

СТИХОСБИРКАТА „ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“ ОТ НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ – АВАНГАРД И „РОДНО“

Гл. ас. д-р Биляна Борисова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Статията предлага вглеждане в сплита между европейските авангардно-модернистични принципи на изображение и българската естетико-идеологическа представа за „родното“ от 20-те години на XX в., реализиран от Никола Фурнаджиев в стихосбирката „Пролетен вятър“ от 1925 г. Разсъжденията са базирани върху съответствия между изобразителността в живописата от периода и тази в поетическите творби от стихосбирката. Постигнатото на тяхна основа художествено внушение в „Пролетен вятър“ илюстрира важен аспект на българския авангарден модернизъм като естетическо явление, в което, макар все още недоописано, европейски авангардни естетически идеи и мирогледни нагласи се свързват с родната идейна и естетическа традиция. В резултат на тази връзка в цялостното литературно поле от периода се получават специфични художествени модернистични проявления, чрез които българската литература в годините между двете световни войни се вписва в общия европейски художествен процес на напрегнато търсене на екзистенциална перспектива пред следвоенния човек и съответстващите ѝ естетически пътища за постигане, задавани чрез творческите усилия на една нова следвоенна генерация творци. Вписаността на Фурнаджиевата стихосбирка в тази художествена практика има решителен принос за разширяване на изобразителната експерименталност и установява нейната литературно-естетическа важност.

Ключови думи: Никола Фурнаджиев; „Пролетен вятър“; авангарден модернизъм; родно, естетика; „Родно изкуство“

Първата световна война оставя кардинален отпечатък в културата и изкуството на следвоенна Европа и на България като неразделна част от нея. Остри идейни сблъсъци, преосмисляне на наследството, засилена гражданска активност на интелектуалния елит, символни естетически жестове с отклик в по-нататъшното художествено развитие на европейската и българската култура са отличителна характеристика особено на първото следвоенно десетилетие. В изкуството се ражда нещо ново, което не търпи идеологическо

опекунство от настоящето и естетическа принуда от миналото. Започва сложната, динамична, често противоречива история на българския междувоенен модернизъм, в която (особено в 20-те години) водеща тенденция остава приобщаването и синхронизирането на българския художествен живот с европейския художествен опит. Отличителна характеристика на този модернизъм става преминаването през различни стилови направления в рамките на много кратки отрязъци от време, наблюдавано както в изкуството на художествена генерация, така и в творчеството на един творец. Ярки примери за такава естетическа гъвкавост изобилстват както в изобразителното изкуство от периода (Сирак Скитник, Пенчо Георгиев, Иван Петков, Иван Ненов и др.), така и в литературата (Гео Милев, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Николай Лилиев), а също и в авангардния театър, музика.

И това е така, защото общото преживяно по време на световната война води до драматична промяна на логиката на следвоенното художествено мислене на българските и европейските творци и „изповядването“ на едни и същи идейни, философски, естетически разбирания и принципи. Резултатът са както радикални промени в поетиката на отделните изкуства, така и все по-често появяващите се форми на активно проникване на идеи между отделните изкуства и „отварянето“ им едно към друго чрез версификация на множество специфични художествените езици. Така българското следвоенно изкуство най-сетне започва да се движи синхронно с логиката и в ритъма на европейското и да формира културна среда, в която става възможно напрегането до краен предел на художествената мисъл, усложняването ѝ и протичането на един нов и динамичен диалог между отделните изкуства. Неслучайно в това време текат характерни общи художествени тенденции в литературата, изобразителното изкуство, музиката, театъра, сценографията, каквито в предходен период не се наблюдават, а водещи творци от различни изкуства се обединяват или гравитират към общи художествени движения или идейни кръгове, каквито са влиятелното „Родно изкуство“, теософският кръг „Орфей“, групата на ямболските модернисти и др. Тази особена „синкретичност“ може да се наблюдава и в изявите на един творец в няколко художествени полета – особено силни примери в това отношение са Николай Райнов, Емануил Попдимитров, Сирак Скитник, които освен добри поети и писатели са и актуални художници на времето.

В този процес стихосбирката „Пролетен вятър“ заема специално място¹, а естетическата ѝ различност до голяма степен е резултат от специфичното сплитане на изобразителни техники, демонстрирани нагледно от европейския авангарден визуален модернизъм, и национално специфични модернистично-поетически идеи за „родното“, особено актуални в първата половина на 20-те години на века в средите на българския художествен елит. Сплитът на авангардно и родно „ражда“ новата, самобитна и радикална изобразителност

в неподражаемо съчетание със сменения конструктивен принцип на изграждане на художествения свят.

1. Авангардна изобразителност

Първото, което се натрапва в „погледа“ при възприемане на словесните визуализации на пространството в стихотворенията от стихосбирката, и онова, на което критиката безпогрешно реагира, независимо че не може адекватно да го обясни (Iv 1925, pp. 350 – 354; Stojanov 1925, pp. 211 – 215; Dalchev 1925; Radoslavov 1992, p. 153), е категорично разрушената традиционна сетивна видимост на изображението, убедително постигната и утвърдена в платната на европейските фовисти и кубисти още от началото на века. Във Фурнаджиевите поетически изображения нищо не е „като в природата“ – кръвта е жълта, слънцето е оплискано с кръв („Конници“), земята е пияна, месецът е стар, бяга и блести („Мъка“), кървави кости има пред иконата, а в кандилото свети кръв („Ужас“), човешки създания вървят с железни обуца („Вълци“), в нивята вместо жито има трупове („Гибел“), къщите танцуват запалени („Пролетен вятър“), земята е едра жена, а дъждът е мъж тъмен жребец („Дъжд“), лятото е огромен змей („Любов“), облаците са „крави в нощта“, „крави от блясък окъпани“ („Сватба“). Визуалното нарушаване е на основата на цвета, който престава да се употребява като удостоверяващ знак, а работи като възплътена в текстура експресия – усещането за излъчващото отрова мироздание чрез зелените звезди във „В нивята“, за смъртта чрез бялата ракия във „В кръчмата“, за безплодността на човешките усилия чрез черните и червени жита в „Жетва“, за обречеността чрез черните гърди, червената луна, алените дъбрави, тъмночервените пламъци, черните корита на реките и черния народ в „Сватба“.

Конструктивно самото изображение не „възпроизвежда“, не „копира“ сетивната предметна видимост, а се интелектуализира до сума от „фасети“, „знаци“, организирани в „разсъдъчна схема“, която трябва да бъде рационално, умозрително „разчетена“. Създаденото ново пространство във всяко от стихотворенията се изгражда чрез формите и цветовете, като съзнателно се търси и прокарва перплексия-ефектът. Като предизвиква усещане за обърканост, смаяност, смутеност, слисаност пред художествената творба, Фурнаджиев съзнателно „вади“ читателя от възможността за естетическо съждение и го „вкарва“ преднамерено в двоумение и неразбиране на това „какво“ точно той чете/наблюдава/„вижда“. В същото време го предизвиква да положи интелектуално усилие да „събере“ и конструира по логика „разпадения“ на фасети образ на изобразеното. Резултатът е усещане за неестественост на изобразеното и недоумение при разбирането му.

С този изобразително-конструктивен подход Фурнаджиев в условията на българската модерност от 20-те години на XX в. се включва в онзи общ модерен поток на европейското изкуство, който предлага (след наистина няколко

века) решение по нов начин на проблема с „миметизма“ на изкуство. Модерните творци (заслугата основно е на фовистите и кубистите) радикално скъсват с идеята, владяла творците от Ренесанса до импресионистите, за творбата като копие, подражание на действителността, чиято илюзионистичност е толкова убедителна, че се възприема „като че ли“ е самата тя. Авангардните модернисти окончателно освобождават изкуството от диктата на действителността („грижата“ за която оставят на фотографията) и възкресяват Питагоровото понятие за „мимезис“ – т.е. „подражание“ на онези същностни „хармонии“ и „ред“ в света, които се постигат чрез съответстващи цветови или пространствени „хармонии“ и „ред“ дори и в абстрактната живопис².

По отношение на изображението Фурнаджиев със стихосбирката „Пролетен вятър“ в български условия прави същото, което и актуалният европейски художествен елит. Както впрочем в обозримо близко време това правят и Ламар с „Арена“ (1922), и Чавдар Мутафов с екстравагантните романи „Марионетки“ (1919), „Дилетант. Декоративен роман“ (1926) и „Покерът на темпераментите“ (1926), и Гео Милев в „Експресионистично календарче за 1921“ (1920) и „Грозни прози“ (1921), и Ангел Каралийчев в сборника „Ръж“ (1925). С тази разлика, че всички те остават регионално „невидими“ за „голямото“ европейско изкуство.

Подобно на творците от епохата и Фурнаджиев участва в онзи процес по въздигане на субективната истина над фалшивата претенция за обективна истина на старото изкуство, като създава в своите стихове един втори, „паралелен“ свят спрямо действителния, отразявайки невидимия същностен ред на света. Реалното историческо събитие – въстанието от септември 1923 г., е поетически представено не като поредица от историческа фактология (места, действия, брой участници, случки), която може да бъде възпроизведена документално точно (направено от Гео Милев в началото на поемата „Септември“, и особено в IV фрагмент), а е озримена неговата невидима „вътрешна“ същност. По този начин е сложен край на спекулацията, на лъжата, на *trompe d'oeil* за „фактичността“ и нейното „обективно“ значение. Поетът Фурнаджиев създава нова художествена реалност – образно вакханална, експресивна, екстатична и сюжетноколажна, чиито съставни части се удържат единствено от ужаса, от болката, от невъзможността за разбиране и непосилността на осмисляне. Така, поставеният в рецептивно объркване читател има един-единствен ход – съ-участието, откриването на вътрешната логика на художествения свят и ре-конструирането му по обратен път на кодирането чрез собствената си памет за преживяното. Спойката в изображението са емоциите, а техният словесен знак в езиковата тъкан на стихотворенията отново е цветът. Тук той носи цялата експресия на преживяването: „бялото“ – ужаса, смразяването; „червеното“ – смъртта (чрез асоциация през „кръвта“); „зеленото“ – „отровното“ психично преживяване; „жълтото“ – „проблясващата“,

режеща болка. В исторически план този начин на означаване е започнал със сетивна развихреност на цвета при Ван Гог, продължен е от фовистите, а по-късно възприет, макар и редуциран и от немските експресионисти, чрез опита на които влиза непосредствено и в художествената практика на българските следвоенни авангардни модернисти (вж. напр. при Гео Милев, Чавдар Мутафов).

Този смел „експеримент“, който при модерния творец не е резултат от търсене, а е факт от намиране (ако се доверим на твърдението на Пикасо), често изглежда анархистично, подривно и политически обвързано (особено при лявоповлияните творци от групата около сп. „Нов път“, Гео Милев, Ламар, творците от групата „Новис“). Провеждайки го в българското изкуство, Фурнаджиев намира една нова своя „противо-естетика“ – едно противоположно естетическо мнение, разбиране, виждане, каквото всъщност противо-виждане е и самото модерно изкуство. Точно тази авторска противоестетика ражда „образите-шок“ в отделните стихотворения в стихосбирката (по определението на Здравко Чолаков) и превръща „грозното“ в новото „красиво“, изразявайки „красиво“ травматизма на кризисното съзнание в едно кризисно време. Подобна художествена логика споделят и някои други творци от времето (вж. някои от творбите на Ламар или Гео Милев).

„Отклонение“ от доминиращата фовистично-кубистична изобразителност на света в стихосбирката „Пролетен вятър“ е начинът, по който в тази развихрена, апокалиптична поетическа реалност Фурнаджиев „вижда“ и „пресъздава“ лирическият човек. Като единствен персонаж той е показан като Последния и Първия след мистичен Апокалипсис човек, чието време на съществуване е единственият миг, събиращ абсолютния Край с абсолютното Начало. Тук към изобразителния естетически микс се прибавят елементи от „арсенала“ на експресионизма. Този човек без физически образ, присъстващ в текстовата тъкан на стихотворенията като едно самоозвучаващо се „аз“, е „видим“ изцяло чрез емоционалната екстатичност, която излъчва. Викът и болката, негативистичният патос и тревогата визуално деформират неговия образ (да си припомним за сравнение човешкото лице в картината „Викът“ на Е. Мунк). Излъчваните от този лирически персонаж емоционална напрегнатост, деструктивна енергия, екстатично чувство о-без-образяват неговия лик. Този човек пристъпва с „железни обувци“ във „Вълци“, върви към своите „тъмни и скъпи овце“ в „Мъка“, крие вкъщи „тежките въздишки“ в „Пред пролет“ ... и навсякъде вижда смъртта – в черната кръв, изпълнила всички съседи, и в кървавите кости пред иконата в „Ужас“, в Марица, блестяща като смърт във „В нивята“, съзира я в ракията – „бяла като гибел“ във „В кръчмата“. Но това „отклонение“ само потвърждава авангардно-модернистичния принцип на изобразяване на света. В езиковото платно на стихосбирката „Пролетен вятър“ Фурнаджиев (подобно кубистите) вражда чрез Човека-Аз зрителния ъгъл, от

който се гледа изобразяваното. Този човек „носи“ погледа, създава и наслаждава фасетите видимост, които читателят-зрител ще възприеме. Той прави възможен и двойния ключ – референциален и символен, в който работят образи и предметност. Първият е възможен заради отрезвяващата сила на следвоенния поглед, който започва все повече да разпознава очевидността на света в неговата вещност, субстанциалност, сетивностостижима видимост и да я премоделира чрез „формулите“ на авангардното европейско изкуство. Вторият е възможен заради паметта за символните проекции, кодовете за кодиране и декодиране от предвоенната *La Belle Epoque*. Поетът, подобно на своите съвременници, владее първото и си спомня второто и чрез Аза го реализира като смислопораждащ механизъм. Фурнаджиевите „конници“, „села“ и „бесилки“, „прозорци“, „поле“, „небе“ в стихотворението „Конници“ са колкото реални фрагменти от един фактично съществуващ и апокалиптично рушащ се свят в безумието на едно кърваво братоубийствено въстание, толкова са и мащабни общокултурни метафори на Смъртта, Разрушението, Безумието и Мъката – и стават такива чрез транспониращата смисъла сила на препращащите към цвета епитети: „кървави“, „червени“, „алена“, „пламнало“, „печално“. И това е формула на поетическо означаване в целия текст на стихосбирката. Чрез нея от реалните пепелища на едно „родно“ въстание се ражда един авангардно-модернистичен образ на Смъртта и Живота, на вечния кръговрат, на мистиката на съществуването. Този образ е колкото близък и роден, толкова е вселенски жесток и страшен, мистичен и вакханален: като самата българска душа.

2. Родното

В българската литература и изкуство през 20-те години на XX в. обаче тези тенденции в конструктивно-изобразителния принцип се успоредяват с превърнатото в един от отличителните знаци на времето търсене на нов, модернистичен израз на „родното“ в изкуството. Интересът към българското реактуализирано „родно“ има два източника – естетически и историко-психологически. От една страна, той е естествена интелектуална компенсаторна реакция спрямо ранномодернистичния космополитизъм с неговото negliжиране точно на „родното“. От друга страна, в едно ново време на „катастрофирало национално“ (Димитър Аврамов), творците отговарят на усилената носталгия по същото това „родно“ сред най-широки кръгове на интелигенцията. В психологически план обръщането към „родното“ е свързано с разочарованието от несбъднатите надежди, покрусата от жертвите на войните, „угризението“, че интелигенцията може би е изневерила на своя върховен дълг да бъде изразител на „народните интереси“, и не е успяла да разбере „душата“ на своя „народ“, т.е. на всички онези хора, които, изоставили земята и семействата си, геройски са умирали по фронтовете на войните. На българска художествена почва процесът е вписан в онези европейска интелектуална

вълна, надигната от призива „Назад към родното!“, като интелектуален, но и екзистенциален контрапункт на схващаното като обезродяващо космополитно, наднационално модернистично изкуство (за сравнение идеите на движението „Родно изкуство“ в Германия, на ранния Пикасо и Шагал, на руското художествено общество „Мир искусства“, работите на Ръорих, Билибин напр.) Българското движение е плътно близо до немското. Подобно на немското, и за българското една от първите задачи е възвръщане към „селското“ като емблема на „националното“, „родното“. Българското модернистично изкуство от края на 90-те години на XIX в. и 10-те на XX век е определено „градско“ изкуство и е разбираемо защо именно на негов фон се създава тенденция, в която „селско“ постепенно става синоним на „архаично“, „консервативно“, „патриархално-колективистично“, и израстват опозициите модерно настояще – консервативни битови форми, непрестанно изменчиво – социално устойчиво, егоизъм именяща се нравственост – колективистичен морал на задругата на основата на изконни човешки добродетели. В условията на материално, категориално и понятийно разрушен следвоенен свят творците от движението „Родно изкуство“ се връщат към селото и селското като форма на реакция към настоящето, но не като ретроутопия, а като начин за оптимистично търсене на национална родова идентичност, на характер, на същина, чрез които да се поставят основите на новия градеж на разрушения национален космос. Художници, писатели, композитори, сценографи, хореографи изграждат основана на синтез концепция за родното, която определя и включва всички характеристики на образа и изображението – обстановка, бит, жест и поза, облекло, антропологична характерология. Всичко изобразено – зеленото поле, Балкана, манастирът, селският двор, мегданът, градината, нивата, носите, земеделският инвентар, трудът, танците, делничните и празничните сцени, са символи на родното и еквивалент на националната душевност. Селянинът е органически свързан с тях, както е органически свързан и с природата или домашните животни, чийто език безпогрешно разбира. Така е в пасторалните композиции на Иван Милев, изразено е от девойките на Владимир Димитров-Майстора и брезовските овчари на Златю Бояджиев, надничата от задушниците на Пенчо Георгиев и е символизирано от селските мадони на Константин Стоилов. В литературата тези идеи са вплетени в разказите на Йордан Йовков, Ангел Каралийчев, в стилизациите на Гео Милев, в неподражаемата проза на Николай Райнов и ред други автори, повлияни от идеите на движението „Родно изкуство“.

Фурнаджиев също споделя обявената от обединените в него художници, писатели, композитори, театрални основна естетическа цел – изкуството да върне своя народностен характер, т.е. то да бъде „родно“, „българско“. Така в стихотворенията от „Пролетен вятър“ се появяват словесни картини, които изглеждат като фрагменти или дори цели голямоформатни платна, изградени

от „селските“ („родни“) образи на българското: „днес вървя по зеления път,/ а зад мене, от мрака понесени, / моите кучета сиви вървят.“; „аз яздя през нивите“; „горят големи и червени ниви“, „белите ни кърпи пеят сред житата“; „и горят житата черни и червени“; „Ще свирят кавали, ще гръмнат широките тъпани“; „С петли във ръката ще дойдат и старите кумове...“. Цялата стихосбирка масирано възражда българския митопоетически образен речник – коне, кобили, вълци, петли, ракия, сватба, копия, поле... за да внуши (чрез действие на скрити есхатологични енергии на словото) доминантното общо чувство за рушене на света като български и като всеобщ, апокалиптичното усещане за край, но и мистичното му съзидаване отново в точката на край-началото – на времето, на пространството, на човечеството, на света. В поетическия свят на стихосбирката социален, исторически и природен свят са увлечени във вселенски разрушаващо-съзидаващ ритуал (от „Конници“ през „Гибел“ до „Утро“ и „Сватба“), в който свиващият се свят магично се възвзема от останките си и се ражда като нов. Историческото събитие – въстанието от септември 1923 г., получава разтегната визуална форма, изградена от архетипни видения, митически образи, визионерска сила и емоционална екстатика. Червеното и черното, жълтото, зеленото и бялото – цветове на зримите форми, но и метафори на екстатичното преживяване, са национално оразличимите цветове: те са в шевиците на народните носии, в магиката на ритуалите, в традиционната украса на изделията на старите майстори занаятчии. В същото време това са цветовете на кръвта (при смърт и раждане); на плодородните жита, но и на изпепеляващото слънце; на тучните ливади, на светлия простор и ритуалните одежди, с които се празнува или изпраща животът.

Никола Фурнаджиев, подобно на новите творци от поколението, участва в създаването на различна национална художествена форма. Тя е решително отделена както от академичните битоописания – документално точни, етнографско прецизни, на първата следосвобожденска генерация художници (Антон Митов, Иван Мърквичка, Борис Ангелов), така и от умилителните народнически ретроутопии от типа на „Дядовата Славчова унука“ на Тодор Влайков. „Новото“ на новата форма се постига чрез цвета, линията и формата, които стават същинският смисъл на „изразното средство“. Те се схващат като пластични съответствия на вътрешните състояния и като такива се превръщат в символи и в носители на метафорични значения. При Фурнаджиев четем: „Ракията е бяла като гибел“ („В кръчмата“), „Видях в жълта кръв облени копия“ („Гибел“), „Небесата ме гледат без милост, / и със бяла и огнена брадва / вечер някой на черна кобила / ме спохожда и кани на сватба.“ („Ужас“). Формата се освобождава от натурната видимост и вече може да се деформира – напр., „слънцето мутра“ („На слънцето запалената мутра“ от „Утро“) или родната „земя-жена“ („Моя едра жена, моя родна и черна земя“ от „Дъжд“), лятото-змей („Огромна змей е лятото в пустините“ в „Любов“). В

естетиката, която вижда във външните материални форми средство за разкриване на духовна и човешка реалност, а не елементи за създаване на илюзия за зрима достоверност, те са самата експресия – „О, малка моя **безутешна** къща“ („Утро“, подч.мое – Б. Б.), „Белите ни кърпи **пеят** сред житата“, „**Весела** жътва в нивите **препуска**“ („Жътва“, подч.мое – Б. Б.). Такава употреба откриваме, макар и елегантно естетизирана при Йовков (например каруците на Сали Яшар или цветята на Люцкан от разказите „Песента на колелетата“ и „Последна радост“, но това е в целия Йовков свят), виждаме в изтънчения декоративизъм с източен привкус в прозата на Николай Райнов, наблюдаваме в декоративизма и стилизацията на Ангел Каралийчев.

Фурнаджиев обаче успешно насладва модернистично-поетичното „родно“ в сложния естетически сплит на конструктивистки принцип на изграждане и кубо-фовистка озримост на поетическия свят, обвивайки го в експресионистична екстатичност. Авангард и „родно“ си взаимодействат, за да превърнат книгата „Пролетен вятър“ в един от ранните и ярко национално оразличими образци на българското „родно изкуство“ в следвоенния български авангарден литературен модернизъм.

БЕЛЕЖКИ

1. Подробно за специфичното присъствие на стихосбирката в естетическия контекст на времето вж. книгата на Александър Кьосев „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в естетическия контекст на своето време“
2. По-подробно по въпроса вж. в книгата на Красимир Делчев „Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство“. С., ЛИК, 2006, ISBN 9546077259.

ЛИТЕРАТУРА

- ИВ, Д., 1925. Пролетен вятър. *Нов път*, № 12, с. 350 – 354.
СТОЯНОВ, Л., 1925. Пролетен вятър. *Хиперион*, № 4, с. 211 – 215.
ДАЛЧЕВ, А.; ДИМ. ПАНТЕЛЕЕВ, 1925. Мъртва поезия. *Развигор*, № 188.
РАДОСЛАВОВ, И., 1992. *Българска литература 1880 – 1930*. София.
ДЕЛЧЕВ, К., 2006. *Философия, художественост и скандал в модерното изобразително изкуство*. София: ЛИК. ISBN 9546077259.
КЬОСЕВ, А. 1988. „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в естетическия контекст на своето време. София: УИ „Св. Климент Охридски“.

REFERENCES

- IV, D., 1925. Proleten vjatar. *Nov pat*, № 12, pp. 350 – 354.
STOJANOV, L., 1925. Proleten vjatar. *Hiperion*, № 4, pp. 211 – 215.

- DALCHEV, A., PANTELEEV, D., 1925. Martva poezia. *Razvigor*, № 188.
RADOSLAVOV, IV., 1992. *Balgarska literatura 1880 – 1930*. Sofia.
DELCEV, KR., 2006. *Filosofia, hudojstvenost i skandal v modernoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: LIK. ISBN 9546077259.
KJOSEV, AL. 1988. „Proleten vjatar“ na Nikola Furnadjiev v esteticieskia kontekst na svoeto vreme. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.

THE COLLECTION OF POEMS „SPRING WIND“ BY NIKOLA FURNADZHIEV – AVANT-GARDE AND “NATIVE”

Abstract. The article offers an insight into the entanglement between the avant-garde modernist principles of image and the Bulgarian aesthetic-ideological idea of the “native” from the 20s of the 20th century, realized by Nikola Furnadzhiev in the collection of poems “Spring Wind” from 1925. The reasoning is based on correspondences between the imagery in the paintings of the period and that in the poetic works from the poetry collection. The artistic suggestion achieved on their basis in “Spring Wind” illustrates an important aspect of Bulgarian avant-garde modernism as an aesthetic phenomenon, in which, although not yet fully described, European avant-garde aesthetic ideas and worldview attitudes are connected with the native ideological and aesthetic tradition. As a result of this relationship, in the entire literary field of the period, specific artistic modernist manifestations are obtained, through which Bulgarian literature in the years between the two world wars fits into the general European artistic process of intense search for an existential perspective before the post-war man and the corresponding aesthetic paths for achievement set through the creative efforts of a new post-war generation of artists.

The inclusion of Furnadzhiev’s poetry collection in this artistic practice has a decisive contribution to the expansion of pictorial experimentation and establishes its literary-aesthetic importance.

Keywords: Nikola Furnadzhiev; “Spring Wind”; avant-garde modernism; native, aesthetics; “Native Art”

✉ **Dr. Bilyana Borisova, Assist. Prof.**

Department of Bulgarian Literature
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
15, Tsar Osvoboditel Blvd.
Sofia, Bulgaria
E-mail: bborisova@slav.uni-sofia.bg