

Историзиране на балканските модернизми. Българският случай

I. Модернизъм на Балканите – трудностите на историзирането

Още от началото на моите изследвания върху изкуството между двете световни войни бях привлечена от идеята да намеря подход за изучаване на българското изкуство, който да позволи интерпретацията му в по-широк контекст – като европейско и балканско. Стремях се към разискването му в рамките на по-общи културни явления.

1. На нивото на формата и стила връзките с общоприетите конвенции за Европа са толкова крехки, че дори използването на термини, обозначаващи течения в изкуството (импресионизъм, символизъм, кубизъм, конструктивизъм и т.н.), е в една или друга степен проблематично. Ако се опитам да направя хронологическа съпоставка между творбите и тенденциите в България и тези, познати ни от европейските хронологии и панорами, бих открила не толкова възможни свързвания, колкото поредица от липсващи тенденции в историята на художествените форми в България.

Ретроспективни изложби¹ и многобройни публикации на изкуствоведи не само от Балканите, но също и от Западна Европа и САЩ² през 1990–те години свидетелстват за интереса към изявите на модернизма на Балканите. Но въпреки че този интерес обогатява културната карта с нови художествени решения, които се различават по произход и характер от вече познатите в Западна Европа и разкриват други перспективи за културните проблеми от периода, досега не е предложена нова историческа конструкция за модернизма.

Най-честата практика при представянето на балканския модернизъм както в текстовете, така и в изложбите, е подбирането само на онези творби и тенденции, които лесно биха се вместили във вече съществуващите хронологии и панорами на европейското (всъщност западноевропейско) изкуство. Останалите нови тенденции в изкуството – т.е. доминиращата част – са пренебрегвани и изключвани; въпросът за тяхното дискутиране остава извън дневния ред.

Отстраняването на толкова много художествени явления е предопределено от търсенията на западноевропейските критици и куратори на неизвестни, но формално и стилистично разпознаваеми произведения на изкуството. Процесът на „съшиване“ на двете Европи, започнал с разрушаването на Берлинската стена, е придружен от поредица изложби и публикации.

Добър пример в това отношение е изложбата „Европа – Европа“, проведена в

Мирчо Качулев. Календар за 1924, *Зима*.
 Публикуван в Алманах *Везни*. София 1924.
 Mircho Kachulev. Calendar for 1924, *Winter*. Published in
Vezni Almanac. Sofia 1924.



Зима

	Октомври	Ноември	Декември
Понеделник . . .	1 8 15 22 29	5 12 19 26	3 10 17 24 31
Вторник	2 9 6 23 30	6 13 20 27	4 11 18 25
Среда	3 10 17 24 31	7 14 21 28	5 12 19 26
Четвъртък . . .	4 11 18 25	1 8 15 22 29	6 13 20 27
Петък	5 12 19 26	2 9 16 23 30	7 14 21 28
Събота	6 13 20 27	3 10 17 24	1 8 15 22 29
Неделя	7 14 21 28	4 11 18 25	2 9 16 23 30

Празници: Димитровден — 8 ноември; Архангеловден — 21 ноември

Бон, с нейния многотомен каталог³. Тъй като художественият материал от „другата Европа“ е по един или друг начин пригоден към и съобразен с вече съществуващите представи за тенденциите в европейското (западноевропейското) изкуство, той включва само имена, които са вече известни в установения европейски контекст и познати от предишни публикации и изложби. Как е организиран материалът, става ясно от тематичния обхват на статиите в първия том на каталога: Отстъпване на път за авангарда, От символизъм към абстракция, В обкръжението на кубизма, Да конструираш свят, Еврейското присъствие, Сюрреалистично въображение, Политиката срещу авангарда, Социалистически реализъм и т.н. От България само Христо (Христо Явашев) и Жорж Папазов са включени в тази структурна схема, но без каквато и да било връзка с културната среда у нас. Дори да бяха включени и други имена, списания, документи, те пак биха следвали логиката на съответствие и връзка със западноевропейския контекст, а не на тяхното влияние и значение в българската културна среда.

Балканското изкуство от първата половина на ХХ век не може да влезе в класификациите, създадени спрямо опита на западноевропейското изкуство, но в същото време то е зависимо от културата в Западна Европа и се оказва в невъзможност да създаде собствени класификации.

2. В текстовете върху балканско изкуство от този период сякаш най-често се

търсят връзки с европейския контекст през биографиите на художници.

В България протагонистите на такива връзки, онези, които са учили и практикували в различни страни, градове, художествени училища и културни среди в Европа, са били ключови фигури в съществуващите исторически разкази. Този биографичен подход обаче, независимо от това до каква степен е обогатил представата ни за тези контакти, не е достатъчен да ни даде представа за състоянието и развитието на българското изкуство през първата половина на ХХ век. Дори да ограничим нашия интерес и да се задоволим с един такъв подход, ще открием, че само малка част от художниците са успели да влязат в европейските справочници за това време. Жорж Папазов (живял в Париж и Ванс, Франция) и Никола Дюлгеров (живял в Торино, Италия) са имената, за които се сещат нашите най-добре информирани чуждестранни колеги, когато чуят България и модернизъм. Но тези художници не са имали съществено влияние върху художествените тенденции в България⁴.

Голям брой художници, поети и писатели са приемани за протагонисти на модернизма в културната история на всяка балканска страна. Това са интелектуалци, които показват ново активно и многостранно художествено присъствие. Такива личности са Гео Милев и Сирак Скитник, Любомир Мицич, Йон Винеа, Марчел Янку, Макс Макси. Особено важни са контактите между Гео Милев и Любомир Мицич; между Гео Милев, Сирак Скитник и Хервард Валден; между Хервард Валден и Любомир Мицич. Може да се каже, че тези краткотрайни връзки наподобяват онези в международните европейски модернистични кръгове. Въпреки това събирането на биографии не добавя ново качество на историзирането на балканския модернизъм⁵.

Преодоляването на препятствията за разискване на българското изкуство в по-широк европейски контекст остава проблематично.

II. Модернизъм и авангард

Новите тенденции в изкуството на Балканите съдържат значения, несъвпадащи изцяло със значенията, които имат в други художествени центрове. Може да се каже, че преди Балканската война и Първата световна война, както и през първите следвоенни години, тенденцията към обновление на художествения език в изкуството на Балканите се изявява като утвърждаване на субективността.

„Модерният“ израз се проявява в стремеж към автономно, анти-илюзорно художествено пространство, в различни варианти на символизъм и сецесион.

По един или друг начин немският експресионизъм също прониква в художествените кръгове на Балканите. Характерно за тези култури е често едновременното съществуване на различни тенденции. В българското изкуство от този период например могат да бъдат наблюдавани симбиози между немски експресионизъм и късен сецесион, между конструктивизъм и късен сецесион, между конструктивизъм и примитивизъм и т.н. Тази еkleктика, наслагването на много и разнородни стилови особености, макар и различна в отделните художествени среди, е характерна за цялото

балканско изкуство. Наслагването на културни и художествени явления, което води до терминологична многозначност при описанието и анализа им, е отбелязано от много изкуствоведи, изучаващи първата половина на XX век в балканските култури⁶.

Новата вълна в изкуството на балканските страни след Първата световна война обхваща явления, които могат да бъдат разпознати като варианти на модернизъм и в някои случаи като разнообразни хибридни варианти на авангардни течения.

Терминът авангард⁷ обикновено обозначава обвързаността на художествените тенденции с революционни социалнополитически идеи. Изследователите са единодушни, че историческите авангарди атакуват изкуството като институция и развиват антиинституционални стратегии. Колкото до изображението, то вече не е разбираемо като мимезис, а поскоро като конструкция.

В случая с руския авангард изкуството е приемано като инструмент за преустройство на света и като връзка с идеите на революцията. Парадоксално е, че в Западна Европа руският авангард за дълъг период от време е възприеман преди всичко като създател на нови форми.

В България, както и в други балкански страни, първите художествени институции се появяват в края на XIX век и началото на XX век. Институционализирането е смятано за голямо постижение и съществена черта на модерността.

В това културно пространство идеите за преустройство на света, материално и морално сринат през Първата световна война, не намират силна изява. „Тоталното“ изкуство, радикализмът по отношение на статуквото липсват. Струва ми се, че една от особеностите в проявите на авангарда в балканските култури е отсъствието на „негативна енергия“, на разрушителен патос. Въпреки че се развива анархистична нагласа сред българските поети и художници от този период, тя не дава като резултат значими произведения на изкуството.

Авангардната нагласа в кръга „Зенит“ (в Загреб и Белград) носи черти, характерни за дада, футуризма и конструктивизма. В Букурещ изявите на конструктивизма изглеждат по-последователни.

В средите на българските модернисти може да се открие влиянието на немската култура, на експресионизма, но също така и на немския символизъм и постсимволизъм. Присъствието на руския авангард се чувства през 1920-те и края на 1930-те години най-вече в графиката и в публикации на някои леви списания.

В края на 1920-те модернистичните идеи на списание „Везни“, отгласите на експресионизма, футуризма и конструктивизма в списание „Пламяк“ са възобновени за кратко в списание „Новис“ (от руски „новое искусство“).

Някои от най-оригиналните опити в духа на авангарда са направени в областта на графиката. В България може да се наблюдава по-либерална и новаторска нагласа в областта на художественото оформление на списанията и книгите (корици, шрифтове, илюстрации).

Една от основните цели на литературно-художествените списания е да информират своята публика за чуждестранните тенденции, около които гравитират. Би било наистина интересно да бъде направено внимателно изследване на избора на ху-

дожници и творби, които тези списания репродуцират и дискутират; на съвпаденията и разликите в техния подбор.

„Везни“ публикува статия за Кандински от Гео Милев⁸.

„Пламяк“ представя поредица от текстове върху футуризма в руската поезия⁹ и върху „Кулата“ на Татлин и публикува репродукция на неговия проект за паметник на Третия интернационал¹⁰.

През 1928 седмичникът „Слово“ публикува текст на Сирак Скитник върху конструктивизма в руската архитектура.

В края на 1930-те в „Хиперион“¹¹, познато като списание на символистите, се появяват статии върху конструктивизма в поезията и архитектурата.

През 20-те усиленият интерес към изобретенията на техническата епоха, която променя човешкото възприемане на материалния свят, е обща черта в съвременната духовна ориентация. В Германия, Франция и Италия такива изобретения вдъхновяват конструктивизма и футуризма – поезията на машинната реалност.

На Балканите новите ориентации намират израз в закъснелия интерес към футуризма и в контактите с Маринети, в резултат на които той прави посещения в няколко балкански столици – Белград, София, Букурещ и Атина – в края на 1920-те и самото начало на 1930-те.

Новата техническа реалност не остава извън полето на интереса на художествените среди в България. „Самолетът донася не само техническа революция, но също и нова перспектива и нов поглед, чиито елементи скоро щяха да се появят във визуалните изкуства“, заявява българският художник и критик Сирак Скитник през 1927¹². Но тези идеи намират израз само в кратките и мимолетни художествени есета – от Мирчо Качулев, Кирил Кръстев и Сирак Скитник (в областта на живописата и рисунката), от Петър Рамаданов (в областта на скулптурата), от Васил Грежов (в областта на киното).

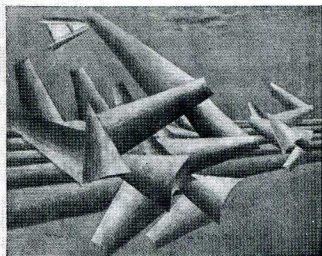
В широкия обхват на изяви от модернизъм до авангард изкуството в България (и на Балканите), от една страна, преодолява академичните изисквания за класическа перспектива, светлосянка и т.н., както и импресионистичния подход, а от друга, границите между изкуството и техниката или между изкуството и политическото поведение.

III. Модернизъм и национален континуитет

В полето на идеите за обновяването на художествения език присъства и стремежът за постигане на национална идентичност. Чрез „припомняне“ на старите „забравени“, автентични художествени структури, Движението за национално изкуство в България, византизма и неокласицизма в Гърция, програмата на „Румънско изкуство“, призова за „балканизация“ в средите на „зенитизма“ в Белград и Загреб, всички търсят своята собствена (не внесена) модерна изява.

След Първата световна война търсенето на културен континуитет и на нови ус-

ИЗЛОЖБА ПАПАЗОВЪ



Тревога на плажа

Галерия КООП

УЛ. РАКОВСКИ 126. 6. X. – 28. X. 1935

1935

Каталог на изложба на Жорж Папазов
в София, 1935. Корица.
Catalogue of the Exhibition of Georges Papazoff
in Sofia, 1935. Cover.

„Художественото наследство“. Художествената идентичност, която е тъкмо индивидуална през XX век, в балканските култури (и други не-централни територии) е подчертавана като национална. При тези условия изглежда парадоксално изискването модернистичните произведения да се основават на националната традиция, тъй като предпоставките и критериите да бъдеш модерен се намират извън местната среда, в (западно-) европейското културно пространство. Критериите за стойност на произведението зависят от международните художествени кръгове.

Въпросът за модернизма и културния континуитет в балканското изкуство в края на XIX и първата половина на XX век е свързан със самите културни условия. Няколко общи черти могат да се превърнат в ключ към характера и особеностите на художествените явления.

IV. Модернизъм и модерност

Когато очакванията ми да намеря пример за писане върху художествени течения, съпоставими с тези в България, и да опитам сходен подход се провалиха, реших

тои на националната идентичност е обща черта на новата вълна в балканското изкуство, която изглежда противоположна на симбиозите на модерни течения, на авангардните нагласи. В културното поле се появява стремеж за изявено национално присъствие в цивилизована Европа.

Стремежът към национална идентичност се проявява в различна степен в различните културни среди¹³. В българската култура от 20-те художници и писатели започват да гледат на пред-академичното художествено наследство като на възможен посредник към модерната художествена изява. Този интерес към други неакадемични системи на изобразяване към примитивистичните форми може да бъде разгледан като съответстващ на модернистичната ориентация. Противоречието се състои в това, че в Западна Европа изборът на тези нови импулси е отхвърляне на пряката национална традиция, свързана с академичното образование; докато на Балканите тези алтернативни системи на изобразяване, примитивизмът не са търсени по целия свят (например в кубизма, колажа и маските Гребо), а само в „националното художествено наследство“.

да потърся обяснение за изявите и липсите на художествени явления в приликите и разликите във формите на художествения живот и контакти. Постепенно започнах да намирам и подреждам други съответствия: институции (художествени училища, музеи) – както държавни, така и частни; художествени кръгове и списания (и по-специално-чуждестранните им контакти); обмен на изложби и мотивите за този обмен.

Тези успоредявания откриват нови липси с различен произход, свързани с липсващите в страната ни стилистични тенденции и експерименти. Въпросите, които възникват, са насочени не към причините, поради които кубизмът, конструктивизмът и сюрреализмът не са достатъчно застъпени в нашите художествени среди, а по-скоро към това защо Националният музей в София не е формиран въз основата на големи частни колекции, защо колективните чуждестранни изложби, организирани неофициално, са толкова малко; защо художествени кръгове / списания в страната ни не организират международни изложби с участието на художници модернисти; и какъв е резултатът от тези предпоставки¹⁴.

Опитвайки се да намеря обща територия на изучаването на формата и стила, от една страна, и контекста на художествения живот, от друга, успях да стигна до някакъв отговор на споменатите въпроси.

Доколкото можах да намеря обяснение, то е в липсата на социални ресурси в културната област, които биха могли да заместят държавното финансиране. Този дефицит като съществена историческа черта спомага до голяма степен за разбирането на липсата на художествени пластове, на слабата диференциация на изкуството, на несбъднатите пориви към експеримент и свобода. Западноевропейският авангард, от друга страна, черпи от ресурсите на индустриално развити общества и това вече е дискутирано от пишещите за изкуство¹⁵.

Напоследък изследователи на икономиката, обществото и културата дискутират провала на модернизацията в България и на Балканите преди Втората световна война. Те търсят липсващите предпоставки за икономическа модернизация¹⁶. Измежду всички важни проблеми, които дискутират, икономистите насочват вниманието си към културния проблем, с който се сблъсква българският капитализъм.

В тези условия – на недоразвит капитализъм и недиференцирана социална среда – ролята на държавата е изключително важна. Историчите посочват, че в балканските страни държавната намеса в икономиката не допринася за създаването на

Гео Милев. *Септември*, поема.
София [1924?]. Корица [Макс Метцер?].
Geo Milev. *Septemvri* (September), a Poem.
Sofia [1924?]. Cover [Max Metzger?].



една автономна класа от предприемачи. Вместо това се „отглежда“ привилегиран, но зависим от държавата капитализъм, такъв, който е в тесни взаимоотношения с властта¹⁷.

Опитвайки се да замести липсващите предпоставки за икономическа модернизация, държавата също така си поставя за цел да замести и липсващите условия за културна модернизация, за модернизация на изкуствата.

В България липсват големи частни колекции на чуждестранно и българско изкуство. По-голямата част от работите в колекцията на Националния музей е от държавни покупки, а не от частни дарения¹⁸. Основният купувач и меценат на изкуството е държавата¹⁹.

Не искам да пренебрегвам факта, че и в България има колекционери и меценати на изкуството. Освен колекцията на царския дворец са известни също така и някои частни художествени колекции на банкери, търговци, политици, дипломати и адвокати. Днес е трудно да си представим истинския обем и значение на тези колекции, които по-късно са разпилени и частично унищожени по време на бомбардировките на София през Втората световна война.

Измежду колекциите на чуждестранно изкуство най-значима, заедно с царската колекция, е тази на индустриалеца и дипломата Георги Личев²⁰. Ето как започва уводът на Никола Мавродинов към каталога на колекцията на Личев:

„Ние сме единственият народ в Европа, който няма картинна галерия. Не познаваме дори най-хубавите творби на нашите художници и няма где да ги видим. (...) Художествената култура се придобива от съзерцаване творбите на големи художници, от посещаване на картинни галерии и художествени музеи, каквито няма у нас“²¹.

Свързвам коментара на Мавродинов със заключението, до което достига Андрей Протич преди него:

„Говорейки за влиянието на чуждите майстори върху българските художници, трябва да добавим, че в повечето случаи то е само краткотрайно. При завръщането си в своята страна българските художници постепенно отхвърлят робството на чуждото влияние и го правят толкова по-лесно, защото България има малко, ако изобщо има, шедеври на големите европейски художници“²².

Наблюденията на Протич разкриват връзките между културния живот, институциите и художествения обмен, от една страна, и проблемите на художествените форми и стил, от друга.

От края на 1920-те повече институции – банки, застрахователни компании – започват да купуват картини, което е доказателство за възникването на ново отношение към стойността на творбите на изкуството. Колекционерът и неговата мотивация оказват влияние върху тенденциите на художествените форми и стил.

Въпреки това всички тези случаи на колекциониране и меценатство не са достатъчни да променят вече съществуващата ситуация на предимно държавно финансиране за изкуството и последиците от нея.

Големите поръчки – за монументални творби, за полиграфски тиражирани форми – също са държавни.

В България не съществуват значими частни художествени училища. Държавната художествена академия, основана като Държавно рисувателно училище през 1896, остава единствена безалтернативна институция за образование в областта на изкуствата. Въпросът с този вид образование е решен на държавно ниво. Финансирането на образованието и специализациите в чужбина в повечето случаи са осигурявани от държавата; практиката на частното учредяване на стипендии не е позната.

Тези особености, макар и характерни за балканските страни поради тяхната обща историческа съдба до средата на XIX век, изглежда са най-силно изявиени в България. През втората половина на XIX век в Гърция и Румъния се създават значими частни колекции на национално и чуждестранно изкуство, някои от които по-късно формират колекциите на националните музеи в тези страни. Напротив, в България всички споменати липси са отчетливо изразени – по отношение на организацията на художествения живот, на обмена на изкуство, на разнообразието от стилове и форми.

Художественият обмен и неговата насоченост и мотивация са съществени за сравнителното изследване на модернизацията и модернизма в различните културни среди.

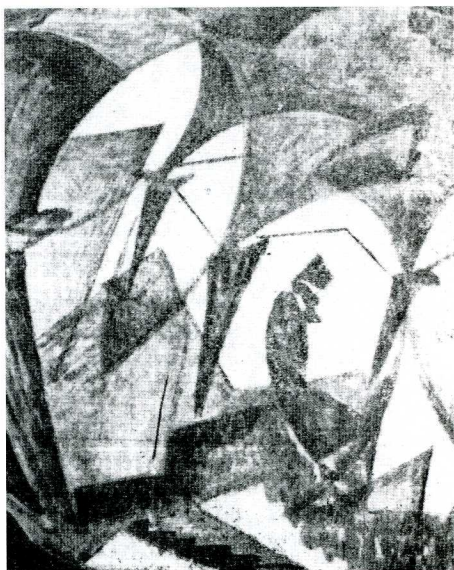
1930-те години в българското изкуство са период на най-усилена обмяна на изкуство преди Първата световна война. В София са организирани многобройни чуждестранни изложби. Много от тях са с размяна на български изложби в чужбина.

Смисълът и организацията на тези изложби – дали са планирани и организирани като част от държавната политика, дали са резултат от лична инициатива или пък са свързани с общи художествени тенденции – е важна за характера на художествените контакти, и оттук и за структурирането на художествения живот в България от това време.

Много чуждестранни художествени събития са финансирани от държавата²³ и отразяват нейните приятелски политически отношения със съответните чужди страни.

Друга, макар и по-малка, част от чуждестранните изложби в София, както и от колективните български изложби в чужбина, са резултат от личните контакти между художници и художествени кръгове, от индивидуална инициатива. Неофициалните посещения и съвместните художествени изложби в София през 1930-те най-често включват художници от другите балкански държави и са резултат от неофициалните контакти между самите художници.

Наред с официалния или частен характер на инициативата друг важен за мен



Никола (Николай) Дюлгеров.

Манастирище. 1924.

Публикувано в *Чернозем I*, 1924, N 617.

Nikola (Nikolay) Diulgheroff.

Site of an Old Monastery. 1924.

Published in *Chernozem (Black Soil) I*, 1924, N 617.



УВАЖАЕМ Г-
ЧЕСТ ИМАМ ДА ВИ ПОКАНЯ
ПЪРВАТА СИ ХУДОЖ. ИЗЛОЖ
КОЯТО СЕ ОТКРИВА В СОФИЯ
15-25 Т. М. В ПОСТОЯННАТА Х
ДОЖ. ГАЛЕРИЯ НА УЛ. АКСАКО
С ОТЛИЧНО ПОЧИТАНИЕ:

Никола (Николай) Дюлгеров. Покана за изложбата му в София, 1924.
Nikola (Nikolay) Diulgheroff. Invitation card for his exhibition in Sofia, 1924.

момент е как и дали е имало обмен между художествени общности с определен характер. Отговорът на въпроса за неосъществените контакти отчасти може да бъде потърсен в преобладаващия интерес на Балканите към европейското (западноевропейското) изкуство, към големите западни културни центрове, споделян от български и балкански художници. Но това предположение не може напълно да обясни съществуващата ситуация.

В условията на българското общество и художествен живот международните художествени контакти са осъществявани според наличните възможности и не следват някаква художествена програма²⁴.

* * *

Движейки се между художествените явления и нивото на модернизация на културата, за мен като особено важен се представи въпросът защо няма изявени модернистични тенденции със значения и последици, които носят в Западна Европа.

В споменатата статия върху модернизма Чарлз Харисън²⁵ признава противоречието в концепцията за модернизма от гледна точка на съвременната пост- и след пост-модерна епоха: дали модернизмът представя реализма – т.е. нивото на въвличеност на художествените творбите в човешкото съществуване в модерната епоха – или може да бъде сведен до някои формални качества.

Ако приемем, че модернизмът е връзката между произведенията на изкуството и човешкото съществуване в модерния свят, тогава, връщайки се към началото на този текст, причината за липсващите тенденции в България е недостатъчната степен / липсата на модернизация на обществото и градската среда, както и не-изразеният частен интерес към изкуството. В този контекст можем да обсъждаме (липсващите) мотивации и (липсващите) последици на художествените контакти.

Бележки

¹ „Българското изкуство през 1920–те години“ – Национален исторически музей, София, 1992; „Метаморфози на модерното – гръцкият опит“ – Национална галерия, Атина, 1992; „Букурещ 1920–те – 1940–те години: Между авангард и модернизъм“ – Букурещ, 1994.

² Сред тях бих искала да посоча поредицата от статии на Стивън Мансбах (Steven Mansbach) в „Art Bulletin“, Вашингтон. Вж.: An Introduction to the Classical Modern Art of Bulgaria, Art Bulletin, March 1999, 149–162. Вж. още: S. A. Mansbach, Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca. 1890 – 1939, Cambridge University Press, 1999. (Книгата не включва изкуство от България и Гърция.)

³ Европа – Европа. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bonn, 27 May –16 October 1994. КATALOGЪТ се състои от 4 тома: I – изобразителни изкуства, фотография, видео; II – архитектура, литература, театър, кино, музика; III – документи; IV – биографии, библиография, каталог на изложбата, индекс на имената.

⁴ Георги (Жорж) Папазов (Georges Papazoff) прави изложби в София през 1919, 1928, 1934 и 1935 година; Никола Дюлгеров (Nikola Diulgheroff) прави изложба в София през 1924 и в Кюстендил през 1930 година.

⁵ Биографичният подход като решение на проблема за историзирането на модернизма в България беше реализиран в изложбата София – Европа – Национална художествена галерия, София, 1996 – 1997, куратор Ружа Маринска, и каталога, който я съпровождаше.

⁶ В каталога на изложбата „Букурещ 1920–те – 1940–те години: Между авангард и модернизъм“ (Букурещ, 1994), Магда Карнечи (Magda Carneci) пише: „Това заглавие, избрано за да подскаже еkleктична културна реалност, е еднакво подходящо за области като архитектура, театър и музика, в които няма авангард в точния смисъл, а някакъв общ модернизъм“ (с. 14–15).

⁷ За употребата на понятието вж: Ann Gibson, Avant-Garde, in Critical Terms for Art History, ed. Robert S. Nelson and Richard Shift, University of Chicago Press, 1996, 156–169.

⁸ Сп. „Везни“, 1919–1920, No 6, 177–179.

⁹ Сп. „Пламяк“, 1924, април, No 4, 141–143.

¹⁰ Сп. „Пламяк“, 1924, май, No 5, 163–164.

¹¹ Сп. „Хиперион“, 1928, No 1–2; 1930, No 1–2, 9–10.

¹² В. „Слово“, седмичник, 15 февруари 1927 (No 1406).

¹³ „Гръцкост и модерност в едно изречение? Парадоксалната природа на съпоставянето предоставя добра възможност за поредица от въпроси. Дали да мислим в понятията на националната разновидност на модерното, сега асимилирано и локално? Дали става дума за модерност от умерен, произведен вид? Възможно ли е да е била анти-модерна модерност? Отговорът е и да, и не...“, пише Анна Кафеци (Anna Kafetsi) в *Метаморфози на модерното (Metamorphoses of the Modern)*, с. 87.

По същия въпрос в румънското изкуство Йоана Власиу отбелязва: „Някакъв дух на съревнование, желание да бъдат преодолените последиците от закъснялото навлизане на западната художествена сцена – стимулирано от интернационалните изложби, от все по-интензивните културни контакти – което противопоставя румънското изкуство на европейското, обяснява, несъмнено, двойната ориентация на нашата живопис, насочена към усвояване на европейската художествена традиция, но също и към ново връщане към собствената традиция.“ – Ioana Vlasiu. *La peinture roumaine des années 1920 et les débats autour de la tradition*. В: *Revue roumaine d'histoire de l'art*, XXI, 1984, с. 4.

¹⁴ Изложбата, организирана от списание „Контимпоранул“ (Contimporanul) включва работи от: Константин Брънкуши (Constantin Brancusi), Курт Швитерс (Kurt Schwitters), Ханс Арп (Hans Arp), Пол Клее (Paul Klee), Ханс Рихтер (Hans Richter), Лайош Касак (Lajos Kassak), Марчел Янку (Marcel Janco), Виктор Браунер (Victor Brauner), Макс Макс (Max Maxu), Милица Петрашку (Militza Petrachku), Ханс Матис-Тойч (Hans Mattis-Teutsch) и др. Изненадващо е, че не са поканени художници от други балкански страни (България, Сърбо-хърватско-словенското кралство).

В изложбата на списание „Зенит“ (Zenith) взимат участие следните художници: Робер Делоне (Robert Delaunay), Албер Глез (Albert Gleizes), Ласло Мохоли Наги (Laszlo Moholy Nagy), Александър Архипенко (Alexander Archipenko), Осип Цадкин (Ossip Zadkine), Василий Кандински (Vassili Kandinsky), Лазар (Ел) Лиссицки (El Lissitski), Вилко Гецан (Vilko Getzan), Осип Клек (Ossip Klek), Енрико Прампolini (Enriko

Prampolini), Анна Балсамаджиева (Anna Balsamadjieva), Иван Бояджиев (Ivan Bojadjiev), Мирчо Качулев (Mircho Kachulev) и др.

В този ред ще спомена и Гео Милев, неговите списания „Везни“ и „Пламък“ и активността му през първата половина на 1920-те години, въпреки че тази среда се разпада бързо, през 1925 година.

¹⁵ Вж.: Ann Gibson, *Avant-Garde*, In: *Critical Terms for Art History*, University of Chicago, 1996, p. 166.

¹⁶ Икономистът Румен Аврамов направи проучване на слаборазвитата банкова система в България. Заклещението му относно „Тази първичност във връзките на социалната тъкан – споена от родовото чувство, а не от правилата на по-сложното формализирано общуване – е също един от признаците на културна изостаналост“, намирам за свързано с въпросите, дискутирани в моето изследване. Вж.: Румен Аврамов. Неосъщественят консервативен манифест в България. В: Стоян Бочев. *Капитализмът в България*. Изд. на Фондация България наука и култура, С. 1998, с. 82.

¹⁷ Вж.: (Румен Даскалов) Rumen Daskalov, „Development in the Balkan Periphery Prior to World War II: Some Reflections“, in *Sudost-Forschungen*, 1998, Vol. 57, p. 217.

¹⁸ Вж.: От Народен музей до Национална галерия. Отделът за ново българско изкуство (1892–1948) – Каталог на изложба с куратор Доротея Соколова. София, 1996; Доротея Соколова, *Художественият отдел – в същия каталог*; Andrey Protitch (Андрей Протич), *Fine Art in Bulgaria – The Balkan States Exhibition, Earl's Court 1907*, p. 20–21. Авторът отбелязва откупките, направени от държавата за Народния музей от самото им начало през 1892 година.

¹⁹ Вж.: Татяна Димитрова. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната културна политика върху българския художествения живот през 1930-те – началото на 1940-те години. Сп. „Проблеми на изкуството“, 1996, бр.1, 1996, с. 3–13.

²⁰ Семейство Личеви наследява колекцията от граф Теодор Зичи (Teodor Zichi) от Будапеща през 1926 година. Днес имаме подробни сведения за работите, които тя включва, благодарение на каталога, публикуван през 1934 година за изложбата на колекцията в Народния музей в София.

²¹ В: Сбирката Георги Личев. От Н. Мавродинов, завеждащ художествения отдел в Музея / La collection Georges Litchev. Par Nicolas Mavrodinov, conservateur adjoint du Musée. София –1934 – Sofia, с. 3.

²² Andrey Protitch. *Op. cit.*, p. 20.

²³ Важната роля на държавата като покровител на изкуствата е коментирана с леко чувство на завист в чуждестранната преса: „Българското изкуство, благодарение на покровителството на българската държава, е било излагано в чужбина в многобройни изложби в Рим, Прага, Америка, Париж, Берлин, Белград и Букурещ“ (в атинския ежедневник „Проя“ (Proya), 6 юни 1940).

²⁴ Като изключение, ще спомена чуждестранните контакти, установени от Гео Милев в самото начало на 1920-те години. Две изложби са свързани с проекта му за популяризиране на западноевропейския модернизъм в България: така наречената Експресионистична изложба на графични отпечатъци от европейски художници, подредена в дома му, и участието на български художници в Зенитистката изложба в Белград.

²⁵ В: Charles Harrison, *Modernism*. – In: *Critical Terms for Art History*, University of Chicago, 1996.