

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Катедра „ЖИВОПИС“

Александър Любомиров Петков

ЯВЛЕНИЕТО „ПЛОВДИВСКА ГРУПА“ ОТ 60-ТЕ НА ХХ В.

(ГЕОРГИ БОЖИЛОВ – СЛОНА, ДИМИТЪР КИРОВ,

ЙОАН ЛЕВИЕВ, ЕНЧО ПИРОНКОВ, ХРИСТО СТЕФАНОВ)

АНАЛИЗ НА СОЦИАЛНО-ПОЛИТИЧЕСКИЯ И КУЛТУРЕН ГЕНЕЗИС,

РОЛЯ И ВЛИЯНИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ГРУПА

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен „ДОКТОР“

Научен ръководител: проф. Андрей Даниел

НАУЧНО ЖУРИ

Председател: проф. Андрей Даниел

Рецензент: проф. д.изк. Чавдар Попов

Рецензент: доц. д-р Галина Лардева

Проф. д-р Бисера Вълева

Проф. д-р Стефан Алтъков

София, 2014 г.

Съдържание

Обща характеристика.....	3
Увод.....	4
I. Методология и понятия.....	9
1. Преразглеждане на позитивистичния метод на Иполит Тен.....	9
2. Относно автономността на изкуството.....	13
2.1. Историческото развитие към социалната свобода на изкуството и неговото следващо интелектуализиране.....	13
2.2. Относно вътрешно присъщата автономност на изкуството.....	15
II. Опит върху определението на понятието култура и неговата взаимовръзка с изкуството.....	20
1. Противоречивостта на съвременните популярни възгледи за думата култура....	20
2. Исторически подход към понятието култура.....	21
2.1. Античното разбиране за култура.....	21
2.2. Средновековното разбиране за процеса на култивиране.....	22
2.3. Какво се счита за култура през Ренесанса и Хуманизма – идеята за индивидуализъм в южна и северна Европа.....	23
2.4. Радикална промяна на понятието култура в XVII в. – култура без прилагателно.....	27
2.5. Хердеровият културен модел за националния характер на културата – моделът на затворените, отблъскващи се сфери.....	28
2.6. Критичен поглед върху националния културен модел.....	29
3. Социологически подход към понятието култура.....	33
3.1. Причини за социологическия подход.....	33
3.2. Култура и цивилизация – синоними или антоними.....	34
3.3. Социални-исторически причини за различията в значенията и употребата на понятията култура и цивилизация.....	34
4. Транскултурност – дескриптивен модел за културно-историческото изследване.....	38

III. Социално-политическият и културен генезис на Пловдивската група....	40
1. Опит за дефиниция на феномена художествена група.....	41
2. Социално-политическите предпоставки и условия в България при появата на Пловдивската група и нейното развитие.....	47
3. Транскултурните фактори за сформирването на Пловдивската група.....	58
Заключение и декларация за оригиналност.....	62
Научни публикации, свързани с темата.....	65

Обща характеристика

Дисертационният труд е с общ обем от 350 страници. Той се състои от две части: теоретична част, включваща увод, изложение в три глави и заключение, развити в 150 страници. След това следва емпирично изследване, което е организирано в 8 приложения и 269 илюстрации. Приложенията включват: едно интервю с художника Христо Стефанов, което лично проведох с него в четири разговора през лятото на 2013 година; веднага след това са представени две интервюта на г-н Руен Руенов, направени от него през 1997 г. и 1999 г. с автора Георги Божилов-Слона, които г-н Руенов любезно ми предостави през 2011 г. с позволение да ги ползвам и публикувам в рамките на тази дисертация; накрая се намират пет биографични справки за всеки от петимата пловдивски художници, извадени от архива на Съюза на българските художници, последвани от илюстрациите. Обемът на приложенията обхваща 116 страници, а този на илюстрациите 64 страници заедно със списъка им. Каталозите са 17 на брой, от които е черпен илюстративният материал. Библиографията включва общо 191 заглавия, 147 от тях са на български език, 1 на руски, 1 на английски и 42 на немски.

Дисертационният труд е обсъден през месец октомври 2014 г. в катедра „Живопис“ на НХА.

УВОД

„В живота действат особени сили, вплетени едновременно в корените и короната му, към които ние принадлежим под формата на мимолетно съществуващи клетки и за това задачата ни не е да обвиняваме или оправдаваме, а да разбираме.” Георг Зимел

Настоящото изследване се занимава с петима художници от Пловдив: Димитър Киров (1935-2008), Йоан Левиев (1934-1994), Христо Стефанов (1931-2013), Енчо Пиронков (р.1932) и Георги Божилов (1935-2001). Тези автори, известни още като *Пловдивската група*, принадлежат към младото поколение пловдивски художници, визирайки периода между 1956 г. и 1970 година. Една голяма част от творчество им е създадена между 1944 г. и 1989 г. – т.е. през годините на социализъм в историята на българското общество. Още в началото на художествения им живот петимата са обединени от публиката и обществената критика в някакъв творчески колектив, който, както вече отбелязахме, става познат като *Пловдивската група* или *Пловдивската петорка*. Главният фокус в този труд е насочен към анализ на факторите от културно и социално-политическо естество, оказали влияние за генезиса на тази художествена петорка от Пловдив - явление в българското общество през 60-те години на XX век. За сега няма научно изследване, което да се е съсредоточило експлицитно върху този аспект.

Преди да продължим би било добре да поясним, че съществува разлика между определението *Пловдивска група* и *Пловдивска школа*. Последното е общо нарицателно название, използвано от Цанко Лавренов, с цел да изтъкне особеността на няколко поколения автори от своя град – в това число и петимата интересувани ни художници. Освен това, когато срещаме в художествената историография термина *Групата на художниците в Пловдив*, се има предвид звеното на Съюза на българските художници (СБХ) в този град, а не *Пловдивската*

петорка, както вече я дефинирахме. Времевият центърът, около който условно ще кръжат разсъжденията ни, обхваща най-общо 50-те и 60-те години на XX век.

Съществуват редица други изследвания за петимата въпросни автори както като група, така и за всеки от тях по отделно. Някои от тях са следните; през 2012 г. излиза книгата на Анжела Денева *Георги Божилков-Слона - портрети на духа*, която представлява вид монография или вглеждане в проблеми, касаещи само един от авторите; три години преди това е публикувано изследването *Визуална митология на стенописта в България през втората половина на XX век*, книга от 2009 г., с автор Даниела Чулова-Маркова; по-рано, през 2007 г., тя се фокусира върху индивидуалното творчество на Йоан Левиев в дисертационния си труд *Непознатият Йоан Левиев - живот и творчество*. За да бъдем изчерпателни в това изреждане, трябва да посочим също така и монографиите за всеки от петимата художници, направени преди 1989 г. и отпечатани от издателство *Български художник*. Техни автори са Аксиния Джурова и Иван Маразов. Отношение към събитията около *Пловдивската група* взима и Димитър Аврамов в своя *Летопис на едно драматично десетилетие*. В повечето от посочените трудове, се откроява монографичната особеност на научните приучвания, репрезентативният характер на някои текстове или идеологическата обаяност на отзивите и критиките в пресата и специализираните издания от социалистическия период. Вземайки този факт под внимание, може да бъде обоснована целенасочеността на настоящият труд, а именно разбирането на генезиса на *Пловдивската група*, от културологична и социално-политическа перспектива в рамките на изкуствознанието.

Кои са основните въпроси и цели на настоящото изследване? Дължи ли се обединяването на петимата художници в група на тяхна обща инициатива, която би могла да се тълкува като израз на една взаимна художествена позиция или програма? Кои външни обстоятелства са изиграли роля за сформирването на това сдружение? Отговорите на тези въпроси са тясно свързани с причините за културния и социално-политически генезис или произход както на петимата

художници, така и на тяхното обединяване. Следователно методологията, която ще ръководи изследването е принципно от културно-исторически характер. Говорейки изобщо за културно и социално-политическо начало на художника, изхождаме от убеждението, че, както индивидуалният автор, така и група от автори, са зависими от фактори, намиращи се извън от тях. Същото важи логично и за самите художествени произведения. В този ред на мисли трябва да се позовем на позитивистичната философия на изкуството на французина Иполит Тен. Но, ако художествените явления бяха абсолютно зависими от външни обстоятелства, то това би означавало, че те са осъдени да бъдат единствено техни отражения. По този начин идеята за авторската независимост и свобода на изкуството би се оказала безпочвена и утопична. Ето защо явлението *Пловдивска група* се превръща в повод за разсъждения в посока на автономността на автора и творбата. До каква степен тази независимост може да е обусловена от общество, история, култура и политика? Какво е отношението между автор и власт, автор и общество? Каква социална функция притежават произведенията на изкуството? Съществува ли принципна свобода в изкуството и изначална свобода на художника въобще? Оттук произлизат няколко задачи. Една от тях се състои в това да намерим едно историческо, а също така и едно социологическо обяснение за автономията на изкуството и художника изобщо. По всичко проличава, че този проблем остава неразрешими в абсолютен смисъл, защото неговото тълкуване и значение зависят от стойностите, които обществата развиват и защитават с течението на времето смяната на основните гледни точки в тях. Следователно взаимоотношенията между изкуство и общество се променят непрестанно и подлежат на един постоянен анализ и дефиниция. Това важи в пълна сила и за България, разбира се. Избраните от мен период и автори изваждат на повърхността актуалността за разглеждането на тези взаимоотношения и се превръщат в повод за подобни разсъждения. Накрая преди да пристъпим към съществения анализ на явлението *Пловдивска група* в рамките на социално-политическите и културни условия през 60-те години на

миналия век, ще се опитаме да дефинираме какво представлява феноменът *художествена група* сам по себе си. Това ще ни помогне да дадем отговор на въпроса дали петимата автори са художествена хрупа и какви са нейното естество и цел.

Смятам за необходимо да поясня за читателя, че основно влияние за поставянето на хипотезите в настоящия дисертационен труд играят редица философи, социолози и изкуствоведи, най-важните от тях са: Георг Хегел, Георг Зимел, Мартин Хайдегер, Норберт Елиас, Волфганг Велш, Иполит Тен, Хайнрих Вьолфлин и др.

Първата глава насочва вниманието върху изясняването на методологията в рамките на изследването и уточнението на някои понятия или комбинации от понятия. Избраният метод за анализ е от позитивистичен характер, но спецификата на задачите на труда изискват едно по-внимателно вглеждане и осъвременяване не този вид подход, защото неговата претенция за абсолютна валидност се оказва проблематична за изследването тук. Трябва да се направи предварителната уговорка, че това преразглеждане на позитивистичния научен подход, приложен към проблемите на изкуствознанието, важи в рамките и за целите на настоящия труд и не претендира за общовалидност. Все пак без настоящото конкретизиране на неговата приложимост в рамките на този труд общата цел на изследването не би могла да бъде постигната. Понятията, които се нуждаят от конкретизиране, без което не бихме могли да изградим хипотезата си, се отнасят до автономията на изкуството и автора му – тяхното историческо и социално развитие. В края на тази глава ще опитаме да опипаме и темата за възможната вътрешно присъща автономност на изкуството с помощта на философа Мартин Хайдегер (**Началото на художествената творба**) и на социолога Георг Зимел.

Втората глава е от културологично естество. Тя разглежда историческата и социологическа еволюция на понятието *култура*. Особено свойство на понятията е, че те притежават не само един обяснителен характер, а нещо повече: тяхното

тълкуване предопределя нашата практическа стратегия в боравенето с фактите в настоящето. Ето защо ми се струва неизбежно необходимо да се намери концепция за разбирането на това какво е *култура* с оглед на съвременната отговорност към действителността. Тъй като днес понятието *култура* съдържа един доста обширен диапазон на тълкувания, а оттам и съответен подход към реалността, се налага да направим един обстоен исторически и социологически анализ на термина и неговата взаимовръзка със сферата на изобразителното изкуство. Всичко това обуславя дълбочината и размера на тази глава. В тези две първи глави се прави, когато е необходимо връзката със самия обект на темата на дисертацията и е показана нуждата от теоретичната подготовка на структурата на самия анализ на Пловдивската група.

Третата глава обръща внимание на спецификата на социално-политическата организация на художествения живот в България след Втората световна война, тъй като това са условията, които в относителна степен определят и обясняват възникването на интересувания ни феномен. Ще се опитаме да намерим определение на феномена *художествена група*, защото е необходимо е да изясним какви са критериите, чието наличие би оправдало обединяването на петимата пловдивски художници в един творчески колектив. Последната част на тази глава повдига хипотезата, че българското общество и култура, част от които е и Пловдивската група, са резултат на транскултурни влияния и процеси още от Българското възраждане – концепцията за транскултурното развитие на обществата е развита още в началото на 90-те на миналия век от германския философ Волфганг Велш. В този ред на мисли Пловдивската петорка представлява едно логично продължение на този еволюционен процес в условията на един силово наложен херметизиращ и хомогенизиращ политически и културен модел.

I. Методология и понятия

1. Преразглеждане на позитивистичния метод на Иполит Тен

Позитивистичният метод на модерните науки, който намира приложение тук, се основава на закона за каузалността. Когато този принцип на мислене се пренесе в областта на изкуствознанието и културознанието, се изхожда от позицията, че произведенията на изкуството и културните феномени са обусловени от заобикалящата ги среда – от исторически предпоставки, икономически, политически, духовни и социални условия. В този ред на мисли методологията на настоящото изследване, до известна степен, ще се базира върху позитивистичната философия на изкуството на французина Иполит Тен. Казваме до известна степен, защото абсолютната зависимост от околната среда, от днешна гледна точка, изглежда, че се нуждае от преразглеждане.

Какви са съображенията, които ни карат да се доверим само частично на възгледите на френския историк и теоретик на изкуството? Главната му теза гласи, че изкуството и художника зависят предимно от заобикалящата ги среда и време, че произведенията на изкуството са тяхно отражение. Принципно, неговото убеждение изглежда логично и описателно приложимо. Това, което обаче според мен трябва да бъде осъвременено или наново дефинирано, се състои в интерпретацията на трите основни момента в неговата теория. Тези фактори Тен нарича *раса, среда и момент* (*race, milieu et moment*).

Първо трябва да поясним, че под думата *раса* Иполит Тен явно няма предвид общоприетия епидермален поглед върху значението ѝ като генетично или биологично различителен фактор, а по-скоро влага в това понятие колективните културни¹ предпоставки, които влияят върху членовете на дадено общество, без те

¹ Очевидно е, че и самото понятие култура се нуждае от конкретизация, за да стане напълно ясно за какъв вид условия говорим тук. Втората глава на настоящия труд е посветена на тази тема. За по-добро разбиране все пак още сега трябва да уточним, че през XIX в. във Франция под култура или цивилизация (двете думи са синоними в това езиково пространство) се разбират всички сфери на социалния живот. Това означава, че не само

съзнателно да възприемат, че са повлияни от тях. От неговите разсъждения ясно изпъква, че култура и изкуство зависят от развитието на социалните компоненти в дадена държава, а не от биологични особености. С оглед на това можем да заместим понятието *раса* с думата *нация*. Но по този начин само добавихме още една въпросителна – националният характер на дадено културно пространство.

Що се отнася до проблематичния момент *националност*, трябва да се запитаме, дали отделният художник се намира в зависимост единствено от затворената и специфична характерност на нацията, на която принадлежи или неговият мироглед се изгражда от по-отворени, по-широки измерения. Погледнато от днешна перспектива, няма как да не признаем, че се случват преплитания и взаимодействия между отделните културни пространства, които водят до видоизменения, до еволюиране в културите на отделните народи, а както е в нашият случай и на политически затворени културни пространства, каквото представлява българското по силата на политическите обстоятелства в разглеждания от нас период. Областта на изкуството може би е едно от първите полета, където това се случва.

След смъртта на Сталин през 1953 г. и Априлския пленум от 1956 г. се заражда надежда за по-свободно развитие в областта на културния живот у нас. В средите на творческото съсловие започват да се лансират и дискутират идеи за връщане към родното, националното в изкуство, за обръщане на внимание на българската икона и църковна стенопис, като образи и източници за вдъхновение и подражание и отгук за по-голяма свобода. Необходимо да си зададем въпроса, дали обаче в желанието за различаване от социалистическия канон, не става дума за връщане към национални стойности и характеристики в изкуство и по този начин

фактори, които ние сме свикнали да числим към духовната сфера (изкуство, литература, наука, философия, религия), а също така и обстоятелства от политическия живот, икономическите процеси, технологичното състояние, дори от ежедневието, се съдържат в термина култура.

за реабилитиране на едно анахронично класическото разбиране за култура. Тежнението на настоящото изследване лежи в съмнението, че има нещо такова като национално изкуство в изолирана форма. Това изглежда логично, щом оспорваме и факта, че една херметична система за изкуството, създадена от политическа партия, може да просъществува в дългосрочен план. Въпросното социалистическо изкуство и социалистическият реализъм са имали много по-малко време да се наложат, утвърдят и задържат, отколкото, което и да е изкуство, наречено национално или народно. С оглед на подигнатото съмнение за абсолютната национална специфичност на изкуството трябва да открием, дали самото то, каквото се е развило в България, поне от Възраждането насам, е строго национално. Тук се крие новото в дефиницията на елемента *раса* или *нация* в теорията на Иполит Тен.

Другият критичен момент, касае колективните културни предпоставки. В известна степен класическото предположение за абсолютната зависимост на явленията в сферата на културата от комбинацията от елементите *раса/националност, среда/определен малък затворен кръг и момент/ограничен времеви период* поставя под въпрос значението на индивидуалните способности и перспективите за свобода на личното развитие при авторите. Свържем ли това директно с изкуството можем да се изразим и така: идеята за художника, който самостоятелно ражда идеи и търси своите индивидуални средства за тяхното материализиране, загубва своето тежнение за творческата свобода и човекът на изкуството се превръща в субект, ограничен създава единствено отражения на нещо, което не е вътре в него. Следователно трябва да се запитаме до каква степен колективът реално може, а и трябва да бъде фактор, оказващ влияние върху изграждането на художествения възглед? Осъден ли е индивидът да бъде преносител на характера на обществото и духа на епохата си, без да осъзнава това? В действителност не би ли се реализирало по този начин именно функцията на художника така както я дефинират тоталитарните системи? Можем ли в такъв случай аргументирано да наречем художника творец?

Отговор на тези въпроси можем да си дадем, когато намерим механизъм, който да обясни функцията на обществото като такава. Немският философ и социолог Георг Зимел се занимава основно с проблемите на модерното общество и на проблематичността между колектив и индивид. Според него индивидът не е нито „колективно същество”, нито чисто „индивидуално същество”. Той е непрестанно обвързан в социални кръгове, които притежават различна големина и интензивност. Това означава, че корелацията социум и индивид не е статична стойност - напротив, тя е променлива, динамична величина. Следователно усилието за реализиране на какъвто и да предварително изработен социален модел вероятно е утопична и невъзможна задача. Социалната действителност е един непрестанен променлив процес на обобществяване, на взаимно осъзнаване и изграждане, който се дължи на факта, че индивидът и големият обществен кръг (мрежата от социални взаимодействия) са абстрактни конструкции на съзнанието и психиката. Двата елемента на този непрестанен процес, взаимно се обуславят, т.е. не могат да съществуват независими един от друг - няма индивид без общество и общество без индивиди. Но за да могат индивидите да се обуславят един друг, те трябва да притежават и известна степен на отделеност един от друг – това наричаме автономност, лична свобода. Само при наличието на такава е възможно съществуването и функционирането на сложната система на взаимоотношение, която наричаме общество.

Чрез процеса на обобществяване, който изяснява релативна автономност на индивида, позитивистичният принцип на Иполит Тен за неосъзната социална детерминираност на изкуството и художника намира своята смекченост и относителност. В този ред на мисли можем да кажем, че творческият процес е много особена, специфична форма на обобществяване, на взаимно разпознаване и опознаване

2. Относно автономността на изкуството

Всичко това неминуемо ни води до идеята за автономността, за свободата на изкуството. Какво е нейното историческо развитие? Какви са социалните предпоставки за нейното осъзнаване? Абсолютна ли е тази автономност или трябва да я разглеждаме като относителна величина?

Думата автономия произлиза от старогръцкия и е комбинация от думите *самостоятелност* и *закон*. Следователно можем да кажем, че някой, който е автономен, взима решения, определя стратегии и действа според закони, които лично си е поставил. Този, който я притежава, съзнателно се е борил за нея и този факт го поставя в една отговорна позиция – най-вече към самия него. Оттук е логично да говорим за една активна и критична саморефлексия. При едно по-обстойно вглеждане в областта на изкуството, трябва да признаем, че творческият процес е един специфичен вариант на едно вътрешно самоизследване.

2.1. Историческото развитие към социалната свобода на изкуството и неговото следващо интелектуализиране

Социалните промени в западноевропейските общества през XVII – XIX в. създават нова структура на обществото, различаваща се коренно от предишни исторически периоди. В тези социални обстоятелства се осъществява едно съвсем друго осъзнаване за социалната функция на изкуството от това, което го предхождало. Старото светско и религиозно надмощие на аристокрацията и духовенството е окончателно разбито. Изкуството не трябва повече да служи като инструмент за илюстриране на божествения ред на нещата или за репрезентирането на абсолютистката власт. Лишени от функцията си на олтарна картина или репрезентативен портрет, картините можели да имат изобщо смисъл и сигурна стойност, само ако съумеели да се утвърдят като *изкуство* изобщо.

Тази нова социална автономност дава на изкуството една висока степен на неопределеност. След „загубата” на бившите духовни авторитети и финансови фундаменти всички претенции към изкуството, насочени към него отвън, се оказват необвързващи и несъстоятелни. Откъснато по този начин от традиционните връзки и необходимости, изкуството трябва да изобрети и обоснове от само себе си всичко онова, което иска да бъде и в което желае да се превърне. За да се запълни новоспечелената свобода на изкуството, художниците са поставени пред предизвикателството не само от нищото да изобретят *формите*, а също така *съдържанията* на самото изкуство и освен това да оправдаят смисъла и стойността на това свое действие. Те се оказват неспособни да защитят правото си на независимо съществуване пред обществото чрез присъщите на тяхната професия средства и за това се насочват към по-мощното за комуникиране средство – езикът. С оглед на изключително сложната проблематика, с която трябва да се справят, техните разсъждения се превръщат в повече или по-малко теориоподобни конструкции.

Колкото по-голяма става автономността, толкова по-силно се развива една рационална и понятийна структура в изкуството, тъй като автономността може да се осъществи единствено чрез интелектуални усилия, чрез самостоятелното дефиниране на вътрешни закони. В следствие от това изкуството се интелектуализира все повече и повече. Изложеното до тук показва, че спечелената социална автономност на изкуството насочва вниманието към едно свойство на изкуството, което не се е считало до тогава за негова същност, а именно, че то представлява особен вид познавателен процес. Това означава, че то е израз на някакъв свободен вътрешен мироглед. Оттук можем предварително да предположим, че изкуството е вид човешка дейност, която притежава някаква иманентна свобода. Социалната автономност на изобразителното изкуство е следствие от реални исторически процеси и не тя е инструмент за неговата

легитимност, а нейното интелектуално формулиране е средство, от което се нуждаят художниците, за да я обяснят и утвърдят.

2.2. Относно вътрешно присъщата автономност на изкуството

Все още неизяснен остава обаче въпроса дали изкуството може да бъде свободно а priori. В търсенето на отговор може да се окаже полезно да попитаме, дали изкуството изобщо може да бъде познавателен процес и ако е така, какво познание разкрива то. Ако то спомага за постигането на познания, за какъв вид познания става дума? Познанието се родее с това, което наричаме истина на нещата. В епохата на Новото време авторитетът за знание представляват науките, които претендират, че могат да откриват и обясняват истината за битието. Техният стремеж се състои в това да достигнат до общовалидни заключения и хипотези - до ядрото на истината. Важи ли същото и за изобразителното изкуство, щом твърдим, че и то подобно на науката разкрива някакви познания, някаква истина?

Способно ли е изобразителното изкуство, по силата на своето естество, да разкрива някаква истина, да дефинира смисъл. За каква истина може да се говори? Тъждествена ли е тя с абсолютната истина, която религиозните доктрини, политическите идеологии и научните амбиции твърдят, че притежават? Защото, ако можем да потвърдим втория въпрос с положителен отговор, то тогава изкуството е само инструмент за разпространяване на предварително дефинирана истина, а не е начин за достигане на познание, за разбиране на взаимовръзки и специфични особености.

Мартин Хайдегер разглежда връзката между естеството на изкуството и понятието *истина*. Хайдегер обединява художник и творба, изхождайки от позицията, че художникът се нуждае от материалното произведение, за да бъде свързан с изкуството изобщо. Следователно изкуството е общото между автор и

творба. Оттук следва, че въпросът за началото на художествената творба трябва да се разбира като въпрос за естеството на изкуството.

До момента се изясни, че изкуство и автор са зависими от външни фактори като място, време и среда - но не в абсолютен смисъл. С помощта на Хайдегер, ще се опитаме сега да разберем, защо те са принципно свободни поради самото естество на творческия процес и самата същност на изкуството

За да разбере началото на художествената творба, подходът на Хайдегер не се опира на социални предпоставки или на сравнения между множество произведения на изкуството, а изхожда от самото им вещественно съществуване. На пръв поглед произведенията на изкуството изглеждат, че съществуват както всички други материални неща. Тогава първо трябва да бъде разбрана веществеността на произведението. За да изясни това, Хайдегер разглежда трите най-познати определения за вещь и ги отхвърля накрая като неприложими в стремежа да се схване ядрото на изкуството.

Първото е *идеалистичното* разбиране за вещта. То се състои в едно прехвърляне на езиковата структура (съществително, спомагателен глагол, прилагателно) върху същността на вещта. Но прехвърлянето на законите на езика при разбирането на нещо материално, колкото и нормално да ни се струва то, Хайдегер оценява като „изнасилване” на вещността. По този начин не можело да се направи разлика между материални и нематериални неща (чистите вещи в кантовия смисъл на понятието), тъй като този принцип важи и за абстрактни вещи, които нямат съпричастие с истинската действителност. Ето защо *идеалистичният* подход към вещта не бил годен, той бил твърде теоретичен.

Вторият начин да се приближим към вещта е свързан със сетивността – *материалистичният* подход. В следствие на това разбиране вещта е сумата от сетивните данни. Но сетивните данни никога не биват възприемани чрез разума, а по-скоро биват усещани. За да бъде възприето, усещането трябва да бъде осъзнато от разума – т.е. вградено в логически схеми. Следователно чрез чисто сетивното

възприятие на вещта правим само едно заобикаляне, за да се върнем в изходната точка на разсъжденията. Така *материалистичният* метод се оказва също неприложим, защото се придържа и доверява прекалено към непосредствено чувствителното. И при двата подхода към вещта, *идеалистичния* и *материалистичния*, нейното определение ни се изпълзва, защото единия път абстрактно прекалено се дистанцираме от нея, а другия път се доближаваме прекалено близко.

Все пак, за да може да се справи с този проблем, Хайдегер предлага да избегнем подобна намеса и да я оставим вещта „необезпокоена”. Уравновесеността и стабилността, за която става дума тук, била гарантирана единствено чрез формалното материално съществуване на нещата. „Вещта е оформено вещество”, казва Хайдегер. Така стигаме до третия опит да се дефинира веществеността чрез понятийната двойка *вещество – форма*. Материалната същност на художествената творба ѝ служела като фундамент и средство, за да си създаде едно образно пребиваване. Връзката между вещество и форма най-ясно изпъквала в нещата, които служат за употреба. Следователно форма и съдържание не се отнасят единствено до художествената творба, ами до всички предмети, които са „собствено про-из-ведени за употреба”. Произведението на изкуството се различавало от нормалните употребяеми предмети, защото не е създадено да служи за практични цели, а то си е самодостатъчно. Според Хайдегер предметите, които имат утилитарно предназначение, съществуват до тогава, докато са годни и могат да задоволят нуждите, за които са създадени, нещо повече – ние дори не ги възприемаме като съществуващи докато ги използваме. Изпълнят ли тази своя предназначеност, спираме да ги употребяваме, унищожаваме ги или ги изхвърляме.

Кога възприемаме „вещите вещи” като служещи по време на тяхната употреба? Именно тук Хайдегер вижда смисъла и целта на изкуството. Според него художествените произведения представят всички неща, всички вещи в тяхното действително съществуване, без да изискват от тях реална функционалност – т.е.

излагат ядрото на природата им без да ги изразходват, защото са представени в една условна среда. С други думи творбата разкрива истината за нещата като не се нуждае от тяхната практическа експлоатация. Освен това по силата на асоциативността и метафората изкуството разкрива и определени светове и миогледи както на автора, така и на зрителя. В този ред на мисли, произведението на изкуството излага един определен познавателен хоризонт на даден индивид – всеки човек изгражда свой собствен свят. Следователно художествената творба намира своя смисъл в това да ни въведе в този свят - в субективната истина на определен миоглед.

Изкуството е събитийност, която се сбъдва по време на творческия процес и на нейното възприемане. Чрез процесът на творене и възприемане се стига до същността на изкуството, която се внушава, а не се разказва или илюстрира чрез предметяването ѝ. Така художественото произведение се осъзнава като мястото, където събитийно се провежда едно опознаване, по време на което художникът се среща и справя с вътрешния си свят, с отношението към заобикалящите го среда и време. От друга страна зрителят се сблъсква със специфичният материален израз и е поставен в ситуация на асоциативен анализ. Той търси да открие нещо ново, само тогава изкуството има смисъл. Чрез своята веществена условност изкуството се превръща в трета действителност, където събитийно се случва някаква истина или ново познание.

Според Хайдегер единствения фактор, който придава значение на битието, е мислещият субект – човекът. Взимайки това под внимание, можем да тълкуваме неговата хипотеза, че „изкуството е полагане на действие истината в творбата”, като процес на самосъзнаване и самоопределяне. Това важи еднакво за художник и зрител. Следователно бихме могли да предположим, че създаването на художествени творби е автономна дейност, защото самото изкуство се занимава с истинността, дори тя да е субективна.

По своята същност изкуството се занимава с внушението на субективни истини. Предполагаме, че то не е способно и не желае да генерализира общовалидни стойности и обяснения. По силата на свето въздействие и начин на създаване то разделя хората на множество индивидуалности, предоставяйки им свободата за лична интерпретация. В този ред на мисли става понятно, по какъв начин изкуството представлява познавателен процес. Ние изпитваме най-голямо удовлетворение (все пак придобиването на нови знания е придружено от позитивни емоции) от това произведение, което най-добре ни помага да разберем себе си.

Поради тази своя характерност да предоставя възможност за научаване на нещо ново изкуството се намира и в застрашеното положение да бъде инструментализирано от религиозни доктрини и политически идеологии да бъде носител на една единствена истина. Това означава, че в този случай една външна предварително конструирана мисловна доктрина е „прилепена“ за същността на изкуството и я задушава – както би се изразил Хегел - защото не позволява вече нито свободно творчество, нито свободно потапяне в имажинерната реалност на художествения свят, а ние се нуждаем от нея, за да избягаме от действителността и да влезем в интензивен вътрешен разговор със себе си, от който си обещаваме самопознание и катарзис. В своите лекции по естетика Хегел разкрива това залепване на едно външно съдържание, претендиращо за общовалиден характер, като изнасилване на природата на художественото произведение, защото му се отнема свойството да представя и предизвиква индивидуални позиции. То е „обвито с безпредметна добавка“. Хегел също вижда в изкуството на първо място възможността за преживяване на катарзис и индивидуално обновление

Какво общо има това с предмета на нашето изследване тук? Да си припомним, че изложихме още в началото въпроса за автономността както на художника, така и на изкуството изобщо, и че повод да се занимаваме с този проблем представлява явлението *Пловдивска група*. От съществена необходимост беше да намерим хипотетичен отговор на тези въпроси. Казвам хипотетичен, не

защото не съм убеден в достоверността на горе изложението, а защото си давам сметка, че това е един възможен прочит, който желае да предизвика диалог и дискурс.

II. Опит върху определението на понятието *култура* и неговата взаимовръзка с изкуството

1. Противоречивостта на съвременните популярни възгледи за думата *култура*

Понятието *култура*, както се използва днес, се отличава със своята съдържателна многопластовост. Нека направим уговорката, че следващите страници не претендират да предложат на читателя основна, едва ли не окончателна дефиниция за понятието. Значението на думата в ежедневието може да бъде твърде широко. Същото важи и в областта на науката, политиката и хуманитаристиката. Погледът в миналото показва променливостта на разбиранията за думата *култура*, а освен това и за нейното функционализиране. При запознаването с многобройните възгледи не можем да се освободим от усещането за трудната съвместимост на възгледите. В следващите страници ще разгледаме историческото развитие на думата *култура* и различните концепции за нея.

Една от най-често срещаните форми е комбинацията *национална култура*. Чувствителният и задълбочен човек веднага усеща, че с това измерение за термина не се постига задоволително определение. Зад тази комбинация все още прозира необходимостта предварително да бъде изяснено все пак, що е култура. Следователно точно това словосъчетание, колкото и общоприето да е то, не е дефиниция, а само едно пояснение, че това, което е култура, може да носи национална щампа. Всичко това показва, колко безнадежден би могъл да представлява опитът, така на прима виста, да бъде дадено точно определение на

станалата в днешно време популярна дума *култура*. Изводът, който можем да направим за нашето изследване е, че едно директно впускане в какъвто и да е анализ на каквито и да е културни фактори, без предварително уточнение от какво естество са тези фактори, би увиснало в разтегливото пространство на съвременните разбирания за култура.

2. Исторически подход към понятието *култура*

2.1. Античното разбиране за култура

Първата пътека, по която бихме могли да поемем, за да достигнем до едно употребяемо обяснение, е от понятийно-исторически характер. Думата култура произлиза от латинската *cultura*, която би могла да се преведе с обгрижвам, поддържам, обработвам, посвещавам се на и т.н. Първоначалното латинско понятие за думата култура е *аграрна култура*.

Римският философ Цицерон се счита за първият, който прехвърлил значението на понятието *култура* в областта на духовния живот (*cultura animi* – духовна култура). Културата винаги била продукт на човешката дейност. Както в областта на земеделието, така и за развитието на човешкия дух, били необходими усилия. Духовната култура осъществява едно положително образование и облагородяване или иначе казано: очовечаване. Разбирането на Цицерон съдържа следователно и морален аспект, отнасящ се до „добрите нрави”.

Какво е значението на тази принципна нагласа, отнасяйки я до изкуството, свързвайки я с активната роля на човека в неговото култивиране? Изкуството се определяло като част от процеса за достигане на съвършенство. То било тъждествено с разбирането на вечните идеи. Следователно то представлявало един от начините за изразяване на разумното. Самата природа била вещественият образ на идеалното. Идеята на вещта и идеята на изкуството в чисто невеществения им смисъл се считали тъждествени, тяхната целенасоченост се състояла в стремежа

към материализиране. Творящият момент в единия случай е природата, а в другия човекът. Но човекът можел само да подражава на природата, защото тя първа е била творчески активна. Все пак той не наподобявал сетивните вещи, а техните първоидеи. Следователно произведенията на природата и изкуството били идентични. Същественият момент се състои в това да се достигне от външния образ до вътрешната същност, за която той е само материален представител. По този начин контактът с изкуството допринасял за култивирането на душата.

2.2. Средновековното разбиране за процеса на култивиране

През Средновековието християнството си присвоява земеделската метафора за култура като обръща цицероновата перспектива – то заменя ролята на познанието в нея с бог. Известно е, че Августин използва тази метафора. Но при неговата интерпретация бог, а не човекът със своето познание, е истинският земеделец. Единствено чрез намесата на едно върховно същество, на една висша инстанция, която стои извън и над единичния човек, можело да съществува надежда за пълноценност и завършеност. Тази висша инстанция е представена чрез религиозното духовенство, което интерпретира словото и законите на християнския бог.

Както в Античността, така и тогава, изкуството няма автономно битие. Така наречените механични изкуства (*artes vulgares*) - днес под това понятие ние разбираме изящните изкуства – водели до осъзнаването на висшите духовни истини. Но тяхната стойност била поставена под съмнение, тъй като Августин определя изкуството като някаква измислица и лъжа, защото пластичните изкуства подражавали единствено на действителността. Оправданието за съществуването на материалните художествените произведения се дължи на факта, че в съзнанието си авторът имал представа за съвършените идеи и чрез своята творческа дейност успявал да обедини подражание и идея. Според средновековното разбиране

човекът не си принадлежал сам на себе си, т.е. неговото култивиране не било следствие на личните му усилия. Така всичко, което се разбирало под думата *култура* през тази епоха, е свързано с предиката *християнско - cultura cristiana religiones*.

В областта на живописата Средновековието развива строга каноничност, за това можем да кажем, че то е култура на канона. В морално отношение човекът трябвало да се определи чрез християнските норми за поведение. За да успее в това начинание, религиозното канонично изкуство му помагало да усети и осмисли тяхното величие и красота. То поставя зрителя в строго определена обстановка, която цели да го отпрати към същинското съдържание на нещата. Християнството с векове изработва каноничността и строго съблюдава за нейното следване. Църковният канон е задължителен, тук въображението на отделния художник няма място и не трябва да играе роля. В произведенията на изкуството се демонстрира божият поглед над света. Целият мироглед на Средновековната култура се изразява чрез символиката и задачата на изкуството е да преведе Божието слово и неговото тълкуване в образност. Последната е едно от средствата, чрез които християнската църковна институция обучава неуките лаици в нейната истина.

2.3. Какво се счита за култура през Ренесанса и Хуманизма – идеята за индивидуализъм в южна и северна Европа

Икономическото развитие на италианските градове-държави Флоренция и Венеция и религиозният реформаторски стремеж в северна Европа води до радикална промяна в светоусещането и самоопределянето на хората. През епохата на Ренесанса и Хуманизма все още срещаме същия аграрен модел, който илюстрира какво е култура. Отново човекът бил самостоятелно отговорен за личното си духовно усъвършенстване. Обичта към мъдростта и всичко, което обогатява неговия вътрешен живот, е неговият работен инструмент. Ренесансовият

човек в Италия вижда своята надежда в забравените идеали на Античността. Той утвърждава себе си и света чрез сетивата и търси хармонията навсякъде. Изобразителните изкуства преживяват позитивна преоценка. Те като че ли най-плътено изразяват сетивността и демонстрират нейното разумно постигане.

Ренесансовият художник е свободен човек - той е индивидуалист. При него изкуството добива значението на познавателна дейност, която той сам диктува и насочва, без да се ръководи от правила на някакъв канон или институция. Но все пак той се нуждае придържане към някакви норми – сетивното овладяване на света трябва да е разумно, да следва логични правила. Тези правила се преоткриват в античните идеали. Това, което ренесансовите философи, художници и писатели търсят и намират в Античността, е едно повторно осъзнаване за достойнството на човека, което надхвърля специфичния средновековно-християнски хоризонт. Те откриват един идеален образ на хармоничния и съвършен човек. Италианският хуманизъм се стреми към определяне на един общовалиден модел – не към специфична различност.

В живописата, която изживява кулминационен момент, можем да усетим една тенденция към типизиране. Направим ли едно сравнение измежду произведения на изкуството от този период, няма как да ни убегне една обща характеристика. Моделът за този общовалиден, хармоничен, съвършен тип, е открит благодарение на интересът и усилията на богатото гражданско съсловие и обкръжаващите го и поддържаните от него учени, художници, поети в замогващите се търговски центрове. Италианският хуманизъм е движение на обществената елита. Тук още липсва радикалността на буржоазната еманципация. Този ренесансов граждански елит все пак допуска съжителството на човекознанието в духа на Античността и Християнството в неговата съществуваща форма.

Може ли да бъде открита и някаква обща формална отличителност в произведенията на изобразителното изкуство от италианския Ренесанс? Изкуството от Южния ренесанс показва една тенденциозност към линейност. Като

композиционен елемент линията е тази, която изгражда, ограничава и води окото из картината, скулптурата и сградата. Тя конструира, ръководи и поставя под своята закономерност композицията. Противоположен на линеарния стил е живописният. През 1915 г. в труда си **„Основни понятия на историята на изкуството: проблемът за развитието на стила в новото изкуство“** Хайнрих Вьолфлин дефинира пет полярни двойки - формални категории и твърди, че те са израз на специфичен художествен мироглед. Разбираемо, че при един изконен интерес към земното, природното, натуралното, където човекът опознава себе си и света чрез сетивата си в хармония с разума, линията е тази, която си извоюва творческо преимущество, защото тя ясно дефинира границите и разумно привежда в ред. Предметите в картините конкурират с техните първообрази и човек е примамен да се доближи с желанието да ги докосне. Така в епохата на живописиста картината се превръща в „осезателен образ“ – както заключва Вьолфлин. По време на Ренесанса връзката между духовно-мисловната насоченост на тази епоха и понятието *култура* е директна и се отразява също толкова преки върху избора на художествените средства - върху художествената воля, ако използваме думите на Алойс Ригел.

По-горе споменахме, че живописният стил е противоположен на линеарния. Той също е веществен израз на определен светоглед, на определена географска ширина, но едновременно с това е също толкова продукт на ренесансовият индивидуализъм, колкото и линеарният. Северноевропейските хуманисти от XVI в. се стремят към реформа на вярата и църквата, като се вглеждат навътре в човека. Северноевропейските хуманисти търсят и се борят за едно по-задълбочено разбиране на християнството. До този момент тази привилегия е била ексклузивно право на християнското духовенство. Със застъпването за индивидуалното право всеки персонално да се запознае с моралните текстове е налице един нов хуманистичен елемент. Протестантският мироглед не търси примери извън християнската доктрина, както това прави Южния ренесансов дух. Той създава

като съществена част от християнството едно ново до тогава значение за човешката вътрешност и индивидуална отговорност. Не придържането към догми от религиозни институции или модели за подражание от стари епохи, а интровертната критика и самокорекцията се превръщат в ралото на германския човек. Следователно не едно църковно духовенство или някакъв друг обществен елит има задачата да определя стойността на човека и да насочва светския му живот, а той сам е творец на своето обществено положение и достойнство. Неговите ближни, съседни и съграждани ще го преценяват единствено по видимите му дела. Тази вътрешна ориентираност и светската ѝ проява като доказателство за нейното наличие създават съвсем нови предпоставки за структурата на обществото.

Пътят към личното усъвършенстване преминава през религията и разумното тълкуването ѝ. Ясно проличава осъзнаването за личната активност, която трябва да даде видни резултати, които да са доказателство за индивидуалното усъвършенстване. Северноевропейският индивидуализъм е много по-субективен от този на романския южняк. Все пак, колкото и голям да е превеса на разумното осъзнаване на религиозността и света, изводите от този процес се преживяват много емоционално. Ето защо в изкуството на северноевропейските художници от тази епоха властва живописното начало. Живописният стил се откроява със своите петна, преливания и преплитания на композиционните зони. Съществено значение придобиват взаимовръзките и влиянията между тези зони, сблъсъците и ухажванията, които се случват при тяхното докосване. Това се оказва по-адекватния творчески подход за изразяване на вътрешните движения на душевните преживявания в сравнение с предметната определеност на линията като композиционен елемент.

В заключение можем да обобщим, че по времето на Ренесанса кристализира идеята за индивидуалното усилие и отговорност, що касае себеусъвършенстването – култивирането. Еразъм и Томас Мор определят тази култура като култура на съзидателния дух - *cultura ingenii*. Очевидно е, че изразът култура векове наред

никога не се появява самостоятелно. Напротив - винаги в комбинация с някакво прилагателно, което го отнася до определена специфична сфера.

2.4 Радикална промяна на понятието култура в XVII в. – култура без прилагателно

През XVII в. възникват нови въпроси в следствие на просвещенската философия. На дневен ред стоят въпроси, отнасящи се към съвместното съществуване на индивиди, ръководени от здравия разум. Новият и обединяващ социалнополитическите теории елемент е държавата. За осъществяването и функционирането на обществения договор, значение придобиват всички продукти и блага, произлизащи от сумата на множеството индивидуални усилия. Особено внимание са обръща на естествените права на човека.

Германският юрист и философ Самуел фон Пуфендорф пръв употребява в своята кореспонденция и юридически трудове понятието *cultura* без да го съотнася до точно определена област на човешката дейност – религия, наука, изкуство и т.н. Пуфендорф абсолютизира термина, за да обобщи в него всички постижения на човека, които му помагат да съществува в една общност и именно това го различавало от животното. Бог бил „дарил“ човека с множество качества, които трябвало с помощта на разума внимателно да обгрижва, да култивира, за да живее хуманно. Очевидно е моралното тежнение, което Пуфендорф влага в естеството и функцията на думата *култура*. Тя представлявала всичко, което общността съвместно е изградила и това което тя трябва да опази е общото усещане за достойнство. Следователно, който се усамотявал в начинанията си, мислел и живеел егоистично, живеел варварски – т.е. далеч от всяка култура.

Така новият ракурс е следният: индивидуалната отговорност за личното култивиране, която Ренесансът и Хуманизмът издигнаха в абсолютна величина,

сега вече е относителна. Обществото получава по-значителна влиятелна роля. Чрез него се осъществявали възпитание, развитие и опазване на всички постижения.

2.5. Хердеровият модел за националния характер на културата – моделът на затворените, отблъскващи се сфери

Понятието *култура* в неговия всеобхватен и генерален смисъл, който Пуфендорф му придава, остава в просвещенското мислене без значителен резултат до Йохан Готфрид Хердер. Немското понятие се употребява предимно в неговият античен смисъл, т.е. обвързано винаги с някакъв обект чрез прилагателно местоимение, отнасящо се до материалното и духовното – земеделието или грижите за езика и науката. Хердер се дистанцира в мисленето си от просвещенското разбиране, вмъквайки в термина един нов компонент, който има своето влияние и до днес. Той е първият, който възприема генерализацията на Пуфендорф, но обвързва думата с целостта на условията на живота на даден народ. С тази нова дефиниция е свързана една съдържателна преоценка. Хердер приписва на всички народи определена мяра културност – още в своя начален стадии на съществуване човекът не бил варварско, диво и животинско същество. Всички народи притежавали определена градация на културност в съответствие с тяхното историческо развитие. Хердер е убеден във възможността за непрестанно усъвършенстване и облагородяване, но този процес според него не е резултат на случайно интелектуално човешко дело, нито е сбъдването на някакво божие предвиждане. Човешката история в концепцията на Хердер е случваща се - не изобретена или заповядана. Човешкото развитие се сбъдва в общности, в народи, чиято култура представлявала „цъфтежа” на тяхното битуване – популярната фраза на Хердер. Единствено в рамките на един народ можело да се сбъдне човечността или с думите на немския философ: хуманността е крайната цел на един народ.

Хердер си представя народите в духа на монадологията на Лайбниц като затворени в себе си сфери, които се стремят към своето историческо реализиране. Всеки народ се обединявал около неговия специфичен език. Както всеки индивид се отличавал от останалите чрез своите заложи и тяхното разгръщане, така и особеността на един народ лежала в историческата стойност на неговите вътрешна потентност и обстоятелства. Как се справя Хердер с проблематичния факт, че това разделено национално развитие би довело до разпадане на цялостната човешка общност? И той подобно на Русо залага прекалено оптимистично на взаимната търпимост, тъй като само в условията на народността можело да се осъществи иманентната на нашия вид хуманност. Историята след него, уви, ни убеди в наивността на неговия оптимизъм!

2.6. Критичен поглед върху националния културен модел

Връзката между култура и народ съдържа редица проблематични моменти. Хердеровата културна концепция превръща в относителна ренесансовата и просвещенската представа за ролята на индивида в неговото култивиране и я обвързва с това, което той нарича народ. Релативността идва от функцията, която се отрежда на обществото, което според него имало за задача и цел да подсигурава, създава и опазва културните си постижения. За да бъде постигнато това са необходими институционни апарати, които може и да не са религиозни, но изземат за себе си определящата и контролираща функция на същите. Чрез така народностно, национално или идеологически институционализираната култура се цели, къде директно, къде по-завоалирано и смекчено, едно охарактеризиране както на целостта на обществото, така и на отделните ѝ членове, превръщайки всяко действие и всеки духовен или материален предмет в част от националната култура. Този модел е следователно силно хомогенизиращ.

Какви са причините за критика? Може ли да имаме действително съдържателни доводи за това твърдение? Убеден съм, че ще се срещнат читатели, които не лесно биха приели предположението, че националната характерност на една култура може да бъде причина за ужасяващи конфликти и последици, и че тя не е чист продукт само на един народ. Те имат право до известна, но както при всички неща ъгълът на виждане разкрива неочаквани детайли.

Бих искал да се възползвам тук от помощта на германският съвременен философ Волфганг Велш. Неговото предложение за транскултурния концепт желае да се справи с недостатъците на класическия за европейското пространство хердеров културен модел. Велш извежда три характеристики, които отличават националното обогатяване на класическото хердерово понятие. Първата е **етническата обусловеност**, втората е **обществения натиск** – „**социалното хомогенизиране**” – и накрая - **стриктното разграничаване от други националности**.

От това следва първо: ако приемем предположението, че култура е етническа особеност, то етносът или народът са „носители” и „създатели” на култура и тя е тяхната същност; второ, влиянието на националната култура дефинира не само нейната специфичност, но то също така променя, сформира и съзнанието на индивида в тази посока, така че последният започва да се самоидентифицира с нея. И трето, логично следствие от първите две: националната култура разграничава народа като съвкупност от други нации и всеки негов отделен член е длъжен стриктно да се придържа към културните различия, нещо повече, той трябва и да ги защитава. Тези три елемента определят и насочват вътрешното развитие на определено националносаморазбиращо се общество. От днешна позиция сме длъжни да се запитаем, какви последици носи след себе си подобен мироглед. Честният извод е, че това води до абсурдни сепаратистки позиции. Подобни възгледи намират своето отражение не само в национален аспект, но също

така и в политически идеологии като комунистическата, която е силно херметизираща и хомогенизираща социална теория.

Историческото развитие, особено през модерната епоха, показва, че подобен вид концепции за дефиниция и практикуване на култура от днешна гледна точка изглеждат анахронични. Такава пълна затвореност на културните сфери никога не е съществувала. Винаги е имало обмен на идеи и преплитания на перспективи. Модерната епоха изострено изважда този факт на повърхността на осезаемото, чрез нейния динамичен икономически процес, свързан с движението на капитала и обмена на информация от всякакво естество и най-важното - с миграционните потоци на хора. Последното важи както в регионално-национален план така и в международен. В тези условия не е възможно да се живее духовно униформирано, да се мисли еднакво.

Немският социолог Георг Зимел дискутира този феномен на живота в модерното време в есето си „Големите градове и духовният живот” от 1903 г. Възможно ли едно херметично културно развитие? Къде се случва изобщо това развитие? И как реагира отделния човек на всичко? Мястото, където се случва това е големият град и неговата култура. Развитието на „модерната култура” се отличава с овеществените идеи на духовното движение – „обективният дух”. Индивидуалният човек се вижда неспособен и безсилен да следва динамиката и скоростта на това обективизиране. Разликата в скоростта на развитие между отделния човек и това, което се натрупва покрай него в продължение на десетилетия като обществени и национални културни продукти, го прави да изглежда назадничав - не в крак с времето. Това се дължи и на непрестанното професионално специализиране и разделение на труда, фактори, които изземат време и енергия. В обективния културен интериор на големия град, изграден от знаците на неговия прогрес – архитектурата, символите на държавната власт, техническите средства за комуникация и транспорт, различните форми на

организиран обществен живот – човек се изгубва тялом и духом и за да се съхрани, се капсулира.

В условията на икономическа конкуренция, при наличието на анонимност, възможна само сред милиони съперници, индивида е принуден да намери пазарната, маркетинговата, духовната ниша, той е принуден да хиперболизира личността си, за да има някаква надежда да оцелее. Това обяснява в чисто психологически план разнопосочните житейските пътеки и стратегии. Ние не можем да прекарваме дните и нощите си по един и същи начин, не сънуваме и не мечтаем еднакво. Отделният човек практически не може да съществува единствено под формата на някаква общовалидна щампа: в смисъла на нашите разсъждения – на национална особеност. Не общото, а специфичното, отличителното са в действителност стойностите, към които се стремим.

Модерният голям град като жив организъм поддържа отношения – икономически, политически, културни и т.н. - далеч отвъд пределите си и се превръща в конгломерат от най-разнообразни влияния. Следователно не можем да вярваме в херметичността на културните сфери и да твърдим, че те не влияят една на друга. Всичко това показва сложността и богатството при сформирането на човешките общности и доказва несъстоятелността на херметичното, хомогенизиращо обяснение за генезиса и развитието на народите. Модерните култури са мултикултурни във вътрешните си предели и това показва съвременното съвсем ясно. Не е задължително да ги делим на етнически групи, за да установим мултикултурността. Дори в границите на една и съща етническа група съществуват различни форми на живот, концепции, стратегии за бъдещето, различни стойностни системи.

3. Социологически подход към понятието култура

3.1. Причини за социологическия подход

Съвременните измерения на понятието *култура* надхвърлят далеч националните граници и разделението между висока духовна култура и области от обществения живот, които регулират практическото му съществуване, като политика и икономика. Интересен е фактът, че още през първата половина на XX в. българският историк и византолог Петър Мутафчиев включва последните два фактора в това, което той нарича духовна култура. В държави обаче, в които историческото минало показва особено острата намеса на политическите партии в изкуствата, науките и религията, както това е случаят в България между 1944 г. и 1989 г., съществува едно нежелание и съпротива политическият живот да се счита за част от културния процес. Вмешателството, за което става дума в действителност, е диктатура – партията-държава не само дефинира значението на културата, нещо повече – тя създава културата и бди строго за спазването на правилата, които е задала. Тя изнема всички функции в културния живот, които по принцип принадлежат на твореца и публиката.

Защо обръщаме внимание на това? В темата на настоящото изследване са заложили задачата и целта да се разбере социално-политическия произход на явлението *Пловдивска група*. В изложението на методиката на нашите разсъждения заявихме, че ще изхождаме от позитивистичното убеждение на Иполит Тен, което счита изкуството, а отгук и художника, за обусловени от социалната среда. Следователно включваме и социално-политическата ситуация в радиуса на анализа, но няма да го разглеждаме отделно от културните аспекти, защото смятаме, че те са част от едно цяло, което наричаме култура или цивилизация и че те взаимно си влияят.

3.2. Култура и цивилизация – синоними или антоними

В зависимост, в кое езиково пространство се употребяват, думите *култура* и *цивилизация* те събуждат различни асоциации, обозначават различни процеси. Едно е значението във Франция, Англия и Америка, друго е в Германия и повлияните от нейната мисловна традиция държави. При първите три държави двата термина представляват синоними, докато във вторият пример между тях се случва разграничаване в измеренията на смисъла им.

За да разберем, от къде произлиза тази разлика, е необходимо да обърнем внимание на социално-историческото развитие в употребата на думите *култура* и *цивилизация*. До голяма степен термините *култура* и *цивилизация* имат противоположни значения при употребата им в немския език и до днес. Норберт Елиас анализира социогенезиса на двата термина в труда си „**Относно процеса на цивилизация. Социогенетични и психогенетични изследвания**”. От съществено значение за настоящата дисертация е да обърнем внимание на социалното им развитие, макар и то да се отнася до езикови пространства извън българското. Но трябва да подчертаем, че от Българското възраждане насам именно тези културни ширини оказват основополагащо влияние за това какво се разбира в България под култура и национално самоопределение. Ето защо ми се струва необходимо да си изясним съществуващата връзка между това, което наричаме висока култура, която сме свикнали да разглеждаме затворена в себе си и това, което обхваща политика и социална структура.

3.3. Социално-исторически причини за различията в значенията и употребата на понятията *култура* и *цивилизация*.

С дума *цивилизация* се охарактеризират особеностите на всички постижения – духовни и материални - и тяхното психологическо значение за определено географско или политическо пространство. *Цивилизация* обаче се дефинира

различно в европейските държави, в зависимост от историческия им фон. Французи и англичани свързват с този израз цялата си национална гордост и освен това превъзходството на своя политически, икономически и духовно напреднал свят. Съвсем друга е картината в немския език. Тук думата *цивилизация* е „ценност от второстепенно значение”. Тя се отнася единствено до обществената уреденост и управление на дадена държава. Това, с което германци, австрийци и швейцарци се гордеят, изобщо общностите, които са немско езични, а и повлияните от тях страни, са техните духовни постижения в областта на изкуствата, литературата, науката, религията, музиката – това те наричат *култура* и тази дума има по-значима стойност от *цивилизация*, която включва и политическият живот. За някой, намиращ се извън тези културни пространства, това може да не изглежда на пръв поглед ясно забележимо и лесно понятно. Но проникването в тази разлика е от съществено значение и това се отнася също и до нас, които говорим и мислим, т.е. изграждаме образ за света около нас, на български език.

При нас също се усеща тенденцията и желанието преди всичко да се гордеем с това, което сме постигнали чрез изкуство, литература и религия. Най-бързият отговор, защо сме така настроени може би е свързан с политическата ни „съдба”, която винаги е била обект на разгорещени спорове и противоположни становища. Нейните исторически и психически последици не събуждат непременно в целостта на обществото подобна самоувереност и гордост, каквото обективно е налице във Франция и Англия. Ето защо само поради този факт сме склонни да делим политическата дейност като съставен елемент на цивилизоваността, от областта на културата. Последната се счита за обетована земя, която водела до извисяване и чистота на човешкия дух, докато първата не била лишена от пороци и по-скоро осквернявала практикуващите я. В това убеждение имаме сходство с хората от немскоезичното пространство. Или по-вярно е да кажем: ние сме приели част от техния мироглед.

Какви са разликите в разбиранията за *цивилизация* и *култура*? Осезаемото различие в съдържателността, в „нюансировката“ възниква в Германия през втората половина на XVIII в. и започващото 19-то столетие. Характеристиката на понятията *култура* и *цивилизация* е свързана със социалната устроеност на германските земи през този времеви период. За разлика от централизираните Франция и Англия все още не съществува обединена германска държава. Налице са множество графства и княжества. Каква е социалната структура и положение в този сбор от малки немскоговорящи малки държави? И каква роля изиграват тези фактори при сформирането на един общ мироглед или културна нагласа? След Трийсетгодишната война, която струва безброй човешки животи и чиито последици са фатални за икономиката, селското и градско население остава много бедно, в сравнение с Франция и Англия. Две социални групи имат принос за развитието на това, което все още не е Германия и предстои да се сбъдне. Едната е бюргерство в малки градове с ограничен мироглед, а другата е немската аристокрация. Но техният мироглед е коренно различен, едните искат да запазят правото си на власт, да водят дворцов живот по френски маниер, докато другите се борят за просъществуването си. Мудно съзрява политическото съзнание и влияние на германското гражданство - един процес, до който бюргерството все още не се допуска и на който то гледа със съмнение. От едната страна имаме една политически активна немска аристокрация, която общува по между си на френски език и е „дивилизована“ по френски маниер. От другата страна се намира една прослойка, съставена от интелигенцията на средното съсловие, която комуникира по между си на немски език предимно писмено заради географската отдалеченост и разпокъсаност. Тази немска интелигенция е нехомогенна, разкъсана. Единственото, което я обединява, е положението ѝ спрямо дворцовата класа, общият ѝ език и изключването ѝ от взимане на политически решения. Това, с което тя се занимава, с което тя се идентифицира са наука и изкуство. Светският живот, който е недостъпен за нея, ѝ е чужд – а по това време светският живот е дворцовият живот.

Бюргерството свързва с думата *цивилизация* всичко, което не може да понася във висшите слоеве на „синята кръв“. В противовес *култура* е израз на неговото самочувствие и самоопределение: осъществяването на културни постижения в контраст с благородническата класа, която е окачествена като мързелива или най-малкото не ѝ е необходимо да се дефинира чрез някакви постижения.

Постиженията във философията, естествените науки, литературата и изкуството изпълняват функцията на социална спойка - неща, с които интелектуалното немско гражданство се легитимира и заради които се усеща като по-възвишено от аристократичните среди. Езикът става обединяващ белег на немския народ. Лишена от възможността за политическа активност, интелигенцията отразява и същевременно оценява своето време в литературните произведения. Германското гражданско съсловие се чувства застрашено от всичко „френско“, което вижда във „фините люде“. За да подсигури своето съществуване и да се защити от политическата и военна заплаха от Франция, „младият немски авангард“ издига духовните си постижения в национален идеал. Така *духовната култура*, освен да представлява вътрешен социален циментът (тук виждаме едно връщане към ренесансовото разбиране за култура *cultura animi* и *cultura ingenii*, следователно едно отдалечаване от всеобхватното понятие на Пуфендорф), тя се превръща в национален отличителен елемент. Следователно тя е израз на едно огромно усилие на германското бюргерство да създаде изобщо нещо „типично немско“ с помощта на „високата“ култура - на литературата и науката. Това означава, че още съвсем в началото на думата *култура*, както тя днес широко се употребява (в смисъла на немска, българска или френска култура) е заложено желанието за сътворяването на народна или национална култура. А не обратното: че предварително са съществували национални култури и чак тогава се е започнало с тяхното изследване. В този ред на мисли: понятието *култура* с неговите многобройни съдържания е конструирано съвсем съзнателно, за да се създаде определена национална култура – немската култура.

Немското понятие за култура лежи в основата на съвременното научно разбиране за култура, в използването му от редица днешни хуманитаристични науки. Това твърдение важи с пълна сила и за научната практика в България.

Бих искал да насоча вниманието върху едно твърдение на съвременния философ Волфганг Велш, който много смело подчертава, че това обвързване на националността с разбирането за *култура* по своята структура е *културно-расистки* акт. Съществуват ли логични доводи за подобна позиция? Нека си припомним, че културният модел на Хердер, който съчета генерализираното понятие на Пуфендорф със специфичните особености на даден народ като цяло, дефинира националните културни пространства като затворени в себе си и херметични монади – т.е. кълба, които не пропускали никаква външна намеса. Велш показва, че придържайки се към абсолютната „автономност” на културата, се подчертавало приличащото на расизъм културно деление. Убеждението, че културата е непременно и неизбежно същността на която и да е народност или етническа група, води единствено до „гетоизиране” - колкото и да се стремим днес към толерантност и човеколюбие. Тази позиция не изразява истинска приемственост, тя е само криворазбрана толерантност. Днес това виждане е особено актуално, наново оживено от страховете свързани с глобализацията и съюзяването на европейските общности. Тази позиция е опасна. Подобно обяснение що е *култура*, нито задоволява изследването на нейното начало и развитие, нито спомага за едно истинско алтруистично културно поведение - за истинска приемственост.

4. Транскултурност – дескриптивен модел за културно-историческото изследване

Как може днес да бъде преодоляно класическото разбиране за националната обогрениост и затвореност на понятието *култура*? Между предложението на Волфганг Велш и мисленето на Витгенщайн може да бъдат открити паралели.

Според Витгенщайн култура вирее винаги там, където хората са принудени да се справят един със съжителството си, където съществува житейски поток. Следователно култура съществува навсякъде, където живеят хора. Това е чисто прагматичен поглед в сравнение с емоционално натовареното определение за културно пространство, което е следствие от хердеровото класическо понятие за национална култура. Инструментът, който може да преодолее херметизиращото и хомогенизиращо влияние на хердеровото тълкуване, е идеята на Витгенщайн за езиковите игри. Следователно, ако си представим взаимоотношенията между различните културни пространства съответстващи на езиковото развитие - самият език е една отворена и гъвкава структура, както доказва Витгенщайн – се избистря един съвсем нов образ. Всяка културна сфера притежава своята характерна структура, но тя не резултат от едно вътрешно, капсулирано развитие, а е резултат от много по сложни процеси, които включват и влиянието на други културни пространства.

Ако заменим понятието *игра с култура*, можем да парафразираме така: отговорът за естеството на културните пространства може да бъде намерен по-скоро в „мрежата от прилики” между тях отколкото в различията им. Това не означава, че те се уеднаквяват до обезличаване. Аналогично на езиковите игри, културните сфери запазват своите „контури”, но те са „неясни”, те се разместват, изчезват тук и се изострят там. Разгледано по този начин естеството на понятието *култура* и неговото историческо и социално развитие придобива съвсем ново значение и съвсем друго измерение, което надхвърля ограничеността на класическото схващане. Погледнато от този ракурс, транскултурното разбиране за естеството на този процес ми се струва напълно приложимо като методика за анализа на културния и социално-политическия произход на Пловдивската група, защото той отчита цялата сложност в еволюцията на модерните общества и взаимовръзките както в тяхната вътрешна структура, така и в отношенията и влиянията с други национални общности.

Когато задаваме въпроса за генезиса на нещо, в действителност го правим, защото предполагаме, че от анализа на съответния произход, ще вникнем в естеството на това нещо, ще проумеем неговата идентичност. Следователно, интересувайки се от културното и социално-политическото потекло на Пловдивската група, ние се интересуваме от нейната идентичност. Установяването на транскултурната идентичност изисква свързването на разнородни фактори, оказващи своето влияние. Велш подчертава извода на съвременната социология, че модерните биографии са поредица и смес от различни идентичности.

III. Социално-политическият и културен генезис на Пловдивската група

Генезисът на петимата пловдивски художници като група (Георги Божилов-Слона, Димитър Киров, Йоан Левиев, Христо Стефанов и Енчо Пиронков) зависи пряко от социалната среда и политическата система в българското общество през 50-те и 60-те години на миналото столетие. Какви са причините те да бъдат разглеждани като група? Единна художествена програма ли ги обединява? Имат ли общо стилово развитие, което да ги свързва и ако това е така, какви са общите белези на тяхното творчество? Съществува ли някаква обща художествена стратегия или позиция? Намерила ли е тя, ако можем да я открием, свое теоретично аргументиране? Оставени ли са писмени документи за това? Но също така трябва да обърнем внимание на възможността, че и чисто социални фактори и политически обстоятелства може би са причинили групирането им.

За да разберем в какъв смисъл петимата автори могат да бъдат окачествени като явление, ще ни се наложи да разгледаме организацията на художествения живот в България през посочения период. Художествената продукция и нейното показване са политически функционализирани и това е една от причините да обърнем по-задълбочено внимание на това обстоятелство. От друга страна

приехме, че в рамките на настоящото изследване понятието *култура* включва в себе си и социално-политическото пространство, тъй като съвременният възглед за него е вече от по-генерален характер и в много отношения преодолява класическото немско деление между *високо духовна култура* и *цивилизация*. Сложността на съвременния живот не позволява едно стриктно разграничаване. По-скоро транскултурният модел намира своята приложимост не само в интернационален план, а също така вътре в границите на дадено общество.

За начало е необходимо да намерим отговор на въпроса, какво изобщо е една художествена група. Ние многократно назовахме петимата автори художествена група, а и през цялото време на творческото им съществуване те са познати под това название. Но каква е базата, върху която може да се прави това?

1. Опит за дефиниция на феномена *художествена група*

Защо, кога и къде се появяват художествени групи? Какви са характерните белези на този феномен? Какви са историческите и социални предпоставки за сформиранието на подобен вид сдружения? Какви са причините самостоятелно работещи автори да се групират – т.е. да се отказват частично от независимостта и свободата си - и с какви цели те правят това?

В областта на изобразителното изкуство още в Античността се срещат редица обединявания. Такива често са се сформирали около източниците на материали, които са били използвани за направата на художествени произведения. Някои историци намират също и в ателиетата на майсторите от Ренесанса и Барока достатъчно причини, за да ги категоризират като творчески сдружения. Но можем ли на основание само на тези примери, да предположим, че сме изчерпали достатъчно задоволяваща информация, която да ни помогне да дефинираме съвременния феномен *художествена група*?

Явлението *художествена група* е сравнително млад исторически факт. Според някои проучвания, след 1900 г. в Европа могат да бъдат изброени над 962 художествени групи, без да се взимат под внимание такива с институционален статут. Възгледите и характеристиките, които се предлагат, са доста разнопосочни. Някои автори наблягат на една продължителна съвместна художествена дейност като обединяващ фактор. Съюзяването в творческите търсения често могат да се дължат на една формална, стилова прилика между няколко автора, на сходни естетически, но също така и политически убеждения. Тази взаимна прилика не рядко намира израз и под формата на стратегическа програма, която е дефинирана в манифести или друг вид писмени декларации.

В категорията *художествена група* изследователите на феномена включват и неформално организирани автори, които дори не е задължително да са в директен контакт един с друг. Единствено стилово сходство се счита за достатъчна причина. Освен това някои художници биват обединени не по собствена инициатива или взаимни цели, а външни фактори, като критика, публика или естетически и политико-исторически теории ги поставят под общ знаменател. Разбира се, причините за съвместна работа могат да бъдат открити и в чисто прагматични цели като битови предизвикателства - споделянето на работното пространство и разходи, организирането на изложби, реклама и т. н. Обобщавайки, можем да стигнем до извода, че разнообразните художествени прояви и концепции, особено от края на XIX в. насам, правят доста трудно едно общовалидно и генерално дефиниране на феномена *художествена група*. Струва ми се, че точно в невъзможността да бъде намерено общовалидно научно определение за това явление, се крие едно широко пространство за по-гъвкаво разбиране на фактите.

Както вече отбелязахме, феноменът *художествена група* е едно сравнително младо историческо събитие. Това се дължи на обстоятелството, че той е преди всичко, тясно свързан с *градския живот*. Как бихме могли да аргументираме подобно твърдение? По-горе беше посочено как някои изследвания (предимно от

емпирично естество) показват, че след 1900 г. броят на художествени колективи е забележително по-голям в сравнение с предишни исторически периоди. От значение е и фактът, че болшинството от тези групи провъзгласяват някаква естетическа, социална и дори политическа цел. Тяхното възникване и съществуване се дължи на големите културни и политически центрове, където условията на живот предизвикват подобно поведение. Тези места са големите градове. Следователно съюзяването в творчески колективи може да бъде тълкувано като реакцията на художниците към средата на модерния голям град и свързания с нея духовен живот. За да разберем по-добре причините за това развитие на художественото поведение от втората половина на XIX век насам, ще ни бъде от полза да видим какво всъщност представлява големият град, оформящ се още в тази епоха и каква е духовната среда в него.

Човекът, живеещ в метрополиса, е ясно повлияни от социалната му структура и формата на модерното индивидуално съществуване се корени точно там. Особено в началото на последното десетилетие на XIX в. големият град е центъра, където процъфтява индивидуализма. Какво общо имат все пак средата на големия град и индивидуализма с феномена *художествена* група? Една от точките в първата глава на настоящата дисертация се занимаваше с факта, че изкуството започва да се интелектуализира през модерността, защото е поставено в условия, в които то трябва да се пребори, за да докаже смисъла си и да просъществува. Интересно е да разберем, защо художниците, които все пак държат изключително на индивидуалната си характерност, въпреки това са склонни да жертват част от своята автономност. Според широко разпространеното мнение тъкмо художникът е символа на свободния и независим човек и би могло да изглежда парадоксално, че той в известна степен се отказва от тази своя роля. Ако се замислим, ще видим, че обстоятелствата са от значително по-многопластов характер и едно еднозначно обяснение не само е невъзможно, но би изглеждало наивно и безотговорно.

Философът Георг Зимел разкрива в есето си „Големите градове и духовният живот” механизма на съществуването на отделната личност в безпределния градския колектив. Като място на взаимодействие на огромно множество хора, големият град има директно влияние върху психиката на индивида, чрез бързата смяна на външни и вътрешни впечатления. Човекът е едно същество със способността да разграничава времево – т.е. да отделя сегашното от отминалото събитие. Това е един от начините, по които съзнанието му бива стимулирано. Познатите и повтарящите се картини и случки изразходват определен съзнателен капацитет и енергия. Индивидът от големия град живее в една непрестанна и динамично променяща се ежедневна среда, която усеща като застрашителна, защото изисква много голямо количество душевна енергия. За да не загуби вътрешната си стабилност, градският индивид използва разума като щит над чувствеността. Намираш се „в по-горните слоеве на душата”, той е по-гъвкав и по-добре се справя с бързо сменящите се дразнители. Ето защо, подчертава Зимел, интелектуализмът е типичната характерна черта за градския тип човек. Ако вземем под внимание, че изкуството на XIX в. и XX в. се създава предимно в такава среда, може да добавим още един елемент към разбирането, че изкуството на модерното време силно се интелектуализира. Феноменът *художествена група* е тясно свързан с всичко това.

Но какво тласка изкуството към интелектуализиране, освен нуждата да си създаде легитимацията само за себе си? Как можем да обясним това в условията на градския живот? Интелектуализмът или господството на разума е свързан с паричната икономика, която функционира в условията на големия град. Този тип икономика е начинът за справяне с анонимността, огромните пространства и бързата променливост в мегаполисите, които не се задоволяват със собствените си граници, а изграждат търговски и политически отношения с други градове и държави. В сферата на такава икономическа и житейска среда нещата и хората се възприемат предимно обективно и прагматично. Обективният свят бива уравнен

именно с помощта на паричната стойност, независимо от особеностите, произлизащи от характеристиката и качеството на нещата. В следствие на тези обстоятелства модерният индивид става все по-пресметлив в отношението си към света, в професията и дори към близките си социални контакти. Резултиращата от това пресметливост се отразява върху човешката психика и по този начин в много голяма степен качества като ирационалност и инстинктивност биват изключвани. Бидейки продукт на средата на големите градове човекът на изкуството също е повлиян психически от изложеното до тук и това рефлектира неминуемо върху творчеството му и върху стратегиите, които изгражда, за да съществува в тези условия. Това обяснява в допълнение интелектуализирането на изкуството и причините за създаването на творчески колективи.

Градският тип човек се отличава с една свобода, която в по-малки социални групи, както в селото например, тя не би могла да съществува, където педантично се бди над конформизма на селяните. Реализацията на модерния индивидуализъм се ражда по този начин и тя е осъществима едва и само в големия град от края на XIX в. насам. Оттук обаче произлиза един съществен екзистенциален проблем за индивидуалната личност. Той се състои точно в неговата претенция за самостоятелност, която се изразява в съпротива срещу опасността да бъде уравниен и изчерпан в един социално-технически механизъм. За да не се изгуби в този механизъм и за да може „да бъде чут, дори от самия себе си”, той е принуден да хиперболизира личните си особености, да стане екстравагантен, да намери търговската ниша, да се разграничи дълбоко осезаемо от многото други индивидуалности. Тези нови условия на социална и интелектуална среда в големия град образуват една коренно различна психическа ситуация за художника в обществото, в сравнение с феодалната епоха. Едва тогава е възможно да се появи и да бъде приет *свободния творец* като форма на съществуване и професия. Негов отличителен белег е, че той създава произведения без директна поръчка, освен ако не е заинтересован да задоволи предпочитанията на някаква специална клиентела.

Секуларизацията и демократизирането на буржоазното общество, художествено-критическото мислене, научният, техническият и икономическият прогрес и социално-психическите промени в индивида от големия град определят нови предизвикателства пред отделния художник, с които той трудно успява да се справи сам. По-рано стигнахме до извода, че изкуството е специфичен вид познавателна и смислообразуваща дейност. Това означава, че то се занимава с екзистенциални въпроси, за чието решение всеки автор предлага своята относителна истина. Но един от проблемите за човека, който се стреми към някаква вътрешна уравновесеност и ясна целенасоченост, може би се състои в тази относителност на истините. Следователно той е поставен пред предизвикателството да се справя и да избира измежду множеството предлагани стратегии и идеологии. Що касае хората на изкуството, може да забележим тенденцията, че те нерядко развиват и „проповядват” всеки своята „религия”, което често води до взаимна „екскумуникация”.² Замислим ли се над всичко това, напълно разбираемо е, че те започват да се чувстват безсилни и самотни. Логичното човешко разрешение на тази ситуация е да се търсят съмишленици и партньори.

И така феноменът *художествена група* е една концептуална или интелектуална форма на творческо поведение, естествена психическа реакция, станала необходима в епохата на модернизма. Ето защо, струва ми се, една категорична дефиниция изглежда непостижима, тъй като действителността, към която творческата личност взема отношение е многообразна и се намира в непрестанен процес на промяна и развитие – процесът на обобществяване. Мисля, че по-дълбок смисъл се крие в разбирането на механизмите и процесуалността на явленията, отколкото в стремежа за универсалното им категоризиране и дефиниция. С пълна сила важи всичко обсъдено до тук и за Пловдивската група и

² Motherwell, R. *Die Welt des modernen Malers*. In. *Kunst/Theorie/ im 20. Jahrhundert*. Band 2, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 772-776.

това ще ни помогне да разберем, в какъв смисъл я разглеждаме точно като група. Нейното възникване е следствие и реакция към действителни, социални, политически и художествено-културни развития в България след 1944 г.

2. Социално-политическите предпоставки и условия в България при появата на Пловдивската група и нейното развитие

Пловдивската група е едно явление, което има своето начало в ранния период на социализъм в България. Нейното оформяне и разпознаване е свързано с две политически събития в Източния блок – смъртта на Сталин през 1953 г. и последвалата десталинизация. Хрущов преустановява физическите репресии и ликвидация на „инакомислещи” и „политически врагове”, което е било основната практика при Сталин и Берия за провеждане на политически планове. Оповестяването за нов начин на управление събужда надежди за промени в много сфери на обществения живот, в това число и в областта на културата и изкуството в СССР. През 1954 г. е публикувано литературното произведение на Иля Григориевич Еренбург, писател и висш партийен функционер, „Запролетяване”, в което авторът критично отразява времето на Сталинизма. Романът, а и редица други художествени и културни прояви окуражават творческото съсловие не само в Съветския съюз, но и в други социалистически държави, в това число и България, за сравнително по-свободно, по-индивидуално създаване на художествени произведения. Заглавието „Запролетяване” наименува краткият период на обнадеждаване за подобна относителна независимост на художествения и културен живот от прякото режисирание и контрол на комунистическата партия.

Известно е, че комунистическата идеология обещава реализирането на едно безкласово общество. За да се стигне до безкласовост комунистическата партия предприема преустройство на съществуващата форма на общественно-

политическите отношения. Секторите *култура* и *изкуство* заемат важна роля в този процес на превъзпитание и оформяне. Основният момент тук е, че процесът на социално развитие е предварително заплануван. Ако разгледаме плануването на социалното преустройство от перспективата за взаимното обобществяване, ясно проличава, че тази цел е утопична и практически неосъществима. Идеята за обобществяването обяснява функционирането на социалния механизъм като едно взаимното естествено влияние между индивиди и индивиди, между групи от индивиди и институции. Но тази оформяща социума взаиморазпознаваемост предполага една относителната автономност и свобода на участниците в нея. При комунистическата идеология основното влияние и свобода обаче са привилегия единствено на ръководната партия. Така единият от елементите в процеса е пренебрегнат и ощетен.

Що се касае до сферата на изкуството, там партията се стреми да не допуска индивидуалния момент на автора или да го контролира. Изкуството може да представлява силно средство за пропаганда и възпитание на масите в дадена идеология. В действителност комунистическата идеология създава митообразно пространство около себе си. Преди да се осъществи в реална държава и да бъде намерен пропагандния ѝ образ, политическата конструкция на този мит е дефинирана със средствата на езика. За целите на едно масово възпитание *образът* обаче изглежда по-функционален и по-ефикасен за емоционалното предаване на информация. Понятието изисква по-голяма образованост и задълбочаване. Образът въздейства по-директно и по-непосредствено от езика.

В социалистическите общества изкуството няма автономна позиция. То не се намира в положение да няма авторитет над себе си или мощен меценат и поръчител, както това е фактът при секуларизацията на буржоазните общества след Френската революция. В социалистическата държава изкуството е загубило тази своя относителна свобода. Идеологическият апарат на партията определя смисъла и функцията му. Не може да се допусне онова неконтролируемо състояние на

индивидуално откриване на нова истина за себе си, на субективен катарзис, които се случват при създаването и контакта с художествени произведения. В тоталитарните системи изкуството загубва смисълът си на познавателна и смислообразуваща дейност, която генерира тази своя специфика по силата на вътрешното си естество. С оглед постигането на недвусмислеността при тълкуването на произведенията се налага убеждението, че образното оформление трябва да бъде единно на вид и лесно възприемчиво. Поради тази причина по-удачно изглежда да се предпочете една реалистична посока. Тя щяла да гарантира реализирането на поставените задачи. Тоталността при прилагането на политическите и идеологически цели се изразява в цялостното планиране и контролиране на художествената продукция и нейното разпространение. Създават се творческите съюзи с цел да следят за изпълнението на партийните директиви в тази посока. В следствие се дефинира и партийния канон на *социалистическия реализъм*, който е абсолютно обвързващ за всички видове изкуства. Забележителното е, че социалистическият реализъм се разработва първо в областта на литературата, която е словесното изкуство и затова е еднородна с медиума, чрез който се оформя и предава идеологическата теория. Социалистическият реализъм се счита по-скоро за метод, отколкото за стил и поради това е в състояние да бъде прехвърлен и върху изобразителното изкуство. Чрез този метод най-директно можело да се представи реалността на съвремението. Примерите, които се допускат да служат за подражание се търсят в стилови „сходства“ от предишни епохи, където също изкрystalизира един общ идеален образ. Бих искал да припомня, че, когато разглеждахме как разбирането за понятието *култура* се отразява върху избора на художествено изразните средства, установихме една тенденция към оформяне на един общовалиден тип човек при Ренесанса от южна Европа – оптимистичен, самоуверен, хармоничен в себе си, ориентиран към света, земното и телесното. В действителност можем да открием в известен смисъл и пластическа прилика с изкуството от италианския Ренесанс. Когато разглеждахме неговите

формални характеристики, установихме, че линейният стил, така, както Хайнрих Вьолфлин го определя, е основният му отличителен белег. Идейната ориентираност към всичко земно и телесно в тази епоха, засилва тактилното усещане, а линията като водещ композиционен елемент подхранва асоциациите свързани с това сетиво. Главен принцип в изкуството на Възраждането е подражанието на природата. Един от резултатите на този „тактилен стил” е имагинерното сходство между изображения предмет и неговия оригинал. Вьолфлин смята, че зрителят е подтикнат от силата на сетивното въздействие на линейния стил да желае да докосне нещата в картинното пространство – т.е. той се намира в странното състояние да „вярва” в тяхното действително съществуване. Социалистическото изкуство по време на безусловната валидност на канона на социалистическия реализъм също претендира да възпроизвежда действителността, но както отбелязахме това е едно митологизирано съвремие или бъдещо „обетовано” състояние на обществото. И в двата случая говорим за утопични предмети и идеи, в чиято реалност зрителят трябва да бъде убеден, нещо повече – възпитан да „вярва” в нея. До каква степен линейността тук е съзнателно избрана с цел да се постигне въпросното въздействие е трудно доказуемо. Със сигурност знаем, че реалистичният начин на изобразяване е целенасочено предпочетен. Но смятам, че до голяма степен един линейен стил може да бъде установен в художествените произведения от този период.

Бих искал да обърнем внимание и на още един аспект, говорейки за опосредстването на изкуството за пропагандни цели. В първа глава разгледахме въпроса за иманентната автономност на изкуството, че то по вътрешното си естество може да бъде само свободно, в противен случай се издевателства над неговата натура. Хегел дефинира всяко външно привнасяне на смисъл и послание в художественото произведение, което не е резултат от чисто индивидуалните сетивни търсения на автора и което не бива подчертано именно точно като това, като „безпредметна добавка”, „външна и излишна украса”, следователно е

изопачена природата на художественото произведение. Когато с помощта на Мартин Хайдегер анализирахме тази природа, начало или естество на художествената творба, приехме уговорката, че тя се състои в битуването на някаква субективна истина – т.е. израз на мирогледа на автора. Що се отнася до проблематичното понятие *истина*, приехме, че в рамките на нашето изследване не става въпрос за една абсолютна величина (както това е изискването на определени течения във философията, на религията или в нашия случай на комунистическата идеология). По-скоро трябва да го разбираме в духа на Георг Зимел като израз на социални и психически стойности, които са променливи и еволюират заедно с процеса на обобществяване. Считаю, че това до голяма степен е модел за разбиране, който се опитва да си даде сметка за динамичността на живота и неговата фрагментарност и избягва догматичността. Това е причината да е предпочетен тук от мен като дескриптивен подход.

Как можем да аргументираме тази хипотеза, а именно обвързването и зависимостта на творческия процес от „фрагментарния характер на живота“. Според Зимел бихме могли да си представим живота като една динамично променяща се линия на живота, разтегляща се във времето. „*Напълно нова картина се появява, когато [тази] процесуалност на живота се превърне в съзнателно-умствена.*”³ В този момент разумът ни генерира съдържания, вътрешни предмети и представи, които придобиват причудливо нови значения и подредба, съпоставим ли ги с монотонната събитийност на външния свят. В началото тези предметявания на духа, в които преминава битието, когато бъде възприемано от индивида, имат абсолютна стойност в съзнанието на субекта. Стремещът обаче към по-голяма интензивност на преживяванията, към още по-осезаема пълнота на силите и нагона за безусловното им реализиране поставя човека в положение на неравновесие и

³ Виж: Simmel, G. *Der Fragmentcharakter des Lebens*. <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1916/fragmentcharakter.htm>

обърканост. Всичко това начертава около нашето действително съществуване една имагинерна окръжност. Но въз основа на нашата физика и психика ние можем да възприемаме само отделни парчета от живота и битието – ние възприемаме сетивните данни от реалността винаги фрагментарно. В следствие на това усещаме личното си съществуване като един сектор от онзи имагинерен кръг. Ние не обаче сме задоволени от това, тъй като се намираме в едно лабилно състояние. Това психическо неравновесие е предизвикано от една вътрешна носталгия към завършеност и цялост на представите. Усилията, които полагаме, за да задоволим тази носталгия, да попълним празните сектори, превръщат съществуването ни в една сизифска задача. От една страна в това се крие цялата красота и смисъл на пребиваването ни в поточната линия на живота. Осъзнавайки субективността и непълнотата си, непрестанно се откриват новости пред погледа ни. От друга страна обаче изглежда, като че ли се отдалечаваме един от друг, защото всеки кръжи около собствения си център и е зает да завърши личната си окръжност. Това означава, че в този процес на фрагментарно осъзнаване и подреждане на отделните парчета, ние започваме да конструираме индивидуални представи в зависимост от вътрешния ни ракурс в даден определен момент и психическо състояние. В следствие на това започваме да поставяме разнородни и различаващи се акценти в житейските си стратегии. Всичко това няма аналог в обективната действителност на битието. Животът ни започва да се подчинява на вътрешни закономерности и нагони и така отрязва отделни парчета от превърналия се в представа свят. Бихме останали непознати и неразбираеми един за друг, ако бяхме капсулирани монади. Но ние сме социално ориентирани и комуникативно устроени същества. Границите на нашите окръжности за пропускащи, подобно на гореспоменатите езикови игри, в следствие на което се получават не отблъсквания, а преплитания и просмуквания. Да си припомним, че по същия начин си обяснихме и взаимовръзката между културните пространства, което води до представата за техния транскултурен

характер, за един меланж от разнородни качества. Вероятно същото важи и в по-малък мащаб при взаимоотношенията между отделните хора.

Човекът на изкуството започва, по силата на творческия си нагон, обесивно да преследва фрагментите на вътрешното си субективно битие и се опитва да изобрети техните образни еквиваленти. Този вътрешен творчески нагон, който Алойс Ригел нарича „художествена воля“ е израз на определен мироглед, независимо дали той е белег на една цяла епоха, културно пространство или индивид. Още по-интересно и заплетено става всичко, когато осъзнаем, че образното овеществяване на нашите фрагменти може да се случи само условно и никога в пълна тъждественост с тях. Тук се корени прозрението, че художествената дейност представлява познавателен процес както за автора, така и за зрителя, защото и в двата случая тя води до ново самоозъзнаване. Взимайки това под внимание, можем да си обясним, защо Хегел счита всяко външно вмешателство за „изопачаване на природата на изкуството“. Историята на изкуството доставя много примери, от които проличава, че един външен нормативизъм рано или късно бива преодолян или „осъден“ за невалиден. В този ред на мисли бихме могли да си представим както самия творчески акт като нещо първично и диво, така и плодовете му. Художествените произведения в действителност са само покана за обобществяване, за взаимно разбиране и опознаване. Тези покани търпеливо очакват да бъдат приети, анализирани и оценени. Вероятно представляват предпоставки за това, което наричаме култивиране и цивилизоване. Оттук бихме могли да предположим, че творческият акт все още не представлява *култура*. Едва приемствеността и оценката превръщат художествените творби в материалната, в обективната култура – в цивилизационното събъждане.

Социалистическият културен модел, както е намерил действителното си приложение, ощетява и накърнява тази автономност и природа на изкуството. От една страна защото налага само едно тълкуване, само едно съдържание и до определен период една единна формална и обвързваща образност. От друга страна

тази културна концепция се стреми към силно херметизиране, самоопределяща се като „чиста” и завинаги общовалидна. Мисля, че е важно да отбележим и още нещо. В интерес на истината можем да изложим твърдението, че самата социалистическа идея е точно плод на транскултурни процеси, защото тя се е развила и синтезирала въз основа на интернационален политически и философски опит и нейното теоретично изграждане е резултат на интензивни интернационални контакти. Иронията се състои в претенцията ѝ да създаде силно капсулирано социално-политическо и културно пространство, въпреки че обещава подобрене и прогрес в световен мащаб. Приложението ѝ в реалния живот я разкрива като херметизираща и силно хомогенизираща концепция.

Именно този социално-политически и културен модел е привнесен и наложен в българското общество след края на Втората световна война. Това, разбира се, се отнася до културата и до организацията на художествения живот в България. За реализацията на горепосочените цели още 1944 г. се прекратява самостоятелната дейност на всички художествени дружества отпреди. На 15 септември 1944 година, само 6 дни след 9 септември, те са обединени в един единствен за цялата страна Съюз на българските художници (СБХ). Главната му функция е да управлява и контролира художествената продукция и нейното разпространяване. Той е силно партийно повлиян и подлежи на ръководството и контрола на ЦК на БКП чрез съответните органи за пропаганда и наблюдение. Освен това без членуване в него едно реално професионално осъществяване е невъзможно. Висшият институт за изобразително изкуство (ВИИИ) „Николай Павлович” (така е преименувана Художествената академия през 1951 г.) има за задача да обучава бъдещите „кадри” на творчески дейци – т. е. забелязваме един наистина тотален контрол в цялото поле на изобразителното изкуство. ВИИИ докладва на СБХ за развитието на студентите – за вероятните бъдещи членове на съюза. Четирима от Пловдивската група следват в този институт през първата половина на 50-те години (Христо Стефанов, Йоан Левиев, Георги Божилов и

Димитър Киров). В архива на СБХ могат да бъдат открити справки и доклади от ВИИИ за техният социален произход, поведение, творческо развитие и идеологическа нагласа по времето на тяхното следване.

Пряко значение за сформирването на петимата автори като група обаче има, както вече отбелязахме, културното *запролетяване*. През пролетта на 1959 г. Стоян Сотиров, първият председател на Дружеството на новите художници, поема управлението на СБХ. Една от първите му стъпки в тази позиция е да съживи художниците в провинцията и да организира локални групи, принадлежащи към СБХ. Това предоставя на местно ниво възможността за по-свободна работа и известна независимост от централизираната власт, но в изключително слаба относителност, разбира се. Друг съществен момент е, че при неговото председателство СБХ успява да се отдели малко или много от пряката политическа намеса в художествения живот, профилирайки се като самостоятелен регулативен и контролиращ орган. В известен смисъл това има позитивно значение, защото решенията на въпросите, отнасящи се до сферата на изобразителното изкуство, остават в ръцете на професионалното съсловие. Така се осигурява известно свободно пространство и се придава авторитет на институцията. Но от друга страна по този начин се създават предпоставките за вътрешни борби и съревнования за влияние и власт, а ръководните позиции в Съюза остават все пак под контрола и влиянието на комунистическата партия. Що се отнася до младите художници, Стоян Сотиров учредява един фонд, който е наречен „Ателието на младия художник”. Основано 1959 г., то дава възможност за сравнителна свобода на работа на млади и току що завършили художници, сред които са и петимата автори от Пловдив. Основната заслуга и влияние на Стоян Сотиров се състои в усилията, които той полага, за да окуражи и съживи замрялата творческа активност в страната през „студения” период на Сталинизм, обикаляйки градове и села. Христо Стефанов подчерта в разговорите ни позитивното влияние на Стоян Сотиров върху пловдивските художници. Димитър Аврамов също обръща

внимание на активната му дейност. Той отбелязва личния му ангажимент на местно ниво, в чисто практически смисъл с цел да оживи интереса на обществото към изкуството и да се погрижи за неговата финансова поддръжка. Освен това Аврамов също посочва посещенията на ателиета на младите автори, които Стоян Сотиров предприема, обсъждането на лични творчески проблеми и задачи там и накрая публичното му застъпване за едно отдалечаване на изкуството от наложената догматична рамка.

Един видим резултат от тази активност на Стоян Сотиров е Първата национална младежка изложба в София през пролетта на 1961 година. В нея участват и петимата пловдивски художници. Изложбата се отличава с публичното показване на „новите” художествени тенденции при младото поколение. Това, което е ново в действителност, е старото забравено, а то се изразява във формалното разнообразие на чисто пластически решения. Както по-горе посочихме, свободата на субективен формален израз предполага и свобода на тълкуване и реакции при контакта с изкуството, а това не е в интерес на партийната стратегия за пропаганда и възпитание на публиката. Художествените произведения, чиито външен характер не отговаря на каноничните директиви за реалистичност, са заклеймени с негативно натоварения етикет за формализъм. В действителност обвиненията за *формализъм* са едно от основните средства за сплашване от страна на идеологическата критика. Петимата пловдивски художници попадат в категорията на *формалисти* няколко пъти между 1958 г. и 1970 година.

Остава още един въпрос. Как можем да говорим за наличието на художествена група, когато съществува един единствен законно признат, мощен творчески съюз, а именно СБХ? Означава ли обстоятелството, че говорейки за петимата автори като Пловдивска художествена група, те представляват паралелно, самоопределило се сдружение, което е алтернатива на статуквото? При едно разглеждане на политическите и социални условия във въпросния период след 1956

година, дори и да говорим за *запролетяване*, трябва да признаем, че това е било невъзможно. Но все пак още тогава те са били „обединени” с названието *Пловдивската петорка*. Какво се крие зад това? Когато разговарях с Христо Стефанов, той подчерта два фактора, които ще ни помогнат да си дадем отговор. На въпроса дали те са се самоопределили като художествена група, Христо Стефанов поясни, че първо идеологическата критика ги е обединила, разглеждайки ги като формалисти. Освен това можем да предположим, че част от колегите им в израз на подкрепа или на порицание също са ги групирани в нещо като еднородно художествено явление, макар че не става съвсем ясно в началото на 60-те години, дали с това се има предвид Пловдивската петорка или пловдивската група към СБХ. Димитър Аврамов пише, че Цанко Лавренов е измислил термина *Пловдивска школа*, за да опише различието на художниците от този град и тяхното желание да рисуват с други формални средства в сравнение с официалната партийна стилова доктрина. Според мнението на Христо Стефанов петимата разглеждани от нас автори през 60-те години на първо място ги свързва едно приятелство, а не осъзната художествена сходна позиция, която те искали да декларират като такава. Сплотяването им като Пловдивската петорка или Пловдивската група е резултат от попадането им във фокуса на идеологическата критиката и може да бъде тълкувано по-скоро като нормална и човешки логична защитна стратегия. Нека спомним, че по-горе разгледахме възможността феномена *художествена група* може да се дължи и на чисто прагматични, социални, икономически или психически причини.

Освен изложеното до тук, от значение е и обстоятелството, че през цялото време на социализъм петимата нямат общи изложби или съвместни прояви, в които ясно само те да са участниците. Едва 1993 г. е организирана изложба с подобен характер и то във Виена. Няма и нещо като заявление или манифест за общ художествен възглед, стратегия или стил. В какъв смисъл тогава можем да наречем тези петима пловдивски художници *Пловдивска художествена група*? Мисля, че бихме могли да ги разберем преди всичко като специфично социално явление,

което е предизвикано от процесите на *запролетяването* след 1956 г. и опитите на комунистическата партия да се овладее ситуацията на прояви на по-независим от нейното заплануване и контрол културен живот. Както през цялото време на социализъм, така и тогава политическия курс от Москва е пряко пренасян в България. Тези политически събития определят сформиранието на Пловдивската петорка като някакъв вид защитен механизъм. Това беше посочено директно и от Христо Стефанов по време на съвместните ни разговори.

Все пак мисля, че може да ги разглеждаме и като относителна съвкупност поради чисто формалната промяна, която е свързана с тяхното изкуство. Замислим ли се, къде другаде се намират причините за общото в стилистиката, освен в социално-политически аспект, трябва да обърнем внимание на чисто художественото-културно развитие в България преди 1944 г., защото бихме могли да предположим, че Пловдивската петорка са продължение на един процес, който има своите корени по-назад във времето и също така извън границите на България. В действителност културното развитие на новото българско общество се дължи също на транскултурни процеси. Това, че този процес в годините след 1944 г. протича на субкултурно ниво, е показателно за транскултурната концепция, която избрахме като метод на анализ.

3. Транскултурните фактори за сформиранието на Пловдивската петорка

Още сега искам да поставя хипотезата, че развитието на българската култура и бит е транскултурен продукт. Това съвсем ясно проличава с постепенния упадък на Османската империя, който е забележим още през втората половина на XVIII в. Известно е че този упадък е свързан с нейното изоставане в икономически, военен, административен и технологичен аспект спрямо християнските буржоазни общества в Западна Европа. Османските султани са принудени да допуснат

икономическото, технологическото и културно влияние на развиващия се капиталистически свят. В резултат на това етническите групи в рамките на империята получават възможност за по чест и интензивен досег с тази цивилизация и културна сфера. Българският етнос се ориентира към християнския европейски културен свят в новата историческа ситуация с бавните темпове, присъщи за условията в Османската империя. В продължение на стотина години той постепенно асимилира цивилизационните постижения на Западната хемисфера и ги пречупва, нагажда за условията, в които съществува.

Прослойката на българската интелигенцията е много малка, но тя изиграва съществена роля в чисто духовен план. Вътрешно в себе си тя е разединена и разпокъсана, защото не може да постигне разбирателство към коя политическа и културна сила да се ориентира като цяло. Тя е съставена в голям процент от русофили, които чрез тяхната активност оказват основно влияние за образователната система и развитието на съвременния български език. И двата фактора са силно повлияни от руския пример. Превеса към Русия в сравнение с Франция, Англия и Германия е обусловен от близостта на езика, на религията (Източното православие) и от директните стратегически, геополитически интереси на Русия в Балканския полуостров. Важното е, че българският етнос развива един социална структура, която в своите характеристики е смесица от външни влияния и вътрешни особености. Това социално еволюиране продължава в същия дух и особеност и след Освобождението, когато е привнесен монархичният обществен модел в новата създадена българска държава. В годините до идването на социалистическата власт можем да открием единствено едно още по силно потвърждение на това наблюдение и една по-голяма интензивност на транскултурните промени.

Всичко това важи и за областта на изобразителното изкуство. През XIX в. наблюдаваме постепенната му секуларизация и формално стилова видоизмяна, защото иконописните школи изпращат свои ученици да учат в Италия, Германия,

Русия и други страни. За пределите и условията на българския етнос в Османската империя резултатът е от съществено значение. С учредяването на Третото българско царство и в следствие на Държавното рисувално училище сме свидетели на директното внасяне на завършени стилове и методи в изкуството. Забележително е, например, че в новото Държавно рисувално училище още от началото му няма нито един от българските художници от XIX в., които реализират истинско трансформиране на външните влияния в условията на своето битие. Първите преподаватели са от чешки произход завършили в западни художествени академии, Иван Мърквичка и Ярослав Вешин, българина Антон Митов, възпитаник на академията в Мюнхен и Борис Шац, литовски скулптор от еврейски произход, завършил в Петербург.

С Дружеството на новите художници започва да се усеща много интензивно, макар и закъсняло, влиянието на западноевропейския модернизъм, абстракционизъм, експресионизъм. Когато се обърне внимание на художниците от този период, се забелязва едно преплитане на мирогледи и художествени възгледи, но също така и директни взаимодействия и прехвърляния на изобразителни практики. Безспорен факт е, че изкуството в България преди Втората световна война бавно започва да се насочва и приобщава към художествения живот на западноевропейските култури. Всичко трябва да бъде разбирано обаче, като не се изпуска от внимание специфичната скорост на възприемане и присвояване на външното влияние, характерна за обществото, което все още навакхва няколко столетия развитие. Но няма как бъде отречено трансформирането на изкуството в България под влиянието на модерността.

Именно художници от това дружество и този период оказват пряко въздействие върху всеки от петимата пловдивски художници, но това се случва в чисто индивидуален аспект. Христо Стефанов отбеляза в съвместните ни разговори, че Златю Бояджиев, Васил Бараков и Стоян Сотиров, а също и Димитър Казаков са му влияли както с директното лично общуване, така и с техните

произведения. В интервюто на Руен Руенов можем да открием подобно изказване и признание от Георги Божилов. Сравним ли произведенията на едните и другите, няма как, поне чисто формалистично, да не открием доказателства за това. Това, което можем да забележим, е живописният стил, както е той дефиниран от Хайнрих Вьолфлин. Той е израз не една вътрешна динамика и безпокойство, на едно съсредоточаване към движенията на психиката и чувствеността. Това безпокойство е типично за човека на модерното време, защото той се чувства застрашен от бързото обективизиране на културните и цивилизационни развития. Първата му реакция е да изследва и разбере себе си. При един поглед навътре, който се стреми да разбере механизмите на психичните движения, изглежда естествено да се прояви живописният стил, който се изразява с петна, с размити граници и е съсредоточен във взаимовръзките между отделните части на композиционното пространство и произлизащите оттук промени. Така изкуството се превръща в израз на вътрешното, а не в образ на обективната действителност. Точно с това се различават произведенията на Пловдивската петорка от тези на канонизираното социалистическо „реалистично” изкуство: с формалната си изразителност на вътрешна психическа индивидуална динамика. Според мен Георги Божилов, Димитър Киров, Христо Стефанов, Йоан Левиев и Енчо Пиронков ги обединява точно онова продължение на развитието на изкуството в България, което изкрystalизира с представителите на Дружеството на новите художници, но също така и с други модернистични течения в България преди тях.

Може би моментът на политическата промяна след смъртта на Сталин, геополитическото място на държавата и града, в който те работят и, не на последно място, разбира се, иманентната относителна автономност на художествената творба и автор, намират едно „щастливо” комбиниране сред тези пет пловдивски художници? Може би промените след периода на *запролетяването*, не само в областта на културата, също благоприятстват възможността тяхното творчество да окаже трансформиращо влияние върху по-

нататъшното развитие на изкуството в българското културно пространство? Този въпрос е достатъчно сложен сам по себе си, така че би могъл да се развие доста по-обстойно в самостоятелно изследване.

Заключение и декларация за оригиналност

Настоящият анализ на явлението *Пловдивска група* разглежда неговата обусловеност от социални, политически и културни фактори. За база и изходна точка взехме предположенията на френския философ и историк на изкуството Иполит Тен, че художественото произведение и неговият автор зависят от външни елементи като *раса/нация, среда/място и момент/определен период*. Отчитайки някои проблематични моменти в този чисто позитивистичен метод, а именно, че, ако произведение и художник зависят абсолютно само от тези причини, стигнахме до убеждението, че това ги ограничава да бъдат само перфектно огледало на тези елементи. Но по този начин се пренебрегва индивидуалността, субективното развитие и иманентната автономия на изкуството. Ето защо поставихме хипотезата, че тези метафизични фактори релативират абсолютния позитивизъм, с което можем да обясним, защо петимата автори могат да се различават от един външно наложен мироглед, който теоретично изработва свой художествен метод.

Оказва се, че категорията *култура* не е лесно приложима и че с нуждае от дефиниране в рамките на изследването. Класическият модел за националния характер на културните пространства, не е в състояние да обясни, защо, например, в силно хомогенизирани и херметизирани общества, все пак се случват видоизменения, които не са плод на една „чиста“ национална или политически идеологизирана култура. Съвременната концепция за транскултурност, развита от немския философ Волфганг Велш, се оказва за сега най-сполучливо приложимата, защото разбира както индивида, така и по-големите културни структури като фигури, които не са затворени в себе си и не се отблъскват една друга, а напротив:

те си взаимодействат и се променят в резултат от взаимните си допири. Освен това от разбирането на понятията и явленията произлиза и една отговорност за практическото приложение на изводите, за реалното ни поведение в съвременето и изграждането на бъдещи стратегии. Ето защо според мен този модел за анализ на дадено културно явление отговоря на сложността и изискванията на съвременето ни. Считаю този ракурс на изследването за принос в научната практика на изкуствознанието тук и в научното занимание с Пловдивската група.

В голяма степен настоящото изследване притежава и социологичен характер. То се занимава с взаимовръзката на индивида с обществото и властовите структури – политически или икономически. Социологическите анализи на германския философ Георг Зимел помогнаха за едно разбиране на процесуалните механизми, които оказват влияние върху художника и върху естеството на творческата работа в чисто психологичен аспект. В този ред на мисли можем да приемем, че така се постига едно допълнение и разширяване на ъгъла на научното виждане в изкуствознанието. Малко от труда на Георг Зимел е преведено на български език и за това той рядко е взиман като изходна точка за анализи в областта на българското изкуствознание. Ето защо приемам, че настоящата дисертация допринася за една по-интензивна рецепция на този социолог и философ, чието творчество определено клони към естетичното мислене. Освен това в този текст са направени преводи на текстове на този автор, които не съществуват на български език.

Като основен извод става видно, че Пловдивската група не е една художествена група, която е обединена от една обща творческа или теоретична концепция. Групата няма писмен манифест или друг вид декларация за обединяващ художествен възглед. В политическите условия на социалистическото общество това би било почти невъзможно. Взаимното приятелство и симпатия, нуждата от морална защита и сътрудничество обединяват петимата автори, след като идеологическата критика на комунистическата партия ги категоризира като групово явление. В чисто културно-художествен план тази приятелска група от

художници продължава един типичен за хода на изкуството в България транскултурен процес, с което спомагат за едно по-свободно развитие на художествената практика в социалистическото българско общество.

Настоящото изследване допълва научния анализ за петимата художници от Пловдив (Георги Божилов, Христо Стефанов, Йоан Левиев, Енчо Пиронков и Димитър Киров). Основната новост се съдържа във фокусирането към културните и социално-политически причини, отговорни за сформиранието на това, което е познато в България под названието Пловдивската петорка. До момента петимата автори бяха обединявани от научна гледна точка единствено с оглед на монументалните им произведения. Друг съществен момент в труда е пояснението, че Пловдивската петорка не е в действителност автономна художествена група, която се е оформила около един общ художествен възглед и стратегия.

Що се отнася до чисто теоретичната част, може да се предположи, че въпросите за позитивистичния изследователски метод могат да бъдат допълнени с предложените тук разсъждения за относителната зависимост на изкуство и художник от околната среда, от точно определено време и място. Също така е направен опит за дефиниране на една иманентна автономия на изкуството, съобразявайки се с идеите на Мартин Хайдегер за битуването на истината в изкуството, подкрепен с възгледа на Хегел за изнасилването на природата на изкуството, когато му се наложи външна идеологическа рамка. Накрая се прилагат разсъжденията на социолога Георг Зимел относно проблематиката на индивида в модерните големи градове, фрагментарния характер на живота и процеса на обобществяване, които водят и доказват относителната автономия и интелектуализиране на изкуството в съвремието.

За разбирането на културните феномени настоящият труд приложи транскултурната концепция на Волфганг Велш. Така се очаква да се преодолеят национално и идеологично обограничения в тълкуването на понятието *култура*. В опита за дефиниция на понятието беше показана и връзката между

класическото определение за термина и неговото разбиране в България, идващо от немската мисловна традиция, което окачествява културата като специфичен национален белег. Тази специфична обогрненост на дефиницията беше подложена на критичен анализ и определена като анархичен модел, който не успява да обясни сложеността на развитието на културните сфери.

Накрая изглежда като принос по стечение на обстоятелствата, че в емпиричното изследване на настоящата дисертация е направено и представено тук вероятно последното дълго интервю с художника Христо Стефанов, в което той говори за обстоятелствата свързани с Пловдивската група.

Научни публикации, свързани с темата

Петков, А. *Опит за дефиниция на феномена художествена група.* сп. „Страница”, Пловдив, 2013 г, бр.4/2013 г., с. 144-151

Петков, А. *Ролята на художника в социалистическата действителност на българското общество през 60-те и явлението „Пловдивска група”.* „Институт за изследване на изкуствата”, сб. „Изкуствоведски четения 2013”, предстои да бъде издаден