

# Исторически авангард, наука и философия

*Биляна Борисова*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

*Bilyana Borissova. HISTORICAL AVANT-GARDE, SCIENCE, AND PHILOSOPHY*

**Abstract.** The article presents the phenomenon „historical avant-garde“ in its European forms and Bulgarian manifestations, its conceptual and aesthetic peculiarities, as well as the scientific and philosophical foundations underlying it. It continues the relationship between the main scientific and philosophical ideas of the times and their importance in forming the cardinal conceptual views and aesthetic perceptions of the avant-garde, as well as their influence on the construction of the visual system of the actual avant-garde art between the two world wars.

**Keywords:** avant-garde, modernism, dadaism, constructivism

*Биляна Борисова. ИСТОРИЧЕСКИ АВАНГАРД, НАУКА И ФИЛОСОФИЯ*

**Резюме.** Статията представя явлението „исторически авангард“ в неговите европейски форми и български проявления, неговите идейни и естетически особености, а също и научния и философски фундамент, залегнал в основата му. Тя проследява връзката между основните научни и философски идеи на времето и значението им за формиране на кардиналните идейни възгледи и естетически разбирания на авангарда, както и влиянието им върху изграждането на изобразителната система на същинското авангардно изкуство в периода между двете световни войни.

**Ключови думи:** авангард, модернизъм, дадаизъм, конструктивизъм

Възникването на историческия авангард е едно от ярките явления в богатата, разнопосочна и често пъти противоречива история на изкуството от XX в. Той се оформя като полоса в европейското изкуство в периода 1916 – 1939 г., която включва идейни и естетически феномени като Dada, конструктивизма, движението на новите стойности Bauhaus. Срещнали се във времето, те са невидимо свързани от общия стремеж да бъдат „ново“ изкуство, което гледа на себе си като неавтономно спрямо непосредствената жизнена практика (по класификацията на Петер Бюргер), вярва във възможността самото то да бъде равнопоставена форма на живот, да създава живота и да строи света, функционира като реален социален феномен и работи като трансформиращ социалната практика механизъм, преди да бъде радикална естетическа форма. С тези свои кардинални характеристики историческият авангард надхвърля специфичните рамки на конкретна естетическа система и се превръща в различния и значим естетико-социален феномен в културната и естетическа история на своето време, който има и своите специфични проявления в националните култури и изкуства. В България този тип авангард се представя от художествените идеи и изяви на т.нар тунджански авангардисти, групата, сформирана от Ламар около сп. „Новис“, за да кулминира в поетическото творчество на Никола Вапцаров като пълноценна художествена форма, доколкото именно той в поезията си реализира всички онези основания, които правят историческия авангард радикална форма на изкуство през третото и четвъртото десетилетие на XX в. Макар да се развиват синхронно с късния междувоенен авангарден модернизъм (футуризм, експресионизъм, кубизъм, сюрреализъм), всички тези проявления на исторически авангард, всяко със своите специфичности, подкопават персонализма като самия етос на модернистичното изкуство, разрушават модернистичния мит за неговата интелектуалност и посягат недвусмислено върху неприкосновената му отделеност от всекидневната жизнена дейност. Погледнати като „напредничави“, „подривни“ и „пробивни“, те са авангард, но не като историческо „качество“ (признак), а като историческо „нещо“ (факт), т.е като появила се в конкретното историческо време форма на изкуство с трансформиращ същността му смисъл.

Дадаистите, невярвайки в моралната и социалната полезност на изкуството, са обединени от идеята да излекуват „болните човешки мозъци“ и „да върнат здравето в главата на човека“. В ситуация, в която политиката и политическите действия в историческото време са разколебали тотално вярата в социалния разум на човечеството (или поне на европейското), а науката е подкопала вярата, че светът е обхватим, обясним и някак устойчив в човешката представа за него, те разбираемо питат: „А възможно ли е изобщо при това положение да съществува изкуството?“. В Манифеста на Франсис Пикабия – *Manifeste cannibal Dada*, ключовата дума е „нищо“ –

*Дада не значи нищо, той е нищо, нищо, нищо.  
Той е като вашите надежди: нищо.  
като вашите райове [представи за рай]: нищо.  
като вашите идоли: нищо.  
като вашите политици: нищо.  
като вашите герои: нищо.  
като вашите артисти: нищо.  
като вашите религии: нищо.*

Дадаистичният бунт, продължил от Цюрих в следвоенния Париж, е срещу обществената инертност, клишетото, еснафското правило. Дадаистите шумно манифестират идеите си и скандализират и провокират общественото мнение с акциите си.

В същото време руският конструктивизъм не просто се стреми да революционизира изкуството. Функционирайки като агитация и пропаганда, идеологически той се оказва съставна част, елемент от самата руска революция, политико-идеологически инструмент на властта. Като провъзгласява „естетиката на машините“ и проповядва явен утилитаризъм, той вярва, че постига синтез между наука и изкуство. Със своята образност – 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, той се оказва идеалната естетическа платформа за идеологико-прагматична употреба на изкуството – „творбата“ потиска своя смисъл сама по себе си и става „предмет с функция“. Владимир Маяковски, един от неговите идеолози, твърди: „Изкуството не е огледало, което да отразява света, то е чук, който да му даде форма“, а неговият приятел и съмишленик Александър Родченко пише:

*Долу ИЗКУСТВОТО като ярки ПЕТНА / върху сивия живот / на собственика.  
Долу ИЗКУСТВОТО като безценен КАМЪК / сред мрачния и мръсен живот  
на бедняка.  
Долу изкуството като средство за / БЯГСТВО от ЖИВОТА, който / не си  
струва да се живее. (Noever 1991: 158)*

Проектът на „Кула на III Интернационал“ на Владимир Татлин се превръща в идеалния символ на конструктивистката идеологическа и естетическа идея – вечно динамичен, *полезен* предмет, натоварен с дълбока символност. Предвидена за изработка от стъкло и стомана – „социалистическите материали“, тя е трябвало да бъде увенчана с надпис „Инженерите създават нови форми“. Историческа ирония е, че замисълът остава нереализиран не за друго, а

заради недостиг на същите тези материали, а Кулата се превръща в един от най-големите идеологико-естетически парадокси на ХХ в. – функционална, но вероятно и неизпълнима метафора на крайния практицизъм.

Творците от ЛЕФ (Левия фронт на изкуствата), еманация на късния конструктивизъм от края на 20-те години на ХХ в., довеждат до крайност теорията на „социалната поръчка“ и призовават към създаване на „изкуство на факта“ и произведения с пряка практическа употреба. За тях творецът е само „майстор“, изпълняващ задачата, поставена от неговата класа, а изкуството е загубило своя предпоставен смисъл и художествено-познавателна функция и се е „свило“ до „революцията на формата“.

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 крайна цел на своята образователна дейност „строителството“ и възобновяването на архитектурния дух, загубен в салонното изкуство. Според Учредителния манифест задачата на училището е: „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). Валтер Гропиус, Василий Кандински, Паул Клее, Лудвиг Мис вал дер Рое, Йоханес Итен, Ласло Мохой-Наги... – художници, скулптури, архитекти..., творци и идеолози, преподаватели и експериментатори, – всички те, дори когато училището окончателно престава да съществува, разпръснати по света, пренасят тенденции и идеи през политически и идеологически граници и образуват трансконтинентално общество, което развива интернационализирано световно изкуство в синхрон с един драматично променен свят, в който отделните държави и народи се оказват в сплита на своята все по-свързана политически, социално и икономически съдба.

Дада, конструктивизмът и естетиката Bauhaus са колкото различни, толкова и единни чрез пресечните точки на художествените си концепции, задаващи същностно нова функционалност на изкуството. С това те търсят, разкриват и усъвършенстват демиургичния му потенциал да създава Свят-реалност, а не да препраща към други светове – било то метафизичните светове на душата или света на всекидневната осезаема реалност. Новообявеното изкуство пряко навлиза в полетата на социалното и политическото, смело десакрализира творческия акт и широко отваря вратите за съвместна работа с извънестетически сфери като науката и техниката, като не се бои да се прагматизира и дори комерсиализира (изключително показателният пример с Bauhaus). Неговата нова художествена практика поставя възприемателя на създадените произведения в нова позиция спрямо „творбата“, разколебава сигурността му

какво вижда и къде е границата между „изкуството“ и „бита“, озадачава го и го стряска. Това изкуство има претенцията да освобождава – твореца и публиката, себе си и обществото, да ги прави равно ангажирани и съпричастни към светостроителство в години, изпълнени със съграждане. То проповядва с крайна настоятелност „новото“ с цената на всичко и навсякъде. И колкото и да се крие зад една съмнителна „анонимност“, все пак предполага съществуването на духовен, интелектуален и артистичен елит – „авангард на субектите“, 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.

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 се превръщат в източник на познание, движейки самия живот напред. Така на практика те реализират това, което Асорин, един от най-значимите испански литературни критици на своето време, в диалога си с Пио Бароха, изказва като непостижимо условие за новото изкуство: „[...] Обръщът, 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: 461). И те го правят: създават ново мироздание, въплъщение на новите правила на изграждането. Изкуството им е въплъщение на петте принципа на модерната архитектура, формулирани от нейния „баща“ Льо Корбюзие – многофункционално, модулно, пространствено, перспективно и семпло. В метафоричен смисъл това изкуство е самата архитектура на новия свят.

Българското изкуство в периода на войната и след нея не прави изключение от общия световен развой. Със закъснял 15–20 години модернизъм спрямо европейския то прави рязък скок в годините на войната и непосредствено след нея, за да се озове направо в средата на авангардните аисторически и исторически тенденции и синхронно да ги развие на национална почва. Наред с много силен авангарден модернизъм, разгърнат не само като художествена практика, но и като естетико-теоретичен дискурс в текстовете на Гео Милев, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Сирак Скитник, Атанас Далчев, Спиридон Казанджиев..., които са не само писатели и поети, но и крупни културни фигури – естети, критици, историци на изкуството, есеисти и художници, в българското изкуство се развива и характерен същински авангард. В изобразителното изкуство негово проявление са отделни творби на Кирил Кръстев, Чавдар Мутафов, Николай Дюлгеров, Ана Люля, Иван Абрашев, Иван Бояджиев, Кирил Маричков, Ламар (Лалю Маринов), Мара Учкунова, Макс Мецгер, Мирчо Качулев, Н. Благоев, С. Хинев. В литературата той се заявява в произведения на Ламар, Теодор Чакърмов, Николай Марангозов, Георги Динев, Теодор Драганов – творци, свързани с различните формации на този авангард, но всички

те подобно на европейските си събратя изповядват строителството на живота като основен принцип на творчеството си. През 1921 г. в сп. „Лебед“ Иван Тутев, бъдещ съратник на Ламар, обявява основните принципи и на българския исторически авангард:

*Ново Изкуство, нов Човек, ново Общество – и всички паралелно.  
Висшето изкуство, новото изкуство, което чрез красотата служи на Живота.* (Тутев 1921: 1–2)

В манифестните прояви на ямболските авангардисти „новото“ светоизграждане е представено като „красиво“ изкуство, чиито целесъобразност и бъдещност са новата му същност: не скритото „отвъдно“ на живота и света отразява то, а бъдещото време, чиято проекция строи в настоящето.

Списание „Новис“ и дейността на сформираната около него група „свободомислещи с категорична политическа платформа в литературата и изкуството – за единството им в суровата и голяма класова война за нов свят“, както я определя в спомените си Здравко Сребров, убедено пропагандират идеите на историческия авангард в изкуството и културата. Програмната статия от първия брой на списанието, излязъл на 31 октомври 1929 г., е със значение на манифест на новото изкуство. Ключова дума в нея е „нов“ – „новото изкуство“ е плод на „новото време“ и на „новия човек“ с неговите „нови нужди“, „нови истини“, „нов дух“, „ново съзнание“, „нова етика“. Тя е смела манифестация на изкуство, творено от осъзнати свободни хора за свободни хора –

*ЧОВЕЧНОСТ – это етичната стойност на новото изкуство.  
СОЦИАЛНОСТ И ИНТЕРНАЦИОНАЛНОСТ – это неговото съдържание.  
РЕВОЛЮЦИОННОСТ – неговият дух и патос.  
РЕАЛИЗЪМ (не фотографически, а синтетичен) – неговия стил.  
КОНСТРУКТИВИЗЪМ, ДИНАМИЧНОСТ И КОНКРЕТНОСТ – неговата техника.* (Новис 1929/1: 1)

В нея открито се заявява:

*ИЗКУСТВОТО ИЗТИЧА ИЗ ЖИВОТА. ЦЕЛТА НА ИЗКУСТВОТО Е ЖИВОТА, ЖИВОТЪТ Е ИЗКУСТВО, ИЗКУСТВОТО Е ЖИВОТ.* (Новис 1929/1: 1)

Макар да просъществува само три години, а на неговите страници също да не излизат художествени образци на авангардно изкуство, списанието 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, как-

то в авторските пропагандаторски текстове на Ламар, Иван Тутев, Л. Димитров, Николай Черняев, Иван Маца, Здравко Сребров, Славчо Васев, така и в преводите на емблематични за авангарда текстове на Корбюзие-Соне, Тео ван Десбург, Селин Арнолд, А. Озанфан и Ш. Жанере, Иля Еренбург. Заявено като „списание на честната и мъжествена свободна мисъл“ (Новис 1929: 1), то недвусмислено показва, че авангардизирането на живота и на изкуството е повсеместен процес, който е достатъчно привлекателен за и необходим в българските интелектуални и творчески среди, но трябва да минат още няколко години, за да се появи пълнокръвната проява на „чист“ художествен исторически авангард – поезията и разбиранята за изкуство на Никола Вапцаров. В неговата фигура и в поетическото му творчество 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 „яболските модернисти“ и с бойното упорство и идейна надъханост на групата около сп. „Новис“ Вапцаров е прекалено „тих“ и „скромнен“ за авангардист, но именно той успява да събере разбягващите се дотогава граници между „манифеста“ и „творбата“ и да снесе реално мита за изключителността на автора в собственото си самоопределение като „работник-поет“. Развитите в неговите доклади, статии и рецензии разбираня за изкуството като неотменна част от живота, както и придаването на практически характер на творческия акт показват, че за него то е пълноценна естетическа равностойност на светоизграждане и жизнестроителство. В поезията си чрез буквални елементи, парчета живот и единици човешко присъствие, заимствани пряко от всекидневната реалност, той прави колажи и съновидения, композира картини, които получават статута на самия живот. Сетивно възприетото и интелектуално въобразеното се изравняват по смисъл и значение. Те могат да разменят местата си и в тази своя заменяемост да преливат живот в изкуство и изкуство в живот. В създадената от него нова реалност „свят“ и „човек“, обект и субект взаимно се определят и оглеждат един в друг, зависят един от друг, в двубой един с друг. Етическата перспектива се вдвоява с естетическата и това е колкото социалният, толкова и екзистенциалният шанс на новото мироздание – технически съвършено и хуманистично „сгрято“ от Човека: негов стожер, конструктор и гарант<sup>1</sup>.

Авангардизирането на изкуството в следвоенните години, изразено в развитието на различни форми на национален същински авангард, в това число и български, има ясно изразени общи характеристики и сходни художествени

<sup>1</sup> Доколкото връзката на Вапцаровата поезия с авангарда е важна и сложна тема, тя предполага просторното си изложение в друг текст. Тук се ограничавам само с отбелязването ѝ чрез синтеза на изводите от анализа ѝ и със значението ѝ като кулминационна проява на исторически авангард в българската литература.

прояви. Този авангард е перспективистки, демиургичен и функционален. Той е идеологически лев и етичен, интернационален и активистки; съвременен (съществуващ „днес“), предизвикателен и отрезвяващ. Той революционизира изкуството и го променя като фрагмент от по-голямата интернационална борба за един нов свят. И докато авангардният модернизъм го тласка по пътя на нови художествени експерименти, историческият авангард показва възможностите на ново по статута и функцията си изкуство, което предлага универсално решение на кризата във военния и следвоенния свят чрез тотален строителен жест, извършен радикално и наложен тоталитарно. Идеите за тази кардинална стъпка в голяма степен идват „отвън“ на самото изкуство и техните основни източници са, от една страна, новите открития в науката (основно медицина, психология, физика), както и смяната на философско-естетическите модели на предвоенния свят чрез двете най-значими философско-естетически и философски теории на времето – на французина Анри Бергсон (обобщена 1934 г.) и на австриеца Лудвиг Витгенщайн (1918). Историческият авангард ще поеме в себе си и ще преобрази в художествените си концепции и практика както фундаменталните открития в хуманните и точните науки, така и интелектуално-философските постижения.

Откритията в областта на медицината и по-специално хематологията, с които рязко се повлиява смъртността от кръвозагуба и тази при кръвопреливания, са сред първите кардинални научни пробиви не просто в науката сама по себе си, но съдействали за промени в мисленето за човека. Съществуният напредък, извършен в областта на психологията (Фройд, Чезаре Ломброзо и Пол Брока, Алфред Бине и У. Щерн, Х. Х. Годард и Люис Търман, Чарлс Спийрман), дава нов поглед върху човека и неговите интелектуални възможности или невъзможности, като учените търсят начини за справяне с тях. Нарастващата потребност от психологична помощ и прогресиращата вариативност на пораженията на индивидуалната психика, особено по време и след края на световната война стимулират развитието на различни методики (напр. тази на Юлиус фон Вагнер-Яурег) и обосновават началото на фройдистката епоха в психологията и нейния истински разцвет<sup>2</sup>. На пръв поглед изключително далече от изкуството всички тези постижения дават като косвен резултат художествената идея на същинския авангард за особената „трайност“ и дори „безсмъртност“ на човешкото същество, убедеността, че човешкият живот не е толкова крехък и уязвим, вярата в мощта на науката да спасява самия живот, а също и надеждата, че вътрешното духовно съдържимо в човешката личност може да бъде изведено от анклавите на невидимото и да трансформира и/или гради реалността на социалния живот. Едновременно с това в началото на ХХ в. позитивната наука извършва революция във физическото обяснение

<sup>2</sup> По-подробно за тези явления напр. у Gould 1997: 386, 286ff ; Clark 1980: 386–387.

на света. Паралелно на философията, която все още се развива в руслото на монистични и догматични теории, мнозина учени, невълнувайки се от нея и оставайки безразлични към нейните похвали, признания или презрителни отхвърляния, упорито обръщат поглед към „ограничената“ (според философията) сфера на видимата вселена. В пълно противостояние на Ницше и неговите последователи те концентрират своите усилия, експерименти и резултатните от тях теории върху твърдата материя и физикалния базис на явленията. Физиката на елементарните частици бележи най-значимите си открития:

- квантовата теория на Макс Планк и първото ѝ експериментално потвърждение;

- моделът на структурата на атома на Ръдърфорд и прилежащите към него открития (спонтанното разпадане на радиоактивните елементи, алфа- и бета-радиацията и съответно алфа-частиците и бета-лъчите), с което атомната физика се превръща в ядрена<sup>3</sup>;

- моделът на Н-атом на Нилс Бор;

- Специалната и Общата теория на относителността на Алберт Айнщайн.

Фундаментално важният извод от тях, който засяга и зарежда с енергия художественото и общочовешкото мислене, е този за относителността на времето, огъваемостта на пространството, вълново-частичния дуализъм, съществуването на молекулите. Всички тези открития развихрят въображението на творците от различни видове изкуства и художественият резултат най-ясно личи в авангардистичните многобройни експерименти с формата – чрез нейното геометризиране, разлагане (пре)структуриране, задвижване, с пространството – чрез изкривяването на плоскостта и на образа, и с рецепцията – чрез перплексия-ефекта върху възприемателя в резултат на съзнателно унищожената условност на изображението. Новият художествен свят, създаден от авангардните творци с идеята да функционира като „реален свят“, е подчинен на конструктивни решения, които следват пропорции като тези във физическия. Едновременно с това в него са вградени различни съотношения между изпълващите го измерения – веществено-сетивно, ценностно, понятийно, категориално, а също и предметно и човешко, архитектурно и идеологическо, технологично и политическо. Най-убедителен пример за неговата композиционна сложност, превърнал се в един от най-мощните образци на авангардно изкуство, повлияно от достиженията на позитивната наука, е вече споменатата проект-творба на Владимир Татлин „Кула на III Интернационал“ (1920). Всеки един от нейните три отсека е конструиран да се върти около оста си с различна скорост, възплъщавайки технологично научни идеи на физиката и изразявайки с цялата си механична конструкция идеята на самата социалистическа държава. Със своите планирани 396 метра, възправяща се

---

<sup>3</sup> Вж. Rhodes 1986: 50–57.

към реалните и идеологически „небеса“, тя е замислена като впечатляващ и незабравим *използваем* паметник на интернационалното обединение на всички марксистки партии по света. В същото време като „произведение“ тя е и зримата форма, в която художникът конструктор заявява концепцията си мястото на инженерното и въобще научното дело в изкуството.

В залите и ателиетата на Висшето училище за изобразителни изкуства Bauhaus преподавателите творци разгръщат своята забележителна новаторска работа. Йоханес Итен разработва свое 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<sup>4</sup>. Годишите между 1919 – 1928 г. са „силните“ години на архитектурно-художествения проект Bauhaus, в които синтезът между изкуство и наука води до създаване на изумяващи публиката и впечатляващи критиката художествено-прагматични постижения.

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. 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, и задават нов интелектуален подстъп за осмисляне отношението човек–свят, изкуство–живот. Предходната философска парадигма дълго време удържа разбирането за света и човека в категориите на „свободата на мисълта“ (Фихте), етическото учение за Бог и човек (Спиноза), „монадите“ на Лайбниц, „чистия разум“ и етиката на Кант. На тяхната основа Шопенхауер, Киркегор, Ницше развиват успешно т.нар. философия на живота, която бележи не само пътя на философията, но определя умонастроенията в изкуството за дълго време напред. В началото на ХХ в. новата аналитична философия (Джордж Е. Мур, Берtrand Ръсел, Мориц Шлик, Витгенщайн и Оксфордската школа на лингвистичния анализ) се устремява към разкриване на логическите структури на езика, а оттам и на човешкото мислене за действителността чрез лингвистични методи на анализ. При това тази промяна настъпва не толкова заради поредния мах във философското мислене, колкото идва под напора на промените в изучаването на социалната и природната реалност и необходимостта човек да се изговори по актуален начин.

Витгенщайн завършва своя „Tractatus Logico-Philosophicus“ окончателно през 1918 г. в Халейн. Стъпил върху аналитизма на Фреге, в него той твърди:

<sup>4</sup> По-подробно за работата в Bauhaus вж. Дюхтинг 2003: 66–74.

- „1. Светът е всичко, което е налице. 1.1. Светът е съвкупността от фактите, а не от нещата.“ (Витгенщайн 1988: 51)
- „2.141. Образът е факт.“ (Витгенщайн 1988: 55)
- „2.225. Няма а priori верен образ.“ (Витгенщайн 1988: 57)
- Езикът има своите съответствия в света така, както една картина или един модел имат своите съответствия в света, които се опитват *да изобразят*;
- Езикът има своите граници, следователно съществуват неща, които той не може да постигне;
- Границите на езика имат логически, следователно философски последици.
- За света може да се говори единствено чрез внимателен набор от описания на индивидуалните факти, от които той е съставен.

В този смисъл според Витгенщайн е абсолютно безпредметно да се говори за ценности, тъй като те не са *реална* част от света. Последицата от това е радикалното твърдение, че всички оценки, свързани с морални или естетически проблеми, не могат и никога няма да бъдат езикови единици, носещи каквото и да било значение. Това важи и за всички онези философски обобщения, които човекът така обича да прави за света като цяло. Те също нямат никаква семантична стойност, освен ако, както твърди той, не бъдат сведени до набор от елементарни изречения, които сами по себе си са картини. Този нов логико-философски поглед върху жизнената ситуация на човека ще залегне дълбоко в неафишираните, но лесно откриваеми философски основания на историческия авангард. В шестте параграфа и в още десетките прилежащи към тях същинските авангардисти ще черпят невидимо философски ресурс за дефиниране на кардинални понятия като „свят“, „обект“, „образ“, „форма“ и „структура“, „реалност“, „име“ и „предмет“, „мисъл“ и „знак“, „пропозиция“ и „език“, „смисъл“ и „значение“, „логика“ – „етика“ – „философия“, „пространство“ и „време“. В трансформиран синхрон със заключителния параграф – „7. За което не може да се говори, за него трябва да се мълчи“ (Витгенщайн 1988: 123–124), творците на новото авангардно изкуство „произвеждат“ свят и човек в езиковата реалност на своите творби, обявявайки, че всичко, което може да бъде назовано, Е. За тях, по витгенщайновски, езикът твори факти, изговореното е самият факт, изображението не е картинно съответствие на реалността, а е самата реалност.

Витгенщайн не разгръща философията си до естетика и етика. За него „естетиката е трансцендентално. (Етиката и естетиката са едно и също)“ (Витгенщайн 1988: 122). Ако съществува мистичното, то не е „как е светът, а че той е“ (Витгенщайн 1988: 123). В този смисъл Загадка не съществува. Историческите авангардисти също са опиянени от съзряната от тях възможност най-сетне изкуството да излезе от сенките на загадъчното и непостижимо битие и са въодушевени от илюзията реалността да бъде контролирана, управлявана

и построявана подобно което и да било материално творение във физическия свят. Не съзерцанието, резултат на което е възсъздаването, а активното конструиране на фактичност е дълбинната им вяра във възможната трансформация на затъналия в недостатъчности и обърквания свят. И ако Витгенщайн все пак оставя една малка възможност за съществуване на неизразимото, което се показва като „мистическото“ (Витгенщайн 1988: 124), то те отхвърлят всякаква форма на мистичност и непознаваемост, заменяйки я с утопична вяра, необорима устременост и непреклонност в следването на своя светостроителен и жизнеизграждащ план, в който форма и съдържание, естетика и етика се сливат в неразделимо единство.

Витгенщайн със своя „Логико-философски трактат“ демонстративно изтегля позитивизма в естествените науки – особено във физиката, като го транспонира в полето на хуманитарното, филологико-философско мислене, стремейки се да вкара категорията „факт“ като априорния фундамент на това мислене. Така той слага логоцентричния завършек на тоталния устрем от края на XIX в. по овладяване на видимостта, преодолявайки неговите романтически по същността си основания и дисциплинирайки развихрилите се творчески въображения. С дефинитивните си твърдения той вкарва строгостта на науката в опасно разтворилите се граници на философията, като практически защитава твърдението на Ръсел, че логика и философия са едно и също нещо. С това той дава неподозирано силна философска опора на историческия авангард, който вместо да „редактира“ реалността, се устремява направо към нейното ново изграждане чрез новото офактовяване на света. Фактът става априорен фундамент на авангардното мислене, ergo на художественото му изразяване – новосъздаденият във фактите свят се изговаря на съответен на него „език“, като не се казва нищо „освен това, което може да бъде казано“. Езикът – литературен, визуален, архитектурен, музикален, е единственият и универсален изразител на същността на света. Означаемо и означаващо съвпадат напълно. Изреченото съществува, защото само съществуващото може да бъде изречено. Затова е възможно създаденият от тях свят да бъде със статут на действителен. „Езикът“ е авангардното градиво на новото светосътворение, реализирало новия етико-естетически идеал – доброто е красиво, а красивото е безалтернативно добро, в пряко съответствие с подразбиращата се у Витгенщайн тъждественост между етика и естетика. Разбиранията на Витгенщайн набавят начините и средствата за постигане на претенцията на историческия авангард да бъде „самият живот“. Защото за авангардистите творци наличността в творбата е наличност в света, а изобразеното е факт; художественият език има своите съответствия в света, а светът е това, което е в границите на художествения език. Авангардното изкуство не е изкуство на ценностите, а на фактите, защото светът е внимателен набор от индивидуалните факти, от които е съставен. То е етическо изкуство, в което всичко е явено. То може

да даде отговор на всяко питане, защото всеки въпрос има своя съответен и възможен отговор. Така Витгенщайновият логоцентризъм пропива изцяло авангардисткия проект.

Не по-малко функционална за авангарда се оказва и другата нова значима философска теория на ХХ в. – философията на интуитивизма на Анри Бергсон. Прекарал живота си изключително в академични заетости, той създава също толкова мощен и захранващ с идеи интелектуален модел като логико-философския на Витгенщайн с тази разлика, че на кардиналните места във витгенщайновия са поставени категории от метафизичен тип, а философското мислене се основава на систематичен дуализъм.

Изграждайки теорията си в метафизичната парадигма на идеализма, той твърди точно обратното на Витгенщайн – научното логическо познание не дава отговори на философските въпроси, единственият начин за познание е интуицията, непосредственото съзерцание. Ако за Витгенщайн светът са фактите, то за Бергсон светът е животът. За него именно „животът“ е основната и първоначална реалност, 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.

За Бергсон:

- Животът и Съзнанието са творчески процеси;
- Творчеството е белег на естетическите прояви на духа;
- Творческият свят е Истинската Реалност;
- Човешкият дух е част от това универсално творчество;
- Интуицията е нещо творческо, тя Е творчество;
- Интуицията е метафизическа – тя се заражда в естетиката. Тя е една естетическа интуиция, проверена и изразена на философски език (като философска интуиция) и на художествен език (като художествена интуиция);
- Изкуството е непосредствено виждане на истинската действителност.

Онова, което Витгенщайн нарича „всичко, което е налице“, Бергсон назовава „интуиция“, „жизнен порив“, „поток“, „движение“, „творчество“ и то, макар да се явява във вещна, сетивно дадена форма, не е тази вещност, видимост, осезаемост.

Онова, което за Витгенщайн не е „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 а-логичността 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, твърдейки, че изкуството става по интуитивен път, а Художникът и Философът са двете

хипостаси на познаващото съзнание, проникващи с усилие в сърцевината на действителността. Според него интуициите и на двамата са в същността си метафизични, т.е. те са интегрален опит да се влезе в центъра на битието, с тази разлика, че философската интуиция на Философа се изразява чрез понятия, а художествената на Художника чрез образи, взети от действителността.

Ако за Витгенщайн езикът е важен като „знаков език“, който „се подчинява на *логическата* граматика, на логическия синтаксис“ (Витгенщайн 1988: 63), за Бергсон той е дело на интелекта, който дава относително и символно познание, разглежда нещата отвън и служейки си с анализа, дава отделни и фрагментарни гледни точки към тях и употребява понятието, т.е. общото, безличното в нещата, защото не може да даде (а значи и да постигне) индивидуалната им същност.

И ако Витгенщайн завършва своя Трактат с гигантска редукция – за онова, което не може да се побере в знаковия език, трябва да се мълчи, то Бергсон накрая окончателно затваря метафизичния кръг, който очертава: Твореното твори, Творението е Творец.

За Бергсон целта на изкуството е да схване непосредствено самата, „истинската“ действителност, а този, който може да постигне това, е човекът на изкуството. Само той може да се освободи от практическата си отнесеност към обвитата с воал реалност, да приникне в нея, да я съобщи на другите, обикновените хора чрез средствата на изкуството и така да ги постави лице в лице с нея.

Дефинициите на „творчество“ и „жизнен порив“ са ключовият „камък“ в Бергсоновата философска постройка. Творчеството, чиято най-висша форма на проявление е изкуството, е самото реализиране на Творческия принцип на света. То е „незаинтересовано“ (както и в разбирането на Кант за красивото) и етически „безкористно“. То е интуиция и етически свързва Творческия порив с личността на Бога. „Арматурата“ на тази постройка е неотклонното и безалтернативно кардинално философско твърдение – Същината на света и на нещата е Промяната, а Траенето е истинското състояние на нещата и света. Интуицията е изведена като единствената човешка способност за проникване в истинската действителност като самата подвижност, като самата Трайност и единственият път за сливане с нейната индивидуална същност. Съзнанието е представено като чисто траене, цялост. Като непрекъснат и безкраен поток от промени то изгражда Аз, който в метафизически смисъл е Художник и Творец. В естетиката на Бергсон този Аз във висша степен обладава характеристиките на Човека на изкуството: проводник на интуицията като онтологично основание на света.

Метафизичната същност на Бергсоновия философски модел не пречи същинският исторически авангард скрито да се ползва и от неговите постановки, за да обоснове творческия характер на собственото си светопроизводство,

неусъмнявянето в прагматиката на художествената реалност, както и безусловната си вяра в демиургичната стойност на сътвореното от него интернационално истинно изкуство. Този авангард открива метафоричния потенциал на Бергсоновата дефиниция за „интуиция“ и смело формулира един от основните си постулати – изкуството възплъщава във вещни, сетивно дадени форми „жизнения си порив“ за самия живот, творейки го. Така исторически авангардните творци са едновременно Строители, Художници и Философи – познаващи съзнания, които проникват в сърцевината на действителността и изработват в образи и понятия, взети от реалната жизнена практика, своите прозрения за нея. „Работници“ и „конструктори“ на света, те пренасят „утре“ в „днес“, правят „бъдещето“ „настояще“, материализират, възплъщават гигантския свършен светостроителен план на Справедливостта (като радикална реакция на кардиналната етическа травма на историческото време). Логоцентричен по витгенщайновски, но и вдъхновен от Бергсоновата идея за жизнения порив като творчески принцип на света, този авангард светострои, като издига Изкуството-строителство до непосредствено виждане на истинската действителност. Така разбиранията на Бергсон, макар и буквализирани, изграждат същността на авангардното изкуство и лягат в основата на живото-строителния му патос.

В заключение може да се каже, че историческият авангард „се ражда“ колкото от необходимостта да се реагира творчески 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. Неговата поява като естетически и социален феномен наред с откритията в естествените науки и развитието на философията водят до няколко групи съществени промени в света, най-значимите от които са променената идея за прогреса, обезсмислената „стара“ вяра в Бога, както и усещането за поляритет в живота и света, силно изразено в идеята за „врага“ и за „своя“ чрез общественото чувство на съчувствие и разбиране.

Развит в националните култури основно в годините между двете световни войни, той завършва в навечерието на Втората световна война, изчерпал светостроителния си патос, компрометиран от предчувствието за повторно светосгромолясане, с което с утопията за изкуството-живот сякаш е завинаги свършено. Реализирал в себе си строителния дух на следвоенното време, използвал интелектуалния ресурс на науката и философията, вдъхновен от тях и развил идеите им в света на изкуството, той се превръща в ново светостроителство, в хуманистична революция, засегнала изкуството и обществото. Той задава *динамиката* на естетическата история и осъществява *промяната*, която едно поколение творци с погранична памет за времето преди и след световната война прави, възплъщавайки в творчеството си своя екзистенциален стремеж и своя социален мираж за един „нов“ и „друг“ свят. Най-накрая

той демонстрира кратката *вяра* във възможната справедлива трансформация на социалния свят, поставяйки чрез себе си *въпроса и отговора* на реалното съществуване, за да се превърне в изкуството, което упорства да бъде живот и преодолява себе си, за да служи на хората.

## Библиография

- Дюхтинг, Хайо. *Кандински*, Taschen, Алианс-97 ООД, 2003.
- Витгенщайн, Лудвиг. *Избрани съчинения*. София: Наука и изкуство, 1988.
- Новис. Списание за изкуство и културен преглед, София, г. 1929, бр. 1.
- Ортега-и-Гасет. *Диалог върху новото изкуство. Есета*. Т. 1. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1993.
- Тутев, Иван. Изкуството. – В: *Лебед*, г. I, кн. 3, 1921.
- Burger, Peter. *Theorie der Avangarde*. Suhrkamp Verlag, 1974.
- Gould, Stephen Jay. *The Mismeasure of Man*. New York: W.W.Norton, 1981.  
Revised and expanded, Penguin, 1997.
- Clark, Ronald W. *Freud: The Man and the Cause*. New York: Random House, 1980.
- “The Future is our only Goal” in Peter Noever (editor), Aleksandr Rodchenko and Varvara F. Stepanova, Munich: Prestel Verlag, 1991.
- Rhodes, Richard. *The making of the Atomic Bomb*. New York: Simon & Schuster, 1986.

**Гл. ас. д-р Биляна Борисова**  
Катедра „Българска литература“  
Факултет по славянски филологии  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“  
Адрес: бул. Цар Освободител № 15, 1504 София, България  
✉ bborisova@abv.bg

**Assist. Prof. Bilyana Borissova, PhD**  
Department of Bulgarian Literature  
Faculty of Slavic Studies  
Sofia University “St. Kliment Ohridski”  
Address: 15 Tzar Osvoboditel Blvd., 1504 Sofia, Bulgaria  
✉ bborisova@abv.bg