

Социалистическият реализъм и предефинирането на терминологичния апарат на изкуствознанието

Теодор Илиев, редовен докторант към катедра „Изкуствознание“, научен ръководител проф.д.изк. Чавдар Попов

В условията на тоталитарната държава се оформя специфичен терминологичен апарат в помощ на изкуствознанието като цяло и в частност на оперативната критика, с цел легитимиране на една голяма естетическа рамка, чието поле е изцяло идеологически обусловено. Начините по които се говори за изкуство са на пръв поглед маловажна подробност, функция на налаганото от властовия апарат. Общото схващане за критиката и теорията на изкуството от периода е свързано с почти пълно подчинение на официалната линия и културна политика в страната. Именно този факт ни дава възможност чрез изследване на терминологичния апарат и дори само отделни понятия да предложим поглед към дискурса на “социалистическия реализъм” и неговите трансформации изследвайки формиращите и легитимиращи сили на знанието и на говоренето за изкуство. Въпреки тоталният характер на властта, процесите, които оформят облика на изкуствознанието в Източния блок и в частност в България не са хомогенни, а търсенето на новия професионален език на критика на изкуството е сложен ребус, чието разглеждане може да даде на съвременния изследовател допълнителен ракурс към изследването на целия период, който свързваме с изкуството на социалистическия реализъм.

Социалистическият реализъм сам по себе си е сложен феномен, коментиран от редица автори. Една от най-широко разпространените теории за неговия генезис принадлежи на Борис Гройс, който в различни свои трудове прави един идеологически паралел с изкуството на авангарда в Съветския съюз. Неговият разказ в “The Total Art of Stalinism” започва с Октомврийската революция, която според думите му обещава не просто нова икономическа система, а реорганизация на живота според единен артистичен план. Артистичен план в смисъла на това, че революцията е артистичен акт на сътворяване а светът е

материала на художника-демиург¹. От друга страна в света на изкуството и в историята на мисълта повече от два века по-рано, през епохата на Романтизма, ролята на художника е пророкувана. Цветан Тодоров прави някои паралели по отношение на авангарда и тоталитарното изкуство, които хвърлят светлина върху тази далечна връзка. Той акцентира върху ролята на изкуството, която според архитектите на Романтизма “позволява по-висш начин на познание от науката и измества религията като най-висшата дейност, на която могат да се отдадат човешките същества”². Творците на руския авангард се припознават като призвани да създадат един нов свят. Необходимостта за това произхожда от бързо променящия се живот в Европа през XIX век, индустриализацията и в крайна сметка надвисналото усещане, че във философски смисъл “Бог е мъртъв”³. Известната фраза на Ницше се появява едва в края на XIX в., но тя може да твърдим е израз на безпокойството на епохата по отношение на стабилността на Абсолюта, на стабилността на естетическата система, мястото на природата в нея и възможностите на метода на изкуството.

Руският авангард лесно вижда Октомврийската революция на Болшевиките като възможност. Разбира се, не възможност за самоцелно включване в новото управление и новия живот, а за прекрояване и създаване на новия живот, за реализиране на техния артистичен проект.⁴ Въпреки приемането на авангардистите и заетите от тях важни позиции в управлението на държавата, черният квадрат на Малевич или концепциите на обединението Леф са трудноразбираеми и изискват специално внимание, за да може да бъдат приети от широка публика. Това не е невъзможно, поне в институционален смисъл, в Съветския съюз, но не би донесло на властта непосредствени резултати.

С утвърждаването на властта на Сталин и ликвидацията на НЕП (нова икономическа политика) постепенно промените в политическата система се отразяват и върху културата. През 1932 г. са разпуснати всички артистични групи и Партията взема решение за създаването на централизирани

¹ Groys, B. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. Princeton, New Jersey, 1992, p. 3

² Тодоров, Цв. *Тоталитарният опит. Човешкият отпечатък*. т. 1, София, 2015, с. 175

³ Groys, B. *Op. cit.*, *The Total Art of Stalinism...*, 1992, p. 14-15

⁴ *Ibid.*, p. 20

организации - съюзи според вида на работата в културната сфера - архитекти, художници, писатели и пр. За да премахне авангардистите от ръководни позиции Сталин организира серия от събрания и конференции с участие на редица изтъкнати членове на партията. Те коментират състоянието на изкуството и опитват да дефинират въпроса за реализма и прилежащото на революцията съотношение между форма и съдържание. Именно тогава се появява и формулата “социалистически реализъм”⁵. Важно е да обърнем внимание на начина, по който партията въвежда новите правила в изкуството. Новата реалност е облечена в легитимността на широки обсъждания взимайки предвид професионални мнения, нагласите на “масите” и не на последно място нуждите на партията. В следващите десетилетия въпросът за социалистическия реализъм, за реализма като цяло, за истината в изкуството и може би най-напред за формата и съдържанието, въпроси отнасящи се повече към полето на философията и естетиката, неизменно ще присъстват на обсъждания за изкуство, в професионалния печат, а много често и в масовите вестници. От една страна това е, поне на повърхността, опит да се “обясни” на “масите” официалната линия в изкуството, практиките разкриват един дидактичен аспект в усилията на Партията в тази посока. Те служат, за да легитимират, а не за да “убедят”. Макар и формално винаги има дебат, обсъждане, критика и „нови“ насоки, полето на дискурса се измества от това какво е изкуството и какви са неговите ценности и идеали към въпроса защо това изкуство е единственото, което може да бъде. Така постепенно на помощ в това начинание ще се появи и терминологичния апарат на изкуствознанието, не толкова качествено нов, колкото с определен наклон свеждащ винаги мисълта за изкуство към тези въпроси.

Сталин приема формулата “социалистически реализъм” сред много други варианти, заради желаната приемственост с критическия реализъм и непрекалената, но налична ориентация към бъдещето, както коментира Чавдар Попов⁶ в неговата книга посветена на тоталитарното изкуство. Именно

⁵ Ibid., p. 35

⁶ Попов, Ч. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика. София, 2019, с. 106

проблемите за традицията, връзката с историята на изкуството и отношението реалност тук и сега - реалност партийна визия, ще наложат въвеждането на още понятия като типично и народно, които да пояснят формулата. Всъщност архитектите на социалистическия реализъм и най-вече Сталин са имали ограничени занимания с изкуство и от днешната отдалечена гледна точка, изкуственото въвеждане на “социалистическия реализъм” и обявяването му за единствен метод в изкуството изглеждат като политически ход, недостатъчно добре обмислен и недостатъчно ясен по отношение на културата към дадения момент. Този акт на единна воля на Партията ще бъде подет от дискурса и през неговите агенти знанието и институциите в общия разказ за изкуството ще се разгърне в по-голяма самостоятелна система.

С обсъжданията и подетата инициатива, партията се заема с нелеката задача да изработи единен стандарт, който е обявен за единствен творчески “метод”. Тук може да се отбележи конкретното понятие “метод”, в което впечатлява не толкова подразбиращото се изключване на свобода в творчеството, колкото ориентацията към процеса на създаване и процеса на мислене на изкуството. На практика обединяващото изкуството не е по отношение на резултата - не е “стил” или “идея”, а самият формиращ принцип заложен в изкуството. Социалистическият реализъм се уповава на идеята за съществуването на “обективна действителност” във от съзнанието, което я отразява и създава в същото време.⁷ Тази философска формула не дава обаче достатъчно ясни насоки за непосредствената работа на творците. Цветан Тодоров коментира във връзка с обяснението на “метода” една реч на Андрей Жданов през 1934 г. пред конгреса на съветските писатели. Съветските писатели, които “свързват с реализма онова, което виждат около себе си, трябва да включат в него и социалистическото бъдеще”⁸. Както отбелязва и Тодоров аргументът за изобразяването на “бъдещето” реалистично като “настояще” се крие в неговата предвидимост, в това, че партията контролира и определя всички сфери на живота и бъдещето е на практика предопределено, успехите са винаги вече

⁷ Пак там, 107

⁸ Тодоров, Цв. Цит. съч., 2015, с. 202

постигнати. Художниците и артистите като цяло са “инженери на човешката душа”.⁹ Тук наистина можем да прозрем идеите на авангарда, с една уточняваща подробност - те са инженери, загубили са своята съзидателна сила и са въввлечени в една по-голяма от тях визия с изграден метод и наличен материал, който трябва да комбинират и рекомбинират, за да изградят “новия” човек.

Но какъв е материалът на художника демиург? Парадоксално спрямо Авангарда класическото изкуство и фигуративното изобразяване са “сигурния залог”, изкуство разпознаваемо като форма и с неоспорими качества. В смисъла на диалектичното развитие на историята социалистическият реализъм има нужда от своя традиция, за да получи легитимация. Легитимация не във формален смисъл - не веднъж е заявено, че социалистическият реализъм е качествено ново изкуство. За да бъде обяснено като такова, традиция за продължаване или разрушаване е неизбежно необходима. Тази традиция ще бъде разпозната в почти всеки “реализъм” от историята на изкуството. Разбира се, трудности има - разграничаването от непосредствените политически предшественици в лицето на буржоазното и феодалното не са част от тази линия на развитие. Всичко това е представено не като стъпка назад, напротив, реабилитирането на класическото и на реалистичното представляват една нескрита практика на “критически” прочит, на припознаване качествата на изкуството от дадени периоди и конкретни художници, които очакват своята присъда в една обща инертна маса от това, което новият свят вижда като изкуството на стария. Принципът на “избор” от историята на изкуството изглежда основно формален, но именно тази трудност бива разрешена от определението на дадени произведения за “прогресивни” в смисъла на философията на Ленин, според която всяка епоха представлява класова борба на две “култури”, като прогресивното изкуство е това на подтиснатите. Тази идея за борба ще залегне дълбоко в конкретните сюжети, които определят изкуството в последващите десетилетия.¹⁰ Както става ясно целта на

⁹ Пак там, с. 202-204

¹⁰ Groys, B. Op. cit., The Total Art of Stalinism..., 1992, p. 40-46

социалистическия реализъм е черпейки вдъхновение от изкуството на XIX в. да изрази качествено различни, идеологически революционни идеи, което естествено води до определен разлом между средствата и посланието на произведенията. На базата на това наблюдение Борис Гройс твърди, че социалистическият реализъм е продължение на руския авангард с други средства.¹¹ Макар и тази пряка наследственост да е спорна заради редица други особености на социалистическия реализъм и най-вече в неговите теми и конкретни сюжети, топоси и повтарящи се мотиви, безспорно тя представлява голям принос към разбирането на генезиса на това изкуство. Цялостната концепция на Социалистическия реализъм още от самото си начало води до прословутите дебати за правилното съотношение между форма и съдържание. Това не е случайно - надеждата за затваряне на пропастта между елита и масите, използвайки изразните средства на познатия критически реализъм, отваря друга бездна по отношение на същността на синтетично проектираното изкуство¹². В опит за неутрализиране на това вътрешно противоречие, с което социалистическият реализъм се сблъсква в теорията и критиката започва да функционира едно цяло ново поле около антитезата “реализъм - формализъм”. Както отбелязва Чавдар Попов формализмът се разглежда като направление, противоположно на социалистическия реализъм¹³. Бихме добавили, че формализмът като понятие търпи особено развитие и в последващите десетилетия ще включва в себе си както произведения, стилове и направления в изкуството, така и “неуспешните”, видени като вътрешна съпротива произведения. Онези, в които художникът е сбъркал подлъгал от агресивна, чужда идеология или пък съзнателно е станал проводник на тези влияния.

След като проследихме някои щрихи от генезиса на социалистическия реализъм идва въпросът за подхода към конкретния визуален материал. Чавдар Попов прави едно важно наблюдение, основавайки се върху теза на Б. Бернщайн. Въпросът е какъв е смисълът от повтарящи се стереотипни визуални

¹¹ Groys, B. The birth of Socialist Realism from the Spirit of the Avant-Garde. in Calo, C. G. Writings About Art. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1994, pp 147-159, p.148-149

¹² Groys, B. The art of totality. in Dobrenko, E., E. Naiman., The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space, 2003, pp 96-122, p. 102

¹³ Попов, Ч. Цит. съч., 2019, с. 113

съобщения и още повече в контекста на това “революционно” изкуство, което следва да изличи границата между елитарния авангард и културата разбираема за обществото? В най-общ смисъл според него (Бернщайн) подобен тип съобщения противостоят на ентропията, като чрез компенсация поддържат на определено равнище структурната ориентация на системата. ... Характерът на възприемане на произведенията на изкуството не е информативен, а по-скоро приобщаващ.”¹⁴ В тоталитарната култура идеологизираното съзнание носи определени сходства с митологичното. Това е и причината да се появяват общи места, топоси и тропи присъщи на социалистическия реализъм, чиято повтаряемост не е просто израз на творческа слабост. Такива са героя, вожда, труда, народа, не на последно място обединяващата за всички фигури борба. “Всеки отделен човек е винаги вече въввлечен в борба от световен мащаб, световна война, която едновременно определя и обхваща всяко място на земята и всяка епоха от световната история.”¹⁵ Тези разпознаваеми фигури дават възможност на съвременните изследователи да възприемат морфологичен подход, който трудно би могъл да даде резултати и да спомогне за разбирането на друго изкуство като авангардът например. Оперативната критика и теорията от периода не пропуска да коментира, възхвалявайки тази повтаряемост в усилието за приобщаване. Самата критика в дискурса на изкуството на социалистическия реализъм започва да произвежда свои формули, заклинания, които легитимират или осъждат. Именно за това цялостното разбиране на процесите в културата на тоталитарното общество имат пряко отношение към формирането и смисъла дори и на конкретни термини в апарата на Изкуствознанието.

Тези процеси в развитието на изкуствознанието не остават чужди и за България в годините след Втората световна война. След 9-ти септември 1944 г. в българското общество настъпват много промени във връзка с установяването на управлението на Отечествения фронт. Социалистическият реализъм се

¹⁴ Пак там, с. 92

¹⁵ Groys, B. Op. Cit. The art of totality..., 2003, p. 97

появява в пространството на българското изкуство “взривно” по думите на Свилен Стефанов, който дава един интересен поглед под формата на социологически разрез на епохата¹⁶. Тази поява дължаща се основно на политическите обстоятелства извън страната ще ни лиши от възможността да направим любопитните паралели с авангарда и реализмите разгледани по отношение на Съветския съюз. От друга страна този факт отваря собствено поле на изследване, в което може да се проследи внедряването и развитието на “метода”. Тази “взривност” и смяна на парадигмата предполага и смяна на целия разказ за изкуството, който битува в обществото, промяна по един съществуващ, но най-общо казано непознат модел. Бърза и недвусмислена подмяна на дискурса през всички негови агенти, от институциите, научното говорене, до самите произведения и дори буквално тяхната публика.

„Догонващият“ модел на българското изкуство от края на XIX и първата половина на XX век се оказва особено уязвим към „внос“ на готови идеологеми и речник. След 1944 г. институциите – СБХ, КНИК, Академията и специализираният печат – бързо кодифицират матриците за тълкуване чрез формулите на опозициите „реализъм - формализъм“, „пластично - декоративно“, както и чрез конкретни ключови термини като „типично“ и „правда“. Този терминологичен апарат започва да подпомага функционирането на критиката и образува оперативни филтри за селекция и оценка. Прегледите на изложби, конкурсните регламенти и учебните програми синхронизират производството с критическия речник; „пластичната завършеност“ и „историческата конкретност“ стават аргументи за приемане, докато „декоративността“, „схематичността“ и „натуралистичният фотографизъм“ – поводи за отхвърляне. Така терминологичният апарат не просто описва, а дисциплинира самото мислене на изкуството.

В динамиката от 50-те до 70-те години същият апарат се предефинира: някои от стигматизираните понятия като „декоративно“ се реинтерпретират, а други – „типично“, „правдивост“, „национална форма“ – започват да се разбират все

¹⁶ Стефанов, Св. Културни измерения на визуалното. Динамика на новото българско изкуство. София, 1998, с. 98

по-свободно. Именно проследяването на тези измествания показва как езикът произвежда реалност и как знанието легитимира властта в рамките на социалистическия реализъм. Усвояването на „родното“ се пренаписва през желаната партийна културна политика, което едновременно реабилитира академични линии от междувоенния период и създава вътрешни напрежения в практиката и оценъчните режими.

В този хоризонт „методът“ се явява преди всичко като дискурсивен режим: той организира не само това, което се рисува и показва, но и това, което може да бъде изречено за изкуството. Разглеждането на този режим през ключовите понятия – „формалистично“, „реалистично“, „типично“, „художествена правда“, „пластично“, „декоративно“ – е необходима крачка за вникването в процесите протичащи в историята на българското изкуство от втората половина на XX век. Подобен анализ позволява да напуснем рамките на тезата за очевидната откъснатост на българското изкуство от общите художествени процеси и да проследим как промените в речника преформатират самото поле – от произведенията и критиката до институционалните техники на легитимация и признание.

Социалистическият реализъм е „метод“ наложен от властта, който организира едновременно производството и говоренето за изкуство чрез ключови опозиции и термини. Този речник не е неутрален, а задава рамката на допустимото, дисциплинира критиката и легитимира институционалните решения. В българските условия след 1944 г. методът е въведен „взривно“ и бързо кодифициран в съюзи, журита и учебни програми, а през 60-те и 70-те години частично се предефинира, без да губи своята контролиращата си функция. Разглеждането на терминологичния апарат ни позволява в голяма степен да добием разбиране за процесите в този период заради неговия режим на инструмент за легитимация и маргинализиране на произведения и дори автори.

Библиография

- Стефанов, Св. Културни измерения на визуалното. Динамика на новото българско изкуство. София, 1998
- Тодоров, Цв. Тоталитарният опит. Човешкият отпечатък. т. 1, София, 2015
- Попов, Ч. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика. София, 2019
- Groys, B. The art of totality. in Dobrenko, E., E. Naiman., The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space, 2003, pp 96-122
- Groys, B. The birth of Socialist Realism from the Spirit of the Avant-Garde. in Calo, C. G. Writings About Art. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1994, pp 147-159,
- Groys, B. The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond. Princeton, New Jersey, 1992