурализъм на идейните течения: всяко от многобройните съсловия на един народ формира собствен мироглед и само в чисто идейна борба и съревнование може да се стигне до доминирането на един от тях.

И все пак тъкмо по времето на земеделското управление свършено спонтанно и непринудено, сякаш по силата на една историческа закономерност, се

¹⁵ Стамболийски, Ал. Политически партии или съсловни организации. С., 1909.

¹⁶ Пак там, с. 185.

изявяват ярко и силно, както никога по-рано, първите симптоми на осъзнато възвръщане към родното в националната ни култура и изкуство. За такъв симптом може да се смята образуването още през есента на 1919 г. *ново художествено дружество „Родно изкуство“*.

ДРУЖЕСТВО „РОДНО ИЗКУСТВО“

Бидейки буквален терминологически превод на „Heimatkunst“ и при очевидна генеалогична връзка с него човек би могъл да очаква, че новооснованото художествено дружество „Родно изкуство“ ще усвои съществени идеологически и естетически компоненти на германското движение: търсене на „родното“ в типаж и стилови израз чрез изобразяване на селянина и селския бит като най-характерни негови „персонификации“. Допълнителни гаранции за подобна перспектива се доставят от нарасналото значение на земеделската идеология в обществено-политическата ни действителност, по-точно, от активното и в известна степен тенденциозно противопоставяне на града и селото като две антагонистични формации, от които едната става символ на физически и нравствен упадък, докато другата се очертава като благословен оазис на живоотново обновление.

Въпреки обаче недвусмислените обещания, криещи се във „фирмата“, по състав, а следователно — по характер и възможна насока, новото творческо обединение поне на първо време не е давало особени надежди, че ще се отличава кой знае колко от съществуващите преди него. Както при почти всички подобни ситуации, разиграли се на наша почва, мотивите за неговото образуване не са толкова естетически, колкото организационно-прагматични; в най-добрия случай става дума по-скоро за подобряване на художествената продукция чрез повишени професионални изисквания, отколкото за радикална естетическа и стилова преориентация. „Да се запази родното изкуство от пагубни влияния, от шаблон и издребняване“, „да се постави нашето изкуство на здрави основи и правилно развитие“ — гласи публикуваният Позив към българското общество.

Добре, но не е много ясно какво по-точно се разбира под „пагубни влияния“, где да бъдат търсени те, кое от художествената продукция трябва да се квалифицира като „шаблон и издребняване“ и съобразно какви критерии: само професионални или и идейно-стилови, как именно, чрез какви пластични преобразувания ще бъде поставено българското изкуство върху „здрав основи“ и ще получи „правилно развитие“? В крайна сметка не става ясно дори най-важното: какъв смисъл се влага в думата „родно“. Съставът на дружеството сам по себе си говори повече от всичко друго, че е трудно да се очаква то да реши сполучливо основната задача, формулирана в устава — „да се стреми да даде *народен* характер на нашето изкуство“. Членовете-основатели са Асен Белковски, Никола Ганушев, Стефан Иванов, Елисавета Консулова-Вазова, Иван Лазаров, Никола Маринов, Цено Тодоров, Александър Божинов, Борис Денев, Елена Карамихайлова, Александър Мутафов, Никола Танев, Константин Щъркелов. Това са вече изявени художници, с оформена артистична физиономия, но едва ли някой от тези, които са ги познавали, е могъл да открие в тяхното творчество какъвто и да е обединяващ естетически или стилови компонент. Човек се пита: кое именно е „родното“, отличаващо ги от останалите им колеги? „Изглежда, че членовете на „Родно изкуство“ се смятат за по-способни от всички други художници, затова то е дружество академично, а не на на-

правление и стил. А всяко академично дружество значи застой; вкочаняване в известни неразклатими форми“ — несръчно коментира в „Златорог“ Андрей Протич, явно недоволен от появата на един нов конкурент на „Съвременно изкуство“, към което той принадлежи¹⁷.

Изложбата, която побързва да уреди новото дружество, за да докаже на какво е способно и да се регламентира творчески пред българската публика, всъщност разкрива нагледно академично-еклектичния му характер. Извън престижа на участниците, във и от безспорните художествени качества на едно или друго произведение, показаното напомня по принцип нещо напълно познато — удобен повод за авангардистки настроената критика да демонстрира още веднъж язвителното си остроумие и да утвърди с нови факти убеждението си, че българското изобразително изкуство се намира в сериозна криза. Във „Везни“ Чавдар Мутафов обобщава в маниерно-експресионистичен стил:

„... Изложбата на „Родно изкуство“ е скръбен апотеоз от компромиси. . . Общият тон на изложбата е под сурдинка: темперирани в реминисценции. Сладко, покорно, уморено изкуство, — дипломатично редактирано в конвенционален бонтон, — с дискрецията на санаториум, с благочестивия парад на пансион и с тарифната скромност на приют. Нищо излишно, нищо компрометиращо, никакъв безпорядък. Изкуство без достойнства и без грехове: портрет, пейзаж, импресионизъм, спокоен труд, външно съвършенство, занаят. Изкуство във ваканция.“¹⁸

В „Златорог“ Сирак Скитник (при това вече член на новото дружество) е не по-малко безпощаден:

„След карнавалното тържество, в последно време, на количеството над качеството, изложбата на „Родно изкуство“ би трябвало да зарадва: тук са почти всички наши добри художници. Няма художествени невъзможности, няма фрапираща безвкусица и неграмотност, и все пак в изложбата лежи — коректна студенина. В някои от платната примерно свършват своите кръгови движения стремежите на безпринципен псевдоакадемизъм, другаде мъчителен еклектизъм примирява непримиримости, в трети творческата страхливост се мъчи да бъде дръзка. Мнозина от художниците с нескрито мъчение се повръщат на отдавна постигнати от тях живописни канони, безсилни да превъзмогнат себе си. Защото какво важи за истинския художник постигнатото вчера — то е негово, той може всеки ден да го даде, но вече без радостта на твореца. А това, което туря черта между него и популяризатора на самошаблонизирани ценности, е жаждата за ново постижение. Мъртвите форми оживяват като изкуство, само когато в тях се включи възторга на едно ново „намерих“. Всеки художник има път и всекиму пътят е достатъчно дълъг, за да има цял живот да върви. Къс ли е, значи недоразумение е — или художникът или пътят.“¹⁹

Гео Милев (както е естествено да се очаква) не остава безучастен. Във „Везни“ той излиза с голяма статия, където атакува не изложбата, не една или друга художествена реализация, а *самия принцип*, естетическата сърцевина на възгледа за „Родно изкуство“. Той, разбира се, не отрича съществуването на националното чувство като основна психическа даденост, плод на закономерна социална еволюция. За него то представлява „подсъзнателна сила в духов-

¹⁷ Протич, А. Художествените дружества у нас. — Златорог, 1, 1920, № 1, с. 95.

¹⁸ Мутафов, Ч. Изложба на „Родно изкуство“. — Везни, 1919—1920, № 9.

¹⁹ Сирак Скитник. В салона на „Родно изкуство“. — Златорог, 1 (1920), № 4, с. 357.

ния живот на човека — сила, създадена и развита в продължение на много векове по невидимите пътища на индивидуалния живот, на всяко отделно племе — плод на историята, природата, климата и хиляди други външни явления“. Ала тъкмо защото е „подсъзнателно“, в чистия си, органичен характер това чувство действа непроизволно и всеки опит да бъде рационално изявено, логически формулирано и преднамерено преследвано в рамките на някаква естетическа доктрина компрометира в най-съкровено работата на художника: „Изведено от подсъзнание в съзнание, националното чувство става национализъм, патриотизъм — а с него художникът няма работа.“

Едно изкуство, подчинено, или по-точно изнасилвано в угода на такива доктринерски амбиции, според Гео Милев изневерява на своята „инстинктивна“ природа и на най-висшето си предназначение: вместо да обогатява „Мировата душа“ с „вечни ценности“, вместо да се издига до възвишените сфери на универсалното, то се свлича до нивото на тривиалното, на анекдота, на публицистичния репортаж: „Изкуството става тенденциозно — улично-тенденциозно — вестникарски-тенденциозно: изкуството става вестник.“²⁰

Всъщност вън от номиналните, лишени от реално покритие програмни декларации на дружество „Родно изкуство“, вън и от безплодните фолклорно-тематични усилия върху салонно-академична основа, неколцина художници вече бяха налучкали истинската перспектива: такива водещи фигури като Николай Райнов и Сирак Скитник сами бяха тръгнали по пътя, който чертаеха за другите. Изкуството им по това време е опит да се даде ново решение на родното, съзвучно на предявяваните от тях изисквания: създаване на пластичен свят от градивни елементи, съдържащи се в голямата национална традиция — свят на декоративната стилизация. По този път тръгна и Иван Милев. И по-неже декоративната стилизация като особена форма на самостоятелно естетическо битие, противоположна на академично-реалистичната описателност, е сякаш естествено пригодна да възплъщава приказното и легендарното, тези художници (в ранните години на третото десетилетие) проявяват силно влечение към старинното и митологичното: манастири, религиозни символи и притчи, примитивни обреди или предания, където по тяхно убеждение най-чисто е възплътено племенното, характерно българското.

Това бе единият път за „завръщане към родното“. По друг път тръгна Майстора. Той, който още през 1919 г. (в сп. „Листопад“ изразява твърдото си убеждение, че „оригиналността на нашето изкуство трябва да бъде *българска*“, че българските художници трябва да се стремят“ преди всичко да дадат *национална физиономия* на нашето изкуство, „за да бъде поставено то на здрави основи и да има върху какво да се облегнат бъдещите поколения, които ще създават „новото“, той прибегна до един достоен за възхищение синтез, за да разреши тази сложна задача — съчетание на декоративно и пластично в духа на вековните ни иконописни традиции и (колкото да звучи парадоксално) в духа на някои от най-плодотворните тенденции на модерното западноевропейско изкуство (например сезанизма). Но това са вече други въпроси, които лежат вън от настоящата статия и които съм имал възможност да разгледам другаде²¹.

²⁰ Милев, Г. Родно изкуство. — Везни, 2, (1920), № 2.

²¹ За движението „Родно изкуство“ в българската живопис. — Проблеми на изкуството, 1971, № 4.

THE PROBLEM OF NATIONAL ELEMENT IN BULGARIAN ART IN THE 'TWENTIES

DIMITĀR AVRAMOV

(Summary)

This study deals strictly chronologically with the first few years of the third decade of our century. One of the most important trends in Bulgarian culture is considered: the enthusiasm for extreme individualism before the wars was replaced by the striving for collective forms of life; the daze of defeat and chaos, the despair and mistrust, the wreck of so many fetiches and postulates, the corroding influence of relativism were followed by a striving towards something *concrete, sound, stable* and *resolute*. In art it was expressed in a return to the primary principles of Bulgarian artistic tradition, in a conscious and purposeful effort to attain the roots of the creative Bulgarian spirit, to attain what was "our own", *in sense, symbol* and *form*. This striving to create a 'national art' was connected with the German movement of 'Heimatkunst', while politically it was endorsed, *inter alia*, by the ideology of the Bulgarian Agrarian National Union, which ruled Bulgaria from 1919 to 1923. Nevertheless, the 'Rodno Izkustvo' (National Art) Society of Artists was too heterogeneous in composition to achieve the purpose expressed as a programme in its name. This was accomplished by two artists who did not belong to this society: Vladimir Dimitrov-The Master and Ivan Milev. They marked the two paths by which the 'national' could be attained: 1) decorative stylization, and 2) a synthesis of the decorative and the sculptural in the spirit of the Bulgarian traditions of icon painting (and certain of the more fruitful trends of modern art — postimpressionism). In its striving to attain the "national" Bulgarian art is continuing its way along these paths.