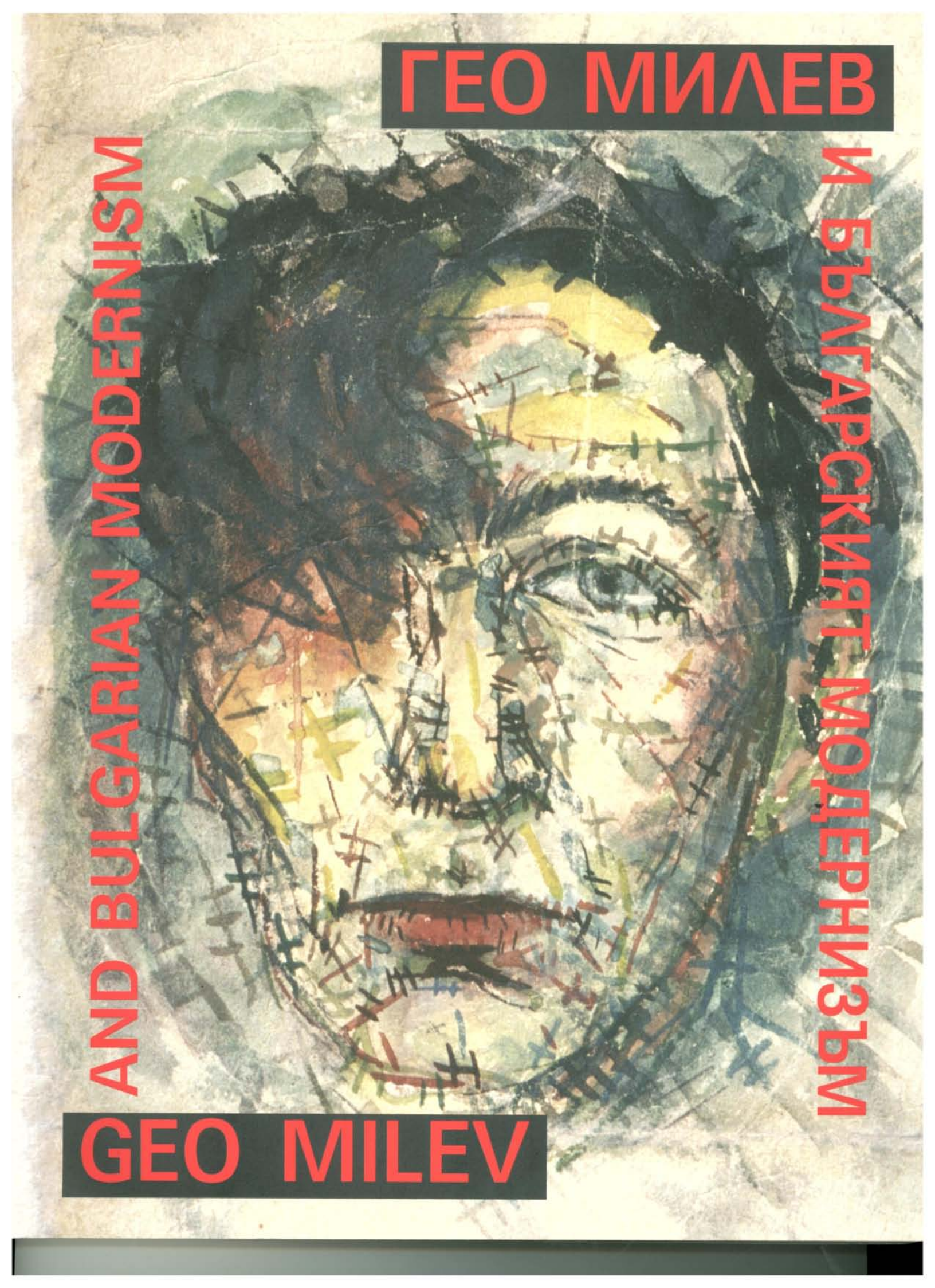

ГЕО МИЛЕВ
И БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ
GEO MILEV
AND BULGARIAN MODERNISM

110 години
от рождението на
ГЕО МИЛЕВ

110 th
Anniversary of
GEO MILEV

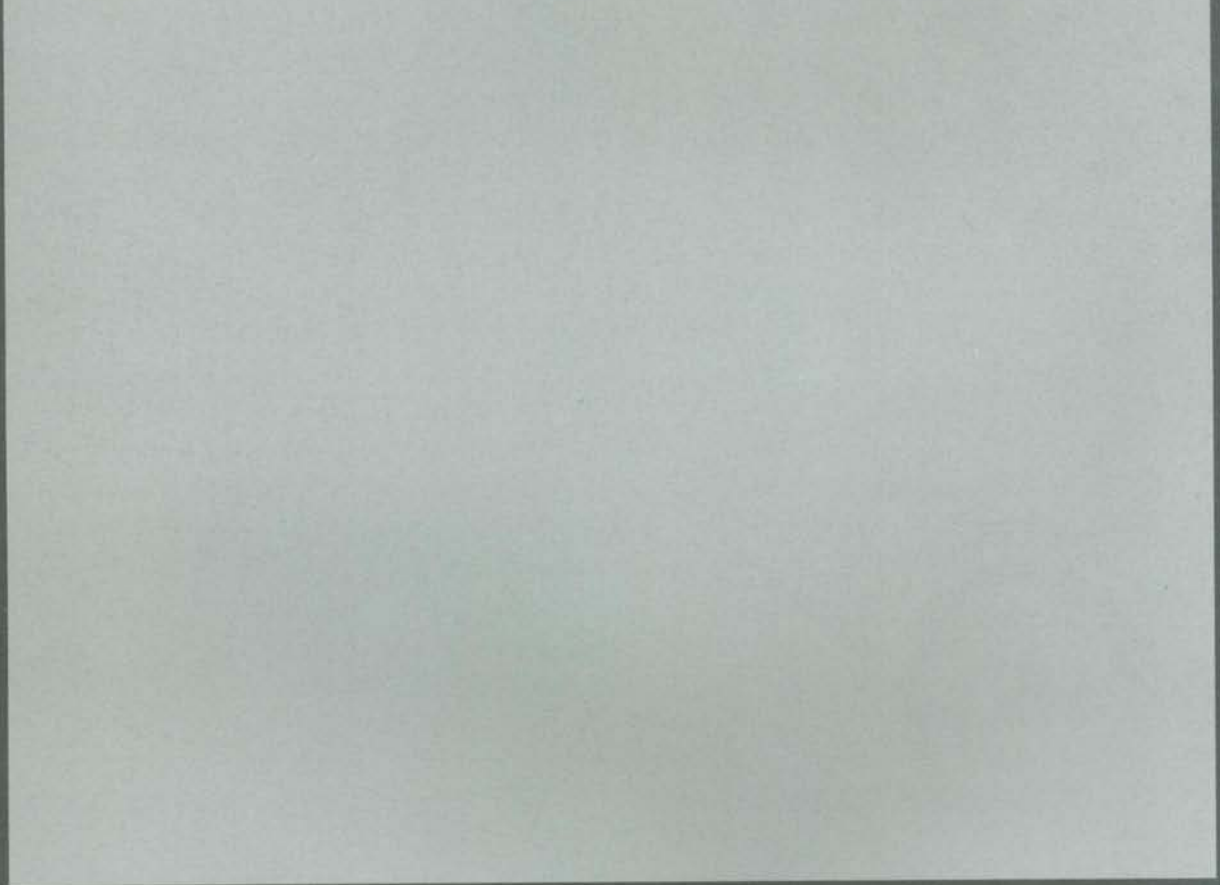
GEO MILEV International Foundation

Sofia Art Gallery

Art Gallery of Stara Zagora

GEO MILEV

AND BULGARIAN MODERNISM



At the Sofia Art Gallery: February–March 2005

At the Art Gallery of Stara Zagora: September–October 2005

Международна фондация ГЕО МИЛЕВ

Софийска градска художествена галерия

Художествена галерия Стара Загора

ГЕО МИЛЕВ

И БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ



СГХГ – февруари–март 2005

ХГ Стара Загора – септември–октомври 2005

Изданието се осъществява с подкрепата на:

Община Стара Загора
Международна фондация „Св. Св. Кирил и Методий"
Сдружение „Демократична мрежа"
ФИК „АКБ ФОРЕС"
Булгаргаз ЕАД

This publication was supported by:

The Municipality of Stara Zagora
The SS *Cyril and Methodius* International Foundation
The *Democratic Network* Association
АКВ FORES (The Financial & Industrial Concern) Plc
BULGARGAS Plc

© *Ружа Маринска*, идея и текст
© *Кирил Гогов*, графичен дизайн
© *Цветан Четъшки, Константин Танчев, Иво Хаджимишев*, фотографии
© *Аглика Маркова*, превод

© *Rouzha Marinska*, idea and text
© *Kiril Gogov*, graphic layout
© *Tsvetan Chetushki, Konstantin Tanchev, Ivo Hadjimishev*, photography
© *Aglika Markova*, translation into English

ISBN 954-91479-2-4

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

Затова и в художника ний дирим преди всичко човека. Човекът е всичко: и цел, и мечта, и красота, и любов, и изкуство, и дух, и свят, и Бог.

Гео Милев

Therefore, in the Artist we seek above all the Man. Man is everything: Goal and Dream, and Beauty, and Love, and Art, and Spirit, and Universe, and God.

Geo Milev

Изложбата се състои от голямо-форматни репродукции от фондовете на:

Националната художествена галерия
Народната библиотека „Св. Св. Кирил и Методий"
Софийската градска художествена галерия
Къщата-музей „Гео Милев" – Стара Загора
Художествената галерия – Стара Загора
Художествената галерия – Сливен
Художествената галерия – Казанлък
Къщата-музей „Георги Велчев" – Варна
Историческия музей – Самоков
Историческия музей – Добрич
Музея Пти пале – Женева
и от частни колекции

The exhibition consists of large-format reproductions from the funds of

The National Art Gallery in Sofia
The SS *Cyril and Methodius* National Library
The Sofia Art Gallery
The *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora
The Art Gallery in Stara Zagora
The Art Gallery in Sliven
The Art Gallery in Kazanluk
The *Georgi Velchev* Museum House in Varna
The Museum of History in Samokov
The Museum of History in Dobrich
Petit Palais Museum in Geneva
and from
Private collections

Екип на изложбата:

Ружа Маринска (автор на проекта и ръководител на екипа),
Весела Христова–Радоева, Марин Добрев, Цветан Четъшки, Иван Драгошинов,
Катерина Гаджева

This exhibition was prepared by:

Rouzha Marinska (author of the project and head of team)
Vessela Hristova-Radoeva, Marin Dobrev, Tsvetan Chetushki, Ivan Dragoshinov,
Katerina Gadzheva

През януари 2005 година се навършват 110 години от рождението на поета Гео Милев, оставил трайна диря със своето вдъхновено творчество, с ярката си публицистика и с новаторските си списания „Везни" и „Пламък", с дейността си като режисьор, преводач и издател, борец за европеизиране на българската култура, голям родолюбец и гражданин на света.

Историческата дистанция ни дава предимството да видим процесите, очертани върху широка панорама, да откроим акцентите и възловите явления, да ги осмислим в действителната им същина и значителност, която за съвременниците често се губи или деформира в текущото и злободневното. Именно от тази далечина годините на Първата световна война и последвалият я кратък период от 20-те години – времето, когато на българската художествена сцена избуява поколението на Гео Милев – се открояват като върхов момент на модернизма у нас. В българското изкуство можем да говорим за модернизъм и по-рано – още в началото на XX век, както и след това – през 30-те и 40-те години. Въпреки че в условията на българското мислене и чувстване модернистичните тенденции все едно никога не обемат цялото културно пространство и не са в състояние да подчинят по-мощния консервативно-традиционен поток. Те не намират достатъчна социална база и подкрепа и остават локализирани в средата на градската, предимно млада интелигенция. На най-радикалната фаза на българския модернизъм съдбата отрежда кратък живот в първите следвоенни години. Но това не намалява значението, което тя има за обнова и тонизиране на българския дух. Фокусирането на проблема „Гео Милев и българският модернизъм" разтваря възможности за разнопосочен и продуктивен анализ от естетически, народо-психологически и социологически характер.

Изложбата „Гео Милев и българският модернизъм", която днес предлагаме на общественото мнение, е етап от дългогодишни проучвания и последствие на редица публикации, които въведоха в научно обръщение проблематиката за кръга художници и критици около Гео Милев.

Когато днес се връщаме назад във времето и се опитваме да възстановим автентичния облик на следвоенната българска култура, все по-ясно виждаме, че един от главните двигатели на новото е бил Гео Милев. Остро и от много страни атакуван и сам нападателен, той безспорно е най-ревностният апологет на модернизма у нас. Затова около него и неговите издания се събират устремените към новаторство. В този кръг има немалко художници. Поставянето на темата „Гео Милев и българският модернизъм" е опит да се групира изобразителен материал, доскоро забравен, неизвестен или фигуриращ в разпокъсани рубрики. И да се покаже

в действителната си общност така, както е изглеждал „на живо". Очертаването на този кръг около Гео Милев не трябва да се възприема като еднородност. Всеки от художниците има свой психоенергиен заряд и темперамент, своеобразна личностна ориентация и индивидуален път в изкуството. Дори в краткия период на сътрудничество и сътворчество всеки от тях е запазвал личното си пространство и независимост на реакциите си. Обединяването им на твърда, документално доказана основа ни позволява да анализираме един срез от културната ни история от началото на XX век, свързан с явлението „български модернизъм" в неговата върхова фаза.

Вниманието към този проблем е от значение не само за историята на изобразителното изкуство, защото става дума за явление, синтетично по самата си същност. Модернистичните тенденции в областта на визуалните форми ще покажат мостове, прехвърлени между тях и литературата, музиката, театъра. От друга страна, в самите тях ще се изявят словесното, драматургичното, звуковото. А също ще се очертаят личностите – онази особена порода човеци, дръзнали в бедна, разбита от скръб и нещастия България да горят с духовен пламък, да рисуват въздушни замъци и пророкуват земен рай.

Обособяването на кръга около Гео Милев се базира на автентични свидетелства за приятелство, сътрудничество, общност в художествения възглед. Конкретно това означава:

- Публикувани положителни отзиви за творчеството на дадени художници, принадлежащи на перото на Гео Милев или близките му сътрудници Чавдар Мутафов, Сирак Скитник, Макс Мецгер и др.
- Репродуцирани творби в списанията „Везни" (1919–1922) и „Пламък" (1924), в Алманах Везни, а също в други издания на Гео Милев.
- Портретите на Гео Милев от негови съвременници.

Когато на този принцип съберем художниците около Гео Милев се очертава картина, по-ясно определена, отколкото бихме могли да очакваме. Тя се оформя и изчиства от привнесени по-късно идеологически и други наслоявания. Изпъкват реалните контакти, действителните, оцветени с атмосферата на времето привличания, общите интереси и стремежи.

Естествено е да започнем с „Везни" (1919–1922), първото периодично издание, в което току-що завърналият се от Берлин Гео Милев влага много амбиции и надежди.

Сред първите сътрудници на Гео е Иван Бояджиев (1894–1981), един от членовете на берлинската му компания, оставил мемоарно свидетелство за онези дни, в които младежко буйство се е смесвало с бликаща артистичност и високи помисли. Доскоро почти заличен като име от историята на българското изобразително изкуство, в последно време художникът и архитектът Иван Бояджиев влезе в научно обръщение. Наследството му беше коментирано и ситуирано в контекста на българския модернизъм. Тук бих припомнила накратко

само някои възлови моменти в рамките на водещата тема. Иван Бояджиев показва ранни и разностранни дарби, но избира изобразителното изкуство и се насочва към Художествено-индустриалното училище в София. Като повечето свои връстници, и той трябва да прекъсне, за да мине по фронтовете на Първата световна война. Продължава следването си в Германия – в Берлин и Карлсруе. В България се завръща като дипломиран архитект и още същата 1923 година урежда първата си самостоятелна изложба в Трънковата галерия. Но той е забелязан от Гео Милев и оценен заедно с Васил Захариев, Донка Константинова, Пандо Киселинчев и Христо Каварналиев преди това, още с участието си в първата изложба на Дружеството на независимите художници през 1920 година. Между ранните творби на Иван Бояджиев особено бих отделила неговия автопортрет от 1915 (?). В камерните рамки на традиционния формат бушува непозната за българския дух енергия. Изграден с насечени чисти хроматични мазки, напълно освободен от светлосенъчно моделиране и натурни старания, той е изграден с удивителна смелост и наистина може да бъде разглеждан като едно от първите свидетелства на българския експресионизъм.

Намериха се данни в лични архиви, които потвърждават славата му на модернист. В кореспонденцията между сестри Ганчеви (Невена Ганчева – художничка и Анастасия Ганчева–Зографова – журналистка) се описва украсата на бала на софийските художници и нейният експресионистичен стил е определен с трите имена „Бояджиев – Сирак Скитник – Милев". Годината е 1924. И тройката е цитирана така, както още във „Везни" я извежда на преден план Гео Милев. Подобно нещо откриваме и в архива на Донка и Константин Константинови. Нека подчертая, че не само с модернистичните си наклонности в изкуството Иван Бояджиев е близък на Гео Милев. Като повечето скръжени около него, той е личност с многостранни интереси и заложби. Специално внимание заслужава отношението му към литературата. Не случайно Иван-Бояджиевата „Езда през нощта" е избрана от Гео като илюстрация на преведената от него „Повест за любовта и смъртта на корнета Кристоф Рилке" от Райнер Мария Рилке. Във „Везни" Гео Милев репродуцира и друга творба на Иван Бояджиев – „Сън". В нея поетичната атмосфера е постигната чрез фигуративни образи, но не предметно-реални, а свободно метафорично съчетани. Ето зад този „художествен произвол" застава Гео Милев в оценката си на творчеството на Иван Бояджиев, в чието лице вижда модерниста, скъсващ с традицията на пасивния реализъм.

Литературна е завръзката и на запознанството с Иван Милев (1897–1927). Днес неговото място на ярък и самобитен талант в българското изкуство не се оспорва от никого. Но когато бедният и никому неизвестен младеж подрежда първите си творби в павилиона на Борисовата градина, единици са онези, които му обръщат сериозно внимание. Гео Милев веднага приветства изкуството му на страниците на в. „Заря" (2. 09. 1920). Връзката между двамата е осъществил старозагорският поет Иван Мирчев, в чийто дом младият казанлъчанин урежда

изложба преди да тръгне за София. Именно Иван Мирчев, чието действително присъствие в общата, а не регионалната история на българската лирика предстои да бъде разкрито в пълнота, близък на Гео в тежненията му за обновяване на поетическия език, печатан на страниците на „Везни", препоръчва Иван Милев на издателя. Оттогава две творби на Иван Милев остават в личната колекция на Мирчев – „Безсъница" и „Суламита". Първата днес се пази в Старозагорската художествена галерия.

Със свойствения си темперамент Гео Милев възторжено приема младия художник. Репродуцира го на страниците на „Везни". Нещо повече. В програмната студия „Родно изкуство" Иван Милев е единственият художник, когото като образец на вживяване в националното той противопоставя на демонстративно националистичните и според него псевдохудожествени насоки в българското изкуство. Впоследствие контактът между двамата не се задълбочава. Иван Милев среща своите нови приятели в студентската среда. Той оформя литературния седмичен лист „Ек", който е опозиционно настроен спрямо крайния авангардизъм на Гео Милев. Непосредствено свързан с театъра, Иван Милев не взема участие в постановките на Гео. Промяната в техните лични взаимоотношения може да се коментира, но важното е, че Гео Милев открива в него една от надеждите на българското ново изкуство. И колкото и в живота пътищата им да се раздалечават, творчеството на Иван Милев в пълнотата на пластическия си и идеен спектър остава в орбитата на Гео-Милевата модерна естетика. Това се отнася както до ранните му творби, в които Гео е прозрял самородния талант, така и в експресивното „Разпятие", което е сравнимо по мащаб на внушението със „Септември".

В утвърждаване на модернизма непосредствено участие в началния период на „Везни" имат Чавдар Мутафов (1889–1954) – архитект, художествен критик и писател, и Сирак Скитник (1883–1943) – поет, художник и критик. На перото на Чавдар Мутафов принадлежат проникновени и блестящи по стил страници, посветени на изкуството на Иван Бояджиев, Сирак Скитник, Владимир Димитров–Майстора. От това време датира неговият графичен портрет, дело на Иван Милев, публикуван в Алманах Везни. Точно е доловена рафинираната интелигентност на Чавдар Мутафов, чието общуване с Гео е изтъкано от пластове немски художествени впечатления и сериозно усвоена немска култура.

Именно в този етап от издаването на „Везни" съдбата свързва името на Чавдар Мутафов с това на Сирак Скитник. През 1920 година излиза една от най-оригиналните като художествено решение български книги – „Марионетки". Автор – Чавдар Мутафов, илюстрации – Сирак Скитник. И не мога да допусна, че нейното раждане е било независимо от дискусионното поле в кръга на Гео Милев. Сирак Скитник е близък до Гео Милев тъкмо в първата година от издаването на списанието. Формиран в средата на руския модерн и авангард (ученик в знаменитото Петербургско училище на Званцева, където по запазени архиви той се

споменава като „българския поет Панайот Тодоров"), Сирак Скитник естествено намира пристанище в модернистично насочените „Везни". Гео Милев пише за него и репродуцира творбите му. Но в личен план пътищата им се разделят. Сирак Скитник преминава в противниковия лагер на „Златорог", а от 1921 става негов съредактор. Може би той се чувства отчужден от раздиращите психокардиограми на експресионизма. Позицията му на критик и художник е свързана с утвърждаването на пълноценна пластика, на автономни художествени стойности. И като характер той е склонен към уравновесеност, а не към бунтарство. Може би Гео Милев е преживявал това отдалечаване, но едва ли то се е отразило върху отношението му към твореца Сирак Скитник. В личния архив на Гео се пази репродукция от картината му „Благовест" (1922). Още по-голям интерес предизвиква също там съхранената репродукция от „Потъналата катедрала" (по Дебюси). Именно нея Гео Милев специално отбелязва в рецензията си за изложбата на Южнобългарските художници като пример на постигната художествена форма (сп. „Везни", 1919–1920, кн. 6).

Сред най-близко стоящите до Гео Милев са и двамата братя Райнови. Големият – Николай Райнов (1889–1954), е литератор, чиято слава е прогърмяла с излезлите през 1912 година „Богомилски легенди". Отношението на Гео Милев към „великия , който е създал легендите на Мелхиседек и Даниел" е нещо повече от възхищение и респект. Първото издание на „Богомилски легенди" от личната библиотека на поета днес се пази в Къща-музей „Гео Милев". Докато авторството на текста Райнов мистифицира и скрива под загадъчното Аноним, художественото оформление – корица и заглавки са обявени като принадлежащи на Николай Райнов. Заглавките са стилни, решени в сецесионен дух. Корицата в колористичен акорд „черно-сиво-жълто" представя монах с качулка и атрибути на алхимични занятия. Любопитно е кореспондирането на този образ с подобни мотиви от изобразителното наследство на Гео Милев. През 1915 година Гео Милев замисля да издаде Николай Райнов като кн. 9 от „Лирични хвърчащи листове". По всяка вероятност техният контакт вече се е задълбочил. Основата на тази дружба е духовното търсачество. Изследването на този проблем би ни позволило да разберем личността на Гео в нейната сърцевина. Важно е да напомним, че когато Гео Милев започва издаването на „Везни", Николай Райнов списва „Зеница", на чиито страници публикува много текстове, свързани с религиозни и нравствени идеи. В „Зеница" Гео Милев е представен със собствени стихове и с преводи от Ницше, Метерлинк, Верхарн. Дори в Райновия теософски в. „Анхира" срещаме името му. То е под текста „Тайната – окултни съждения на един непосветен окултист". Общуването между двамата явно надхвърля художествените интереси. По време на войната приятелството им също е документирано и потвърдено от издадените картички с военна тематика на Райнов, част от които намираме в личния архив на поета. През 1918 Гео Милев превежда на немски „Богомилски легенди" и с негово съдействие някои от тях са отпечатани в сп. "Die Aktion" на Франц Пфемферт. Истина е, че в

сп. „Везни" няма да намерим репродукции от творби на Николай Райнов, а само негови статии. Но не бива от това да правим заключение, че Гео Милев не цени художника Райнов. Когато след войната Николай Райнов представя своята изпитна изложба, за да оформи дипломирането си в Художественото училище, Гео Милев пише статия „Николай Райнов – художникът" в сп. „Слънце" (1919, кн. 4), в която оценява декоративната дарба на своя приятел. Също там той публикува програмната си работа „Против реализма". Като пластическа позиция Николай Райнов не споделя крайния авангардизъм на Гео. „Наивно е да се мисли, че експресионизъм има у нас", пише той в сп. „Златорог" от 1920 г. Но това разногласие не нарушава техните отношения. Свидетелство са сказките на Гео Милев, организирани през декември 1923 година в Пловдив от Дома на изкуствата и печата, чийто председател тогава е Николай Райнов.

По-малкият брат Стоян Райнов (1894–1978), впоследствие известен като един от основателите на българската керамична школа, в онези далечни години започва художническата си практика като автор на рисунки и винетки в различни литературни издания. Маниерът му е сецесионен. Но очевидно някаква духовна струна привлича Гео Милев към творбите на младия Райнов. Когато в Тръпковата галерия се открива съвместна изложба на Стоян Райнов и скулптора Пандо Киселинчев, Гео Милев не само го насърчава с рецензия, не само репродуцира негова работа във „Везни", но издава отделен албум с избрани произведения на Стоян Райнов. Впрочем той допуска и друго мнение – на страниците на „Везни" отпечатва доста критична бележка на Сирак Скитник, за когото визуалният език на райновските рисунки е твърде блед. Това разминаване, струва ми се, е фундаментално. И Гео Милев, и Сирак Скитник вътрешно вече са се освободили от обятията на сецесиона. Но докато за Сирак Скитник пластическата страна на образа е главна, определяща оценката, Гео Милев е чувствителен предимно към духовните, не винаги и задължително в пластика изявяващи се страни. В спомените си Стоян Райнов описва атмосферата на тяхното общуване. Сред приятелите, които почти всеки ден навестяват братята в дома им на „Софроний" 9, са Гео Милев, Асен Златаров, Николай Лилиев. Именно в личната колекция на Златаров са се запазили някои от редките ранни творби на Стоян Райнов.

Скулпторът Пандо Киселинчев (1890–1982) попада в орбитата на Гео Милев чрез съвместната си със Стоян Райнов изложба. Очевидно изкуството му допада на поета. Той репродуцира във „Везни" неговата пластика с двата бухала, озаглавена „Загадка". Гипсова отливка остава в личната колекция на Гео Милев. Днес тя се пази в Къща-музей „Гео Милев" в Стара Загора. Общуването им, впрочем, е било кратко, защото наскоро Киселинчев заминава на специализация в Германия.

Недостатъчно осветлени все още са отношенията между Гео Милев и Иван Лазаров (1889–1951). По-възрастен от Гео, Иван Лазаров е изпълнил първите си значителни творби на военна тематика през 10-те години. По времето на „Везни" той вече се е завърнал от Германия, където не само е школувал дарбата си, но и се е

приобщил към модерните движения в изкуството. Може би по-пълното проучване на архива на Иван Лазаров ще изясни контакта между двамата творци. Но и днес по отделни графични и пластични творби на Лазаров можем да твърдим, че са имали общ език. И навярно не е случайно, че репродуцирането на произведения от Иван Лазаров продължава и на страниците на „Пламък".

Сред художниците, чиито имена срещаме във „Везни" са още Христо Каварналиев, Борис Стефчев, Цанко Лавренов. Те са връстници на издателя и също са се формирали в преломното военно време. Христо Каварналиев (1894–1951) остава все още неизследвана фигура в нашето изкуство. В някои галерии той е представен, но с ранни творби или с късните си морски пейзажи. Те за съжаление не дават представа за неговата космополитна и модернистично насочена личност, ярко изявила се не само в България през 20-те години. Художествената критика и публицистика на Каварналиев в старите вестници позволява да усетим по-добре характера му, европейската му култура. Когато Христо Каварналиев открива първата си изложба в Трънковата галерия през 1919, сп. „Везни" я отбелязва, но с известни резерви. Еднообразието в сецесионната стилистика дистанцира Гео Милев от това изкуство. Но когато след престоя си в Германия художникът се връща почти чист експресионист, нещата се променят. В „Пламък" неведнъж се репродуцират негови работи. Навярно за Гео Милев е важна и новата му тематика – докерите и безработните, но решаващ е новият визуален език на Каварналиев.

Длъжници сме и на Борис Стефчев (1894–1983), познат ни предимно с късните си марини. Да си призная, изпитвах недоумение, когато четях във „Везни" възторжените думи на Гео Милев за суровите, монументални образи на Стефчев. Сякаш ставаше дума за друг човек. Едва неотдавна се озовах в храм-паметника на падналите в Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война в Гюешево. Погледът ми бе привлечен от образа на Йоан Кръстител от иконостаса. С груби черти на човек от народа, метежен, третиран открито експресивно. Взрях се в подписа – Б. Стефчев. Ето една следа от творчеството на Стефчев от 20-те години. През 1922 той се завръща от специализация във Виена, зареден с типичния за тогавашната художествена младеж вкус към експресионизма. Именно по това време той създава творби, които правят впечатление на Гео Милев и които са част, още неразкрита, от краткия български модернизъм. По-късно условията сломяват бунта у Стефчев и той не съумява да реализира в пълнота таланта си, посрещнат някога с толкова надежди. В навечерието на настоящата изложба имах шанса да бъда допусната до една частна колекция, в която открих и две от монументалните ранни работи на Стефчев. Едната беше знаменитото „Оплакване Христово", коментирано в рецензията на Гео Милев. В другото платно погледът ми беше прикован от един мощно изваян кентавър, устремен към слънцето. За причастността на Стефчев към модернистичните среди говори и една бегла скица на Чавдар Мутафов, датирана 1927 година.

Случаят Цанко Лавренов (1896–1978) е различен. Това е художник, който

остава значителна следа в историята на новата българска живопис. Неговите ярки картини, в които възкръсват манастирските старини и възрожденският Пловдив, изпълнени в своеобразен иконописен маниер, завинаги свързват името му с търсене на национален стил. Затова може би са забравени младежките му години на модернист. За щастие сам Цанко Лавренов в мемоарната си книга „По стръмната пътека" описва началото на художническата си дейност. Старите издания и архиви допълват неговия разказ, напълно пренебрегван от изследователите на изкуството му. Внимателният читател на сп. „Везни" ще открие през третата годишнина, когато издателят не може да преодолее финансовите затруднения и е принуден да изостави големия формат и илюстрациите, отговор на литературната анкета за смисъла на изкуството, подписан А. Лавренов, Виена. Александър е кръщелното име на художника, което по-късно той заменя със звучното, дадено от баба му, Цанко. Току-що стъпил на художническото поприще, посещаващ курсове във Виенското частно училище „Св. Ана", Лавренов вече е категоричен в разбирането си за духовното в изкуството. Може би познанството с Гео Милев датира от по-рано, от Школата за запасни офицери в Княжево, но творческата близост идва след завръщането на Цанко Лавренов в България през 1922 г. В първите творби, с които участва в изложбите на Южнобългарските художници и на групата „Бабаков – Дечев – Лавренов" той защитава кредото си, изразено на страниците на „Везни" и си спечелва славата на модернист. До скоро само някои от тези негови първи творби бяха познати, и то главно по репродукции. Отварянето в последно време на архива на Цанко Лавренов за изследване позволи този известен главно по литературни описания образ на художника като млад да получи конкретни, макар и непълни, очертания. Особен интерес събуждат серия творби от началото на 20-те години, върху които се чувства кръстосаното влияние на сецесион, символизъм, експресионизъм. Те са ценен документ за историята на българския модернизъм и говорят за дързостта и темперамента на художника, за отказа му да следва отъпкани пътища. Фокусирането на проблема „Гео Милев и българските художници модернисти" дава възможност да изявим именно тези общности от единомишленици, да очертаем полето и пунктовете на техните контакти – лични и творчески. През 1922 година Цанко Лавренов печата първата си рецензия и тя е посветена на изложбата на Николай Райнов, уредена в Пловдив. Да напомним програмната статия на самия Гео Милев, публикувана две години по-рано по повод изложбата на Южнобългарските художници в София, в която като гости участват Сирак Скитник и Иван Бояджиев. Поканата към тези автори безспорно свидетелства за модернистични настроения в пловдивската група. Цанко Лавренов е сред най-запалените организатори на Дома на изкуствата и печата в Пловдив, участник в много негови начинания. Когато през декември 1923 година Гео Милев пристига в Пловдив, за да изнесе знаменитите си сказки, оставили следа в местната преса, той гостува в дома на Цанко Лавренов. В памет на тази среща в „Златната книга за гости" на Цанко Лавренов Гео написва следния текст:

Колкото по-живо – толкова по-нехудожествено.
Изкуството няма нищо общо с действителността.
Изкуството няма нужда от модел.
Два полюса: на единия стои живата
действителност - на другия:
Изкуството.
Колкото по-далеч е художникът от
действителността, от формите на
действителността - от „модела" -
толкова по-близо е той до
Изкуството.

Пловдив, 16. 12. 1923
Гео Милев

Трудно е да възстановим атмосферата на диалога Милев – Лавренов. Но можем да отбележим, че много неща сродяват двамата като среда и възпитание, като юношески порив към големия свят и изкуството. Любопитно е, че както Гео Милев от ранна възраст има склонност да издава ръкописни вестничета и сборници, така и Лавренов като ученик във френския католически колеж в Пловдив списва и илюстрира вестник „Философ". Цанко Лавренов става настоятел за своя град на новото списание „Пламък". През 20-те години Лавренов е свързан с естетиката на модерното изкуство, но е необходимо да подчертая, че и по-късно, когато намира индивидуалния си път, оригиналното си картинно пространство, той не изменя на главната идея на своята младост – духовно и стилно изкуство.

Васил Захариев (1895–1971) е още един художник, чиято траектория на живота минава през „Везни". Неговата „Голгота" е възпроизведена в цвят през първата годишнина на списанието. Захариев е също провинциален младеж с порив към знание и култура. И той минава през окопите на войните. Едва след това, през 1919, се дипломира в Художественото училище. Не знаем нищо конкретно за срещата му с Гео Милев, но можем да приемем, че тя се е състояла по време на изпитната изложба на Васил Захариев, която е съвместна с тази на Николай Райнов. Сред показаното от младия график е и „Голгота". Тогава Васил Захариев е един от основателите на Дружеството на независимите художници и е специално отбелязан в статията на Гео Милев по повод първата им експозиция през 1920. Ясно е, че творбите на Захариев импонират на Гео Милев, отговарят на някаква негова предразположеност към подобен род образи. Ще допълня, че у поета е останала една от рисунките, показани на изпитната изложба – „Грехът".

Ще продължа с привличането на още две имена, доказано общували с Гео и пренесли посвещението си на модерното изкуство през целия си живот, макар и прекаран в голяма част далеч от родината. Така орбитите, по които кръжат Геовите внушения, се разширяват и наистина стават част от световното

художествено пространство. Имената на Георги Велчев (1891–1955) и Николай Абрашев (1897–1977) не срещаме в изданията на поета, нито в неговата кореспонденция и архив. Въпреки това си позволявам да ги привлека тук и да разширя с тях кръга на онези, които по вътрешна предразположеност са били сродни на големия поет и гражданин. Убедена съм, че тяхното кратко лично докосване до Гео Милев не е било случайност.

Авторът на единствената засега монография за Георги Велчев Вичо Иванов споменава, че в наследството му има скица на поета Гео Милев. За съжаление не я открих в колекцията на Къща-музей „Георги Велчев" във Варна. Това не ми дава, разбира се, основание да се усъмнявам в самия факт. Още повече биографичните координати посочват и конкретната възможност за запознаване на Георги Велчев с Гео Милев и последвало изпълнение на портретната рисунка. Това най-вероятно е могло да се случи през лятото на 1919 година – изключително важна за дейността на Гео. Той е замислил издаването на сп. „Везни" (1919–1922). Трескаво следи всички прояви на младото, новаторски ориентирано поколение. Пише за дипломната изложба на Николай Райнов, завършил поради войните академичното си образование през юни 1919. На тези защити задължително е присъствал и Георги Велчев, който също се завръща от фронта, за да продължи следването си и се дипломира през следващата 1920 година. Това, че той е реален съмишленик на Гео се вижда от поредица негови творби, щастливо съхранени в Къща-музей „Георги Велчев", макар останали неизвестни дори за специалистите и едва неотдавна въведени в научно обръщение. Те показват почерк, силно повлиян от постимпресионистичните тенденции, които на българска почва се оказват първи кълнове на модерното. Велчев предпочита гвашовата техника и работата с чист цвят. В същата стилистика той ще рисува поетичните си импресии от парижките паркове, изпълнени в началото на 20-те години. Определен интерес в рамките на нашата тема представлява портретната скица на младеж. Идентифицирането на модела с конкретно лице е проблематично, въпреки някои прилики, които водят към образа на Чавдар Мутафов. Но по-важно е, че това е тип на тогавашен интелектуалец именно от средите, към които се обръща Гео и за които той е репрезентативна фигура. Тази порода млади българи, на които съдбата е отредила ярък, но трагично кратък излаз на художествената сцена в следвоенния период, дори физически си приличат. Съсредоточеност и духовна устременост, темперамент и отдаденост на идеала слагат отпечатък върху облика им. Такъв е образът от скицата на Велчев. Щрихът е нервен и отривист, психическият живот – изведен на преден план.

Веднага след дипломирането си Велчев заминава за Европа. Първата спирка е Париж. През 1922 е в Германия – Мюнхен, Бремен, Ворпсведе. Тук той пристига в късната есен на 1923, поканен от самия Хайнрих Фогелер, един от основателите на знаменитото художническо братство. Днес значението на това общество е оценено по достойнство и в художниците от Ворпсведе виждат група, подготвяща експресионизма подобно на „Синият конник" и „Мост". Георги Велчев

рисува във Ворпсведе и това е българската следа в историята на знаменитата художническа колония.

Изкушавам се отново да подчертая значението на Германия в живота на художниците от кръга на Гео Милев, духовно белязала и самия него. Георги Велчев пребивава в Германия също не като случаен пътешественик. Автопортретите му от Мюнхен говорят за това. А макар и кратко, общуването му с Фогелер отваря бъдещи духовни пространства. Самата фигура на Фогелер от своя страна има своите паралели в немската художествена култура с тази на Херварт Валден. Сходна е съдбата на тези двама културни посредници. Личности с голям художествен и обществен заряд, които стават жертва на социалните си утопии.

Сюжетът Николай Абрашев предлага свои допирни точки до темата Гео Милев. Десетилетия след смъртта на поета, в Ню Йорк художникът и художественият педагог Николай Абрашев, който ръководи там своя школа *Abrasheff School of Art* се среща с една от сестрите на Гео Милев – Мария Владимирова. И за двамата задокеанската родина е останала завинаги далеч, но споменът за нея не е заглъхнал. В атмосферата на това общуване се ражда идеята по спомени от младините Абрашев да нарисува портрет на поета. Днес той се пази в Старозагорската художествена галерия. Правен е в средата на 70-те. Макар все още частично забулени в тайна, животът и творчеството на Николай Абрашев разкриват една последователна позиция, която ни кара да виждаме в него фигура, близка по духовна нагласа до Гео.

Абрашев е от сливенски род и е почти връстник на старозагореца Гео Милев. Към 1919 година се отнася първият паралел в съдбите на двамата. След всичко преживяно на фронта и в Германия, преизпълнен с амбиции да действа за обновата на художествения живот у нас Гео Милев започва да издава сп. „Везни". Първата книжка излиза през месец септември. Същата есен на 1919, малко по-късно, през ноември излизат от печат двете книжки на „Земя", двуседмично списание за изкуство и критика, чийто „стопанин и редактор" е Николай Абрашев, също неотдавна завърнал се от Германия. Поради краткия си живот сп. „Земя" не може да съперничи – нито по мащаб, нито по историческа роля – с „Везни". Но съзвучията в двете издания - особено от далечна дистанция – се прочитат отчетливо. Това се отнася преди всичко до авторите – литератори и художници, чиито имена определят програмата и на двете. Братята Николай и Стоян Райнови, Сирак Скитник, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Иван Лазаров. Налага се присъствието на Николай Райнов (в двете му качества – на литератор и художник) и на Сирак Скитник, оставил именно на страниците на „Земя" един от първите си програмни текстове „Имаме ли художествена критика?". За това, че Абрашев пази спомена за младините и за българските си другари модернисти свидетелства един отпечатък от „Маски" на Сирак Скитник, публикуван някога в „Земя" и пренесен в България с личния архив на художника след смъртта му. Значи през всичките години на скитания по света – Италия, Франция, Аржентина, Бразилия и САЩ този образ е бил с него.

Абрашев напуска България през 1920. Но целият му следващ път е обвързан със съдбата на модерното изкуство. В Париж той общува с представители на Парижката школа. В Бразилия под псевдонима Никола де Гаро той се налага като значителна фигура в кръга на модернистите. Заслужава специално внимание неговата теория на изкуството. С всичко това той се вписва в огромния и многолик поток на интернационалния модернизъм от първата половина на XX век.

През 1923, за да ознаменува петгодишнината на книгоиздателство „Везни", Гео Милев подготвя и издава Алманах Везни. Списание „Везни" е претърпяло финансов крах. Някои от най-близките съратници са изоставили редактора му. Крайната радикалност на неговата естетика се е възприемала от повечето като несъгласувана с местните условия и особености на българския живот. Резките конфронтации на Гео Милев в художествените среди са тема на много публикации в тогавашния печат. Единствената възможност да се впишеш в българската култура е адаптацията. Постигнали известен успех, художниците са били склонни не към авангардистки протест, а към примиряване с традиционните форми и институции. Поради своеобразието на историческото ни развитие у нас не се създава що-годе значителна културна общност, която да е автономна и независима в ценностните си съждения и която да стане носител на новите художествени идеи. И все пак издаването на сп. „Везни" не е останало безследно. То е раздвижило пластове в общественото съзнание, особено в младежките среди. Именно там са възторжените почитатели на Гео Милев. Сред учениците и студентите възгледите му намират страстни привърженици. Гео Милев общува с тях. Изнася сказки. Дискутира въпросите на изкуството. Сред тях открива нови имена, на които възлага надежди.

Един от тези младежи е Мирчо Качулев (1901–1972). Гео взема четири негови рисунки на тема „Годишните времена" и ги отпечатва в Алманах Везни. Тази интересна личност е известна благодарение на публикациите на неговия приятел и роднина художествения критик Кирил Кръстев (1904–1990), сам по онова време автор на експресионистични творби. Оформил се в кръга на младите ямболски модернисти, Качулев намира пряк и самостоятелен път към творчеството. Неговата изложба в Ямбол съвпада с пристигането на Гео Милев в града. Резултатът е поощрителна рецензия в местния в. „Тунджа". Рисунките на Мирчо Качулев са направили впечатление на поета с освободеността си от натурата и с фантазията си. Когато днес оглеждаме това неголямо по обем творчество и се опитваме да го ситуираме в полето на модернистични прояви, веднага отбелязваме, че работите на Качулев нямат нищо общо със символистично-сецесионните навеи. Нещо повече – в тях дори могат да се отгатнат сюрреалистични предчувствия. Гео Милев е имал пълната убеденост в художествената нагласа на Мирчо Качулев, когато го препоръчва (наред с Иван Бояджиев и Ана Балсамаджиева) като участник в Международната зенитистка изложба, организирана от Любомир Мицич в Белград (1924). В тази експозиция наши

художници за първи път са показани редом с най-значителни фигури на европейския модернизъм – Кандински и Кле, Делоне, Архипенко, Цадкин.

Следващата 1925 година в изложбата на сюрреалистите в Париж участва българинът Жорж Папазов (1894–1972). Неговата самостоятелна изложба в София през 1919 Гео Милев посреща рязко критично. Причините за подобна реакция са по всяка вероятност комбинирани – психологически и естетически. Но както понякога се случва, съдбата впоследствие странно примирява опонентите. В края на 1921 година в Берлин Жорж Папазов влиза в контакт с Оскар Кокошка и става свой сред художниците в галерия "Der Sturm". През 1923 излага с ляво ориентираната група „Ноември". А с Париж, където Папазов пристига в началото на 1924 започва същинското му раждане на художник модернист с оригинален и ярък почерк, какъвто от ранните му опити не вижда у него Гео Милев.

Що се отнася до Мирчо Качулев, съдбата му е свързана и с модернизма, и с Гео Милев. Неговият „Бал Господен", показан на Венецианското биенале, е бил откупен от Маринети. През 1923 г. негови цветни работи намираме върху кориците на сп. „Софийски журнал". Качулев илюстрира „Паякът" на Димитър Вазов (1902–1976), една чисто експресионистична по концепция книга. Самият автор пише поемата още като гимназист през 1919 и не се осмелява да я покаже на именития си чичо. Изключително интересна е личността на този българин с уникална европейска съдба. След следване във Виена, Мюнхен и Цюрих, Димитър Вазов е в Париж, където от 1924 до 1928 е фигура в нямото френско кино. Съществува недоказана информация, че Мирчо Качулев е илюстрирал поемата „Септември". Трагичната гибел на поета прекъсва художническия път на Мирчо Качулев. Той изцяло се посвещава на техниката.

С Гео Милев е общувал и скулпторът Петър Рамаданов (1895–1972). Той е автор на известната глава на поета, решена в кубо-футуристичен план. Рамаданов е оставил спомен, от който става ясно, че връзката между двамата не е случайна и повърхностна. Тя датира от Дойранския фронт. Става с посредничеството на общия приятел Николай Райнов. Има развитие, защото се основава на сходство във възгледите. Портретът на Гео Милев е изпълнен преди юни 1923. По същото време Петър Рамаданов прави и знаменитата маска на Николай Райнов, днес в колекцията на НХГ.

Ето такъв е кръгът от художници, привлечени около сп. „Везни" и едноименния алманах. Необходимо е интелектуално усилие, за да се освободим от тежестта на обичайните конфигурации, в които тези имена са били включвани и да ги видим по нов начин – като общност, създадена макар и за кратко – от личността и авангардните идеи на Гео Милев. За изследователя е вълнуващо да установи и проследи взаимоотношенията на автори, които традиционно в представите ни са стояли далеч един от друг. Да постави Васил Захариев до Иван Милев, Николай Райнов до Иван Бояджиев, Сирак Скитник до Цанко Лавренов. За да може да види общите насоки в творчеството им през първите следвоенни години като проява

на модернистична естетика. Онова, което свързва тези млади, будни и широко образовани, разностранно надарени хора, лежи над делничните и изобщо над житейските реалии. И Гео Милев е моторът, който задвижва духовната им енергия.

Не зная дали той би намерил общ език с приятелите си художници, ако сам не е бил изкушен от пластическата форма, ако естетическата му позиция е била формирана само върху литературен и театрален опит. В това отношение той е типична фигура за европейския модернизъм. Гео Милев рисува от малък и това му увлечение не намалява с годините. Изследването на изобразителното наследство на поета беше възможно на базата на значителен брой запазени рисунки, ръкописни вестничета, илюстровани поетични сборници и албуми, автопортрети и портрети, проекти за театрални спектакли и оформления на книги. След гибелта на Гео Милев съхранени в семейството, на етапи те са преминали в държавните архиви. Разпределени са главно между БИА на Народна библиотека „Св. Св. Кирил и Методий" и Къща-музей „Гео Милев" в Стара Загора. За първи път те станаха обект на специализиран анализ в юбилейния двутомник, издаден през 1995 година. Тогава за първи път бяха репродуцирани и някои от творбите, създадени в последните години от живота му с подчертан модернистичен характер. Бих споменала откровено търсената в експресионистичен ключ „Ева", изпълнена в гваш, и графичната „Жена със свещи", както и леката моливна рисунка, в която женската фигура деликатно чезне в мрежата от щрихи. Особена тема в рисунковото творчество на Гео Милев са поредицата автопортрети – проекции на неговата духовна еволюция. В контекста на нашата тема специален интерес предизвикват последният автопортрет преди раняването на фронта и създадените в последните години.

От следването си в Германия Гео Милев се завръща през 1915 година. Върнал се е с независими и горди съждения, опърлен от бунта на модернизма, с предчувствие за световни катаклизми. Дисертацията върху Рихард Демел е документ за личността на поета. А лайпцигските му „Бележки", завършени в края на 1914, имат знаменателен финален подпис – Гео Милев, *bulgarischer Weltbürger*. Началото на активната му литературна и издателска дейност („Лирични хвърчащи листове" с преводите на Стефан Маларме, Рихард Демел, Емил Верхарн, Пол Верлен и Фридрих Ницше) е прекъсната от войната, която настъпва все по-близо към България. През септември 1916 година Гео Милев е изпратен на Дойранския фронт. Две неща творчески материализират състоянието на поета под грохота на оръдията – текстът „На Дойранското езеро" и моливният автопортрет върху пощенски плик. Това е забележителен образ, в който натурното и експресивното са съюзени. Наблюдаваният и щудиран лик е преобразен. Косите – като наелектризирани – горят. Какво е търсил в образа си поетът, затворен в блиндажа? Защо се е вглеждал в себе си в самотен вечерен час? По-късно в „Жестокият пръстен" той ще се върне към разпятията и възкресенията под кота 506. Следва зловещият удар на съдбата. С разбит череп, но с несломен дух и със същата поетична страст Гео Милев намира сили да продължи пътя си.

Годината, прекарана в Берлин, където е изпратен на лечение, е несравнима по интензивност и обхват на преживяното. Февруари 1918 – март 1919. За Гео Милев това е епоха. Въпреки страданието – поредицата мъчителни операции, той е щастлив. Живее с ритъма на европейската столица. Най-после извънредните размери на неговата натура са намерили своето духовно пространство. Екзалтиран и ерудиран, жаден за всичко ново, Гео естествено се вписва в кръга около "*Der Sturm*", където се пресичат осевите линии на модерна Европа. „Едва ли не всеки ден бяхме в залите на "*Der Sturm*", дето Херварт Валден събираше богатствата на Шагал, Паул Кле, Кандински, Оскар Кокошка" – пише в спомените си съпругата на поета актрисата Мила Керанова. Като него много от личностите, с които общува там, са разностранно надарени. За тези интелектуалци експресионизмът е новото верую. Изкуство на звуковите и пластически дисонанси, на оголената човешка драма. Без съмнение Берлин разкрепостява визуалните възприятия на поета, разширява кръгозора му с нови ценностни ориентири. Берлин и експресионизмът рефлектират и в зрялото изобразително творчество на Гео Милев, макар за съжаление то да се е съхранило само частично. Изчезнали са неговите колажи, които той трогателно по български нарича „лепизми". Затова пък пред нас са последните автопортрети, в които поетът търси своя представителен образ. В тях той естествено се обръща към експресионистичните изразни средства – знак на естетическата вяра, която изповядва. Това е Гео Милев – законодателят на мислите на новото поколение български интелектуалци.

В изложбата за първи път избрани творби от изобразителното творчество на поета са включени в общата картина на българския модернизъм. А един от неговите автопортрети е излъчен като ключов. Програмният експресионизъм в този образ не е усвоена стилистика, а израз на духовен ток. Той бие и в останалите произведения на Гео Милев, който не само като поет и критик, но и като художник намира място сред събратята си. И с това още веднъж защитава своето кредо. „Не в природата, не в действителността се крият изворите на изкуството, а в свръхдействителния мир на нашите абстракции, на неизразимото" пише Гео Милев.

В контекста на темата на нашата експозиция трябва да споменем експресионистичната изложба, която Гео Милев урежда в квартирата си на бул. „Мария Луиза" 23 в София (декември 1921 – януари 1922) и за която са известни читателите на „Везни". От съобщението научаваме, че ще бъдат изложени експресионистични, кубистични, футуристични и примитивистични картини на европейски художници от частната колекция на Гео Милев – около 60 работи, главно гравюри и акварели. Това е първа по рода си изложба в България. Защо днес нямаме възможност да я реконструираме? Частично съхранени в архива на поета са графични отпечатъци, които ни позволяват да упоменем някои имена – Оскар Кокошка, Пехщайн, Феликсмюлер, Ото Фройндлих, Алберт Наур. В тогавашна рецензия за изложбата се описва и голямото маслено платно „Акробатката" от Хайнрих Мюлер. Впрочем, самата съдба на тази първа модернистична изложба у нас

показва колко Гео Милев е изпреварил обществото ни развитие.

Така чрез изобразителното творчество на поета и чрез пристрастието му към пластическите изкуства достигаме до преки и категорични изводи относно неговите модернистични ориентации и радикално художествено мислене. Получаваме опора, за да преодолеем битуващи схеми за преход от модернизъм към социален ангажимент. Виждаме ги не противопоставени, а сключени в едно нажежено ядро, каквато е огнената личност на Гео Милев.

В литературата се е утвърдило разграничаването между Гео Милев от периода на „Везни" и този след септември 1923, намерил отражение в „Пламък". В естетически план то се представя като преход от модернизъм към реализъм. Въпросът е много по-сложен и за да се опитаме да го изясним, преди всичко трябва да се предпазим от една чисто логическа грешка – да не поставяме елементарен знак на равенство между определени идеологически и естетически понятия. Както и да тълкуваме мотивите и характера на политическия ангажимент на Гео Милев след 1923 година и социалната ориентация на неговата поезия, художествените му възгледи – трябва да го признаем – не се променят нито рязко, нито в съществени пунктове. Това впрочем е напълно естествено, ако го видим в контекста на европейския следвоенен модернизъм. Експресионизмът в Германия не е антитеза на лявото движение, а художествена форма на неговата изява.

А сега да се обърнем към „Пламък" (1924). Някои от сътрудниците на Гео Милев са го изоставили, други не са в България. За отдалечаването на трети е изиграл роля политизираният облик на изданието. Но когато днес прелистваме книжките на „Пламък" и проследяваме изобразителния ред – илюстрациите, винетките, когато четем рецензиите за изложби, поместени на страниците им, разбираме, че позицията на Гео Милев – за активно, духовно, ново изкуство – не се е променила.

В „Пламък" отново срещаме Иван Бояджиев. Напечатана е голяма аналитична рецензия за първата му самостоятелна изложба от Макс Мецгер, илюстрирана с подчертано експресионистичната картина „Настроение" (за жалост унищожена или с неизвестно местонахождение).

Ново име в обкръжението на Гео Милев е току-що завърналата се от Германия млада скулпторка Ана Балсамаджиева. По повод нейната първа изложба в София Гео пише възторжена рецензия и я публикува двукратно – в „Пламък" и във в. „Възход". Ранното творчество на Балсамаджиева, доколкото можем да възстановим облика му по репродукции в печата и по отделни, дошли до нас графични произведения, е силно белязано от немската школа. То е стилно и експресивно. В общуването на Гео Милев с Балсамаджиева са наслоени и други планове. Дядото на скулпторката, французин по произход идва в България след Освобождението и участва в проектирането и изграждането на опожарената Стара Загора. Неин съпруг в началото на 20-те години е Боян Дановски (1899–1976). Мемоарната литература дава обилен материал за неговата дружба с Гео Милев, за общата им причастност към художествения авангард.

Особено явление на българския културен хоризонт през 20-те години е немският художник, театрал и критик Макс Мецгер (1898–1979). Странната му, наситена с обрати съдба остава още не напълно изяснена. Бомбардировките над София са отнесли малкото му живописни творби. Но техните репродукции в тогавашния печат, наред с илюстрациите му към детски книги достатъчно определено характеризират неговия почерк, оформен в средата на германския експресионизъм. Мецгер идва в България след падането на Баварската република като съпруг на литераторката Райна Костенцева. Присъствието му в нашия художествен живот продължава докъм средата на 30-те години, когато Мецгер се завръща в родината. Като личност той обединява в себе си художествен и политически авангардизъм, което го прави един от най-близките на Гео Милев в последните години. В „Пламък" той се явява не само като тънък и вещ художествен критик. Там той публикува програмна студия за интелигенцията и обществото. Мецгер е автор на редица винетки и има отношение към общия графичен вид на списанието. Доказателство за близостта с Гео са двата портрета, които Мецгер му прави. Особено внимание заслужава линогравюрният – в него обобщеността достига до крайност, без да заглуши индивидуалния характер. Знак на сътрудничеството между двамата е серията портретни скици на писатели, изпълнени от Макс Мецгер за Гео Милевата „Антология на българската поезия". Темите, които ги занимават, често са сходни. Мецгер също пише рецензия за изложбата на Балсамаджиева. Сближават ги идеите им. Гео Милев приветства руската революция. Мецгер прави цветна гравюра на Ленин, отпечатана в „Пламък" по повод смъртта му. Но главен е творческият контакт. През 1924 година вижда бял свят едно тяхно общо дело – великолепната книжка с детски стихове от Рихард Демел. Гео Милев е преводачът, а Макс Мецгер осъществява в нея една от сполуките си в илюстрацията. Рисунките са в детски наивистичен стил, така типичен за естетиката на модернизма. По спомени Мецгер е бил и музикант. Разностранната артистична надареност предопределя работата му в театъра. По-късно голям отзвук получава неговата работа по спектакъла „Благородникът" от Молиер, осъществен на сцената на Народния театър, сезон 1929/30, режисьор Хрисан Цанков. Сценографското решение на Мецгер – както в декора, така и в костюмите – е търсено в подчертано модернистичен ключ и е едно от най-радикалните за времето си у нас. Интересни сведения за Мецгер излязоха в архива на Цанко Лавренов, с който по спомени на дъщерята на художника Ингеборг Мецгер ги е свързвало близко приятелство. В „Златната книга" на Лавренов един от първите оставя своя следа и Макс Мецгер. Той пише: *„Изкуството носи радост. Понякога на нас, художниците, ни се налага да поспрем по пътя си напред, да отстъпим малко, но чувството ни за хумор и самоирония ни помага да станем, да поотупаме измачканите си дрехи и отново да поемем напред"*. Текстът е на немски, може би езикът, на който двамата в онези години са общували. Датата – 28. 04. 1927 г. Второто свидетелство е от Атонския бележник на Цанко Лавренов. От него

разбираме, че на тръгване за Света гора (29. 10. 1935) той се среща с Макс Мецгер. Това е и последното документално установено присъствие на Макс Мецгер в България. След Втората световна война в Германия Мецгер се посвещава главно на художественото възпитание – област, в която неговата дейност е високо обществено оценена.

Около Гео Милев в периода на „Пламък" е и Каварналиев. Сега по-ясно се очертава близостта във възгледите им. В новите работи на Христо Каварналиев тоталният експресионистичен бунт придобива конкретни социални форми. И Гео Милев охотно илюстрира „Пламък" с неговите докери. Все още неизвестни за публиката са работите на Каварналиев на тема Септември 23-та, които проливат допълнителна светлина върху общуването му с поета. Осите на тези контакти могат да се проследят и извън Геовото списание. По същото време – 1924 година – във Варна излиза сп. „Море". Графичното оформление на корицата е на Каварналиев. Негови са и голяма част от илюстрациите – някои са същите като в „Пламък". И съвсем не случайно е, че именно в сп. „Море" Гео Милев печата статията си „Николай Дюлгеров и кубизмът", посветена на изложбата на младия български модернист.

Николай Дюлгеров (1901–1982) също е преминал европейска школа. Първо учи във Виена, а след това в Германия, където е единственият документално известен българин в Баухаус. Отношението към Дюлгеров е още едно доказателство за активната позиция на Гео Милев, за живия му интерес към всичко ново, небанално и духовно. Невъзможно е да реконструираме тази първа изложба на Николай Дюлгеров. За нея съдим по рисунката в „Море" и по един автопортрет на художника от това време. Що се отнася до термина „кубизъм", е необходимо да уточним, че не само у нас, но и в центъра на Европа авангардните художествени процеси са още в движение и изключват както категорични анализи, така и терминологична еднозначност. В съзнанието на съвременниците абстракция – кубизъм – футуризъм – експресионизъм – фовизъм – примитивизъм съществуват като един общ бунт срещу традицията.

Впрочем, за кубизма Гео Милев е достоверно доказано информиран. В личната му библиотека – материал за специално изследване – се пазят ред издания по този въпрос. Сред тях привличат вниманието излезлите в издателството на Валден "*Der Sturm*": Херварт Валден, Новата живопис, 1919; Рудолф Блюмнер, Духът на кубизма и изкуствата, 1921; Алберт Глез, За кубизма, 1922. Едва ли в България през онези години има друга личност, в която модернистичният нагон да е бил съчетан с фундаментална теоретическа осведоменост. И е почти страшно да си представим трагическия разрив между него и другите.

Личната библиотека на Гео Милев, в голямата си част пазена днес в Къща-музей „Гео Милев", съдържа и други сведения по темата „Гео Милев – Николай Дюлгеров". В нея намираме „Приказка" от Артур Шницлер, издадена в 1909 г. от братя Дюлгерови, Кюстендил. Става дума за бащата и чичото на бъдещия художник, които през 1894 основават печатница. До 1926 там са издадени десетки книги, речници,

списания и вестници. От само себе си се налага едно отстъпление към родословията на българските модернисти. Почти по същото време и Милю Касабов отваря книжарница и се захваща с просветителска дейност. Дали книгата на Шницлер е пристигнала в бащината книжарница или е дар – години по-късно – не може да се каже. По-вероятно е първото. Любопитно е да припомня, че пак братя Дюлгерови издават „Що е модернизъм" от Пшибишевски още през 1912 година, сякаш предчувствайки съдбата на своя наследник. Дюлгеров, най-млад сред художниците, общували с Гео Милев, е и най-краен и най-последователен в идеите си. Той окончателно определя своя път в руслото на футуризма в творчески контакт с водача на италианските футуристи Маринети.

На страниците на сп. „Пламък" виждаме няколко репродукции от творби на Петър Дачев (1896–1968), а също кратка бележка за изложбата му в Трънковата галерия. Името на този наш художник и публицист е познато на сравнително тесен кръг. Когато преглеждаш неговия богат архив в Историческия музей в Добрич, изпитваш истинско изумление от дългогодишното му културно подвижничество. Особено значение за нашата тема има папката със запазени работи от първата самостоятелна изложба през 1924 г. Навремето тази експозиция на младия самоук и никому неизвестен художник предизвиква силен отзвук и именно поради експресионизма, намерен в личен нюанс. Дори Сирак Скитник ѝ обръща внимание на страниците на „Слово". Божинов също поощрява този нов художник, който „живее в странния мир на своето буйно въображение". Впоследствие Петър Дачев забравя увлеченията на младите си години и се насочва към традиционна изобразителност и литературна дейност. Днес преоткрити, ранните му творби се възприемат като ярко и автентично свидетелство за модернизма от началото на 20-те години. Това са големи, изпълнени с гваш листове. С характерна за времето образност и ключови теми – апокалиптични видения, приказни миражи, сблъсък на доброто и злото. Мъжът и Жената във вечното им противостоене. Главен повод да призовем тук името на Петър Дачев е двуцветната репродукция на „Страждущият Йов" в кн. 4 на „Пламък", доказателство за отношението на Гео Милев към художника. Наскоро още един факт потвърди това. Оригинална рисунка на Петър Дачев беше предадена от наследниците на поета в Къща-музей „Гео Милев" и след реставрация постъпи в Художествена галерия – Стара Загора. Близка по стил до „Йов", тази пейзажна по мотив рисунка се отличава със същия драматизъм. Черни голи дървета се гърчат под напора на някакви чудовищни сили. Сякаш са странно преобърнати корени, щръкнали към черно небе, където е застинало зловещо жълто слънце. Един самороден експресионизъм. А всъщност Петър Дачев очевидно е бил запознат с авангардните движения в Европа. Негов брат е Анастас Петров, основоположникът на българския балет, формиран в руслото на модерните театрални тенденции в Германия. Портретната скица, която Дачев прави на брат си (1923), с енергичния си рисунък и особено с цветовия контраст на синьо и червено напомня – макар в по-тиха тоналност – Оскар Кокошка, един от кумирите на Гео Милев и хората от неговия кръг.

За изложбата привлякохме и едно име, което е извън кръга на Гео Милев – Гошка Дацов (1884–1917). Позволихме си това по две причини. В творчеството на Гошка Дацов, все още несъбрано и неизследвано в цялост откриваме мотиви, съзвучни на модернистичните тенденции от кръга на Гео Милев. Получил художествено образование в Италия, този художник е силно повлиян от европейския символизъм и ако така трагично рано не беше прекъснат животът му, със сигурност щеше да еволюира към по-радикални експресионистични визии. Съдбата го покосява няколко месеца след раняването на Гео. Той е жертва на същата война, през която минава цялото това поколение.

Така за изложбата „Гео Милев и българският модернизъм" бяха подбрани около 100 творби на самия поет и на художниците, близки нему по дух, представителни за върховата фаза на българския модернизъм. Искаше ни се в тях да видим доказателство за съществуването у нас в следвоенния период на художествени процеси с високо напрежение. Да изявим енергийния им заряд и да провокираме обществена реакция. Именно затова избрахме и облика на експозицията. Той трябваше да бъде ударен, атакуващ. Мощно озвучаващ заложеното в творбите на младите от 20-те години и встъпващ в диалог със съвременната агресивна визуалност. Вдигнахме в мащаб малките по размери произведения и сами бяхме изумени от мощта, с която се изсипаха върху ни техните послания.

Открито или негласно у нас се води спор дали процесите, които фокусираме с тази изложба, могат да бъдат определени като модернистични, дали авангардизъм не е тяхното по-точно назоваване. Както се разбира от името на изложбата, избрали сме термина модернизъм. Намирам, че той е по-обемен и що се отнася до изобразителния материал – по-адекватен. В българската художествена практика дори през тези „най-луди" години трудно ще открием форми, съпоставими със стилистиката, която асоциираме с понятието авангард. В същото време имам сериозни основания да се придържам към тезата, че авангардът се откъсва от модернизма не по крайност на образното решение, а по вида на своята комуникативност. Приемам, че не поетиката, а реториката е демаркационната линия на двете явления. Модернистично и авангардно се разграничават по-скоро в системата на тяхното социално въздействие. Погледнем ли по този начин на проблема, ще разберем, че в художествения материал, който представяме, има два пласта – преобладаващо модернистичен, що се отнася до стилистиката, и такъв, който е сроден на авангарда по тип на изказ, по насоченост на авторовото послание. Творбите, които създават художниците от кръга на Гео Милев, програмно не са затворени в естетическата си самоцелност, а целят отвъд формата. Като интенция и като факт те са провокативни и агресивни. Излизането от чисто художественото директно в живота – една от главните характеристики на авангарда – маркира и много от действията и текстовете на Гео Милев и неговите единомишленици. Поемайки риска от неузаконена терминология бих назовала този върхов по напрежение етап авангардистичен модернизъм. Тоталният бунт не

взривява докрай пластическите им реализации, но той е в словата им. За първи път на български език прозвучават толкова дръзки мисли против традиционния реализъм, за първи път поривът към абсолютното и духовното е тъй пророчески огласен.

И ето ни отново пред един от парадоксите на българското културно развитие. Външно, по изглед сякаш по-кротък от европейските модернизми, по същина българският модернизъм в този свой пиков момент представлява картина тъй наситена и напрегната, без възможност да се разреши в тясното наше културно пространство. И тук става дума не само за обичайното наслояване на различни догонващи се стилови форми, а за сблъсък на два модела, на два принципа. Вътрешната противоречивост на тази особена ситуация може би обяснява и много от личностните конфликти и отдалечавания.

В стилово отношение подбраните творби се простират в широкия спектър на постреализма. В тях ще открием отзвуци от различни европейски тенденции от края на XIX и началото на XX век – от символизъм, сецесион и постимпресионизъм до кубо-футуризъм и експресионизъм, откъслечни наченки на сюрреализъм и дадаизъм. Естетиката на „Везни" може да бъде сравнена с тази, която няколко години по-рано Кандински и Франц Марк постигат в алманаха „Синият конник". Но ключовата дума безспорно е експресионизъм. Не само защото тогава тя е синоним на модернизъм, обединяващ различни стилистични фигури. Но също така защото тя изразява най-точно рискованата оголеност на посланието, вика на душата. Бяхме много далеч от амбициите да щудираме аналитично и класифицираме отделни стилови елементи. Искахме по-скоро да изразим общото експресивно напрежение, заложено в творбите.

Може би затова избрахме за структуриращ изложбата принцип семантичния. Групирахме изобразителния материал в пет части. Идеята беше да се очертаят осевите теми на пиковия български модернизъм в изобразителното изкуство и техните интерпретации. Откроиха се – Азът, Богове и тайнства, Жената, Градът, Музиката. Съзвучни в много отношения на подобни фигури в литературата и другите изкуства, тук – в своята изпъкнала образност – те изваждат наяве скрити душевни територии. Това съдържателно композиране – не по автори или стилове – според нашата идея още повече активизира възприятието и рефлексиите на тема „български модернизъм". Поставени в нов изобразителен ред, мащабните репродукции, възпроизвеждащи творбите и техните фрагменти, разкриват нови аспекти, неочаквани конфронтации или вътрешни съгласувания, казано просто – нов прочит на тази страница от историята на българското изкуство.

Всяка тема естествено се раздипля на основата на своята многозначност. Азът се прочита не само в индивидуалистичния нагон, изразен в поредица автопортретни и портретни образи, но и във форми, въплъщаващи демиургическото начало у твореца, възведено от модернистите в култ. Богове и тайнства е другата голяма тема, която обединява духовните търсения в диапазона от традиционно религиозното до окултно мистичното, а също така взаимните им

отражения и отблясъци. Градът – утроба на човешки падения и възнесения – за първи път у модернистите се явява с пронизваща острота в българското изкуство. Жената – водещ мотив в естетиката на модернизма – е показана в многоликите си преображения от меланхолна извисеност и святост до греховност и демонизъм. „Музиката е първичното начало на всички изкуства. Самото понятие Изкуство." Това пише Гео Милев. Такова е кредото на модерното изкуство. Интересно е да се види как Музиката = Изкуство живее в творбите на българите модернисти. Именно този вид представяне, убедена съм, позволява да бъдат чути вътрешните гласове на българския модернизъм и да бъде усетена неговата съдържателна плътност.

„Текстът на живота" на личностите, които представят този върхов български модернизъм, е не по-малко забележителен от тяхното изкуство. И въпреки че това вече е друга тема нека отбележим, че повечето от споменатите художници, както и самият редактор, в този период съчетават авангардните идеи в изкуството с леви убеждения за промяна в световния ред – напълно в духа на следвоенна Европа. Тези настроения са избуяли върху почвата на войните, революциите, надеждите. Те са повече състояния на духа, отколкото организирана политическа активност. Макар в обкръжението на Гео Милев да има и такива, които правят изключение. Достатъчно е да споменем Христо Ясенов и Крум Кюлявков. За самия Гео Милев няма конфликт между художествен и обществен идеал. Доказва го безсмъртната му поема „Септември". Там народният бунт кънти в аритмиите на свободния стих.

„Мигът" на този авангардистки модернизъм свършва. След 1925 година картината се променя. Спрямо картинната плътност и съвършеното опредметяване в произведенията на изкуството от 30-те години нервната жестикулация на модернистите от следвоенния период изглежда обречена. Творбите им са раними в своята оголена човещина. Те наистина са повече живот отколкото изкуство, ако под изкуство се разбира защитната условност на формата. Но бунтът – като израз на вечната човешка Голгота – все едно безсмъртен.

Как ще бъдат прочетени днес тези послания? С изложбата „Гео Милев българският модернизъм" искахме да изявим техния авангардистичен зов з човечност и да го преведем на езика на нашето време – началото на XXI век.

Ружа Маринска

*In January 2005 we mark the 110th anniversary of the birth of **GEO MILEV** who will forever be honoured in Bulgarian culture as an inspired poet, talented journalist, editor of the innovative journals Vezni and Plamak, gifted theatre director, translator and publisher, champion of the European affiliation of Bulgarian culture, patriot and citizen of the world.*

Historical distance always provides a broader basis and a different angle for analysing past developments, identifying key elements and major events and reinterpreting their nature and significance: a huge advantage over the contemporaries who habitually lose track of what is important in the mundane current events of their time. It is from that distance we now view the years of World War I and the brief 1920s period that followed, seeing them without any doubt as the highlight of modernism in Bulgaria. Modernism was also present in Bulgarian art at an earlier stage, at the very beginning of the 20th century, and later in the 1930s and 1940s., despite the fact that modernist trends never predominated in the thinking and sensitivity of the intellectuals who were never capable of fully resisting the powerful force of conservative tradition. What is more, modernist trends never had solid social foundations nor enjoyed general support in Bulgaria thus remaining in the domain only of the urban, predominantly young, intellectuals. The most radical period of Bulgarian modernism was only given a brief span of life in the first post-war years.

This is not to undermine the role of Bulgarian modernism in the rejuvenation and enhancement of the Bulgarian spirit. The fact that we have decided to focus on *Geo Milev and Bulgarian Modernism* opens ample opportunities for a multifaceted and productive analysis from the point of view of aesthetics, popular mentality and sociology.

The exhibition: *Geo Milev and Bulgarian Modernism* which we offer to the public today is but a stage in long years of research, and results from a number of publications which put the issue at the centre of attention of scholars of the critical and artistic circle around Geo Milev.

Looking back into time in an attempt to recreate the authentic atmosphere of post-WWI Bulgarian culture, we see ***GEO MILEV*** as the dynamo in introducing new spirit into culture. Subjected to vicious criticism from more than one side, he was aggressive himself in his ardent arguing for the right of existence of modernism in Bulgaria. His position attracted all those searching for new ways of expression, to him and his journals. Among his supporters were many artists. While working on *Geo Milev and Bulgarian modernism* we have tried to reorganise some visual material, until recently left chaotic, even unknown, and to regroup it, in order to show its real identity, to show it *live*. The attempt to identify the artists gravitat-

ing towards Geo Milev should not be interpreted as an attempt to present them as a community of uniform views. Each of those artists had his own intellectual energy and temperament, and followed his own path in art. Even when, very briefly, they were jointly creating their work, they all defended and preserved their personal space and the independence of their reactions. However, to identify them as a group on the basis of solid documentation would make it possible to analyse that fragment of Bulgarian cultural history at the beginning of the 20c., which would present the phenomenon of Bulgarian modernism at its strongest.

It is important to analyse this phenomenon not only for the sake of the history of Bulgarian visual arts but also because we will be discussing a phenomenon of deep integrity. Modernist trends in visual arts will demonstrate the existence of bridges spanning the gaps between them and literature, music and theatre. They will also show their own capacity for the written word, music and drama. Finally, they will present the personalities of that unusual breed of men who challenged adversity in their poor and devastated country and aspired to the triumph of the spirit, building air castles and promising Paradise on Earth, while happily burning away in the process.

The circle around Geo Milev was shaped by true friendship, co-operation and affinity of views on art. To be more precise, it existed in the

- publishing of positive reviews on artistic works by Geo Milev himself, or by his close collaborators Chavdar Moutafov, Sirak Skitnik, Max Metzger and others;
- publishing of paintings as illustrations in the *Vezni* (1919–1922) and *Plamak* (1924) journals, in the *Vezni* almanac and in the other editions by Geo Milev;
- painting portraits of Geo Milev and his contemporaries.

If we group the artists around Geo Milev on the above principle we would see a better picture than originally expected. The outlines of the circle are clear, and devoid of any later ideological deposits and similar admixtures. What stands out are contacts, atmosphere conducive to communication, affinities, common aspirations and interests.

It would be natural to start our analysis with *Vezni* (1919–1922), the first periodical founded by Geo Milev with great ambition and hopes, immediately after his return from Berlin.

Ivan Boyadjiev (1894–1981), artist and architect, was among Geo Milev's first collaborators, one of the members of his group in Berlin. He left written evidence about those days of youth, artistic vigour and high aspirations. Almost erased, until very recently, from the history of Bulgarian visual arts, Ivan Boyadjiev nowadays attracts scholarly attention. His legacy has been the subject of comments and has now been given its proper place in the context of Bulgarian modernism. It would be only right to comment here on some of the key stages in his development as related to our main topic. Ivan Boyadjiev proved his versatile artistic talent at a very early stage. He opted for visual arts and decided to go to the School of Artistry and Industry in Sofia. Like so many young people of his own age he had to leave school to go to the front during World War I. He continued his studies in Germany, in Berlin and Karlsruhe, came back to Bulgaria in 1923 trained as an architect and immediately set up his

first solo exhibition in the Art gallery of Trupko Vassilev in Sofia. He had already attracted the attention of Geo Milev with his participation in the first exhibition of the *Society of Independent Artists* in 1920. Geo Milev put him on the same plane as Vassil Zahariev, Donka Konstantinova, Pando Kisselinchev and Hristo Kavarnaliev. Among his first paintings, I would specifically mention his self-portrait of 1915 (?) where the intimacy of the traditional format contradicted the storm of energy unknown until then amongst the Bulgarian intellectuals. Painted with pure, chromatic brush strokes, totally free from the light-shade play of traditional models and from the demands of naturalistic expression, the self-portrait presents us with unusual and amazing courage and can be considered one of the first works of Bulgarian expressionism.

Personal archives provide evidence for his fame as a modernist. In their correspondence, the Ganchev sisters (Nevena Gancheva, an artist and Anastasia Gancheva–Zografova, a journalist) describe the decorations for the *Artists of Sofia* Ball in 1924 and the bold expressionism in the works of „Boyadjiev, Sirak Skitnik, Milev". The three names match the order Geo Milev reserved for them in *Vezni.* Similar references can be found in the archive of Donka and Konstantin Konstantinov. It should be noted here that Ivan Boyadjiev was close to Geo Milev in far more than modernist trends. He, too, was a person with many interests in life, and of many talents. It was not by chance that his *Night Ride* was selected by Geo Milev as an illustration to *Die Weise von Liebe und Tot des Cornets Christoph Rilke* by Reiner Maria Rilke, translated into Bulgarian by Geo Milev. The latter chose yet another work by Ivan Boyadjiev, *Dream* where poetic atmosphere was achieved through figurative shapes in a free metaphoric combination, rather than through realistic images. It was precisely that kind of „artistic nihilism" that Geo Milev opted to defend in his assessment of the works of Ivan Boyadjiev, since he saw him as a modernist who was rejecting the tradition of passive realism.

Literature also provided a basis for Geo Milev's acquaintance with Ivan Milev (1897–1927). From today's point of view nobody would even think of doubting Ivan Milev's strikingly original talent. In those times however, but a few gave serious thought to the first exhibition of the poor unknown young artist, set up in the pavilion of *Prince Boris* Park in Sofia. Geo Milev was an exception: he heralded the appearance of Ivan Milev's art in *Zarya* newspaper (2 September 1920). The two met thanks to Ivan Mirchev, a poet from Stara Zagora, at whose home Ivan Milev set up an exhibition prior to leaving for Sofia. It was Ivan Mirchev whose active presence in the national, rather then regional history of Bulgarian lyrical poetry is yet to be fully revealed, who recommended the artist Ivan Milev to the publisher Geo Milev, as someone very close to the latter in his endeavour to reshape the poetic language of *Vezni.* Two works by Ivan Milev, *Insomnia* and *Shulamite* have been permanently included in Mirchev's personal collection ever since. The former is now kept in the Art Gallery of Stara Zagora.

In his usual temperamental way Geo Milev welcomed the young artist warmly. He reproduced his works in *Vezni.* What is more, in his manifesto on *National Art* he presented Ivan Milev as an artist who was loyal to the national in art, while opposing all that was quasi-artistic and nationalist. The friendship between the two ended at that point however, for

Ivan Milev made new friends from academic circles, and started illustrating *Echo,* a literary weekly standing on positions directly opposite to the extreme avant-gardism of Geo Milev. Even though he was closely connected with the theatre, Ivan Milev never worked for plays directed by Geo Milev.

While the turn in their personal relations allows for interpretation, the fact remains that it was Geo Milev who discovered Ivan Milev for the new Bulgarian art. Their paths in life may have dallied, but Ivan Milev's work, in all the richness of his visual perceptions and ideas, remained in the orbit of Geo Milev's modernist aesthetics. This was especially true for his early works, which helped Geo Milev to recognise the original talent. This holds good also for the expressive *Crucifix,* which can only be compared in the strength of its message to Geo Milev 's own poem *September.*

Chavdar Moutafov (1889–1954), architect, art critic and writer, and Sirak Skitnik (1883–1943), poet, artist and art critic, vehemently supported modernism in the initial period of *Vezni.* Chavdar Moutafov wrote clever moving articles in a brilliant language, on the art of Ivan Boyadjiev, Sirak Skitnik, Vladimir Dimitrov – the Master. His graphic portrait by Ivan Milev, published in *Vezni* almanac, could be dated around the same time. Ivan Milev was obviously very sensitive to Moutafov's refined intelligence, which helped him to communicate with Geo Milev through his artistic impressions from Germany and his deep roots in German culture.

To this period of the existence of *Vezni* we could also date the meeting of Sirak Skitnik and Chavdar Moutafov. 1920 saw the publication of one of the most artistically original Bulgarian books, *Marionettes.* The author was Chavdar Moutafov and the illustrator was Sirak Skitnik. Considering that Sirak Skitnik was close to Geo Milev precisely in the first year of the journal, we cannot even begin to think that such a book could have been created independently of the discussions taking place in Geo Milev's circle. Educated and shaped by the Russian *moderne (art nouveau)* and *avant-garde* in the famous Zvanzeva school in St. Petersburg in whose archives he was mentioned as „the Bulgarian poet Panayot Todorov", Sirak Skitnik naturally found refuge in the modernist *Vezni.* Geo Milev wrote about him and reproduced his work. Personally, however, they split. Sirak Skitnik went over to the „enemy side" of *Zlatorog* journal, becoming its co-editor in 1921. He may have felt alienated by the shocking mentality of expressionism. However, he kept his position as a critic and artist in favour of unlimited artistic expression and independent artistic concepts. By nature he was also a balanced person, rather than a rebel. While Geo Milev might have suffered from their alienation, he never changed his attitude towards Sirak Skitnik the artist. The poet's personal archive kept a replica of Sirak Skitnik's *Annunciation* (1922). Of even greater interest is the reproduction of *The Sunken Cathedral* inspired by Debussy. The latter merited a special mention by Geo Milev in his review of the exhibition of artists from South Bulgaria as an example of a successfully implemented artistic form (No 6 of *Vezni,* 1919–1920).

Among the intellectuals closest to Geo Milev were also the two Raynov brothers. The elder brother, Nikolay Raynov (1889–1954) had already won his fame as an illustrious writer in 1912 when he published his *Bogomil Legends.* Geo Milev's attitude towards „the Great one

who has created the legends for Melchizedek and Daniel" conveys more than admiration and respect. The first edition of *Bogomil Legends* from the personal library of the poet is nowadays kept in the *Geo Milev* Museum House. While Raynov disguised his authorship of the text under the mysterious name of „Anonym", he proudly announced his responsibility for the illustrations on the cover and the titles. The titles met all demands of the *art nouveau* style. The cover, in black and grey and yellow, depicted a hooded monk carrying all the attributes of an alchemist. Interestingly enough, the monk's image corresponded in its motives with the artistic legacy of Geo Milev. In 1915, Geo Milev planned to publish Nikolay Raynov's prose as a book, in issue 9 of his *Lyric Flysheets*. Their contacts had probably deepened owing to their joint intellectual endeavours. A further study of their relationship would help to understand the essence of Geo Milev's personality. It is important to remember that at the time Geo Milev started publishing *Vezni,* Nikolay Raynov was editor of *Zenitsa* which carried numerous religious and moral essays. In *Zenitsa* Geo Milev was presented with his own poems and his translations of Nietsche, Meterlinck, Verenharen. Geo Milev's name was even in Raynov's theosophical broadsheet *Anhira* under a text entitled *The Secret; Occult Meditations of a Non-Initiated Occultist*. The relations between the two men obviously went far beyond their interests in art. The illustrated cards on war themes published by Raynov also documented their friendship during WWI. Some of those cards remained in Geo Milev's personal archive. In 1918 Geo Milev translated Raynov's *Bogomil Legends* into German and helped to publish some of them in *Die Aktion,* the journal of Franz Pfemfert. While he published no works by Nikolay Raynov in *Vezni,* Geo Milev definitely regarded him as highly talented. When, after WWI, Nikolay Raynov set up his graduation exhibition in the State School for Drawing, Geo Milev wrote an article entitled *Nikolay Raynov, the Artist* for issue No. 4 of the *Sluntse* journal voicing his admiration of his friend's talent for decorative art. In the same journal he published his manifesto *Against Realism*. For his part, in his ideas on art, Nikolay Raynov did not share the extreme avant-gardism of Geo Milev. *It would be naïve to assume that expressionism exists in the art of this country,* he wrote in *Zlatorog* journal in 1920. Still, the difference in their views did not hurt their relations, as evidenced by Geo Milev's lectures in December 1923 in Plovdiv, at the House of the Arts and Press whose President at that time was no one else but Nikolay Raynov.

The younger brother, Stoyan Raynov (1894–1978), later to become known as one of the founders of the Bulgarian school of ceramics, started his artistic career in those distant years by producing drawings and vignettes for different literary publications. It was not his *art nouveau* style that attracted Geo Milev to the works of the younger Raynov. Another of his intellectual qualities might have been responsible since, when Stoyan Raynov and the sculptor Pando Kisselinchev opened their joint exhibition in the Art gallery of Trupko Vassilev, Geo Milev was not to be satisfied by just writing a review and reproducing one of Stoyan Raynov's works in *Vezni;* he published an entire book with selected works by the young artist. In all fairness, he also published a rather critical review by Sirak Skitnik who found Raynov's manner of drawing rather lacking in character. In that particular case it was a mat-

ter of fundamental divergence of views. Both Geo Milev and Sirak Skitnik had already shaken off the influence of *art nouveau*. Yet Sirak Skitnik would always consider the artistic aspect of the image as definitive while Geo Milev would be inclined to value intellectuality, what was not necessarily evident. In his memoirs, Stoyan Raynov described the atmosphere of their relations. Geo Milev, Assen Zlatarov, Nikolay Liliev, were among the friends who visited the two brothers in their home on 9, „Sophroni" St., almost daily. Some of the very rare early works of Stoyan Raynov were kept in Zlatarov's private collection.

Sculptor Pando Kisselinchev (1890–1982) gravitated towards Geo Milev through his joint exhibition with Stoyan Raynov. It soon became obvious that the poet liked the works of the sculptor. Geo Milev reproduced his *Mystery,* a sculpture group of two owls, and kept its gypsum cast in his private collection. Today, the cast is in the collection at the *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora. Even though the two were kindred spirits, their relationship ceased when Kisselinchev left for a specialization in Germany.

Not enough light has been shed on the relations between Geo Milev and another sculptor, Ivan Lazarov (1889–1951). Older than Geo Milev, Ivan Lazarov had already become known for his major war works in the 1910s. At the time of *Vezni* he had already returned from Germany where he perfected his talent and became a proponent of all fashionable trends in art. A more detailed and full study of Ivan Lazarov's archive would provide more information on the contacts between the two artists. Be it as it may, we are in a position to judge them today by some of the graphic and sculptural works of Lazarov, which show that poet and sculptor saw eye to eye. It was not by chance that Geo Milev continued to reproduce works by Ivan Lazarov in his other monthly journal, *Plamak*.

Among the names of the artists we come across in *Vezni* are those of Hristo Kavarnaliev, Boris Stefchev and Tsanko Lavrenov. They were of the same age as the editor and, like him, reached maturity in the treacherous and crucial war period. Hristo Kavarnaliev (1894–1951) still remains an unstudied figure in Bulgarian art. He is represented in some of the art galleries in this country but only by some earlier works or by late seascapes, which regrettably do not reveal fully his cosmopolitan and modernist nature such as was demonstrated throughout Europe, as well as in Bulgaria, in the 1920s. His art reviews and newspaper articles allow us a better judgment of his character and his European culture. Yet, when Hristo Kavarnaliev opened his first exhibition in the Art gallery of Trupko Vassilev, *Vezni* published but a lukewarm review. Geo Milev could not swallow the one-sidedness in his *art nouveau* style. Two or three years later however, when the artist came back to Bulgaria after a period spent in Germany, he had become a first-rate expressionist, changing attitudes. *Plamak* repeatedly carried reproductions of his works ostensibly because of the new subject matter of his drawings, focusing on the working conditions of the longshoremen and the plight of the unemployed, but mostly because of the new visual language he had adopted.

Another artist who still evades critical attention is Boris Stefchev (1894–1983), whom we know predominantly for his late seascapes. I must admit that I was baffled when I read Geo Milev's enthusiastic words for the raw monumental images that Stefchev admittedly cr

ated; my feeling was that admiration did not match reality. It was only recently that I visited the Memorial church in Gueshevo, dedicated to those killed in the First and Second Balkan War, and in WWI. My attention was riveted by the image of St. John the Baptist on the iconostasis. The Saint's face was that of an ordinary man, rough, rebellious, openly expressive. I saw the signature and it was that of Boris Stefchev. I was actually looking at a work by Stefchev dated to the 1920s. We know that he came back from specializing in Vienna in 1922. He had undoubtedly acquired some taste for expressionism so typical for the younger artists of that time. So it was at that time that he created his works, which made such an impression on Geo Milev and nowadays present us with evidence, still insufficiently studied, of the short-lived Bulgarian modernism. Later, the conditions of his life crushed the rebel in Stefchev and he never fully revealed the full scope of his talent that gave so much hope... Shortly before the opening of the present exhibition I was fortunate to be admitted to a private collection in which I found two of Stefchev's monumental early works. One was the famous *Lamentation of Christ* commented upon by Geo Milev in his review. The other showed a powerfully sculptured centaur soaring to the sun. Stefchev's adherence to modernist ideas was also commented upon, albeit briefly, by Chavdar Moutafov in 1927.

Tzanko Lavrenov (1896–1978) presents us with a different case. Lavrenov is an artist who has left a memorable trace in the history of new Bulgarian painting. His outstanding paintings resurrecting old monasteries and the town of Plovdiv at the time of the Bulgarian Revival and simulating the old icon style will forever link his name with the strivings to uphold the national style. This may be the reason for almost obliterating his youthful modernism from memory. Fortunately, Tsanko Lavrenov himself described the first years of his artistic career in his book *The Uphill Path.* Old publications and archives complement his talent while still suffering neglect on the part of those who study his art. An inquisitive reader of *Vezni* would undoubtedly detect in the issues of the third year of this journal, when the publisher seemed to have been unable to overcome the financial difficulties and had to give up large formats and illustrations, the answers to a questionnaire on significance of art, signed by a A. Lavrenov in Vienna. Alexander was the artist's Christian name later replaced by Lavrenov himself with the evocative „Tsanko", a name by which the artist's grandmother used to call him. Still at the beginning of his artistic career, while studying in the „St. Anna" Private School in Vienna, Lavrenov already held a firm stand on issues such as spiritual vs. material in art. His acquaintance with Geo Milev might date from an earlier period, presumably from their days at the Reserve Officers School in Knyazhevo, yet their affinity in the manner in which they understood art came to being only after Tsanko Lavrenov returned to Bulgaria in 1922. In his first ever works at the Exhibition of the Artists from South Bulgaria organised by Babakov–Dechev–Lavrenov group, Lavrenov defended his credo the way he did in *Vezni* and was unanimously considered a modernist. Until very recently, those first works were only partially known and then mainly from reproductions. The recent opening of Tsanko Lavrenov's archive to researchers made it possible to obtain more detailed, though far from extensive, information on this period of the artist's youth. Of particular interest is a

series of works dating from the beginning of the 1920s and made under the combined influence of *art nouveau, symbolism and expressionism.* They provide invaluable evidence for the development of Bulgarian modernism and reveal the daring temperament of the artist and his determination to reject well-seasoned experience. Now that we focus on Geo Milev and Bulgarian artists, we are in a position to try and identify that community of kindred spirits, of minds thinking alike, and to outline the perimeter and the crossing points of the artists' personal and creative contacts. In 1922, Tsanko Lavrenov published his first review, on the exhibition of Nikolay Raynov in Plovdiv. Let us not forget that Geo Milev himself published a manifesto two years earlier on the Exhibition of the Artists from South Bulgaria where two of the exhibiting artists were Sirak Skitnik and Ivan Boyadjiev. The very fact that the two were invited to exhibit gives evidence for the domination of modernist trends in this Plovdiv-based group. Tsanko Lavrenov was among the most enthusiastic founders of the House of the Arts and Press in Plovdiv, and an ardent participant in most of the events it organised. When, in December 1923, Geo Milev arrived in Plovdiv to hold his famous lectures, widely covered by the local press, he actually stayed at Tsanko Lavrenov's house. To mark their meeting, Geo Milev wrote the following in the *Golden Visitors' Book* of Tsanko Lavrenov's:

The more true – the less artistic.
Art is no kin to Reality.
Art needs no Model.
Two poles: Living reality on the one
And on the other – Art.
The further the artist stands from reality,
and its demonstrations, from „the Model"
the nearer he is to Art.

Plovdiv, 16.12.1923
Geo Milev

It would be difficult to restore the atmosphere of the dialogue between Milev and Lavrenov. True, both had a lot in common, their respective backgrounds and their education, their youthful strivings towards knowledge of the big world of art. Interestingly enough, while Geo Milev edited, from a very early age, broadsheets and journals in manuscript, Lavrenov, still at the French Catholic College in Plovdiv edited and illustrated his own broadsheet, which he named *The Philosopher.* Actually, later in life Tsanko Lavrenov became a sponsor of Geo Milev's new magazine, *Plamak* , in his home town. In the 1920s Lavrenov was very close to the aesthetics of modern art even though, it needs to be specifically mentioned, he later found his own path in art and his very own niche in painting, while never betraying the cardinal motto of his youth, to create spiritual and powerful art.

Vassil Zahariev (1895–1971) is yet another of the artists whose path crossed with *Vezni.* His *Golgotha* was reproduced in colour in the first year of the existence of the journal. Zahariev, too, was a provincial youth, striving to acquire knowledge and culture. He, too, had

been in the trenches. It was only after the war, in 1919, that he graduated from the School of Art. Nothing is known of his first meeting with Geo Milev although it could be assumed that it coincided in time with Vassil Zahariev's graduation exhibition concurrent with that of Nikolay Raynov. *Golgotha* was one of the examination works shown there. At that time Vassil Zahariev had already become one of the co-founders of the Society of Independent Artists and merited a special mention in Geo Milev's article on the occasion of their first exhibition in 1920. Vassil Zahariev's works were obviously to Geo Milev's liking owing to the love of the poet for imagery such as was found in Zahariev's works. Geo Milev even kept one of the examination drawings shown then, entitled *The Sin.*

I wish to continue with two more names, those of artists who were no doubt in touch with Geo Milev and kept their commitment to modern art to the end, although their lives were predominantly spent far from their native land. Through them, Geo Milev's horizon in concepts expanded and joined the art of the world. We do not come across the names of Georgi Velchev (1891–1955) and Nikolay Abrashev (1897–1977) in Geo Milev's journals, correspondence or archive. Sill, I mention them to expand the range of all those who were kindred spirits of the great poet and citizen in their hearts and souls for I am confident that their brief personal encounters with Geo Milev were not due to chance.

Vicho Ivanov, the author of the one and only monograph on Georgi Velchev mentions a sketch of the poet Geo Milev in the former's personal legacy. Regrettably, I did not discover that drawing in the *Georgi Velchev* Museum House in Varna. I do not mean to say that the sketch in question did not exist, moreover that the facts in Velchev's biography corroborate the possibility of a meeting between Velchev and Geo Milev at which Velchev might have produced the sketch. This could have happened in the summer of 1919, a period of exceptional importance for Geo Milev for he had already planned to launch the *Vezni* journal (1919–1922); he monitored closely and intensely all signs of talent and innovation in the younger generation. He reviewed the graduation exhibition of Nikolay Raynov who completed his academic studies in June 1919 because of the war. Georgi Velchev, himself fresh from the front, ought to have been present at the graduation exams, since he, too, was intent on continuing his studies, and received his diploma in 1920. That Georgi Velchev shared Geo Milev's views on art was proved by a number of his works preserved in the *Georgi Velchev* Museum House, though they regrettably remained unknown even to experts and became a subject of research only very recently. These works reveal an artistic identity strongly influenced by post-impressionism, which, in Bulgaria, happened to be transformed into the first vestiges of contemporary artistic movements. Velchev preferred to work in gouache and pure colours. It is in this style that he would create his poetic impressions of the Paris gardens at the beginning of the 1920s. In the context of the present analysis we are mostly interested in his portrait sketch of a young man. It is problematic to identify the model despite a certain likeness to Chavdar Moutafov. What is more important is that the portrait introduces us to the typical Bulgarian intellectual from the circles Geo Milev used to address and which considered him their representative. In addition, that special breed of young Bulgarians whom fate had allowed a brief

yet outstanding presence in the artistic world of the post-war period, possessed a physical, as well as a spiritual likeness. Intense and enthusiastic, temperamental and committed to their ideal, they were unmistakably a race apart. Velchev's sketch depicted their collective image in nervous and abrupt lines focusing on their internal life.

Immediately after graduation, Velchev left for Europe. He first stopped in Paris and in 1922 went to Germany and stayed in Munich, Bremen and Worpswede where he actually arrived in the late autumn of 1923 at the invitation of none other than Heinrich Vogeler, the co-founder of the famous artists' brotherhood. Nowadays the role of this society of artists has been given appropriate place in history and the members of Worpswede are considered forerunners of expressionism in works such as *The Blue Rider* and *Bridge*. Georgi Velchev painted in Worpswede thus leaving a Bulgarian sign in the history of that famous artistic colony.

I am tempted to emphasise one more time the role Germany played in the life of the artists of Geo Milev's circle and Germany's intellectual influence on Geo Milev himself. Georgi Velchev stayed in Germany as part of a plan. His self-portraits from Munich prove this. His acquaintance with Vogeler, however brief, conditioned his future intellectual space. Vogeler, in his own right, matched Herwarth Walden in German culture. Both eminent cultural mediators possessed huge artistic and social charge, and both fell victim to their social utopias.

Nikolay Abrashev is yet another aspect of the *Geo Milev* theme. Decades after the death of the poet, Nikolay Abrashev, an artist and teacher of art with his own *Abrasheff School of Art* in New York City, met one of Geo Milev's sisters, Maria Vladimirova. Both knew that their motherland was far away over the ocean and that neither would forget it. Their friendship shaped the idea of Abrashev's painting a portrait of the poet from youthful recollections. This portrait is now in The Art Gallery of Stara Zagora, dated to the mid-1970s. While Nikolay Abrashev's life and work are still a well-kept secret, they demonstrate continuity in his position and make us compare his views to those of Geo Milev.

Abrashev's family came from Sliven; Abrashev himself was almost the same age as Geo Milev who came from Stara Zagora. By 1919 their respective lives were running parallel. After all he experienced in the trenches and in Germany, Geo Milev started editing the *Vezni* journal, with the first number appearing in September. A little later the same autumn, in November, the first two numbers appeared of *Zemya*, a journal for art and criticism which was published every two weeks and whose owner and editor was Nikolay Abrashev, also recently returned from Germany. Because it only existed for a short period, *Zemya* could compete with *Vezni* neither in its outreach nor in its historic role. Yet the two publications presented a unity of thought that could be read clearly, and is still as clear. The invited writers, men of letters and artists determined the contents of both journals. The brothers Nikolay and Stoyan Raynov, Sirak Skitnik, Nikolay Liliev, Dimcho Debelyanov, Ivan Lazarov, all appeared in *Vezni* as well as in *Zemya*. Nikolay Raynov, in particular, was present there in his capacity of both writer and artist, and Sirak Skitnik published in *Zemya* one of his first manifestos, *Do we have art criticism?* That Abrashev would keep the memory of his youth and his fellow-modernists in Bulgaria would be proved by a print in Abrashev's personal archive, of Sirak Skitnik's *Masks*

published in *Zemya* and brought over to Bulgaria after Abrashev's death. In other words, Abrashev had kept this print during all his travels around the world and throughout the years spent in Italy, France, Argentina, Brazil and USA. He left Bulgaria in 1920, forever linking his fate to contemporary art. In Paris he was in touch with representatives of the Paris school. In Brazil, assuming the name Nicolas de Garo, he cut a significant figure among the modernists. His theory of art merited special attention. All this made him fit perfectly into the huge and multifaceted stream of international modernism of the first half of the 20 th century.

To mark the fifth anniversary of *Vezni* Publishing House in 1923, Geo Milev compiled and published the *Vezni* almanac. The journal under the same name had already gone bankrupt. Some of his closest associates abandoned its editor. His extreme radicalism was generally interpreted as unsuitable for the national context. Geo Milev's confrontations with his artistic counterparts were a recurrent theme of the media. Adaptation to the existing conditions seemed to be the only way to find a niche in Bulgarian culture. Those artists who had achieved some success preferred to conform to the traditional and established institutions, rather than to take to avant-garde protest. Owing to the *sui generis* historic development of this country, no cultural community of any particular significance had been created over the years, capable of demonstrating autonomy and independence of values and of upholding new artistic ideas. Yet *Vezni* had already left its mark, overturning the layers of public awareness, particularly among the young. It was the young who admired Geo Milev so unreservedly. It was the university and secondary school students who were his most ardent adherents. Geo Milev was in touch with them, he lectured, he discussed art issues with them. He also discovered young talents, and focused his hopes on them.

Mircho Kachoulev (1901–1972) was one of those young talents. Geo Milev published four of his drawings on „The Four Seasons" in the *Vezni* almanac. Kachoulev had actually become known earlier, owing to the reviews by his friend and relative Kiril Krustev (1904–1990), art critic and author of expressionist works. Shaped by the influence of the young modernists of Yambol, Kachoulev managed to find his own direct path to art. His exhibition in Yambol coincided with Geo Milev's arrival in town. The result was the latter's very encouraging review in the local *Toundja* daily. Mircho Kachoulev's drawings obviously impressed the poet by their departure from nature and free rein of fantasy. From today's point of view, in an effort to fit it into the modernist niche, his modest works demonstrate total absence of *symbolist* or *art nouveau* signs. Moreover, they are surrealist by implication. Geo Milev obviously believed in the artistic predisposition of Mircho Kachoulev when recommending him (together with Ivan Boyadjiev and Anna Balsamadjieva) as a participant in the International *Zenitist* exhibition set up by Lubomir Mitsich in Belgrade in 1924. It was for the first time that Bulgarian artists exhibited together with some of the most important representatives of European modernism such as Kandinsky and Klee, Delone, Arkhipenko and Zadkine. On the next year, another Bulgarian exhibited at the surrealist show in Paris: Georges Papazoff (1894–1972). His solo exhibition in Sofia in 1919 was critically appraised by Geo Milev, probably owing to a mixture of psychological and aesthetic elements. But as it

happens sometimes, fate acted as a peacemaker between the two opponents: at the end of 1921 Georges Papazoff made contact with Oscar Kokoschka in Berlin and became a much valued member of the artistic group of *Der Sturm* gallery. In 1923 he participated in the exhibitions of *November* leftist group. Paris where Papazoff arrived early in 1924, made him the original and powerful artist the world knows today, precisely the artist Geo Milev searched for, and failed to find, in his early works.

As for Mircho Kachoulev, modernism was his fate, which also linked him to Geo Milev. His *Feast of the Gods* was shown at the Bienniale in Venice and bought by Marinetti. In 1923 his works in colour could be seen on the covers of *Sofia* Journal. In 1924 it was again Kachoulev who illustrated *The Spider* by Dimitar Vazov, a poem conceived as purely expressionist. The young Vazov wrote the poem in 1920 while still at secondary school and never dared show it to his illustrious uncle, the poet Ivan Vazov.

The life of Dimitar Vazov is exceptionally interesting in that he had actually become a citizen of Europe: having completed his university studies in Vienna, Munich and Zurich, he settled in Paris where he became indispensable in the world of silent cinema from 1924 to 1928. There is uncorroborated evidence that Mircho Kachoulev also illustrated Geo Milev's famous poem *September*. The poet's tragic death put an end to his path in art; he became an engineer.

The sculptor Petar Ramadanov (1895–1972) also belonged to the circle of Geo Milev. He made the well-known *Head* of the poet in the manner of *cubism-cum-futurism*. In one of Ramadanov's memoirs we find proof that the friendship among the two was not transient or superficial: it started at the front-line in Doyran thanks to Nikolay Raynov who was friend of both, and continued to grow in the following years supported by the closeness of their outlook on life. The above-mentioned portrait of Geo Milev was made in June 1923; almost at that time Petar Ramadanov also made the famous mask of Nikolay Raynov, now in the collection of the National Art Gallery in Sofia.

Such was the circle of artists gravitating to the *Vezni* journal and the identically called almanac. One needs an intellectual effort to reject the traditional configuration of all these names and to see the artists in a different light, as a community created, albeit for a brief period, by the personality and avant-garde ideas of Geo Milev. The researcher would find it exciting to try and follow the relationships among artists who have traditionally been considered far apart from each other in their views; to put next to each other Vassil Zahariev and Ivan Milev, Nikolay Raynov and Ivan Boyadjiev, Sirak Skitnik and Tsanko Lavrenov. Yet this is necessary if we want to recognise what was common in their work in those distant first post-war years, and to interpret it as a sign of modernist aesthetics. What linked all those young, enlightened and richly gifted erudites stood high above mundane cares in life. Geo Milev was the dynamo of their intellectual energy.

It is difficult to say with any degree of certainty whether he would have spoken the same language with his artist friends, had he not been tempted to try his hand at art, had his aesthetic position been solely shaped by his experience in literature and theatre. In this, Geo Milev is a typical figure of European modernism. He started painting and drawing at a

very early age and never wavered in this throughout the years. It is possible to study the poet's legacy in visual art thanks to the considerable number of drawings, manuscript broadsheets, illustrated poetic volumes and albums, self-portraits and portraits, theatre and book designs, all preserved in the family after the poet's assassination and later donated to the state archives. Nowadays this legacy is kept in the Bulgarian History Archive of SS *Cyril and Methodius* National Library and in the *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora. The legacy became the subject of expert analysis following the publication of the jubilee two-volume edition in 1995. There, some of the works of his last years, markedly modernist, were reproduced for the first time. I would specifically mention his *Eve*, in gouache, where his search for expressionism is clearly evident, the graphic *Woman with candles* and the drawing in which a female figure delicately disappears behind a multitude of light pencil strokes. The series of self-portraits presents a special theme in the drawings of Geo Milev for they are projections of his intellectual evolution. In the context of our research, our special interest is focused on the last self-portrait made before he was wounded at the front, as well as on those created in his last years.

Having completed his university studies in Germany, Geo Milev returned to Bulgaria in 1915, having absorbed independent and proud concepts, influenced by rebellious modernism, full of presentiments for forthcoming global disasters. His dissertation on Richard Dehmel actually presents us with a certificate of his own personality while his *Notes from Leipzig*, finished at the end of 1914, bear his famous final signature, *Geo Milev, bulgarischer Weltbürger*. The beginning of his intense activity as a man of letters and publisher (*Lyrical Flysheets* with translations of Stefan Mallarme, Richard Dehmel, Emil Verenharen, Paul Verlaine and Friedrich Nietsche) was stopped by the war which was coming ever nearer to Bulgaria. In September 1916 Geo Milev was sent to the Doyran front. Two things speak of his experience under the cannon thunder, the text *On the Lake of Doyran* and his self-portrait pencilled on an envelope, a remarkable drawing uniting realism and expressionism. He had studied his own image and had transformed it, his hair charged with electricity, burning. A poet in a shelter: what was he seeking, why was he probing into his lonely soul, late in the evening? Later, in his *Cruel Ring*, he would reminiscence about crucifixions and resurrections under elevation 506. Fate would deal him a sinister blow. Yet, though his head was literally smashed, Geo Milev never lost his mental ability, his courage and his poetic passions; he went on notwithstanding.

The year spent in Berlin where he was sent for treatment became incomparable to any other in intensity and scale of experience. The time between February 1918 and March 1919 acquired the significance of an epoch. Despite suffering in a series of painful operations, Geo Milev was happy. He lived with his finger on the pulse of the European capital. The enormous charge of his talent had finally discovered suitable intellectual space. Exalting and craving for everything that was new, an erudite capable of matching any challenge, Geo Milev naturally entered the circle around *Der Sturm* where the axis of contemporary Europe crossed. *We were on the premises of Der Sturm nearly every day*, wrote the poet's wife, the

actress Mila Keranova, in her memoirs. *There, Herwarth Walden accumulated the riches of Chagall, Paul Klee, Kandinsky, Oscar Kokoschka.* Like the poet, most of the intellectuals with whom he was in touch, were extremely talented in more than one field and accepted expressionism as their new credo, as the art of sound and artistic discord, and naked human drama. There can be no doubt that Berlin liberated the poet's visual perception and expanded his horizon by identifying new values as his guidelines. Berlin and expressionism were incorporated in all mature works of Geo Milev even though but a fraction was preserved. Gone are his collages which he fondly called his „pastings", evoking a Bulgarian name for them. Luckily, his last self-portraits were preserved and in them, we see how the poet searched for his representative image, how naturally he relied on expressionist means, as symbol of his new credo. We see in them a Geo Milev who was the law-giver in the manner of thinking for the new generation of Bulgarian intellectuals.

In the present exhibition the selected works of the poet's visual art legacy have been shown for the first time as part of a broader panorama of Bulgarian modernism. One of his self-portraits has been singled out as a major work of art in the context of this exhibition. The manifested expressionism in this self-portrait has resulted from spirituality, rather than from learned stylistics. We would sense the same spirituality in the other works by Geo Milev who has merited his place in art not only as a poet and critic but also as artist, thus defending his credo once again. *Not in Nature, and not in Reality lies the origin of Art but in the surrealist world of our abstractions, of the indescribable*, he wrote.

In the context of the theme of our exhibition we should also mention the expressionist exhibition set up by Geo Milev at his home on 23 *Marie Louise* St. in Sofia in December 1921 and January 1922. The readers of *Vezni* were informed about this exhibition by a text announcing that they were going to see expressionist, cubist, futurist and primitivist paintings of European artists from the private collection of Geo Milev - about 60 works, predominantly engravings and watercolours. This exhibition was the first of its kind in Bulgaria. Why are we not able to reconstruct it now? Some of the graphic prints are still preserved in the poet's archive and give us the opportunity of mentioning some of the artists whose work has been exhibited there: Oscar Kokoschka, Pechstein, Felixmüller, Otto Freundlich, Albert Naur. *The Rope-Walker*, a huge oil by Heinrich Müller merited special description in a contemporary review on the exhibition... The fate of the first modernist exhibition in this country showed how far ahead Geo Milev was of the nation's social development

Thus, through the artistic works of the poet and owing to his passion for visual arts, we are able to arrive at direct and firm conclusions on his modernist orientation and radical way of thinking. This encourages us to do away with some still persistent schemes of his ostensible transition from modernism to social commitment. Now we see the latter not in opposition but in unity, a single glowing nucleus, as red-hot as Geo Milev's own personality.

In literary terms, it has become customary to differentiate between Geo Milev of the *Vezni* period and Geo Milev of the post-1923 period and *Plamak*. Aesthetically, the difference has always been presented to us as a transition from modernism to realism. The issue is much

more complicated though and, to clarify it we should try to avoid the purely logical mistake of identifying ideology with aesthetic concepts. Whatever the interpretation of the motives and nature of Geo Milev's political commitment after 1923 and the social orientation of his poetry, it must be admitted that his artistic views did not change abruptly or significantly. This seems quite natural in the context of European post-war modernism. Expressionism in Germany did not appear as an anti-thesis of leftist movements but as an artistic form of their performance.

Let us now turn to *Plamak* (1924). We said that some of Geo Milev's collaborators abandoned him, others left Bulgaria. Others still became dissatisfied with the political affiliation of the journal. With hindsight, when we now go through *Plamak* and follow the logic of the visual layout of the journal starting with the illustrations and vignettes and going through the exhibition reviews, we understand that Geo Milev's position as regards active, and intellectually new art had remained unchanged. We read a review of Ivan Boyajiev's first solo exhibition by Max Metzger, illustrated with an unmistakably expressionist painting, *Mood* (the original was regrettably either destroyed or taken to an unknown destination). We come across a new name in the circle around Geo Milev, that of the young sculptress Anna Balsamadjieva who had just returned from Germany and set up her first exhibition in Sofia. On this occasion, Geo Milev wrote an enthusiastic review and published it in both his own *Plamak* and in *Vuzhod.* Anna Balsamadjieva's early works – inasmuch as we can judge by what had been reproduced in the press and by what graphic works survived to our times, had been strongly influenced by the German school. Her works were stylistically and expressively perfect. Her friendship with Geo Milev also allowed for other influences. The young sculptress's grandfather was a Frenchman who came to Bulgaria after the Liberation from Turkish domination and worked on the planning and reconstruction of Stara Zagora, destroyed by fire. In the early 1920s, Anna Balsamadjieva married the theatre director Boyan Danovsky (memoirs supply ample evidence on his friendship with Geo Milev and their commitment to artistic avant-garde).

German artist, theatre critic and erudite Max Metzger (1898–1979) was a very special phenomenon on the Bulgarian cultural horizon in the 1920s. His strange and perverse fate has not been fully studied yet. The air-raids on Sofia in WWII destroyed the small number of his paintings. However, their reproductions in the press of that time, and his illustrations of children's books show his original manner of painting, which has been shaped under the influence of German expressionism. Metzger came to Bulgaria following the fall of the Bavarian Republic as the husband of the writer Rayna Kostenzeva. His presence in Bulgarian cultural and artistic life stopped in the mid-1930s when he went back to his fatherland. Metzger combined artistic and political avant-gardism, which made him a close associate of Geo Milev. His reviews in *Plamak* show him as a shrewd and knowledgeable art critic. In the journal, he published his manifesto on *Intelligentsia and Society*. Metzger also produced a series of vignettes for, and participated in, the graphic layout of the journal. He also proved his close friendship with Geo Milev by his two portraits of the poet. The lino is of a particular

importance since in it generalisation went to the extreme, while individuality still remained intact. The series of portrait sketches of other writers by Max Metzger for the *Anthology of Bulgarian Poetry* by Geo Milev is yet another evidence of collaboration between the two. They were often interested in similar subjects and came even closer to each other through their ideas. Metzger also reviewed the exhibition of Anna Balsamadjieva. Geo Milev heralded the Russian revolution, Metzger made a colour print of Lenin and published it in *Plamak* on the occasion of Lenin's death. What remained most important however were their creative contacts. In 1924 they published jointly the exquisite book of children's verse by Richard Dehmel, translated by Geo Milev and illustrated extremely successfully by Max Metzger. The illustrations were done in the naïve children's style so typical for the aesthetics of modernism. People also remember Metzger as a skilled musician. His multifaceted artistic talent promoted his presence in theatre, also highly appreciated by Geo Milev. He worked, to critical acclaim, for Molier's *The Nobleman at* the National Theatre for the 1929/30 season, jointly with the director Hrisan Tsankov. The stage designs of Metzger and his costumes were markedly modernist and presented the most radical artistic decisions of that time. Interesting data about Metzger were also found in the archive of Tsanko Lavrenov with whom, according to Ingeborg Metzger, the artist's daughter, Max Metzger was also very close. He was among the first to sign the *Golden Visitors' Book* of Tsanko Lavrenov. This is what he wrote there: *Art brings joy. Sometimes we, artists, need to stop for a while in our way forward and to step back; yet our sense of humour and self-deprecation helps us to get up, smoothe our wrinkled clothes and proceed.* The text is in German, for perhaps the two communicated in German at that time. The text was written on 28 April 1927. The other evidence comes from the Mt. Athos diary of Tsanko Lavrenov. From there, we gather that before leaving for Mt. Athos on 29 October 1935, Tsanko Lavrenov saw Max Metzger. This is the last documentary evidence for the presence of Max Metzger in Bulgaria. After WWII Metzger dedicated himself to artistic education in Germany and enjoyed a very high reputation in that capacity.

Hristo Kavarnaliev continued to be close to Geo Milev at the time of *Plamak,* especially in his views. In his new works, he had already added a social dimension to his totally expressionist rebellion so that Geo Milev was keen to illustrate *Plamak* with his sketches of longshoremen. Even though to this day the public remains unaware of Kavarnaliev's' drawings of the events of September 1923, they shed additional light on his contacts with the poet. The contacts went far beyond their co-operation in *Plamak*. In 1924, the journal *More* was launched in Varna and Kavarnaliev was responsible for its graphic layout, as well as for most of the illustrations, some identical to those in *Plamak*. It was not by chance that Geo Milev published in *More* his article on *Nikolay Dulguerov and Cubism* on the occasion of the then recent exhibition of the young Bulgarian modernist.

Nikolay Dulguerov (1901–1982) was also trained by the European school. Initially, he studied in Vienna, then in Germany and was the only Bulgarian whose presence was documented at the Bauhaus. His attitude to Dulguerov is one more evidence for Geo Milev's active position and his lively interest in all that was new, original and intellectual. Regrettably, it is

impossible to reconstruct Nikolay Dulguerov's exhibition. We can only assess it by his drawing in *More* and by a self-portrait done at the same time. As for the use of the term *cubism*, let us point out that in this country, as well as all over Central Europe, the avant-garde artistic processes were still unshaped and changeable at that time and no firm qualifications or uniform terminology were possible. Terms like *abstractions, cubism, futurism, expressionism, fauvism, primitivism*, existed under the more general entry of *rebellion against tradition.*

As for Geo Milev himself, there is evidence that he knew very well what *cubism* was, since his personal library, offering enough material for a study of a different nature, also keeps a number of publications on *cubism*, published in Walden's *Der Sturm,* e.g. *New Painting* (1919) by Herwarth Walden himself, *The Spirit of Cubism,* and the Arts (1921) by Rudolf Blumner, *On Cubism* (1922) by Albert Gleizes. One can hardly think of another person in Bulgaria of that time who would thus combine modernist urge with fundamental knowledge. The separation that followed between Geo Milev and the rest of the group must have been tragic indeed.

Geo Milev's personal library, most of which has been preserved in the *Geo Milev* Museum House supplies ample evidence of the relationship between Geo Milev and Nikolay Dulguerov. The library contains Arthur Schnitzler's *Fairy Tale* published in 1909 by *Dulguerov Bros in* Kustendil. *Dulguerov Bros* were the artist's father and uncle who founded a printing house in 1894. By 1926 they had produced scores of books, dictionaries, journals and newspapers. Some information seems necessary here on the family histories of all Bulgarian modernists. Geo Milev's father, Miluy Kassabov, opened his bookshop and started his educational activity at almost the same time as the Dulguerov brothers. We do not know when Schnitzler's book arrived in his bookshop, nor whether it was sent there for sale or as a gift, probably the former was true. For their part, the Dulguerov brothers published Pszybyszewski's *What is Modernism?* as early as 1912, as though foreseeing what their son and nephew was going to become. Dulguerov, the youngest among the artists linked to Geo Milev, was the most extreme in his ideas and also the most loyal to them. He committed himself to *futurism* owing to his creative contacts with the leader of the Italian futurists Marinetti.

Plamak presents us with a number of reproductions of works by Petar Dachev (1896–1968). It carried a short review on his exhibition in the Art gallery of Trupko Vassilev. The name of this Bulgarian artist and journalist is unknown to the public. Yet, when going through his rich archive in the Museum of History in Dobrich, one is amazed by the true cultural feat performed by him. Of particular importance for our theme is the folder of works from his first solo exhibition of 1924. Then, the exhibition of that young, self-taught and totally unknown artist made a very strong impression precisely because of his own brand of expressionism. The exhibition was even mentioned by Sirak Skitnik in *Slovo*. Bozhinov also encouraged the newcomer who „lives in the strange world of his turbulent imagination". Later, Petar Dachev forgot the passions of his youth and painted in traditional style, combining visual art with literary activities. From today's point of view, his works offer a rediscovery of yet another original and talented modernist of the early 1920s. His are huge sheets done

in gouache, with imagery and key subjects characteristic for his times in that they show apocalyptic visions, mirages, clashes between Good and Evil, Male and Female in eternal strife. The chief reason to mention Petar Dachev's name here is the two-colour reproduction of his *The Suffering of Job* in issue No 4 of *Plamak* that emphasises Geo Milev's attitude to the artist. Recently, another fact came to light in the form of the original of another drawing, a landscape, that was donated to the *Geo Milev* Museum House by the artist's family and was then handed over to the Art Gallery of Stara Zagora following a much-needed restoration. Close to *Job* in style, the landscape reveals the same dramatic qualities. It shows black naked trees writhing under some monstrous force, as though uprooted and pointing to the black skies where a sinister yellow sun stands frozen. This was considered self-created expressionism. Actually, Petar Dachev was well versed in European avant-garde movements. His brother, Anastas Petrov, founder of the Bulgarian ballet school, studied in Germany and had absorbed the contemporary trends in theatre. The portrait sketch that Dachev made of his brother in 1923 reminds us, by its energetic lines and especially by the contrast of blue and red, of Oskar Kokoschka, one of the idols of Geo Milev and the members of his circle.

In the context of this exhibition we have selected yet another name, that of Goshka Datsov (1884–1917), an artist who was not a member of Geo Milev's circle. We did this for two reasons. In the works of Goshka Datsov, still to be collected and studied, we found motifs confluent with the modernist trends followed by Geo Milev's circle. Educated in Italy, the artist was strongly influenced by European symbolism. Had his life not been so tragically destroyed he would undoubtedly have gravitated to more radical positions. Fate put an early end to his life a couple of months after Geo Milev was wounded, making Goshka Datsov yet another victim of the war that had marked the entire generation of artists.

To recapitulate, about 100 works have been selected for the exhibition *Geo Milev and Bulgarian Modernism*, works of the poet himself, and of artists kindred in spirit and representative of the peak in Bulgarian modernism. It has been our aim to present evidence for the existence in this country of artistic developments of high potential in the post-WWI period. We wanted to reveal this potential fully and to provoke public response. That was why we opted for that particular layout of the exhibition. We wanted it to be aggressive, to illustrate in a very potent manner the legacy of the works of the young artists of the 1920s. We wanted to promote a dialogue between those works and the modern samples of aggressive visual expression. We reinterpreted the seemingly minor works and were astonished by the might of their messages.

At present, there is an ongoing controversy in this country, which openly or covertly contests our understanding of the processes presented in our exhibition. There is a substantial difference of opinion as to whether these processes can be called *modernism*, or whether *avant-gardism* would be a more precise term. As shown by the name of the exhibition, we have chosen the term *modernism*. I personally believe that as far as the visual material is concerned, this term is comprehensive and more adequate. Even in those distant „crazy" years that we have focused on, it would have been difficult to identify works in the style of *avant-*

gardism. I also maintain that *avant-gardism* differed from *modernism* in its type of communication, rather than in the extremes of its imagery. I consider that rhetorics, rather than poetics, is the demarcation line between the two phenomena. *Modernist* and *avant-garde* differ in the nature of their social impact. If we analyse the problem from this point of view we shall see that the visual material presented by us incorporates two layers, one predominantly *modernist* in style and one which is very similar to the *avant-garde* in its manner of expression and in the way the artist's message is addressed. The works created by the artists around Geo Milev were not manifestos focusing on their own merits, they went far beyond form. Both in intention, and in execution, they were provocative and aggressive. The departure from the concept of art for art's sake and the acceptance of reality of life, some of the main qualities of *avant-garde*, also characterised many of the actions and texts by Geo Milev and the artists sharing his views. Taking the risk of creating new unsanctioned terminology, I would call this peak phenomenon *avant-garde modernism*, a movement where total rebellion does not pulverise its visual forms yet supplies verbal expression for them. The Bulgarian language had never until then made references to such challenges to traditional realism, never before had the search for the absolute, the purely intellectual, been heralded by prophets.

This brings us once more to the paradox of Bulgarian cultural development. Seemingly milder than the variety in the types of modernism in Europe, Bulgarian modernism at its best was intense and saturated with no outlet at all in its very narrow cultural space. It was about the clash of two models, of two principles, rather than about the usual overlapping of stylistic forms at different stages of development. The internal contradiction of this specific situation may also explain the personal conflicts and separation.

Stylistically, the selected works fit into the broader spectrum of post-realism. We shall come across a wide variety of European tendencies from the end of 19c. and the beginning of the 20c., incorporating *symbolism, art nouveau* and *post-impressionism* and going as far as *cubo-futurism* and *expressionism, budding surrealism, dadaism*. The aesthetics of *Vezni* could be compared to the one achieved by Kandinsky and Franz Marc a couple of years earlier in the *Blue Rider* almanac. Undoubtedly, *expressionism* remains the key word. Not only because it is synonymous with *modernism* in combining various stylistic mannerisms but because it expresses with utmost precision the precarious nakedness of the message, the cry of the soul. In our efforts, we were least of all aiming at an ambitious study, analysis and classification of the individual stylistic elements. Our aim was to give vent to the general expressive tensions in the works. This may count as one of the reasons for choosing the semantic principle as a structural element of the exhibition. We grouped the visual material into five sections. The underlying idea was to emphasise the major aspects of Bulgarian modernism in visual arts at the height of its development, along with interpretations of those aspects. We called the sections *The Ego, Gods and Rites, The Woman, The City, Music*. Akin in spirit to many images in literature and other arts, the exhibits reveal, through their tangible imagery, psychological realms that have so far remained secret. We believe that the principle of setting up the exhi-

bition according to the contents of the exhibits, rather than according to artists or styles, emphasises the variety in acceptance and interpretation of Bulgarian modernism. Thus, arranged in a new visual order, the large-scale replicas of the individual works and their fragments reveal new aspects, unexpected confrontations and tacit acceptance, in other words, what we offer is a new reading of that particular page of the history of Bulgarian art.

Naturally, each of those sections shows numerous multifaceted elements. *The Ego* should be viewed not only as representation of individualist impulses as shown in the imagery of self-portraits and portraits but also as evidence of the creative side in the artists, which modernists worshipped. *Gods and Rites* is the other major theme uniting the spiritual strivings from traditional religions to occult mysticism and their interrelations and interplay. *The City*, cradle of human aspirations and human decline, appears for the first time in Bulgarian visual arts thanks to the poignancy of the art of the Bulgarian modernists. *The Woman*, a leading motif in the aesthetics of modernism has been shown in the multifaceted transformations, from melancholic nobility and sacredness to sinful and demoniac behaviour. *Music is the origin of all arts. It is Art* wrote Geo Milev and modern art accepted this as its credo. It is very interesting to see how Music alias Art lived in the work of Bulgarian modernists. I am confident that the arrangement we chose for this exhibition will make it possible to hear the inner voice of Bulgarian modernism and demonstrate its significant contents.

The „texts of life" of the persons representative of this high point in Bulgarian modernism are just as remarkable as their art. While this is a completely different subject, let us not forget that most of the artists mentioned, in addition to Geo Milev himself, typically shared the avant-garde ideas on art thanks to their leftist affiliations and their confidence in the imperative need to change the world order, fully in compliance with the atmosphere in Europe after World War I. Their feelings developed from war, revolution and hopes. They expressed mental states, rather than organised political activity. Of course, there were those around Geo Milev who proved a notable exception. Suffice it to mention Hristo Yassenov and Krum Kulyavkov. For Geo Milev however, there was no conflict between the ideals of art, and of society. His immortal poem *September* proved this beyond doubt, since popular rebellion resounded there in a-rhythmical blank verse.

The brief span of life of *avant-guardist modernism* was soon over. The situation changed after 1925. Against the background of picturesque realism in 1930s art, the nervous gesticulations of the post-war modernists seem doomed. Their works were too vulnerable in their touching naked humaneness. They were more life than art, if by art we mean the protective conventionality of form. Rebellion, however, is immortal if it expresses the eternal human Golgotha.

So, how are we to read those messages today? The exhibition on *Geo Milev and Bulgarian Modernism* aim at emphasising their *avant-garde* appeal for humaneness and interpreting them using the language of our times, the language of the early twenty first century.

Rouzha Marinska

ГЕО МИЛЕВ И БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ

КАТАЛОГ

CATALOGUE

Аз – Свят – и Космос.

Аз става Космос. Аз става Изкуство.
Аз става Божество – Алфа.

Гео Милев, *Небето*, 1920

The Ego - The World - and the Universe.

The Ego becomes Universe. The Ego becomes Art.
The Ego becomes God - Alpha

Geo Milev, *Skies*, 1920

AND BULGARIAN MODERNISM

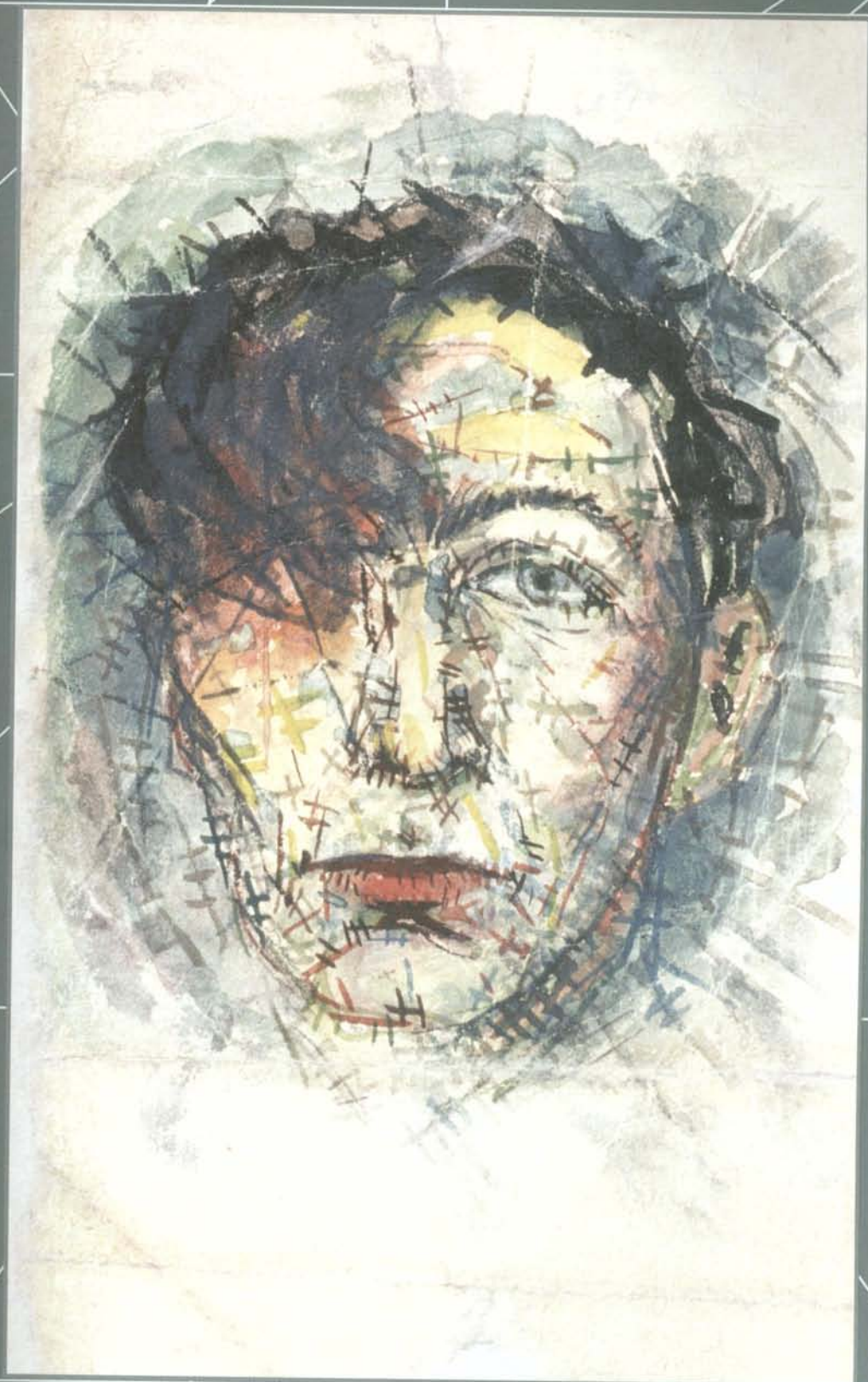
GEO MILEV

АЗЪТ



THE EGO

GEO MILEV AND BULGARIAN MODERNISM



1.

Гео Милев
Автопортрет

Geo Milev
Self-portrait

BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV



2.

Борис Стефчев
Кентавърът, 1917
Фрагмент

Boris Stefchev
The Centaur, 1917
a fragment



3.
Гео Милев
Композиция, 1920

Geo Milev
Composition, 1920



4. **Гео Милев**
Автопортрет, 1921

Geo Milev
Self-portrait, 1921



5.
Георги Велчев
Портрет на млад мъж
1919

Georgi Velchev
Portrait of a young man
1919

6.
Иван Бояджиев
Езда през нощта
1919

Ivan Boyadjiev
Night Ride
1919



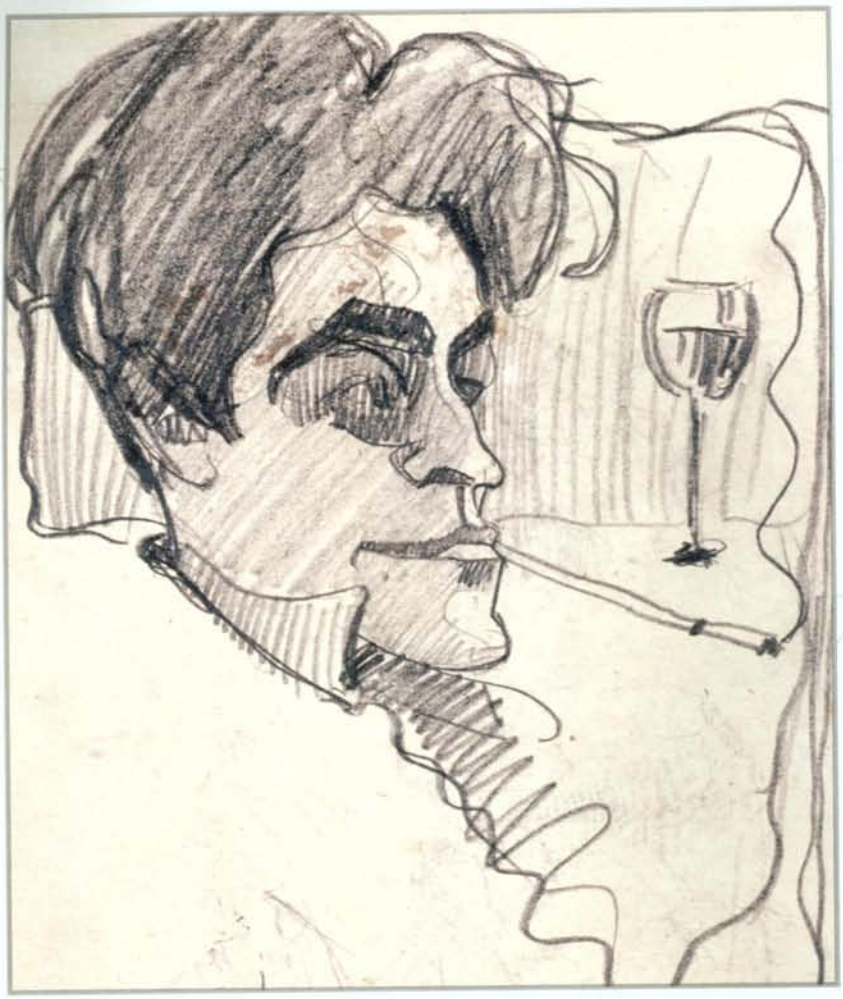


7.
Иван Милев **Ivan Milev**
Глава на мъж *Male Head*
1921 1921



8.
Васил Захариев
Мъртвешки танц (Маски), 1925

Vassil Zahariev
Dead dance (masks), 1925



9.
Иван Милев
Пенчо Георгиев, 1921

Ivan Milev
Pencho Georgiev, 1921

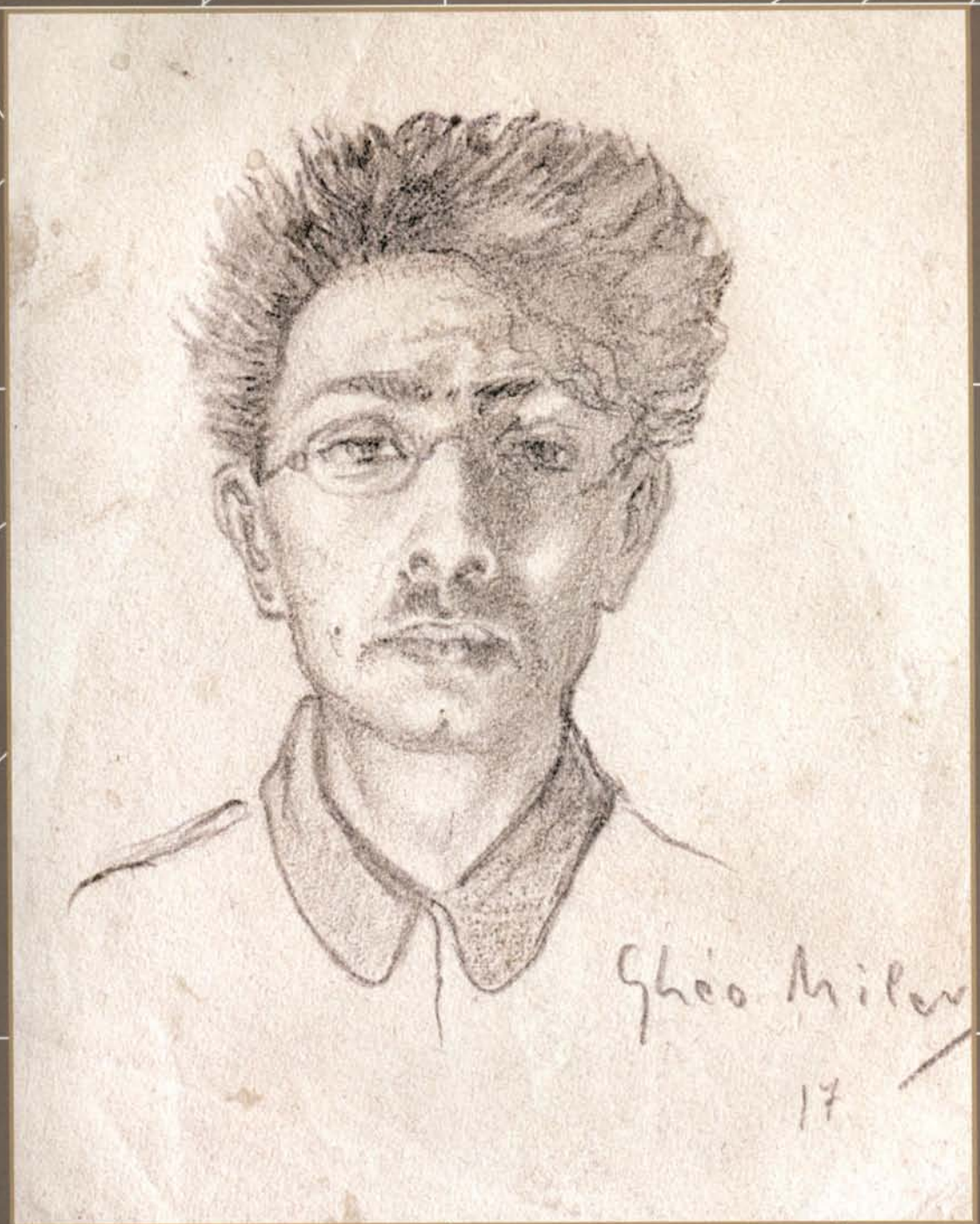


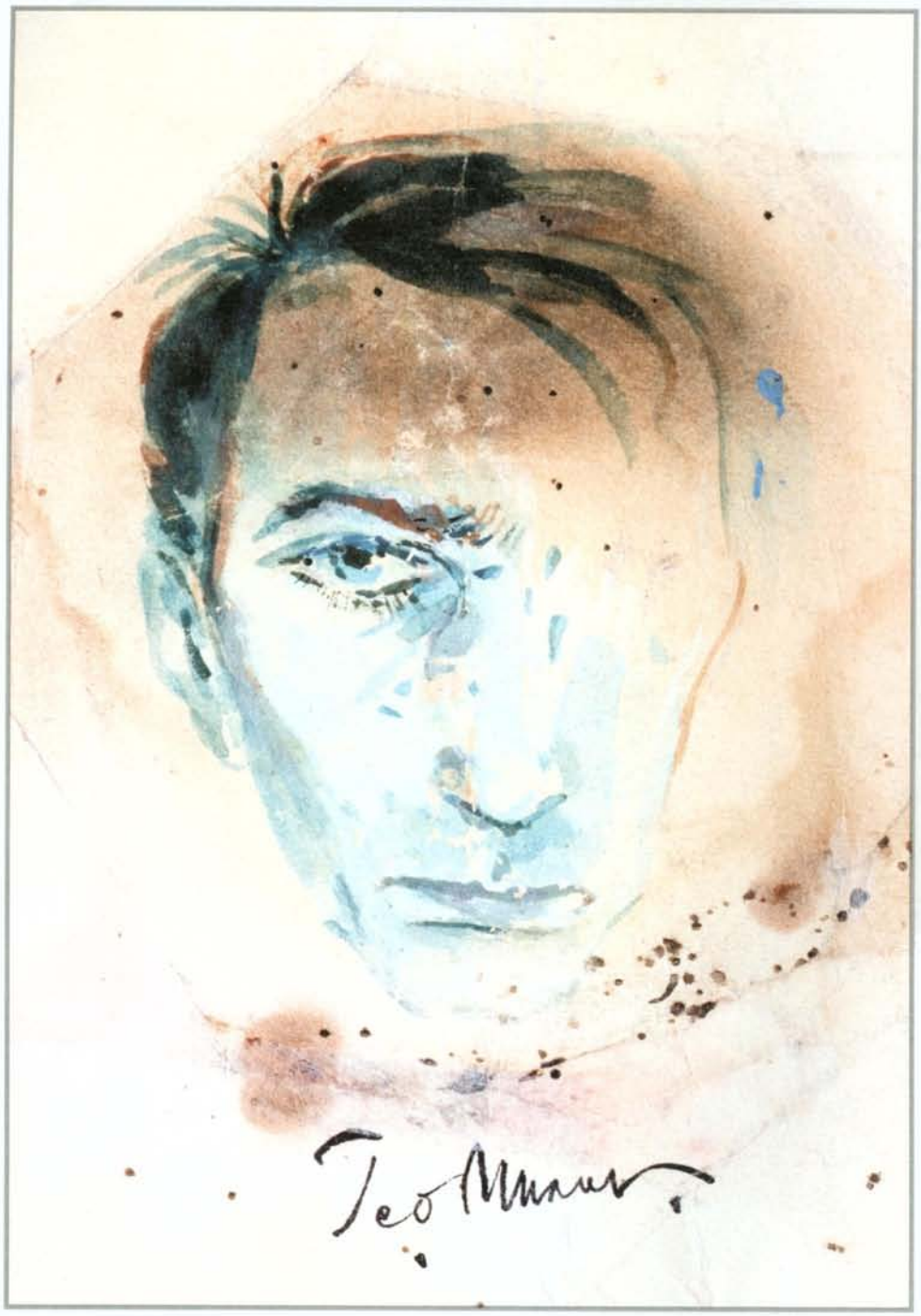
10.
Иван Милев
Чавдар Мутафов, 1923

Ivan Milev
Chavdar Moutafov, 1923

11.
Гео Милев
Автопортрет, 1917

Geo Milev
Self-portrait, 1917


Géo Milev
17



12.
Гео Милев
Автопортрет

Geo Milev
Self-portrait

13.
Петър Рамаданов
Гео Милев, 1923

Petar Ramadanov
Geo Milev, 1923



14.
Иван Милев
Проект за стенопис, фрагмент

Ivan Milev
Mural design, a fragment



15.
Иван Милев
Плакат за изложбата в София
1920 , фрагмент

Ivan Milev
Poster for the exhibition in Sofia
1920, a fragment



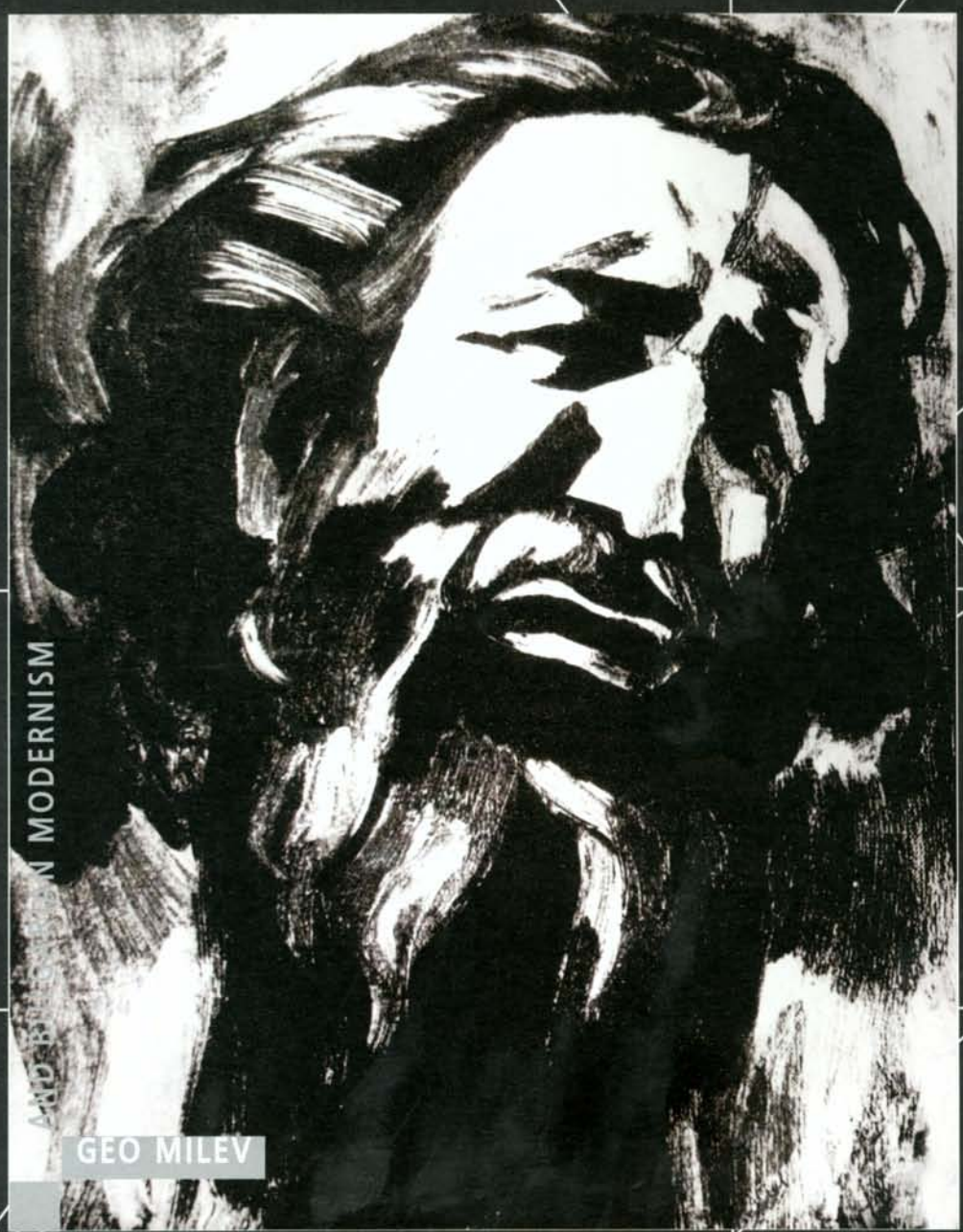
AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV



16. Петър Дачев
Автопортрет с маски, 1924

Petar Dachev
Self-portrait with masks, 1924

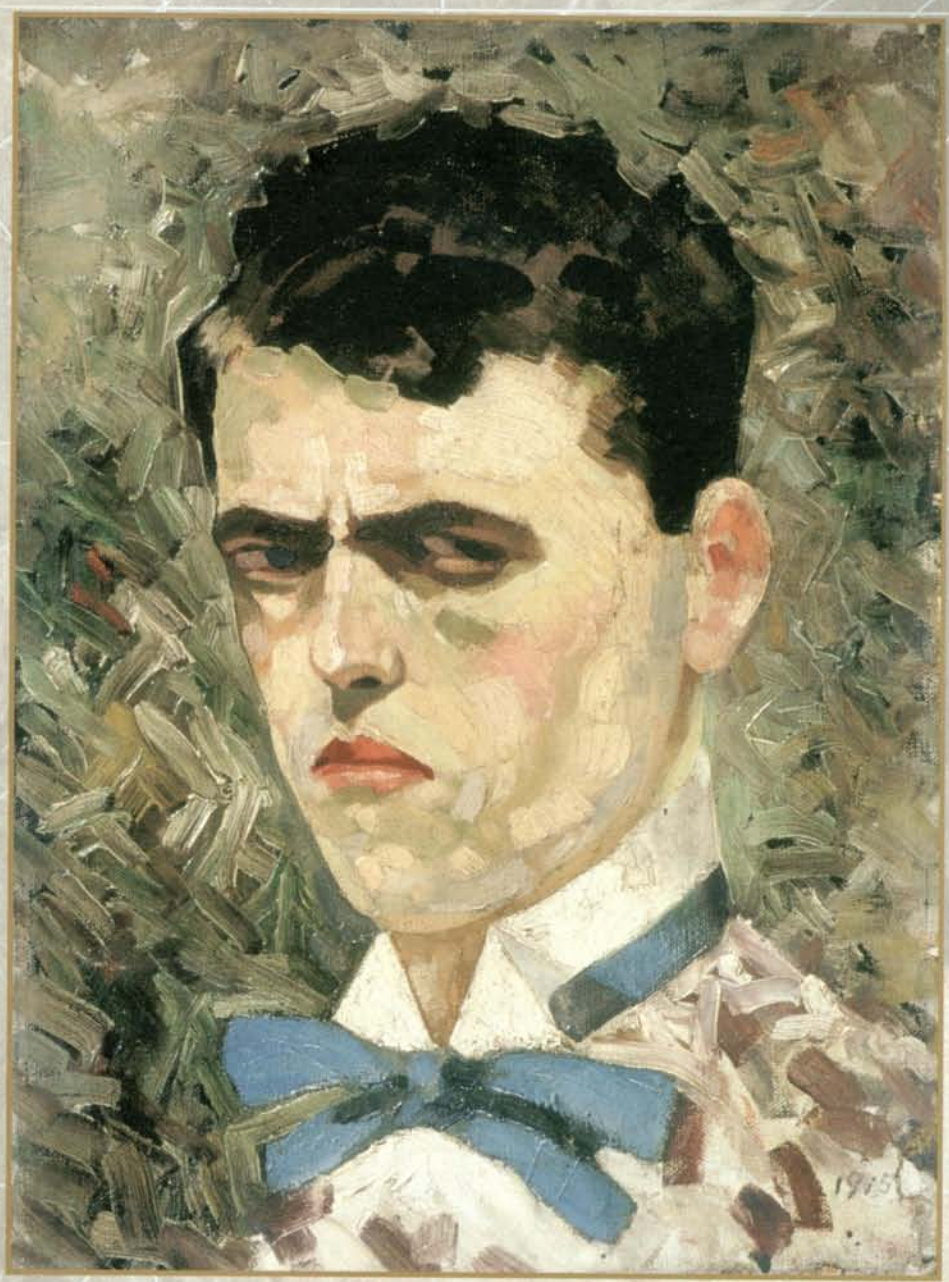


17.
Владимир Димитров – Майстора
Автопортрет
около 1919

Vladmir Dimitrov – The Master
Self-portrait
around 1919

18.
Иван Бояджиев
Автопортрет
1915

Ivan Boyadjiev
Self-portrait
1915



Вседержителю Зевс
Юпитере
Ахурамазда
Индра
Тот
Ра
Йехова
Саваот:
– отговаряй!

– Кой?
излъга нашата вяра?

Гео Милев, *Септември*, 1924

All-powerful Zeus
Jove
Akhuramazda
Indra
Toth
Ra
Jehovah
Zeboath:
- answer me!

Who
betrayed out faith?

Geo Milev, *September*, 1924

БОГОВЕ, ТАЙНСТВА



GODS AND RITES

19.
Иван Милев
Разпятие, 1923
Фрагмент

Ivan Milev
Crucifix, 1923
a fragment



AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV



20.
Васил Захариев
Голгота
1915–1918

Vassil Zahariev
Golgotha
1915–1918

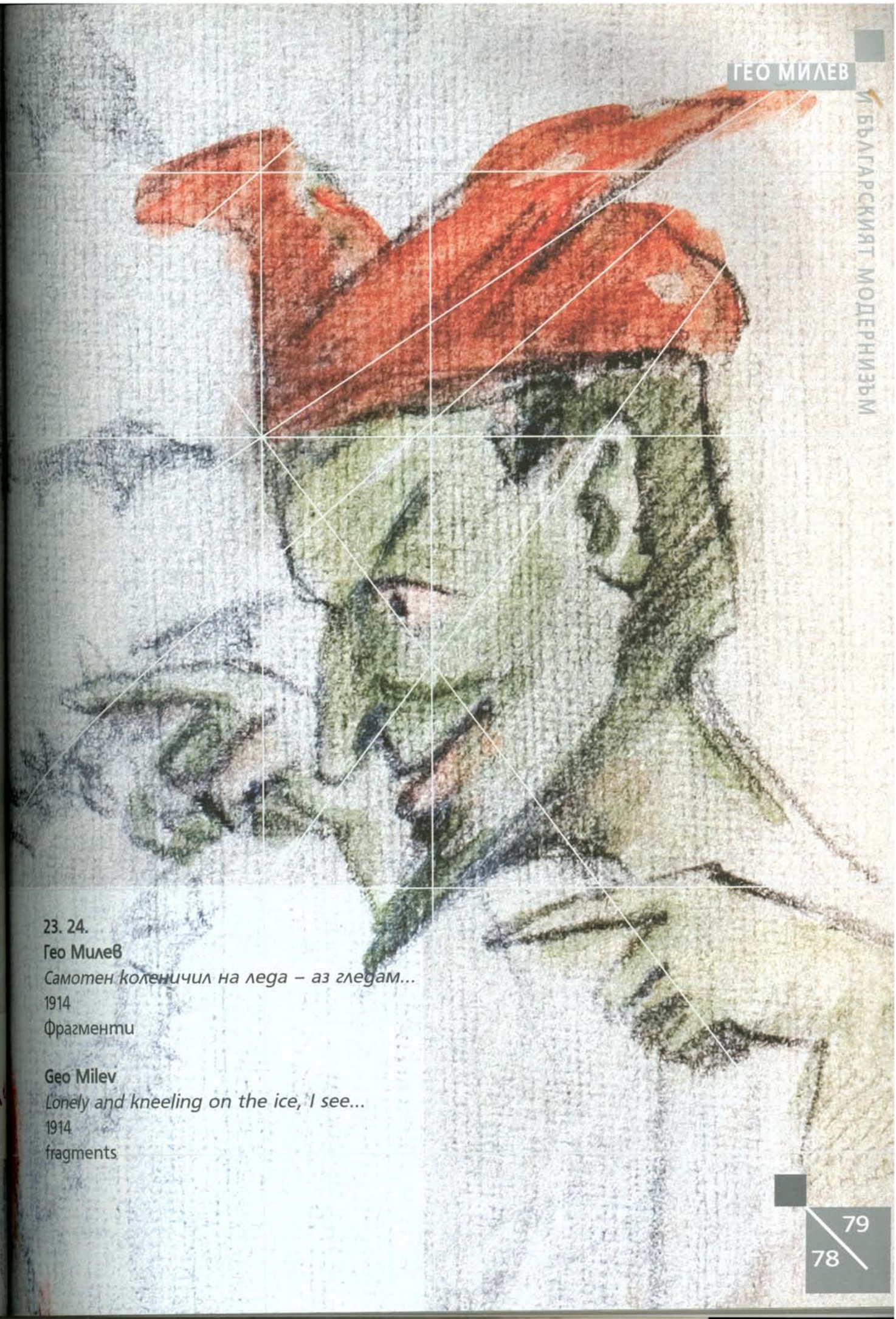
21.
Жорж Папазов
В тишината на нощта
1924

Georges Papazoff
In the Dead of Night
1924

22.
Васил Захариев
Голгота
1915–1918

Vassil Zahariev
Golgotha
1915–1918





23. 24.
Гео Милев
Самотен коленичил на леда – аз гледам...
1914
Фрагменти

Geo Milev
Lonely and kneeling on the ice, I see...
1914
fragments

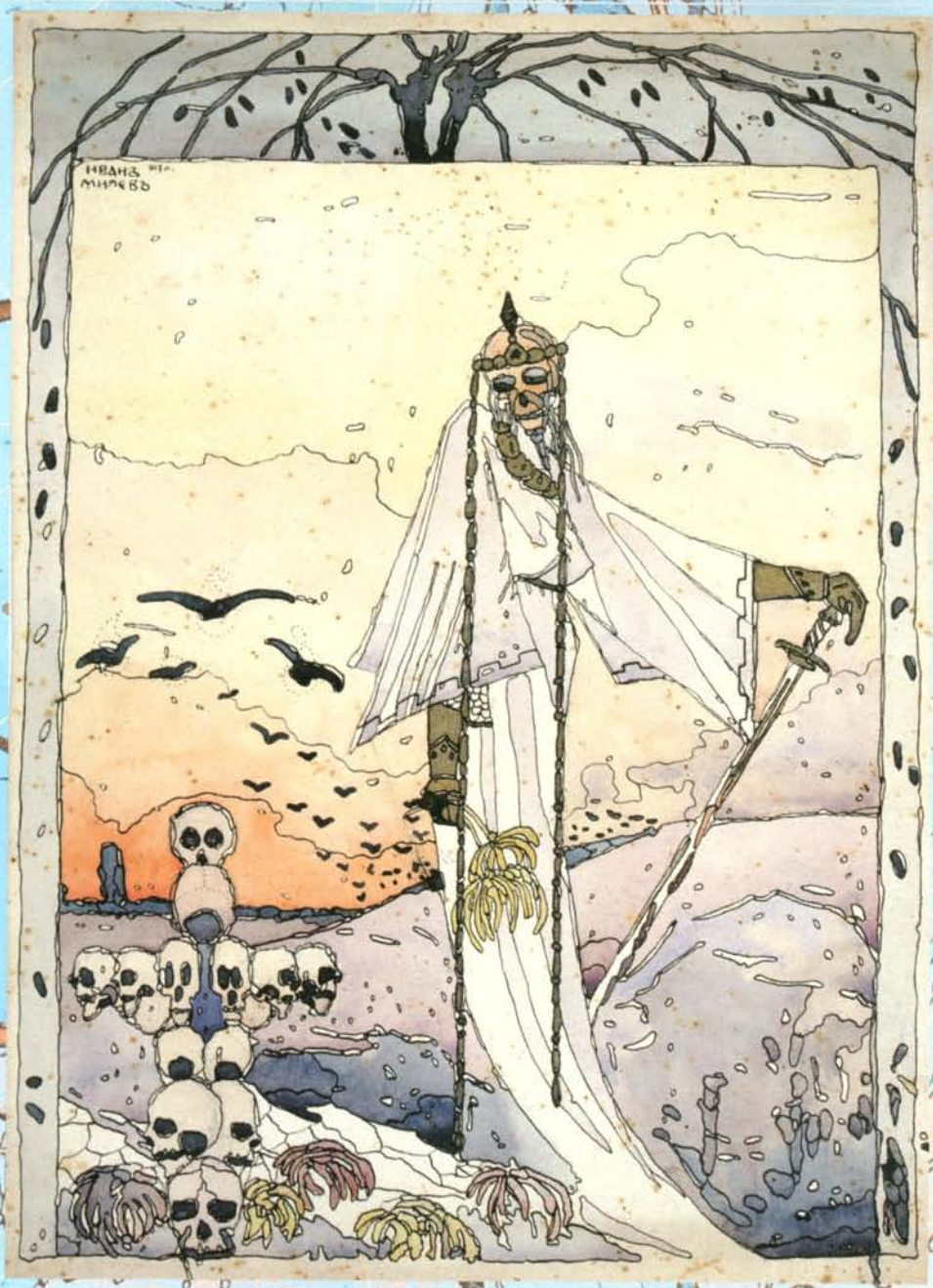
25.
Сирак Скитник
Фантастичен пейзаж с отшелник
20-те години

Sirak Skitnik
Imaginary Landscape with a Hermit
1920s

26.
Иван Милев
Смъртта
1917

Ivan Milev
Death
1917




ИВАНЪ
МИЛЕВЪ



27.
Борис Стефчев
Оплакването на Христос
1920
Фрагмент

Boris Stefchev
Lamentation of Christ
1920
a fragment

28.
Иван Милев
Христос
около 1923

Ivan Milev
Christ
around 1923



29.
Иван Милев
Плакат за изложбата в София
1920
Фрагмент

Ivan Milev
Poster for the exhibition in Sofia
1920
a fragment

30.
Сирак Скитник
Заклинания
Илюстрация към „Български балади"
от Теодор Траянов, 1921

Sirak Skitnik
Incantations
An illustration to *Bulgarian Ballads*
by Theodor Trayanov, 1921

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV



31.
Петър Дачев
Рисунка

Petar Dachev
Drawing



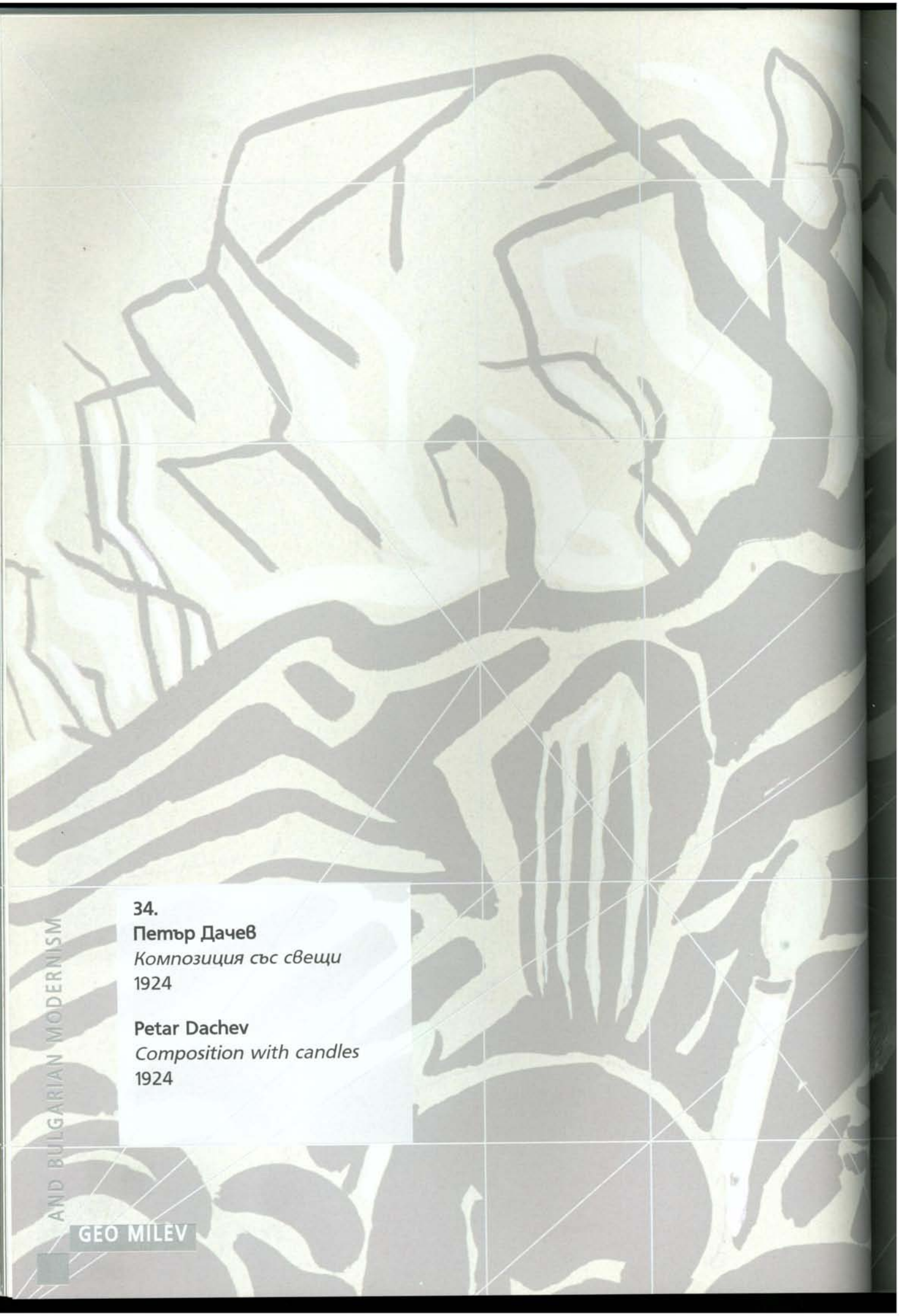
32. **Гошка Дацов**
Композиция

Goshka Datsov
Composition

33. **Сирак Скитник**
Целувката на Юда, 1920

Sirak Skitnik
Juda's Kiss, 1920





34.
Петър Дачев
Композиция със свещи
1924

Petar Dachev
Composition with candles
1924



Докато не отвърнеш ти поглед в самотно
съмнение,
не разтръгнеш тъгата на пояса девственобял –
за да видиш жената, която с гърди уморени е
– в огледалото – голите вопли на плътска печал ...

Гео Милев, из *Жестокият пръстен*, 1920

Until you turn your glance in lonely doubt
And cut the sadness of the girdle virgin white
To see the Woman who with tired breasts
Is mirrored, swallowed by naked carnal grievous wail...

Geo Milev, *Cruel Ring*, 1920

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

ЖЕНАТА



THE WOMAN

35.
Гео Милев
Танцуваща фигура
1919

Geo Milev
Dancing figure
1919





36.
Иван Лазаров
Композиция

Ivan Lazarov
Composition



37.
Гео Милев
Жена със свещи

Geo Milev
Woman with candles



38.
Николай Райнов
Винетка
1919

Nikolay Raynov
Vignette
1919

39.
Гео Милев
Ева

Geo Milev
Eve

EVA





40.
Жорж Папазов
Замислена девойка
1921/1922

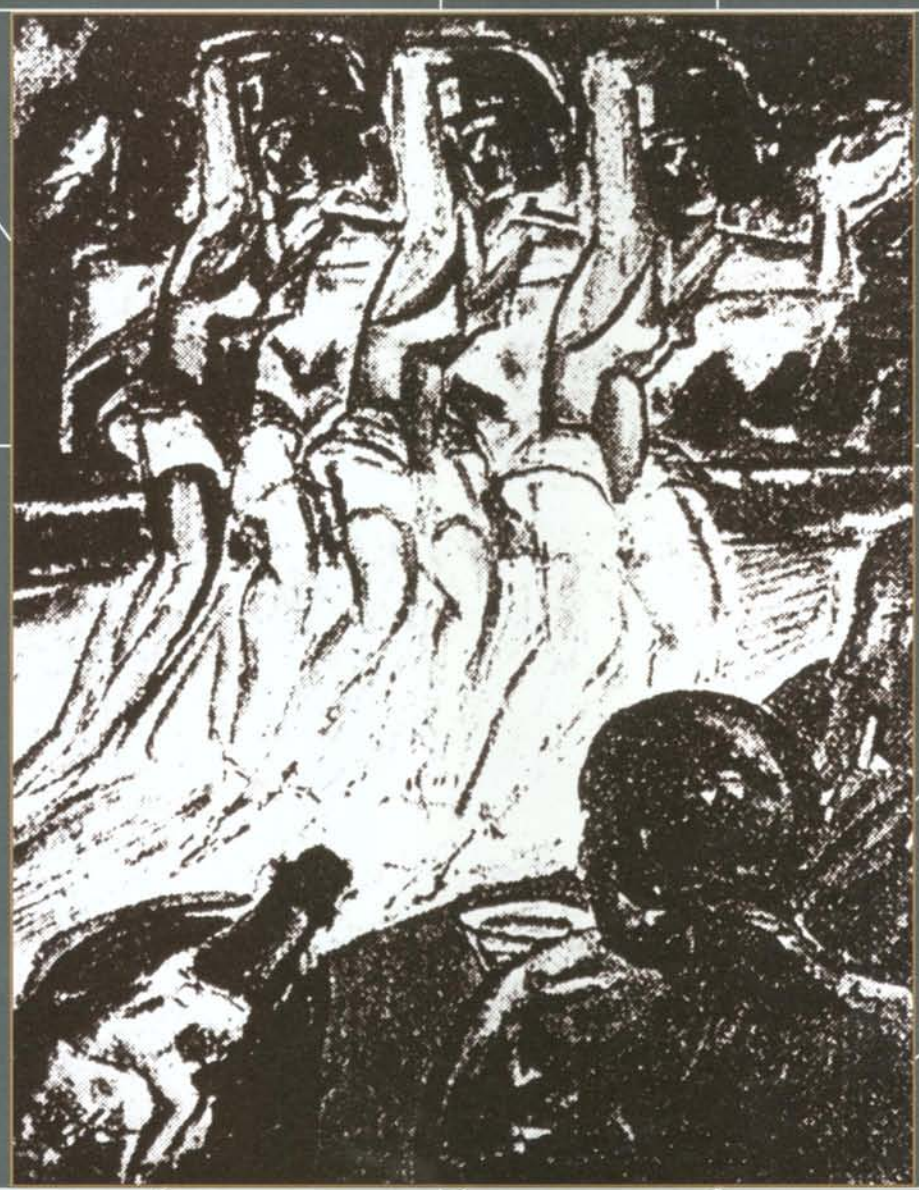
Georges Papazoff
Maid in meditation
1921/1922

41.
Гошка Дацов
Женска фигура

Goshka Dastsov
Female Figure

42. **Гео Милев** **Geo Milev**
Рисунка *Drawing*





43.
Макс Мецгер
Бар Табарен

Max Metzger
The Tabarin Bar

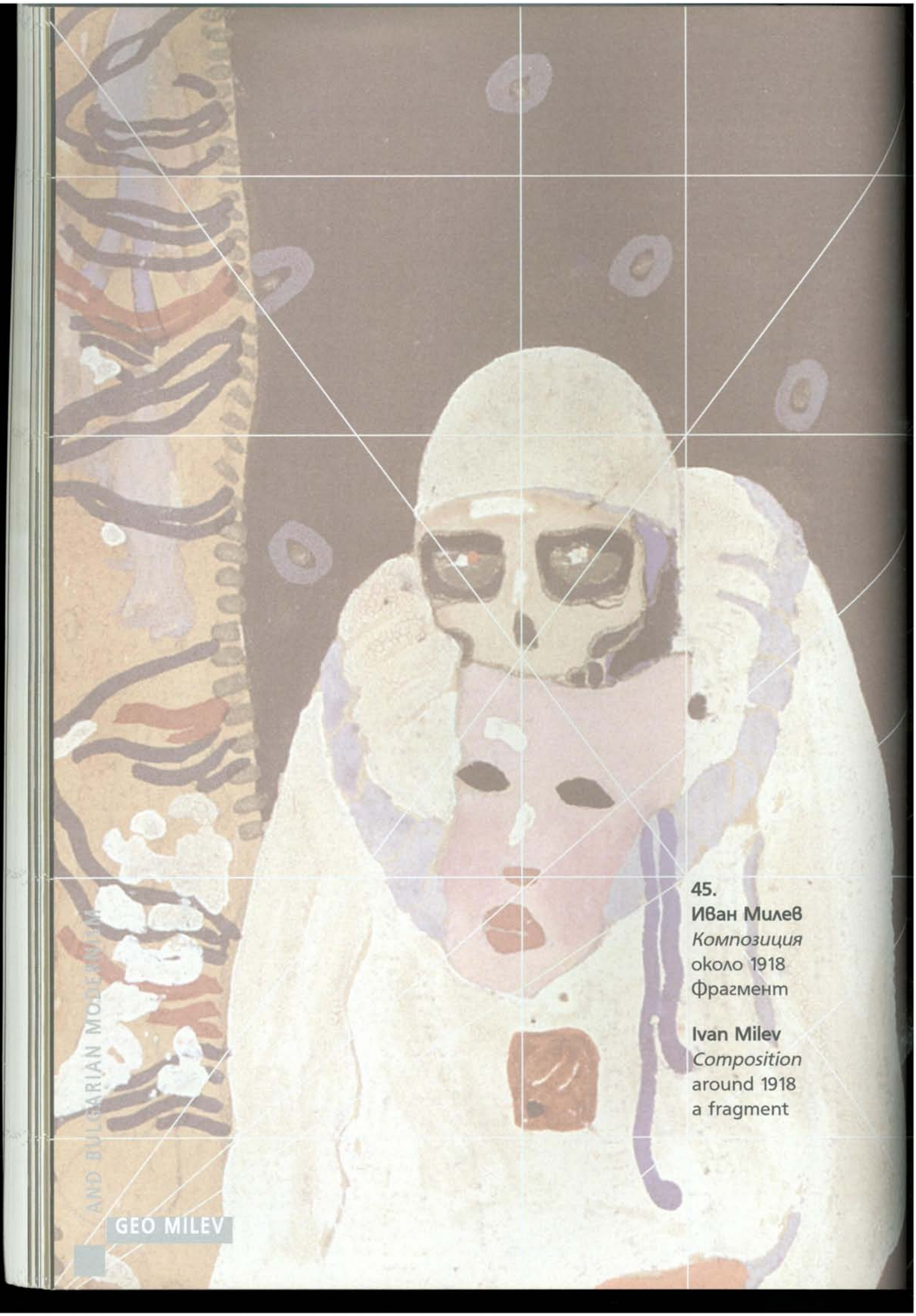
AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

44.
Иван Милев
Заключеница, 1922

Ivan Milev
Captive, 1922





45.
Иван Милев
Композиция
около 1918
Фрагмент

Ivan Milev
Composition
around 1918
a fragment





46.
Мирчо Качулев
Бал Господен
1922

Mircho Kachoulev
Feast of the Gods
1922

47.
Сирак Скитник
Композиция
Отпечатано
в сп. „Везни", 1919

Sirak Skitnik
Composition
Published
in the *Vezni* journal, 1919

48.
Сирак Скитник
Майка
Илюстрация
към „Български бал
от Теодор Траянов
1921

Sirak Skitnik
Mother
An illustration
to Bulgarian Ballads
by Theodor Trayano
1921







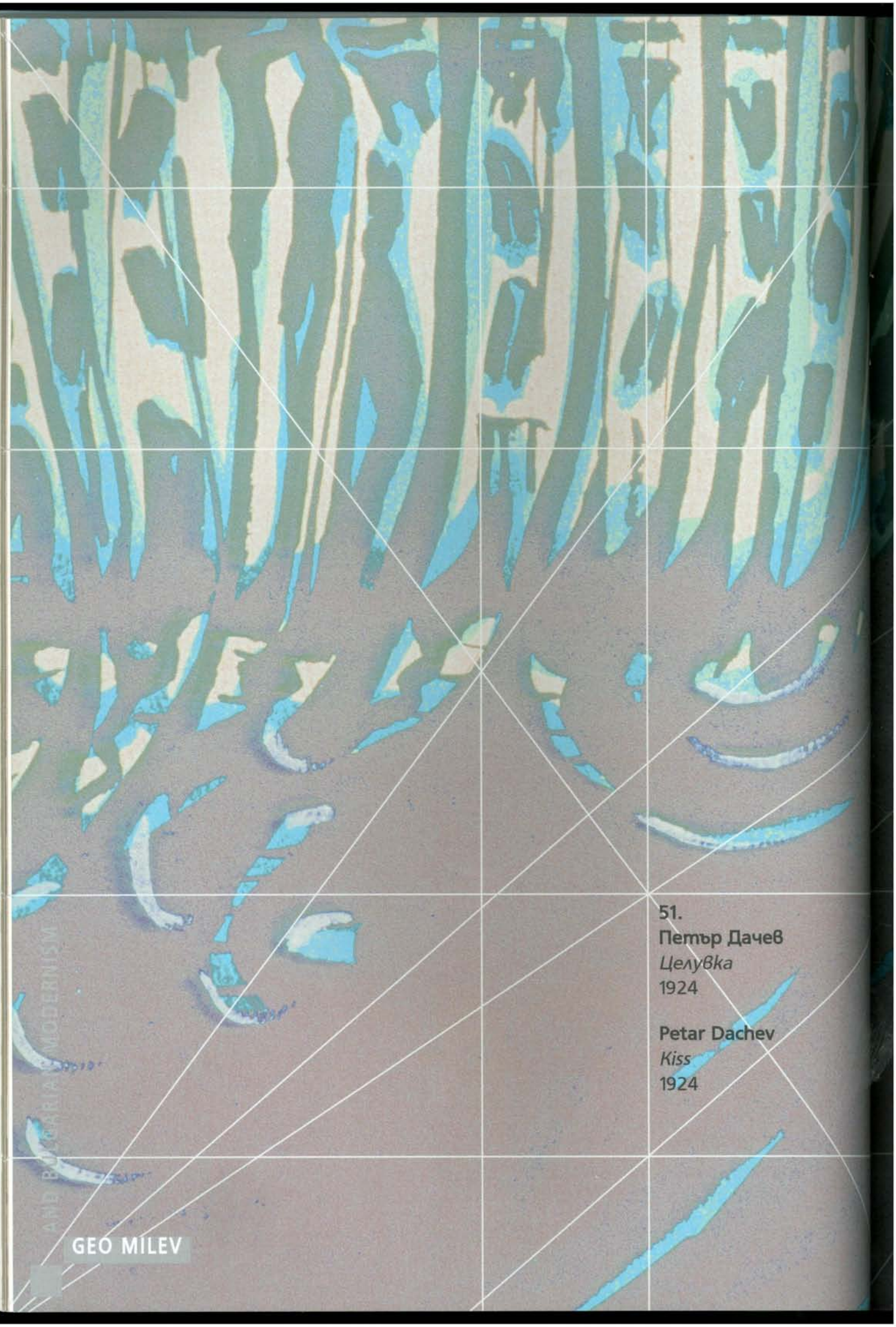
49. Иван Милев
Змейова сватба, около 1923

Ivan Milev
Matrimony with a Dragon, around 1923



50.
Сирак Скитник
Богородица
1916

Sirak Skitnik
Our Lady
1916



51.
Петър Дачев
Целувка
1924

Petar Dachev
Kiss
1924





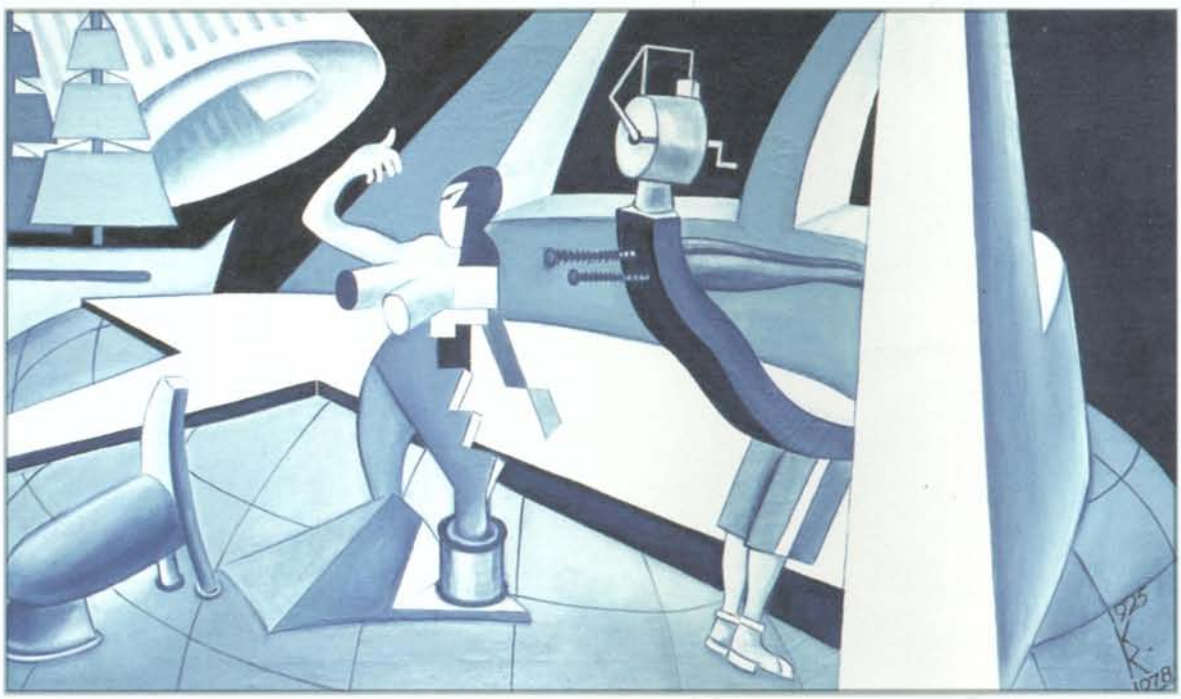
52. **Николай Дюлгеров**
Спомен за жена, 1930

Nikolay Dulguerov
Memory for a woman, 1930

53. Гео Милев
Корица
Избрани стихотворения
от Пол Верлен
1922

Geo Milev
The cover for
Selection of Verse
by Paul Verlaine
1922





54.
Кирил Кръстев
Амундсен и жена му на Северния полюс
1925
Авторско живописно повторение, 1978

Kiril Krustev
Amundsen and his wife at the North Pole
1925
Original copy by the artist, 1978



55.
Николай Абрашев
Фигура

Nikolay Abrashev
Figure

...Градът лежи като огромна хилядоглава, хилядоока хидра ...

Гео Милев, *Експресионистично календарче*, 1921

The City lies prostrated like a huge thousand-headed, thousand-eyed hydra ...

Geo Milev, *Expressionist calendar*, 1921

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

ГРАДЪТ



THE CITY

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV



56.
Сирак Скитник
Гарванът
Илюстрация към „Поеми"
от Едгар По, 1920

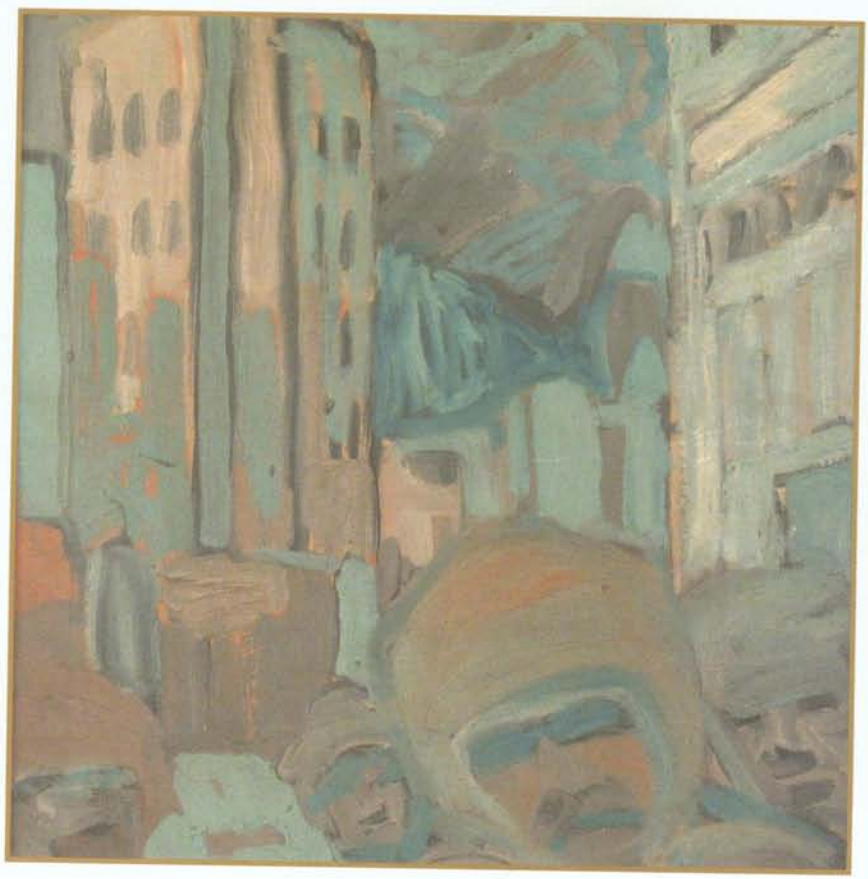
Sirak Skitnik
The Raven
Illustration to *Poems*
by Alan Edgar Poe, 1920

57.
Сирак Скитник
Град с глави
около 1919

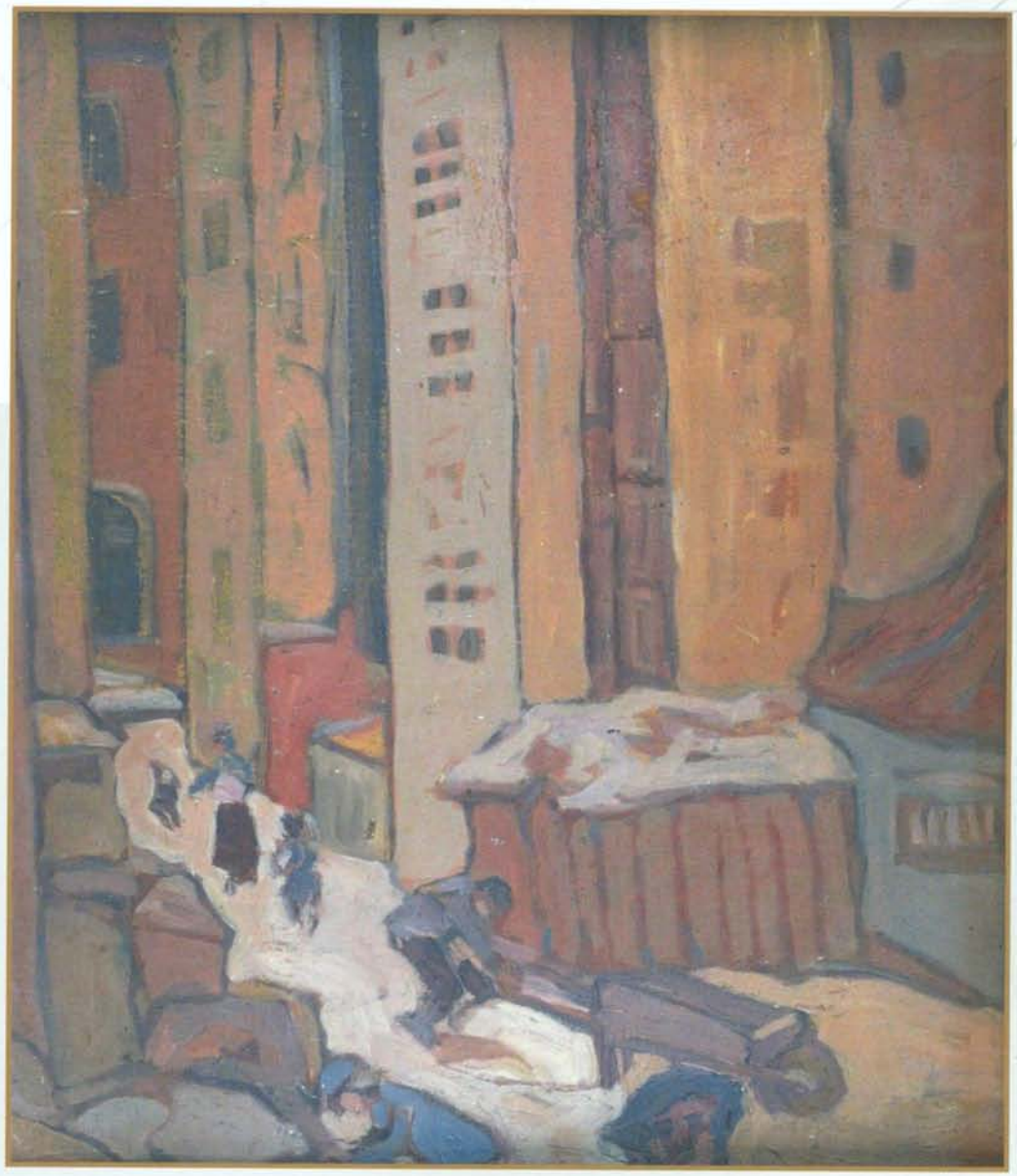
Sirak Skitnik
Urban Landscape, with Heads
around 1919

58.
Христо Каварналиев
Докер

Hristo Kavarnaliev
Longshoreman







59.
Сирак Скитник
Градски пейзаж
1919

Sirak Skitnik
Urban Landscape
1919



60. Сирак Скитник
Марионетки (Карнавална витрина), 1920–1921

Sirak Skitnik
Marionettes (a carnival window arrangement), 1920–1921

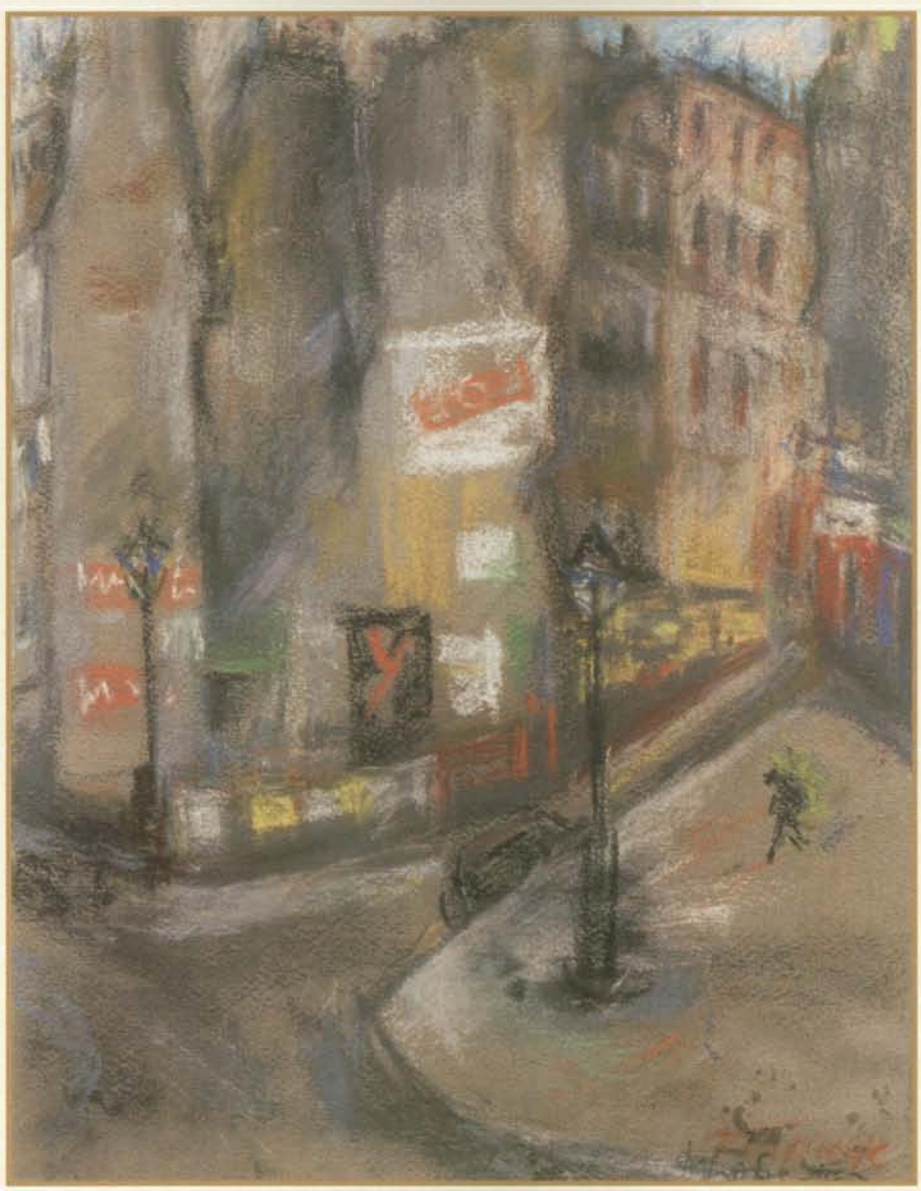


61.
Иван Милев
Пушач на морфий
1917

Ivan Milev
Morphine addict
1917

62. Донка Константинова
Париж

Donka Konstantinova
Paris





63. Иван Милев
Кафене „Панах“
1922

Ivan Milev
The „Panache“ Cafe
1922



64. Сирак Скитник
Градски пейзаж, 20-те години

Sirak Skitnik
Urban Landscape, 1920s



65. Васил Захариев
Улица в Лайпциг
1923

Vassil Zahariev
A Street in Leipzig
1923

66. Сирак Скитник
Композиция I

Sirak Skitnik
Composition I



67. Сирак Скитник
Композиция III

Sirak Skitnik
Composition III





68. Никола Танев
Катедрала
1923

Nikola Tanev
Cathedral
1923



69. Христо Каварналиев
Цирк

Hristo Kavarnaliev
Circus



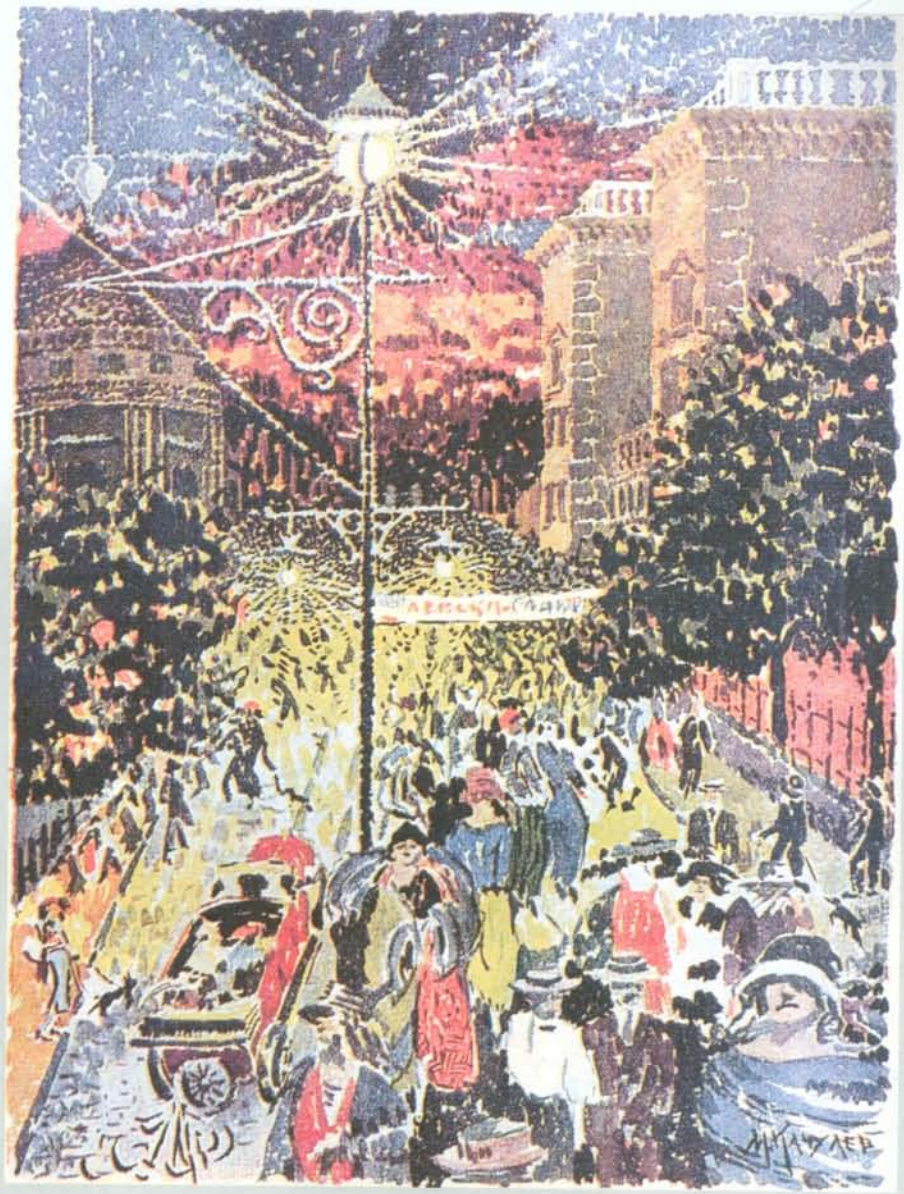
70. Петър Дачев
Арена
1924

Petar Dachev
Arena
1924



71.
Георги Велчев
Парк Монсо – Париж
1920

Georgi Velchev
Monceau Park in Pars
1920



72.

Мирчо Качулев
Корица
на списание
„Софийски журнал"
1923

Mircho Kachoulev
The Cover
of *Sofia* Journal
1923





AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV





73. 74. 75. 76.
Мирчо Качулев
Цикъл „Годишните времена", 1923

Mircho Kachoulev
From *The Four Seasons* series, 1923

Пролет
Лято

Spring
Summer

Есен
Зима

Autumn
Winter

Музиката е първичното начало на всички изкуства. Съвършеният първопроизход на всички изкуства. Самото понятие Изкуство.

Гео Милев, *Музиката и другите изкуства*, 1923

Music is the origin of all other arts. The perfect origin of all arts. The very notion of Art.

Geo Milev: *Music and the Other Arts*, 1923

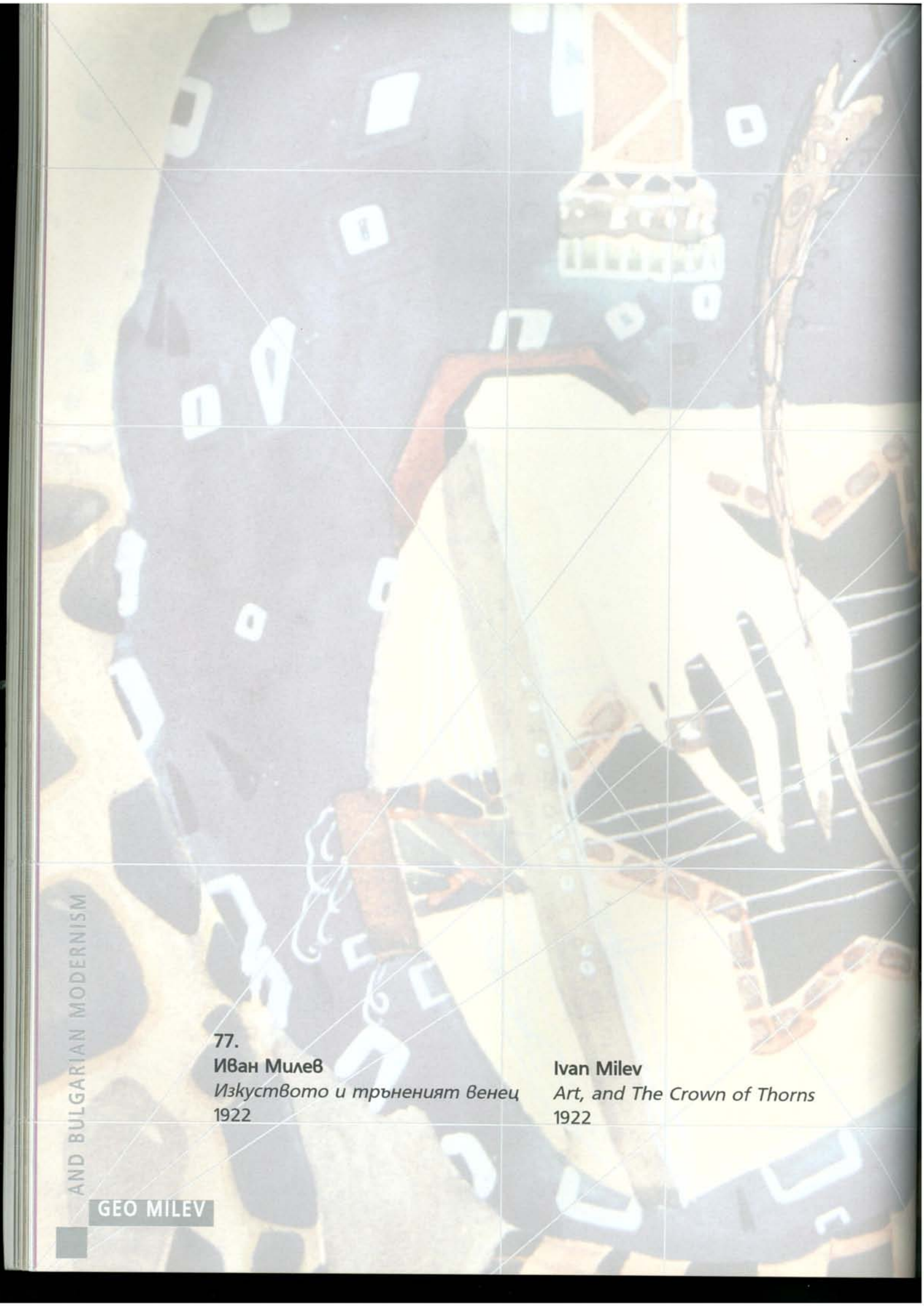
AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

МУЗИКА
MUSIC



ТЕАТЪР
THEATRE



77.
Иван Милев
Изкуството и тръненият венец
1922

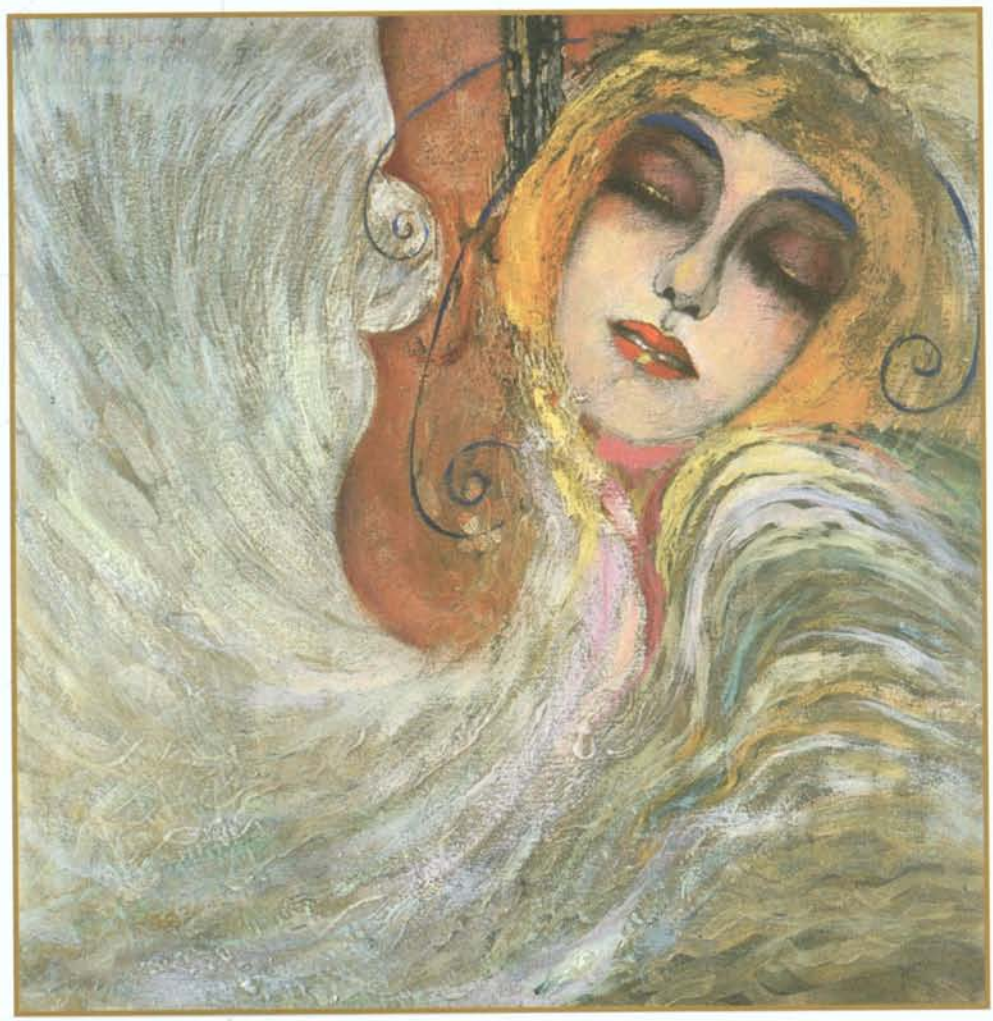
Ivan Milev
Art, and The Crown of Thorns
1922



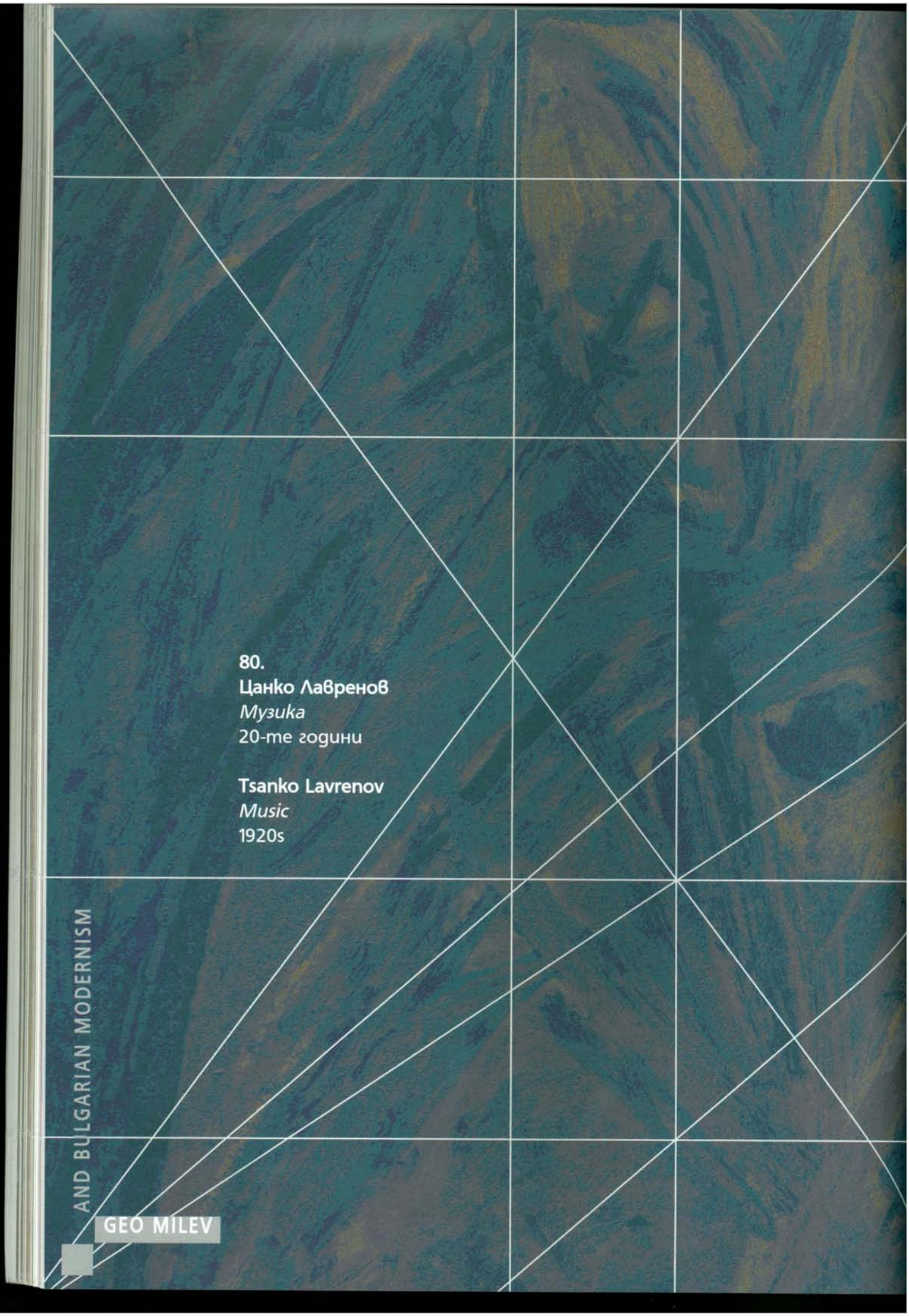
78. Сирак Скитник
Потъналата катедрала
1919

Sirak Skitnik
The Sunken Cathedral
1919





79. **Иван Бояджиев** **Ivan Boyadjiev**
Елга, 1922 *Elga*, 1922



80.
Цанко Лавренов
Музика
20-те години

Tsanko Lavrenov
Music
1920s

AND BULGARIAN MODERNISM

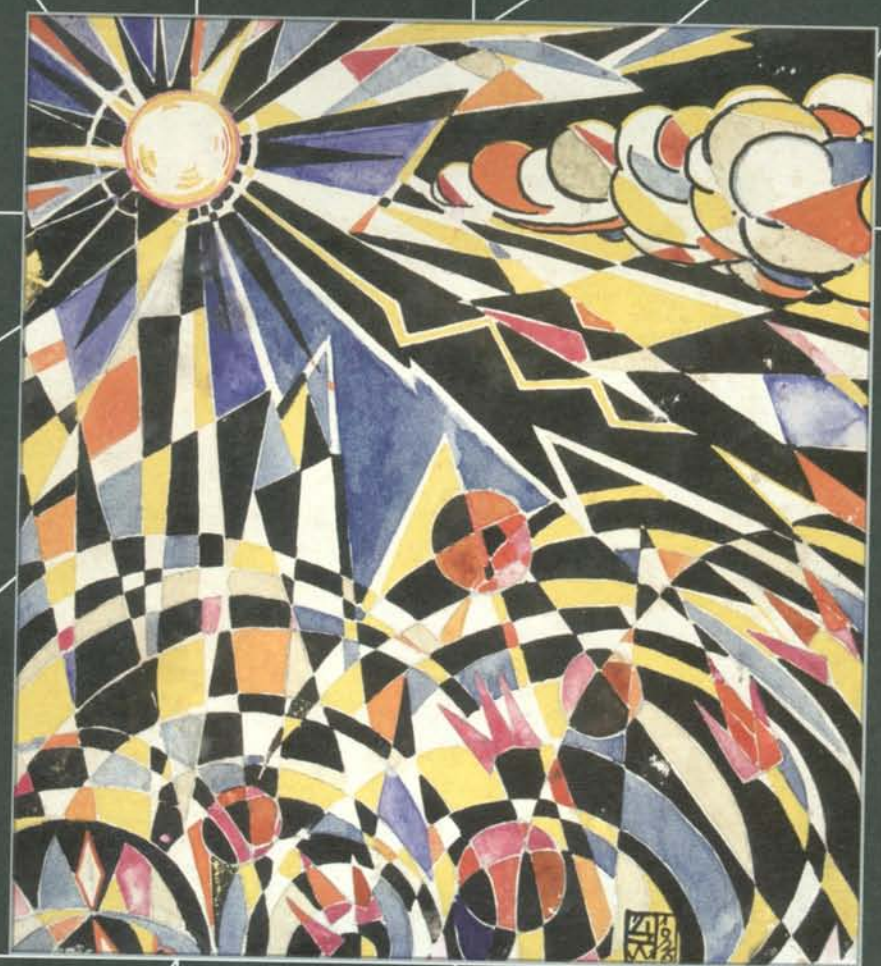
GEO MILEV





81.
Цанко Лавренов
Декоративна рисунка
в „Златната книга за гост
1923, фрагмент

Tsanko Lavrenov
Decorative drawing
to the *Golden Visitor's Book*
1923, a fragment



82.
Цанко Лавренов
Композиция
1926

Tsanko Lavrenov
Composition
1926

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV





83. 84. 85. 86.
Сирак Скитник
Илюстрации
към „Марионетки"
от Чавдар Мутафов
1920

Sirak Skitnik
Illustrations
to *Marionettes*
by Chavdar Moutafov
1920



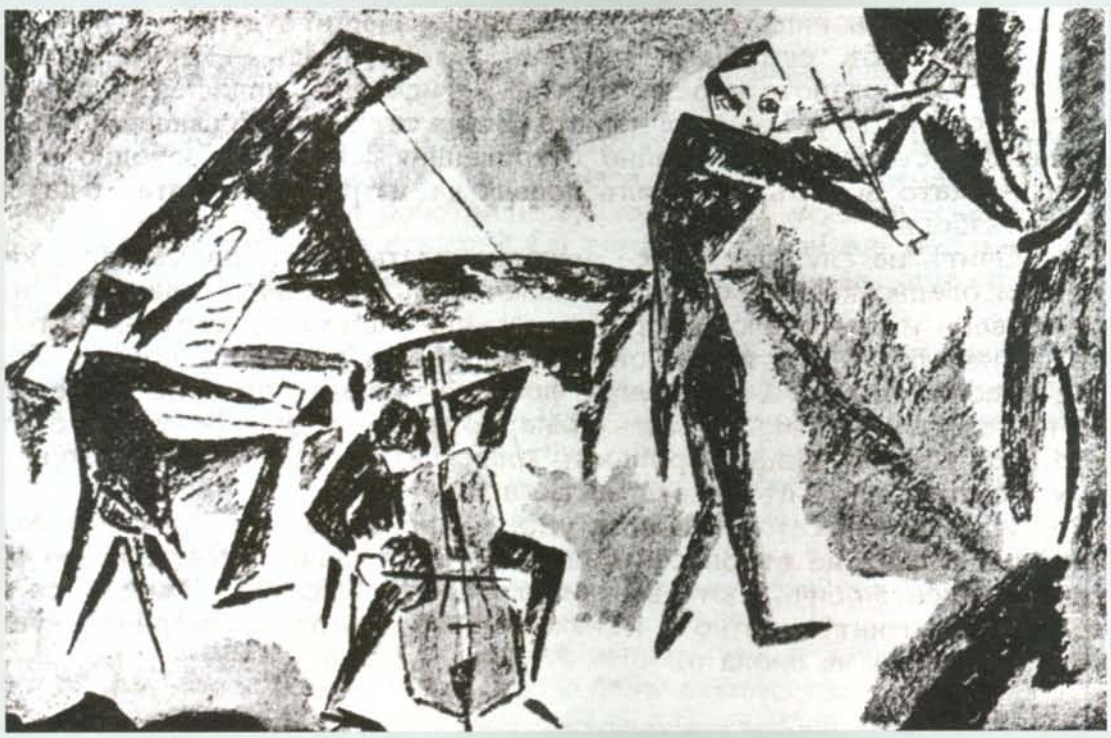
87.
Иван Милев
Илюстрация
към „Арена"
от Ламар
1922

Ivan Milev
Illustration
to *Arena* by Lamar
1922



88.
Николай Абрашев
Глава

Nikolay Abrashev
Head

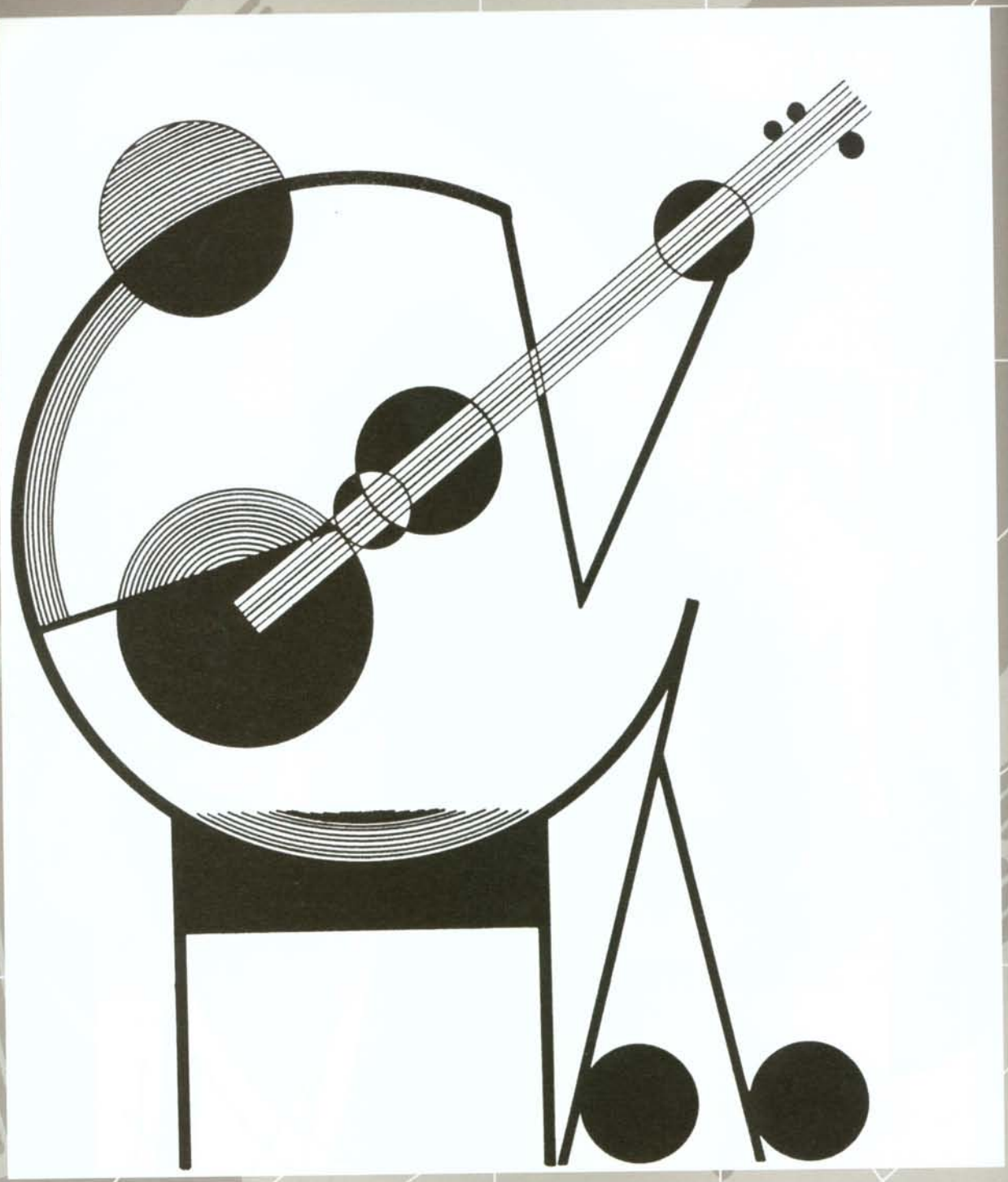


89.
Николай Дюлгеров
Концерт
Отпечатано
в сп. „Пламък"
1924

Nikolay Dulguerov
Concert
Published
in the *Plamak* journal
1924

90.
Николай Абрашев **Nikolay Abrashev**
Музика *Music*





AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

91. **Николай Абрашев**
Музика

Nikolay Abrashev
Music

AND BULGARIAN MODERNISM

GEO MILEV

Списък

на творбите, използвани в изложбата „Гео Милев и българският модернизъм"

АЗЪТ

1.
Гео Милев
Автопортрет
Оригиналът
Акварел, хартия, 15,5x9,5
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 41, л. 19

2.
Борис Стефчев
Кентавърът, 1917, фрагмент
Оригиналът
М. б., пл., 106x166
Частно притежание

3.
Гео Милев
Композиция
Отпечатано
в „Жестокият пръстен", 1920
Цветна гравюра, 15x10

4.
Гео Милев
Автопортрет, 1921
Оригиналът
Туш, картон, 12x8,3
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 10, л. 75

5.
Георги Велчев
Портрет на млад мъж, 1919
Оригиналът
Гваш, хартия, 30x21
Къща-музей „Георги Велчев" – Варна

6.
Иван Бояджиев
Езда през нощта
Отпечатано
в сп. „Везни", 1919, кн. 1

7.
Иван Милев
Глава на мъж, 1921
Оригиналът
Креда, паус, 44,7x31
Частно притежание

8.
Васил Захариев
Мъртвешки танц
(Маски), 1925
Оригиналът
Дърворез, 27x19
Исторически музей – Самоков

9.
Иван Милев
Пенчо Георгиев, 1921
Оригиналът
Молив, хартия, 20,5x15
Частно притежание

10.
Иван Милев
Чавдар Мутафов, 1923
Оригиналът
Туш, хартия, 22x17
Частно притежание

11.
Гео Милев
Автопортрет, 1917
Оригиналът
Молив, хартия, 12x9,5
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 41, л. 38

12.
Гео Милев
Автопортрет
Оригиналът
Акварел, хартия, 10,2x9
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 41, л. 17

13.
Петър Рамаданов
Гео Милев, 1923
Оригиналът
Тониран гипс, 40x18x16
СГХГ

14.
Иван Милев
Проект за стенопис
Оригиналът
Молив, темпера, туш, хартия, 11,5x43
Частно притежание

15.
Иван Милев
Плакат за изложбата в София, 1920, фрагмент
Оригиналът
Темпера, бронз, хартия, 57,5x39,5
ХГ – Казанлък

16.
Петър Дачев
Автопортрет с маски, 1924
Оригиналът
Туш, гваш, хартия, 22x30,5
Исторически музей – Добрич

17.
Владимир Димитров – Майстора
Автопортрет, ок. 1919
Оригиналът
М. б., пл., 32,5x28
НХГ

18.
Иван Бояджиев
Автопортрет, 1915 /?/
Оригиналът
М. б., платно, 38x28,5
Частно притежание

БОГОВЕ, ТАЙНСТВА

19.
Иван Милев
Разпятие, 1923
Оригиналът
Темпера, бронз, картон, 69x55
СГХГ

20.
Васил Захариев
Голгота, 1915–1918
Оригиналът
Цветна гравюра, 15x18,7
Исторически музей – Самоков

21.
Жорж Папазов
В тишината на нощта, 1924
Оригиналът
М. б., пл., 100x81
Музей Пти пале – Женева

22.
Васил Захариев
Голгота, 1915–1918
Оригиналът
Цветна гравюра, 19,5x25,5
Исторически музей – Самоков

23–24.
Гео Милев
Самотен коленичил на леда – аз гледам..., 1914, фрагменти
Оригиналът
Молив, акварел, хартия, 28x14,7
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 41, л. 42

25.
Сирак Скитник
Фантастичен пейзаж с отшелник, 20-те години
Оригиналът
Молив, гваш, туш, картон, 32x36
НХГ

26.
Иван Милев
Смъртта, 1917
Оригиналът
Туш, акварел, бронз, хартия, 24,5x33,5
НХГ

27.
Борис Стефчев
Оплакване Христово, 1920, фрагмент
Оригиналът
М. б, пл., 140x187
Частно притежание

28.
Иван Милев
Христос, ок.1923
Оригиналът
Темпера, хартия, 23x12
Частно притежание

29.
Иван Милев
Плакат за изложбата в София, 1920, фрагмент
Оригиналът
Темпера, бронз, хартия, 57,5x39,5
ХГ – Казанлък

30.
Сирак Скитник
Заклинания
ил. към „Български балади"
от Т. Траянов, 1921
Оригиналът
Гравюра, 13,8x11,2
ХГ – Сливен

31.
Петър Дачев
Рисунка
Оригиналът
Гваш, туш, 25x35
ХГ – Стара Загора

32.
Гошка Дацов
Композиция
Оригиналът
Туш, темпера, хартия, 13,5x14
НХГ

33.
Сирак Скитник
Целувката на Юда, 1920
Оригиналът
Гваш, картон, 52x65
НХГ

34.
Петър Дачев
Композиция със свещи, 1924
Оригиналът
Туш, гваш, хартия, 27,5x38,5
Исторически музей – Добрич

ЖЕНАТА

35.
Гео Милев
Танцуваща фигура, 1919
Оригиналът
Акварел, хартия, 11x19
Къща-музей „Гео Милев" – Стара Загора

36.
Иван Лазаров
Композиция
Оригиналът
Гравюра, 20x25
Частно притежание

37.
Гео Милев
Жена със свещи
Оригиналът
Гравюра, 15x10
НБКМ – БИА, ф. 26, а. е. 41, л. 39

38.
Николай Райнов
Винетка
Отпечатано в сп. „Земя", 1919, бр. 2

39.
Гео Милев
Ева
Оригиналът
Гваш, хартия, 14x9
Къща-музей „Гео Милев" – Стара Загора"

40.
Жорж Папазов
Замислена девойка, 1921/1922
Оригиналът
Гваш, хартия, 42x32
Музей Пти пале – Женева

41.
Гошка Дацов
Женска фигура
Оригиналът
М. б., дъска, 35x15
Частно притежание

42.
Гео Милев
Рисунка
Оригиналът
Черен и червен молив, хартия, 9,7x9,1
Къща-музей „Гео Милев" – Стара Загора

43.
Макс Мецгер
Бар Табарен
Отпечатано в „Развигор", 7. 05. 1927

44.
Иван Милев
Заключеница, 1922
Оригиналът
Туш, темпера, хартия, 23x16,5
Частно притежание

45.
Иван Милев
Композиция, ок. 1918
Оригиналът
Темпера, туш, бронз, хартия, 26x34,5
НХГ

46.
Мирчо Качулев
Бал Господен
Отпечатано
в сп. „Кресчендо", 1922, кн. 2

47.
Сирак Скитник
Композиция
Отпечатано в сп. „Везни", 1919, кн. 5

48.
Сирак Скитник
Майка
ил. към „Български балади"
от Т. Траянов, 1921
Оригиналът
Гравюра, 11x15,8
ХГ – Сливен

49.
Иван Милев
Змейова сватба, ок. 1923
Оригиналът
Темпера, туш, бронз, хартия, 71x59
Частно притежание

50.
Сирак Скитник
Богородица, 1916
Оригиналът
Гваш, картон, 43,5x65,5
НХГ

51.
Петър Дачев
Целувка, 1924
Оригиналът
Туш, гваш, хартия, 21,5x30
Исторически музей – Добрич

52.
Николай Дюлгеров
Спомен за жена, 1930
Оригиналът
М. б., пл., 70x52
Частно притежание

53.
Гео Милев
Корица
на Избрани стихотворения
от Пол Верлен, 1922

54.
Кирил Кръстев
Амундсен и жена му на Северния полюс, 1925
Авторско живописно повторение, 1978
Частно притежание

55.
Николай Абрашев
Фигура
Оригиналът
Цветни моливи, туш, 36x24
Частно притежание

ГРАДЪТ

56.
Сирак Скитник
Гарванът, ил. към „Поеми" от Едгар По, 1920

57.
Сирак Скитник
Град с глави, ок. 1919
Оригиналът
М. б., картон, 31,5x30,5
НХГ

58.
Христо Каварналиев
Докер
Оригиналът
Гваш, хартия, 48,5x64
Частно притежание

59.
Сирак Скитник
Градски пейзаж, 1919
Оригиналът
М. б., картон, 50,5x44
НХГ

60.
Сирак Скитник
Марионетки
(Карнавална витрина), 1920–1921
Оригиналът
М. б., картон, 45x58
НХГ

61.
Иван Милев
Пушач на морфий, 1917
Оригиналът
Темпера, хартия, 28,5x30
ХГ – Сливен

62.
Донка Константинова
Париж
Оригиналът
Пастел, хартия, 33x26
ХГ – Сливен

63.
Иван Милев
Кафене „Панах", 1922
Оригиналът
Акварел, хартия, 42,5x46
Частно притежание

64.
Сирак Скитник
Градски пейзаж, 20-те години
Оригиналът
М. б., картон, 34x50
НХГ

65.
Васил Захариев
Улица в Лайпциг, 1923
Оригиналът
Дърворез, 21x15,5
Исторически музей – Самоков

66.
Сирак Скитник
Композиция I
Оригиналът
М. б., картон, 34x50
ХГ – Сливен

67.
Сирак Скитник
Композиция III
Оригиналът
М. б., картон, 34x50
ХГ – Сливен

68.
Никола Танев
Катедрала, 1923
Оригиналът
М. б., картон, 24x18,4
Частно притежание

69.
Христо Каварналиев
Цирк
Отпечатано

70.
Петър Дачев
Арена, 1924
Оригиналът
Туш, гваш, 27x29,5
Исторически музей – Добрич

71.
Георги Велчев
Парк Монсо – Париж, 1920
Оригиналът
Гваш, хартия, 16x21
Къща-музей „Георги Велчев" – Варна

72.
Мирчо Качулев
Корица на сп. „Софийски журнал", 1923

73.
Мирчо Качулев
Пролет от цикъла „Годишните времена"
Отпечатано в Алманах Везни, 1923

74.
Мирчо Качулев
Лято от цикъла „Годишните времена"
Отпечатано в Алманах Везни, 1923

75.
Мирчо Качулев
Есен от цикъла „Годишните времена"
Отпечатано в Алманах Везни, 1923

76.
Мирчо Качулев
Зима от цикъла „Годишните времена"
Отпечатано в Алманах Везни, 1923

МУЗИКА, ТЕАТЪР

77.
Иван Милев
Изкуството и тръненият венец, 1922
Оригиналът
Темпера, туш, хартия, 51,5x50,5
Частно притежание

78.
Сирак Скитник
Потъналата катедрала, 1919
Оригиналът
Гваш, картон, 47x61
Частно притежание

79.
Иван Бояджиев
Елга, 1922
Оригиналът
М. б., картон, 48x48
Частно притежание

80.
Цанко Лавренов
Музика, 20-те години
Оригиналът
Акварел, картон, 27x23
Частно притежание

81.
Цанко Лавренов
Декоративна рисунка
в „Златната книга за гости", 1923
Оригиналът
Темпера, туш, бронз
Частно притежание

82.
Цанко Лавренов
Композиция, 1926
Оригиналът
Акварел, картон, 27,5x24,7
Частно притежание

83–86.
Сирак Скитник
Илюстрации към „Марионетки"
от Чавдар Мутафов, 1920

87
Иван Милев
Илюстрация към „Арена" на Ламар, 1922

88.
Николай Абрашев
Глава
Оригиналът
Туш, цветен молив, 17x15
Частно притежание

89.
Николай Дюлгеров
Концерт
Отпечатано в сп. „Пламък", 1924, кн. 4

90.
Николай Абрашев
Музика
Оригиналът
Туш, хартия, 26x16
Частно притежание

91.
Николай Абрашев
Музика
Оригиналът
Туш, хартия, 39x28
Частно притежание

List

of the works in the exhibition on *Geo Milev and Bulgarian Modernism*

THE EGO

1.
Geo Milev
Self-portrait
Originally in watercolour on paper, 15.5x9.5
SS *Cyril and Methodius* National Library, Archive of Bulgarian History

2.
Boris Stefchev
The Centaur, 1917, a fragment
Originally in oil on canvas, 106x166
Private collection

3.
Geo Milev
Composition
Published in *Cruel Ring*, 1920
Colour engraving, 15x10

4.
Geo Milev
Self-portrait, 1921
Originally in ink on cardboard, 12x8.3
SS *Cyril and Methodius* National Library, Archive of Bulgarian History

5.
Georgi Velchev
Portrait of a young man, 1919
Originally in gouache on paper, 30x21
The *Georgi Velchev* Museum House in Varna

6.
Ivan Boyadjiev
Night Ride
Published in the first issue of the *Vezni* journal, 1919

7.
Ivan Milev
Male Head, 1921
Originally in chalk on rice paper, 44.7x31
Private collection

8.
Vassil Zahariev
Dead dance (masks), 1925
Originally a woodcut, 27x19
The Museum of History in Samokov

9.
Ivan Milev
Pencho Georgiev, 1921
Originally in pencil on paper, 20.5x15
Private collection

10.
Ivan Milev
Chavdar Moutafov, 1923
Originally in ink on paper, 22x17
Private collection

11.
Geo Milev
Self-portrait, 1917
Originally in pencil on paper, 12x9.5
SS *Cyril and Methodius* National Library, Archive of Bulgarian History

12.
Geo Milev
Self-portrait
Originally in watercolour on paper, 10.2x9
SS *Cyril and Methodius* National Library, Archive of Bulgarian History

13.
Petar Ramadanov
Geo Milev, 1923
Originally in tinted plaster, 40x18x16
Sofia Gallery of Art

14.
Ivan Milev
Mural design
Originally in pencil, tempera, ink, on paper 11.5x43
Private collection

15.
Ivan Milev
Poster
for the exhibition in Sofia, 1920, a fragment
Originally in tempera, bronze, on paper, 57.5x39.5
The Art Gallery of Kazanluk

16.
Petar Dachev
Self-portrait with masks, 1924
Originally in ink, gouache, on paper, 22x30.5
The Museum of History in Dobrich

17.
Vladmir Dimitrov – The Master
Self-portrait, around 1919
Originally in oil on canvas, 32.5x28
The National Gallery of Art in Sofia

18.
Ivan Boyadjiev
Self-portrait, 1915 (?)
Originally in oil on canvas, 38x28.5
Private collection

GODS AND RITES

19.
Ivan Milev
Crucifix, 1923
Originally in tempera, bronze, on cardboard, 69x55
Sofia Gallery of Art

20.
Vassil Zahariev
Golgotha, 1915–1918
Originally a colour engraving, 15x18.7
The Museum of History in Samokov

21.
Georges Papazoff
In the Dead of Night, 1924
Originally in oil on canvas, 100x81
Petit Palais Museum in Geneve

22.
Vassil Zahariev
Golgotha, 1915–1918
Originally a colour engraving, 19.5x25.5
The Museum of History in Samokov

23–24.
Geo Milev
Lonely and kneeling on the ice, I see...
1914, fragments
Originally in pencil and watercolour, on paper, 28x14,7
SS *Cyril and Methodius* National Library,
Archive of Bulgarian History

25.
Sirak Skitnik
Imaginary Landscape with a Hermit, 1920s
Originally in pencil, gouache, ink, on cardboard, 32x36
The National Gallery of Art in Sofia

26.
Ivan Milev
Death, 1917
Originally in ink, watercolour, bronze, on paper, 24.5x33,5
The National Gallery of Art in Sofia

27.
Boris Stefchev
Lamentation of Christ, 1920, a fragment
Originally in oil on canvas, 140x187
Private collection

28.
Ivan Milev
Christ, around 1923
Originally in tempera on paper, 23x12
Private collection

29.
Ivan Milev
Poster for the exhibition in Sofia, 1920, a fragment
Originally in tempera, bronze, on paper, 57.5x39.5
The Art Gallery in Kazanluk

30.
Sirak Skitnik
Incantations, an illustration to *Bulgarian Ballads* by Theodor Trayanov, 1921
Originally an engraving 13.8x11.2
The Art Gallery in Sliven

31.
Petar Dachev
Drawing
Originally in gouache and ink on paper, 25x35
The Art Gallery in Stara Zagora

32.
Goshka Datsov
Composition
Originally in ink, tempera, on paper, 13.5x14
The National Gallery of Art in Sofia

33.
Sirak Skitnik
Juda's Kiss, 1920
Originally in gouache on cardboard, 52x65
The National Gallery of Art in Sofia

34.
Petar Dachev
Composition with candles, 1924
Originally in ink, gouache, on paper, 27.5x38.5
The Museum of History in Dobrich

THE WOMAN

35.
Geo Milev
Dancing figure, 1919
Originally in watercolour on paper, 11x19
The *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora

36.
Ivan Lazarov
Composition
Originally an engraving, 20x25
Private collection

37.
Geo Milev
A woman with candles
Originally an engraving, 15x10
SS *Cyril and Methodius* National Library, Archive of Bulgarian History

38.
Nikolay Raynov
Vignette
Published in the second issue of *Zemya*, 1919

39.
Geo Milev
Eve
Originally in gouache on paper, 14x9
The *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora

40.
Georges Papazoff
Maid in meditation, 1921/1922
Originally in gouache on paper, 42x32
Petit Palais Museum in Geneva

41.
Goshka Dastsov
Female Figure
Originally in oil on wood, 35x15
Private collection

42.
Geo Milev
Drawing
Originally in black and red pencil, on paper, 9.7x9.1
The *Geo Milev* Museum House in Stara Zagora

43.
Max Metzger
The Tabarin Bar
Published in *Razvigor*, 7 May 1927

44.
Ivan Milev
Captive, 1922
Originally in ink, tempera, on paper 23x16.5
Private collection

45.
Ivan Milev
Composition, around 1918
Originally in tempera, ink, bronze, on paper, 26x34.5
The National Gallery of Art in Sofia

46.
Mircho Kachoulev
Feast of the Gods
Published in the second issue
of *Crescendo* journal, 1922

47.
Sirak Skitnik
Composition
Published in the fifth issue of the *Vezni* journal, 1919

48.
Sirak Skitnik
Mother, an illustration to *Bulgarian Ballads*
by Theodor Trayanov, 1921
Originally an engraving, 11x15.8
The Art Gallery in Sliven

49.
Ivan Milev
Matrimony with a Dragon, around 1923
Originally in tempera, ink, bronze, on paper, 71x59
Private collection

50.
Sirak Skitnik
Our Lady, 1916
Originally in gouache on cardboard, 43.5x65.5
The National Gallery of Art in Sofia

51.
Petar Dachev
Kiss, 1924
Originally in ink, gouache, on paper, 21.5x30
The Museum of History in Dobrich

52.
Nikolay Dulguerov
Memory for a woman, 1930
Originally in oil on canvas, 70x52
Private collection

53.
Geo Milev
The cover
of *Selection of Verse* by Paul Verlaine, 1922

54
Kiril Krustev
Amundsen and his wife at the North Pole, 1925
Original copy by the artist, 1978
Private collection

55.
Nikolay Abrashev
Figure
Originally in coloured pencils and ink, 36x24
Private collection

THE CITY

56.
Sirak Skitnik
The Raven, an illustration to *Poems* by Alan Edgar Poe,
1920

57.
Sirak Skitnik
Urban Landscape, with Heads, around 1919
Originally in oil on cardboard, 31.5x30.5
The National Art Gallery in Sofia

58.
Hristo Kavarnaliev
Longshoreman
Originally in gouache on paper, 48.5x64
Private collection

59.
Sirak Skitnik
Urban Landscape, 1919
Originally in oil on cardboard, 50.5x44
The National Gallery of Art in Sofia

60.
Sirak Skitnik
Marionettes
(a carnival window arrangement), 1920–1921
Originally in oil on cardboard, 45x58
The National Gallery of Art in Sofia

61.
Ivan Milev
Morphine addict, 1917
Originally in tempera on paper, 28.5x30
The Art Gallery of Sliven

62.
Donka Konstantinova
Paris
Originally in pastel on paper, 33x26
The Art Gallery in Sliven

63.
Ivan Milev
The „Panache" Cafe", 1922
Originally in watercolour on paper, 42.5x46
Private collection

64.
Sirak Skitnik
Urban Landscape, 1920s
Originally in oil on cardboard, 34x50
The National Gallery of Art in Sofia

65.
Vassil Zahariev
A Street in Leipzig, 1923
Originally a woodcut, 21x15.5
The Museum of History in Samokov

66.
Sirak Skitnik
Composition I
Originally in oil on cardboard, 34x50
The Art Gallery in Sliven

67.
Sirak Skitnik
Composition III
Originally in oil on cardboard, 34x50
The Art Gallery in Sliven

68.
Nikola Tanev
Cathedral, 1923
Originally in oil on cardboard, 24x18.4
Private collection

69.
Hristo Kavarnaliev
Circus
Published

70.
Petar Dachev
Arena, 1924
Originally in ink, gouache, on paper, 27x29.5
The Musum of History in Dobrich

71.
Georgi Velchev
Monceau Park in Pars, 1920
Originally in gouache on paper, 16x21
The *Georgi Velchev* Museum House in Varna

72.
Mircho Kachoulev
The Cover of *Sofia* Journal, 1923

73.
Mircho Kachoulev
Spring (From *The Four Seasons* series)
Published in the *Vezni* almanach, 1923

74.
Mircho Kachoulev
Summer (From *The Four Seasons* series)
Published in the *Vezni* almanach, 1923

75.
Mircho Kachoulev
Autumn (From *The Four Seasons* series)
Published in the *Vezni* almanach, 1923

76.
Mircho Kachoulev
Winter (From *The Four Seasons* series)
Published in the *Vezni* almanach, 1923

MUSIC AND THEATRE

77.
Ivan Milev
Art, and The Crown of Thorns, 1922
Originally in tempera, ink, on paper, 51.5x50.5
Private collection

78.
Sirak Skitnik
The Sunken Cathedral, 1919
Originally in gouache on cardboard, 47x61
Private collection

79.
Ivan Boyadjiev
Elga, 1922
Originally in oil on cardboard, 48x48
Private collection

80.
Tsanko Lavrenov
Music, 1920s
Originally in watercolour on cardboard, 27x23
Private collection

81.
Tsanko Lavrenov
Decorative drawing to the *Golden Visitor's Book*, 1923
Originally in tempera, ink, bronze, on paper
Private collection

82.
Tsanko Lavrenov
Composition, 1926
Originally in watercolour on cardboard, 27.5x24.7
Private collection

83–86.
Sirak Skitnik
Illustrations to *Marionettes* by Chavdar Moutafov, 1920

87.
Ivan Milev
An illustration to *Arena* by Lamar, 1922

88.
Nikolay Abrashev
Head
Originally in ink and colour pencils on paper, 17x15
Private collection

89.
Nikolay Dulguerov
Concert
Published in the fourth issue of *Plamak*, 1924

90.
Nikolay Abrashev
Music
Originally in ink on paper, 26x16
Private collection

91.
Nikolay Abrashev
Music
Originally in ink on paper, 39x28
Private collection

ГЕО МИЛЕВ
И БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ

Българска. Първо издание

Съставител *Ружа Маринска*
Автор на студията *Ружа Маринска*
Редактор *Петрана Старчева*
Коректор *Петрана Старчева*
Превод на английски *Аглика Маркова*
Редактор на превода *Соня Рув*
Коректор на превода *Аглика Маркова*
Фотографи *Цветан Четъшки, Константин Танчев, Иво Хаджимишев*
Графичен дизайн *Кирил Гогов*
Предпечатна подготовка *Васил Гогов*

Печат и подвързия
Полиграфически комбинат
Димитър Благоев ЕАД

Формат 1/8 от 60x90
Обем 21 печатни коли

Издание на
АРС Милениум МММ фондация

Януари 2005

GEO MILEV
AND BULGARIAN MODERNISM

Bulgarian. First edition

Compiled by *Rouzha Marinska*
Text by *Rouzha Marinska*
Edited by *Petrana Starcheva*
Proof-read by *Petrana Starcheva*
Translated into English by *Aglika Markova*
Edited in English by *Sonia Rouve*
Proof-read in English by *Aglika Markova*
Photographs by *Tsvetan Chetushki, Konstantin Tanchev, Ivo Hadjimishev*
Graphic design by *Kiril Gogov*
Desk-top editing by *Vassil Gogov*

Published and bound in
Dimitar Blagoev Publishing House, Plc

Format 1/8 of 60x90,
168 pages

A publication of
ARS Millennium MMM Foundation

January 2005

ISBN 954-91479-2-4

GEO MILEV AND BULGARIAN MODERNISM