

Свилен Стефанов

## Един неуспешен опит за масово изкуство

**И**зкуството на т. нар. „култовски период“ (30-те—50-те години за съветското общество, а у нас, както е известно, след 1949 г.) напоследък е обект на повишен интерес в обществените и изкуствоведските среди. Това внимание не е неестествено, тъй като сега, в края на века, сме свидетели на разпада на едно много своеобразно по структурата на своите норми общество, явяващо се в очите на последното поколение съвсем несъстоятелно. Като част от цялото това обществено настроение, същата оценка съответно се прилага и към изкуствата, които най-сетне след толкова дълго „табу“ могат да бъдат критикувани на воля, и то не без основание. В настоящия момент за тази „сврѣхмода“ се говори доста много и дори започва да ми се струва неприлично и аз да се възму-тя ведно с хоровите скандирания срещу гигантоманията, култовщината и антихудожествеността на вѣплѣщенията на теорията за „социалистическия реализъм“. Не е необходимо да се преповтарят ясни всекиму неща и да се подменя многостранното изследване на проблема с конюнктурно вестникарско заклеймяване. Никой никога няма да отрече тоталитарната природа на „най-прогресивния метод“. Съвсем логично (за сегашната ситуация) битува убеждението, че се касае за антиизкуство — доколкото понятията „изкуство“ и „творчество“ априорно са свързани с представата за свобода на личността и творческата воля в духа на „модерните“ времена. Естествено е едно културно общество да се отвращава от насието в каквато и да е форма, да не говорим за изкуство, отхвърлило иманентните си естетически проблеми с единствената цел да омагьоса идеологически обществото на всички възможни равнища. Но засега ще оставя разсъжденията от този порядък на критиката, нуждаеща се от лесен анти тоталитарен актив, с чието обществено ангажирано перо не мога да се меря. Също така целта на този текст не е да прави исторически и фактологически анализ на 50-те години у нас. Стремещѣт е да се видят основанията за съществуване на този тип „творческо мислене“ и неговата нееднозначна социализация и функционалност в различни отрязѣци от време и място, т. е. да видим проблематичността на неговата ху-

дожественост. Мисля, че това е важно, защото е част от нашата история, защото част от произведенията функционират по един или друг начин и днес и защото се намираме на границата на две епохи, когато проблемът за „събарянето на идолите“ е особено актуален.

Няма да се занимаваме с преповтаряне на хронологическите граници и пластическите характеристики на соцреализма. Широко известна е историята за преминаването от авангард към соцреализъм в СССР. Много интересно изследване за приемствеността и различията между двете епохи прави Б. Гройс, разглеждайки сталинската епоха като могъщо държавно устройство за реализация на някои основни идеи на авангардизма<sup>1</sup>. Мечтата за организиране на обществото в единни художествени форми като че ли се е изпълнила, но фактически сме изправени пред нещо съвсем различно. Изкуството наистина се оказва извън музея, извън историята — то е синхронизирано с общопартийното дело. Но определен резултат от това прегрупиране ни е добре известен. Идеята за функционалност (в смисъл на всеобща разбираемост) унищожава индивидуалните и „формалните“ търсения и се раждат познатите ни комисари, спортисти, пионери, гребци, лениновци, сталиновци и още няколко десетки официално канонизирани иконографски схеми. Изкуството придобива едновременно чувството за самодостатъчност и декларативна насоченост към бъдещето. Завоят е твърде рязък — идеята за новаторство е подменена с опит за създаване на изкуство, чиито функции са идентични с тези на култовия предмет в традиционното общество. Разликата е в това, че изкуството на традиционното общество е негова именентна част, а в нашия случай трябва да стане такава. Въпросът е именно по какъв начин е възможно това и въобще възможно ли е, и как е изпълнил задачата си соцреализмът.

В България към 1949—1950 г. се налага същият ред и в политиката, и в културата. Концепцията за социалистическия реализъм е приета безрезервно от комунистическата власт и наложена като единствено възможно по твърде брутален начин. Около едно десетилетие у нас се развива най-ортодоксално към образа култовско изкуство. Заклеймени са „жендовищината“ и „формализмът“, разгромени са независимите творчески групи, като на тяхно място се появяват силно централизираните творчески съюзи, чиито остатъци още тровят атмосферата в нашата култура. Но нека се обърнем към източника. Ето част от речта на В. Червенков: „В лицето на партийната организация Централният комитет на Партията трябва да има един верен помощник и проводник на

<sup>1</sup> Вж. Б. Гройс. Соц-реализм — авангард по-сталински. — Декоративное искусство, 1990, кн. 5, с. 35.

партийната линия в изобразителното изкуство. Този партийен комитет трябва да бъде монолитен.<sup>2</sup> Какво повече можем да допълним?

\* \* \*

Интересен факт е, че в историята на изкуството никога досега идеологията и съответстващото ѝ естетическо предметяване не съвпадат напълно. Амбиция на всички системи от типа на „естетиката на тъждеството“ е да създават канони за адекватно предаване и приемане на информацията. Каноничното изкуство е ориентирано към изпълняване на правила и нормативи и няма да кажем нищо ново, ако причислим към него и сталинското изкуство, защото то е потопено в култа и церемониала, който въплъщава значение, и едва след това може да се разглежда като естетическо явление. Соцреализмът сам няма свое иманентно чисто естетическо значение, но, разбира се, използва с охота престижа на различните изкуства и съществува именно чрез тях. В това направление пътят за развитие на формата е един — към пределна автоматизираност, т. е. до пределна фиксираност на областта на съобщенията<sup>3</sup>. Догмата има предназначението да придобие комуникативността на изкуствата от типа на традиционното или средновековното, въпреки че в теоретичен план соцреализмът винаги се е разграничавал от „нереволуционните“ художествени системи. Неслучайно се настоява толкова много на „всеобщата достъпност“ и „разбираемост“ — непрекъснато изтъкваната масовост е постигната реално чрез натрапване с помощта на стоманената държавна машина. Трудови и революционни сюжети изпълват литературата и изложбените зали. Като че ли теорията за „изкуство за народа“ получава пълна реализация. И действително когато в ежедневиия живот на обществото се настанят стотици произведения, подкрепени с тотална идеологическа експанзия към всеки един индивид, те ще намерят място в общественото съзнание, но основният въпрос е по какъв начин ще „заработят“ тези артефакти и дали посланието ще достигне „едно към едно“ до рецепиента? Въпросът в никой случай не е прост и еднозначен.

Въпреки че соцреализмът е създаден от името и в името на масите, той далеч не е способен да изпълнява ролята на „алфа и омега“ в естетическите представи на съвременниците си. Той е чудесен пример за информационните парадокси на каноничните

<sup>2</sup> Червенков, В. За науката, изкуството и културата. С., 1953, с. 218.

<sup>3</sup> Вж. Ю. Лотман. Поетика. Типология на културата, С., 1990, с. 333.

системи, както ги разглежда Лотман<sup>4</sup>. В този смисъл Б. Гройс много точно отбелязва: „При това периодът на 30-те и 40-те години в Съветския съюз е всичко друго освен време на свободно и неограничено изпяване на истинските вкусове на масите, чиито симпатии без съмнение и по онова време са на страната на холивудските кинокомедии, джаза, романите за „долче вита“ и т. н., но не и на страната на социалистическия реализъм, призван да възпитава масите и затова преди всичко отблъскващ ги с менторския си тон, с липсата на развлекателност и с пълното откъсване от реалния живот, което по своята радикалност не отстъпва на „черния квадрат“ на Малевич.“<sup>5</sup> В този инсцениран реализъм всичко е „поза“ и „театър“. Позират летци, партизани, комсомолки, и то естествено в „сакрални ситуации“ — „труд“, „борба с врага“, „предаване на опит от съветски специалисти“, т. е. работи се по предварително зададен текст. Пълната измисленост и липсата на виталност едва ли е била скрита още за човека от 30-те години. Още повече, че върху тази иконография се налага и проблемът за чисто пластическата форма, която завършва „сюрреалистичния“ ефект на това изкуство. Защото ако дотук всичко беше низ от условности, то пък сега всичко трябва да бъде „като истинско“, в смисъла, който може да даде академичната етюдноост. Спомням си, че в детството си, спрял пред една от групите на Паметника на Съветската армия в София, доста дълго се чудих дали са истински или не оръжията на „другарите“. Все си мислех, че са истински, но са ги „направили нещо“, за да станат като фигурите, които ги носят. Това движение и неустановеност между „вещта — вещь“ и „вещта — изкуство“ са се явявали нелепи в своето време не само в очите на просветените хора. Убеден съм, че естетическият механизъм на масовия човек (макар и несъзнателно) е свързан с идеята за вещта и с асоциации за нея, които далеч надхвърлят нейните конкретни параметри — той не би останал доволен от предложенията да се замени свойственото му изкуство с нещо, което е дори „самата действителност“. Изкуството, което масите употребяват и създават (фолклор, масова култура, кич, примитив), въпреки декларираната любов към „реалното“, е толкова по-условно като форма, колкото по-живо се социализира. Пълна заблуда е, че художествената условност принадлежи само на професионалното изкуство — масовото изкуство притежава друг тип условност, която е вътрешно присъща на условностите на масовото съзнание. Това е друга тема, но ми се струва, че *покриването на концепция, пластика и функция съвсем не се е получило дори в „силните времена“ на соцреалистическото изкуство.*

<sup>4</sup> Пак там.

<sup>5</sup> Гройс, Б. Цит. съч., с. 35.

А сега смятам да поспоря малко със себе си. Работата е там, че всичко може да функционира като изкуство. Би било несериозно да смятаме, че изкуството на соцреализма е минало покрай очите и ушите на своите съвременници, при положение че десетилетия наред е било единствен легитимен официоз. Изкуството в много голяма степен (в определени периоди изцяло) се създава и осмисля като такова от популяризаторството и въобще от дейности от типа на естетиката и критиката, които „омагьосват“ или „размагьосват“ създадения от уж главния съзидател-художник артефакт. Достатъчно е да се създаде дори инсценирана ситуация на социализация чрез всички възможни комуникационни средства, и най-несъстоятелното произведение се превръща в изкуство. По силата на всекидневното движение в пространства, осмислени от определен тип архитектура и скулптура, и общуване с един и същ тип изкуство се получава определен вид „масово безсъзнателно“, опряно на навика на всекидневието, и по тази причина твърде безкритично. Соцреализмът не присъствува активно в житейското съзнание, но дори само по силата на своето неизменно присъствие в обществото, печата и научната литература той функционира. За различните групи хора — различно, но функционира. Ще дам един пример за това, колко стабилно са се вместили част от стереотипите на култовското изкуство в светогледа на „социалистическия човек“. Ще стане въпрос за самодейното творчество. Това не е случайно, тъй като смятам, че в самодейното творчество се вземат най-характерните черти от най-популярните образци на официалното изкуство. Макар и осмислени, и „принизени“ по своему, в много голяма част от творчеството на руските примитивисти присъствуват основни иконографски схеми и различни прилики с „високото изкуство“ на времето. Отварям книгата „Самодетельные художники“ със съставител Т. Б. Белская<sup>6</sup>, която представлява каталог на съветски наивисти от средата на 70-те години. Попадам на картина, представяща манифестация на Червения площад, завод с димящи комини, отразени в река, наричаща се „Заря на комунизма в Полясе“. Понататък виждаме батална сцена с воюващи червеноармейци и т. н. Някои може би помнят, че в гостувалата у нас изложба на унгарски примитив имаше едно-две подобни неща — например един Ленин от дърво. По никой начин не искам да слагам знак за равенство между двете съвсем различни явления, но когато искаме да разберем какво точно и по-какъв начин от професионалното изкуство е функционирило или функционира, много показателен за нас може да се окаже подборът от използваното и „откраднатото“

<sup>6</sup> Вж. Т. Б. Белская. Самодетельные художники. М., 1981.

от него в масовото изкуство. Това ясно показва до каква степен дадено изкуство намира отзвук в обществото. Примитивите показват съвсем друга пластика, но и в нея понякога, а не само в иконографията може да се разпознае една обща представа за професионалното изкуство на времето.

Какво ни говори всичко това? Първо, че имаме един *наложен „отгоре“ модел на изкуство, призван да стане верую на цялото общество, но реално нито като иконография, нито като пластика той се оказва комуникативен*. Второ, по силата на реалното (макар и натрапено) присъствие в житейското и културното пространство това изкуство и неговата идеология оставят реален отпечатък върху съзнанието на не едно поколение. Човекът често съвсем доброволно се оставя да бъде воден и заблуждаван, но „бягството от свободата“ е вече друга тема. Въпросът за адекватната социализация на сталинското изкуство не може да бъде решен на едно равнище.

\* \* \*

Колкото предният въпрос е сложен, толкова проблемът за отношението към култовското изкуство в по-късни времена е интересен и дори забавен, защото има коренни поврати в отношението на различните поколения и групи към вече отдавна създадената и неизменна форма на соцреалистическото изкуство.

Както отдавна е известно, художествената ценност е винаги в движение и поради това може да се каже, че няма нищо по-преходно от изкуството. То функционира единствено в процеса на *възприятието*. Извън погледа на човека всяко произведение е лишено от жизненост. Извинявам се за баналностите, но съм се наслушал за непреходността на изкуството, за неговата общочовечност и мистичната му непознаваемост. Първите две намиришат на самодоволна нормативност, а последното — на липса на конкретен подход. И ако теоретичната основа за изследване се базира само на формално пластическите характеристики на произведението, извън отчитането на реалния процес на възприятие на човека от една или друга епоха, то това изследване никога няма да достигне до същностни разшифровки за природата на дадено естетическо явление. Същината е именно в споменатия човек от „една или друга“ епоха: произведението винаги се осмисля през „очилата“ на времето, с неговите мерки за „красиво“ и „грозно“, и най-важното е, че всяка различна култура вижда в едно произведение на изкуството съвсем различни положителни и отрицателни черти. И най-често предметът на изкуството функционира по коренно различен начин от вложеното в него от твореца. Нека си спомним, че още Мукаржовски говореше за надскачането на

формалния метод и неговото разширяване с активното включване на социологическите изследвания<sup>7</sup>. Въпреки неоспоримата автономност на произведенията на изкуството то е винаги съпътствувало от ред явления, като език, морал, религия, политика, икономика и т. н., които въздействуват едно на друго. Тези явления непрекъснато се прегрупират и при това променят чуждата и собствената си структура, което означава преосмисляне и на естетическата ценност. Може да се каже, че изкуството има две свързани части — статична (материалния обект) и динамична (свързана с особеностите на възприятието, комплексно формирано от епохата). Именно второто изменя до неузнаваемост функцията на иначе неизменното като пластика произведение и се шегува доста злобно с почитателите на „непреходни стойности“.

В този дух ще проследим метаморфозите на соцреалистическото изкуство вече извън времето на неговия „цъфтеж“. Вече видяхме колко е проблематична неговата естетическа социализация въпреки завоеванията, постигнати с натрапчивост. С времето цялостно се променят политическите и естетическите възгледи. Соцреализмът фактически се оказва откровено ненавиждан и презиран, въпреки че дълго липсваше възможност за официалното му отричане. Днес, когато самата политическа система е в процес на унищожение, страстите кипват и по отношение на цялата досегашна култура, така отвратително използвана като инструмент на тоталитаризма. Никой уважаващ себе си художник не е склонен да оправдае или оцени по някакъв начин тази злочеста изобразителна дейност. И, разбира се, от гледната точка на нашия „професионализъм“ и „добър вкус“ трябва тотално да се скъса с всякакви подобни прояви, които излагат престижа на българския художник. Или от позицията на „авангарда“ символиката на епохата се поставя в несвойствен контекст и се получава едно политизиране и елементарно иронично-асоциативно изкуство, отчетливо разкриващо „интелектуалността“ на съвременния български творец.

Но колкото и да е парадоксално, проблемът има и друго измерение и за това естествено са виновни пак времената и нравите. Като че ли сега се наблюдава повишен интерес и дори мода към произведенията на соцреализма от страна на Запада. И наистина европейските и американските меценати са все по-склонни да изкупуват така презираното от нас изкуство. Трябва да внимаваме, защото ако изведнъж ни се прииска да видим Вълко Червенков на портрет, може да ни се наложи да летим чак до САЩ.

<sup>7</sup> В ж. Я н М у к а р ж о в с к и й. К чешскому переводу „теории прозы“ Шкловского. — В сб.: Структурализм: „за“ и „против“. М., 1975, с. 27.

Оставям шегата настрана и заявявам, че грешат онези, които смятат, че странната любов на Запада към тези съмнителни творения е просто резултат от модата на деня. Наистина сега съществува и напълно фетишистко отношение към „сакралните“ атрибути на досегашните социалистически страни. Но същностното осмисляне се извършва на друго ниво — отношението на чуждоземния ценител е различно, защото критическото му мислене е оформено и свързано с правилата на светоглед, доста различен от нашия. През „очилата“ на съвременното постмодернистично мислене нормативните категории губят смисъл и оценки, каквито у нас традиционно се прилагат, са направо неуместни. В естетическата система, в която „всичко е позволено“, соцреализмът не само се осмисля поновому, но и много от чертите му съвпадат с естетическите търсения и теоретичните постановки на постмодернизма. Последният започва да се противопоставя на авангардното мислене в неговия изначален новаторски дух и възприема една неизбирателна позиция, включително и възвръщане на вкуса към конвенционални изразни средства. Широко се използва „преиздаването“ на авангардистки движения от „модерните времена“. Естетическата система залага на „цитати“ и еkleктичността е нейната сърцевина — и може да се каже, че като иманентно състояние на това движение еkleктичността престава да се самоосмисля като такава и дори като определение остава в речника на консервативната естетика. Реабилитират се фигуративното, алегоричното, литературно-разказвателното, романтичното, героичното, академичното и още цял куп неща, срещу които авангардът водеше героична борба. В музеите отново, и то с голям успех, се появиха отренените платна на академиците от френския салон Бугро, Кабанел, Кутюр и Месоние. Техните творби се нареждат без чувство за малощност до тези на техните някогашни велики врагове — импресионистите. Експлоатират се всички възможни нива — например съвременни вариации върху шедеври на романтизма като „Салът на Медуза“ на Жерико или „Гърция върху развалините на Мисолунги“ на Дьолакроа.

Постмодернизмът се отнася твърде безкритично и към „извънестетическите явления“, като масовата култура, кича и прочее проблематични за ортодоксалния вкус явления. Следователно няма нищо чудно, когато в тази плуралистична естетика най-неочаквано намери своята „красота“ и чудовището, наречено соцреализъм. Неговата „измисленост“, патетичност, разказвателност, класическата му форма идеално прилягат на всеопрощаващия и ироничен поглед на съвременника. А неговата култовска тоталитарност, вече мумифицирана като функция, е върховата точка на ес-

тетическия екстаз. Полският изкуствовед Стефан Моравски беше писал, че в епохата на постмодернизма изкуството е белег на цивилизационен упадък и е неограничавана от нищо игра на художника, който рисува така, както му доставя удоволствие<sup>8</sup>. Също така можем да кажем, че днес възприятието на човека е една неограничена от нищо игра, в която той се обръща към онова, което непосредствено му доставя удоволствие. При липсата на оценъчни системи е осъществена безкрайна възможност за трансформации на социално-битовите, политическите и широкоестетическите функции, макар и в своеобразни художествени ценности. В новата ситуация сталинското изкуство става всичко друго, но не и това, което е трябвало да бъде. *Вместо най-разбираемото и присъщо на масите изкуство то се оказва в положението на изкуство, отговарящо на вкусовете на определен интелектуален елит.* Влизането на социалистическия реализъм в музея е най-големият крах на една изключително амбициозна теория, която трябваше да обедини вкусовете на хората. Срещата между тях никога не може да се състои, или ако се състои, то можем да кажем, че просветеният елит си е намерил достойно естетическо занимание.

\* \* \*

От всичко казано дотук става ясно, че едно произведение на изкуството не може с лека ръка да бъде отхвърлено и „винаги“ да бъде поставено в кръга на извънестетическите явления. Отговорът на един такъв въпрос не може да бъде задължаващ, тъй като явлението може да се разглежда от различни гледни точки и обществени формации. Историята така или иначе ще се подиграе на всяко естетствуване и по-верният път според мен е в спокойната плуралистична оценка и използването на методи, разглеждащи явлението в движение, защото само когато напълно безпристрастно се проучи даден факт, особено ако е „негативен“, той може да бъде осмислен и превъзмогнат в по-нататъшното развитие на обществото. Но макар че соцреализмът може да намери в определен отрязък от време оправдание за естетическите си характеристики, има един пункт, по който той може би остава извън културната история на човечеството, и това е нравствената страна на въпроса — доколкото това изкуство е тоталитарно по своята природа, както и това на фашистка Германия. В този смисъл то може би винаги ще бъде непълноценно, доколкото етическата страна на творбата има отношение към естетическата, но това също е доста спорно по простата причина, че днес надали някой сериозно се сърди на Нерон за това, че е подпалил Рим.

<sup>8</sup> Вж. С. Моравски. Авангардът, неоавангардът и проблемът с постмодернизма. — Философска мисъл, 1990, кн. 6.