

СТАТИИ

Ирина Генова*

„ВСЕКИМУ НЕГОВАТА РЕАЛНОСТ“.

„РЕАЛИЗМЪТ“ – АКТУАЛНОСТ НА ИЗТОК

И НА ЗАПАД В КРАЯ НА 50-ТЕ И ПРЕЗ 60-ТЕ ГОДИНИ НА XX В.

Irina Genova

“EVERYONE HAS THEIR OWN REALITY”

“REALISM” – TOPICALITY IN THE EAST

AND IN THE WEST AT THE END OF THE 1950 S AND THE 1960S

Abstract: In the decade up to 1968, “realism” was a key ideological notion on both sides of the Iron Curtain. It was not unambiguous; it expressed misunderstandings and contradictions, and gave room for manipulative interpretations and diversion of meanings. The visions of “reality” and “realism” were often conflicting in national artistic milieus, as was the case in France. The Neo-avant-garde communities did not stay away from the dispute over the notion and Pierre Restany even appropriated it by using it to name the art group which he unified as an ideologist in 1960.

The complex dynamics of the ideas in “the opponents’ field” was closely followed both in the East and the West. At international art forums the notion of “realism” played a role in different critical discourses. The opposing ideologies, through mediation and transfer, mutually modelled both its use by critics and the art practices themselves.

Keywords: *the notion of “realism” on both sides of the Iron Curtain; “realism” in France; the canon of “realism”; “realism” in the 1960s in Bulgaria.*

След Втората световна война темата за реализма е актуална на Изток и на Запад. От двете страни на Желязната завеса тя не е еднозначна, изявява неразбирателства и противоречия, дава простор на манипулативни тълкувания и отклоняване на смисли. Понятието „реализъм“ звучи предизвикателно в условията на Студената война, в която всеки от протагонистите доказва своя „истински“ срещу чуждия „фалшив“ реализъм. Авангардните общности не остават встрани от спора за понятието, а Пиер Рестани дори го присвоява, назовавайки „Нови реалисти“ художническата група, която обединява като идеолог през 1960 г.

Поглед към „реализма“ във Франция – Кой реализъм?

През 1957 г. френският художествен критик Пиер Волбу провежда анкета сред седемнадесет съвременни художници с единствен въпрос как разбират понятията „реалност“ и „реализъм“.

* **Ирина Генова** – проф. д-р в Нов български университет и в Института за изследване на изкуствата към БАН, e-mail: irina.genova20@gmail.com

Резултатите са публикувани в авторитетното списание: „XXe Siècle“ (XX век)¹. Материалът е под общото заглавие „**Всекиму неговата реалност**“. Сред художниците от три поколения са Жак Вийон, Марк Шагал, Жоан Миро, Жан Дюбюфе, Серж Полякоф, Жан Фотрие, Сезар и др. В контекста след Втората световна война анкетата преосмисля прословутата „разправа за реализма“ (la querelle du réalisme) от 30-те години.

Тук няма да се спираме върху спора за реализма от 1935–1936 г., но е важно да знаем, че в него се очертава разбиране за многолик реализъм/множествени реализми². Повечето художници във Франция употребяват понятието „реализъм“ в най-широк смисъл, като изоставяне на най-радикалните практики на авангардите от предшестващото време. Изразена е и по-директно политизираната концепция, повлияна от доктрината за „социалистически реализъм“ в Съветския съюз, но в много по-свободни рамки. Записите от двата големи дебата, организирани от Maison de la Culture (френска институция, съпоставима с народно читалище)³, са публикувани под редакторството на Луи Арагон⁴. Визията за реализма във Франция в някои случаи (напр. при Арагон) е национално нюансирана, с фокусиране върху френски примери: Курбе, Домие и др. В историческия контекст, дебатите непосредствено предшестват управлението на лявата коалиция на Народния фронт (април 1936 – април 1938) и Втората световна война. В онзи момент антифашистката ангажираност на художниците (сред тях – участниците в Салона на революционните художници в Париж през 1934 г.) обуславя значимостта на понятието „реализъм“, мислено като свързаност с обществото. Сред най-активните са Фернан Леже, Жан Люрса, Франс Мазарел, Андре Лот, Жак Липшиц и др. Далеч от единомислие, различни гласове в спора изразяват разбиране за значимостта на художническия отклик към социалните проблеми. Най-ангажираните с лявата кауза художници като Фернан Леже защитават артистичната индивидуалност и не приемат директната пропаганда⁵.

Анкетата във френското списание *XXe Siècle* (XX век) – няколко отговора

Общо разбиране на всички артисти, анкетирани от Пиер Волбу, е, че въпросът за реалността е фундаментален в художествените практики от различни времена и че решенията на този въпрос са множество, свързани с контексти, с лични възгледи и интуиции. Макар и от три поколения и с различен опит, художниците приемат понятията за „реалност“ и „реализъм“ наред с (а не изключващо) други понятия, като „абстракция“, „нефигуративност“, „експресия“.

Жак Вийон (1875–1963), художник от по-старото поколение, отбелязва, че „реалността“ сменя своя лик, тоест, че разбирането за нея е ситуационно. С появата на фотографията понятието се разколебава и според Вийон се разделя на „реалност – документ“ и „реалност – експресия/израз“. Художникът дава личен израз на „реалността“. Сюжетът е само претекст, става ненужен. При все че дългогодишната практика на абстрактността уморява и публиката, и художниците, според Вийон абстракцията създава своеобразна граматика на равновесието, масите, цветовете. Картината трябва да улавя реалното по-скоро отвътре. „Реалността става поетическа“. В разбирането на Жак Вийон обстоятелствата – в обществото, в науката и т.н., предпоставят промяна в разбирането и преживяването за реалност на индивидуално ниво. „Изразяването“ на реалността за художника е лично постижение.

¹ Vrai et faux réalisme dans l'art contemporain, „XXe Siècle“, 9, 1957 (juin 1957).

² Този момент е специално изследван в: Racine, Nicole. « La Querelle du Réalisme » (1935–1936). // *Sociétés & Représentations*, 2003/1 (n° 15), p. 113–131. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-113.htm> (консултиран на 30.09.2020)

³ По-късно, от 1961 г. нататък, по инициатива на Андре Малро като министър на дейностите в културата, във Франция ще се развие мрежа от Maisons de la Culture, които са близки по замисъл до народните читалища в България.

⁴ Jean Lurçat, Marcel Gromaire, Édouard Goerg, Louis Aragon, Edmond Küss, Fernand Léger, Le Corbusier, Jean Labasque, Jean Cassou, La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture, Éditions sociales internationales, Coll. « Commune », 1936. Par les soins de Luis Aragon.

⁵ Виж: Ory, Pascal. La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935–1938) <https://www.cnrseditions.fr/catalogue/histoire/la-belle-illusion/> (консултиран на 30.09.2020)

Марк Шагал, роден през 1887 г. и в онзи момент надхвърлил 70-те, говори за цвета, който му въздейства независимо от това дали платното е фигуративно, или абстрактно и към кой „изъм“ се отнася. Той дори не споменава понятието „реализъм“.

Жоан Миро (1893–1983) не отхвърля употребата на понятието „реалност“ по отношение на неговите произведения. Но „реалното“ за Миро е „в един таен език, съставен от магически формули, който е от преди думите, от времето, когато онова, което човекът си е представял и предчувствал, е било по-истинско, по-реално от онова, което е виждал, било е единствената реалност“. Миро открива „език на реалността“ във въображението си.

Серж Полякоф (1900–1969) се изразява лаконично: „Картината на стената – това е добре, но внимавайте стената да не е по-красива“.

Жан Дюбюфе (1901–1985), художник от следващо поколение спрямо Жак Вийон, предпочита понятията *vie, présence, existence*/живот, присъствие, съществуване, които според негоизразяват по-добре разбирането му за реалност в произведението. Постигането на усещане за *живот* той коментира като мистерия, която го кара да прави нови и нови картини. Говори и за своята несигурност по отношение на въздействието им върху други хора – дали някой друг открива „жизнен принцип“ в работите му? Според Дюбюфе тревожният жизнен принцип няма нищо общо с представените обекти, „той е принцип, различен от тях, предхождащ ги, който, в един или друг момент на работа, се появява рязко в картината като електричество, без да може някога да доловите на какво точно се дължи“. От този момент картината е оживена от „наситена реалност“. Тази „реалност“ за Дюбюфе е фундаментално качество на произведения от различни епохи. Тя не се възприема/не въздейства еднакво върху всички, но преживяването за нея е неотменимо за художника.

Сезар (1921–1998) е от най-младото поколение, представено в анкетата на Волбу. Първата му Компресия (1960) все още предстои. Все още не е създадена и групата на „Новите реалисти“ (1960) с идеолог Пиер Рестани. Артистът обаче има свой отговор за „реалност“ и „реализъм“ в изкуството. „Пред една творба (моята) казвам, че това е реалност – моята реалност. Защо? Защото започвам от идея, която е моя, от едно нищо, и поемам към авантюра до момента, в който се изправам пред нещо, което ми е чуждо. Тъкмо затова то е реалност. То е отделено от мен, то съществува в своя материал, в своето съдържание, в своето пространство“. И още: „... завършената скулптура разклаща моята сигурност, кара ме да осъзная своето „аз“, което я е създавало и което не я разпознава, своето „аз“ и неговите колебания. Веднъж откъснала се от мен, тя се превръща в сигурност. В присъствие. Когато осъзная това присъствие спирам“.

Сезар подобно на Дюбюфе мисли „реалността“ на творбата като „присъствие“ и „съществуване“. Но „реалността“ според артиста не е неизменна и вечна. „Вярно е, че този звяр съществува. Нищо не мога да направя. Това е реалност. Днешната реалност. Утре ще има друга.“

Случаят „Съвременна френска живопис“ през 1949 г. – неприемливият в София френски реализъм на XX век

В България след войната, след установяването на централизирано управление на комунистическата партия, се състои събитие, неуместно за променения контекст. Изложбата „Съвременна френска живопис“, планирана в по-ранни години, е открита в София през януари 1949 г. в Художествената галерия на Столичния народен съвет (днес Софийска градска художествена галерия)⁶. Представените картини предизвикват отрицателна официална реакция.

„Съвременна френска живопис“ представя творби от Фернан Леже, Албер Марке, Жорж Руо, Андре Масон, Ролан Удо, Андре Лот, Жан Люрса и др.⁷ Почти всички художници са международно известни. Много от тях се изказват в спора за реализма през 1935–1936 г., подкрепят лявата коалиция на Народния фронт и участват в антихитлеристката съпротива по време на Втората световна война. Събитието вероятно е мислено като част от широката културна инициатива на френското правителство за организиране на множество пътуващи изложби в следвоенна Европа.

⁶ Информация за местоположението на изложбата намираме в кратко съобщение в рубриката „Културни вести“. // *Сердика*, 1949, № 1–2, с. 152. За тази находка в списанието благодаря на изкуствоведката Наташа Ноева.

⁷ Съвременна френска живопис. Каталог на изложба. София, 1949. Предговор от Луи Шероне, главен комисар на изложбата.

Подборът на изложбата изявява желанието на организаторите да отговорят на очакванията за ляво ориентирано фигуративно изкуство. В сравнение с изложбата „Съвременна френска живопис“ през май – юни 1940 г. в София, показаните през 1949 г. творби са сред най-доброто от френската живопис. Контекстът обаче на новата идеологическа битка между Изтока и Запада се е радикализирал.

Какво може да намерим днес за показаната изложба на страниците на малкото на брой периодични издания по онова време? В статия в сп. „Изкуство“ Александър Обретенов определя представените произведения от френски художници на XX век като изцяло неприемливи, представя ги като образи, в които „светът е ад“ и „от никъде няма спасение“⁸. Той ги противопоставя на платната от майсторите на Ренесанса, романтизма и реализма от XIX век, както и на картините от съветски художници, показани преди това в София⁹. Отрицателна статия за изложбата пише и Богомил Райнов¹⁰. По думите му изложбата се характеризира с „болнава ексцентричност“ и представя „упадъчното реакционно изкуство на западния буржоазно-капиталистически строй“. Препоръчаните „уроци“ са от френски художници на XIX век, като Курбе, Миле, Домие и, разбира се, от съветските художници¹¹.

Става ясно, че при втвърдяването на доктрината за „социалистически реализъм“ в София вече е недопустимо да се показват образните находки и постижения от предходните десетилетия на утвърдени френски художници, макар те да са в сферата на фигуративното.

За изложбата „Съвременна френска живопис“ в София през 1949 г. си спомня Д. Аврамов в студията „Минало и етична памет. Бележки върху тоталитарното изкуство“, част „Походът срещу модерното изкуство“¹²: „Изключително удобен повод да се демонстрира новата радикална програма (от Петия конгрес на БКП през декември 1948 г., – б.а.) бе гостуващата през януари 1949 г. в София изложба „Съвременна френска живопис“, съпроводена от уредника ѝ Раймон Коня, именит френски изкуствовед и художествен критик. [...] Вместо думи на вежлива признателност и дипломатическа куртоазия към жеста на съответните френски институции и френското правителство, вместо спокойна, аналитична преценка, каквато следва да се очаква във всяка нормално функционираща култура, официалната критична реакция бе невероятна по своята бруталност: изложбата и представените в нея художници бяха обругани по болшевишки с епитети и квалификации от текущия ждановски жаргон [...]. Авторът цитира статиите на Райнов и Обретенов и обобщава като неприемливи четири пункта в кампанията срещу френската изложба: 1) отречени и обругани са отдавна признати художници; 2) „някои от отречените, уж в името на реализма художници, сами принадлежат към неореалистичното направление“; 3) мнозина от тях са с леви убеждения, а някои дори са и формални членове на ФКП, а работите им изразяват искрено и силно съчувствието към човешката ситуация; 4) свободното обсъждане е заменено „от една-единствена позиция – партийната, канонизирана в държавна“¹³.

Десетилетие по-късно, през 1959 г., комисарят на злополучната френска изложба в София Раймон Коня ще стане основател на Биеналето на младите художници в Париж, в което България ще участва от първото издание; Жан Люрса наред с други художници, ще бъде представен през 1962 г. в София в изложбата „Френски килими XV–XX век“; Ролан Удо, Албер Марке, Жул Кавайес и др. автори от „Съвременна френска живопис“ през 1949 г. ще влязат във френската колекция на Галерията за чуждестранно изкуство в София.

Въпросът за „реализма“ във време на „размразяване“ – разширяване на канона

От края на 50-те години, във времето на „размразяването“, въпросът за „реализма“ и неговото родословие отново е първостепенен в България. У нас, по съветския пример в изобретяването

⁸ Обретенов, Александър. Живопис на залязващата буржоазия. // *Изкуство*, 1949, № 2, 132–149, цит. 142.

⁹ Ibid., с. 147.

¹⁰ Райнов, Богомил. Изложбата на съвременната буржоазна френска живопис и поуците от нея. // *Ново време*, 1949, № 2, с. 221–235. Статията е спомената в: Аврамов, Димитър. Минало и етична памет..., с. 454–455.

¹¹ Ibid., с. 221 и 234.

¹² Аврамов, Димитър. Български художници. Изд. Стефан Добрев. София, 2014, с. 454–455. Сборникът е издаден след смъртта на автора. Няма данни за годината на написването на студията.

¹³ Ibid., с. 455.

на световна традиция на реализма, се коментират и френски художници. В Съветския съюз разширяването на канона на „реализмите“ през втората половина на 50-те години се потвърждава от мащабна изложба „Френско изкуство в съветските колекции: от XV до XX век“, която е показана през 1955–1956 г. в Пушкинския музей за изящни изкуства в Москва и в Ермитажа в Ленинград. Тя представя произведения на Сезан, Гоген, Матис и ранния Пикасо. Ретроспектива на Пикасо е изложена в същите музеи през 1956–1957 г. Да припомним, че през тези години множество (прямо общия брой) български студенти по изкуства и изкуствознание следват в Москва и Санкт Петербург (тогава Ленинград). Катедра изкуствознание е основана във ВИИИ „Николай Павлович“ (днес Национална художествена академия) през 1968 г.¹⁴ Повечето от съветските възпитаници ще станат преподаватели, редактори в издателства, водещи фигури в художествения живот в България. В студентските години те са имали друг поглед към световната художествена култура и в частност към френската – много по-богат, но и белязан от идеологическа селекция.

Противоречивото и избиращелно разширяване на канона на „реализмите“ по време на „размразяването“ в Съветския съюз, малко по-късно внася оживление и в художествените среди в България. В обсъждането на ОХИ 1962 карикатуристът Цветан Цеков-Карандаш казва, не без доза ирония: „Ето например те лека полека признават вече импресионистите, а утре те ще признаят и много други неща...“¹⁵. През 1960-те творби от „Парижката школа“ са приети в канона на „прогресивното“ модерно изкуство и в комунистическа България – предпазливо, внимателно и с популярни четива.

Изследователката по културна история Сюзън Райд, специалистка за този период в Съветския съюз, обсъжда усилието за разширяване на художествения канон от страна на млади съветски критици в края на 50-те години¹⁶. Според Райд, Нина Дмитриева и Герман Недошивин се стремят да разширят съществуващите художествени хоризонти, като разглеждат множество модели на фигуративно изкуство от 20 век, допустими за усвояване в съвременното съветско изкуство. В България статия на Н. Дмитриева под заглавие „Хуманизмът – критерий за прогресивността на изкуството“ е публикувана през 1969 г. в сборник с текстове от български и съветски автори¹⁷. „Хуманизъм“ вече повече от десетилетие се употребява равнозначно на „реализъм“. Полемизирайки със съветския литературовед Дмитрий Затонский, Н. Дмитриева пише, че „болката за човека“ или хуманното отношение, „е такова качество на художника, качество на изкуството, което никога, при никакви условия не може да се отхвърля като чуждо и да се отнасяме към него високомерно.“¹⁸ Това усилие за „разширяване на хоризонтите“ обаче се отнася най-вече до примери от модерното изкуство преди Втората световна война и то във фигуративни варианти. Веднъж инструментализирано за изобретяване на утопичен образ на комунистическото общество, понятието „реализъм“, приравнено към „социалистически реализъм“, много трудно може да бъде отклонено от идеологическата му употреба на Изток.

Официалната критика през този период – и съветската, и българската – твърди, че изкуството е възможно единствено във фигуративни (= реалистични) образи. Примерите от Запад са тематично обвързани с ужасите на войната (Първа и Втора световна, войни за колониална независимост и т.н.); с борбата срещу расовата дискриминация; с мрачните аспекти на човешката ситуация в индустриално развития (= капиталистически) свят – тематични полета, които дават

¹⁴ Виж: Национална художествена академия 1896–2016. 2016. Изд. Национална художествена академия, с. 303.

¹⁵ *Изкуство*, 1962, № 3–4, с. 42.

¹⁶ **Reid, Susan, E.** (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw. // *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*. Edited by: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski, Budapest – New York: CEU Press, 2016, с. 267–295, цит. с. 292–295.

¹⁷ **Дмитриева, Нина.** Хуманизмът – критерий за прогресивността на изкуството. // *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. Съст. Пантелей Зарев. София: Наука и изкуство, 1969, 361–368.

¹⁸ *Ibid.*, с. 368.

възможност за идеологически преноси към обобщението за обществената „несправедливост“ извън комунистическата държава. В това отношение творби от „Парижката школа“ (понятие, утвърдено след войната), произведения на немския експресионизъм в първите десетилетия на XX век, на мексиканските стенописци, на художници от различни поколения, като Кете Колвиц, Рокуел Кент, Ренато Гутузо например, изглеждат особено подходящи.

У нас проблемът за реализма и по-конкретно за неговата множественост преди Втората световна войната се обсъжда от Димитър Аврамов. Списание „Изкуство“ публикува през 1967 г. в два поредни броя статията му „Проблеми на пластическия език на живописца. Относно някои възгледи в естетиката на абстракционизма“¹⁹, а през 1968 г., в четири броя на списанието – „Разрушаването на образа. Три фази от развитието на абстрактната живопис“²⁰. През 1968 г. в новооснованото списание „Проблеми на изкуството“ се появява още една негова статията – „Чистота и симбиоза на изкуствата в естетиката на модернизма“²¹. Всички тези текстове влизат в книгата на Аврамов, посветена изцяло на изкуството на Запад – *Естетика на модерното изкуство*, публикувана в началото на 1969 г.²². Рецензент на книгата е Ат. Стойков. „Модерното изкуство“ изглежда да е необичаен обект на изследване в онзи политически момент – след Пражката пролет и студентските вълнения в Париж и другаде. Книгата разгръща размишления върху западното изкуство в модерната епоха – от романтизма до 30-те години – съпоставяйки различни видове творчески изяви във визуалните изкуства, литературата, музиката и архитектурата с респектираща ерудиция. В цитираната под линия литература правят впечатление многобройните позовавания на френски автори и на съвсем скорошни за тогавашния момент съчинения. Тази информираност е аргумент срещу мита за всеобщо недостъпните западни издания. Както и предхождащите я статии в „Изкуство“ и „Проблеми на изкуството“, книгата съдържа голям брой репродукции, за разлика от „Критика на абстрактното изкуство и неговите теории“ от Ат. Стойков (1963), почти всички образи са от времето преди Желязната завеса (изключение правят няколко репродукции на абстрактни композиции от 50-те години).

Естетика на модерното изкуство си поставя амбициозни цели: да бъде „не само естетическо, но и социологическо изследване на модерното изкуство“²³. Авторът категорично разделя абстракционизма като „логически приемник на естетиката на „чистото“, социално неангажирано изкуство“ от „едно друго изкуство, което без да пренебрегва реалните пластически постижения на модерните художници, вижда своето призвание в обществено служене, в борбата за един естетически идеал, неразривно свързан с идеала за нов, по-висок, по-хуманен обществен строй“²⁴. Читателят трябва да разбира, че това „друго“ изкуство е широко формулиран реализъм. Последната част на глава четвърта: „Форма и символ в модерното изкуство“ е наречена: „Безсъдържателното формотворчество – неизбежна съдба на абстракционизма“²⁵. Д. Аврамов убедено заключава, че „художникът абстракционист“, воден от „фанатичен стремеж за „чистота“, се освобождава, наред с всичко останало, и от „оня основен семантичен посредник – „природата“, който единствен е в състояние да достави на художника и зрителя необходимите елементи за една смислена и еднозначна комуникация“²⁶.

Модернистката парадигма, която Д. Аврамов представя, тълкува и защитава от вулгарно идеологическото отрицание, е започнала да се възприема като консервативна и дори ретроградна в Западна Европа и в САЩ в края на 50-те и през 60-те години. Докато на Запад дистанцирането на художествените интереси от проблемите на човешката ситуация в обществото се отхвърля от радикалните артистични практики, то у нас, както и в други страни на Изток от Желязната заве-

¹⁹ Сп. „Изкуство“, 1967, бр. 6, с. 34–39., бр. 7, с. 26–30.

²⁰ Сп. „Изкуство“, 1968, бр. 1, с. 20–26., бр. 2, с. 29–33, бр. 3, с. 26–29, бр. 4, с. 21–27.

²¹ Сп. „Проблеми на изкуството“, 1968, бр. 1, 23–38.

²² **Димитър Аврамов**. *Естетика на модерното изкуство*, София: „Наука и изкуство“, 1969.

²³ Ibid., с. 7.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., с. 322–329.

²⁶ Ibid., с. 329.

са, акцентът върху специфичните изразни средства в изкуството се мисли като възможна еманципация от идеологическите изисквания за представяне / изобретяване на образи на обществото. Художествените образи се съпротивляват да бъдат „опитомявани“ и усвоявани от социални и политически конюнктурни по различни начини през десетилетията на комунистическото управление. Политическото е ситуационно и днес е трудно да си обясним как и защо усложняването на материалността и направата, усилието за естетическо въздействие наред с отхвърлянето на жанра и сюжета са били приемани като съпротива срещу идеологическата власт²⁷. Тази съпротива има граници, очертани от фигуративния образ и връзката с природата, които по думите на Д. Аврамов гарантират, „една смислена и еднозначна комуникация“. Доколко тези нагласи са наложени и доколко – лични, е невъзможно да преценим. *Естетика на модерното изкуство* изпитва допустимия предел на разширяване на канона за реализма в България в края на 60-те години.

След публикуването на тази книгата Д. Аврамов получава френска стипендия и от началото на 1970 г. е на специализация в Париж. Във Франция през 1960 г. е излязла *Панорама на съвременните пластични изкуства* на Жан Касу²⁸ – позната и критикувана от официалната критика у нас. Ж. Касу е директор на Националния музей за модерно изкуство в продължение на две десетилетия. Д. Аврамов по всяка вероятност се среща с него по време на специализацията си²⁹. През тези години във Франция интересът към XX век е във възход. През 1971 г. ще започне строителството на Центъра „Жорж Помпиду“ – новия дом на Музея на XX век.

Студията „Спорът за реализма“ Д. Аврамов публикува в два поредни броя на списание „Проблеми на изкуството“ през 1971 г.³⁰. Днес възприемам това изследване, чиито интелектуални опори са до голяма степен във френскоезична среда, като продължение на опита за разширяване на понятието „реализъм“ у нас на прелома към 70-те години.

„Реализъм“ на Изток и на Запад. Конфликтни интерпретации и художествени практики

В България в края на 50-те и през 60-те години излизат немалко пропагандни текстове с основен „прицел“ абстрактното изкуство³¹. Препрочитането на български статии от официалните критици на времето, както и на публикации от по-малко ангажирани с идеологически задачи изкуствоведи и художници, ни убеждава в нееднозначното отношение към изкуството от различни държави отвъд Желязната завеса в края на 50-те и през 60-те години. Ясно се открояват отлики между коментарите на творци и произведения от Франция и Италия и художествени явления от САЩ през 60-те. Докато международните изяви на американските художници са определяни най-често като „упадъчни“, престижът на френските артисти е „акредитиран“ от славата на Парижката школа в десетилетията преди Втората световна война, от левите художници, близки до Френската комунистическа партия, както и от политически ангажираните творби на Пабло Пикасо, сред които най-прославена е „Герника“ (1937 г.). Част от италианското изкуство е добре прието поради лявата му ориентация и връзките с Италианската комунистическа партия. Германия, вече разделена на две, се вписва трудно в тази художествена топография. Различия в отношението на официалните институции и медии се изясняват не само към различните страни на Запад, но и

²⁷ Петер Цанев пише, че „Интелектуалната биография на българската абстракция се оказва по особен начин разпъната, от една страна, между напреженията на формалното и социалното, а от друга страна – между света на личното и публичното пространство“ // Петер Цанев, Станислав Памукчиев. *Неразказаната българска абстракция*. София, 2014, с. 17. Мисленето на образа в отношения с човешкото и социалното, с други образи и практики, е от значение и за настоящата статия.

²⁸ Cassou, Jean. *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris: Gallimard, 1960.

²⁹ Началото на специализацията и евентуалната среща се основават на сведения на съпругата му Мария Аврамова.

³⁰ Аврамов, Д. Спорът за реализма. // Проблеми на изкуството, 1971, № 2, 19–35; Спорът за реализма (продължение). // „Проблеми на изкуството“, 1971, № 3, 34–47.

³¹ Например: книгата на Ат. Стойков *Критика на абстрактното изкуство и неговите теории*. София: Наука и изкуство, 1963, обединила множество негови статии в сп. „Изкуство“ от 1960–1962 г.; по-късни статии от 60-те години от същия автор, както и книгата му *След заника на абстракционизма*. София: изд. на БКП, 1970.

към специфични тенденции на тяхната художествена сцена. Дори творчеството на един и същ художник – например Пикасо – се коментира / утвърждава избирателно, според това доколко може да влезе в един разширен канон за „реализъм“ = „хуманизъм“. Не без значение в политиките на приемане / неприемане е съветският пример.

„Абстрактни“ може да бъдат и произведения от комунистически страни – например от полското представяне в Изложбата на изобразителното изкуство на дванадесет социалистически страни в Москва през 1958–1959 г.³². На художествената сцена у нас не са показвани както съвременни артисти от Запада, така и художници от страните с комунистическо управление – Полша, Чехословакия, Югославия и т. н., извън идеологията на разширения канон за „реализъм“. В книгата си „В сянката на Ялта“ Пиотър Пиотровски не без основание отбелязва, че в България никога не е имало същинско размразяване³³. Липсват алтернативни артгрупи и алтернативно изкуство, както в други страни с комунистическо управление. Няма български участници в мрежи за художествен обмен, алтернативни на официалните. От статия на Д. Г. Димитров за изложбата „Полска съвременна живопис“ в София през 1967 г. научаваме, че са представени само творби с реалистичен характер³⁴. Авторът отбелязва, че в момента в Полша съществува и направление на авангардистите „някои от тях са вече класици, не много на брой и с голяма международна известност“³⁵, но те не участват в изложбата. Възможен поглед към тази сцена са полски, унгарски, чешки и словашки списания за изкуство, които, за разлика от западните, са достъпни в библиотеките. Условиата за пътуване и обучение в тези страни също са различни.

В идеологическия речник в България по образа на Изток от Желязната завеса „абстрактното“ първоначално разширява своите употреби и служи за назоваване на всички нефигуративни тенденции, както и на фигуративни образи, които не отговарят на каноничното понятие за „реализъм“. На Запад – тъкмо напротив: „реализмът“ е многократно присвояван от различни художествени проекти, сред които попартът и новият реализъм. Пиер Рестани, улавяйки момента на голямо оживление около понятието „реализъм“ и от двете страни на Желязната завеса, назовава през 1960 г. новосформирания се художнически кръг „Нови реалисти“. Неговата чувствителност към актуалността и амбицията за отклоняване на идеологическата употреба на понятието в комунистическите страни потвърждават значимостта на „реализма“ в този момент.

Конфликтните интерпретации на идеологическите понятия „абстрактно“ и „реалистично“ налагат употребата на по-диференциран език. В официалната критика на Изток смисловото бреме на понятието „абстрактно“ намалява, заменено от описателна формулировка: художественият образ може да бъде единствено фигуративен. Този постулат може да се отнася към различни тенденции и неоавангардни практики. Виждаме как противостоящите си идеологии моделират взаимно понятийни употреби и дори художествени практики през сложни посредничества и преноси.

Днес ясно съзнаваме, че над художествената сцена на Запад, отвъд Желязната завеса, също пада сянката на политическите идеологии³⁶. В мотивациите на периодичните артфоруми националното съпоставяне е изместено от световното състезание между идеологии; от волята за изява на едни или други артпрактики като либерални; от пропагандирането на местата. В кратък текст по темата „Изкуството и студената война“ в книгата „Изкуството след 1900“ Розалинд Краус заявява: „Американските статии в ранните години подчертават значението на Полък и другите абстрактни експресионисти, както и комерсиалния блясък на поп-арта“³⁷. В ситуацията на „сту-

³² Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран: 1958–1959. Москва, Централна изложбена зала – Манеж.

³³ Piotrowski, Piotr. In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London: Reaktion Books, 2009, с. 63, 97.

³⁴ Димитров, Димитър, Г. Изложбата „Полска съвременна живопис“. // Изкуство, 1967, бр. 9, с. 39–41, с. 40.

³⁵ Ibid., с. 39.

³⁶ Вж.: Франсис Стоунър Сондърс / Frances Stonor Saunders, Съвременното изкуство – оръжие на ЦРУ. // *Култура*, 2010, 26 ноември, бр. 41 (2614). http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/17706 (консултиран на 30.09.2020)

³⁷ *Art since 1900. Modernism Antimodernism Postmodernism*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit. Thames & Hudson, 2012, с. 424.

дената война“ всички „оръжия“ са добри, а изкуството (каквото и да означава това понятие през втората половина на 20 век) е сред предпочитаните³⁸.

Във Франция дебатът и практиките, свързани с реализма, се развиват в сложната динамика на 60-те години. На страниците на лявоориентираната преса, на изданията на Френската комунистическа партия се разгръщат спорове между защитници на разширеното разбиране на понятието „реализъм“, близко до съветския образец, и протагонисти на нови, леви радикални художествени и критически практики в изкуството и литературата³⁹.

През 1966 в „La Nouvelle critique : revue du marxisme militant“ – орган на ФКП, в броя за месец ноември четем статия, озаглавена „Пластични изкуства, реализъм и политика“ от Жан-Пиер Жуфрой⁴⁰. Авторът се изявява като художник, следвал е и Политически науки. Жуфрой споделя широко разбиране за реализъм. Не бива всяка художествена творба „да се оцветява политически“. Трябва „[...] да се предпазваме от ситуации, при които една политически прогресивна тема може да се превърне в реакционно произведение защото, на нивото на направата разкрива ретроградна визия за света, която не може да бъде спасена с налагането на справедливи / точни политически предложения“. Според него сътворяването е индивидуална дейност, лично творчество и само така то може да има въздействие в обществото. „Да оставим изкуството да промени нашата чувствителност и възприятие, за да увеличи нашата интелигентност за съвременния свят.“ Тази, както и други публикации в „La Nouvelle critique“, дават представа за широкото разбиране на отношенията между обществена мисия, реализъм и изкуство, особено след промените, настъпили към средата на 60-те години във френския комунистически печат.

„La Nouvelle critique“ и други издания на ФКП, като „L'Humanité“, „L'Humanité Dimanche“, „Lettres françaises“, се получават в България. Макар и да не са широко разпространявани, преведени и достъпни, те са реферирани на български език за управляващите. Определени статии са превеждани изцяло от отделите по печата на идеологическите институции и институти. Може да предположим, че публикациите за „реализма“ са се радвали на особен интерес.

Заклучителни бележки

В десетилетието до 1968 г. и от двете страни на Желязната завеса „реализъм“ е централно идеологическо понятие. Интересът към него измества идеологизираното понятие „абстрактно изкуство“. Визиите за „реалност“ и „реализъм“ са противоречиви, често конфликтни във всяка художествена среда. И на Изток, и на Запад следят внимателно сложната динамика на идеите в „чуждото поле“. Международни форуми, като конгресите на Международната асоциация на критиците на изкуството (AICA) или международни литературни конференции, са важни в това отношение. Понятието „реализъм“ е оспорвано и присвоявано от различни критически дискурси и практики в специфичните културни ситуации. Така посредством посредничества и преноси противостоящите си идеологии моделират взаимно понятийни употреби и дори художествени практики.

ЛИТЕРАТУРА

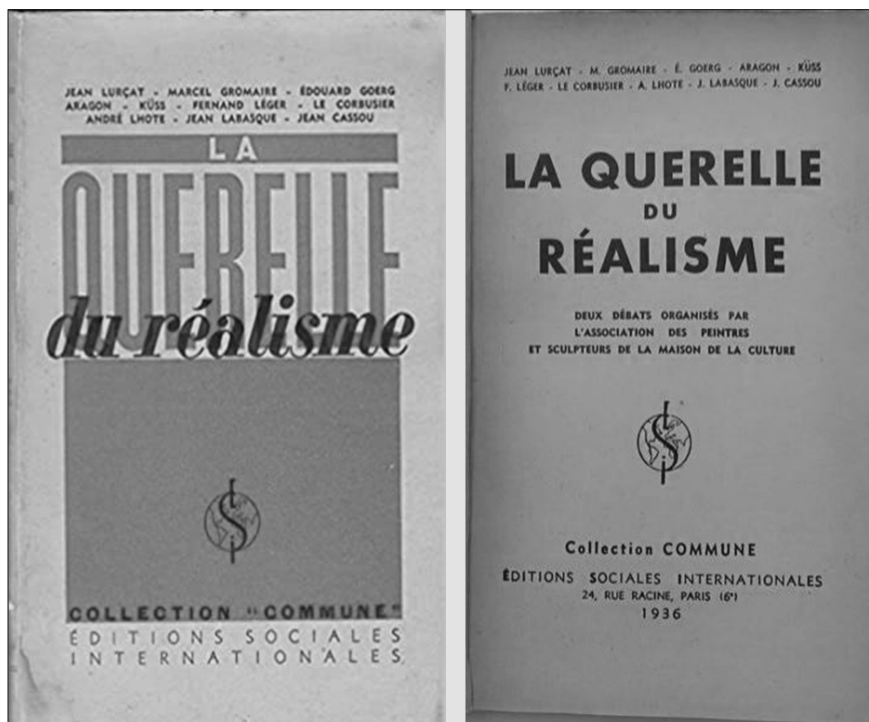
- Аврамов, Димитър.** Български художници. София: Стефан Добрев, 2014. [Avramov, Dimitar. Balgarski hudozhnitsi. Sofia: Stefan Dobrev, S. 2014]
- Аврамов, Димитър.** Естетика на модерното изкуство. София: Наука и изкуство, 1969. [Avramov, Dimitar. Estetika na modernoto izkustvo. Sofia: Nauka i izkustvo, 1969.]
- Аврамов, Димитър.** Спорът за реализма. // *Проблеми на изкуството*, 1971, № 2, 19–35, № 3, 34–47. [Avramov, Dimitar. Sporat za realizma. // *Problemi na izkustvoto*, 1971, № 2, 19–35, № 3, 34–47]
- Дмитриева, Нина.** Хуманизмът – критерий за прогресивността на изкуството. // *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. Съст. Пан-

³⁸ Бж.: **Claudia Mesch**, State-sponsored art during the cold war. // *Art and Politics*. A Small History of Art for Social Change since 1945, London – New York, 2013, pp. 15–43.

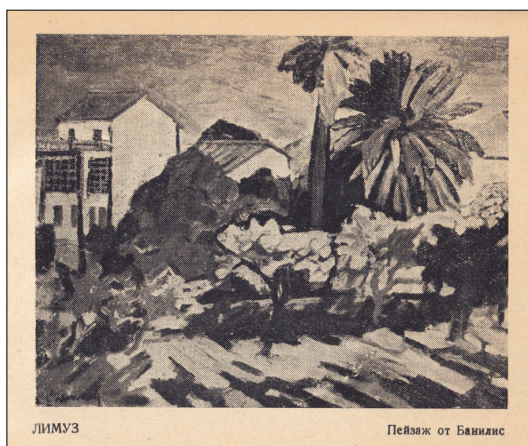
³⁹ Благодаря на доц. Боян Манчев за споделените паралели в областта на литературата.

⁴⁰ https://pandor.u-bourgogne.fr/ead.html?id=FRMSH021_00048#!%7B%22content%22%3A%5B%22FRMSH021_00048_e0000029%22,true,%22%22%7D (консултиран с регистрация на 30.09.2020)

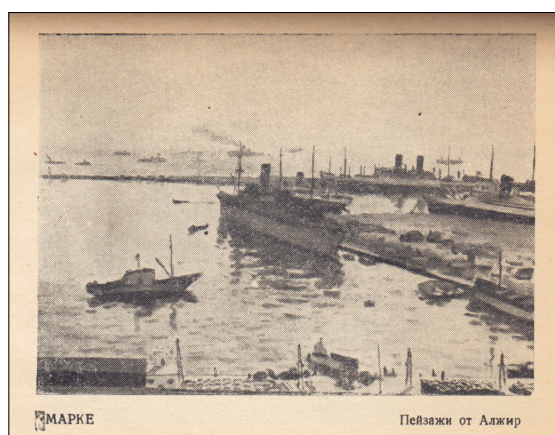
- телей Зарев. София: Наука и изкуство, 1969, 361–368. [Dmitrieva, Nina. Humanizmat – kriteriy za progresivnostta na izkustvoto. // *Filosofski i metodologicheski problemi na savremennia modernizam i na zapadnoto literaturoznanie*. Sast. Panteley Zarev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1969, 361–368]
- Стойков, Атанас. Критика на абстрактното изкуство и неговите теории, София: Наука и изкуство, 1963. [Stoykov, Atanas. Kritika na abstraktnoto izkustvo i negovite teorii, Sofiya: Nauka i izkustvo, 1963.]
- Стойков, Атанас. След заника на абстракционизма. София: Изд. на БКП, 1970. [Stoykov, Atanas. Sled zanika na abstraktsionizma. Sofia: Izd. na BKP, 1970.]
- Цанев, Петер, Станислав Памукчиев. Неразказаната българска абстракция. София, 2014. [Tsanev, Peter, Stanislav Pamukchiev. Nerazkazanata balgarska abstraktsia. Sofia, 2014]
- Art since 1900. Modernism · Antimodernism · Postmodernism. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh and David Joselit. Thames & Hudson, 2012.
- Cassou, Jean. Panorama des arts plastiques contemporains. Paris: Gallimard, 1960.
- La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture, Éditions sociales internationales, Coll. « Commune », 1936. Par les soins de Luis Aragon.
- Mesch, Claudia. State-sponsored art during the cold war. In: Art and Politics. A Small History of Art for Social Change since 1945. London – New York, 2013.
- Piotrowski, Piotr. In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. London: Reaktion Books, 2009.
- Racine, Nicole. „La Querelle du Réalisme“ (1935–1936). // *Sociétés & Représentations*, 2003/1 (n° 15), p. 113–131. <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2003-1-page-113.htm>
- Reid, Susan, E. (Socialist) Realism Unbound: The Effects of International Encounters on Soviet Art Practice and Discourse in the Khrushchev Thaw. // *Art beyond Borders*. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]. Edited by: Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski, Budapest – New York: CEU Press, 2016, p. 267–295.
- Ory, Pascal. La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire (1935–1938) https://www.canal-u.tv/video/universite_de_rouen/comment_le_front_populaire_inventa_la_culture_et_ce_qui_s_ensuivit.25323)



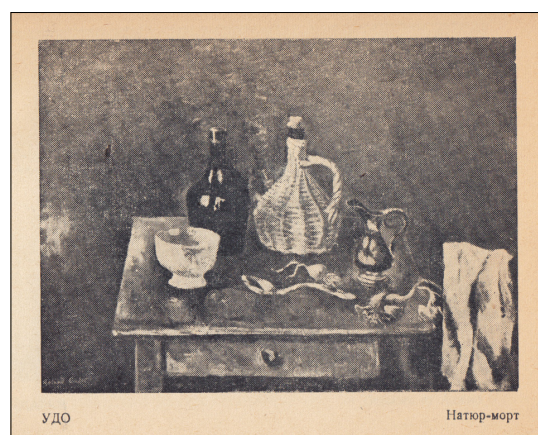
1. *La Querelle du réalisme. Deux débats organisés par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la culture* [Разправията за реализма. Два дебата, организирани от Асоциацията на живописците и скулпторите на Дома на културата], Éditions sociales internationales, Coll. «Commune», 1936



4.



5.



6.



7.



8.

4–8 Страници с репродукции от каталога на изложбата Съвременна френска живопис. София, 1949
Pages with reproductions from the catalog of the exhibition Contemporary French Painting. Sofia, 1949



9.



10.

*9–10 Димитър Аврамов в Париж. С любезното съдействие на Мария Аврамова,
която изпрати тези снимки в дигитален вариант.*

9–10 Dimitar Avramov in Paris. Courtesy of Maria Avramova, who sent these photos in digital form