



Иво Райков¹

ФОЛКЛОРНИ ОБРАЗИ В ИЗКУСТВОТО НА БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ. ТИПОЛОГИЯ И ВИЗУАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Ivo Raykov

FOLKLORE IMAGERY IN THE ART OF BULGARIAN SYMBOLISM: TYPOLOGY AND VISUAL CHARACTERISTICS

Abstract: Bulgarian fine arts from the first three decades of the 20th century have an extremely diverse character. With the appearance of different styles on the Bulgarian art scene, artists have often been wandering between the national idea and foreign art. On the one hand, the Bulgarian artists, who had studied abroad and felt the true nature of symbolist art, wanted to speak in its universal language of the themes, but on the other hand, they wanted to emphasize their native and cultural affiliation which distinguishes them from the other nations.

A significant part of the artists participating in the Native Art movement recognized symbolism as an appropriate artistic language for the visualization of Bulgarian folk songs and myths.

With the establishment of the Native Art artistic society in 1919, a new chapter in the country's cultural life began. It gave a safe haven to many different creative personalities, all of whom united by the main motive of searching for characteristics of the "native." Paintings of nymphs, mermaids, dragons, vampires, monsters, witches, and other images from the folklore tradition began to appear more and more often on the walls of art galleries. The Bulgarian artist became more interested in the authentic folklore of his/her nation as a true source of inspiration. This article aims to examine various source materials (songs, legends, fairy tales) and to systematize and present the main mythological creatures from Bulgarian folklore, which finds its visual form in the works of Bulgarian artists from the first three decades of the 20th century.

Keywords: Bulgarian fine arts; national idea; symbolist art; native art; folklore; songs and myths.

Съществен дял от визуалния репертоар на българските художници символисти заема фолклорно-митологичният епос. В края на XIX в. мнозина млади български художници заминават в странство, за да получат своето академично образование. Под влиянието на европейската визуална култура, на свои преподаватели и колеги мнозина от тези автори, завръщайки се у нас, са изкушени да заговорят на идейно-смисловия език на символизма, така характерен за времето, прекарано в чужбина. Художници като Никола Михайлов, Александър Мутафов, Христо Станчев, Христо Берберов, Гошка Дацов са сред първите автори в българското изобразително изкуство, които в творчеството си възплъщават художествените идеи на символистите. Прибирайки се у дома, вече отворили очите си за философията на индивидуализма, тези художници се вглеждат

¹ ivo.raykov01@gmail.com

във вътрешния емоционален свят на човека. Колективното отстъпва място на индивидуалното, или иначе казано обектът „общество“, видян през битовите сцени, пазари, вършитби и прочие, в модерната художествена мисъл бива изместен от обекта „човек“, разглеждан в неговите интимни моменти на размисъл, съмнения, терзания. Първите години от развитието на символизма у нас са белязани ярко от мотива за човешките чувства, екзистенциалното изправяне пред неумолимите сили на битието, страданието и самотата. Сред българския периодичен печат се появяват издания, които се оформят като официални органи на символизма, такива са: „Наш живот“, „Художник“, „Бисери“, „Листопад“ и др. (Братанова 2015).

В тези първи години на развитие на символизма у нас повечето художници не проявяват конкретен интерес към българския фолклор, а представят, от една страна, образи, характерни за индивидуализма, а от друга – произведения, вдъхновени от древногръцките легенди или християнско предание, в които не се откриват мотиви от фолклорната традиция или народната памет. В ранното творчество на Александър Мутафов например, течението се проявява чрез неговите повлияни от декадентската естетика образи на отчаяна или тъгуваща жена, самотен цигулар, обряза на смъртта, но символистичните теми го занимават сравнително за кратко, най-силно преди Първата световна война (Божков 1954). И в произведенията на Гошка Дацов основен е също мотивът за женската самота и страдание, което личи и по заглавията на картините му („Погинала надежда“, „Изнемогнала“, „Изоставена“ и др.)², но и в тях не се наблюдават национално-родни характеристики, а един пластичен дискурс, съсредоточаващ се основно върху амбивалентния образ на жената, претворен чрез една „универсална“ четимост, която не дава конкретика за национален облик.

Малко преди Първата световна война започва да се отличава ясната линия в българския символизъм по отношение на търсене на конкретни родови белези. Пълното разгръщане на този процес обаче става след края на войната, особено със създаването на Дружество „Родно изкуство“ през 1919 г. в София. Новото дружество няма ясно установена концепция, към която да се придържа в естетически план. За това говори и разноликият облик на творбите, представяни в дружествените изложби, и битуването в художествените салони на автори, които говорят както на един академизиран пластичен език, така и на такива, които ползват възможностите на модерните стилове, като импресионизма, сецесиона, експресионизма (Димитрова 2012). Дружеството „Родно изкуство“ обаче в своя устав, който има в известен смисъл характера на манифест, показва, че ще се придържа към три основни точки в своята дейност: „а) Да постави родното изкуство на здрави основи; б) Да се стреми да даде народен характер на нашето изкуство; в) Да следи и се произнася за всяко начинание от художествен характер, откъдето и да произлиза то“.

И макар много художници, да не стават част от дружеството, те са увлечени дълго от идеите на едноименното движение за родно изкуство, което хронологично надхвърля времевите рамки, в които дружеството със същото име е хегемон в художествения живот в България (Аврамов 1993). Темата за „родното“ вълнува българския художник още в първите години след Освобождението, но в парадигмата на една неясна концепция на художествените търсения, изразяваща се основно в запечатване на бавно изчезващите етнографски характеристики на средата, заобикаляща българския художник – пазари, хора, вършитби. Проблемът „родно“ има дефинитивен характер едва за десетилетието на 20-те години, макар неговият смисъл и психологически параметри да търпят развитие и в следващите десетилетия (Маринска 1996).

Обръщането към фолклорния епос, народното предание, легендарното, приказното не е самоцел в българския символизъм, а отличителна характеристика на течението в неговите между-

² Заглавията са взети от каталога от посмъртната изложба на Гошка Дацов, организирана през 1922 г. от семейството на художника и неговия близък приятел Добри Немиров. В своето скромно по обем творчество, поради ранната си кончина, Дацов успява да привнесе една нова за българското изкуство естетика, опираща се на импресионизма и сецесиона, но дискутираща върху чисто индивидуалистични теми за отчаянието, самотата, разбитото сърце.

народни проявения. Докато обаче в Западна Европа то запазва доста универсалистичен характер спрямо темите, които разглежда, то у нас още с неговото навлизане се наблюдават опити да бъде преразказано чрез българската фолклорна традиция. Добър пример за това е творчеството на Никола Михайлов – картините „Самодивско хоро“, „Спяща самодива“, „Самодива на елен“ и др. Противно на заглавията им, визуалните образи в тези картини не носят български, а чисто универсални характеристики (Ангелов 2003), естетически те са част от една европейска парадигма, неакцентираща върху локално-родното.

Стремежът към създаване на „българско“ по своите визуални характеристики изкуство, бележи своя апогей непосредствено след края на Първата световна война. След преживяването на трагедиите, които войната носи със себе си, обществото има нужда от така търсената утеха, която намира в своите корени, история, традиции, народна вяра. Обръщането към „родното“ създава образи на колективна идентификация и сплотяване на общността в момент, в който народът изпитва нуждата от консолидация, обръщайки се към своята родова памет (Папучиев 2012). Така символизмът – вече навлязъл в ателиетата и художествените салони, се превръща в онова обединяващо звено между традицията и модернизма, чрез което да оживее българското фолклорно предание. Именно поради това в началото на 20-те години на XX век голяма част от художниците участващи в Движението за родно изкуство припознават символизма като подходящ пластичен език за овеществяването на български фолклорни песни и легенди, защото поетиката на течението предлага така необходимото естетизиране на страха и самотата пред тайнствените сили на битието, бягството от реалността (Коларски 1976), които са необходими за вникване в легендата и фолклорния епос.

В следващите години художниците привеждат пластичния си език в подчертано роден курс. Неопределените по националност женски образи обличат народни носии, сатирите се превръщат в змейове и таласъми, горските нимфи – в самодиви, жената вамп приема образа на змеица, самотният цигулар става овчар с кавал. Така българският художник успява да създаде една национална в своя прочит естетика, запазвайки символистично-философската изразителност на идеите си. За да опитоми чрез четката си свръхестественния свят от народния епос, художникът се вглежда дълбоко във фолклорния текст на народните песни и предания. Образите в картините често приемат етнографските характеристики на конкретната фолклорна област, от която произхожда текстовият извор, стоящ в основата на изображението. Богатството на образи от българския фолклор поставя пред авторите проблема за чисто визуалния тип, за пресъздаването на една невидима идея и нейното инкарниране чрез изразните средства на видимостта.

Какви са обаче митологичните образи и техните визуални характеристики, които репрезентира българският художник? Един от основните герои във фолклорното предание е змеят. Познатият му образ обаче приема различни форми в зависимост от идеята, която възплъщава – змеят като пазител, змеят като изкусител, змеят като опасност, змеят като старец. Различните контекстуални рамки предопределят и конкретния визуален образ – страшен, отблъскващ, привлекателен.



1. Иван Милев (1897–1923),
„Змейова сватба“,
ок. 1923 г.
темпера, хартия, 66,5/51,5 см.
Частна колекция

Често срещан мотив в народния легендарен епос е този за змейовата любов. Такъв мотив откриваме в картината „Змейова сватба“ на Иван Милев. Авторът борави с изразните средства на сецесионната естетика и като че ли най-истински успява да достигне онова проникновение в приказно-легендарното, за което говори Сирак Скитник в своята статия „Легенда и живопис“ (Сирак Скитник 1921), а именно да представи един иреален, магичен, приказен свят. Композицията на Милев е изградена вертикално, в горната средна част е представен змеят, като млад мъж със стилизирани крила, в които виждаме геометрични, цветни форми, характерни за стилистиката на сецесиона. Под фигурата на змея е изобразена млада жена в цял ръст, която сякаш е обгърната в обятията му. Жената е с приведена надолу глава и събрани пред торса ръце. Около нея са представени стилизирани фигурите на жени, държащи свещи. В най-долната част на композиционното пространство е нарисувана надгробна плоча на фона на тъмно, равно поле. Както стоежът на младата жена, напомнящ позата на мъртвец, положен на погребалния си одър, така и стилизираните фигури на оплаквачки страни, които Милев често използва в своите различни варианти на сюжета „Задушница“, говорят за символичното погребение на младата жена. Отново виждаме основната характеристика на змейовата сватба – нещастие за момичето, като нещо зло, един свое-

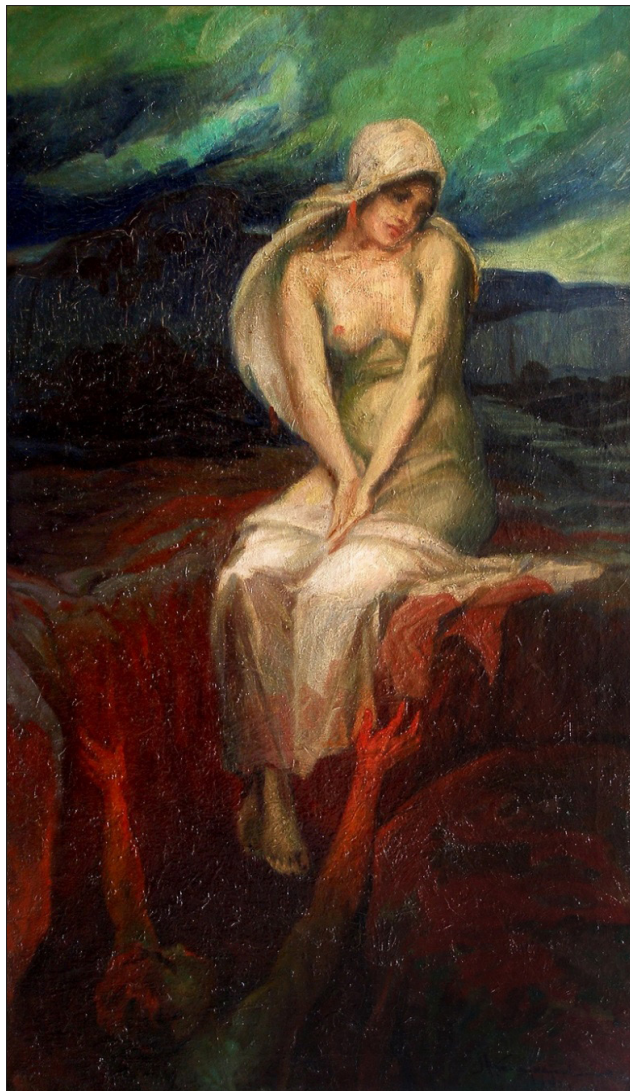
образен край на земния ѝ живот. Чувството за злокобност авторът засилва с тъмния фон, изграден от стилизирани „тесери“, напomniaщи мозайки или витраж. Тъмносиният цвят, който използва във фона, както и светлината на свещите сигнирана в златен ореол около тях, говорят че действието се развива през нощта, в мрака, когато според народните вярвания властват тъмните сили. В това, разбира се, някой може да провиди известно противоречие, именно защото змеят в народната вяра най-често е образ с положителен характер – пазител на дома, защитник на селото, закрилник на хората (Маринов, 2003), но тук на преден план е изведен мотивът за извеждането на момичето от познатия ѝ свят, отделянето ѝ от семейство и приятели, подчиняването ѝ от неизвестното, страшното, свръхестественото.



2. Иван Милев (1897–1923),
„Змейово либе“, 1923 г.
темпера, хартия, 72/56,5
см. Частна колекция

Подобна по сюжет е и другата достигнала до нас картина на Милев, разглеждаща мотива за змейовата любов – „Змейово либе“ от 1923 г. Визуално картината напomnia пъстроцветна мозайка. Издържана в характерната за автора стилистика, силно повлияна от пластичния език на Густав Климт. Картината представя момента на отвеждането на момичето, залюбено от змея, в неговото царство. Целият пластичен език е подчинен на декоративната разточителност на орнамента. Интересна е иконографията на змея, който е представен с крила и златна одежда, декорирана с многоцветни камъни. Долната част на дрехата, към краката е изградена от стилизирани птичи пера в сиво и светла кобалтова синя. С разперените си крила, сякаш „приютява“ в обятията си похитената девойка, безпомощно свила се под лявото му крило. Тук отново авторът извежда женския образ в един траурен вид, евокиращ жените от неговите задушници и панахиди. Момичето е с черна забрадка и наведена надолу глава, отпусната в безпомощно отчаяние. За да подсили чувството за легендарно-приказния свят, в който посреща зрителя, Милев създава един абстрактен по своето звучене, многоцветен фон. Зад девойката и змея, които са поставени в стилизирана колесница, художникът изобразява голям светложълт кръг, представящ луната или слънцето. Интересен е

контрастът между драматизма на действието и жизнерадостния колорит, в който автора изгражда фабулата. При по-внимателно вглеждане в портретните черти на змея, можем да открием сходства с образа на самия Иван Милев, който често оставя „скрити“ автопортрети в картините си, приемайки сам образа на някой от героите.



3. Никола Кожухаров (1892–1971),
„В царството на змея“,
маслени бои, платно,
ХГ – Стара Загора

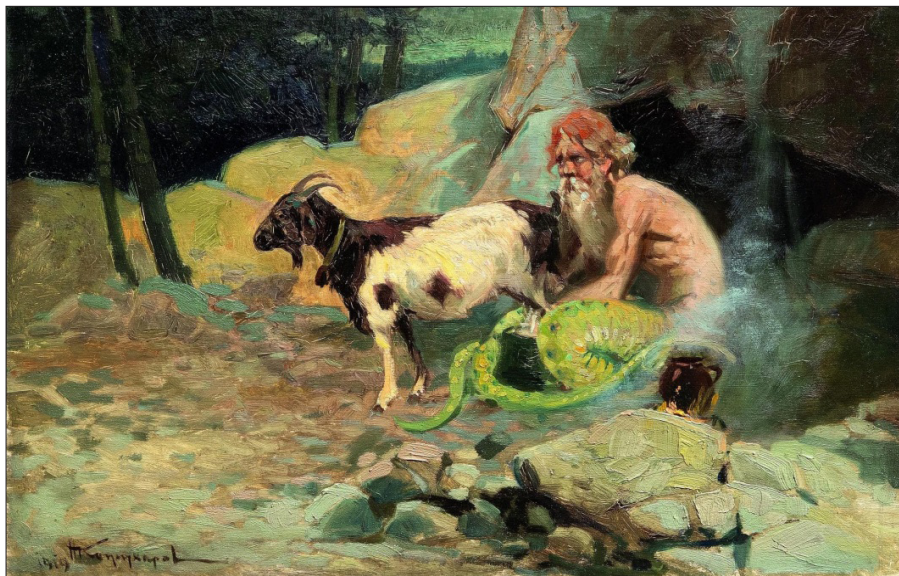
Като продължение на фабулата в легендите за отвлечените от змей моми е важно да споменем и за обиталището на змея. Според много народни вярвания, змеят живее в планинските дълбоки пещери или сред високи скали (Маринов 2003). Това изсикване към средата виждаме в картината на Никола Кожухаров „В царството на змея“ от 1924 г. Картината е с вертикално развита композиция и представя красива млада жена, с бял воал на главата и полусъблечена бяла риза с везани червени наръкавници. Това облекло в традицията на много фолклорни области е булчинска премяна, с което авторът желае да акцентира върху вече случилата се змейова сватба и последвалия момент от отвещането на момичето в царството на „младоженецат“. Под фигурата на момичето, седнало на ръба на камениста пропаст, виждаме змея, който е протегнал двете си ръце към нея. Тук авторът следва непрекъснатата си иконографска линия в представянето на змея като млад и красив мъж. Пропастта е обагрена в червена светлина, идваща от нейните дълбини, което напомня на преддверие към ада с горящи пламъци, припомня вход към недрата на земята. В тази драматична сцена Кожухаров представя змея в известен смисъл като демон, а присъствието на момичето там, като една прокоба, която всеки момент ще се изпълни върху нея. На заден

план, потънал в мрак и с тъмнозелено -облачно небе, е представен скалист планински рид . Този драматично пустинен пейзаж, носещ в себе си чувството за празнота и безнадежност засилва допълнително драматичното звучене в картината.



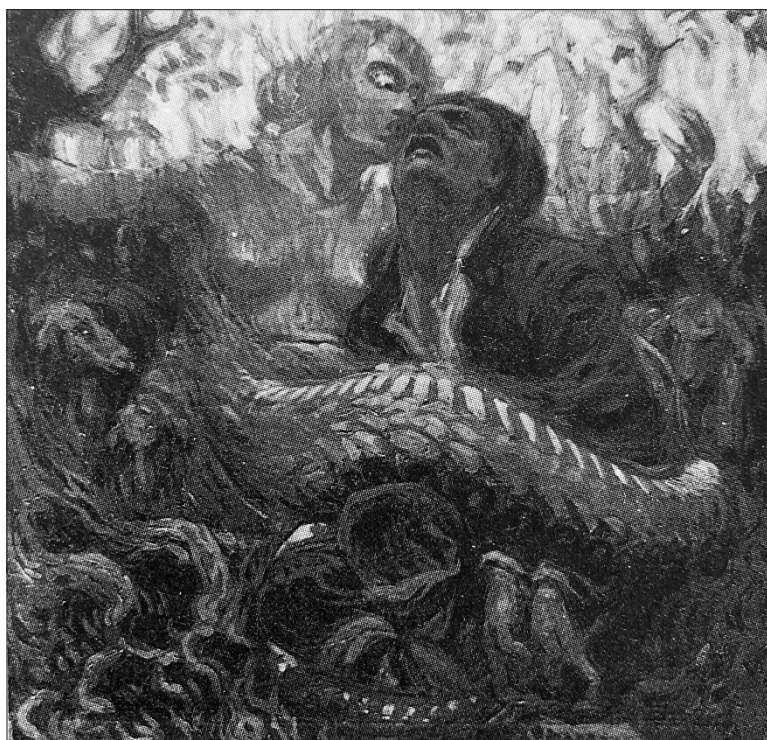
4. Неизвестен автор „Нимфи“, края на 10-те години на XX век, маслени бои, платно, 63/85 см. Музейна сбирка – НХА

Различен в иконографско отношение сюжет, представящ обиталището на змея, намираме в картина с неустановено авторство, от музейната колекция при Националната художествена академия. Именувана неправилно във фондовите книги „Нимфи“, картината всъщност представя романтичен момент на почивка край планински поток на змей и млада девойка. В лявата част на композиционното поле змеят с антропоморфна горна част на тялото и влечугоподобна долна част е легнал върху речен камък. Под мишниците му се появяват малки крила, подобни на рибени перки или крила на прилеп. В дясната част на произведението млада жена в гръб с изцяло човешки черти сресва дългите си рижи коси, седнала също върху речен камък. В задния план са представени неравни планински терени, а в едното възвишение съзираме входа на пещера – дома на змея. В това произведение виждаме сякаш продължение на предишните сюжети от други автори – животът на змеевата невеста след нейното отвличане. Мястото, в което откриваме картината – музеят при Националната художествена академия, нееднозначно показва тежненията към „родното“, намиращи пристан дори в академичната система на художествено образование у нас. Неслучайно много произведения от конкурси за годишната стипендия, давана за живопис, декоративно изкуство и скулптура, носят мотото „родно“ или заглавия, свързани с мотива за „родното“. Развитието на тези търсения именно чрез фолклорния мит и то в академична среда, налагането им като задачи и теми за конкурси показват особено важно легитимиране на последващите художествени открития от най-висшата институция за художествено образование у нас.



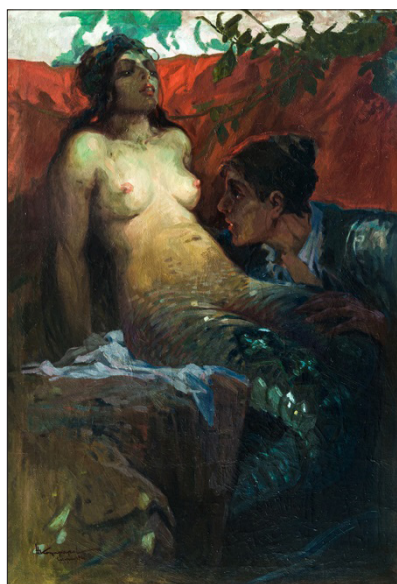
5. Никола Кожухаров (1892–1971) „Старият змей“, 1919 г.
маслени бои, картон. Частна колекция

Разглеждайки генезиса в образа на змея, намирам за важно да обърнем внимание на един твърде интересен образ, създаден от Никола Кожухаров, още в ранното му творчество. В картината от 1919 г. „Старият змей“ Никола Кожухаров представя интересен сюжет, който много се различава от визуалната представа за змея, като млад и красив мъж. Тук виждаме един възрастен, немошен старец, чиято долна част на тялото е влечугоподобна, който издоява коза. Тази сцена представя друга народна представа, а именно змеят като отшелник, живеещ сам високо в планината, хранещ се с козе мляко. Важно е да споменем, че според някои народни предания козето мляко има лечебна сила за змейовете и дори е жизнено необходимо за тяхното съществуване (Баева 2016).



6. Димитър Гудженов (1891–1979) „Мене ме либи змейница...“, 1920 г.
маслени бои, платно, 90/90 см. Частна колекция

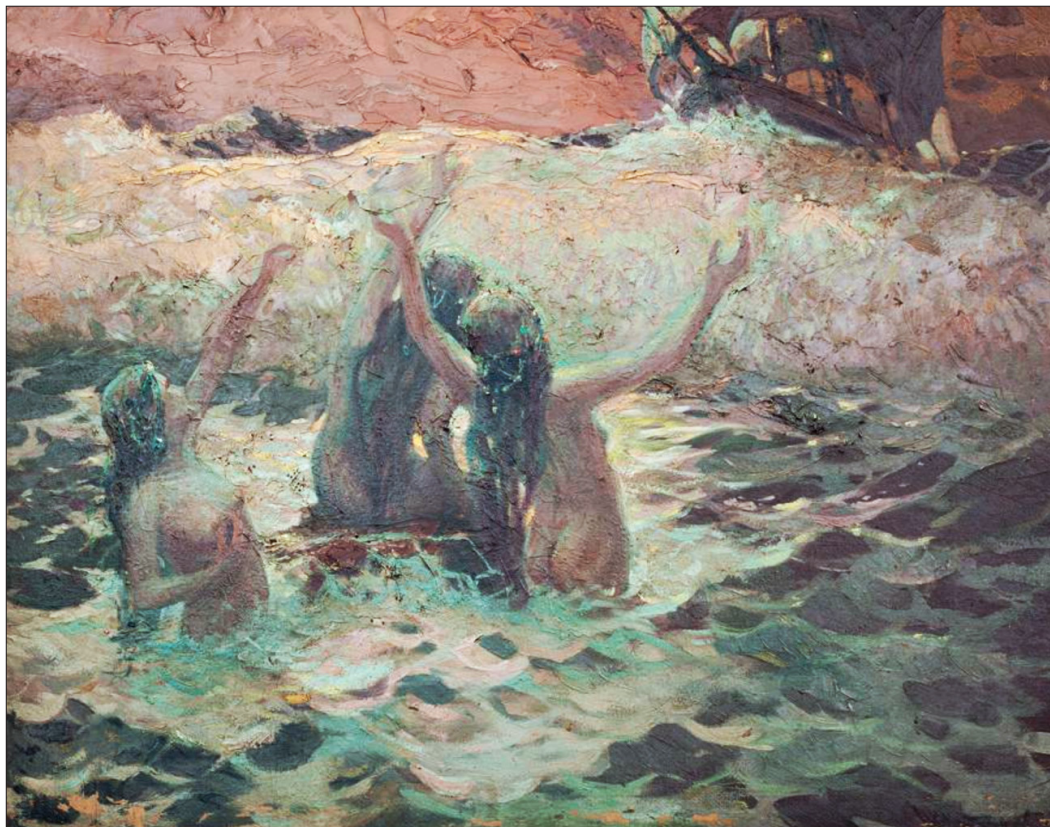
Другото митологично създание, което особено занимава българските художници символисти, е змеицата. За мнозина изследователи е известен фактът, че в ранното си творчество, особено в края на 10-те и началото на 20-те години на ХХ в. Димитър Гюдженов претворява образи и сюжети от българския митологичен фолклор. Интересно е обаче да отбележим, че до нас е достигнала репродукция на едно-единствено произведение от този му период, което за огромно съжаление е и черно-бяло, а именно картината „Мене ме либи змейница...“. Заглавието е по подобие на заглавието на картина на Никола Кожухаров, което пък, от своя страна, Кожухаров взема от народна песен, а именно – „Мене ме, мамо, змей люби“ (Райков 2022). Картината на Гюдженов открих съвсем скоро в частна колекция, но за съжаление не получих разрешение да използвам нейна репродукция. Същата тази работа авторът представя и като тушова рисунка, озаглавена „Балада“ в сборника „Ден на изкуствата“, 1921 г. В картината си Гюдженов чудесно акцентира върху омайването на овчаря от змеицата, докато се увива с опашката си около него, затягайки хватката си, в която ще го убие. Сцената се развива наред буйна горска растителност. Овчарят е затворил очи в магичен транс, а змеицата е представена сякаш пее омайна песен. Тук е интересно родството с друго едно митично създание, което ще разгледам в следващите редове, а именно морската нимфа, която също омайва жертвата си чрез песен. Идеята за змеицата като фаталната жена има своя визуален еквивалент в декадентската символистична образност, а именно в лицето на жената вамп. Темата за изкусителната жена, която е част от свръхестественния свят на злото, жената която прелъстява и убива жертвите си, е характерна за западноевропейския символизъм, така чрез образа на змеицата тя намира своя удобен прочит и у нас. Интересно е да се отбележи, че според народните вярвания змеицата най-често приема образа на мечка, а не на хибрид между човек и влечуго (Георгиева 2018). За да се впише обаче в идеята за изкусителната фатална жена, образът от българския митологично-песенен фолклор претърпява известна художествена редакция, за да стане ползваем от художниците символисти и да приеме точно тази еквивалентност към образа на жената вамп.



7. Никола Кожухаров (1892–1971)
 „Овчар и змеица“, 1921 г.
 маслени бои, платно, 100/ 69 см.
 Частна колекция

Друга картина с такъв сюжет откриваме в творчеството на Никола Кожухаров. Отношенията между него и Димитър Гюдженов са съвсем логични, макар и малката възрастова разлика между двамата. И двамата са родом от Стара Загора, работят заедно по създаването на завесата на Старозагорския театър, споделят дългогодишно приятелство. Кожухаров, за разлика от Гюдженов обаче, проявява доста по-системен и постоянен интерес към фолклорния епос. В картината му „Овчар и змеица“ виждаме сцена, подобна на тази при Гюдженов. Млад овчар е прелъстен от красотата на змеицата, представена като полугола жена с красиво тяло. Змеицата се е облегла с ръцете си назад, седнала върху скала. В тази картина Кожухаров залага на поза, говореща за особена

интимност и дори в известен смисъл за еротизъм. Овчарят, приближил се към тялото на змеицата, я гледа с нежност и очарование, полагайки лявата си ръка върху краката на изкусителката, преминаващи в змийски опашки. Сюжетът се развива на фона на скалиста местност. Цветът на скалите е неестествено червен, създаващ силно драматично чувство на беспокойствие и напрежение във фабулата на произведението.



8. Александър Мутафов (1879–1957) „Нимфи“, 20-те години на XX век, маслени бои, шперплат, 68/85,4 ХГ „Елена Карамихайлова“ – Шумен

Подобен женски образ, притежаващ чертите на изкусителност и смърт, е този на морската нимфа, известна и като русалка. Тук трябва да направим важната уговорка, че в традиционният български фолклор думата „русалка“ има съвършено различно значение. Русалките в народната вяра са приемани като красиви жени производни на самодивите. Обитават езера и горски потоци, идват от „край света“ и росят с роса нивите. От тях зависи дали реколтата ще е добра или лоша (Маринов 2003). Образът на морската нимфа в изкуството на българския символизъм присъства особено ярко в творчеството на Александър Мутафов, като тук ще приведа за пример картината му, озаглавена от самия него – „Нимфи“. В тази творба Мутафов представя един трагично-романтичен сюжет, много класически, бих казал за символистичния наратив въобще, а именно смъртната угроза като красота и изкушение. Два антипода, които в смисловия език на символизма, могат да живеят в съвършено единство. В горната дясна част на композиционното пространство е представен кораб на фона на неспокойно червено небе, предвещаващо някаква „свръхестествена“ буря. В долната част на картината виждаме група от три нимфи, които посрещат възторжено идващия кораб. От различни приказки и митове знаем, че морските нимфи със своята красива песен омагьосват и привличат моряците, които се хвърлят от корабите си, а красивите създания ги отвеждат в морските дълбини, където ги удавят и се хранят с тях. Този образ в световната митология се е смесил до голяма степен с образа на сирените от древногръцките легенди и митове, които са

обрисувани като птици с красиви женски лица, притежаващи омагьосващ глас (Matyszak 2022). Темата за морските нимфи присъства в много картини на Мутафов от първите две десетилетия на ХХ в., като през 20-те години на века постепенно затихва. Интересът на художника към този тип фигурални композиции отстъпва място на чистия пейзаж, в който зрителят се изправя сам пред морската шир.



9. Никола Кожухаров (1892–1971) „Нимфа“, 1919 г.
маслени бои, платно, НХГ

В близка до иконографията на морската нимфа е представена и нимфата обитаваща горските потоци. Нейният фолклорен еквивалент в българските легенди и предания можем да провидим в образа на русалката, като сходствата са значително повече, отколкото между русалките и морските нимфи. Това се дължи на факта, че горската нимфа, също както и русалката в българските предания, обитава сладководни водоеми, обикновено в планинските усои. Образ на нимфа в планински вир откриваме в картина на Никола Кожухаров от 1919 г., озаглавена „Нимфа“. В нея авторът представя красива девойка, чиито крака от бедрата надолу се превръщат в змиевидни опашки, покрити с люспи, подобно на представянето на змеицата в картината му „Овчар и змеица“, разгледана по-горе. Нимфата е седнала на речните камъни, а погледът ѝ е зареян в гъстата растителност над нея. Пейзажът, който ни представя Кожухаров, е есенен и с известно чувство на меланхолия. Отмирацията живот на листата по дървета и храсти свършва в кристално чистата вода на планинския поток. През гъстите сенки на дърветата слънчевите лъчи падат по тялото на нимфата и близките камъни като малки светли петна. Художникът успява да възпроизведе чувството за тишина в дълбините на гората, населявани от фантастични митологични образи.



10. Наум Хаджимладенов (1894–1985)
„Народна песен“, 1919 г. маслени бои, платно, 40/70 см.
Частна колекция

Изброявайки митологичните женски персонажи от българския фолклор, намерили своите визуални интерпретации в творчеството на българския художник символист, трябва да споменем и самодивата. Народните вярвания дават различни интерпретации за нейния образ. Понякога той е повлиян от този на древногръцката богиня на лова – Артемида, а самодивата е представена като яхнала елен, държаща лък и наръч стрели. Друг път пък самодивата танцува хоро, изкушава изгубил дирите си пътник или просто си почива край горски поток. Към представянето на нейните визуални характеристики ще приведа любопитен пример от творчеството на Наум Хаджимладенов (1896–1985). Картината е озаглавена от автора – „Народна песен“ и е датирана – 1919 г. Представя многофигурна композиция с пейзажна среда. На фона на гъста гора Хаджимладенов рисува млад мъж, възседнал галопиращ кон. Около фигурите на коня и мъжа се стелят във въздуха, сякаш безплътни, седем жени с руси коси. Авторът пресъздава често срещан мотив в народните предания, а именно за сблъсъкът между човешкото и свръхестественото. Навлезлият в територията на самодивите мъж попада в капана на техния чар, което ще бъде и неговата гибел. Тук самодивите са представени като призрачни привидения, за да се засили усещането за свръхестествената природа на сюжета (Райков 2021).



11. Никола Кожухаров (1892–1971)
„Самодива край горски поток“, 1924 г. маслени бои, платно, 78/56 см.
Частна колекция

Интересна визуализация на самодива намираме и в картината на Никола Кожухаров от 1924 г. – „Самодива край горски поток“. Произведението до този момент е неизвестно както за широката публика, така и за изследователите, тъй като до съвсем скоро бе част от частна колекция в Чехия. За първи път картината е разглеждана в текста на настоящата публикация. Този митологичен образ е представен отново като красива млада жена, която обаче виждаме в един много интимен сюжет. Тя е сама, с венец от цветя на главата и с приседнала гола край горски поток. Навярно току-що е излязла или се приготвя да влиза във водата. Виждаме vyplъщаване на едно народно вярване, което намира израз в много легенди и народни песни, а именно за самодивата, която сваля дрехата си, в която се крие нейната магична сила, за да се изкъпе в горския поток. Според народните вярвания, ако в този момент някой открадне дрехата на самодивата, той ще подчини силите ѝ. Забележително е как Кожухаров изгражда импресионистичен по своето естетическо звучене пейзаж с равна и плътна мазка. Сред гъстата растителност слънцето едвам си проправя път, хвърляйки слънчеви петна върху речните камъни. Гората притежава приказен характер със своите нереални цветове на виолетови дървета и червени храсти, сякаш е част от иреален легендарен свят.



12. Георги Машев (1887–1946) „Ламя“, 20-те год. на XX век, маслени бои, платно, 65,5/75,5 см. ИЕФЕМ – БАН

Важен персонаж от българските народни приказки и песни е ламята. Много фолклорни извори я описват като влечугоподобно създание, с крила, силно наподобяващо драконите от чуждестранните фолклорни традиции. Интересна художествена интерпретация на образа на ламята дава Георги Машев в картината си, озаглавена „Ламя“³. Изобразен е галопиращ кон на преден план с антропоморфно предадени очи. Млад мъж, възседнал коня, бяга от застигащата го зла участ – ламята, стелеща се във въздуха и почти докосваща с ноктите си краищата на ямурлука му. Мъжът е прегърнал в обятията си девойка, която сякаш е припаднала от преживения ужас. В тези характеристики на картината можем да открием мотива за спасяване на похитено от ламята момиче, който се среща често в редица народни приказки и предания. Машев придава чисто демонични черти на злокобното създание, което в този си вид съвсем не свързваме с влечугоподобно животно, както мнозина други автори го изобразяват. Тук в антропоморфизираните черти на ламята прозира по-скоро нещо демонично и човешко, което засилва чувството за близък ужас до съзнанието на зрителя.

³ Разглежданата картина има два известни ни варианта. Единият е част от колекцията на Националния етнографски музей при ИЕФЕМ–БАН, а другият е в частната колекция на г-н Александър Керезов и е показана за първи път пред публика в изложбата, представяща творби от сбирката му „Познати – непознати, известни – неизвестни“ в Галерия „Академия“ при Националната художествена академия, гр. София, през 2018 г.



13. Георги Машев (1887–1946)
 „Вампир“, края на 10-те –
 нач. на 20-те години на XX в.,
 въглен, молив, хартия, 37,5/26,5 см.
 ХГ „Станислав Доспевски“ –
 Пазарджик

Друг образ от фолклорния епос, който също намира визуален израз в творчеството на Георги Машев, е този на вампира. Познат с различни имена в народните вярвания (лепир, въпир, плътеник и др.), той е един от основните демонични персонажи в българската митология. Образът му на кръвопиец откриваме и в легендите на много други народи, като, разбира се, и визуалните характеристики, които му се приписват, са различни. У нас неговите визуализации се характеризират с отделните стадии на развитието му – младите вампири са сенки, по-старите са мехове или гайди пълни с кръв, също и хора без кости, само с кожна обвивка, най-старите вампири пък се „окостяват“ и приемат напълно нормален човешки образ (Георгиева 1985). Вампирясването също се случва по различни начини или поради неспазването на ритуали и забрани, свързани с погребалните практики. В една рисунка на Георги Машев, озаглавена от самия него „Вампир“, намираме интересна визуализация, която значително се различава с народните вярвания. Художникът представя вампира, като антропоморфно създание, с голям търбух и значително окосмяване по цялото тяло, включително и по лицето. На лявото си рамо носи дребно антропоморфно създание, напомнящо за таласъм. Вампирът е представен в динамична среда, бягайки от нещо или към нещо. В тази виртуозна рисунка с черен молив Машев изгражда образ, който, макар и нетипичен за българската митология, поне номинално е част от нея. В много случаи визуалният образ в произведенията на българските художници символисти се различава значително от този в парадигмата на народните вярвания. Творческото въображение и индивидуалният прочит на легендата взема превес над фолклористично-етнографското вглеждане.



14. Георги Машев (1887–1946)
„Таласъми“, 20-те години на XX век, маслени бои, платно, 95/140,5 см.
ХГ – Русе

В друга своя творба Георги Машев разглежда образа на таласъма, който намира широко разпространение в народните вярвания, подобно на вампира. Според народните представи таласъмът е зъл дух, често невидим, но приемайки визуална форма може да се преобрази в различни по вид създания. Неговата поява има магичен характер, т.е. за да стане някой таласъм след смъртта си, трябва да е бил омагьосан (Георгиева 2018). Таласъмът може и да е пазител на дадена сграда, подобно на стопанът, но обикновено това, което пази, е стара мелница, воденица или друг запустял имот. Така също може и да е човек, чиято сянка приживе е била „вградена“ в основите на новострояща се постройка, или пък да е пазител на скрито имане (Мицева 1994). Картината „Таласъми“ на Машев е особено интересна по своя визуален наратив⁴.

Характеристиките, които художникът дава на тези митични създания, се различават значително от общоприетите фолклорни представи за тях, макар да е важно да се отбележи, че народните вярвания не дава дефинитивно-изчерпателен образ на таласъмите, кракаконджулите и вампирите. Машев остава до края на живота си един от най-последователните в своите творчески търсения символисти в парадигмата на българският митопоетичен фолклор. В разглежданата картина той представя сюжет, който го е вълнувал и по-рано (в картината „Кошмар“ собственост на ГХГ – Пловдив), а именно: силите на злото, стоящи зад кошмарите ни, нарушаващи нашето най-лично пространство – територията на сънищата. Художникът не просто представя тези създания като безплътни съновидения, а като реални същества, пристъпили прага на дома, дебнещи безпомощната девойка, унесена в блаженството на съня си. Тук сблъсъкът между двата антипода

⁴ В списание „Художествена култура“ от май 1928 г. четем, че софийското „Дружество на художниците в България“ е устроило от 6-ти до 29-ти май художествена изложба в гр. Русе. По-нататък от новината разбираме, че изложбата е подредена в „Дома на изкуството и печата“ и е разгледана от повече от 2000 русенци. Сред изброените откупени картини срещаме и тук разглежданата работа на Георги Машев, която е откупена от г-н Йосиф Вешков, заедно с още една негова творба – рисунката „Адам и Ева“ (и двете споменати работи днес са част от колекцията на ХГ – Русе).

човешко–свръхестествено е заглушен като сподавен писък на ужас. Разбира се, авторът е могъл да представи сцената по различен начин, оставяйки момичето будно и гледащо с поглед, изпълнен с ужас, но в този случай Машев избира като истински символист да извика ужаса у самия зрител, намеквайки за нарушаването на неговото най-интимно място – дома. Визуалните характеристики на таласъмите са подчинени изцяло на реалистичен антропоморфен образ, добавяйки на някои от тях рога или крила, за да създаде демонично обрисувание на персонажите.



15. Георги Машев (1887–1946) „Когато петлите пеят“,
20-те години на XX век, маслени бои, платно , 34/49 см. ГХГ – Пловдив

Машев представя и друг мотив от народните представи, сходен по своя смисъл, а именно за злите сили, които имат власт над човека единствено нощем, преди първи петли. В картината си „Когато петлите пеят“ художникът визуализира характерната представа, за нощните демони и зли сили, които вдигат шум по покрива на къщата и които могат да напакостват на човека. Представените в лявата половина на произведението създания, разнообразни по вид, имащи както антропоморфни, така и зооморфни черти, всъщност не дават ясна представа на зрителя какви са по вид. Те по-скоро имат универсално-демоничен характер, който чисто символно унифицира цяла група от персонажи – нощни духове, нощни демони или дори още по-общо казано – „зли сили“. Интересно е, че авторът ги представя до комина на къщата, а единият от героите гледа през отвора на комина, надвесен над горящото огнище. Според Димитър Маринов злите сили не могат да минат през комин и не смеят да го сторят никога. С него в народните представи са свързани някои обреди, обичаи и песни. Важно е да разгледаме заглавието в неговия контекстуален аспект. Песента на петела в българските предания има силата да прогонва злите духове и демоничните създания. След първи петли те вече нямат власт над човека, защото са символ на нощта и мрака, а кукуригането на петела е знак за настъпващия ден, за приближаващата сутрин. Самият художник изобразява разглежданите персонажи в особена динамика на действието, сякаш се готвят да избягат, сякаш са стреснати и изплашени. Георги Машев обръща особено внимание в картините си на сънищата и кошмарите. Според автора те винаги са причинени от свръхестествените сили на мрака.

В контекста на българския символизъм митологичният образ заема особено място. Богатството на българския фолклор и разнообразието от сюжети и легендарно-епични образи, които предлага, са удобен начин за вникването в същността на народните предания, във фолклорните характеристики на нашата родова памет. При вглеждане в народните представи често си даваме сметка, че православната вяра се смесва с езическите вярвания в една сложна амалгама. Така много фолклорни обичаи с езически черти намират своите удобни прочити в църковната традиция и запазват своето съществуване и до днес. От гледна точка на съвременния човек, който приема вярата в свръхестествените митологични персонажи от българския фолклор като нещо несъстоятелно, навярно визуалните образи, разгледани в настоящата публикация, биха изглеждали в известен смисъл наивно. За българския художник от първите три десетилетия на ХХ в. и особено от 20-те години обаче, тези фолклорни персонажи са начинът за своеобразно връщане назад в миналото, поглед към традицията, към нашите корени и родова същност. Разбира се, трудно в рамките на една публикация да бъде обхванат огромният конгломерат от митологични образи и техните проявления в българското изкуство. Така например могат да се споменат още художествени примери в темата за змея в творчеството на автори като Никола Кожухаров, Иван Лазаров, Добри Добрев, Ангел Спасов, Павел Кръстев, още образи на самодивата, образи на вещици, персонификации на небесни тела, планини, реки и др.

Макар Иван Радославов да заявява, че в българският символизъм няма нищо българско (Радославов 1925) то изкуството ни от 20-те години на ХХ в. влиза своеобразно в задочен спор с публициста, представяйки ни пантеон от образи, част от националния ни фолклор. Недобре проучена, темата за митопоетичната образност в българското изкуство предлага редица проблеми за разрешаване: изясняване произхода на фолклорните извори, стоящи зад картинния образ, конкретните влияния и паралели с европейският символизъм, връзката между отделните изкуства у нас (театър, изобразително изкуство, музика, литература) и фолклорния образ, разчетен през призмата на символизма и още много други теми, чиито проучвания ще ни дадат по-ясна представа за съизмеримостта на българското изкуство с това на останалите народи.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Аврамов, Д.** Диалог между две изкуства, София: Български писател, 1993. [Avramov, D. Dialog mezhdu dve izkustva, Sofia: Balgarski pisatel, 1993.]
- Ангелов, В.** Никола Кожухаров – по стъпките на един разностранен талант. София, 2003 [Angelov, V. Nikola Kozhuharov – po stapkite na edin raznostranen talant. Sofia, 2003.]
- Божков, А.** Александър Мутафов. Монография. София, Български художник, 1954. [Bozhkov, A. Aleksandar Mutafov. Monografia. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1954.]
- Баева, В., Георгиева, А., Добрева, Д.** Змей. Змеица. Ламя и хала. Сборник с фолклорни текстове. С., Изток–Запад, 2016. [Baeva, V., Georgieva, A., Dobрева, D. Zmey. Zmeitsa. Lamyа i hala. Sbornik s folklorni tekstove. Sofia: Iztok–Zapad, 2016.]
- Братанова, Б.** Приложна графика и символизъм в България, София: Симолини 94, 2015. [Bratanova, B. Prilozhna grafika i simvolizam v Balgariya, Sofia: Simolini 94, 2015.]
- Георгиева, И.** Мирогледът на българския народ от средата на ХІХ в. до началото на ХХ в. – В: Етнография на България, том III. Духовна култура. София: Издателство на Българската академия на науките, 1985. [Georgieva, I. Mirogledat na balgarskiya narod ot sredata na ХІХ v. do nachaloto na ХХ v. – V: Etnografiya na Balgariya, tom III. Duhovna kultura. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1985.]
- Георгиева, И.** Българска народна митология. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2018. [Georgieva, I. Balgarska narodna mitologiya. Sofia: Izdatelstvo na BAN „Prof. Marin Drinov“, 2018.]
- Димитрова, Татяна.** Дружество „Родно изкуство“. – В: 120 години българско изкуство: 1892–2012: дружества, съюзи, групи. София, 2012. с. 57. [Dimitrova, Tatyana. Druzhestvo „Rodno izkustvo“. – V: 120 godini balgarsko izkustvo: 1892–2012: druzhestva, sayuzi, grupi. Sofia, 2012. s. 57.]
- Коларски, В.** Символизмът в българското изобразително изкуство. – В: Из историята на българското изобразително изкуство. Т. 1. София: БАН, с. 193–223. [Kolarski, V. Simvolizmat v balgarskoto izobrazitelno izkustvo. – V: Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo. T. 1. Sofia: BAN, str. 193–223.]

- Маринов, Д.** Народна вяра и религиозни обичаи. София: Изток–Запад, 2003 [Marinov, D. Narodna vyara i religiozni obichai. Sofia: Iztok–Zapad, 2003.]
- Маринска, Р.** 20-те години в Българското изобразително изкуство, София: Отворено общество, 1996. [Marinska, R. 20-te godini v Balgarskoto izobrazitelno izkustvo, Sofia: Otvoreno obshtestvo, 1996.]
- Мицева, Е.** Невидими нощни гости. София: Наука и изкуство, 1994. [Mitseva, E. Nevidimi noshtni gosti. Sofia: Nauka i izkustvo, 1994.]
- Папучиев, Н.** Фолклор и национална култура. София: Кралица Маб, 2012. [Papuchiev, N. Folklor i natsionalna kultura. Sofia: Kralitsa Mab, 2012.]
- Радославов, И.** Българският символизъм – В: сп. „Хиперион“, IV, 1925, кн. 1, 2, с. 3–27. [Radoslavov, I. Balgarskiyat simbolizam – V: sp. “Hiperion“, IV, 1925, kn. 1, 2, s. 3–27.]
- Райков, И.** Образите на сакралното и родното в творчеството на Наум Хаджимладенов (1894–1985) – В: Традицията – свещено и профанно. Годишник на Асоциация “Онгъл“, том 20, год. XIV, с. 492–502. [Raykov, I. Obrazite na sakralното i rodnото v tvorchestvoto na Naum Hadzhimladenov (1894–1985) – V: Traditsiyata – sveshteno i profanno. Godishnik na Asotsiatsia “Ongal“, tom 20, god. XIV, s. 492–502.]
- Райков, И.** Визуализации на фолклорни текстове в творчеството на Никола Кожухаров (1892–1971). – В: Фолклор и Религия: език, текст, контекст. Годишник на Асоциация “ОНГЪЛ“, том 21, год. XV, София, 2022, с. 136–147. [Raykov, I. Vizualizatsii na folklorni tekstove v tvorchestovoto na Nikola Kozhuharov (1892–1971). – V: Folklor i Religiya: ezik, tekst, kontekst.. Godishnik na Asotsiatsia “ONGAL“, tom 21, god. XV, Sofia, 2022, s. 136–147.]
- Сирак Скитник.** Легенда и живопис. – Златорог, 4, стр. 248–255. [Sirak Skitnik. Legenda i zhivopis. – Zlatorog, 4, str. 248–255]
- Matyszak, P.** *The Greek and Roman Myths: A Guide to the Classical Stories*. China: Toppan Leefung Printing Ltd., 2022.