

**СУ „СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”  
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ  
КАТЕДРА ПО БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА**

**БЪЛГАРСКИЯТ ХУДОЖЕСТВЕН АВАНГАРД  
КОНТЕКСТИ. ТИПОЛОГИЗАЦИЯ. ПРОЯВЛЕНИЯ**

**ОТ БИЛЯНА БОРИСОВА ГАВРИЛОВА**

**ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД  
ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР”  
НА ТЕМА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

София  
2017

Дисертационният труд на тема „Българският художествен авангард. Контексти. Типологизация. Проявления” е литературноисторическо и културологично изследване върху естетическия и културен феномен български художествен авангард. То е положено основно върху теоретическата концепция на Петер Бюргер за същностното разделение на исторически и аисторически авангард и поглежда на полето на българската междувоенна литература като на пространство на съжителство на аисторически и исторически авангард. Изградено като литературно-историческо и културологично изследване, то работи с литературно-исторически и културно-съпоставителен метод, а в анализите на отделни творби прилага деконструкцията като аналитична възможност за разкриване на жизнестроителния потенциал на художествената тъкан, на моменти си служи с феноменологичен анализ, използва описание, контекстуализация, съпоставка, интерпретация като изследователски процедури. Неговият обект е българският художествен авангард, като акцентът е поставен върху възникването, развитието и върховото проявление на българския исторически художествен авангард, изразено в поетическото творчество и присъствие на Никола Вапцаров.

Композиционно изследването е изградено от въведение, пет глави, заключение и библиография. Приложени са общо осем приложения - шест към глава 6.1 Български аисторически художествен авангард, и две към глава 6.2 Българският исторически художествен авангард. Общият обем на труда е 374 стр.

Като първи цялостен опит да се проследи, опише и охарактеризира този естетико-социален феномен, изследването има нужда да изгради една по-широка основа, която включва обща характеристика на явлението (гл. 2. Художественият авангард като исторически естетически феномен) с позоваване на европейската художествена практика от периода (гл. 5. Естетически изяви на историческия авангард), както и тезисно изложение на неговите предпоставки (гл. 3. Раждането на историческия авангард от духа на „голямата война” и гл. 4. Научна и философска база на историческия авангард). Явлението „български исторически художествен авангард” е поставено в контекста на паралелно развиващия се аисторически авангард (гл. 6.1. Българският аисторически художествен авангард) и се представят неговите три най-ярки проявления – изявите на „ямболския авангардизъм”, манифестите и художествената практика на Ламар от времето на сп. „Новис” и поезията на Никола Вапцаров (гл. 6.2. Българският исторически художествен авангард).

Работната хипотеза на работата е съществуването на български авангард в двете му типологични разновидности – аисторически и исторически и развитието му синхронно с европейския в общите условия на драстични промени в междувоенния свят.

В теоретичен план работата намира подкрепа в изследването на Петер Бюргер „Теория на авангарда”. Независимо от това, че то не е част от хронологически последните проучвания по темата, гледната точка, която авторът избира намирам за ефективно работеща и адекватна към осмисляне точно на българския литературен и художествен материал в неговата специфика. Умишлено се дистанцирах от изкушението да използвам останалите многобройни източници с мотива, че те държат явлението в рамките на естетическото експериментаторство и трансформирането на естетическата парадигма. Намирам, че подобен подход вече е използван за изследване на литературния материал от периода, а алгоритъмът на Бюргер дава възможност цялостната картина да бъде осмислена не от поетологическа, а от функционална страна, при което художественият процес да бъде видян в различна и нова конфигурация на участващите в него артефакти и артизиви. Водейщо бе намерението да се открие осмисляща перспектива към характеристиките и особеностите на материала, а не да се намерят илюстрации на последни теоретически идеи. Опирайки се на схемата на Бюргер, в работата вниманието е насочено към открояване на трансформацията на мисленето за статуса на изкуството, съзнателната и преднамерена работа за неговото деавтономизиране, пренаписването на неговата основна задача и функция, художествените механизми за „направата” му, осмислянето на творчеството като „работа” и „строителство”, както и променената рецепция в българското литературно и художествено поле в междувоенния период.

Заключението на работата е потвърдението на работната хипотеза – в литературното и културно българско пространство в периода между двете световни войни са развиват паралелно двата типа художествен авангард – аисторически и исторически. Чрез тях българското изкуство и литература се развиват синхронно с европейското и световно изкуство, а чрез историческия авангард правят опит за смяна на статуса на изкуството и превръщането му в активна жизнестроителна и светостроителна практика. За съжаление с поетическата практика на Вапцаров този дързък експеримент-верую се изчерпва и не е продължен в изкуството от времето на Втората световна война и след нея.

## **1. ВЪВЕДЕНИЕ**

Художественият авангард е един от големите естетически феномени в културната история на европейския XX век и със сигурност ярка художествено-социална изява на трансформация потенциал на изкуството през първата половина на столетието.

Заимстван от военния език и въведен в изкуствознанието като неологизъм през 1910 г. от Александър Беное терминът „авангард” се използва традиционно за означаване на всички онези появили се в рамките на модернизма естетически идеи и направления, които се бунтуват срещу или дръзко се противопоставят на актуалната за времето модернистка норма и задават нови цели, задачи и норми на изкуството (Чупринин 2001).

От втората половина на века терминът активно се използва за означаване на няколко художествени направления в изкуството, появяващи се в първата половина на XX век - дадаизъм, футуризм, кубофутуризм, експресионизъм, конструктивизъм, сюрреализъм. (напр., Ангелов 2007; Димитров 2001; Стефанов 2001, 2003 и др.) Тяхната поява и развитие са пряко свързани с феномена на Първата световна война и чрез тях творците отреагират на усещането за кризата на човешкото. И колкото по-изострено е това усещане, толкова по-радикални са те като следващи една след друга естетически доктрини. Независимо как конкретно формулират целите и задачите си, как обосновават новите художествени прийоми, които въвеждат и уползотворяват, с какъв смисъл натоварват новите художествени езици, които създават, всички те изхождат не просто от усещането за изчерпаност на съществуващото в изкуството, а от усещането за изчерпаност в света и на света. Затова и те се оформят не просто като естетически направления, а като идейно-художествени доктрини, като целта на част от тях надхвърля амбицията за промени в изкуството и смело се прехвърля в сферата на самия живот. Чрез радикални естетически жестове творците от тези направления се стремят да накарат възприемателя на тяхното изкуство да „види“ света с неговото съдържимо като „нещо друго“, като „друг“, като някакъв „нов“ и „различен“. Нещо повече, те самите *променят* своя обект, творейки *нов свят*. По този начин в конкретното историческо време – военно и следвоенно, те имат значението на фактор, който, от една страна, придвижва самото изкуство напред чрез ново естетическо концепиране на света със съдържащите се в него феномени, а от друга страна, на такъв, който произвежда „нов свят“. Те предлагат нови естетически пътища пред изкуството, но и започват чрез художествените си проекти светостроителство, конструиране, съграждане на ново пространство, подчинено на нови закони, с нови съотношения и пропорции, изградено от „нова“ материя. Така те съставляват сложното и многопланово явление на художествения авангард, в рамките на който се оформят два типа – този на аисторическия авангард и този на историческия, според типологизацията, предложена от всепризнатия и най-влиятелен изследовател на явлението Петер Бюргер (Burger 1974).

Наистина, във всяка епоха би могло да се открие направление или дори група от направления, които проправят пътя на изкуството в нови, неизследвани и неовладяни територии. В своето настояще те изпълняват ролята на авангард в прекия военен смисъл на думата, превръщайки се в „челен отряд“, „предно подразделение“, което проверява възможности, проправя нови художествени пътища. Те наистина тласкат изкуството напред и са абсолютно необходими за развитието му. В исторически план такива естетически новопоявявания съставляват феномена на „аисторически авангард“ спрямо „историческия“ по определението на П. Бюргер. Те променят реално естетическата система, но без това да засяга самия начин на функциониране на изкуството и без да изменят неговия статус.

За разлика от тях историческият авангард, който възниква в първата трета на XX век променя не само европейското изкуство, но и самия свят. Като естетико-идейни платформи дадаизмът,

футуризмът, кубофутуризмът, конструктивизмът, сюрреализмът асимилират не само промените, случили се около и във военното време, но стъпвайки върху платформите-предходници, достигат до проникновението за значението на случващото се и предлагат нова реакция като сътворяват концептуален идеен и естетически ответ със статут на реалност. В този смисъл те не са просто отрицаваща реакция на предходните естетически доктрини – затова е малко и твърде неточно да се каже, че те са отрицание и противопоставяне на предходната традиция. Като исторически художествен авангард те са демиургични. Те имат претенцията да преобърнат не просто изкуството, а света и човека в него. Те променят отношението изкуство – свят, изкуство – човек. Светът и човекът престават да бъдат просто обект на изкуството, а то тяхна интерпретация - (раз)познаваема или не, приемлива или не, радикална или не. Изкуството е светът, светът е изкуство. Изкуството е човекът и неговият живот, човекът и неговият живот са изкуство.

Проблемът за българския авангард спорадично е бил поставян в българската литературна критика и в литературно-исторически изследвания и никога не е бил нарочен обект на изследване. Затова когато се говори за „български авангард” (или „авангардизъм”), то винаги се има предвид историческата му разновидност. Понятието се използва, за да се означат напредничави тенденции в литературата, ярки и/или дръзки естетически експерименти, прокарване на художествени идеи и разбираня, които проправят нови пътища в полето на следвоенния модернизъм, обледват нови полета на художествено пресъздаване, търсят други и различни художествени езици, формулират нови принципи на изграждане на творбите.

Виолета Русева – изследовател на българската модерност от 20-те години на XX век (Русева 1993, Русева 1995 : 9-18), Едвин Сугарев – автор на първия систематичен труд върху българския експресионизъм (Сугарев 1988), Иван Сарандев – автор на първата антология на българския литературен авангард и на едно неиздадено монографично изследване „Увод в българския литературен авангард (Сарандев 2001 : 5-20), а също и други изследователи, занимавали се с проблемите на българския модернизъм и литературата между двете световни войни като Валери Стефанов (Стефанов 2010), Бойко Пенчев (Пенчев 2003; 2006), Иван Гранитски (Гранитски 2002 : 431), Елка Димитрова (Димитрова 2001), Мая Горчева (Горчева 2005; 2006; 2008), Владимир Янев (Янев 2006), Александър Йорданов (Йорданов 1993), Александра Антонова (Антонова 2011 : 12-33), Д. Вичев (Вичев 1990) и ред други, говорейки за „авангарда” на 20-те години и визирайки основно експресионизма, устойчиво го синонимизират с „модернистично следвоенно изкуство”, „следвоенно и следсимволистично изкуство” (Виолета Русева) или го приемат като общо название на „няколко литературни направления, появили се в европейската и нашата литература в навечерието на Първата световна война и след нея”, включвайки „освен футуризма и експресионизма, още и дадаизмът и сюрреализмът, диаволизмът и имажинизмът” (Иван Сарандев) (Сарандев 2001 : 6).

Много от авторите, без да си служат с понятието авангард, определят „авангардни“ творци и проявления с модернизма – Милена Кирова (Кирова 2009 : 207), Валери Стефанов (Стефанов 2010 : 258), Огнян Сапарев (Сапарев 2002 : 384), Надежда Стоянова (Стойнова 2015 : 175, 169, 161). Изследванията, задавайки различни гледни точки и съсредоточавайки се върху различни проблеми, така или иначе потвърждават модернистичната генеалогия на този български следвоенен „авангард“. Творците, които го създават наистина трасират нови пътища в българско изкуство, но той остава мислен като неизменна част от българския следвоенния модернизъм – една констатация, която при В. Русева е намерила пределно синтетичен израз: „[...] и двете естетики [авангардизмът и символизмът – б.м, Б.Б.] са в един типологичен ред – този на модерното изкуство” (Русева 1995 : 14) И това е толкова повече така, колкото са определяни едни и същи характеристики, сред които на първо място винаги е отбелязвана радикална отрицаваща противопоставност на предходните естетики (Сарандев 2001 : 6, 14, Русева 1995 : 9). Според тези автори авангардистичните проявления на следвоенния модернизъм имат и ред общи особености:

- Осъзнават се като дръзко предизвикателство, краен експеримент, шумна провокация, чрез която трябва да се промени изкуството, но при запазени парадигматични отношения живот – изкуство;
- Не отхвърлят по същество на мимезиса като художествен принцип – категорично изоставят стария Аристотелов миметичен принцип, според който изкуството е подражание на явената сетивна реалност, материалния свят, но пък се прислоняват в Платоновото разбиране за отразяване на ейдоса (неизменния свят на Великите Божествени идеи), снет в мисления като обективен свят на Колективната душа;
- Продължават да се мислят като израз на Душата (макар и обективизирана като Космическа душа), чрез която се изразява не някаква субективна „истина“ на личността, а чрез обективизиращия поглед на автора се постига една „исторична универсалност” (или както казва Гео Милев в „Модерната поезия” то е „рожда на една пространна исторична универсалност”) – „В модернизма на 20-те години Аз-ът не е изява на личната субективност, а възплъщение на един общ космически Дух” (Русева 1995 : 14);
- Разчитат на познанието по интуиция и на надсетивния опит в акта на художествено творчество (Сарандев 2001 : 14);
- Заменят конкретния, емпиричен Аз с трансцендентален Аз, изграден върху идеята за социалната интересубективност, и приемащ образите на „дете”, „примитив”, „див” (Русева 1995 : 16);
- Припознават Твореца като „посредник” между Абсолюта и сетивната видимост, лишават го от правото да изразява себе си като субект и го натоварват с отговорността да изрази „безличната космическа душа”, която обаче също така може поради изключителността си да съзерцава и наивно да досяга;

- Придобиват характер на „конструктивно и колективно” изкуство, заради разрушеното усещане за уникалност у човека (Русева 1995 : 15);
- Запазват изцяло чисто естетическия смисъл на категорията „стил”, мислена като „синтез” и я натоваарват с функцията на основно средство за постигане на промяната в изкуството (Русева 1995 : 16);
- Разчитат на досътворяващата читателска способност (Русева 1995 : 17-18) – фрагментарността на творбите в този тип авангардно изкуство трябва да се „съюзи” с обучената асоциативност на възприемателя, за да се произведе „смисъл” в акта на четенето.

Колкото и да отразява общи типологични черти с европейския аисторически авангард от времето и след Първата световна война (заради общата историческа ситуация и общото травматично състояние на духовете), българският има своя характерен национален облик и не е „фотографско копие от чужди образци” (Сарандев 2001 :15). И най-характерната черта на този специфичен национален облик, според Иван Сарандев, е „хибридизацията на формите” – „Хибридни структури, използвани от нашите авангардисти, изглежда, са само българско явление, породило литературни форми, непознати и немислими в другите литератури” (Сарандев 2001 : 17). „Хибридни форми” тук са наречени онези интерференции между дада и експресионизма (в творчеството на Теодор Драганов и Теодор Чакърмов), футуризм и сюрреалистични образи (при Ламар), философия и диaboлизъм (при Далчев)– „В тях творческата разкованост съчетава в едно по неповторим начин елементите от естетиката и жанровите образувания на отделните течения.” (Сарандев 2001 : 17).

Част от спецификата, според Сарандев, е и липсата на някои съществени елементи на жанровите форми, които са характерни за европейския авангард: сюрреалистичните игри, дадаистични спектакли, редица стилистични похвати, средства и езикови експерименти (напр., повторения, атомизация на словото на съставните му елементи, деструктивни процеси извън фразата) (Сарандев 2001 : 18-19). Най-съществените завоевания са обновяване на образния репертоар на лириката, включване на нови лексикални пластове, по-разнообразни комбинативни техники за изграждане структурата на художествените образи (Сарандев 2001 : 19). Именно чрез „хибридизацията”, „хибридността”и под знака на „специфичността” той успява да свърже в общата картина на българския авангард двете му форми на изява – аисторическата и историческата. Така и в неговата „Антология Български литературен авангард” наред с Ламар, Теодор Драганов, Тодор Чакърмов, Славчо Красински са включени Гео Милев, Чавдар Мутафов, Емануил Попдимитров, Светослав Минков, Владимир Полянов, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев и други следвоенни български модернисти.

Така заслугите на българските авангардни творци от първото следвоенно десетилетие за обновление на литературата са безспорни. Но е и видно, че дори радикални творци като Гео Милев и Чавдар Мутафов недооценяват историческата авангардистка перспектива пред

изкуството. Пропагандират авангардни идеи, но остават в рамките на следвоенния модернизъм. Мислят експресионизма като радикалност, но го „задържат“ в модернистката перспектива на предвоенното изкуство, непосмявайки да посегнат върху статуса „автономност“ на изкуството и не стигат до идеята за жизнестроителство не като естетическа и творческа, а като жизнена практика. При това те прекалено много залагат на задачата за разрушение на миналото („старото изкуство“) и настояват за функцията на изкуството като „чисто“, т.е автономно изкуство. Интересно е, че историческият авангард не се самоосъзнава като *авангард*, факт, който отбелязва и Иван Сарандев (Сарандев 2001 :17). Той мисли себе си като „модерно“ следвоенно изкуство, „ново“ и „различно“, което ще осъществи най-сетне мечтаното още от времето на Славейков и д-р Кръстев „европейзиране“ на българското изкуство.

Въпреки това обаче с чисто естетическите промени, които успява да постигне този исторически български авангард, бидейки част от следвоенната модерност, подготвя среда за поява на същински авангард, с който успешно съществува и успоредно се развива.

## **2. АВАНГАРДЪТ ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК – ИСТОРИЧЕСКО ПОХИЩЕНИЕ ВЪРХУ АВТОНОМНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО**

Сред огромната теоретическа литература върху авангарда, описваща и изследваща неговата поетика, национални особености, художествени проявления, културна и естетическа феноменалност, произход и връзки с предхождащи и съпътстващи естетики се откроява и до ден днешен едно изследване, което повече от три десетилетия продължава да бъде може би най-обсъжданата работа върху явлението – трудът на Петер Бюргер „Теория на авангарда“ (Burger 1974). Това, с което той се отличава от останалите изследвания е подходът към обекта на изследването. Авторът тръгва от радикалността на авангарда като естетически феномен, но търси обяснението не на основата на естетически по същността си критерий, а подхожда функционално и залага като маркер на промяната „статусът на изкуството“.

За Бюргер категорията „статус“ е резултатна от функцията на артефакта, неговото производство и неговата рецепция. В историческа перспектива именно „автономността“ на изкуството спрямо останалите форми на човешка деятелност е негов базисен статус. В зависимост от наличието или неналичието на статуса „автономност“ той определя четири типа изкуство – религиозно, придворно, буржоазно и авангард.

Според него първите три (религиозно изкуство, придворно изкуство и буржоазно изкуство) съхраняват „автономността“ като свой базисен статус. Религиозното изкуство изпълнява непосредствена социална функция, при което се превръща в култов обект. Характеризира се с колективно производство и има колективна по своя характер рецепция.

Придворното изкуство, макар да се освобождава от непосредствената си връзка с религията и по този начин да прави първа крачка към собствената си еманципация, също изпълнява непосредствена социална функция. То служи за прослава на монарха и



саморепрезентация на двора като е част от жизнената практика на приворното общество и се превръща не в култов, но в репрезентативен обект. По отношение на производството е индивидуално, доколкото художникът работи индивидуално и работата му започва да се мисли като уникална. Рецепцията му обаче е отново колективна, макар и да е станала светска и избавена от сакрален смисъл.

Буржоазното изкуство, макар и сформирано като социален инструмент в края на XVIII век, исторически се освобождава от задължителната до онзи момент социална функция като прави крачки в посока отделяне в обособена социална система. То вече има репрезентативна функция като самото то изработва определена представа за себе си, резултат от саморефлексията на буржоазията. Това изкуство е разрыв с традицията, т.е с предхождащите го изкуства - религиозно и придворно, които са интегрирани в жизнената практика на своите възприематели и в този смисъл изпълняват определени практически функции. Според Бюргер изолацията на буржоазното изкуство от живота става главен признак на буржоазната автономия на изкуството, като в този случай тя определя статуса на изкуството в буржоазното общество, но още нищо не казва за съдържанието на конкретните произведения. Това съдържание, според него, търпи историческа трансформация и когато буржоазното изкуство достига до стадий на самокритика, тогава изолацията от жизнената практика става и негово съдържание, а финалът е естетизмът, в който изкуството намира своето съдържание в самото себе си.

Що се отнася до производството, това изкуство е индивидуално, като вече не е свързано с жизнената практика, а с удовлетворяване на „остатъчни потребности”, както би ги нарекъл Хабермас. По отношение на рецепцията то е категорично индивидуално. В него буржоазията открива себе си като „човек” и може да разкрие своите способности в цялото им богатство (при условие, че тази сфера е строго отделена от жизнената му практика).

Четвъртият, според Бюргер, тип е авангардът от първата половина на XX век, който радикално нарушава автономността и с тази промяна на арт-статуса се превръща в изкуството от друг естетико-социален порядък. Той е исторически формирано явление, което се различава от всички онези напредничави тенденции в изкуството, появяващи се във всяка една историческа епоха. За да различи единия от другия авангард, Бюргер си служи с определенията „исторически” и „аисторически”. Аисторическият авангард задава отличителни и нови тенденции, тласка изкуството напред, води до неговия напредък и развитие, но запазва автономността му. Историческият авангард разрушава тази автономност, той открито саботира изкуството в многовековното му състояние на съществуване. Проявен в художествената практика на дадаисти, футуристи, кубофутуристи, конструктивисти и сюрреалисти от първата половина на XX век, този исторически авангард може да се опише единствено като опит да се лиши изкуството от статуса му, който то има в буржоазното общество. Този исторически авангард отрича не стила на изкуството (като исторически предшестваща форма на изкуство), а изкуството като институция, обособена от жизнената практика на човека. Според Бюргер

исторически авангардното изкуство отново става практически целесъобразно, без това да значи, че съдържанието на художественото произведение задължително трябва да бъде социално значимо, т.е неговата практическа целесъобразност се отнася само до функцията му в социалния свят и не засяга целесъобразността на неговото съдържание . Историческият авангард поставя под съмнение изкуството като вече съществуващо. В съществуващия естетизъм основно съдържание на художествената творба стават чертите, които го конституират като институт, т.е институция и съдържание съвпадат. Авангардът поставя за своя цел оттеглянето, снемането, отменянето (*Aufhebung*) на изкуството, в хегеловския смисъл; необходимостта не да се унищожи изкуството, а да се интегрира то в жизнената практика, където може да бъде съхранено, макар и в преобразуван вид. Приемайки част от разбирането на естетизма, авангардистите също не приемат света на целесъобразностите, но в отличие от своите предшественици те правят опит да направят изкуството основание за нова жизнена практика. В този смисъл естетизмът е необходимият предшественик на авангарда, необходима предпоставка за авангардистките интенции. Фундаментална част от тях е разбирането, че само изкуство, съдържанието на чиито произведения е напълно обособено от (глупавата) жизнена практика на съществуващото общество, само то може да даде начало на нова жизнена практика. Идеята на Маркузе за двойствената природа на изкуството в буржоазното общество изразява намеренията на авангардистите: потребностите, които не могат да бъдат удовлетворени в повседневния живот, всички сфери на които се определят от конкуренцията, намират излаз в изкуството благодарение на неговата изолация от жизнената практика. Изгонените от реалния живот ценности като човечност, радост, истина, солидарност намират своя пристан в изкуството. Авангардът обаче ги „връща” в живота като елементи на самия живот.

В буржоазното общество изкуството играе противоречива роля: то създава образ на *най-добрия* порядък и така изразява протест против господстващия *лош* ред. Но, реализирайки този най-добър образ на света във вид на фикция, то едновременно с това освобождава съществуващото общество от натиска на сили, насочени към неговото изменение. Тези сили се изолират в сферите на идеалното. В мярата, в която изкуството изпълнява тази функция, то се явява „афирмативно” в маркузианския смисъл на думата. Ако двойствената природа на изкуството в буржоазното общество се състои в това, че дистанцията по отношение на процесите на общественото производство и възпроизводство съдържа в себе си както елемент на свобода, така и елемент на уклончивост и практическа неефективност, то и авангардните опити да реинтегрират изкуството в жизнения процес неизбежно придобиват дълбоко противоречив характер. Защото относителната свобода на изкуството спрямо жизнената практика е и условие за критическо постигане на реалността. Изкуството, което е напълно интегрирано в практиката заедно с дистанцията към нея губи и своята способност да я критикува.

В епохата на историческия авангард опитът да се ликвидира дистанцията между изкуството и живота взема патоса на историческа прогресивност. По-нататъшното развитие на културната

индустрия довежда до фалшиво преодоляване на дистанцията между изкуство и живот, което оголва противоречивостта на авангардисткия проект.

Бюргер предлага подробно описание на функцията и рецепцията на авангардното изкуство в сравнение с функцията, производството и рецепцията на естетизма.

Ако изкуството под знака на естетизма по своята функция е категорично отделено от жизнената практика, то то и получава като свое съдържание тази своя отделеност. Благодарение на това произведението на изкуството може да намери в самото себе си своята цел. Оттам и така ярко демонстрираната социална нефункционалност на това изкуство.

За разлика от него авангардното изкуство е „разтворено” в самата жизнена практика (а не просто оказващо определено въздействие на обществото в неговото актуално състояние). То е реинтегрирано в жизнената практика и в този смисъл дори не може да се говори за социална функция, която отсъства. От това следва, че изкуство и жизнена практика образуват едно цяло – практиката носи естетически характер, а изкуството – практически. Тогава да се отдели функция на изкуството става невъзможно, доколкото няма граници между сферата на изкуството и сферата на живота.

От гледна точка на производството буржоазното изкуство в стадия на естетизма е индивидуално: художникът работи като индивидиум, понятия като „гениалност”, „художествен гений” работят напълно. Затова и Бюргер припомня Пол Валери, който твърди, че „художественият гений” се отнася, от една страна, към психологическата мотивация на твореца, а от друга – към владенето на художествените средства. Доколкото съществува признат субект на художествено творчество, дотолкова характерът на художественото производство е индивидуален.

Авангардното изкуство радикално се отличава по начина на своето производство. То отрича категорията „индивидуално”. За Бюргер образцов пример е практиката на Марсел Дюшан от 1913 г. да подписва предмети на масовото производство и да ги изпраща на изложби. Дюшан радикално променя смисъла на подписа – от знак на конкретния автор, чрез който се утвърждава индивидуалния характер на творбата, той (подписът) започва да отбелязва даден произволно избран масов продукт, превръщайки се в насмешка над идеята за индивидуалната креативност. Провокацията на Дюшан, според Бюргер, разобличава не само институцията „художествен пазар”, където подписът на художника се цени повече отколкото качеството на творбата, под която е положен. С нея се поставя под въпрос основният принцип на изкуството в буржоазното общество, разглеждащ индивидиума като създател, творец на художественото произведение. Реди-мейд-овете на Дюшан не са произведения на изкуството, а манифестации, провокации. Техният смисъл се формира не чрез единството на формата и съдържанието на всеки от подписаните от него обекти, а чрез противоречието между продукта на серийното производство, от една страна, и от друга – подписа на художника и факта на експонирането на предмета в художествената изложба.

Авангардните провокации зависят от това към какво са насочени, при това те не предполагат чести повторения. В случая с Дюшан провокацията е насочена към идеята, че индивидумът е субект на художественото творчество. След като *подписаната* от художника сушилка за бутилки става музеен експонат, провокацията се обезсилва, тя се обръща в собствената си противоположност. В това Бюргер вижда и краха на авангардния проект за елиминация на изкуството - съвременният художник, подписващ и излагащ кумин вече не разобличава художествения пазар, а се приспособява към него. Неговият жест не подрива представата за индивидуалната креативност, а я укрепва. Доколкото с времето протестът на историческия авангард против институциите на изкуството бива признат за изкуство, дотолкова се лишава от автентичност протестният жест на неоавангарда. Изкуството загубва способността за протест в силата на невъзможността да сформира такъв протест. Затова продукцията на неоавангарда често произвежда дълбоко неавангардното впечатление за декоративно-приложно изкуство.

Що се отнася до рецепцията, Бюргер описва отношението на авангарда към нея по следния начин:

Ако естетизмът се радва на индивидуална рецепция, то авангардът отрича не само индивидуалното производство, но и индивидуалната рецепция. Реакцията на авангардните провокации има колективен характер. Отзивът на публиката на провокативните дадаистки манифестации, изразяващ се от негодувание до ръкопляскане, има изцяло колективно измерение.

В плана на рецепцията авангардното изкуство сменя противоположността между продуцента и рецепиента и това се подразбира от авангардистката логика за ликвидация на изкуството като сфера, обособена от жизнената практика. Не е случайно, че характер на рецепти имат препоръката на Тристан Цара за създаване на дадаистическо стихотворение и указанията на Бретон по повод автоматическото писане. То не трябва да се тълкува като художествена продукция, а като част от обновената, разкрепостена жизнена практика. Именно това разбира Бретон, когато изисква „да се прави практическа поезия“ (*pratiquer poesie*) – т.е няма продуцент и рецепиент, а само индивидум, практикуващ поезия като инструмент на своята жизнедеятелност. Именно тук обаче се появява опасността, жертва на която става в частност сюрреализма, опасността на солипсизма. Бретон сам вижда това и обмисля пътища за преодоляването ѝ - глорификация на любовните отношения или строга дисциплина, която самият той поддържа сред членовете на своята група.

В обобщение вижданията на Бюргер за авангарда могат да се сведат до:

1. Историческият авангард отрича фундаменталните предпоставки на съществуването на автономното изкуство – изолираността на изкуството от жизнената практика, индивидуалното производство и обособената от него индивидуална рецепция

и

2. Историческите авангардни течения си поставят за цел ликвидацията на изкуството в смисъла на неговото разтваряне в жизнената практика.

Авангардът така и не изпълнява тази си цел, а и това и не е възможно в рамките на буржоазното изкуство, където деавтоматизацията на изкуството приема фалшиви форми. За съществуването на такива форми свидетелстват масовата белетристика и комерсиалният дизайн. Литературата, чиято основна цел е да наложи на читателя потребителски тип поведение, действително придобива практически характер, но, разбира се, в значение далеч от това, което придават авангардистите на тази дума. Такава литература е инструмент не на освобождение, а на заробване. Същото касае и естетиката на комерсиалния дизайн, разглеждащ формата като примамка, скланяща потребителя към покупка на ненужни вещи. И тук изкуството изпълнява практическа и при все това поробваща функция.

Според Бюргер тези два примера показват, че теорията на авангарда позволява да се види в масовата литература и в комерсиалния дизайн форма на лъжливо отстраняване на институцията изкуство. За него в изкуството на късния капитализъм задачите на историческия авангард се реализират с обратен знак и имайки опита на лъжливата деавтономизация на изкуството, той подтиква да си зададем въпроса дължни ли сме да се стремим към отстраняване на статуса автономия и не обезпечава ли разрывът между изкуството и жизнената практика пространство на свобода, вътре в което се появява възможност да се помисли за алтернатива на съществуващия ред.

Изследванията на Бюргер са допълнени от тези на Томас Кайт, който, приемайки фундаменталното определение на Бюргер за авангарда, доразвива концептуализацията му с конкретни наблюдения и съотнасяния между немския и руския авангард – от една страна, групата на дадаистите в Цюрих (1916-1917) и в Берлин (1918-1920) и групата на Курт Швитерс (началото на 20-те години), от друга - групите на руските кубофутуристи „Галатей” (1912-1916) и „41” (1917-1919), продължили съществуването си чрез отделни представители до 1922-1923 г. В изследването „Поетически експерименти на немския и руския авангард” на базата на наблюдение върху няколко аспекта: стилистически, идеологически, естетически и извънестетически на авангардния художествен опит, и ползвайки становищата на Winfried Wehle и V. Gretchko, Кайт извежда пет признака на авангарда:

1. Наличие на програми-манифести, които играят централна роля и които са пронизани с утопизъм, насочен към обновление на езика и мисленето, на обществото и световното човечество;
2. Естетическо обновление, насочено към и против установените порядки в литературата (конкретно чрез формите на звуковото и визуалното стихотворение);
3. Критика на начина на създаване, разпространение и възприемане на поезията (като се следва теорията на Бюргер) – създава се за аудитория (т.е колективен адресат), разпространява се открито в обществото; възприема се в рамките на литературни,

художествени или естрадни вечери – което ще рече, че поезията губи своето почетно автономно място, което ѝ е отредено в буржоазната система на изкуството и литературата, заради развлекателната си функция и за това да стане сила, която преорганизира човешкия живот и живота на обществото. Авангардът създава сам пътища за разпространението на продукцията си чрез самостоятелно направени, създадени ръчно и самостоятелно разпространявани списания и книги;

Карнавализация на поезията – този ефект не е централен, не е и централна интенция на творчество. Смях или усмивка се предизвикват и те са част от защитна реакция на рационалното мислене при сблъскването с друг начин на подреждане на света, резултат или продукт на куриозно неуравновесено чудачество;

4. Потенциал на възприемане на авангардистката продукция, т.е рецептивно-естетически компонент и метасемантическа практика на авангарда.

Резултатите са:

1. Затруднен достъп поради погрешни очаквания, които се възлагат обичайно на литературата и поезията;
2. Включване на рецепцията в процеса на направа, създаване на произведението – за адекватно разбиране възприемащият трябва да влезе в ролята на сътворец;
3. Отчуждаване от битовата и от поетическата реч, повишаване чувствителността на възприятие и неговото деавтоматизиране, „ментална революция на заучените образци на тълкуване на живота” като изпускане на освобождаваща енергия, като антропологическо обновление;
4. Противопоставяне на това, което се схваща като „действителност” – действителността се разпознава като конструкция, като ограничена интерпретация. Действителността се перспективира. На нея се противопоставят други модели на реалност, свързани със зрителни образи и нерепрезентиращи знакови модели, недискурсивни подходи към света. Затова авангардистките творби показват родство с инфантилизма, примитивизма, мистиката, окултизма, психопатията, анархията и хаоса.

Кайт описва типологическите съответствия между немския и руския авангард, сред които са:

- сходството във възможностите за въздействие на поетическите продукти;
- естетическото обновление (чрез звуковата и визуалната поезия);
- физическото активизиране – при писане и при произнасяне;
- карнавализацията;
- деавтоматизацията и перспективизацията, постигнати чрез четене + гледане, акустично + визуално като нов опит за възприемане и осмисляне на обектите, т.е до виждане на света с нови очи;
- метасемиотика като друг начин, способ за моделиране на света.

Важен момент в наблюденията и разсъжденията на Кайт е отношението на авангарда към обкръжаващата го култура. Според него една от главните цели на двете авангардни течения е да разклатят системите и механизмите на смислопораждане в културата. И двете течения се опитват да се ориентират към алтернативни начини на комуникация и моделиране на света, изхождайки от които, поставят под въпрос средствата за организация на действителността и на тази основа всяка форма на общество. Авангардистките експерименти внасят объркване в обичайните процеси на говорене и възприемане и отварят път за нови преживявания, за друг възглед за света.

Поезията на авангарда психологически активизира възприемателя, което води до излаз от „логоцентричната“ даденост на буржоазната култура. Води и до поява на ново състояние на съзнанието, в което човек се освобождава от техническия, инструментален и тотализиращ разум, за да намери обратен път към собственото, по-богато преживяване.

От неприемането на съвременната култура и в двете авангардни течения възниква склонността към инфантилизъм, примитивизъм, мистика, окултизъм, психопатология, анархия и хаос.

На какво ще се стъпи до голяма степен зависи от националната традиция. Според Кайт руският авангард търси опора в националните културни традиции, добре съхранени в конкретното историческо време в руското село на все още феодална Русия. В този смисъл руският авангард има национално-фолклорна и архаизирана окраска, която придава културно специфични черти на руския кубофутуризм в сравнение с другите европейски авангардни течения. За разлика от него в немския авангард източникът на примитивизъм са неевропейските култури – преди всичко Африка и южнотихоокеанските страни (както впрочем това се случва и с френския, австрийския авангард). Това е така, защото в индустриална Германия няма очевидна национална традиция, на която да се опрат непосредствено дадаистите. Независимо обаче към какво се обръщат, и руските, и немските авангардисти правят едно и също: предават в игрова форма алтернативно разбиране на света, спонтанно, наивно и нерационално.

И още една разлика: Опирайки се на националната традиция, на примитивните, архаически и народни основи руският авангард се ориентира към обновление на националната култура. Интересът към азиатското и руско народно примитивно изкуство се противопоставя на западния модернизъм. Така руският авангард се включва в стария спор между Запада и Славянския свят.

Идеята за атакуваната и разрушена автономност на изкуството като същностен белег на историческия авангард, аргументирана от Бюргер, подкрепена от наблюденията на Кайт намира потвърждение и продължение във виждането на група руски изследователи през 90-те години на XX век. В статията „Авангардното изкуство“ в „Речник на културата на XX век“ Вадим Руднев свързва авангарда с прагматиката чрез възможността му да строи нови ценностни системи в сферата на практическия живот (Руднев 1997 : 12). В статията „Естетическият опит на XX век: авангард и постмодернизъм“ М. Шапир показва как авангардният художник

превръща адресата на своето изкуство от субект на възприятие в обект, в естетическа вещ, на която самият той се любува (Шапир 1995 : 136). За Алексей Зверев главен отличителен белег на авангарда е неговият демонстративен радикализъм, „доминантата на нетрадиционалността” (Зверев 1997). За изострената до краен предел „артистична технология” на авангарда говори и Бирюков в статията от 1996 г. „Авангардът – сума от технологии” (Бирюков 1996).

Що се касае до термина „исторически авангард”, той е използван също в изследванията на М. Hardt, G. Jager и др., като с него те обединяват различни художествени течения от началото на ХХ век (10-те и 20-те години), които се развиват извън системата на модернизма. С тях линията на социокултурно определяне на авангардната естетика намира продължение и уплътняване.

### **3. РАЖДАНЕТО НА АВАНГАРДА ОТ ДУХА НА „ГОЛЯМАТА” ВОЙНА**

Същностната естетическа промяна и възникването на историческия авангард от първата половина на ХХ век имат своята кардинална причина в радикално изменените представи за света и човека, случили се по време на и след приключването на „Голямата” война от 1914-1919 г. Със своя мащаб и последици тя завършва „дългия” ХІХ век (вж. Вахтел 2010 : 77-99) и поставя началото на нова историческа епоха, която формира нови представи за света и предметите в него, установява нов колективен манталитет, който променя като цяло европейските общества – променя човешкото поведение, преориентира изборите, изкоренява едни и налага нови предразсъдъци, влияе върху обществените движения и личните представи на основата на променени фундаментални ценности и психологически структури. Този война се оказва изключителен до онзи момент исторически, политически, икономически, военен и социален феномен и като такъв произвежда мощна културна и цивилизационна енергия, която разтърсва, подрива, променя или направо срива съществуващите мисловни, идеологически, политически, етически и естетически парадигми. Промените са общи и настъпват в европейски и в балкански контекст. Те засягат военно-стратегическия, политическия, икономическия, социалния аспект на живота. Като обобщение може да се каже, че Първата световна война е кулминацията и логическия завършек на политиките, стремежите и интересите на Европа и Балканския полуостров през целия ХІХ век. Чрез нея наистина се преначертава голяма част от европейската и световна политическа карта и се установява нов световен ред, но на цената на унищожителни последици, които далеч надхвърлят строго политическите и икономическите. В нея се допуска немислимо до онзи момент кръвопролитие и се стига до невиджани и нечувани разрушения, които водят до рухването на цял един многовековно отглеждан мироглед, който постъпателно е затвърждавал убеждението, че Европа е носител на „цивилизацията” – причина и гарант за напредъка във всички области на човешката дейност, а също и средството за преодоляване на примитивната склонност към разправа чрез насилие (Вахтел 2010 : 95). Тя предизвиква често драматични размествания в човешкия свят в прекия физически смисъл. Води до промяна на начина на обществено производство и установяване на нови икономически,



политически и социални отношения, довели до реструктуриране на жизнения опит на големи маси от хора, до промяна на ежедневиия им живот и до поставяне на нови жизненни задачи пред отделния човек.

Светът след войната категорично не е същият. Той е изменен териториално, политически, идеологически, манталитетно, понятийно и категориално. Тази промяна пряко се изразява в смяна на доминиращите в предвоенния свят естетически парадигми. Старият въпрос за мимезиса в изкуството за пореден път се поставя с нова енергия и търси радикално разрешение в унисон с радикализирането на следвоенния свят въобще. И ако предвоенният модернизъм се е опитал „радикално“ да се пребори с вековната традиция на възпроизвеждане в различни форми и степени на действителността основно чрез промяната на гледната точка и второто, субективно значение на формата (импресионизма, фовизма, постимпресионизма, експресионизма) като път за преодоляване на подражанието, то следвоенният художествен авангард смело се устремява към свето- и жизнестроителство, подобно на мащабния строителен дух на следвоенния свят – в политически, икономически, стопански и идеологически план. Той е естетико-идеологическият „отговор“ на кризата на следвоенния свят. Авангардът реагира на разрушения (материално и стопански) и фрагментиран (политически и идеологически) свят и е също толкова политизиран и идеологизиран колкото него. С тази разлика, че предлага универсално решение чрез тотален светостроителен жест, извършен радикално и наложен тоталитарно. Дадаизмът, футуризмът, кубофутуризмът, конструктивизмът, сюрреализмът се оформят не просто като естетически направления, а като идейно-художествени доктрини, чиято цел надхвърля амбицията за промени в изкуството и смело се прехвърля в сферата на самия живот. Чрез радикалните естетически жестове творците от тези направления се стремят да накарат възприемателя на тяхното изкуство да „види“ света с неговото съдържимо като „нещо друго“, като „друг“, някакъв „нов“ и „различен“. Нещо повече, те самите *променят* своя обект, творейки *нов свят*. По този начин в конкретното историческо време те имат значението на фактор, който не просто придвижва напред чрез ново естетическо концепиране на света със съдържащите се в него феномени, а на такъв, който произвежда „нов свят“. Те не просто предлагат нови естетически пътища пред изкуството, а започват чрез художествените си проекти светостроителство, конструиране, съграждане на ново пространство, подчинено на нови закони, с нови съотношения и пропорции, изградено от „нова“ материя. Авангардистите са тези, които реализират на практика това, което Асорин, един от най-значимите испански литературни критици на своето време, в диалога си с Пио Бароха, изказва като непостижима условие за „ново“ изкуство: „[...] Обръчът, пристягащ човечеството е непробиваем. За да се изгради друго изкуство, за да се създаде друга естетика, наложително е да се изобрети друг свят, да се сътвори нещо друго – нито материя, нито дух. [...]“ (Ортега-и-Гасет 1993 : 459-461). И те го правят – създават ново мироздание.

#### 4. НАУЧНА И ФИЛОСОФСКА БАЗА НА ИСТОРИЧЕСКИЯ АВАНГАРД

Новото светостроителство на историческия авангард не се осъществява на празно място. Негов недотам видим, а понякога оставащ и скрит фундамент са няколко случили се фундаментални открития в хуманните и точните науки, интелектуално-философски постижения и естетически пробиви в изкуството, чиито резултати историческият авангард ще поеме в себе си и ще преобрази в художествените си концепции и практика.

Сред промените на първо място са откритията в областта на медицината и по-специално хематологията. Същественият напредък в областта на психологията (Фройд, Чезаре Ломброзо и Пол Брока, Алфред Бине, У. Щерн, Чарлс Спийрман) и психоанализата (Ернст Симел, Юлиус фон Вагнер-Яурег, Фройд). Едновременно с това в началото на ХХ век се извършва революция във физическото обяснение на света. Новата представа за неговата физикалност я дава позитивната наука. 1905 г. не случайно е наречена *Annus mirabilis* – годината на чудесата. Най-значимите открития тук са:

- квантовата теория на Макс Планк;
- моделът на структурата на атома на Ръдърфорд и прилежащите към него открития;
- модел на Н-атом (ядро, около което по кръгова орбита обикаля един електрон) на Нийлс Бор;
- първото експериментално потвърждение на теорията на Макс Планк и създаването на Специалната теория на относителността, с което Алберт Айнщайн теоретически доказва експерименталното откритие на Ръдърфорд;
- Общата теория на относителността, в която десет години по-късно Айнщайн доразвива идеята за времето като релативна величина и открива четвърто измерение на съществуване на всеки предмет с маса - “време-пространството”, в което според него всеки предмет продължава да съществува теоретически във времето;
- идеята за вълново-частичния дуализам на Айнщайн, превърнала се в основа на квантовата механика от 20-те години на ХХ век;
- експерименталното и теоретично потвърждаване от Айнщайн на съществуването на молекулите.

Двете теории на Айнщайн, идеята му за светлината, съществуването на молекулите развихрят въображението на творците от различни видове изкуства и дават като художествен резултат многобройните експерименти с формата, разлагането и движението ѝ, преструктурирането на пространството, научно подкрепят изкривяването на плоскостта и на изображението и правят възможен перплексия-ефектът у възприемателя (при кубистите например).

Новият научен поглед към света и неговите променени измерения в съчетание с изпитанията на войната водят до смяна на философската парадигма, а тя дава преки отгласи в творческите среди и в изкуството. Двете най-значими теории от времето - прагматичната и логоцентрична

теория на Витгенщайн и интуитивно-метафизичната философия на Бергсон, имплицитно стъпват върху тази радикално променена представа за физикалността на сетивно достигаемия свят, в който съществува човек.

В началото на новия век се оформя като ново философско течение аналитичната философия или “философският анализ”. Под това общо название се подреждат както анализите на “здравия разум” в трудовете на Джордж Едуард Мур и логическия анализ на Бертранд Ръсел, така и логическия позитивизъм на Виенския кръжок на Мориц Шлик, лингвистико-аналитичната философия на Лудвиг Витгенщайн, както и Оксфордската школа на лингвистичен анализ. Онова, което ги обединява, въпреки някои противоречия помежду им е стремежът да разкрият логическите структури на езика, а оттам и на човешкото мислене за действителността чрез лингвистични методи на анализ, основани на феноменалистичен тълкувателен опит. ...

Логико-философската постановка на Витгенщайн слага логоцентричния завършек на тоталния устрем по овладяване на видимостта от края на XIX век, преодолявайки неговите романтически по същността си основания, дисциплинирайки развихрилите се въображения, експлоатиращи изключително актуалните за времето “открития” на светлината – като магическо средство за проявяване на чудната същност на света, като субстанция сама по себе си, като среда на съществуване на заобикалящото ни, и родения с нея копнеж по “видимост”. С дефинитивните си твърдения Витгенщайн вкарва строгостта на науката в опасно разтворилите се граници на философията, като практически защитава от друга страна твърдението на Ръсел – логика и философия са едно и също нещо.

По същото време, друг един от големите умове на XX век – французинът Анри Бергсон развива своята философия на интуитивизма. Изградена в метафизичната парадигма на идеализма, тя твърди точно обратното – научното логическо познание не дава отговори на философските въпроси, единственият начин за познание е интуицията, непосредственото съзерцание. Ако е възможно да се изговори Бергсон с езика на Витгенщайн, сигурно трябва да се каже “светът е животът”. За Бергсон основната и първоначална реалност е “животът”, която, пребивавайки (бидейки) в няколко цялости, се отличава от “материя”-та и “дух”-а. Материя и дух, взети сами по себе си, са резултатни от нейния разпад. В този смисъл Животът не може да се познае като “факт” чрез логиката и методите на позитивната наука. Като “нещо” той може да се постига само чрез интуитивното съзерцание.

Онова, което Витгенщайн ще отрече като част от философичната му представа за “свят” поради неможенето да се говори за него (защото не е факт, а е “нещо”), за Бергсон точно то е постижимо по интуитивен път и се изговаря не в логическия ред на думите, а чрез позитивистичната алогичност на изкуството. И ако за Витгенщайн логика и философия са едно, то за Бергсон изкуство и философия са едно и също нещо. Затова Витгенщайн няма как да създаде Естетика, а Бергсон няма как да не я създаде. ....

За Витгенщайн е важен езикът като “знаков език”, т.е този, който “се подчинява на логическата граматика, на логическия синтаксис” (Витгенщайн 1988 : 63), защото само този език изключва фундаменталните обръквания (с които е пълна цялата философия, според него).

За Витгенщайн само такъв език би имал смисъл при употребата си.

- За Бергсон езикът е дело на “интелекта”, а целта на изкуството е да схване непосредствено самата (“истинската”) действителност – и това е “реализъм”. Това се постига, когато нашият дух се освободи от практическата си заинтересованост (“идеализъм”). ....

Така авангардът „се ражда” колкото от необходимостта да се реагира в един радикално променен жизнен свят, така и от променената научна и философска матрица на неговото опознаване, която го разкрива като *друг и различен* спрямо предходни столетни представи и разбираня.

## **5. ЕСТЕТИЧЕСКИ ИЗЯВИ НА ЕВРОПЕЙСКИЯ АВАНГАРД**

Европейският художествен авангард е радикалният ответ на изкуството на променената военна и следвоенна реалност и се проявява в идейните възгледи и художествената практика на движението Дада, конструктивизма и BAUHAUS. Той преминава в категорично настъпление, „подпомогнат” в съвсем недалечното предходно време от не по-малко радикалните и авангардни по своя характер предвоенни направления – фовизъм (1905-1907 г.) и предвоенен кубизъм (от 1906 г.) (Делчев 2006 : 90 - 96). Техните концепции за художественост откриват нови пътища за изобразяване на вътрешни субективни състояния, за озримяване на вътрешни структури, невидими за физическото око, за същностното изграждане на нещата, които фотографията, заснемаща повърхността, не може да регистрира. .... Фовистите и кубистите не само променят зримостта, те поставят зрителя в ново положение спрямо художествената творба. Те интелектуализират изображението, като прехвърлят върху зрителя доверието да довърши ментално-имагинерно недовършеното върху платното. Фовистите откриват, а кубистите наследяват и доразвиват „перплексия”-ефектът, ефектът на изпадането в недоумение, в слисаност, смаяност, смутеност и обръканост. Този ефект затруднява съдната способност, с което се блокира самият механизъм на естетическо съждение и се изпада в особена слабост на рефлексията, в неспособност зрителят да се произнесе решително за това „какво” собствено е пред него в резултат на двоумение и раздвоеност. Промяната е започната още при импресионистите и особено при постимпресионистите. Трансформациите започват и са най-явно изразени и видими в изобразителното изкуство, но те много ясно се разпростират и откриват и в другите изкуства. Те са челният отряд на изкуството, ориентират го към нови и непознати пътища, които водят до откриването на нови територии за творчески търсения, но не променят статута му като автономна зона. Въпреки това обаче без тях е немислима появата на историческия авангард след войните.

### **5.1 Дада**

Началото поставя **движението Дада**, възникнало в Цюрих, неутрална Швейцария, в интернационалния кръг на емигрантите от войната (Джеймс Джойс, Ханс Арп, Ромен Ролан, Франк Ведекинд). ... В тази ситуация дадаистите разбираемо питат:

А възможно ли е изобщо при това положение да съществува изкуството?;

Ако реалността (или поне онова, което наричаме реалност) не е онова, което сме си мислели, ако тя е изменчива и изплъзваща се (както разкрива физиката и математиката, а философията облича в понятия и представя чрез логически конструкти), то тогава може ли въобще реалността да бъде “отразена”, както това се опитва и вярва, че прави изкуството от векове?;

След като всичко от видимата и невидимата част на заобикалящия ни свят се оказва относително, могат ли въобще да се отправят, а и да има вяра в тях, морални и социални послания?

Дадаизмът е изграден върху парадокса на цялото модерно изкуство – да вярва във възможността на нещо, което изначално е отрекъл като възможно. В случая с дадаистите върху кардиналното усъмняване в социалната полезност на изкуството парадоксално израства стремежът за възстановяване на функцията му на провокатор на “мозъчно здраве” и утопичната вяра в реалността на този му ефект. Неговите “предмети” също се превръщат в знак, в символ с двойствено послание.

В края на войната, с преместването на Хюго Бал от Цюрих в Тичино, италианска Швейцария, центърът на Дада се озовава в Германия. Арп и Макс Ернст се установяват в Кьолн, Швитерс – в ХанOVER. Именно в Германия настъпва важната промяна в движението - неговото политизиране. Берлинските дадаисти заменят колажа като предпочитано изразно средство от цюрихския период с фотомонтажа като по-подходящото според тях средство за разобличение на пруското общество. Продължават да предизвикват скандал след скандал, поддържайки противоречивият имидж на движението, но и откривайки в скандала адекватен поведенчески жест за изразяване на яростното си отрицание и омраза към съществуващия ред и крепящите го институции. Отрицанието им се прехвърля и върху средите на изкуството. Точно те подемат организирана и дългосрочна кампания срещу немските експресионисти. Картината на Гросс “Републикански автомати” от 1920 г. е шамарът-шедьовър, който изкуството отправя към властта и обществото. В същата година дадаизмът превръща в още един свой център самото сърце на европейската култура и цивилизация – Париж. Там, след разпада на кафене “Волтер” се установява Тристан Цара и успява да привлече към идеите си Андре Бретон, Луи Арагон и Филип Супо. За разлика от Берлин в Париж дадаистичното изкуство приема абсолютно литературен израз. За популярността на идеята говори фактът, че само до края на 1920 г. във френската столица се издават 6 дадаистки списания. Франсис Пикабия (1879-1953) публикува своя *Manifeste cannibal Dada*, а също и книгата си “*Pensee sans langage*” (“Мисли без езикови средства”). Пол Елюар пише “*Les necessites de la vie et les consequences des rêves*” (“Необходимите неща от живота и последствията от мечтите”), която заедно с книгата на Пикабия обяснява дадаистичното изкуство. В Манифеста на Пикабия ключовата дума е “нищо

Но онова, което е особеният принос на дадаистичен Париж е психоаналитичната техника на автоматичното писане. Тръгвайки от дадаизма, но отмествайки го в посоката на полето, очертано от психоанализата, Бретон неизбежно стига до потребността от именуване на новооткрилия се в тази перспектива феномен – 1924 г излиза едно кратко есе, носещо заглавието “Манифест на сюрреализма”. Бретон е убеден, че човешките съзнателни мисли имат дълбоко закодирано значение (Balakian, Andre Breton 1971 : 86-101- 75), което не е обречено на “мълчание”, както предлага години по-рано Витгенщайн. Сюрреализмът оказва огромно влияние върху артистичния и културен живот от средата на 20-те и 30-те години на ХХ век, но Бретон е убеден, че той е “функция на войната”. (Short 1976 : 300-376)

Наследило и доразвило в естетически план принципите на кубизма в ситуацията на войната, в края ѝ и особено след нея Дада естествено се трансформира в нови вариации, раждайки нови – изми: сюрреализма, абстракционизма, неодадаизма на 60-те години... Но във времето, в което съществува, обединителните черти на излъчваните в Цюрих, Берлин и Париж дадаистични идеи така или иначе остават “стабилност на ръба на хаоса”, яростна атака срещу общественото мнение, скандал, артистичен (но и политически) риск, както справедливо отбелязва Short.

## 5.2. Конструктивизъм

Докато на австрийската фронтова линия Витгенщайн работи върху своя Логико-философски трактат, а дадаистите манифестират идеите си и скандализират и провокират общестеното мнение с акциите си, върху естетическата платформа на футуризма (1909) започва формирането на другата мощна авангардна идея на времето – **конструктивизма**. Центърът е Москва. ...Присъствието на руски творци обогатява художествената практика на европейското изкуство. Във визуалните, акустични или вербални светове до знаците на модерното време – машини, самолети, железни греди ..., плюс цялата научна палитра на епохата, стоят безкрайни замръзнали сибирски полета, ликове от православни икони. Елементи от фолклорна образност ги изпълват с източен дух и мистицизъм. Точно в годините между избухването на войната и революцията от 1917 г. Малевич създава супрематизма – геометричното абстрактно изкуство, колкото повлиян от личната си страст към математиката, толкова и като изразител на общия дух на времето, проявен в идеите на кубизма и дадаизма. (По-късно то ще се окаже предшественик на създадения от Виктор Вазарели оп-арт от 50-те години.)

Като естетика той се развива от кубизма и футуризма, провъзгласява “естетика на машините” и проповядва явен утилитаризъм, изразен в желанието да се постигне синтез между наука и изкуство. В същото време, функционирайки като агитация и пропаганда, той се превръща в политико-идеологически инструмент на властта. Конструктивизмът със своята образност (идеологически естетически оправдана) – машинни елементи, платформи, самолети ... , със своята тематика (апология на техническия и научен гений), със своя граничещ с утопичната екзалтираност патос и вяра в безкрайното движение напред и с приплъзването на границите между твореца и творбата, между инженера и архитекта, се оказва идеалната естетическа

платформа за идеологико-прагматична употреба на изкуството. “Творбата” потиска своя смисъл сама по себе си и става “предмет с функция”.

Идеолог на конструктивизма като агитпроп се оказва писателят, комисар по образованието и безспорен авторитет в областта на музиката и театъра Анатолий Луначарски. ...Малевич започва под силното влияние на импресионизма, но в ранните му творби личи отзвукът от стила на Сезан и Гоген и подчертано влияние от фовизма на Матис. Той превръща конструкцията в абстракт, а Татлин се опитва да я доведе до крайна утилитарност, постигайки в крайна сметка перфектния символ на неговия “безпредметен свят”. Верен последовател на идеите на Луначарски, Татлин реализира като художествено произведение теорията си за ново изкуство през 1919 г. – кулата-паметник в чест на Третия интернационал. ...Другият несъмнен гений на конструктивизма – Александър Родченко (1891-1956) заявява: “ Изкуството на бъдещето няма да има нищо общо с уютния декор на човешките домове. Родченко прави една невероятна смес между футуризм и агитпроп, вдъхновена от революцията.

Творците в ЛЕФ издигат идеята за „изкуството като жизнестроителство”, следват теорията на „социалната поръчка”: творецът, художникът е само „майстор”, изпълняващ задачата, поставена от неговата класа, и прогласяват „революция на формата”. Макар през 1929 г по инициатива на Маяковски ЛЕФ да се преобразува в РЕФ – Революционен фронт на изкуствата, принципите на това естетическо направление продължават да влияят и остават част от авангардното изкуство не само в СССР, но и в средите на левите творци в междувоенна Европа.

### **5.3. BAUHAUS**

Своеобразна вариация на руския конструктивизъм е движението на „новите стойности” в проекта BAUHAUS на Валтер Гропиус в Германия. Немският авангарден конструктивизъм, „изработен” в залите и ателиетата на Висшето училище за изобразителни изкуства BAUHAUS и в двата си периода – Ваймарския (1922-1925) и периода в Десау (1925-1933) поддържа като своя крайна цел на образователната дейност „строителството” и възобновяването на архитектурния дух, загубен в салонното изкуство. Създадено през 1919 г., в неговия Учредителен манифест е записано: „Крайната цел на цялата образователна дейност е строителството! Архитекти, художници и скулптори трябва отново да се научат да опознават и разбират многостранния образ на един строеж както в неговата цялост, така и в отделните му части. Чак тогава ще започнат да изпълват своите работи с архитектурния дух, който са загубили в салонното изкуство. Да основем нова занаятчийска гилдия без класовото разслоение и надменността, които издигат стена между занаятчиите и художниците! С общо желание да измислим и съградим цялостната конструкция на бъдещето, която да обедини в едно архитектурата, пластиката и живописата.” (Дюхтинг 2003 : 66). ... Забележителна е новаторската работа на преподавателите-творци. Итен разработва учение за цветовете. Неговият

последовател Ласло Наги води подготвителен курс и го реформира в съответствие с учението за конструктивните визуални форми. Гунта Щьолцъл ръководи отдела за текстил и разработва нови синтетични влакна. Хинерк Шепер, който след напускането на Кандински ръководи ателието за стенописи, насочва вниманието върху проблемите на цвета в дизайна. Файнингер, Клее, Явленски и Кандински основават обединението „Синята четворка” („Die Blaue Vier”). Годините между 1919 – 1928 г. са „силните” години на архитектурно-художествения проект BAUHAUS.

През 1933 г. училището е затворено, но неговите преподаватели и студенти продължават да популяризират доктрината BAUHAUS не само в Европа, но и в САЩ. Кандински се премества със семейството и в Париж и продължава да работи. От 1937 г. Гропиус преподава в университета в Харвард. Там се установява и Марсел Бройер, бивш студент в BAUHAUS във Ваймар, който по-късно ръководи едно от ателиетата там. Йозеф Албер чете уводен курс в „Блек маунтън коледж” в Северна Каролина. Ласло Мохой-Наги основава нов BAUHAUS в Чикаго. (Дюхтинг 2003 : 76) Изкуството се интернационализира. Тенденции и идеи прекрочват политически и идеологически граници и образуват обща арт-сфера, в която световното изкуство се развива все по-синхронизирано в един драматично променен свят, в който отделните държави и народи се оказват в общия сплит на своята политическа, социална и икономическа история.

Дада, конструктивизмът и естетиката BAUHAUS, макар да нямат генеалогична свързаност, имат пресечни точки в своите художествени концепции. И те са свързани със задаването на една нова функционалност на изкуството. Тяхната художествена практика поставя възприемателя на изкуството в една принципно нова позиция, озадачава го и го стряска, дори на моменти му натрапва себе си като елемент от собствения му битов живот. Едновременно с това търси, разкрива и усъвършенства демиургичния потенциал на изкуството – то не трансцендира към други светове, а ги създава със статута на реалности. Това ново изкуство пряко навлиза в полетата на социалното и политическото, като не се бои да се утилизира и дори комерсиализира, смело десакрализира творческия акт и широко отваря вратите за колаборация с извънестетически сфери като науката и техниката. То има претенцията да освобождава – творецът и публиката, себе си и обществото, да ги прави равно ангажирани и съпричастни към светостроителство в години, които предполагат съграждане. То проповядва с крайна настоятелност новото с цената на всичко и навсякъде, както твърди П. Уотсън. И колкото и да се крие зад една съмнителна “анонимност”, все пак предполага съществуването на духовен, интелектуален и артистичен елит – авангард, който се отличава от масите по своя умствен и творчески потенциал, и чиято съдба е колкото да се възправя срещу тях, толкова и да ги ръководи. (Уотсън 2005: 80)

Трите направления са откровена изява на исторически авангард. Те променят не само изкуството като такова, но и нагласите на публиката, влизат директно в нейния живот и го



променят. Експлоатират познанието и самите те се превръщат в източник на познание, движейки самия живот напред.

## **6. БЪЛГАРСКИЯТ ХУДОЖЕСТВЕН АВАНГАРД**

Българското изкуство в годините непосредствено след войната не прави изключение от общия европейски и световен художествен развой. Общата историческа съдба, съучастието във и съпреживяването на едно общо историческо случило се, каквото е Световната война, отварянето към една обща европейска и световна интелектуална и художествена общност, особено в годините след войната, прави възможно българското изкуство да изравни своите интереси и да синхронизира развитието си с европейското и световно изкуство. Авангардистките тенденции са неотменна част от неговата богата и разнопосочна картина в първото и второто следвоенно десетилетие, при това с една специфична българска особеност. Докато в Европа последният аисторически авангард се развива в годините преди войната (фовизъм и предвоенен кубизъм), то в България в условия на все още естетически наваксващ предвоенен период аисторически и исторически авангард се развиват практически едновременно в годините след войната.

Гео Милев с неговите експресионистични избухвания, Атанас Далчев с новата вещественост, Никола Фурнаджиев с фовистичната образност в първата му поетична книга, Чавдар Мутафов и кубистичните му експерименти съставляват онзи „челен отряд” на следвоенното изкуство, който отваря нови пътища в следвоенния български модернизъм, радикализира го, прави го европейски изглеждащ. Въпреки естетическата промяна, която внасят обаче, те задържат изкуството в границите на модернизма, запазват статуса му на автономно спрямо света и функциите му на „втора реалност”, поддържат значимостта и престижността на авторството, както и индивидуалността на рецепцията.

В същото това време участниците в групата на „ямболските модернисти”, Ламар и поетите в групата около списание „Новис” и най-вече Никола Вапцаров с неговия функционално нов поетически опит преобръщат художествената парадигма на модернизма и постъпателно се опитват, макар и с несинхронизирани усилия, да създадат българско исторически авангардно изкуство.

### **6.1. БЪЛГАРСКИ АИСТОРИЧЕСКИ ХУДОЖЕСТВЕН АВАНГАРД**

Българският аисторически художествен авангард е „предният отряд” на българския следвоенен модернизъм. Той отваря цял един нов хоризонт пред българското изкуство, мобилизира и тегли след себе си новите поколения творци. Той твърде агресивно заявява присъствието си в художествения живот веднъж като художествена практика със забележимо различни спрямо предходната традиция художествени творби на Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Чавдар Мутафов, Атанас Далчев, и втори път като творческа позиция чрез манифестни или с манифестен потенциал естетико-есеистични текстове в периодиката (списанията „Везни” и

„Пламък“). През тях се заявява една съвсем друга и различна нагласа и представа за изкуство, но при все това се запазва неговият автономен право действителността характер и се налага убедената вяра, че неговото необходимо обновление и развитие може да бъде постигнато чрез драстичната промяна в световъзприятието и налагането на нова художествена изразност. Роден в лоното на предвоенния модернизъм, този авангард рязко се обръща и нарушава естетическата традиция. Неговата борба е колкото собствено естетическа, толкова и хуманистична.

Той е войнствен и агресивен, разрушителен и „отмъстителен“. Той диктува нови закони на творчеството, но се бори отново за „душата“ на човека. Налага нови принципи на изобразителност и нова образност, като търси перцептивната провокация, съботажа на възприемателното съзнание, умишленото изместване на зрителния ъгъл, а оттам и на гледната точка при осмислянето на изобразения свят, но е изпълнен с болка и състрадание към страдащия човек, превръща се в обеззвучен вик или в крещящ шепот на изтръпналото в екзистенциален ужас човешко същество. Така продължава бъде тържество на субективното възприятие – на твореца и на възприемателя, на метафоричната условност и философичната умозрителност в опит да постигне „надчовешкото“, „космическото“. В същото време като „изкуство“ той продължава да бъде интерпретация на своя обект, който възсъздава чрез индивидуалното разбиране на уникалната личност на автора. Така се стига до развитие на *нова* формална естетика, до *нова* сложност на изразността чрез деконструкция на обектите и тяхното умозрително метаконструиране. С това българският аисторически авангард продължава да бъде елитарно изкуство, подобно онова, което самият той отрича, и също толкова догматично и аристократично се опитва да наложи своята уникалност с тази разлика, че е преекспонирано революционен и подчертано сложен и естетски. Той има амбицията окончателно да извади човека от реда на света такъв, какъвто е запомнен, и да го покаже като дезорганизиран, аритмичен, обърнал стойностите и смислите си. Този тип авангард работи с качествата на света, показвайки обектната му същност – така светът изглежда разломен, грозен, напрегнат, студен, отчайващ, неприютен, изпълнен със самота, вакханално разлюлян и при все това статичен. Затова не е чудно, че в някое от проявленията си това концепиране достига естествено до декоративност, пределна стилизираност, опияняващ формализъм. Като цяло обаче то изисква от своя възприемател по-широки познавателни способности, интелектуална нагласа, културна памет за миналото и изострени сетива за „сега“ на света. Този български аисторически авангард продължава да мисли изкуството като неподлежаща на възпроизвеждане индивидуална дейност и елитарно проявление на твореца. Не случайно част от линиите му, прокарани най-вече от Чавдар Мутафов и Никола Фурнаджиев не са непосредствено подети, продължени и развити в пълнокръвни самостоятелни направления, извън опитите за безкрило епигонство, разбира се. Това напълно отговоря на амбицията на аисторическия авангард да бъде изкуство, което не може да се тиражира (във всякакъв смисъл).

Въпреки че на моменти шумно прокламира своята идеологическа пристрастност, българският аисторически авангард остава аполитично „сложно” изкуство, елитарно и естетско. Той авангардизира модернизма, оставайки в лоното му, като се превръща в шанс за обновяване на изкуството и *нов* хуманизъм в едно дълбоко дехуманизирано време и нуждаещ се от *ново* съграждане свят.

### **6.1.1 Патосът на „новото” и експресионистичната революция на Гео Милев в списанията „Везни” и „Пламяк”**

Двете Гео Милеви списания - по-интелектуално естетското „Везни” (1919 -1922) и политически ориентираният „Пламяк” (1924-1925), са мястото, в което не само се заявява новата посока на изкуството, но тя е демонстрирана като пълноправен и пълноценен артефакт. Съдържанието и на двете е представителен авангард в аисторичния смисъл на понятието. С радикализацията на естетическото мислене, което предлагат, списанията имат решаваща роля не само за напредъка на следвоенния модернизъм, но могат да бъдат видяни и като трансмисия, подготвителен праг или „вход” за историческия авангард. Не случайно самите исторически авангардисти от Ямболския кръг приемат именно сп. „Везни” като „подбудител” на промяната в тяхното сп. „Лебед” и тласък за откриване пътя на авангарда в „Crescendo”.

В цялото списание за годините на излизането му пропагандираното „ново” изкуство олицетворява не просто „последния писък” в артмодата на времето, но именува „предния отряд” в изкуството, „буксира”, който ще изтегли „новото” човечество чрез силата на Духа, на Космическата Душа, на БОГ АЗ. Изкуството, което той пропагандира не само чрез собствено художествено и критическо творчество, но и чрез избора на автори и материали, публикувани в списанието, е все още субективно и индивидуалистично. По систематизацията на Бюргер то е индивидуалистично по производство и рецепция, а по функция е репрезентативно. То изразява „душата” на своя създател, представя определена субективна представа и субективно усещане на света и обектите в него. В този смисъл то не е „исторически авангард”, но със своя радикализъм, с проповядвания разрыв с традицията, със злостното отрицание и неистов стремеж за унищожение и премахване на цялата предходно естетическо минало, то е крачка напред в проправянето на път на следвоенното изкуство.

Въпреки сравнително краткото си съществуване обаче списание „Везни” има трансформиращо значение за процесите не само в българската литература, но и в българското изкуство.

Второто списание на Гео Милев „Пламяк” излиза само в 11 книжки, от които две двойни (7-8 и 9-10), за малко повече от година време (1924-1925), но е с доста променен облик (и не само полиграфично). Засилва се видимо политическата пристрастност към новите доминиращи следвоенното време социално-революционни леви идеи. ... Докато сп. „Везни” е съсредоточено върху естетически проблеми на изкуството, сп. „Пламяк” е социално, революционно и с подозрително анархистичен уклон.

Тук се прокрадва историческа авангардна тенденция, но тя не стига до идеята за промяна на статуса на изкуството. В изкуството не само се търси задълбочаващ се социален патос, но на него все по-често се вмения функцията да променя света, да влияе активно на социума, да бъде действие. Крачката към историческия авангард е направена, но пътят не е извървян докрай – изкуството остава в сферата на „изкуството”, то не се превръща в „самия живот”, не се стапя в жизнената практика, иземайки статуса ѝ.

Внезапното спиране на издаването на списанието някак символично прекъсва пътя към историческия авангард, ясно показвайки обаче, че посоката на развитие е именно към него. Интересно е, че доразвиването и „наследяването” на посоката се случва разделено. Авангардната експресионистична естетика отзвучава още през 20-те години в поетологичния пласт на творбите от автори с твърде разнородна идейна характеристика („септемврийските поети”, „новата вещественост”). В концептуален и идеен план новата посока бива продължена от „лявото” изкуство през 30-те години и се разгръща пълно в поезията на Никола Вапцаров, който я трансформира в същински български исторически авангард.

С всички различия помежду си двете списания „Везни” и „Пламяк” свидетелстват за необратимите промени в мисленето за изкуството в началото на 20-те години на XX век.

1. В тях се прокарва убеждението, че традицията е безнадеждно остаряла и се потвърждава предчувствието за ценностна и категориална криза, настъпила във времето на Първата световна война. Новото естетико-етическо съзнание налага стремежа към демонстративно оразличаване от класическата установеност на традиционните естетически норми и полага принципите на новото изкуство между скандалното отхвърляне на старото и шумното оповестяване на новото.

2. Те отварят място за естетическата провокация, крайния експеримент на мисълта и шумното предизвикателство. Така в културен план се отреагира на нарастващото чувство за заплахата, за настъпваща криза, за предстоящ материален, ценностен и категориален хаос и разпад в годините непосредствено преди, по време на и веднага след Първата световна война.

3. В тях се манифестира културно и художествено съзнание, подвластно на радикални, дори екстремистки социално-политически идеи и утопии. Точно в този пункт се намира и най-съществената разлика между „стария” модернизъм (символизма) и експресионизма като исторически авангард.

4. Внушава се идеята за обективността на Душата, която е също толкова обективно съществуваща, колкото и действителността. Войната е разрушила у човека чувството за уникалност, а „новата” модернистична естетика го компенсира с фаворизиране на една обективна „космическа” чувствителност. Съществува индивидуално възприятие и съзнание, но изразяването на колективността е новата същност на новото изкуство.

5. Двете списания реализират откъсването от традицията, което става по пътя на негативистичния патос чрез изместване на гледната точка – възстановената връзка с

реалността, която тече, и изключителната важност на това как **Аз** я вижда и как **Аз** ще я претвори.

### **6.1.2 Чавдар Мутафов и естетическата философия на авангардистичния бунт**

Наред с Гео Милев Чавдар Мутафов е другият безспорен теоретик и художествен реализатор на българския аисторически авангард в годините след края на Първата световна война. Той доразвива и интелектуализира по оригинален и специфичен начин тълкуванието на експресионизма като авангардно аисторично художествено проявление и изгражда свой ярко оразличителен облик като автор на художествени творби. Не е случайна неговата поява първо в кръга на Гео Милев, както и публикациите на първите му есеистични, критически и художествени текстове в сп. „Везни” (1919-1922). С тях той бързо се утвърждава като изключително чувствителен и дори краен поддържник на естетическите крайности на новото време. Във и чрез тях той предлага една нова модерна концепция за култура и задава нова културна и художествена тенденция, изразяваща се в отрицание на довоенната чувствителност, в преход към нови социални, политически и естетически идеи, в поставяне на нова проблематика, в показване на урбанистична психика, в естетизиране на ценностите на новата машинна цивилизация. Наред с това променя художествения език и поставя възприемателно препятствие пред читателя.

Чавдар-Мутафовият интерес далеч надхвърля границите на литературата и прехвърля към изобразително изкуство, театър, архитектура, танц, за да зададе интегрален поглед върху новото изкуство.

В духа на аисторическия авангард и той схваща „новото” изкуство като налагащо нови отношения със своята публика и създаващо съответно нови комплекси и нови внушения, като променя не само функцията и „производството”, но и рецепцията. Тази нова публика търси самото изкуство без да се интересува от посредниците на авторското творчество. Техническата възпроизводимост на произведението на изкуството (каквато се явява грамофонната плоча, напр.) дава възможност да се постигне преодоляване на времето и пространството, да се постигне вечното възкресяване от смъртта. Безвременната красота на изкуството, откъсната от физическия живот чрез технически възможното възпроизвеждане може да съществува вече сама по себе си без някой да пита дали това изкуство е истинно или не. *„Днешното изкуство е без автор, защото става публика”*, а въпросът за истинността се трансформира във въпроса за цената, която се плаща от онези, нямащи никакви други отношения с изкуството. (Мутафов 1993з : 330-334). С естетическите си разсъждения Чавдар Мутафов е в синхрон с актуалната авангардна естетическа мисъл. Изложените в изкуствоведските статии и студии разсъждения намират пряко отражение в художествените му творчество. Любовта към геометрията не е само вдъхновение за преосмисляне на изкуството. Въплътена в механиката и цялото машинно производство, тя заедно с осмислянето на новите материали и конструкции и разкриването на

символния потенциал на функционално обусловените форми е в основата на художествената перспектива към обектите в разказите от сборника „Технически разкази“ (1940).

Димитър Аврамов определя стила на тези разкази като вербален футуризъм, доколкото, според него, в тях има пристрастеност към енергията, агресивност на движението, трескаво безсъние, опиянение от красотата на бързината, прослава на скоростта. Но в художественото разбиране на Ч. Мутафов липсват така характерните призови към тотално унищожение на „старото“, апологията на бунта и борбата като екзистенциален модус и като висша красота. При това в изобразителния му принцип има твърде много пластичност, колажност, разфокусираност на зрението, които го сродяват с кубистичното виждане и фовистичното опиянение от цвета. Художественият му стил е трудно до невъзможно наподобяем, доколкото зад него стои една наистина уникална личност, но това не е и необходимо. Достатъчно е, че с неповторимото си лично присъствие и с културологичните и естетически идеи, които прокарва, Чавдар Мутафов задава една от генералните посоки на развитие на националното междувоенно изкуство – модернистичното му авангардизиране. А с влиянието си върху членовете на групата на Ямболските „модернисти“ и особено на Кирил Кръстев става един от двигателите на промяната в посока исторически авангард.

### **6.1.3 Никола Фурнаджиев и кубо-фовистичната вакханалност на новата сетивност**

Ако Гео Милев и Чавдар Мутафов манифестират принципите на едно „ново“ следвоенно изкуство и демонстрират авангардизиращите му възможности в художествени текстове, един млад поет през 1925 г. в първата си поетическа книга прави пет големи „прекрачвания“, с което дава едно от недвусмислените художествени доказателства за аисторически авангард в българската следвоенна литература. В стихосбирката „Пролетен вятър“ Никола Фурнаджиев променя

- грубо, нагло и агресивно поетическия език,
- налага нова конструкция на поетическия свят,
- създава поетически новия образ на човека,
- променя базата на поетическото внушение като превръща екстатичното в основна естетико-емоционална характеристика на лирическия текст,
- задава нова перспектива към отношението „родно и свое“.

Книгата е успешно съчетаване на експресионистична философичност, кубистично-фовистки изобразителен принцип и български митопоетически език, чрез които на практика се осъществява авангардно отместване напред в концепирането на художествения свят.

В стихосбирката на Фурнаджиев липсва универсалната културна лексика от “Септември” на Гео Милев, няма я и експресионистичната стилизация на общокултурните европейски сюжети, но затова пък е задействан целият арсенал – образен, ритмичен, тематичен, на народната култура, за да може от реалните пепелища на едно въстание да се роди експресионистично-

фовисткия образ на Смъртта и Живота, на вечния кръговрат, на мистиката на съществуването – близък и роден, жесток и страшен, мистичен и вакханален: като самата българска душа.

Макар да не достига до идеята за изкуството-светостроителство, Фурнаджиев до голяма степен реализира част от най-драстичните промени в принципа на изобразяване и с това подготвя проявите на самия български исторически авангард.

#### **6.1.4. Атанас Далчев – „новата вещественост” като излаз към озримия се „нов” свят**

Третата линия наред с експресионистичната поезика и кубистично-фовистичната образност, по която става авангардизирането в исторически аспект на българската литература през 20-те и 30-те години на XX век е тази на „новата вещественост” („новата предметност” или „новия реализъм”). Развита в български условия като антисимволистично насочена, тя има един всепризнат „баща” и това е Атанас Далчев – поет, в чиято биография няма нищо фрапантно, драматично и изключително, но който прави в творчеството си едни от най-смелите и резки стъпки, чрез които постига още едни кардинални промени в поетиката и в миросгледния фундамент на българската поезия. Чрез тях тя скъсва окончателно със символистичното си минало като висока и меродавна естетическа и идейна мяра; открива и постулира една нова философия на живота; постановява ново място на човека в света и разкрива нов поглед към неговата жизнена ситуация; задава нова посока на естетически търсения, изработвайки нов художествен език – с нов речник и нови внушения. ...

Чрез своята „нова предметност” Атанас Далчев предлага нов начин за авангардизиране на следвоенния български модернизъм. Той връща на българската поезия живия, сетивен, зрим образ след безплътността и метафизичността на символизма; реабилитира сетивата; възвръща вкуса на читателя към обикновеното и всекидневното. С променения подход към самата философия на творчеството той невидимо пренася авангардисткия дух от първите следвоенни години като дава специфичен израз на авангардистката естетическа провокация към читателя, озримава до брутална буквалност изображението, борави с късове действителност в степен, в която читателят би могъл да си помисли – „и аз го мога”, без реално да го може. В Далчевия творчески подход на практика се унищожава многовековната елитарност, избраничество и енигматичност на творческия акт като демиургичен жест и съответстващата му елитаристка и не по-малко избраническа рецептивна нагласа; Творецът е не онзи, надарен свихе избраник, съвест на собственото си общество, пророк на Правдата и жрец на Красотата, а е „завоевателят” на действителността, подобно на леяр той претопява „рудата” на нещата и явленията и създава изкуство, в което е извлечен „стройният свят на образите” (Далчев 1994 : 128). Възприемането на създаденото от него изкуство не изисква ерудитско усилие, а разчита на личния познавателен опит. То е по авангардистки егалитарно и освободено от какъвто и да е претенциозен и предварително обучен рецептивен модел. То е достъпно и споделимо.

С промяната, която извършва на философско и поетологично равнище Далчев справедливо е смятан за един от „бащите” на българския следвоенен модернизъм и е един от онези единици, които го авангардизират. В историческа перспектива това е и по-голямата негова заслуга, защото постига реално изместване на плоскостта, на която функционира изкуството. Далчев не създава школа и не пише манифести за възвестяване на ново изкуство, но с поетическата си практика, с критическата си ангажираност към ставащото в съвременното нему българско изкуство, както и с рационалистичната си вгледаност в писателството, отразено във неговите Фрагменти, постановява нов път, който дава шанс за една предстояща същностна промяна – тази, носена от историческия авангард.

## **6.2. БЪЛГАРСКИ ИСТОРИЧЕСКИ ХУДОЖЕСТВЕН АВАНГАРД**

Подобно на аисторическия и историческият авангард в българската литература и изкуство се формира в пряка връзка със засиленото усещане за изчерпаност на предходни модели и отреагира на необходимостта от тръгване по нови пътища – както в изкуството, така и в живота. ...След края на Първата световна война, в началото на 20-те години на XX век в сложната и напрегната социално-политическа ситуация в България се зараждат първите прояви на исторически авангардни тенденции в българското изкуство. Белези на исторически авангард се проявяват в артистичните изяви на творците от групата на т.нар „ямболски модернизъм”. В края на десетилетието групата, оформена около сп. „Новис” на Ламар ярко прокламира идеите на историческия авангард и го налага интелектуално като единствена, безалтернативна форма на същинска трансформация в изкуството. Така за около десетилетие българският исторически авангард получава артистична презентация и идейно-естетическа обосновааност, съществувайки артистично-интелектуално като настроение, идея и възможност. Но въпреки това няма мощта да се наложи като водеща художествена практика. Неговата радикална изява като естетико-политическа тенденция с пълния набор от характеристики той получава едва в жизнено-поетическата активност на Никола Вапцаров от 30-те години до неговата смърт. Смятан за част от групата на левите пролетарски творци, оценен като нейния най-добър глас, той остава сам и практически неразбран в идеята си за новия статус на изкуството. Неговите естетически разбирания далеч надхвърлят идеологическата рамка на политически оцветеното изкуство. Той прозира необходимостта от същностно *ново* изкуство, което от политико-художествено допълнение на живота да се превърне в „работилница” на новия живот, в изкуство, произвеждащо живот. Вапцаров е не просто политически ангажиран творец (много творци преди и след него са политически ангажирани). Той е визионер във време на активно строителство във всички сфери на живота. Чрез неговите разбирания за изкуство и чрез поетическата му практика българският исторически авангард получава шанс да се случи пълнокръвно и да се превърне в част от европейските измерения на явлението.



### **6.2.1 Ямболските „модернисти“ или „тунджанският авангардизъм“**

Групата на „ямболските модернисти“ е екзотична и парадоксално представителна част на българския исторически художествен авангард. Нейната дейност е ентузиазиранието, но останало маргинализирано и ексцентрично негово лице и, за съжаление, не води до поява на значими художествени произведения. Затова пък тази група произвежда манифестни текстове и жестове, които до голяма степен показват огромното желание за все по-добър синхрон на българския художествен живот с европейския на равнището на прякото действие; свидетелстват за младежкия стремеж към „вписаност“ в едно творческо наднационално измерение на живота, което, проявено в национално маркирани форми, надхвърля именно националното и се сродява с интернационално авангардното.

Докато европейският исторически авангард се развива и „живее“ в големите културни центрове – Париж, Виена, Цюрих, Москва, Дрезден, и е представен от творци, които придобиват световна известност, то в първите си прояви българският намира своето благоприятно място в провинцията – Ямбол. В културната атмосфера на града се появява и кръгът на ямболските „модернисти“. Той се сформира покрай обсъждането на декадентските съчинения на Теодор Чакърмов и идеите на Кирил Кръстев като „първ най-посветен“ в теориите на съвременното изкуство (Кръстев 1988 : 32). Групата е любителска и нейни членове са Теодор Чакърмов, Кирил Кръстев, Васил Петков, Теодор Драганов, Гео Драганов, Лео Коен, Мирчо Качулиев и др. (Кръстев 1988 : 36).

Авангардните настроения се изживяват в двата салона – „Белия салон“ на Кирил Кръстев и „Жълтия салон“ на Васил Петков, в чиито оформления личат авангардните настроения. Двата салона са практическо възплъщение на новите идеи и разбирания и непосредственото им изживяване като стил на живот. Своеобразна кулминация обаче на този „ямболски авангард“ са странните и любопитни авангардни списания „Лебед“ и „Crescendo“. В публикуваните в тях текстове е журнално отразена същността и са изложени основните принципи на историческия авангард. .... Особен интерес представлява написаният от Кирил Кръстев манифест „Дружество за борба против поетите“ от август 1926 г. Определен като „една истинска следвоенна културно-историческа дадаистична шега“ (Кръстев 1988 : 54), той е последния „дадаистичен“ жест на групата на ямболските „модернисти“. Иронията и самоиронията също са част от характеристиката на авангардния творец, основани на съзнанието, че ако изкуството е живот, то също, подобно на живота, е в непрестанна промяна и обнова, но това, което е добре то да бъде, е да е винаги в авангарда, на предната линия, да изразява живота, но и да проправя пътя му, бидейки неотменен елемент от него.

Манифестът „Дружество за борба против поетите“ е образцов пример за исторически авангард. Той е едновременно „творба“ и „действие“, „изкуство“ и „реалност“, артефакт и факт. Предиизвиква не само идейна, но и практическа реакция. Има художествен и прагматичен ефект.

Списание „Лебед“ и „Crescendo“ като негови предходници се превръщат в трибуна на част от европейските авангардни идеи. На техните страници се появяват характерни манифестни текстове, есета, преводи, спорадично и художествени творби, които са доказателството за това, че авангардните идеи на времето в самото начало на 20-те години вече звучат на български език. Авангардната характеристика на тези издания допълват тяхната краткотрайност и липсата на текстове, критически обърнати към миналото на българската художествена култура, текстове, които да се опитват да осмислят, критикуват или отрекат „наследството“. От една страна, се създава впечатлението, че тези издания съществуват колкото да обявят поредния манифест и след това, изчерпали задачата си, някак недраматично изчезват. От друга страна, те самите са „действие“, динамично насочено напред, а то, както е знайно, няма нужда от непрестанно вглеждане и борба с оставеното назад. Затова и те приключват с лекота или се трансформират непрекъснато с органична естественост, без драма, без напрежение. Изиграли ролята си, изпълнили предназначението си, т.е. реализирали „функцията“ си, те губят смисъла си и естествено приключват, но без да губят значението си на действено проявление на българския исторически авангард. Също като своите създатели и носители на тези идеи - групата на ямболските „модернисти“, чиито членове постепенно се разпръскват в различни житейски и професионални посоки. Но докато са заедно имат всички разпознавателни външни белези на европейския исторически авангард - заявяват присъствието си не само чрез съответните текстове, а чрез реално поведение, манифестни жестове, организация на живот, на пространство, на време, без това да бъде „куха“ артистична поза, самоцелна жестовост, желание за прехождана слава. В комплексното им поведение има много личен залог, лично убеждение, личен избор. То е форма на жизнeприсъствие, на лично заявяване и отстояване. Така „ямболският модернизъм“ и „тунджански авангардизъм“ не е просто екзотично провинциално явление, а показателна и важна част от един необратим процес на авангардизация на съществуването въобще в едно време на крайно разноречие и разделение, време на множество въпроси и на още повече отговори, време на различни пътища, на противостоящи една на друга идеи и на противоборстващи си действия.

### **6.2.2 Авангардът на списание „Новис“ и групата около него**

След артистичните, идейни и художествени „избухвания“ на ямболските „модернисти“ в хронологически план българският авангард заявява за втори път ясно своето присъствие в края на 20-те години на XX век. Проявите му са свързани с дейността и художествените разбирания на Ламар (Лалю Маринов), културната и естетическа платформа, пропагандирана на страниците на списание „Новис“, което той започва да издава, и дейността на поетите и писателите, които събира около него. Тази авангардна тенденция се осмисля като случваща се в полето на следвоенния модернизъм, но със съзнание, проявено от тези, които я налагат, че тя е нещо различно от самия модернизъм. Нейни активни двигатели са Ламар и Иван Тугев. Замисленото от Тугев и издавано от Ламар списание „Новис“ се превръща в център на група

творци, обединени от общи социално-политически възгледи и разбирания за изкуство – Ламар, Славчо Васев, Славчо Красински, Мицо Андонов, Здравко Сребров. Сътрудници на списанието са още Димитър Косев, Владимир Харизанов, Тодор Генев, Иван Маца, Ясен Валковски, Андрей Каменградов, Владимир Харизанов, Мерруда Хоррелли (псевдоним на Тодор Генев), Златан Спасов и Ст. Севливанов (псевдоними на Здравко Сребров), Тодор Угарев, Димитър Серафимов. Заглавката на списанието и графичното оформлението са дело на Макс Мецгер, който работи още за Гео Милевия „Пламяк”. В новите общественно-исторически, политически и идеологически условия „институцията” „Новис” (списанието и групата) се държи не само „манифестно”, но и „отворено” към една международна среда, която неговият редактор и сътрудници разпознават като типологично „своя”. Връзката е основно с югославското прогресивно издателство „Нолит” („Нова литература”) и едноименния месечник за културни въпроси, както и с берлинското издателство и едноименно списание „Дер Щурм”.

Както в „Лебед” и в „Crescendo”, така и в „Новис” силната страна са манифестните текстове и съвсем не публикуваните художествени творби. В манифестните текстове ключовата дума е „нов” – „ново време”, „нови нужди”, „нови истини”, „нов дух”, „ново съзнание”, „нова етика”, „нов човек”, „ново изкуство”, „нова култура”. „Новото” е самият спор с ултрареакционната мъдрост на „днешното време”, която проповядва: „няма нови истини! няма нов дух и нови нужди на човечеството. „Новите” в днешния ден имат претенцията, положена върху искрената вяра, да са *същинските* НОВИ, *същностно* НОВИТЕ – тези, които ще осъществят „ВЕЛИКАТА СВЕТОВНА ТРАНСФОРМАЦИЯ”, чрез която ще се излезе от „помийника на съвременната култура”, ще се разобличат всички „истини” на „духовните лилипути – лакеите на буржоазния мир”. НОВАТА ИСТИНА е истината, която идва от „земята”, от „въздуха”, отнети от „МИЛИОНИТЕ, КОИТО ЖИВЕЯТ ЧРЕЗ ТЯХ”. НОВОТО ВРЕМЕ е времето на „масите”, на „дълбокото и гордо съзнание, че хляба трябва да бъде за всички”.

НОВОТО ИЗКУСТВО е изкуството на новия ден, на съвременността, „над която НОВИЯ ДУХ издига знамето на ВЕЛИКАТА ПРЕОЦЕНКА.” Това изкуство е съзидателно, а не разрушително. То е манифестация на осъзналия свободата си човек, изкуство, творено от свободни хора за свободни хора.

„Новият писател” *трябва* да има всички тези хипостази на твореца, защото е част от един „фронт”, защото чрез него се осъществява великата цел на „новото” изкуство – постигането на „преди всичко човечност”! Тази „човечност” се мисли като основна *идея*, обърната към бъдещето, като могъща *вяра* в живота, дръзка и революционна, която тласка хората към прогрес. „Новото” изкуство има „собствено битие”, в този смисъл самата идея за „неутрално изкуство” се схваща като абсурдна.

Изложените възгледи за „ново” изкуство в отпечатаните в различни години на списанието статии твърде отчетливо оформят облика му, който, обобщено представен, изглежда така:

НОВОТО изкуство на историческия авангард е:

- пролетарско изкуство;
- авангардно изкуство;
- колективно изкуство;
- социално изкуство;
- революционно изкуство;
- неакадемично и истинно изкуство;
- агитационно изкуство, част от социалната борба;
- конструктивно изкуство;
- промишлено изкуство;
- полезно изкуство;
- подмладяващо изкуство;
- общочовешко изкуство;
- изкуство, което е социално-културен арбитър в обществото;
- изкуство на утрешния ден – масово-революционно, биологически-жизнено, утилитарно;
- машинизирано изкуство;
- организиращо изкуство;
- изкуство-оръжие;
- партийно изкуство;
- интернационално изкуство;
- изкуство на съвременето, на „нашите дни“.

Неговият дух е колективистичният и агитационният.

Неговият художествен принцип е естетически и етически, който го превръща в изкуство на етическото обновление на света чрез естетически форми.

Неговите основни характеристики са движение, динамика, деятелност, обобщение и конструиране.

Негов основен адресат са НАРОДИТЕ, НИЕ, НИЕ-КЛАСАТА, НАРОДЪТ (не Аз).

Неговият творец е КОНСТРУКТОР И СТРОИТЕЛ.

Статиите, публикувани в списанието – манифестни или информативни, критически или образователни, преводни или български, поставят българския читател лице в лице с непосредствено случващото се интелектуално преображение в изкуството под влияние на новите научни и философски открития и теории. Изказаните в тях идеи, дадената нова информация променят погледа както върху самото изкуство, така и мисленето за него, като формират ново отношение към творците и техните творби. Не издигане на естетическия вкус, а ново осмисляне на изкуството и нови очаквания от него провокират у четящата аудитория техните автори. Тази аудитория е изведена от състоянието на пасивност и съзерцание и й е

внушено действено отношение към артефактите, а с това индиректно е тласната към социална и политическа активност.

\*\*\*

Списание „Новис” с дейното участие на Ламар и активната пропаганда на историческия авангард от групата около него, макар и с кратковременна си дейност, са интересно свидетелство за синхронност със и любопитство към актуалните политико-художествени процеси в следвоенна Европа и Америка. Авангардизирането на живота и на изкуството е повсеместен процес. Примерът на „Новис” само показва, че в българските условия идеите на историческия авангард изглеждат силно привлекателни, атрактивни и необходими, но практически остават без реализация в непосредствена и пълноценна художествена практика. Промяната на статуса на изкуството много повече се желае, отколкото се случва. Необходимостта от една „нова” функция, задача и цел, която да промени мястото и ролята на изкуството във и за живота е много повече философски и теоретично интересна, отколкото е практически удовлетворена. Софийските авангардисти за разлика от ямболските си събратя изглеждат по-убедени в поведението си, в органична част от което превръщат и своето писане. Те имат вид на доста по-стройно организирани и целенасочени, на по-силно политически мотивирани и прагматични. Ямболският кръг запазва нещо от модернистично бохемското в поведението и живеенето си, членовете му по-скоро рекламират, отколкото пропагандират авангарда. Независимо от различията обаче и групата около „Новис” не успява да изпълни докрай задачата си. В широкия спектър на –изми в следвоенното изкуство и в динамиката на втората „европейзация” на българското изкуство българският исторически авангард остава само една от възможностите за развитие и изход от следвоенната криза.

Качеството на публикуваните на страниците на списанието художествени творби – особено поезия, доказва, че групата автори, макар и силно идейно ангажирани, като творци са все още в инерцията на „старото” изкуство.

Интерес представляват стиховете на Ламар. Още в първия брой от 1929 г. той публикува общо шест стихотворения като особен тип „поема” на променящото се време.

Стихотворенията са публикувани непосредствено след редакционния манифестен текст и очевидно трябва да „повторят” в поетическа форма неговите послания. Творбите са поетическа демонстрация на „земната мъка” и „волята да бъдем свободни”. Те показват „човечността” във формите на живота, шумно прогласяват свободния дух, социалната активност и „революцията”. Те са борчески, човешки и конкретни, отразяват волята за борба и свобода, „разтягат” полето на тази воля до границите на „човечеството”. Ключови думи са „воля”, „революция”, „човечество”, „вяра”. Изразяват борческата убеденост в настъпването на „новото” в процес на „едно велико стълкновение”.

\*\*\*

Списание „Новис” и дейността на групата около него са важни с оглед пропагандиране и осветляване идеите на историческия авангард в изкуството и културата. И макар че на страниците му не излизат образци на авангардно изкуство, то самото не само дава място за излагане на авангардни идеи и разбирания, но с вещността си се превръща в реално средство, пряка изява на авангардна практика. Самата му наличност е вече действие. То е дръзко с дързостта и убедеността на своите автори и сътрудници.

То е полезно и пролетарско, пропагандаторско и агитиращо, като самия исторически авангард. То изпълнява задачата си да бъде трибуна на новото изкуство, разяснявайки и пропагандирайки го, и отстоява заявката да е „списание на честната и мъжествена свободна мисъл”, макар и да просъществува само три години. Самият художествен исторически авангард все още предстои.

### **6.2.3. Историческият авангард на Никола Вапцаров**

Във фигурата и поетическото творчество на Никола Вапцаров след средата на 30-те години на XX в. българският исторически авангард най-сетне получава ярко изразен и завършен вид не само като естетическо разбиране, но и като пълноценна художествена практика. В сравнение с демонстративната ексцентричност и интелектуални напъни на ямболските „модернисти”, от една страна, и от друга - с бойното упорство и идейна надъханост на групата около сп. „Новис” на пръв поглед Вапцаров е прекалено „тих” и „скромен” за авангардист, но заявява категорично авангардно присъствие в изкуството и живота. С житейското си поведение той затвърждава авангардната тенденция в следвоенното време, а чрез творчеството си я установява като същински исторически авангард в българската литература от 30-те и началото на 40-те години на XX век. Така той възплъщава в голяма степен в жизнени и в поетически форми общостроителния и съзидателен в политически, стопански и практически-ежедневен смисъл дух на своето време (вж Приложение 2 от дисертацията).

#### **6.2.3.1. Автожизнестроителството като форма на авангардно себезаявяване в изкуството**

Никола Вапцаров твърде успешно изгражда профила си на лично присъствие в публичността и извършва напълно авангарден по своята същност жест като превръща собствения си биографичен живот в „творчество”. Това авангардно усилие включва целенасочено изграждане на жизнена среда, поддържане на устойчив биографично-творчески статус и активно произвеждане на себе си в съкровено-интимни творби.

1. След годините на обучение в Морското училище във Варна Вапцаров изгражда целенасочено своя жизнена и творческа среда. Тя включва, от една страна, работниците от местата, където работи. От друга страна, негови приятели са лявоориентираните творци, а също и работниците-поети от така популярните на времето литературни кръжоци, с чиято работа трайно и искрено се обвързва. Индиректно, част от творческата му среда са и читателите на изданията, на които сътрудничи. Така той е забелязан, ценен, уважаван, признат от своите съмишленици и колеги –

работници и поети. Неговият талант е оценен от онези творци, които съставят един от левите интелектуални кръгове в София през 30-те години. Георги Караславов, Христо Радевски, Николай Хрелков, Мария Грубешлиева, Орлин Василев, Панталей Матеев, Никола Ленков, Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Крум Пеев, Матей Вълев, Мара Георгиева, Борис Ангелушев, Александър Жендов, Боян Дановски, Любомир Пипков, Васка Емануилова, Стоян Сотиров.

2. Вапцаров проявява активен жизнестроителен патос в изграждането и отстояването докрай на образа на „работник – поет” и „огняро-интелигент”. Той възприема творчеството си като част от собствената трудова „повинност” и винаги има готовността да „пожертва” писателството в името на работен или обществен ангажимент, като видимо омаловажава ценността на собственото си творческо усилие. Вярно е, че самото негово личностно присъствие в литературния живот не е белязано с *rag excellence* авангардския знак на скандала. Излизането на единствената му книга не е съпроводено с епатажно-скандален спектакъл, както и нито една от творбите му не предизвиква възмутена публична реакция, но затова пък той последователно поддържа всички видими външни знаци на „интелигентското” себепредставяне в живота. Това особено много личи в обличането в извънработното време с неизменен костюм с широки ревери по модата на 30-те години. Проявява се също в разходките и екскурзиите през почивните дни и ваканциите, а също и в редовните срещи с приятели – художници и поети, съмишленици в популярните заведения на София. Към това се прибавят и така харесваните от Вапцаров срещи с обикновени хора – читатели. Големият брой снимки на поета в различни ситуации и моменти, освен за все по-разрастващата се практика на използване на фотоапарата за създаване на лични спомени като част от градската култура на 30-те години, говорят и за желание да се остави знак за присъствие, следа от различните образи на личността. Всички тези фотографии говорят за един активен, динамичен човек, чиито важни роли са ролите в живота, човек, за когото социалният живот е важното и съществено измерение на съществуването.

3. Най-значителната част от автожизнестроителството обаче е последното „произвеждане” на себе си в двете предсмъртни стихотворения - „Прощално” и „Борбата е безмилостно жестока”. С тях, дори в последните часове на живота си, Вапцаров прави забележителен авангарден жест, с който остава завинаги дълбоко врязан в паметта на поколенията. „Прощално” и „Борбата е безмилостно жестока” изграждат човешкия образ на верността и постоянството, на огромната любов и преданост към любимата жена и любимия „народ”-класа. Животът е породил изкуството, изкуството е увековечило живота. Ситуативните сюжети – единичният и частният и общият и колективният, трансформирани в изкуство, се връщат в живота като величава и вечна форма на Посвещението – на един човек и на една кауза. Написалият тези стихове е едновременно субект и обект, автор и герой и така оставя биографичен факт и артефакт в едно. Границата между живот и изкуство е изличена. Те безпрепятствено могат да разменят местата си, да функционират като другото на себе си, да се сливат.

Така Вапцаров превръща собствената си биография в „произведение“ наред с „произведенията“ на изкуството, които създава, демонстрирайки всеобхватните възможности на авангардния по характера си жизнестроителен патос.

### 6.2.3.2. Изкуството като жизнестроителство

Същият този патос ще бележи и естетическите разбирания на поета, изразени чрез настъпателни жизнени актове.

Още в речта, произнесена при завършване на Морското училище във Варна през 1932 г., макар да визира реална ситуация и конкретно своите съученици, в езика на младия Вапцаров вече категорично звучи съсловната, но и идейна и въобще жизнена опозиция „ние“ – „вие“. (Вапцаров 1971а : 198-202) Българинът и прохождащ поет-новатор Вапцаров улавя и изразява нещо, което десетина години по-рано вече съществува като осъзната потребност за промяна в европейското изкуство. Той също усеща необходимостта от изобретяване на „*друго* изкуство“ и „*друга* естетика“, реципрочни на започналия изобретяването си „*друг* свят“, който е „*нито материя, нито дух*. [...]“ (Ортега-и-Гасет 1993 : 459-461; подч. мое – Б.Б.). Вапцаров предвижда този *нов* и *друг* свят и необходимостта от целенасочена работа той да бъде *направен*. Нещо повече, той осъзнава неизбежността на настъпването на „*другия*“ свят и живот и необходимостта от смяна на жизнените основания на родилия се вече „*нов*“ човек. Това убеждение го води до създаване на българско концептуално изкуство в параметрите на европейския исторически авангард от епохата.

Творческото му развитие (от 1928 г. до 1937 г. и насетне) е постепенното достигане до идеята за изкуство-жизнестроителство. ... Чрез поетическите си текстове начертава устойчив модел на света, който съдържа „истината“ за живеенето на класата и неговата сигурна перспектива, и изработва екзистенциална постройка, изградена от елементите на индустриализирания и урбанизиран живот. В центъра ѝ поставя Човека – сгряващ със своята емоционалност машинната студенина, омекотяващ с чувствителността си стоманения напор на живота.

Бидейки „словен“ поет, той има „привилегията“ свободно да изрази специфична социално и идеологически определена гледна точка, която точно заради своята „ограниченост“ може да предложи нов подход към своя обект и да го конструира по различен и специфичен „план“. Именно този план осигурява единност и последователност на цялото му творчество. Книгата „Моторни песни“, както и всички стихотворения невключени в нея са изключително единни като теми, настроения, образи, начин на поетическо изказване и последователни като лирическо изживяване. Те образуват концептуална цялост, обединена от общи теми, обща поетика, общ философски или психологически смисъл, общо послание, която звучи единно и монолитно, понякога дори оставяйки впечатлението за „вариативна“ поезия. Вапцаров като авангарден светостроител успява да постигне изключително обемно светоусещане, изпълващо



отвътре конструкцията на живота, в което той е видян в момента на онова напрегнато състояние, когато нещата в него съществуват в полюсните си точки. ....

За постигането на тази нова функционалност са необходими нови средства. Вапцаров се включва направо в започналия процес на формиране на нови художествени езици. Разрастването на художествените парадигми, започнало в началото на XX век и исторически засилено след 1919 г., удвоено с разпаданото на „единността“ на обществата директно води до нахлуването на нов „материал“ в езика на всички изкуства. Това ясно проличава в литературата – „новата вещественост“, и в изобразителното изкуство. „Нахлуването“ на всекидневния свят се чете в стиховете на Далчев, Ламар, Багряна, Бленика, Вутимски ... , но процесът съвсем зримо се онагледява върху платната на новото поколение художници от 30-те години. В изработването на своя нов художествен език Вапцаров стои по-близо до визуалната изобразителна мощ на художниците. Кирил Цонев, Вера Недкова, Кирил Петров, Бенчо Обрешков, Жорж Папазов се завръщат смело към натурата и фигуралната образност на сетивната реалност, избягвайки преднамерени тематични композиции. .... Сменил нагласата си на творец, Вапцаров вярва, че „алфата и омегата за всеки писател е да трупа безброй детайли, необходими му за вдъхновение и плодотворна работа ” (Вапцарова 1989 : 189). Като поет-конструктор той познава, отличава и събира детайли от всекидневието, фрагменти от живота, за да може чрез тях да се съгради разпознаваем свят, но изразяващ непознати значения, позволяващ да се видят неподозирани и незабелязвани смисли на непосредствено протичащия живот.

Вапцаров се стреми към изобразителна визуалност тип „платно“, което се разгръща *действително*, съществува тук и сега, поема разпознавания и идентификации. В този смисъл Вапцаровата „реформа“ произлиза и се свързва много по-тясно с развитието на изобразителното изкуство, отколкото изхожда от литературната традиция.

Цялата зряла поезия на Вапцаров е реализация на това виждане. Подобно на първия реди-мейд на Марсел Дюшан „Колело от велосипед“ (1913 г.) и стиховете на Вапцаров (а и тези на колегите му работници-поети) са изградени от готовите елементи на професионалния и/или всекидневен език. Устойчиви единици са „машина“, „мотор“, „трансмисии“, „кюмюр“, „сгур“, „трюмове“... Те влизат в разговорни езикови конструкции като „Моторът не работеше добре.“, „Моторът млъкна.“, „От папмашината изпсува някой грубо.“ и др. под. Чрез тях животът нахлува в полето на художественото и то придобива неговия характер. Творчеството се утилитаризира, а неговата арт-стойност е пряк резултат от степента на майсторлък (в занаятчийския смисъл на думата) на автора. Естетическата ценност сама по себе си е някакъв вторичен и второстепенен ефект. Затова за Вапцаров новото изкуство е „художествен реализъм“ със социален патос, който трябва да накара хората „да вярват в писаното, а не да се усмихват на някаква наивна патетичност“, както обяснява в реценцията си за стихосбирката „Пулс“ на Хр. Радевски (Вапцаров 1971г : 86). По същество обаче това е исторически

авангард, пряко участие в строителството на живота, морален ангажимент, работа и отговорност.

### 6.2.3.3. Поезията – реализираният авангард

Непреминал през нито една от школите на европейския авангард, но с безпогрешно чувство за същността на необходимата промяна, Вапцаров реализира в поетическата си практика онези свои разбирания за изкуство, които имат характера и смисъла на историческа авангардност. Те засягат идеите за нова функция на изкуството, за нова негова същност и нови средства при „производството” му, а също и установяване на нова организация, структура и функциониране на поетическия текст. И се изразяват в:

- приоритет на изразителността пред изобразителността;
- „инженерен” подход към комбинирането на различни изразни средства;
- намиране на „паспортизиран” жанр;
- заличаване на традиционното разделение на литературата на „професионална” и „непрофесионална”;
- снемане на границите между различните жанрове;
- установяване на ново отношение творба – читател.

Чрез реализирането им творческото му дело придобива трансформираща мощ, в резултат на която:

- изкуството е неелитарно в създаването и във възприемането си,
- творческият акт е активно жизнестроителство,
- творческата дейност е конструктивна, а не миметична,
- поетическият свят е функционален, изграден от елементи, подбрани съобразно функция, а не съобразно формата им,
- поетическият свят е конструкция – той възсъздава във видими форми настоящия „стар” свят и инженерно проектира конструкцията на „новия”,
- рецепцията на творбата е колективна и съчастническа,
- творецът е „работник”, „строител” и „конструктор”, който във времето на творенето „изработва” къс действителност,
- творецът няма главозамайването от своята изключителност и извънредност, а залага на експеримента, на опита, на вариацията,
- творецът търси последователи не за да укрепва личния си авторитет, а като възможност за разширяване на жизнестроителното усилие, защото
- самото създаване на „произведение” е „произвеждане на живот”.

1. Вапцаров дава чисто авангардистки приоритет на изразителността пред изобразителността в художествената дейност. Подобно на своя съвременник Салвадор Дали, който казва: „Художник не е този, който се вдъхновява, а този, който вдъхновява”, той вдъхновява аудиторията си, откривайки нови съдържания в образите. Вапцаров създава поезия,

доминирана от изображения. Те са лесно разпознаваеми за всеки читател от прослойката на трудовия народ картини от непосредствената жизнена реалност. Чрез тях се дава зрим израз на основните емоционални състояния – тъга, страдание, гняв, надежда, мечта, очакване. Но за разлика от Далчев, Вапцаров натоварва изображенията с второ означаемо. Така един и същ образ, изграден чрез различни елементи в него, може да поеме две противоположни изразявания и да се превърне в знак с две полюсни значения. Художественият свят се изпълва не с нова образност, а с нова изразност. „Старото” изкуство, „първият модернизъм” с цялата своя история се стреми към промяна и обогатяване на художествените средства при справянето с „вечните” задачи на изкуството (Лев Рубинщайн), „новото” изкуство, историческият авангард постановява нов предмет на изкуството. Изображенията от всекидневието, които така или иначе вече са навлезли в него, сега „носят” изразяванията, които са самият негов „предмет” и със сигурност не са били целенасочен обект на внимание на предходните или съпътстващи модерни художествени практики. Чрез тях самият живот завлавява изкуството отвътре и зазвучава през него. Така превзето, авангардното изкуство се превръща в жизнен, а не в естетически феномен.

2. Вапцаров проявява „инженерен” подход към комбинирането на различни изразни средства. Никола Георгиев нарича това „поетика на търсеция израз и смисъл” и така обяснява единството в нея на композиция, стихова организация, графично разположение на стиховете и идейно-смысловата насоченост. (Георгиев 1992). Погледнато в перспективата на историческата авангардистична промяна обаче Вапцаров предлага ново решение на всяка една своя творческата задача като спазва само най-общите познати му литературни правила и норми, защото те не му дават решение на проблема, а само задават принципните правила и обобщават най-често срещаните форми на подход при решаването му. Така идейното, образното, композиционното и графично решение на всяка една от творческите задачи в текста на всяка отделна творба е „инженерно” изработено, а авторът има максимална свобода на изразяване – по отношение на строфичната организация, ритъма, римата, образността.

Подобна свобода на изграждането на лирическия текст може да се наблюдава във всички значими и представителни Вапцарови творби – „Вяра”, „Пролет в завода”, „Завод”, „Романтика”, „Писмо” (Ти помниш ли...), „Песен за човека”, „Испания”, „Майка”, „Доклад”, „Селска хроника”, „Ботев”.

3. Вапцаров намира онзи свой собствен „паспортизиран” жанр - „песента” и утвърждава диалогичността като художествен прием в творчеството като своя „запазена марка”. Неслучайно в съзнанието на публиката и в културната памет те (песента и диалогичността) остават завинаги свързани с него. Чрез тях той е безпогрешно различим сред многото творци от поколението и естествено близък на своята читателска аудитория, на чието съучастие в процеса

на рецепцията безусловно разчита. „Песента” предполага екстериоризиране и споделяне – на чувство, преживяване, ситуация. Тя е излаз към другия – достатъчно кратък и достатъчно прост път за съпреживяване и съпричастност. Песента в творчеството на Вапцаров е възхвала и химн („Песен за човека”, „Химн” (Неспирно напирай, разраствай”, „Химн” (Огромен град със звезден покрив), „Хайдушка”, „Огняроинтелигентска”. Тя е елегия („Песен” (Над горите, над Пирин), „Елтепска”, „Песен” (В гората – враг стаен), любовна изповед („Любовна”, „Песен на жената”) или политическа декларация („Илинденска”). Тя скъсява максимално разстоянието между поетическия свят и света на читателя чрез възможността за непосредствено съпреживяване и чрез много често лесна идентификация на основата на първоличния изказ.

Единствената стихосбирка на поета е сбирка от „песни”. Четирите дяла, които я изграждат са „песенни”: „песни за човека”, „песни за родината”, „песни” и „песни за една страна”. Те дават израз на вътрешния емоционален и мисловен свят на един социално определен и чувстващ се маргинализиран Аз, идентификацията с когото е изключително лесна от тези, които разпознават в неговите жизнени проблеми собствения си тревожен и напрегнат живот. В тях читателят открива своите-негови житейски страдания, борби и несгоди, но и своите-негови надежди, мечти и стремежи; разпознава параметрите на битовия живот на този близък и разпознаваем Човек, но и обема на неговия вътрешен душевен и духовен свят.

Жанрът „песен” е особено подходящ за изразяване на авангардната интерференция между изкуствата. Музикалната и литературната жанрова форма се преплитат и взаимно подкрепят чрез своите елементи. От музикалната структура Вапцаров „заема” въведението, а темата или водещата лирическа идея звучат музикално рефреново в началото и в края или между отделните строфи. Понякога използва и „музикален мост” – контрастираща част, която подготвя за завръщане към основната идея. Схемата в различни варианти работи и в останалите Вапцарови „песни”, както и в стихотворения, които носят „песенния” потенциал в себе си.

В същото време тези еднотипно изградени, но разнопосочно ориентирани „песни” са наречени „моторни” и са обединени под един общ белег – „моторния” дух на времето, защото всички те са ориентирани към едно протяжно „днес”, отнесени са като разказани ситуации към едно всеобемащо „сега”. Извършена е авангардистична транспозиция – „машинността” и „моторността” на епохата са вторично установени, ветрилообразно разпръснати в песенни пренасочвания на живота в различни негови измерения.

4. Вапцаров отказва традиционното разделение на литературата на „професионална” и „непрофесионална”. Творческата дейност е част от жизнената дейност на човека. Дотолкова доколкото няма „професионално” изживян живот, няма и „професионално” творчество. Така „творец” е една от хипоспазите на човешкото съществуване. Създаването на артефакти е дейност от същия порядък като конструирането на една машина, задвижването на един двигател, усилието в която и да е трудова дейност. В същото време творчеството е жизнена необходимост, то придава второ измерение на живота и го осмисля. За тези разбираня на

Вапцаров има както биографични (напр., писмо до неговата майка Елена от 1932 г.), така и художествени доказателства. В стихотворението „Вяра” е възможно писането на стихове да се появи в един ред с дишането и трудовата активност – „Ето, аз дишам, / работа, / живея / и стихове пиша / (тъй както умея).”

Творчеството е естествена дейност на човека, в този смисъл всеки би могъл да бъде поет, творец, стига да не повтаря това, „което другите са го казали вече по-добре от теб” (Вапцарова 1989 : 8). И в творческата работа човек трябва да е толкова вискателен, отговорен и добър, колкото и в своята трудова дейност, трябва да се учи и развива, да се усъвършенства и напредва. Защото с творчеството се принасят „блага”, защото с творчеството се надгражда не само изкуството, но и живота. Вапцаров е дълбоко убеден, че изкуството е в диалектическа връзка със социалните условия на времето (Вапцарова 1989 : 8). Влиянието е двупосочно и образува сплит, в който е невъзможно разделянето на изкуството от живота. Ценното в изкуството е личното преживяване на житейските ситуации, което, отлято в поетически форми, остава *верен, истинен* знак за времето. Затова творчеството е етическа дейност. Само така изкуството може да се превърне в част от жизнестроителството, ангажимент към което имат *всички*.

Простотата и контрастите са отличителни характеристики на живота, затова те трябва да се търсят и постигат и в художествената практика. Тяхното постигане е високо ценено от критика Вапцаров и търсено от поета Вапцаров. Показателни са неговите рецензии за стихосбирката „Пулс” на Радевски и поемата „На повратки в село” от Николай Марангозов. Само искреността и честността на твореца в предаването на реалността е пътят до сърцата на читателите и гарант за действителната сила на изкуството. Това е и залогът за жизнестроителния му потенциал. Изкуството е средство за мобилизиране на жизнените сили, оръжие за преобразяване на действителността чрез увличане на читателите в жизнестроителен устрем благодарение на общо съпреживяване и общо целеустремяване. Това може да се постигне не чрез експертната „професионалната” творческа работа, отделяща твореца от неговия обект и вънпоставяща го, а чрез сливане със същия този обект и неговото пълноценно непосредствено изживяване.

5. Вапцаров сменя границите между различните жанрове, а също и между отделните видове изкуства до получаването на хибридни форми. Той не прави визуална или звукова поезия, подобно на руските авангардисти например, но разгръща творбите си като микс между отделни жанрови фрагменти - спор, разказ, диалог с читателя („Песен за човека”); писмо, диалог („Писмо”); диалог, доклад, спомен, свидетелски разказ („Доклад”); призив и риторичен анализ („Ще строим завод”); репортажен разказ и остро социално питане („Кино”); спор, репортажни фрагменти и футуристична утопия („Двубой”); диалог, спомен и разказ („Писмо” (Ти помниш ли)) и други подобни примери. По този начин се получава динамично раздвижена структура от транспозиционирани жанрови форми или функционални стилове, която уползотворява енергията на съставлящите я елементи и създава различни опори на възприятието.

6. Вапцаров установява ново отношение творба – читател. В голяма част от творбите читателят, бидейки субект на възприятие, се преоткрива като обект на изразяване и изображение. Това прави съпреживяването на лирическия свят неизбежно като преживяване от реалния свят. Добри примери са стихотворенията „Двубой”, „Огняроинтелигентска”, „Доклад”. Дори в предсмъртната творба „Борбата е безмилостно жестока” прощаният жест е реципрочен. Чрез множественото чисто в последното двустихие „ще бъдем” – „се обичахме” се осъществява връзката между лирическия персонаж и неговите читатели – заедността е гарантирана, връзката е неотменима. Чувството на съпричастност е напуснало пределите на творбата, то е част от света на нейните читатели.

Това е обичаен подход на Вапцаров. Той „отваря” творбите си пред читателя и го ангажира пряко с тях. При това се произвежда и една особена разновидност на перплексия-ефекта – недоумението какво се чете – фикция или възсъздадена реалност, къде се попада – в литературен свят или в реален. Животът е влязъл безпрепятствено в изкуството, а изкуството „естествено” е започнало да произвежда живот. Читателът трябва сам да реши има ли граница между тях, къде е тя и къде е той.

\*\*\*

Това са шестте основни художествени особености на историческия авангард в поетическото дело на Вапцаров. С тях той постига на практика нов статут на своята поезия, превръщайки я в част от живота, и я натоварва с нова функция - да служи като елемент във фактурата на света, да го променя и дори да го създава. Като творец той се превръща в „работник”, „строител” и „конструктор”, служещ с работата си на своята аудитория, доброволно отказал се от изключителността и извънредността на „творец”, „художника” и „поета”. Убедено вярващ, че истинската промяна се постига чрез изграждане на новото, Вапцаров загърбва възсъздаването и се устремява към създаване в съучастничество със своя читател. Така той успява да създаде поезия, в която се реализират очаквания за изкуството, които вече са манифестирани умозрително, но не са получили пълноценната си художествена реализация. Той прави действителен исторически авангард и показва мощта на изкуството като трансформиращ живота механизъм. С това открива реален нов хоризонт пред българската поезия, в който изгражда разпознаваемо поетическо лице.

За съжаление в този хоризонт той остава единствен и разбираемо самотен – с много привърженици сред колегите-работници и без последователи сред поетите. Години след смъртта на поета това ще бъде отбелязано в спомените и оценките на част от неговите съвременници (напр., в спомените на Пенчо Данчев, Радой Ралин и др.)

#### **6.2.3.4 Авангардизиране на художествения свят**

Съответно на идеята за нов статут и функция на изкуството като жизнестроителство и светостроителство Вапцаров въвежда и нов принцип на изграждане/конструиране на

художествения свят. Този принцип е визионерски и се отнася към художественото сътворяване на „новия“ жизнен свят и на „новия“ човек – светът като обект на жизнестроителната дейност и човекът като субект на активно светостроителство. При това тук не става дума нито за създаване на социална утопия, нито за изпълнение на пряка социална функция чрез упражняване на социална критика на обществото и неговата организация – тези задачи изпълнява достатъчно добре „старото“ изкуство. Авангардистки настроеният Вапцаров, търсещ и изискващ изкуство „с нова същност“, боравещо с „нови средства“, прави/изработва/произвежда дискурсивна конструкция на света и на обитаващия го човек със статут на „реалност“, а не на „отражение“. .... Така с всяка една своя творба Вапцаров „сътворява реалност“, предназначен за човека на черния труд, за „заложенник“ на зла социална участ, и ясно ориентира света му към също толкова съградения „ще-свят“, към конструираното сияйно „утре“, когато „животът ще бъде по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден“. Поетическото сътворяване много напомня конструирането на прословутата Кула на Владимир Татлин – проектът-паметник „Кула на III комунистически интернационал“ (1919). И ако Кулата обединява принципите на архитектурата, скулптурата и живописата, за да манифестира функционализма на конструктивизма, то стиховете на Вапцаров изграждат онзи литературен каркас на „новия“ свят, „новия“ човек и „новия“ живот, чрез който се разгръща както жизнестроителния потенциал на новото изкуство, така и промененото отнасяне към света – не обект, а материал на творческата дейност, метафорично огрян от вярата в демиургичната мощ на идеите.

Вапцаровото изкуство е продукт на същата онази нестабилна историческа ситуация и променено време, които довеждат до „раждането“ на европейския авангард с тази разлика, че към средата на 30-те години опиянението от железобетона и машината е укротено от едно възвръщане към хуманността и стойностите на единичния човешки живот. Затова Вапцаровата поетическа „кула“ е сложно стереометрично цяло, проектирано с авангардистичната инженерна точност и изпълнено със „студените“ безстрастни материали на времето, но и непрекъснато „сгръвано“ от непосредствена човешка емоция и преживяване, облагородявано от деликатна чувствителност, съпричастност и сърдечност.

#### **А) Светът – географски, урбанистичен и машинен**

Вапцаровият построен свят носи неизменните характеристики на новото време – той е индустриално-урбанизиран и машинно-технически, но за да може да функционира като „реален“ свят, той има своята конкретна природно-географска вместиност. ...

Подобно на Витгенщайн и Вапцаров като поет има интуицията, че новото изкуство е призвано да мисли фактичната реалност и има задачата непрекъснато да офактовява света. Затова и за него светът едновременно е явен във видими форми, възплътен в осезаема материя и в същото време е метафизичен. Вапцаров разрушава всякаква художествена илюзия и по един блестящ начин демонстрира колко нестабилна е станала границата между „реалност“ и „изображение“.

Изобразеното и изображението, означаването и знакът започват да съвпадат, а това води до едно – съвпад на изкуство и действителност, на изкуство и живот: светът се измества в стиховете, а изобразеното в тях става свят. Разрушена е идеята за изкуствеността на изкуството, защото самият живот и зрима реалност навлизат в него.

2. Светът е машинизиран и технизиран, стоманен и бетонен. Той е изпълнен със:

- *машини, мотори, самолети - парни котли, пещи, елеватори, маховици, сирени, вентили, гайки и болтове, компаси, каиши, трансмисии, масло, пари, смрад и дим, сажди, стомана, чугун, бензин, бетонни комини, антени, небостъргачи, проводни мрежи, фабричен грохот, помпмашина, релси, кондензатори.* Оглушаван е от трясък на гранати, картечни дула, куршуми, шрапнели, барут, картечен грак. Машината е универсалният знак на новото време, взета като готова форма от самия живот и експлицирана в творбата. Като такава част тя е неотменен елемент от пейзажа на света. Защото той е колкото природен, толкова и технически-машинизиран. И ако природата изразява неговото естество, неговата изначална сетивна явеност, ако е неговата биологична долница, то машината въплъщава неговия дух, тя осмисля самото му съществуване. ...

Стихотворението „Двубой” (1937) е вариация на мотива за света като време и екзистенция. „Животът” това е „светът”. Светът се измерва чрез жизнената фактичност в него. В поетическата визия тя е полюсна и контрастна – реципрочно на нея полюсен и контрастен е и светът. В изграждането на изобразителността си творбата предизвиква оправдана асоциация с картината на Кандински „Жълто – червено - синьо” от 1925 г. Композиционно разделена на две половини, картината в лявата част е светла и лека, с ярки графични аспекти, а в дясната е тъмна и тежка, с по-артистични хрумвания и живописна игра на тъмносиния кръг и вълнообразната черна лента. В композицията „земно” жълтото символизира твърдостта, а „небесният” син цвят устремява нагоре към горния десен ъгъл, изтегляйки векторно посланието. Подобно картината на Кандински и творбата на Вапцаров в изобразяванията си изгражда контраст, който е не само изразителен, но и изобразителен – двете идеи: смъртта и създанието са в смъртен двубой с предизвестен край, озримени и отелесени. Творбата сменя в себе си самия „живот” и явява „света” такъв, какъвто той се разгръща на зрителното ниво на потърпевшите участници в него, респективно конструира един мечтан свят-контрапункт на „сегашния”. Последователното субстантивиране на абстракциите живот и свят е конструктивистки похват за динамично светостроителство и Вапцаров успешно се възползва от възможностите му като реален авангардистичен жест за произвеждане на реалност.

### **В) Светът като ще-свят (свят-бъдеще)**

Вапцаровият поетически „свят” неизменно съществува в една напрегната диалектика между „днес” и „утре”, между „сега” и „после”. Той е ориентиран по оста минало – настояще - бъдеще и безалтернативно завършва с поетическото въплъщение и психологическото изживяване в „сега” на „ще-света”. Явеният в изключително материални форми свят на миналото и



сегашното се трансформира безпроблемно в озримени и също толкова ярки семантично преобърнати мисловни форми на света-бъдеще. Ако настояще и минало се мислят под знака на социална и емоционална негативност и така формират отрицателна представа за „нашия-и-сегашен” свят, то те недвусмислено съдържат и скритата идея за промяна. Картината на този свят е колективна и индивидуална (доколкото нейните носители са единици, в чийто поглед се сменя погледа на социалния колектив, част от който са те), но тя е лично обработена от един аз, устойчиво положен в конкретната социална среда. Така личната картина на аз-а е едновременно изразяваща и подчиняваща се на общата картина, зададена от средата. ...

Вапцаровият ще-свят е утопична визия със статут на реалност. Той е „нещо” в реалността – символически ефикасно и икономически непродуктивно и е функция на сменената гледна точка. Светът-бъдеще е неизбежност. Изграждането му демонстрира възможностите на картезианския перспективизъм, като предлага опростена линейна перспектива и конструира рационално, обозримо и единно пространство. ...Този свят е обратното друго на мракобесното „сега”. Като ново битие той е роден от вярата и романтичния порив и се осъществява чрез словото-споделяне на изтерзания в безнадеждното „сега” човек. Вапцаров построява този свят по обрнат ценностен план, конструира го инженерно като представа-мечта. Той съществува във физически обозрим образ, сетивно осезаем и постижим. Той запазва всички физически характеристики на света-сега, но с преобърнат емоционален и етически заряд. Заводът се превръща в „завод за живота”, машините „пеят”, облаците от дим са разпръснати от пролетния вятър, а прихлупеното небе се вдига високо, за да открие блесналото слънце. Знаците на техническия прогрес възхваляват човека на новия ден и на новия труд – не този на „черните груби ръце”, а този на радостта и съграждането.

Светът-бъдеще е изграден от идеалните „материали”, споени от идеалния етичен кодекс. Той е свят на съпричастност и съпреживяване, на съчувствие и отвореност, на градивно усилие, на радост и добро. В него човекът намира себе си, но се слива и с другите хора – негови братя по съдба и участ, и от „аз” става „ние”. В него несправедливостта се замяня със справедливост. Злото се трансформира в добро и изчезва. Омразата става обич. Смъртта се превръща в живот. Този ще-свят е дълбоко емпатичен и романтиката е особен негов модус. Тя е емоционалната приповдигнатост, в която става превръщението на света, тя е емоционалният порив, реализиращ приобщеността. Романтиката е не само необходимото психо-емоционално състояние, тя е силата, чрез която в един демиургичен жест се постига светът-бъдеще. Чрез нея, като приложена и приложна емоция, човекът предявява и категоричната претенция за изключително право над този ще-свят. Нещо повече, представата за него, която е крайна мисловна представа, се превръща в самата същност на човека и е непосредствено достъпна като усещане за собственото човешко присъствие в света. Здравата основа на тази съградителна романтика е убедената вяра в неизбежността на моралното възстановяване на света. От същия порядък преходи са и мечтата, надеждата и сънят.

Чрез поетическия текст Вапцаров превръща картината на този свят-бъдеще в *изкуство-агитпрон*, което действа с подривна авангардност. Авангарден поет, той създава подкупваща чрез възможността за активно съпреживяване *картина-плакат*, която успешно служи като идентификатор и целеустремител на хилядната (или милионна) класа на угнетените и унижените. В нея той озримява социалния и екзистенциален идеал и тя започва да функционира като самата реалност. По същество това е авангардно светоизграждане, което целеполога, насочва и съществува като самия „живот”. Изкуство и живот отново са изравнени и взаимозаменими. Изкуството е снето в живота, а животът се е превърнал в изкуство. Границите са заличени. Остава само възможността за активно изживяване – поетическо или непосредствено жизнено, но еднакво действено и възможно.

### **Г) Светът-Родина**

Родината е особена форма на съществуване и преживяване на света във Вапцаровия поетически светостроителен план. В поетическия свят на Вапцаров, наред с авангардното конструиране на света на авангардно поетическо съграждане подлежи и Родината.

Поетическата ѝ реализация повтаря светостроителния модел. Този път негова основа е географската описателност, в която е поместено точно определено социално обживяно пространство и е завършен отново перспективистки с утопичната „Родина” на справедливостта и споделеността. Образът ѝ притежава конкретно зрими характеристики (географски и социални), но и незримо емоционално-идеологическо съдържимо.

В единствената издадена книга на Вапцаров „Моторни песни” вторият дял, след „Песни за човека”, са именно „Песни за родината”. В шестте включени в него стихотворения, а също в още няколко други, останали извън стихосбирката („Доклад”, „Майка”, „Илинденска”, „Хроника (Отвсякъде врази)”) родината е описана като определена географска и конкретна социална реалност, дефинирана е като класово и като национално понятие.

От фрагменти „естествена реалност” и памет (историческа и социална) Вапцаров моделира Родината, изграждайки конструкция, която събира миналото и настоящето и оптимистично убедено се устремява към бъдещето. Подобно картина на Кандински, тя изобилства от повтарящи се графични акценти („табелката в синьо”, върхове и реки, брегове и море), играе си с цветовете (оптимистичното синьо, потискащото черно, меланхоличното сиво, драматичното кърваво), пулсира по вертикалите горе – долу, минало – бъдеще, разделя се контрастно на две половини – едната: тежка, тъмна, задушваща, и втората: лека, светла и оживяваща. За да покаже възможностите на конструирането, да се превърне във възхвала на строителството, предлагащо единствено възможния уютен и сигурен дом на човека.

Чрез принципа на конструирането Вапцаров постига различните измерения на света, ориентирани към настоящето и бъдещето. „Светът-сега” и „светът-бъдеще” са сложни стереометрични конструкции, всяка от които има своя природно-географска „обвивка” и урбанистично-машинно „сърце”, които се припознават като „свой” и „родни” от лирическият

субект, а през него и от читателя. Тези светове са еднакво „истински” и „реални”, едновременно съществуващи като жизнена реалност и психологическа реалност. Произведеният като наличност в света поетически свят-бъдеще има функцията да трансформира реално живота-сега. Вапцаров смело чертае устойчиви планове на света, в които човекът може да намери както своята жизнена посока, така и своята мотивация за живот.

#### **6.2.3.5. Авангардизиране на Човека**

Поетическото светостроителство се допълва от също толкова действено произведен нов субект на изкуството-живот. Както създаденият в изкуството свят придобива функциите на „света” и се превръща в „новата реалност”, така и този литературен човек, бидейки направен в художествения текст се превръща в еманация на „новия човек” и „новото човешко”. В своята новост той вдъхва „ново” и „истинско” хуманно съдържимо в иначе „хладно инженерно” изградената конструкция на „новия” свят, емоционално я „сгрыва”, внася морален ресурс в нея и идеологически осмисля самия жест на ново свето- и животостроителство. За да насити картината на „новия” свят, чрез гигантски песенно-идеологически жест като авангарден творец Вапцаров представя този „нов” човек в спектър от субектни множествености, чрез които той не просто обитава света, а го обживява, изпълва го с енергия, движи го напред, създава неговата история, променя го и активно го изгражда като „нов” и „свой”. Вапцаров конструира модусите на съществуване на този човек като част от изработената картина на света, ориентира го в света, очертава границите на неговите живот и смърт, проектира неговия смисъл и цел и чрез неговите копнежи и желания създава мисловните форми на света-бъдеще.

Така „направен”, този човек се нуждае от механизъм за превод на човешкото си поведение както във високите сфери на своето политическо и историческо съществуване, така и в ниските сфери на своя частен живот. И това Вапцаров постига като го поставя непрекъснато в смисловата опозиция „свои - чужди”, функционираща като безалтернативно оправдание на тоталните жестове на унищожение на травмиращата многоликост на света и присвояване на целия положителен ресурс на живота и живеенето. В конструкцията на света-арена и живота-борба, където се разгръща голямата битка между доброто и злото, сигурен в своята еднозначност и уверено устремен към едно единствено възможно бъдеще, този човек превръща прогресисткото си историческо мислене в свой екзистенциален шанс. Поетическото капитализиране на този шанс го превръща от индивидуална личност, слаба в своята персоналност, в значим колективен човек – еманация на социалната общност, безименна, но кардинално важна частица от съпротивляващата се и бореца се за справедливост маса. Само така той може да си осигури едно поносимо „сега”, в което като емоционално-мисловна актуалност да изживее мечтаното „утре”, и да има сили да продължи и да целенасочи живота си в „правилната своя” посока, т.е да отстои себе си като ценен и значим субект както в колективната история като голям наратив на Живота, така и в личната история като малък разказ за индивидуалното си съществуване като човешко същество.

Усещайки се заплашен, съществуващ в опасната зона на несигурност, гнет и отрицание, този поетически конструиран човек на Вапцаров се стреми към стабилност, ред и неентропичност. Така той е представен едновременно като неподвижно закотвен в един зъл и враждебен свят, без възможност за осъществяване на своя хуманен потенциал, и като свободен да се движи напред в едно освободено от социален гнет и хуманистично уютно бъдеще – сигурно, невраждебно, познато, близко, добронамерено, поемащо и приютяващо. Това бъдеще се постига в състояния на сън, мечта, романтически унес и/или убедена вяра. При това те са не просто психологически състояния, а особен вид действия по напускане на конкретната реалност - феноменологична процедура, в която измеренията на човека - биологичното от социалното, не се разделят, а се мислят като форми на неговото единно съществуване-осъществяване. Така Вапцаровият човек се оказва човекът с „двете тела” (Мери Дъглас) , който не разделя и не разкъсва в себе си „идеалното” измерение от материалната среда, в която се движи и съществува. Неговата двустранно определена човешка природа бива проявена в един особен стремеж за полагане на себе си в околното пространство (географски), в определена общност (социално-идеологически), в цялото общество или човечество (мирогледно), а след това и в целостта на света (универсално). Този човек живее, от една страна, в състояние на принципна недостатъчност на „своето”, със съзнание, че е ограбен в онова, което му е дадено в заеманото от него социално място, и със стремеж да промени съществуващия социален ред чрез заграбване на отказаните блага и унищожаване на виновниците за несправедливостта. От друга страна, непрестанно усещаш се като изнемогващо, задушавано, ограничавано и спирано тяло, той търси своята защита и продължение в някаква друга отвъдност на „сега” и „тук”, чрез която да преодолее своята смъртност. Светът-бъдеще като идеалната отвъдност и другост, създаден в мечтата и съня, във вярата и романтиката, за този човек е самата свобода, в която той може успешно да се завърне към изконната си човешкост. Дехуманизиран в социалната конкретност, той се връща към хуманното, става цял и завършен, получава единство и покой – той се помирява със света в неговата материална страна, а със своето най-дълбоко аз се свързва с нематериалната идеална отвъдност. Неговата физическа смърт в името на едно светло „утре” се превръща в ефективния начин за преминаване във вечното живеене в нея.

Тези две състояния на този „нов” човек са не само край на страданието и на непрекъснатия вътрешен и външен конфликт, но и край на ужасното робуване на предзададени норми – „Тъй било е! Тъй ще бъде!”. Унищожавайки и създавайки, Човекът най-накрая възвръща съзнанието си за „бъдене като човешко същество”. Поетическото си виждане за човека Вапцаров разгръща в три перспективи – социално-историческата, етическата и естетическата.

#### **А) Социално-историческа перспектива на човека и човешкото**

Историческият авангард произлиза от живота и се стреми да се върне в живота. В социално-историческа перспектива Вапцаровата авангардна художествена конструкция на човека и

човешкото запазва в себе си като в отпечатък историческия процес по формирането на класово определена затворена общност в рамките на реалното общество и конструирането на нейния представителен литературен образ. Като поет Вацаров се превръща в нейн глас, изразител и конструктор. Лирическият човек в образните си вариации озримава и персонализира класата. Той е устойчиво закрепен в едно единно социално, класово маркирано пространство и изразява общите колективно-класови представи за устройството на живота и измеренията на света. Неговите лични стремежи и идеали съвпадат с класовите. Неговите действия са персонализация на класовите. Така се получава сложно изграден субект - персонално-колективистичен, произлязъл от средата на социално отхвърлените и потиснати, споделящ общи социални възжелания и идеологически цели. Именно той е същинският субект, високото Аз на новото изкуство. Неговият образ е представян граматически в единствено или множествено число, разсят е в спектър от превъплъщения, чрез които се носят ценностите на класата и колективния смисъл на живеенето. Той е натоварен да пренесе в „новия“ живот истината за живота на класата сега, както и да внесе авансово в живота сега идеалните измерения на живота в справедливото бъдеще. Поетически мислени като еманация на представата за „човека“ и „човешкото“, реалният социален субект и неговият литературен конструкт, като членове на затвореното общество-класа, еднакво драматично изживяват себе си в делника-робство и си набавят усещането за екзистенциална перспектива в празника-освобождение. В делника те изживяват своята наличност като обща съдба и се чувстват разделени и слаби. В празника преодоляват и компенсират натрупаната лошата отделеност и се отварят към една освобождаваща ги другост – тази на „утрешния ден“, на „светлото утре“, на света-бъдеще. В него те си създават ред и устойчивост, подреденост и сигурност на битието в един исторически многосмислов и хаотичен свят. Делникът е „социален ад“, изразен чрез метафори като „отрова“, „плесен“, „живот-псе“. Празникът е „пролет“, „песен“, „нов живот“, революцията, чрез които се набавя усещане за ново начало, осъществява се „отваряне“ към колективна принадлежност, движение към света на „своето“, към уютното, мечтаното, красивото, доброто. Произлизащ от затворената общност, този „нов“ човек се усеща жертва на затворения свят, коректив на потискащото и смазващо „сега“, но и единствен съзидател на „света-утре“. Чрез тези три негови хипостази Вацаров уплътнява авангардния свето- и жизнестроителния потенциал на своята поезия, сдобива я със субект на светостроителство и я прави обект на колективно съпреживяване, чрез което поетическият ѝ свят започва да функционира като „реалност“. В тази перспектива човекът се разкрива като жертва и коректив на света-сега и като съзидател на света-утре (ще-света).

**Б) Етическа перспектива. Потенциалите на човешкото (вярата, мечтата, романтиката, надеждата, самотата, смъртта)**

Освен социално-исторически конструиран „новият“ човек на Вацаров е етически „програмиран“ в съответствие с отговорната строителната роля, с която той е натоварен.

Негови основни етически характеристики стават убедената вяра, революционната мечтателност и романтика, надеждата. Те са както духовните опори на този нов човек, така и имената на неговия светостроителен стремеж. Затова, както още Боян Ничев отбелязва, те имат екзистенциален, а не доктринерски характер (Ничев 1989 : 139) и са единствените еднозначно определени състояния на човека. Те определят етическото му целеполагане, зареждат го със сила и устрем, правят го устояващ и побеждаващ. Именно те формират съновиденията и изживяването на смъртта, като психологически състояния, чрез които се разгръщат същинските потенциали на човешкото на този „нов” човек.

### **Вярата**

Вярата е медиумът за постигане на ще-света, в нея той се изживява като непосредствена психологическа реалност тук-и-сега. Силата и непоклатимостта на вярата гарантират този бъдещ ще-свят, свидетелстват за неговата духовна постижимост и съставляват единствената пълноценна форма на съществуване. Само по пътя на вярата човек може да се сдобие с мечтаното „утре”. Вярата е най-сигурният път за присвояването на света и постигането на неговата пълнота. Вярата връща живота и устоите – увереността в реалното постигане на мечтата-насъщност, поела отблясъка на соларния мит. Вярата е привилегирован модус на съществуване на човека. Тя е пространството, в което човекът се чувства най-много Човек. Абсолютното поетическо доказателство е стихотворението „Вяра” (1939).

### **Мечтата, романтиката, надеждата**

Ако вярата е онова духовно състояние, в което Вапцаровият човек постига „ще-света”, то мечтата, романтиката и надеждата са неотменна част от нея. Мечтата е краткият отдих. Тя е непосредно-интимното изживяване на желанието за бъдещия справедлив свят („Ще бъда стар, ще бъда много стар” (1939, 1941). В мечтите си човек винаги е една крачка пред своето „сега” („Сън” (1938). Мечтата все пак остава лично достойние (доколкото е силно интимно изживяване) и колкото и да е белязана със знака на общото, връща човека на самия себе си. Но само за миг. Начинът на мислене и възприемане на света, който реализира тази поезия, откъдето и да тръгва отново стига до последователното следване на колективния интерес, до приобщаването на отделния човек в колективното „ние”.

И ако вярата е медиумът за постигане на ще-света, ако мечтата е интимното ѝ проявление, то романтиката е онази емоционална приповдигнатост, онзи емоционален порив, в който се реализира приобщеността на Аз-а към колектива. Поетът превръща романтиката в големия патос на призивно-утвърждаващите си стихотворения – „Романтика” (1937) , „Ще строим завод”, „Химн (Неспирно напирай...)” (1937). Но тя е възможна само в колективното изживяване. В многократното повторение на едно и също желание, на един и същи образ на ще-света. Аз-ът намира своята истинска устойчивост и закрепеност в разтвореността си в колективното ние, от една страна, а от друга – в присвояния свят. Романтиката ги обгръща с

емоционален ореол, чрез който зримо се внася „двят” и яркост в обезцветеното и мрачно „сега”.

### **Смъртта и самотата**

В поетическия свят, който създава Вапцаров, човекът има своята особена среща със смъртта. Това е среща, лишена от драматизъм, не е обвита в идеологически жертвен трагизъм и съвсем не притежава модернистичния мистицизъм. Смъртта не е страшната гостенка в света на живите, не е патетичният преход в безсмъртието, не е и мистичното зло, нахлуващо от другата страна на битието. И това е така, защото, първо, този човек *знае* смъртта, второ – *приема* предизвикателствата ѝ. Човекът в поетическата конструкция на Вапцаров е дотолкова погълнат от тегобите на живота, че сякаш не му остават сили и психо-суматична енергия да се страхува, съпротивлява или осмисля смъртта.

Смъртта не отнема илюзиите на живота, както и не създава илюзии за живот, не отнема надежда, но и не дава надежда - защото просто Е. Осъзнаването на нейната е-стност задава състоянието на особено самотничество на човека, но и на особена негова екзистенциална свобода. Смъртта само лимитира живота, слага границата на действияния живот, явен във видимите форми на ежедневната борба за оцеляване. И е винаги лична и конкретна.

Точно в тази оличностеност човекът е сам и съществува в онова особено самотничество на личната отговорност и личното задължение да е физическият носител на живота. Този човек живее с дълбинно разкъсани емоционални връзки с хората – едните са „те”: „врагове”, безименни и безлики, с които борбата е на „живот и смърт”, другите – социално еднородните „ние”. И с едните, и с другите обаче този човек е в положение на неназовима самота, изживявана като особен вид жертвеност. В редки моменти тази самота бива нарушавана от непреодолимата нужда за споделяне („и тебе чувствам нужда да разкажа” („Писмо”), но никога не бива заличена. Тя е резултатна на проглеждането за изначалното „устройство” на живота и осъзнаването на предопределеното противостояние „ние” - „те”, както и предопределената обреченост на „аз-ние”. Човекът никога не се „разтваря”, обезличава в социалната общност и затова, независимо че изглежда като лична готовност за саможертва, осъзнаването на неизбежността на неговата смърт винаги е осъзнаване на самотата в един свят на неизбежна насилственост и външна принуда. Идващи от самата социална среда, но винаги изживявани лично, насилието и принудата затварят човека в персонална самотност – самотността на неизразимото чрез видими форми емоционално преживяване, самотността на вътрешния живот, на онази невъзможна споделеност на личните мечти и надежди, пориви и желаниа.

Тя обаче никога не се превръща в проблем за човека. Оттам тя не е проблем и за творческо пресъздаване от поета Вапцаров. Доколкото умозрително може да се предположи, тази самота в живота до голяма степен предопределя готовността на човека и свободата му да приеме предизвикателствата на смъртта. В този смисъл нейната функция е да уплътни смъртта и да

помогне на човека да я осмисли и приеме като вид жертвен залог. Така самотата и смъртта се изравняват по символна стойност с вярата, мечтата, романтиката и надеждата и се превръщат в едни от силните гаранции на промяната.

### **В) Естетическа перспектива на човека и човешкото**

От естетическа гледна точка тази поетическа визия за човека и човешкото е възможна като част от „новия реализъм“ или част от непризнатия „ляв конструктивизъм“ в българската литература от 30-те години на XX век и изпълнява функцията на исторически авангард като открито саботира автономността на лирически субект в поетическата творба и му придава нов и обратен спрямо поетическата традиция художествен статус.

На първо място този нов лирически човек е построен изцяло практически целесъобразно. На второ място, този лирически човек е тотално разтворен в жизнената практика. Със своята лирическа съдба той е експликация на реална социална прослойка от обществото в нейното актуално жизнено състояние. В този смисъл този художествено конструиран човек не оказва определено влияние върху нея чрез прехвърляне на липси, а точно обратното – чрез натрапване на тъждества.

На трето място, този поетически човек е особен реди-мейд на социално дефинираното човешко. Стиховете откровено внушават взаимстване на персоналитет от непосредствения живот. Тук не са само социалните роли. Тук е оразличителната специфичност на отделните човешки присъствия. Художественият образ на този човек губи окончателно своята метафизичност и се превръща в социологическа единица. Той е самата художествена „апроприация“ на социалната реалност. Подобно Дюшан той проявява нов подход към социалните персонажи, взаимствани от действителността, и „употребени“ като „реди-мейд“ с чисто художествени намерения. Образите не са безпомощно „копирани“ на действителността. В зависимост от контекста, в който са поставени, те придобиват различни значения. Ако перефразираме Пиер Рестани в размислите му за новия реализъм, бихме могли да кажем, че Вапцаров пряко поставя своя човек на земята, на нивото, на което той успява да се интегрира в реалното и да го отъждестви със своята собствена трансценденция, която е „емоция, чувство и накрая поезия“ (*Les nouveaux realistes* 1986 : 272). Това за него е концептуална трансформация, а за поетическото изкуство е шанс да се смени неговият статус и то да се превърне в жизнестроителство.

## **7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Художественият авангард от първата половина на XX век и особено от времето около Първата световна война, както европейският, така и българският, е сложно и многоизмерно естетическо явление в историята на изкуството.

Българският исторически авангард от втората четвърт на XX век споделя същите принципи като европейския. В лицето на първата следсимволистична генерация творци именно чрез него в естетически план българското изкуство и в частност литература вижда шанс да се синхронизира окончателно с европейския художествен процес. Този роден исторически



авангард показва възможностите за универсализиране на художествените послания чрез изработването на нови художествени езици, на които да се изрази променената след Голямата война в световен мащаб, в това число и българска, чувствителност и световъзприятие – апокалиптично и фрагментарно, грозно и деформирано, огрубено и прозаизирано, екзалтирано или тъжно примирено. Чрез аисторическото си авангардизиране българската литература успява да постигне мечтата си да се усеща „европейска” и „нова”; да изживее самочувствието, че се вълнува с вълненията на високо остойностената културна Европа. В същото време то не е толкова мощно и конкретно насочено срещу родната традиция, тъкмо обратното – прави опити да я капитализира, да я превърне в национално различим инструмент за постигане на универсално звучене чрез смел естетически експеримент – като изразителност и изобразителност. Експресионистичната революция и „новата вещественост”, кубо-фовистичната вакханалност, дадаистичната философичност са пътищата, по които се осъществява естетическото обновление на литературата от българския аисторически авангард. Манифестното шумно провъзгласяване на тези нови посоки е основен момент в тях. С него се възвестява промяна в художествения поглед чрез поставяне на нова възприемателна призма, постига се ново въззрение, разкриват се нови пластове на смисъл в сетивно възприемаемата реалност. Резултатът е естетически измеримо с европейското българско модерно авангардно изкуство.

Българският исторически авангард от 20-те и особено от 30-те години на XX век отблизо следва европейския и реализира общия строителен потенциал в художествен и естетически план. Прокаран първоначално като шумно прокламирани идеи, а в поезията на Вапцаров получил и пълнокръвна художествена реализация, този тип авангард има всички характеристики на европейския. Неговата функционалност, разбирането на изкуството като неотменна част от живота, нещо повече – разтварянето му в жизнената практика на човека и общността, придаването на практически характер на творческия акт, снемането на мита за изключителността на автора и третирането му като „работник” го правят естетическа равностойност, еквивалент на светоизграждане и жизнестроителство. Неговата немиметичност, неелитарност, колективност и интернационалност, конструктивност и действеност са основните му характеристики. Подобно на европейския, и българският исторически авангард се стреми да наложи нов статус на самото изкуството сред останалите прояви на жизнена практика чрез изрично провъзгласяване както в манифестите на сп. „Новис”, така и в речите, докладите и статиите на Вапцаров. В този смисъл той е единствената пълноценна естетическа радикалност – както в европейското, така и в българското изкуство. Той е естетика, която се самопревърща в живот. Неговата естетическа философия и умонастроение естетизират утопията за един нов живот и го предлагат на своя възприемател под формата на естетически продукт с жизнена стойност. Като феномен в междувоенното изкуство на XX век той отразява и утвърждава чрез артефакти новата жизнена потребност – съграждането на живота от най-ниските нива на

разрушената материалност до нивото на категориалното съграждане и новото ценностно ориентиране. Именно неговата *демиургичност* е и най-важната и отличителна негова черта. Като такъв, той се самомисли и самоопределя като неотменна част от активното светостроителство и жизнестроителство. При това той е *перспективистки* - не се вълнува от миналото, а е щастливо и ентузиазирано устремен към бъдещето, което самият създава. Неговата основна метафора е „утре“. Сътвореният „нов свят“ в едно хронологично „утре“ е единствената възможна алтернатива на „днес“ и „вчера“. „Днес“ не се разрушава. „Днес“ се трансформира. То *става* „утре“. То е *друго и различно*. Също толкова *реално и съществуващо*, колкото и „днес“. То набавя липсващи насъщности.

И българският исторически авангард е *функционален*. Той е *ляв*. Той е *етичен*. Европейският исторически авангард е *интернационален* и *активистки*. Той е *предизвикателен* и *отрезвяващ*. С тези свои характеристики българският исторически авангард, подобно на европейския, е истинската революция в изкуството на XX век с убедената си вяра, че изкуството може да излезе извън себе си и да прелее в живота. Нещо повече – да го съгради като естетизиран факт. Той е резултат колкото на хуманистичния кризис, толкова и на утопичната надежда за „естетизиран живот“ като подменен в същността си „жив живот“.

Независимо от това, че има присъщата на всеки исторически авангард функция да тласка изкуството напред, проправяйки нови пътища за постигане на нови естетически реалности, историческият авангард в смисъла му на исторически закрепено естетическо направление в изкуството на XX век проявява ясни различителни качества и признаци, които го правят физиономично отличим спрямо който и да било –изъм със статут на исторически авангард. Те биха могли да бъдат синтезирани в следните категориални двойки:

*Аисторически авангард*

зона в живота

отразява

Душата

преходното и нетрайното

националното

отрицава

песимизъм

формална естетика

естетика в естетиката

индивидуалистично

условност

деконструкция

естетика

умозрителност

*Исторически авангард*

сам живот

създава, произвежда

Нещата

вечното и устойчивото

интернационалното

утвърждава

оптимизъм

състояние на съществуването

живот в естетиката

колективистично

точни стойности

конструкция

етика

физикалност

елитарно	егалитарно, демократично
неповторимо	мултиплицируемо
изкуство, което не се тиражира	изкуство, което се тиражира
„празнично”	„делнично”
аритмично	ритмично
сложно	просто
„придружава човека”	„работи наравно с човека”
декоративизъм	прагматизъм
„човек”-ът	„човешко”-го

Тези категориални съответствия характеризират и двата типа авангард в българските културни условия. Българският аисторически и българският исторически авангард стават неделима част от европейското авангардизиране на изкуството в следвоенните години. Те революционизират и променят изкуството като фрагмент от по-голямата борба за един нов свят. Първият го тласка по пътя на нови художествени експерименти, вторият показва възможностите на ново по статут и функцията си изкуство.

Българският исторически авангард синхронно завършва с европейския в навечерието на Втората световна война, изчерпал светостроителния си патос, компрометиран от предчувствието за повторно светосгромолясане, с което с утопията за изкуството-живот е завинаги свършено. За разлика от европейския аисторически авангард, който продължава да охранява границите на изкуството и да го тласка напред, развивайки го в нови форми и изразност, проявени в изявите на неоавангарда в годините след Втората световна война, българският отстъпва пред напора на новата естетико-политическа система след средата на 40-те години на XX век. Той пропуска почти четири десетилетия, за да се възобнови като неоавангард в литературата от 90-те години на XX век. От който и тип обаче да е българският авангард, подобно европейския, той е хуманистична революция – през болката за човека или през идеологическата вяра в тържеството на човешкото, осъществен от едно поколение творци с погранична памет за времето преди и след световната война, въплътили в него своя екзистенциалния стремеж и социалната си утопия за един „друг” и „нов” свят.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Ангелов** Валентин Ангелов. Естетика на авангарда. С., Абагар, 2007.

**Ангелов** Валентин Ангелов. Естетика : речник на авангардните термини. С., Изд. Изток – Запад, 2014.

**Ангелов** Валентин Ангелов. Изкуство & Естетика. Кризата в естетиката и предизвикателствата на авангардното изкуство. С., 2005.

**Ангелов** Валентин Ангелов. От изкуство към антиизкуство. С, 2011.

- Антонова** Александра Антонова. Чавдар Мутафов. В търсене на художествения лик. С., Карина – М, 2011.
- Атанасов** Владимир. Никола Вапцаров в света на постмодерната комуникация. С., 2009.
- Атанасов 1927** Никола Атанасов, Търсенията на новите ни романисти. В: Бълг. Мисъл, г. II, 1927, кн. 9
- Арнолд 1922** Селин Арнолд, Циркът. Crescendo, г. I, 1922, бр. 2.
- Аврамов** Д. Аврамов. Бунтът на експресионистите. Мирогледни и стилистични паралели. Сп. Септември, 1978, № 8-9.
- Аврамов** Д. Аврамов. *Бунтът на експресионистите. Мирогледни и стилистични паралели.* Сп. Септември, 1978, № 8-9; В: Диалог между две изкуства. 1993.
- Аврамов** Д. Аврамов. Диалог между две изкуства. 1993.
- Блед 2013** Жан-Пол Блед. История на Мюнхен, РИВА, 2013.
- Бенямин 1989** Валтер Бенямин, Върху понятието за история В: Бенямин, В. Художествена мисъл и културно самосъзнание, София: Издателство Наука и изкуство, 1989
- Бориславов** Ив. Бориславов. (1) Поезия и багри. Есета за взаимните влияния между модерната западна поезия и живопис на XX век. 1987 (2) Светлината, която остава. Есета за авангардната поезия и живопис. 1994.
- Боров 1921** Тодор Боров, Марионетки. В: Развигор, г. I, 1921, бр. 3.
- Бадев 1922** Йордан Бадев, Литературни зигзаги. В: Златоро, г. III, 1922, кн. 10.
- Бирюков, С.** Авангард – сума технологии. В: – “Вопросы литературы”, № 5, 1996.
- Бирюков, С. Е.** Теория и практика руского поетического авангарда, Тамбов 1998.
- Бирюков, С.** Драма-Дерево-Дама. В: – Черновик, бр. 91, 1989.
- Бодуен 1922** Никола Бодуен, Синхроническа поема в няколко плана. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Булатов, Дм.** Теория и практика руского поетического авангарда (учебник, Тамбов: ТГУ, 1998).
- Булатов, Дм.** Русский поэтический авангард конца XX века (учебник, Красноярск: УГУ, 1999).
- Вахтел 2010** Андрю Барух Вахтел. Балканите в световната история, РИВА, 2010.
- Кратка история на България. Изд. Наука и изкуство, С., 1983.
- Васильев, И.** Русский поэтический авангард XX века, Екатеринбург, 1999.

**Витгенщайн 1988** Лудвиг Витгенщайн, Избрани съчинения, С., Наука и изкуство, 1988

**ван Десбург 1922** Тео ван Десбург, Състоянието на съвременното изкуство. В : Crescendo, 1922, бр. 2.

**Вапцаров** Никола Вапцаров. Стихотворения. С., Български писател, 1989.

**Вапцаров 1971** Никола Вапцаров. За творчеството на най-младите. В: Никола Вапцаров. Съчинения. С., Български писател, 1971.

**Вапцаров 1971** Никола Вапцаров. Реч, произнесена при завършването на Морското училище. В: Никола Вапцаров. Съчинения. С., Български писател, 1971.

**Вапцаров 1971** Никола Вапцаров. „Пулс” от Христо Радевски. В: Никола Вапцаров. Съчинения. С., Български писател, 1971.

**Вапцаров 1971** Никола Вапцаров. Романтизъм. В: Никола Вапцаров. Съчинения. С., Български писател, 1971.

**Вапцаров 1982** Никола Вапцаров, Ръкописно наследство. Съст. Б. Вапцарова, С., 1982.

**Вапцарова 1952** Бойка Вапцарова, Спомени за Вапцаров. С., 1952.

**Вапцарова 1989** Бойка Вапцарова, Вапцаров сред събратята си по перо. С., 1989.

**Вапцарова 1978** Бойка Вапцарова. Никола Вапцаров. Летопис на живота и творчеството му. С., БАН, 1978.

---

**Вичев 1990 Вичев Д.** Българският модернизъм. Опит за някои уточнения и обобщения. В: С поглед отвън. С., 1990.

**Вичев 1990 Вичев Д.** Септемврийската литература - български литературен авангард. В: С поглед отвън. С., 1990.

**Галонзка В.** *Чуждо и родно в българския експресионизъм.* Сб. Съвременна България, 1984, т. V.

**Гранитски 2002** Иван Гранитски. Гео Милев и трагиката на националната съдба. В: В: Гео Милев. Жестокият пръстен. С., Изд. „Захари Стоянов”, 2002.

**Георгиев 1992** Никола Георгиев, „Моторни песни” и съвременната литературна мисъл. В: 120 литературни години, С., 1992.

**Генис 2000** Александр Генис, Модернизъм как стиль XX века. В: Звезда, 2000, бр. 11.

**Генис, А.** Треугольник. (Авангард, соцреализъм, постмодернизъм) В: – Иностранная литература, 1999, бр. 10.

**Горчева** Мая Горчева. За българската проза от 30-те години на XX век. С., Авангард Прима, 2005.

**Горчева** Мая Горчева. „Иконите спят” от Гео Милев: превъплъщенията на модерната душа”. ВТ, Фабер, 2006.

**Горчева** Мая Горчева. Как се прави авангард. Литературните проекти на Гео Милев от „Лири”/”Изкуство” до „Везни”. Liternet, 2008.

**Горчева** Мая Горчева. За проекта на „Новис”. В: Български литературен модернизъм. [http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/M\\_Gorcheva?srch=%D0%BC%D0%B0%D1%8F+%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0+%D0%97%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B0+%D0%BD%D0%B0+%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%81](http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/M_Gorcheva?srch=%D0%BC%D0%B0%D1%8F+%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%B2%D0%B0+%D0%97%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B0+%D0%BD%D0%B0+%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%81)

**Господинов** Георги. Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на ХХ век, С., Просвета, 2005.

**Gh 1919** Gh., Gustav Klimt. В: Везни, г. I, 1919, кн. 5.

**Gh 1919** Gh, Кацушика Хокусай. В: Везни, г. I, 1919, кн. 6.

**Далчев 1994** Атанас Далчев, И сърцето най-сетне умира. Стихотворения. Фрагменти. С., 1994.

**Данто** А. Данто Приближавайки края на изкуството. – В: Следистории на изкуството. С., 2001

**Дворянов** О. Дворянов Концептуалната тенденция в [съвременното изкуство](#). Веда Словена, С., 2003

**Дановски 1922** Боян Дановски, Осквернено светилище. Profanazione. В: Crescendo, 1922 , бр. 2.

**Делчев 2006** Красимир Делчев. Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство. С, ЛИК, 2006.

**Демел 1922** Рихард Демел, Вакханална песен. В: Crescendo, 1922 , бр. 2.

**ван Десбург 1922** Тео ван Десбург, Състоянието на съвременното изкуство. В : Crescendo, 1922, бр. 2.

**Димитров Д. Г. Димитров.** *Сбогуване с ХХ век: Експресионизмът; Футуризмът; Сюрреализмът; “Дада”-измът.* /В броевете на сп. Пламък от 1993/.

**Димитров Д. Г. Димитров.** Изкуството на ХХ век – съдбата на авангарда. С., Просвета, 2001.

**Димитров 1922** Л. Димитров, Изкуството. В: Лебед, г. II, 1922, бр. 2-3.

**Димитрова 2001** Елка Димитрова. Изгубената история. Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на ХХ век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев). С., ИЦ „Боян Пенев”, 2001.

- Динеков 1933** Петър Динеков В: Литературен глас, г. VI, 1933, бр. 208.
- Джей 2013** Мартин Джей, Скопични режими на модерността. В: <http://piron.culturecenter-su.org/скопични-режими-на-модерността/>, 2013.
- 
- Дюхтинг 2003** Хайо Дюхтинг. Кандински. TASCHEN, 2003.
- Еренбург 1922** Иля Еренбург, Изисквания на новата архитектура. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Еренбург 1922** Иля Еренбург, Свойства на новата лирика. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Еленс 1922** Франц Еленс, Литературата и кинематографа. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Зверев 1997** Зверев, А. Второе свидание В: – Иностранная литература, N2, 1997.
- Илиева Н. Илиева.** Езикът на мълчанието. 1993.
- Йорданов** Александър Йорданов, Своечуждият модернизъм, С., 1993
- Кандински 1998** Василий Кандински, За духовното в изкуството. С., ЛИК, 1998.
- 
- Кайт Т.** Кайт. Поетически експерименти на немското и руското авангарда
- Коларов Р.** Коларов. В художествения свят на романа “Хоро”. 1988.
- Казакова Св.** Казакова. Руски модернизъм: авангард. 1993.
- Качулев 1922** Мирчо Качулев, Бал господен, композиция по А. Вертински. В: Crescendo, 1922, бр. 2.
- Качулев 1922** Мирчо Качулев, Есен. В: Crescendo, 1922, бр. 2.
- Кирова 2009** Милена Кирова. Непознатият Далчев, човекът на общността. В: Литературният канон. Предизвикателства. С., УИ „Св. Климент Охридски”, 2009.
- Корбюзие-Соне 1922** Корбюзие-Соне, Фундаментални принципи на архитектурата. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Кратка история на България.** Изд. Наука и изкуство, С., 1983.
- Критическото наследство на българския модернизъм.** Съст. и ред. Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова. БАН, ИЛ, С., ИЦ „Боян Пенев”, т. I-III, 2009.
- Кръстев 1988** Кирил Кръстев, Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988.
- Кръстев 1922** Кирил Кръстев. Неблагодарност. В: Лебед, г. III, 1922, бр. 1.
- Кръстев 1922** Кирил Кръстев, Началото на Последното. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Коларов Р.** Коларов. В художествения свят на романа “Хоро”. 1988.
- Клее 1996** Паул Клее, Педагогически бележник. С., АГАТА-А СД, 1996.

- Константинов 1927** Г. Константинов, Критична библиография за 1926 г. В: Бълг. мисъл, г. II, 1927, кн. 1.
- Костова-Панайотова, М.** За понятието руски поетически авангард и неговите употреби. В: [www. Public-Republic.com](http://www.Public-Republic.com), 19 юни 2009.
- Костова-Панайотова, М.** В полето на авангарда. Руската поезия от 50-90-г. на 20 век, С., 2006.
- Кублин 1922** Н. Кублин, Маринети. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Ламар** Ламар. Избрани произведения., С., Български писател, 1955.
- Ларченко, Келле-Пелле 2009** Д. Ларченко, А. Келле-Пелле, Интериор, дизайн, проектиране с AutoCAD, компютърно моделиране и визуализация с 3dsMAX. С., изд. Софт-Прес, 2009.
- Ликова Р.** Ликова. Естетически прелом в поезията на 20-те години. 1978.
- Македонски 1924** Велко Македонски, Ъптон Синклер. В: Нарстуд, г. I, 1924-25, бр. 1-2; бр. 3-4.
- Максимов, В.** Критика и авангард. В: – «НЛЮ» 1999, № 35.
- Маринети 1922** Ф. Т. Маринети, Български аероплан. Геометрично и механично великолепие. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Марков 2003** Георги Марков, Покушения, насилие и политика в България 1878-1947. София: Военно издателство, 2003.
- Мийе 1993** Катрин Мийе. Съвременното изкуство във Франция, С., 1993.
- М[илев] 1919** Г. М., Два вида лирика. В: Везни, г. I, 1919, кн. 1.
- М[илев] 1919** Г. М. Посоки и цели. В: Везни, г. I, 1919, кн. 2.
- Милев 1921** Г. Милев, Българският народ днес. В: Везни, г. III, 1921, кн. 3.
- Пинтев 1919** Л. Пинтев, Мистичното в изкуството. В: Везни, г. I, 1919, кн. 4.
- Милев 1919** Г. М. Панчо Владигеров. В: Везни, г. I, 1919, кн. 6.
- Милев 1919** Г. М. Изложбата на Вас. Захариев. В: Везни, г. I, 1919, кн. 10.
- Милев 1919** Гео Милев, Небето. В: Везни, г. I, 1919, кн. 10.
- Милев 1919** Гео Милев, Марк Шагал, В: Везни, г. I, 1919/20, кн. 11.
- Милев 1920** Гео Милев, Родно изкуство. В: Везни, г. II, 1920/21, кн. 1.
- Минев 1931** Владимир Минев, Свободният стих, Листопад, 1931, кн. 4-5.
- Моризо Ж.** Моризо, Р. Пуиве, Речник по естетика и философия на изкуството. РИВА, С., 2012
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов. Избрано, С., 1993.



- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Банално изкуство. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Родна архитектура. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Карикатурата. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Пейзажът и нашите художници. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Танцът в миражи и преображения. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Преображенията на театъра. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Марионетки. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Покерът на темпераментите. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Внушения в изкуството. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Линията на изобразителното изкуство. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Зимна утрин. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Моторът. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Пианото. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Историята на един автомобил. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Смъртен сън. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1993** Чавдра Мутафов, Радостта от живота. В: Чавдар Мутафов, Избрано, С., 1993.
- Мутафов 1922** Чавдар Мутафов, Невъзможности. В: Crescendo, 1922 , бр. 2.
- Неделчев М.** Неделчев. Социални стилове, критически сюжети. 1987: (1) *За ранната градска проза на Владимир Полянов.* (2) *Бягствата и повратките на Николай Марангозов.*
- Недев 2001** Н. Недев. България в световната война (1915-1918), С., изд. Анико, 2001
- Николова Т.** Николова. Седем “оварварени” елегии. /За “Нула”, 1923 на Н. Янтар/. Литературен вестник, 1-7 февр., 1993.

- Ничев 1989** Боян Ничев. Вапцаров или нашият поетичен диалог със света. С., 1989.
- Новис 1929/3** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1929, бр. 3.
- Новис 1929/1** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1929, бр. 1.
- Новис 1932/1** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1932, бр. 1.
- Новис 1932/1** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1932, бр. 1.
- Новис 1930/6-7** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1930, бр. 6-7.
- Новис 1929/4-5** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1929, бр. 4-5.
- Новис 1929/2** Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1929, бр. 2.
- Нойхаузер, Р.** Авангард и авангардизм ( по материалом русккой литературы) В: – Вопр. Лит. 1992, вып. 3.
- Ортега-и-Гасет 1993** Хосе Ортега-и-Гасет. Есета. Т. 1, УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 1993.
- Ортега-и-Гасет** Хосе Ортега-и-Гасет. Бунтът на масите, УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 1993.
- От редакцията.** Литературна анкета. В: Везни, г. III, 1921, кн. 4.
- Озанфан и Жанере 1922** А. Озанфан и Ш. Жанере, По повод „Пуризма“. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Пенчев 2006** Бойко Пенчев. Септември`23: идеология на паметта. С., Просвета, 2006.
- Пенчев 2003** Бойко Пенчев. Българският модернизъм: моделирането на Аз-а“. С., УИ „Св. Кл. Охридски“, 2003.
- Попова-Андреева Н.** Попова-Андреева. Поезията на немския експресионизъм. 1983.
- Пламяк, И свет во тме светитя.** Пламяк, г. I, 1924, кн. 1.
- Пламяк, Владимир Илич Улянов Ленин.** В: Пламяк, г. I, 1924, кн. 2.
- Пламяк, Благоев.** В: Пламяк, г. I, 1924, кн. 5.
- Петров 1943** Емил Петров, Технически разкази от Чавдар Мутафов. В: Златорог, г. XXIV, 1943, кн. 7.
- Пундев 1920** Васил Пундев, Чавдар Мутафов. В: Демократически преглед, г. XIII, 1920, кн. 10.
- Пундев 1927** Васил Пундев, Дилетант. В: Златорог, г. VIII, 1927, кн. 1.
- Рабинович В.** Авангард как нескочнаемое начало. В: – «Вопросы литературы» 1996, №1 <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/1/rabin.html>

- Радославов 1921** Иван Радославов, Марионетки от Чавдар Мутафов. В: Златно руно, г. I, 1921, кн. 2.
- Райнов 1920** Николай Райнов, Марионетки. В: Златорог, г. I, 1920, кн. 7.
- Редакцията.** Издателството, Към абонатите. В: Везни, г. III, 1921, кн. 1.
- Редакц. комитет 1921** Редакц. комитет, Лебед. В: Сп. „Лебед”, г. I, 1921, бр. 1.
- Руднев, Вадим.** Словарь культуры XX века. М., 1997.
- Русева 1993** Виолета Русева. Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години на XX век. Велико Търново, Алфа, 1993.
- Русева 1995** Виолета Русева, Манифести на българския авангардизъм – принципи на естетичното. В: Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново, 1995.
- Сарандев 2001** Иван Сарандев, Български литературен авангард. Антология. С., Наука и изкуство, 2001.
- Сарандев 2001** Иван Сарандев, Първата. В: Български литературен авангард. Антология. С., Наука и изкуство, 2001.
- Сапарев 2002** Огнян Сапарев. Художникът е пълномощник на човечеството. В: Гео Милев. Жестокият пръстен. С., Изд. „Захари Стоянов”, 2002.
- Синклер 1924** Ъптон Синклер, Вик за правда. В: Пламък, г. I, 1924 кн. 1-11.
- Славов** Ив. Славов. Иронията в структурата на модернизма. 1979.
- Спасов 1927** Павел Спасов, Прозорец – стихотворения от Ат. Далчев. В: Хиперион, г. VI, 1927, кн. 1-2.
- Спиридонов 1928** Дим. Спиридонов. Мъртва поезия. В: Лит. Глас, г. I, 1928, бр. 5.
- Стефанов 2010** Валери Стефанов. Законът и бунтът. В: Българска словесна култура. С., УИ „Св. Климент Охридски”, 2010.
- Стефанов** Свилен Стефанов. Авангард и норма, С., Агата-А, 2003.
- Стефанов** Свилен Стефанов. Българският печат от 20-те години. Особенности на визуалния език. С., 1994.
- Стефанов** Свилен Стефанов. Културни измерения на визуалното. С., Графити, 1998.
- Стефанов** Свилен Стефанов. Изкуството между традицията и провокацията. С, 2001.
- Стоянова** Л. Стоянова. Преображения на фантастичното в българската проза. 1996: *Българският диаволизъм. Щрихи към поетиката му.*
- Стоянова Н. Стоянова.** Възходът на слънчогледите. С, УИ „Св. Кл. Охридски”, 2015.
- Стоянов 1919** Людмил Стоянов, Гео Милев, „Жестокият пръстен”. В: Везни, г. I, 1919/20, кн. 12.

- Стоянов 1925** Людмил Стоянов, Революционна поезия. Никола Фурнаджиев: „Пролетен вятър”. В : Хиперион, г. IV, 1925, кн. 4.
- Суботич 1986** Ирена Суботич, Сътрудничеството на сп. „Зенит” с българските художници, В: сп. Изкуство, 1986, бр. 3.
- Сугарев 1988** Едвин Сугарев. Българският експресионизъм. С, Народна просвета, 1988.
- Сугарев** Едв. Сугарев. Самотният бунт на дилетанта. Сп. Литературна мисъл, 1986, № 9.
- Сугарев Едв. Сугарев** Българският експресионизъм. 1989.
- Сугарев Едв. Сугарев** Някои основни естетически категории в поетиката на немския експресионизъм в българската поезия през 20-те години. Сб. Поетика и литературна история. 1990.
- Сугарев** Едвин Сугарев, Елка Димитрова. Критическото наследство на българския модернизъм. С., 2009-2011.
- Сюарес 1921** Андре Сюарес, Достоевски. В: Везни, г. III, 1921, кн. 5.
- Тошков 1977** Михаил Тошков. Ламар. Литературни анкети. БАН, 1977.
- Тутев 1921** Иван Тутев, Изкуството. В: Лебед, г. I, 1921, кн. 3.
- Тырышкина, Е.** Пространственное моделирование мира в литературном авангарде В: - *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L. Rozek. Chesc. 2. Czestochowa, 2001* ,
- Тырышкина, Е.** Источник инспирации в русском литературном авангарде (1910-е – 1920-е гг.) // *Russian Literature. Amsterdam. 2001. Vol. L (50). № 3*
- Тырышкина, Е.** Авангард и постмодернизм в русской литературе. В: – *Постмодернизм: pro et contra. Материалы Международной научной конференции “Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий”. Тюмень. 16-19 апреля 2002 г. Тюмень, изд-во “Вектор Бук”, 2002.*
- Уланов, Ал.** Осколки авангарда. «Знамя», № 9 за 1997 г. <http://magazines.russ.ru/znamia/1997/9>.
- Уотсън 2005** Питър Уотсън. Модерната мисъл. Интелектуалната история на XX век. Книга първа. С, Кръгзор, 2005.
- Фурнаджиев, Н.** Съчинения в два тома. Т. 1 Лирика, С., Български писател, 1983.
- Хаджикосев, С.** *Странната одисея на българския модернизъм.* Сп. Литературна мисъл, 1984, № 4.
- Цара 1922** Тристан Цара, Симултанната поема. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.

- Цуканов.** “Авангард есть авангард”. – Новое литературное Обозрение, М, 1999, 39.
- Черняев 1922** Николай Черняев, Пътят. В: Лебед, Г. Оряховица, г. II, 1922, бр. 1.
- Чупринин 2001** Чупринин С. И. Проект словарь “Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям”. Авангард в литературе, авангардизм – [http:// magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/avang1.html](http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/avang1.html)
- Шапир М 1995 Шапир М.** Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм В: – Philologica 2 (1995), с. 135-136.
- Швитерс 1922** Курт Швитерс, Цветето Анна. В: Crescendo, г. III, 1922, бр. 2-3.
- Ю.** Погром над българската литература. В: Везни, г. III, 1921, кн. 8.
- Янев** Владимир Янев, Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. [http://liternet.bg/publish13/v\\_ianev/vyzpriemane.htm](http://liternet.bg/publish13/v_ianev/vyzpriemane.htm)
- Янев** Владимир Янев Живее и препрочитам. 1990: “Нула” на Николай Марангозов и българският литературен експресионизъм.
- Янев** Владимир Янев Признати и непознати. 1999: *Три етюда върху Николай Марангозов.*
- Янев** Владимир Янев Българският литературен авангардизъм. 2002.
- Янев** Владимир Янев *Българска авангардна лавица.* Сп. Славянски диалози, 2004, № 3-4.
- Янев** Владимир Янев Авангардизъм&Постмодернизъм. Сп. Учат, 2005, № 1.
- Herzog 1919** Oswald Herzog, „Luigi Russolo. В: Везни, г. I, 1919/20, кн. 11.
- Balakian, Breton 1971** Anna Balakian, Andre Breton: Magus og Surrealism, New York: Oxford University Press, 1971.
- Bade 2003** Klaus J Bade; Brown, Allison (tr.) , „Migration in European History“, The making of Europe, Oxford: Blackwell, 2003
- Burger 1974** Peter Burger, Theorie der Avangarde. Suhrkamp Verlag. 1974.
- Cultural History**, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Classics of Analytic Philosophy**, Neu York, 1965.
- Clark 1980** Ronald Clark, Freud: The Man and the Cause, New York: Random House, 1980.
- Clarke** M. Clarke The Concise Oxford Dictionary of Art Terms. Oxford, 2010
- Demostenova 1990** Galina Demostenova, Malevich: Artist and Theoretician, Paris: Flammarion, 1990.

**Die literarische Avantgarde in Südosteuropa und ihre politische und gesellschaftliche Bedeutung.** Band 31, München 2001, 286 Seiten Hrsg. Reinhard Lauer

“**The Discipline** of Construction, leader Rodchenko”, in Noever (editor), Aleksandr Rodchenko and Varvara F. Stepanova, Munich: Prestel Verlag, 1991

**Fussel 1975** Paul Fussel. The Great War and Modern Memory, Oxford: Oxford University Press, 1975.

“**The Future** is our only Goal”, in Peter Noever (editor), Aleksandr Rodchenko and Varvara F. Stepanova, Munich: Prestel Verlag, 1991.

**Gould 1997** Stephen Jay Gould, The Mismeasure of Man, New York: W.W.Norton, 1981. Revised and expanded, Penguin, 1997.

**Gretchko 1979** V. Gretchko. Die Zaum`-Sprache der russischen Futuristen. Bochum, 1999. The Semiotics of Dada Poetry // Dada spectrum: The Dialectics of Revolt. Ed. Stephen C. Foster / Rudolf E. Kuenzli. Madison (Wisconsin), 1979.

**Der große Bruch.** Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur – Gesellschaft – Politik. München, 2000.

**Keegan 1998** John Keegan. The First World War, Hutchinson, 1998

**Les nouveaux realistes.** Catalogue. MAM Paris, 1986.

---

**Rhodes 1986** Richard Rhodes, The making of the Atomic Bomb, New York: Simon & Schuster, 1986.

**Rubin 1969** William S. Rubin, Dada and Surrealist Art, London: Thames&Hudson, 1969.

Robert Hughes, The Shock of the New, London: Thames & Hudson, 1980 and 1991.

**Short** Robert Short, Dada and Surrealism, in Malcolm Bradbury and James McFarlane (editors),

**Wehle 1982** W. Wehle. Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma “moderner” Literatur und Kunst // Lyrik und Malerei der Avantgarde. Ed. Rainer Warning / Winfried Wehle. München, 1982.

**Willmott 2003** H.P. Willmott. World War I, New York: Dorling Kindersley, 2003.

**Winter 1995** Jay Winter, Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European

**White, Gribbin 1993** Michael White and John Gribbin, Einstein: A Life in Science, London: Simon & Schuster, 1993.

<http://www.populstat.info/Europe/bulgarit.h>  
[lines=1556&nxt=1&update=all](http://www.populstat.info/Europe/bulgarit.h) 2004

<http://www.sofia.bg/history.asp?>

## НАУЧНИ ПРИНОСИ

1. Първо цялостно представяне на българския художествен авангард като естетически, културен и социален феномен в годините между двете световни войни.
2. Първи опит да се типологизира българският художествен авангард в двете му разновидности – аисторически и исторически, и да се въведат в употреба двете понятия.
3. Представяне историята и идейно-художествените концепции на групата на ямболските модернисти и на групата около сп. „Новис”
4. Първи опит да се погледне на творчеството и естетическите разбирания на Никола Вапцаров през призмата на междувоенния исторически авангард.
5. Изработва схема на категориални съответствия между характеристиките на българския аисторически и исторически авангард.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. Никола Вапцаров. В: Bulgarian Modernism in the Context of European Modernisms, Изд. Полис, 2016;
2. Атанас Далчев. В: Bulgarian Modernism in the Context of European Modernisms, Изд. Полис, 2016;
3. Гео Милев. В: Bulgarian Modernism in the Context of European Modernisms, Изд. Полис, 2016
4. Никола Фурнаджиев. В: Bulgarian Modernism in the Context of European Modernisms, Изд. Полис, 2016;
5. Чавдар Мутафов. В: Bulgarian Modernism in the Context of European Modernisms, Изд. Полис, 2016;
5. Чавдар Мутафов: "стил", "nature morte", "пейзаж" като авангардистки възможности в изкуството. В: Филологическият проект – кризи и перспективи”, 2016;
6. „Септември" и "Вик за правда" - памет и помнене, езици на изразяване. В: Езици на паметта в литературния текст, 2014.