

# Манифестите на българския авангард

Биляна Борисова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

*Biļyana Borissova. THE MANIFESTOS OF THE BULGARIAN AVANT-GARDE*

**Abstract.** The article presents the avant-garde as a martial art and looks at the ideas and messages in the manifestations of the Bulgarian avant-garde from the group of „Yambol modernists“ and the group around *Novis journal*. They show the connections between their ideas and the ideas of the European avant-garde and their importance for the synchronization of the Bulgarian artistic process with the European one in the period between the two world wars.

**Keywords:** vanguard, manifestos, Bulgarian avant-garde

Биляна Борисова. МАНИФЕСТИТЕ НА БЪЛГАРСКИЯ АВАНГАРД

**Резюме.** Статията представя авангарда като манифестно изкуство и разглежда идеите и посланията в манифестите на българските авангардисти от групата на „ямболските модернисти“ и от групата около списание „Новис“. Показват се връзките между техните идеи и идеите на европейския авангард и значението им за синхронизирането на българския художествен процес с европейския в периода между двете световни войни.

**Ключови думи:** авангард, манифести, български авангард

Авангардът е манифестно изкуство. Самосъздал се като нов тип художествена практика, той няма никакво доверие на критиката и не очаква от нея да формулира и критически да оцени неговите водещи принципи и идеи. Затова във всичките си национални проявления, в това число и в българските, той заявява себе си колкото чрез силата на хибридно естетико-идеологическо въздействие на своите художествени творения, двойно повече чрез напористостта и увереността в множеството манифести, които обявяват възможностите на едно ново художествено майсторство да промени не просто света на изкуството, а цялостната жизнена практика на човека. Демиургичен и радикален, нов и провокативен, в тях той отразява своята способност за силна ав-

торексия, своята категоричност и убеденост, своята идейна промисленост и идеологическа вяра. В същото време манифестните текстове на неговите създатели ги изразяват колкото като творци чрез представите им за едно ново по статут изкуство – „произведено“, с нови функции, ново значение и място на творбата и твореца, нова по същността си рецепция, толкова и като „нови“ хора с „нови“ идеологически, политически и екзистенциални разбирания.

„Роден“ от амбивалентния дух (разрушителен и строителен) на Първата световна война, авангардът е част от радикалните естетически, но и идеологически „отговори“ на кризата на следвоенния свят. Военното и следвоенното време са време на унищожение, но и време на градеж. Изкуството откликва на тези две генерални тенденции с реакциите на авангардния модернизъм, от една страна, а от друга – с действието на същинския, исторически, появил се в годините след войната авангард. Първият отразява разпада и изостреното усещане за катастрофичност в изчерпани (понятийно), разрушения (материално) и фрагментиран (политически и идеологически) свят, като създава също толкова „разрушени“, фрагментирани и брутални естетики, а неговото екзистенциално усещане за „последното време“ и „последния човек“ ражда желанието за пълното унищожаване на цялата предходна естетическа традиция. Вторият, оразличен от Петер Бюргер (вж. Burger, P.), отговаря чрез действието на „първосданността“, на „първото строителство“, като предлага универсално решение на въпросите, които новата жизнена ситуация поставя, чрез тотален строителен жест, извършен радикално и наложен тоталитарно в името на „първия“ човек в едно „ново“ време. Проявен под различни форми (дадаизъм, конструктивизъм, движението на новите стойности *Bauhaus*), този авангард се самоосмисля като изкуство, чиято функция в социалния свят определя практическата му уместност, а естетическата му валидност е гарантирана от моралния залог, който направлява строителния му устрем. Маркар и генеалогично свързани с авангардния модернизъм (чрез „преходните“ естетики на футуризма, супрематизма и сюрреализма), неговите творци не водят борба срещу „старото“ модерно изкуство (та било то и авангардно), не са високо крещящи отрицатели и напористи разрушители. Конструкции и строители на нови артефакти, те не искат да гледат назад или около себе си и не се вълнуват от въпроса за „съдбата на изкуството“. Авангардните творци са уверени и убедени, ентузиазирани и очаровани от идеята за „строеж“ и „изграждане“. Чрез прокарането на нови естетически пътища те започват измайсторяване на ново пространство, подчинено на нови закони, реализиращо нови съотношения и пропорции, изграждано от „нова“ материя, и разчитат, че чрез него възприемателят на тяхното изкуство през творбата ще види един „друг“, „нов“, „различен“ и „действителен“ свят. В този си стремеж самите те *произвеждат* нова реалност като „работници“ и променят обекта на изкуството си като „творци“. Така създават не просто естетическо направление, а

се обединяват в същинско авангардно движение и умонастроение, което е активна реакция, не по-малко остра и радикална, отколкото е реакцията на съществуващия следвоенен авангарден модернизъм, изразен в различните форми на късния кубизъм, футуризм, на руския супрематизъм, на следвоенния експресионизъм и сюрреализъм в изобразителното изкуство и в литературата.

Важен за развитието на българското междувоенно изкуство, българският авангард е също толкова категоричен и убедителен, колкото европейският и също като него се заявява манифестно. Манифестните му текстове досега винаги са оставали встрани от изследователското внимание. Традиционно текстовете от ямболските списания „Лебед“ и *Crescendo* са разглеждани като част от българския следвоенен модернизъм (Виолета Русева, Едвин Сугарев, Георги Господинов, Александра Антонова и др.) По отношение на кръга и списанието „Новис“ изключение прави статията на Мая Горчева „За проекта на „Новис“, в която обаче новите идеи, излагани от сътрудниците на списанието, са разгледани като част от пропагандата на новото пролетарско изкуство, мощно фундирано върху идеите на Гео-Милевото списание „Пламък“. Поставянето обаче в тази перспектива ограничава възможността да бъде видян техният трансформиращ самата същност на изкуството потенциал и да бъде оценена стойността на публикуваните статии като манифести на едно ново в основанията си разбиране за изкуство – изкуство-жизнестроителство, изкуство-живот. И това недооценяване не е само на манифестираните принципи, но и на макар и малкото, но все пак съществуващи художествени прояви на същински авангард в българското изкуство в междувоенния период. Главната причина за това е продължаващото мислене на авангарда преди всичко и основно като напредничава естетическа провокация в рамките на модерното изкуство. Оттук тези прояви устойчиво са мислени и се мислят като част от българския междувоенен авангарден модернизъм, при което те изглеждат периферни и екстравагантно крайни, а следователно и маловажни за развитието на литературния процес. Като следствие идват недооценяването на трансформиращия статута на самото изкуство потенциал на манифестираните идеи; схващането им като политически, а не като естетически; трудното свързване на пропагандираните възгледи и естетическата валидност на конкретните художествени проявления. Може би не без значение е и това, че пълноценните манифести и пълноценните художествени постижения в български условия са ситуирани в полетата на две различни изкуства. Докато манифестите са преди всичко литературен факт, то силните художествени образци се създават през целия междувоенен период преди всичко в изобразителното изкуство. Творбите на художници като Мара Учкунова, Ана Люля, Борис Елисеев, Мирчо Качулев, Кирил Кръстев, Кирил Маричков, Ламар, Иван Абрашев, Иван Бояджиев, Николай Дюлгеров от 20-те и 30-те години на XX век недвусмислено свидетелстват за развитие на същински авангард в това изкуство. В същото

това време в литературата са силно представени неговите идейни манифестации, които се разгръщат на два етапа – в самото начало на 20-те години, като заслугата е на някои от най-активните членове от групата на т.нар. ямболски модернисти, и в самия край на 20-те и началото на 30-те години, убедително разгрънати и енергично пропагандирани на страниците на създаденото от Ламар и съидейниците му Здравко Сребров, Славчо Красински, Славчо Васев списание „Новис“. За съжаление в литературата в този период видимо не толкова ярки остават художествените претворявания на пропагандираните идеи, и то в творчеството на останали във „втория план“ творци като Теодор Чакърмов, Георги Динев, Теодор Драганов, Ламар, Николай Марангозов. С оглед на това би било добре да се припомнят условията на зараждане на същински авангардните настроения в българската интелектуално-художествена среда, водещите фигури и да прозвучат отчетливо основните положения в манифестираните позиции, за да бъдат погледнати те именно като заявка и радикален опит да се промени разбирането за изкуство, а не формално неговата стилистика и патос.

Реално историческият авангард в България започва с дейността на групата от Ямбол. Тя е любителска и се сформира покрай обсъждането на декадентските съчинения на Теодор Чакърмов и идеите на Кирил Кръстев като „пръв най-посветен“ в теориите на съвременното изкуство (Кръстев, К., 1988, с. 32). Нейни членове са Теодор Чакърмов, Кирил Кръстев, Васил Петков, Теодор Драганов, Гео Драганов, Лео Коен, Мирчо Качулиев, Юрдан Кринчев, Недялко Месечков, Димитър Ангелов, Неделчо Гегов, Тотю Брънеков, Александър Платунов, Таню Кехайов, Кирил Кехайов, Стефан Чапърров, Панайот Георгиев, Димитър Кожухаров и др. Групата издава две списания – по-краткотрайното „Лебед“ (1921–1922) и продължението му *Crescendo* (1922). На техните страници се публикуват първите текстове, които манифестно обявяват авангарда и свидетелстват за огромното желание за все по-добър синхрон на българския художествен живот с европейския, както и 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. Сред манифестите, излезли в тях, заслужава да се обърне специално внимание на няколко.

Първият е статията „Изкуството“ от Иван Тутев, отпечатана в бр. 3 на списание „Лебед“ като водещ текст. В нея авторът прокламира основната идея на историческия авангард – изкуството-жизнестроителство и охудожествения живот. С характерната авангардистка напористост, устременост, увереност и ударност се заявява: „Изкуството трябва да служи на Живота: чрез днес, към утре“, „Ще трябва да се реализира един художествен Живот за човечеството“, „Ново Изкуство, нов Човек, ново Общество – и всички паралелно“ (Тутев, Ив., с. 1–2). Новото жизнестроителство е „красиво“, е „изкуство“, а възможността

да послужи в живота е новата Красота на изкуството. Целесъобразност и бъдещност са новата му същност. Не в отвъдното на живота и света е вгледано то, а в бъдещото време, чиято проекция строи в настоящето. Това е изкуство, което чрез красотата служи на Живота, защото „Живота е всичко онова, което се проявява. Материята се проявява. Душата се проявява. – Две красоти, които трябва да се съчетаят“. Изкуство, което е отхвърлило еснафския разум, който може да доведе само до „поетичен и идеен крах“ (Тутев, Ив., с. 1–2).

Идеите на Тутев са продължени в статията на Л. Димитров „Изкуството“. Макар самият той да е автор на модернистични, сантиментално-романтически стихове, а текстът да излиза в брой, който е оформен с винетки в сецесионен стил, посланието изразява духа на авангарда в подobaващия енергичен и напорист стил: „[...] Изкуството не е роб. Изкуството не е натруфена кукла. [...] Старите задачи изгубиха своето значение и същността на нови уяснения трябваше да затвърдят своята мощ“. Изрично е формулирана новата задача на творца – „не да възсъздава, а да твори“, защото „художника се явява вече не възсъздател, а творец, чиято продуктивност зависи от безбройни вътрешни разположения, които викат, силят се, натрапват се и по такъв начин добиват своята необходимост“. Новото изкуство е „свобода, визионерност с ритъм“, а „мощна имагинация и израз, кротка резигнация и откровеност“ са гаранцията и условието за неговата дълготрайност (Димитров, Л., с. 8–9).

Истинско впечатление обаче прави есето „Неблагодарност“ на Кирил Кръстев, публикувано в бр. 1 на *Crescendo* от 1922 г. Този манифест обявява историческия авангард чрез принципите на дадаизма. „Новото“ изкуство не е формална естетика, а състояние на съществуването, „облечено“ в естетически форми. То не е отрицание, заличаване на идейното или художественото минало, то е единственото адекватно изражение на промененото екзистенциално състояние на света и човека в него. В него няма съжаление за промяната, няма тъга по отминалото състояние, жал по нещо загубено – затова раздялата със старото може да се извърши със „смях“ като особен вид пренебрежение. „Новото“ изкуство е фиксирано в изграждането, а не в разрушаването – изграждането на себе си и на света: човекостроителство, светостроителство и жизнестроителство, подчинени на първичните закони на естеството! Що се отнася до естетическото и идейното минало, то единственото възможно отношение към него е „Неблагодарност“. Защото неблагодарността не е просто отношение на непризнаване и незачитане, тя е самоосъзната различност и решително самоотделяне, тя е бунт и несъгласие, но и иронично прекриване на старите художествени принципи:

„Днес: смели преселници върху брега на Истинното Изкуство – ние не искаме да живеем там на палатки: и обгръщайки делото на всички труженици: нашата Любов трябва да почне с една неблагодарност към ония, които останаха доволни само да се спасят.

Днес: няма смисъл да се говори за нашето отношение към ония, които оставихме – към реализма: ние ги забравихме с техните викове за ужас от „декаданса“. Въпросът е да се осмисли освобождението (: Защото дадаиста Хюлзенбек издаде манифест против Експресионизма. И то: все пак по пътя на духовното преобщение на Изкуството) -; да се казва днес: „Изкуство за Изкуството, или Изкуството е духовно, – то значи: да не се казва още много нещо. [...] – Животът трябваше да се живее, защото неговият смисъл беше в неговото съществуване. И когато го е обхванал така – с препълнена и доволна уста: човек разбра, че няма по-нататък. Трагизмът роди смехът. Да се посмеем то значи да забравим всичко: и да почнем отново; да измислим нещо ново: просто за себе си в тая си новост – и съвършено в тая своя простота.“ (Кръстев, К., 1922, с. 5–7)

Манифестът заявява точно това, към което и европейските авангардисти се стремят и обявяват шумно чрез своите манифестни текстове и акции. При това той е тест за нагласите, за степента на устойчивост на традиционното естетическо мислене, но и израз на готовността и решителността от промяна.

Макар да не е със статут на официален манифест, не трябва да се пропуска и още една статия на Кирил Кръстев – „Началото на последното“ (*Crescendo*, 1923, бр. 3–4). Авторът се показва още един път като много добър познавач на съвременното изкуство и страстен пропагандатор на най-новите тенденции в него, като не се задоволява с анализ на естетическите форми, а търси философското обяснение и генезиса на явленията. В негово лице читателите на списанието имат ерудиран водач в една малко позната зона, която постепенно започва да се разгръща пред погледа им.

Статията е пределно разсъдъчна, но това е напълно в интелектуалната мода на времето и представлява амбициозен опит да се обгледа пътят на модерното изкуство и да се намери неговият алгоритъм. „Последното“ – изкуството на дада и конструктивистите, е подложено на синтетичен анализ. То е „другото“ на цялото предходно модерно изкуство от Едгар А. По до дада. То преодолява неговата болезнена двойственост между предлаган художествен идеал и отчуждения от същия този идеал човек. Всички *-изми* от символизма до дада и конструктивизма поотделно и взети заедно в края на краищата разработват независимо каква, но винаги една страна от голямата духовна дейност – „обличането в Красотата“ – и нито един от тях не постига в пълнота разбирането на „съдържанието ЧОВЕК“. В този смисъл нито един от тях не би могъл да претендира за удовлетворяване на човешкия дух. Констатирането на света като даденост, отрицанието на тази даденост и утвърждаването ѝ са трите форми според К. Кръстев, в които изкуството до дада е „придружавало съществуването на човека“. Спрямо тях във времето се оформят и развиват реализмът (констатиране), „психологическото изкуство“ (Пшибишевски, По, Верлен) (отрицание) и „последното“ изкуство (утвърждаване). Голяма роля за

формирането на „нов“ идеал на изкуството има теория на относителността на Айнщайн – „Светът става интуитивно възприето синтетично цяло и Истината може да се намери, като разширеното съзнание обгърне време-пространството така, че Светлината да стане само един общ условен израз на тая СЪЩИНА, а не класическа преграда между нас и света – както по-рано“.

Новият физико-философски идеал в изкуството се развива чрез експресионизма, футуризма, симултанизма и бруитизма, кубизма и имажинизма, за да се стигне до дада и конструктивизма – „последното“ в изкуството. Забележителна е способността на Кирил Кръстев да даде синтетични определения и да изведе съществените елементи на всяка от тези насоки в новото изкуство.

Интересна е връзката между този текст на Кирил Кръстев и написания от него манифест „Дружество за борба против поетите“ от август 1926 г. Определен като „една истинска следвоенна културно-историческа дадаистична шега“ (Кръстев, К., 1988, с. 54), той е последният „дадаистичен“ жест на групата на ямболските „модернисти“. Възникнал като идея на ироничния Васил Петков и замислен като шега със старата „сентиментална, мечтателна, болезнена и „туберкуозна“ поезия“ с цел нейното преодоляване, този манифест получава изненадващо сериозен отзвук (може би защото чрез шега се казват най-горчивите истини, а те винаги дразнят). В трите групи причини – метафизични, социални и естетически, – изложени като основания за създаване на „дружеството“, ясно се четат принципните основания на съществуването на историческото следвоенно авангардно изкуство – променената радикално жизнена ситуация, метафизична и социална, новите естетически потребности, а оттам и новата целеположеност на изкуството. Изводът с голяма доза ирония е: „Изкуството, ако съществува, трябва да бъде винаги ново, дръзко, смайващо, примамливо, могъщо. Нищо, разбира се, няма да го спаси от забвението, но поне няма да угнетява уморения човешки поглед“ (Кръстев, К., 1988, с. 60). 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, като 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 образец пример за исторически авангард. Той е едновременно „творба“ и „действие“, „изкуство“ и „реалност“, артефакт и факт. Предизвиква не само идейна, но и практическа реакция. Има художествен и прагматичен ефект. Предизвиква недоумение и възмущение в твърде голяма част от аудиторията, а твърде малко читатели разбират иронията и преднамерената провокация в него, но така само се потвърждават перспективизмът на авангарда, неговата радикалност и пълното пренебрежение към всичко, което е натоварено с каквато и да било стара символна стойност.

След като ямболските модернисти с техния „тунджански авангардизъм“ първи пропагандират идеите на дадаизма, в края на 20-те години историческият авангард окончателно демонстрира себе си чрез манифестите в списание „Новис“. Създадено от Ламар, около него се оформя група, в която активно участват Славчо Красински, Славчо Васев, Здравко Сребров, Димитър Косев, Владимир Харизанов, Тодор Генов, Мицо Андонов. За списанието работи и Макс Мецгер, съратник на Гео Милев от времето на списание „Пламяк“, художник и оформител, който изработва заглавката и графичното оформление на новото списание и се грижи освен за корицата и за подбора на илюстрациите във всеки брой. „Новис“ изцяло пропагандира новото авангардно изкуство. Прави го дръзко и вдъхновено, с едно особено упорство в подготвянето на тематични броеве и публикуването на манифестни текстове спрямо избраната тема. Години по-късно Ламар описва подетото идейно настъпление така: „Манифестирахме. До работниците трябваше да крачат и писателите. Всичко да бъде единно“ (Тошков, М., с. 71) Съвсем естествено първият брой на списанието от 31 октомври 1929 г. излиза с програмна статия, подписана обобщено „Новис“, която е със значението на манифест за ново изкуство. Ключовата дума в нея е „нов“: „ново време“, „нови нужди“, „нови истини“, „нов дух“, „ново съзнание“, „нова етика“, „нов човек“, „ново изкуство“, „нова култура“. Манифестът започва с „човешката култура“ и завършва с „новото време“ – там, между тях, родено от духа на времето и схващано като носеща колона на човешката култура, се разполага **НОВОТО ИЗКУСТВО**. То е органична част от **НОВИЯ ЖИВОТ**, еманация на **СВОБОДНИЯ ТВОРЧЕСКИ ДУХ**, „който блика из недрата на живота“. Изкуството е гаранцията за културното развитие на човека, без което няма бъдеще за човешкото същество. „Новото“ на новото време е духът на универсалния закон, една **ВЕЛИКА ЧОВЕЧНОСТ**. „Новото“ е самият спор с ултрареакционната мъдрост на „днешното време“, която проповядва: „Няма нови истини! няма нов дух и нови нужди за човечеството. Всичко е старо. Всичко е самолъжа и утопии“. „Новите“ в днешния ден не са поредните „нови“; те 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 ВРЕМЕ** е време на истината, че „всеки човек трябва да бъде свободен“. **НОВОТО ВРЕМЕ** е време на действието „хляба и свободата да бъдат в техни ръце“ – ръцете на произвеждащите благата, на тези с векове потискана воля, на тези, в чиито очи изгряват „чистите светлини на надеждата“.

Тези нови ВЯРА И СЪЗНАНИЕ, велики в своята новооткритост като екзистенциално вдъхновение, извикват на живот **НОВОТО ИЗКУСТВО**:

„То се свързва чрез една нова етика, чрез едно ново витално чувство с изворите на живота и в радостните приливи на творчеството се сля с душите на **МИЛИОНИТЕ**.

**НОВОТО ИЗКУСТВО Е ИЗКУСТВО НА МАСИТЕ!**

**НОВОТО ИЗКУСТВО Е ИЗКУСТВОТО НА НОВИТЕ ИСТИНИ.“**

**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 – „Човек трябва да разгъне свободно творческите си възможности на своя мъжествен и бунтовен дух“, защото „**ИЗКУСТВОТО ИЗТИЧА ИЗ ЖИВОТА. ЦЕЛТА НА ИЗКУСТВОТО Е ЖИВОТА**“.

Изкуството не е работа на богове и боговдъхновени, защото „боговете на Олимп са мъртви“, а „изкуството няма място при мъртавци“. И щом масите са самите носители на **ЖИВОТА**, то изкуството слиза сред тях и проправя „новите“ му пътища.

„Да се живее – значи да се действа. Да се живее творчески, значи да се действа в името на **СВОБОДАТА**.“

**ЖИВОТЪТ Е ИЗКУСТВО, ИЗКУСТВОТО Е ЖИВОТ**. Вече не е достатъчно „да се живее“ – животът има нова хипостаза: Изкуството, т.е творческото живеене.

„**БОРБАТА** – ето задачата на живота. Борбата – ето желязния лост на изкуството.

Голямото изкуство е бунт – борческо преодоляване на действителността. Изкуството вън от могъщите тръпки на борбата е не изкуство, а смърт и разтление.“

Изкуството е „лост“, инструмент, чрез който се променя самият Живот. Изкуството е промяна, борба, бунт, преодоляване, в които се ражда Животът – Изкуството твори Живота. Изкуството е характеризирано етически, то има своя дух, съдържание и енергия, то има своя стил и техника:

„**ЧОВЕЧНОСТ** – ето етичната стойност на новото изкуство.

**СОЦИАЛНОСТ И ИНТЕРНАЦИОНАЛНОСТ** – ето неговото съдържание.

**РЕВОЛЮЦИОННОСТ** – неговият дух и патос.

**РЕАЛИЗЪМ** (не фотографически, а синтетичен) – неговият стил.

**КОНСТРУКТИВИЗЪМ, ДИНАМИЧНОСТ И КОНКРЕТНОСТ** – неговата техника.“

Старото изкуство опива като хашиш, който приспива волята за борба и отклонява духа от сферата на социалната активност. Новото изкуство идва не за да разруши, да убие, а за да *обезцени* старото. Със самото си съществуване,

със своя нов стил и нова техника то обезсмисля старата „глупава естетика“, правейки старото изкуство несъстоятелно в очите на тези, чието внимание търси. То действа, за да разбие „отровните пояси от ЛЪЖА и ПРЕДРАЗСЪДЪЦИ“, за да ги замени с ПРАВДА И СВОБОДА, като издигне „СВОБОДНИЯ МЪЖЕСТВЕН ДУХ“. То насочва към ДЕЛО борческата воля на масите, задълбочава ЧОВЕЧНОСТТА във формите на живота. То е „БОРЧЕСКО, ЧОВЕЧНО и КОНКРЕТНО“ и с него изгрява една НОВА КУЛТУРА. И ако аисторическият авангард, стоейки в лоното на модернизма, провъзгласява „ЧОВЕКЪТ ПРЕДИ ВСИЧКО“, то историческият на „Новис“ директно заявява волята си да върне не човека, а ЧОВЕЧНОСТТА в живота, променяйки чрез нея самата му същност и конструирайки един съвсем НОВ свят.

В края на манифеста е имплицирана идеята за опосредстваната връзка между старото и новото време – „окървавеното“ старо време ражда „борческото“ ново време. Те са полюси, които пропорционално се измерват. Новото изкуство като изразител и едновременно с това осъществител на новото време е исторически призвано да осигури жизнената среда на онези „други“, полярната противоположност на „духовните мъртъвци“ на миналото, правейки бъдещето едно действено и реално Сега.

Това е и краят на манифеста – останалото е шумна декларация на самото списание като „трибуна“ на новото изкуство:

**„НОВИС Е СПИСАНИЕ НА ЧЕСТНАТА И МЪЖЕСТВЕНА СВОБОДНА МИСЪЛ.**

НОВИС приветствува яките мъже, които стоят с гордо лице пред вълните на световната революция.

НОВИС приветствува съзнателните работници и селяни и техните МЪЖЕСТВЕНИ жени и новата ЖЕЛЯЗНА (не златна) младеж, която иде с възмъжала воля.

НОВИС приветствува всички интелектуални работници – гордите и честно-мислящи умове, които носят факела на НОВОТО ВРЕМЕ.“

НОВОТО е трайно и знаково асоциирано с „мъжествеността“, „желязото“, „якостта“ и „работата“. То е волево усилие, смело строителство, отговорност и гордост. То заличава дори половото различие и културната дистинкция мъж–жена.

НОВИЯТ ЖИВОТ И НОВОТО ИЗКУСТВО са едно и също нещо – съвършено естетизирано и етизирано жизне- и светостроителство = чиста проба исторически авангард.

Към манифестно звучащите текстове се отнася и статията „Заклучена земя“ в бр. 3 от 1929 г. Подписана отново „Новис“, в нея открито се манифестира левите политически възгледи и убеждения на съидейниците около списанието и силната им обществена ангажираност. България е определена като „заклучена земя: преградена с плета на шовинизма и затворена в яхъра

на световната реакция“, чийто културен и икономически упадък започват с откъсването ѝ от Русия и с допускането на страшен антагонизъм между два близки народа – сръбския и българския (Новис, 1929, бр. 3, с. 97). Дори и модерно, модерното изкуство е „старо“. То доукрасява сбъркания живот, с което задълбочава още повече неговата сбърканост. То подменя истината за него, приспива и обезболява, обърква и фалшифицира. Неговите творци са съучастници в една велика неправда и лъжа и са морално отговорни пред своите читатели, зрители, слушатели. За да се промени това, поетите, художниците, музикантите трябва да се превърнат от наблюдатели и автори на лъжливи образи в същински сътворители:

„Поет е само тоя, който плуе на своята поезия и бъде ЧЕЛОВЕК, за да я сътвори!

Художник е тоя, който захвърли четката и рисува с кисца; музикант е тоя, който барабани на търбуха на времето, за да чуят пет поколения напред.“

Тази същата идея е изказана вече формулно в бр. 1 от 1929 г.:

„Художникът да бъде деятел – не отразител.

Художникът да конструира, а не да РИСУВА.

Художникът да обобщава, а не да детайлира.

Художникът да бъде динамичен, а не статичен.“

Тук тя е преповторена и описателно разгърната.

Старото изкуство е „сервилно“ и тази сервилност задушава гения на твореца. Новото изкуство е не само ново, то е ИСТИННО, защото „творчеството, без да има фикцията на една БЪДАЩНОСТ; без да разтваря вратите на утрешния ден, не е творчество, а сухо епигонство: статика на днешното – вече отходилото“ (Новис 1929, бр. 1, с. 33).

В „Заклучена земя“ този патос е продължен, като устремът и съзидателното усилие на новия творец са свързани с отстояването на родното и родозастъпничеството.

На фигурата на писателя е посветен третият редакционен и манифестен текст – „За Писателя“, – публикуван в януарския бр. 1 от 1932 г. В него се защитава идеята за творчеството преди всичко като етическа дейност, като на твореца се вменява първо действена обществена ангажираност, в която да бъде проявена неговата „истинска съвест“, и едва след това естетическа мисъл. Само така той може да придобие истинска и собствена тежест в изкуството и в обществения живот, само така той може да не бъде „десерт на трапезата на властниците“. Писателят *трябва* да тръгне по пътя на народа, да разбере неговите „болки и неговите социални нужди“. От „обикновен експлоататор и лихвар на „духовни“ ценности“ той трябва да се превърне в морален коректив и нравствен глас на класата (Новис, 1932, бр. 1, с. 3–4).

Месеци по-рано, в бр. 6–7 от 1930 г., посветен на темата „Писатели и общественост“, в статията „Изкуството в социалната борба“ Ламар прогласява

слизането на изкуството от неговата „небесност“ и превръщането му в авангард, т.е. в изкуство, изпълнено с идеология, политическа идеология. В разбирането на автора „авангард“ е факт – авангардното изкуство е напредващото, изпреварващото изкуство, изкуство-таран, разбиващ стените на старата постройка на обществото – „Авангард в стремителния прогрес на събудените вече маси, които бетонират основите на нова обществена сграда, то не може да борави със старите форми“ (Новис, 1930, бр. 6–7, с. 225). Старото изкуство е функция на едно същностно различно време – от Ренесанса до Световната война и Руската революция, невъзвратимо приключило с тях. То е старо не само по време, но и по дух и същност. То може да бъде опасно, защото пренася и поддържа една сляпа вяра в добродетели, които подменят същността на променения живот. Новият свят, извикан на живот в ужаса на Голямата война и в трясъка на Социалистическата революция, има един сътворител – работническата класа, която превръща изкуството в оръжие за борба и оръдие на съзидателен труд, чрез което руши „зида на световните реакционни сили“ и се бори на „бруствера на тоя фронт“. Новото изкуство става част от „двубоя на културата с тъмните реакционни сили“, а художникът трябва да бъде на неговата първа линия. То е изкуството на утрешния ден – „масово-революционно, биологически-жизнено и утилитарно“.

„Новото“ изкуство като авангард може да бъде само „пролетарско изкуство“. Защото само той е свързан с „прогресивността на пролетарията“ и би могъл да я удовлетвори само ако добре изясни пътя на неговото освобождение. Пред това изкуство обаче стои и една опасност, която Ламар изказва под формата на прозорливо предупреждение – „под знака на недоразбраната партийна дисциплина изкуството може да загуби образа си и да се превърне на канон; да загуби пулса си като изкуство в такта на социалната борба и да не може да изиграе ролята дори на леката агитация. В тоя смисъл тънката граница, която дели изкуството от агитацията (не от агитационния му дух), не може да бъде скъсвана“ (Новис, 1930, бр. 6–7, с. 227). Опасността пред новото изкуство е опасност от „пролетаризиране“, без да се задълбочи в социалната борба и да отрази нейната динамика. То трябва да преодолее формата, „продукт на агонизираща строй“, и да открие „нови средства за градиво върху торните останки на всички изброени школи“. Когато стори това, „напоено със социален елемент, изчерпило полезните придобивки на миналото, ще може да реагира динамитно в закостенялото психично състояние на „културата“ и с тежки стъпки ще върви рамо до рамо с марша на масите“.

„Новото“ изкуство предстои. Ламар се проявява като максималист. За него не само импресионизмът, експресионизмът и неопрIMITИВИЗМЪТ, кубизмът, футуризмът, немските и унгарските активисти, симултанизмът, но и дадаизмът, сръбският зенетизъм, конструктивизмът, пуристите, ваймарският БАУ-ХАУС – всички те, „в бойните полета на които все пак отраснаха войниците

на най-новото изкуство, не можаха да затемелят основите на жизнения елемент, в неговото биологично развитие. Те минаха по пътя на лекото съпротивление: изкуството като форма на стилова възможност, без социологична обосновка“ (Новис, 1930, бр. 6–7, с. 226). Според него дори конструктивизмът и БАУХАУС в Десау не покриват напълно изискванията за „авангард“. Конструктивизмът наистина приема всички материални форми за изразност и утвърждава рационалното като неизбежност на общественото развитие, БАУХАУС в Десау също материализира формата и нейния естетико-практически смисъл, като подчинява субективното на едно колективно възприятие като необходима целесъобразност, но и двете не са „революционна форма в изкуството, а само отразител на рационализацията“ (Новис, 1930, бр. 6–7, с. 226). Обобщението е, че всички прояви на изкуство до онзи момент търсят бунта на духа, „без сцепление с живота“ и авторът пита „изкуството дали още може да претендира за духовен монопол“ във време на икономически гнет, милиони гладни, петролни и финансови магнати. При така поставен въпрос за Ламар не е необходимо да се доказва къде е мястото на художника и какви трябва да бъдат неговите средства във време, чийто лозунг е „свобода и хляб“.

Това, че новото изкуство се машинизира – външно (техническа продукция, конструктивни възможности) и вътрешно (динамика, колективност, масов характер), – все още не задоволява „усилието му да бъде полезно в социалната борба“: нито новото изкуство кинематографа, нито литературата, нито живописата. Затова е жизнено необходимо създаването на „боен авангард“. Но това е трудна задача, защото той може още дълго да вегетира „под сянката на субективизма“. Неговият шанс е „устремът на интернационалния дух“ – само интернационализмът, „изразен в самата идея на пролетарията, съблича потурите на родното и разголва националния гений. „Родното“ в изкуството може да остане само като външен стилив белег, а идеологично, то може да издържи само в похода на пролетарията“ (Новис, 1930, бр. 6–7, с. 227).

И още нещо изключително важно – авангардното изкуство не просто *има* значение в социалната борба, то *е* елемент в структурата на общественото развитие, каквито в нея са организацията, агитацията и пр.

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 съвремението, 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.

Списание „Новис“ с дейното участие на Ламар и активната пропаганда на историческия авангард от групата около него, макар и с кратковременна дейност, са красноречиво свидетелство за интелектуалното любопитство и съпричастност на българските творци към напредничавите художествено-етически идеи на времето. Въпреки че манифестните изяви не са убедително сдвоени с валидни художествени постижения, те показват важната синхронност на българското изкуство с актуалните идейно-творчески процеси в следвоенна Европа и Америка и свидетелстват, че авангардизирането на живота и на изкуството е повсеместен процес. Примерът на „Новис“ показва, че в българските условия идеите на историческия авангард изглеждат силно привлекателни, атрактивни и необходими. В същото време става ясно, че художествената практика на модернизма е още много силна и той подлежи много по-лесно на авангардизиране, отколкото художественото реализиране на същинския авангард. Промяната на статуса на изкуството много повече се желае, отколкото се случва. Една „нова“ функция, задача и цел, която да промени мястото и ролята на изкуството във и за живота, е много повече философски и теоретично постижима, отколкото практически удовлетворима.

Затова в манифестите на „Новис“ смело се обявява прекрочването на вкоренената представа за автономността на естетическа традиция и снемането в „живия живот“ на авангардното изкуство. При това се дава имплицитно решение на парадокса на авангарда – как да запази себе си като „изкуство“, при все че разрушава господстващата векове идея за „изкуството“: решението е в естетизирането на сътворителния жест, чрез който творческата *работа* запазва в преобразуван вид „изкуството“ в себе си. Така манифестите изявяват фундаменталната част от същински авангардното разбиране, че само изкуство, съдържанието на чиито произведения е напълно обособено от „глупавата“ жизнена практика на съществуващото общество, може да даде начало на нова такава, а изгонените от реалния живот ценности като човечност, радост, истина, солидарност могат да намерят своя пристан в едно „ново“ изкуство, което да ги „върне“ в живота като елементи на самия живот.

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, като въплъти в пълноценна художествена практика прокламираните идеи. В широкия спектър на *-изми* в следвоенното изкуство и в динамиката на втората „европеизация“ на българското изкуство българският същински авангард остава само една от многото естетически и идейни възможности за развитие и изход от следвоенната криза. Манифестите му обаче остават като ярко свидетелство за желанието за промяна, за осъзнаването на необходимостта да се отворят нови естетически и социални пътища, за смелостта да се преосмисли самата същност на изкуството и то да се постави в служба на живота.

## Библиография

- Горчева, М. За проекта „Новис“. – В: *Български литературен модернизъм*; [http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/M\\_Gorcheva](http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/M_Gorcheva).
- Димитров, Л. Изкуството. – В: *Лебед*, година II, 1922, бр. 2–3.
- Кръстев, К. Неблагодарност. – В: *Лебед*, година III, 1922, бр. 1.
- Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София, 1988.
- Новис. Списание за изкуство и културен преглед. София, 1929, бр. 1.
- Новис. Списание за изкуство и културен преглед. София, , бр. 3.
- Новис. Списание за изкуство и културен преглед. София, 1930, бр. 6–7.

Новис. Списание за изкуство и културен преглед. София, 1932, бр. 1.  
Тошков, М. Ламар. Литературни анкети. София: БАН, 1977.  
Тутев, Ив. Изкуството. – В: *Лебед*, година I, 1921, кн. 3.

**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

**Senior Assist. Prof. Bilyana Borisova, 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