

## Неореалистично банално

### **(Развитие на неореалистичния естетически почерк у Чавдар Мутафов)**

Критико-теоретичните текстове на Чавдар Мутафов „снемат“ два характерни етапа в културата на авангарда: първият етап е етапът на неговото *естетическо раздвояване* в схващането за художествено (елитарно – експерименталното и масовото), а вторият етап е етапът на неговото *развитие* към неореалистичното изображение. Ако на първия етап се забелязват особеностите на т.нар. *авангарден синтез*, вторият етап е етапът на *неореалистичния синтез*, при който естетиката на масовото съзрява като *концептът „банално изкуство“*, за да зададе похвата на баналното изображение като *художествена задача* на изкуството.

Синтезът е характерно явление в културата на авангарда. Той се реализира и като „съ-полагане“, и като „развитие“. Във феномена на „авангардния синтез“, за който говорят съвременните изследователи, синтезът се реализира като *съ-полагане* – на изкуства, стилове, културни кодове. К. Зографова заявява „тезата за синтеза“<sup>1</sup>, която Н. Цочева доразвива.<sup>2</sup> Езикът на авангардния синтез е езикът, който въздейства на всички сетива, това е концептуалният език на синестезията, който дискредитира традиционната комуникативност в търсене на един „чист, тотален език“ (Кандински), общопреводим, общопонятен език на Непредставимото, Чудото, Тайната. Зографова схваща Мутафовия белетристичен текст като сливане на „специфичните параметри на изкуствата“, изолира елементите на живописата, скулптурата, архитектурата, театъра, както и новите лица на художественото – тези на масовата култура – киното, фотографията, рекламата. Израз на авангардния синтез са елементите на „вербална живописност“, създаването на Мутафовия текст като „абстрактна словорисунка“, скулптирането на текстовете като „словогравюри“.

Разработвайки тезата на Зографова, Цочева определя авангардния синтез в белетристичните текстове на Мутафов като смесващ „изобразителното, словесното, театралното изкуство, музиката, кинематографа”. Тя разширява наблюденията върху авангардния синтез като доразвива „вертикалните” му аспекти в опозицията „декоративно-банално” – „в изоморфизма между дискурсивните практики, между декоративното и баналното”, във вавилонско „смешение на езиците, абстрактното и конкретното, всекидневното и официозно-деловото”. Авангардният език говори чрез „принципа на синтеза – книжен, театрален, уличен”, в него се преплитат „различни алтернативни езици”, художественият текст на Мутафов се превръща в „сложен конгломерат от различни образни светове”.<sup>3</sup>

Авангардният синтез обхваща и стилового разнообразие в рамките на единичния текст: според Зографова текстът на Мутафов е „странно средоточие на сецесионни, футуристични, барокови, експресионистични „орнаменталности”<sup>4</sup>. В смесването на стилове Зографова вижда традицията на барока, а Цочева, от своя страна го проследява още през готиката до сецесиона и експресионизма.<sup>5</sup> Тя определя „светогледно-стиловата полифония” в художествените текстове на Мутафов като „проява на културния дилетантизъм”.<sup>6</sup>

\*\*\*

Двойственото схващане за художествено е културен феномен на авангарда, предпоставен от разрушеното, проблемно контактуване между „реалното” и разрушаващия, себевгледан Аз на модернизма. Изкуството е механизъм на себеразпознаване на Аза, а авангардният Аз изживява себе си във *възможности*. Симултанното развитие на културните възможности предпоставя и двойственото разбиране за художествено, двойственото статукво на художествената творба: тя заживява между личното и общото, между индивидуалното и масовото. Между общодостъпното и антитрадиционно-елитарното авангардно изкуство, тя търси своята изразност<sup>7</sup>,

в езика на синетстезиите то търси „изход от кризата на означаването”.<sup>8</sup> Обобщено погледнато, както вавилонският език на авангардния синтез, така и езикът на масовата естетика кръжат около *комуникативността* на художественото: ако похватът на авангардния синтез търси елитарен, езотеричен език, формите на улично реализираното изкуство търсят художественото в максимално всеобщата комуникативност, възможна във века на техническата възпроизводимост.

Още в „Радиото” (1919) Мутафов предусеща проблемното схващане за художествено, зададено от разрушеното индивидуално статукво на изкуството. „Мнозина от тъй наречените защитници на чистото изкуство биха могли отведнаж да отгадаят с верен критически усет, че при всяко механическо предаване, изкуството се унищожава или дори изопачава”. Индивидуалната изключителност на „чистото изкуство” е компрометирана, изкуството е преосмислено в естетиката на неизключителното, позволено от техническото му възпроизвеждане. Схващането за изкуство променя ценностната ос, по която се развива дефиницията му: ако художественото се е остойностявало като *единично-индивидуалното*, сега, в културата на града и техниката, художественото променя своята дефиниция в естетиката на *масово-индивидуалното*. Новият формат на индивидуалното – масовото – полага нова дефиниция на Аза. А Азът търси нови форми на обективация, търси нови нива на общуване.

Успоредната поява на текстове като „Плакатът” (1921), „Радиото” (1919) и „Зеленият кон” (1920), „Пейзажът и нашите художници” (1920) показват двете, паралелно развиващи се схващания за художествената творба: между единичното и масовото, между свръхиндивидуалния и общодостъпния подход. Художественото се разпознава между изключителното и неизключителното („Плакатът”, „Мода”) и в късни текстове като „Двойственост в изкуството” (1926) и „Внушения в изкуството” (1929), то се проявява едновременно в „масовото”, „ежедневното” („Плакатът”, „Мода”), но и в една *нова естественост* – тази на изкуството („Зеленият кон”). Двойственото виждане за изкуство – в естетическия експе-

римент и в масовата естетика – осмислят „масовото“ изкуство като другото лице на авангардния експеримент.

Неизключителността на художествената творба сякаш развенчава художественото като изключително и култивира естетиката на баналното като художествено творческа. И като *съдържание* (баналност на декора и фабулата<sup>9</sup>), и като художествена *форма* тя търси неореалистичния почерк, разпознаваем и в натуралистично естетичното „рисуване“ на предмета, и в неговия детайл. Съвсем закономерно изследователите свързват развитието на концепта „банално изкуство“ с развитието на културата на градската среда, която създава новото естетическо измерение – масовото. Тиханов вижда началата на Чавдар-Мутафовото банално изкуство в „патоса на големия град, смесващ естетическото с масово-утилитарното“<sup>10</sup>, а схващането за естетиката на техническата възпроизводимост Цочева припомня в сказката „Кино, джазбанд и чарлстон“ (1928), в която „Мутафов извежда същината на новото изкуство чрез тезата за унифицирането с масовото производство“.<sup>11</sup> Тази сказка е създадена във време, когато концептът за естетиката на масовото вече съзрява, масовото започва да се търси като художествен аспект. В сказката Мутафов твърди: „При масовото, фабрично производство всичко се усъвършенства и е до висша степен естетично“. И още: „От висша степен естетично е да се обезличи обекта като се подаде на масово производство.“

Хронологическото съпоставяне на текстове като „Радиото“ (1919), „Плакатът“ (1921), „Мода“, „Шрифт“, „Зеленият кон“ (1920), „Банално изкуство“ (1926), „Двойственост в изкуството“ (1926) и „Внушения в изкуството“ (1929) оформя хипотезата за развитието на концепта „банално изкуство“ като *художествен* концепт от двойственото статукво на авангардната художествена творба (между масовото и елитарно-недостъпното). *Посочените критико-есеистични текстове подказват развитието на неореалистичната банална естетика като възхождаща от синтеза между „масовото изкуство“ и смелия естетически експеримент на деформацията (експресионизъм, дадаизъм, кубизъм и др.)*<sup>12</sup>

В смисъла му на художествен феномен обаче, на неореалистичен изобразителен похват, „баналното“ може да

бъде схващано не като синоним на "масово", а като възхождащо от естетиката на масовото, от естетиката на големия град. Връзката „банално” - „масово” се развива не като припокриване, а като хронологическа взаимосвързаност, последователност в развитието на концептите, при която „баналното” (естетическият феномен) възхожда от „масовото” (културният). Свидетелство за това е извеждането на концепта „банално изкуство” като *естетическа задача* в по-късните критически текстове на Мутафов („Банално изкуство” (1926), „Двойственост в изкуството”(1926), докато по-ранните текстове „Плакатът” (1921), „Мода”, „Радиото” (1919) свързват понятието „банално” с феномените на масовата естетиката на улицата и града, без да извеждат естетическия концепт за „баналното” изображение като посока на развитие на художественото. Формулирането на баналното изображение като *естетическа задача* на изкуството въобще ще се развие на по-късен творчески етап.<sup>13</sup> В следващите редове ще проследим развитието на концепта „банално изкуство” чрез текстовете „Плакатът” и „Банално изкуство” – опорни точки в проследяването на възхода от културния към естетическия феномен на баналното изображение.

\*\*\*

„Мода”, „Плакатът”, „Шрифт” – това са все лицата на града, на съвременната култура, в която изкуството на техническата възпроизводимост всъщност търси да създаде нов начин на изживяване на Аза – между възвишено индивидуалното и масово безличното. Модата е възможност да преживеем нашето Аз, тя разкрива (скрива) нашата личност; модата създава нова дефиниция на понятието „индивидуално”, синтезирана между изключително-индивидуалното и масово-безличното. Общодостъпен, плакатът е метафизичен и личен като изживяване, той е „викът на една реалност, пречупена във внезапността на мига”, образ на общата, но индивидуална реалност, даден на всички, той принадлежи на личното впечатление, масово споделян като реалност, той е реалността на единичното

изживяване. Даден на масата, плакатът живее в естетиката на *индивидуалното измерение на масовото*. В „Плакатът” разбирането за банално кръжи около понятието „еднакво”, „просто”, „делнично”, банално е синоним на „обикновено”, „масово”, но в едно ново разбиране на понятието „масово” – като „естетическо”. Разпознаването на *естетическите аспекти на масовото* е новата стъпка в осмислянето на изкуството, новият етап на неговия живот, новото измерение на художествено, което ще създаде и развие естетиката на баналното като изкуство, в двойната перспектива на очевидното. Новото масово в изкуството на Мутафов не е безлично, то е ново разбиране на отношенията индивидуално - безлично, в който индивидуалното се обективира, не се трансформира, а се споделя. Това разбиране на „масовото” – като „индивидуално-масово” вече предполага съзряването на неореалистичния концепт от „Банално изкуство”(1926)

Плакатът на Мутафов също живее в *синтеза* между индивидуално и масово, в което се реализира най-сетне новото понятие за стил – „едно завършено безлично, но и свръхлично единство”. „Обикновеното се превръща в изключително”, пише Мутафов и загатва философията на неореалистичното изображение. Независимо, че още „Плакатът” открива новото – банално – измерение на изкуството, разпознава *баналното като естетически похват на изображение*, в „Банално изкуство” естетиката на баналното е осмислена и зададена като естетическа задача на изкуството *изобщо*, като необходима дефиниция на художественото *изобщо*. Ако ранните текстове – „Плакатът”, „Мода” *проблематизират*, дискутират върху естетизирането на баналното, по-късният текст – „Банално изкуство” го *концептуализира* в художествена задача, осмисля *художествеността* на баналното изображение. Естетическото „банално” се превръща в художествено „банално”. В „Плакатът” се появява естетическото осмисляне на масовото, новата естетическа перспектива на масовото. Но плакатът е още „антиизкуство”, в неговото оценяване като „художествена индустрия” властва традиционното разбиране за изкуството „в” и „на” уединението в индивидуалното изживяване. „Мъчното” изкуство, изкуството на „комплицираната композиция”, на

многобройните възможности, залегнали в естетическия експеримент е проблематизирано, разколебано в своята единственост и еднозначност при срещата му с „изкуството на плаката“, с изкуството на улицата, което започва да се домогва до естетическо признание; загатва се едно ново естетическо разбиране – на „възможността на Баналното“, обикновеното, завладяващото „без възможности“, „без противоречия“, „никакво изкуство, а все пак някакво изкуство, ..въпреки – или тъкмо поради възможността да не бъде никога изкуство“.

Ако плакатът е все още „осъден прочие на вечно несъответствие на художественото и баналното в себе си“, ако баналната художественост на плаката е все още разбрана като „антиизкуство“, като „художествена индустрия“ („Плакатът“), то „изкуството на новото време“ („Банално изкуство“) получава нова естетическа дефиниция, то става „изкуство, което унифицира, което само се превръща в живот“, то вече не е присъщо само на лицата на улицата – модата, плакатът, шрифтът, рекламата, то отразява едно *качествено* ново разбиране за отношението към действителността, създава нова дефиниция за себе си и действителността посредством променените им отношения: това е „една нова действителност, гдето нещата, оголени в тяхната очевидност, добиват жестоката необходимост да бъдат изкуство“ („Банално изкуство“). Изкуството на плаката започва да разширява естетическото разбиране за художествено като задава нова посока: „това тъй обикновено делнично да се възвести отведнаж до необикновените размери на единственото, изключителното, невъобразимото“. Реалността добива нова естетическа дълбочина: тази на онтологичното, „тя се разтяга сякаш в странните очертания на Космоса, простите неща стават отведнаж гигантски и свръхестествени“. Ето на този концепт е съдено да се развие естетически – но вместо да развие баналното в свръхестествено, в изкуствеността на изкуството („Банално изкуство“), той ще се развие към преосмисляне на схващането за банално, в една *друга* баналност, която е „вече изкуство“ („Банално изкуство“).<sup>14</sup>

Първоначално отречено, проблематизирано, изкуството на баналното постепенно съзрява в ново разбиране за

изкуство, задава нова естетическа задача, приобщава и започва да разбира обикновеното в измерението на художественото, за да не го остави повече да бъде „обикновено“. Ако „Плакатът“ разглежда новото измерение на изкуството – в баналното – то „Банално изкуство“ извежда баналното като художествена задача на изкуството. Така културният феномен „банално“ се превръща в естетически, а естетическият феномен „банално“ – в художествен.

\*\*\*

Раздвояването, симултанното съществуване на противоположни естетически разбирания характеризира авангарда от 20-те години като *преход*, който ще завърши в качествено новото осмисляне на реалното – неореалистичната, неопредметната естетика. Именно в напрежението на Аза между индивидуалното и масовото се преопределя и преразглежда *художествената* стойност на художествената творба, развива се преходът към неореалистично художественото. Естетическият концепт „банално изкуство“ е точно толкова авангарден, колкото и концептът за радикалната естетическа деформация в художествените техники на експресионизма, сюрреализма, дадаизма, кубизма, които отричат видимата форма, за да създадат една видимост отново във властта на формата, с подчертан усет към формата. Разривът между битовия и естетическия факт (Б. Манчев), който лежи в основата както на индивидуализиращата (експерименталната), така и на масовата естетика, се запазва и в естетически преосмисления *предмет* на неореалистичното изображение. Предметността е схващана като възпроизвеждаща ежедневно битуване на изкуството, „краха на индивидуалистичната естетика в света на масовата баналност“<sup>15</sup>, но неореалистичният предмет е и небанален, създава се не само в „краха“ на едната концепция в другата, а от *творческото им взаимодействие*, той е „самата баналност, ала този път *друга*, защото е вече изкуство“ („Банално изкуство“). Ако изкуството на авангардния синтез (декоративизъм, сецесион, експресионизъм) „преодоляват“ предмета<sup>16</sup>, неореализмът го



реабилитира на ново естетическо и философско ниво. Реалистичното присъствие на предмета се преражда в една нова култура на схващането на неговата материалност, изразена в художествения похват на плътния контур, на визуално подчертания детайл.

Предметът в неореалистичната естетика е отново *деформиран* – неговата материалност съдържа психологическа дълбочина (себеизразяването на Аза), той отново търси необикновеното в обикновеното. Двойната естетическа перспектива на предмета е един от характерните философски концепти на неореалистичното изображение. В поетотворчески аспект той се изразява в акцентирано пластическото рисуване, в сетивно доловимата материя на предмета (други образотворчески похвати на неореалистичното изображение са реабилитацията на фактологичната, причинно-следствена фабула, развитият психологически релеф на образите.) Задача на нереалистичното изображение става „да изобрази присъщото” („Банално изкуство”), развито естетически в образите от началото на 30-те години: в разказите на Мутафов „Историята на един автомобил” (1933), „Къща” (1933) и „Първото сражение” (1935).<sup>17</sup> Естетическият концепт „банално изкуство”, съзрял в критическите му текстове от средата на 20-те, се реализира художествено в разказите от началото на 30-те години по силата на едно характерно явление на авангардната култура: „проспективното” отношение на метатекста към текста, отбелязано от Елка Димитрова.<sup>18</sup>

\*\*\*

Ако за културата на авангарда е характерна антитезата, двойното – умозрително-спонтанно, елитарно-общодостъпно – отношение към художественото, за културата на пост-авангардния художествен почерк е характерен синтезът на антитезите – синтезът, откъдето започва новото разбиране за художествено. Ако авангардният синтез преработва реалното и го *деформира* в търсене на художественото, а масовата естетика деформира художественото в търсене на реалното,

неореалистичният синтез *реформира* понятията за „реално” и „художествено” като ги слива и идентифицира. Ако авангардният синтез се реализира като *съполагане* (изоморфизъм)<sup>19</sup>, неореалистичният се реализира като *„развитие”*, като създаване на нова естетическа концепция, ново ниво на схващане и създаване на художествено. Ако авангардният синтез се развива в естетическа *плоскост*, неореалистичният се реализира в естетическа *дълбочина*.

Авангардният синтез едновременно противостои и въвлеча масово естетичното в своята изобразителна система – и ето тук неореалистичният синтез има своя корен. Авангардният синтез съдържа неореалистичния. Защото авангардното съполагане (синтез?) едновременно сблъсква, но и успокоява, неутрализира антитезата, за да пред-положи двойното естетическо измерение на неореалистичното изображение.

**Бележки:**

1. **Кузмова-Зографова, К.**, Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта. - В: Известия на Националния литературен музей, т.3, С., 2003, стр.133-154;
2. **Цочева, Н.**, Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни. С., 2007;
3. **Цочева, Н.**, цит. произв., стр.135-137;
4. **Кузмова-Зографова, К.**, цит. произв., стр.139;
5. **Цочева, Н.**, цит. произв.стр.137;
6. **Цочева, Н.**, цит произв., стр.129. Явлението „синтез” тя проследява като характерно още за готиката през барока и романтизма, откъдето я наследява и сецесионът. Цочева засяга Вагнеровата идея за общо изкуство, която още Зографова определя в основата на културния дилетантизъм като говори за „алхимията на Вагнеровия дилетантизъм” в „Голямата тема за дилетантизма” – В: Чавдар Мутафов – Възкресението на Дилетанта. С., 2001, стр.196;
7. Повече за „парадоксалното отношение елитарност-достъпност”, за двойното схващане на художествената творба в търсенето на „нов език”, отварянето на авангардната творба към „извънестетически сфери” виж в богатия паноптикум от мнения, съставен от Н. Цочева, „Авангардизмът в българското литературознание”. – В: Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни., С., 2007, стр. 25;
8. **Цочева, Н.**, цит. произв., стр. 10. В статията си „Авангардисткият „синтез на изкуствата”: оптиката на Дилетанта” Зографова припомня Леонардовата теза за предимствата на живописния език над поетичния, според която „словото стига до неизразимото”, стр. 147;
9. Цочева обвързва концепцията за баналното с културата на градската среда и насищането на художественото пространство с предмети /артефакти на културата/, както и поставянето на героя в „банални ситуации”, в „практиките на ежедневието” /цит. произв., стр. 174-175;
10. Цит. по Цочева, Н., цит. произв., стр. 171;
11. **Цочева, Н.**, цит.произв., стр.171;
12. При все, че не нарича новия реализъм „синтез” Кирил Кръстев също го схваща така, само че като заместил „фотографския реализъм” и „абстрактната игра с изразни средства”. „Художественият идеал още се колебае между две крайности”, пише той в статията „Кръстопът” (в. „Изток”, II, № 48, 12 декември 1926):

„потребен е един конкретен изход (или съгласуване): от изкуството на съзерцанието към голямото изкуство на живота.”;

13. Д. Аврамов и С. Даиева-Шнайдер правят наблюдения върху съвременното обръщане на Мутафов към „неореалистични съдържания и художествено-теоретични концепции, съответни и в немската култура” след второто завръщане на Мутафов от Мюнхен (1925-26). В: Цочева, цит. произв., стр.121;

14. Или, както пише Вл. Янев, „Акцентът на баналността издава небаналността”, В: Кратки бележки върху българския авангардизъм. С., 2002;

15. **Цочева**, Н., цит. произв., стр.175;

16. В книгата си Цочева твърди, че „в декоративното изкуство...на формата се възлага да преодолее предметното посредством естетически стилизации”, стр. 156;

17. Разказите са публикувани в сборника „Технически разкази”, който излиза през 1943г.;

18. В текста си „От понятието към езика” Е. Димитрова наблюдава две основни културни тенденции: „такива, чието теоретизиране е ретроспективно (например-реализмът), и тенденции, при които теоретизирането е по-скоро проспективно (например-авангардните)... При вторите теоретизирането, самоописанието протичат едновременно с актуалното им разгръщане или направо го изпреварват, набелязвайки една желана посока на развитие, която самите художествени текстове още не могат да догонят.” - В: Изгубената история, С.,2001, стр.52;

19. Съполагането в плоскост (“изоморфизъм между дискурсивните практики”, за който говори Цочева, в книгата си (стр.207) се превръща в съполагане във вертикала, търсене на *двойно естетическо дъно* на предмета;