

ЯН МУКАРЖОВСКИ (1891–1975) е репрезентативна фигура на Пражката лингвистична школа и на структуралистичната методология, която се основава на структурната лингвистика и някои положения на руския формализъм.

Пражката лингвистична школа е създадена през октомври 1926 г. по инициатива на проф. Вилем Матезиус. Наред с Мукаржовски тук се откроява личността на Роман Якобсон, който пристига в Прага през 1920 г. Тезите на структурализма са изнесени за първи път на Международния езиковедски конгрес в Ла Е през 1928 г., а после на Първия славистичен конгрес през 1929 г. Върховият период на структурализма е през 40-те години, когато излизат трите тома на "Студии по чешка поетика" ("Kapitoly z české poetiky", I, II – 1942, III – 1948) на Ян Мукаржовски и "Литературна история. Проблеми и задачи" ("Literární historie. Její problémy a úkoly", 1942) на Феликс Водичка.

Подобно на Якобсон, и Мукаржовски формира своята концепция преди всичко въз основа на наблюденията си върху модерната литература, като проявява особен интерес към авангардизма. Свидетелство за това са многобройните му статии, посветени на различни тенденции в областта на поезията, живописа, киното: "Основни принципи на авангардизма" ("Základní principy avantgardy"), "За поетическия език" ("O jazyce básnickém"), "Общи принципи и развитие на новочешкия стих" ("Obecné zásady a vývoj novočeského verše"), "Семантичен анализ на поетическата творба: 'Абсолютният гробар' на Незвал" ("Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař"). В българското издание, което е под съставителството на Христина Балабанова и е в превод на Стефан Бошнаков (Ян Мукаржовски. Студии по теория на изкуството. С., изд. "Наука и изкуство", 1993), са включени статиите "За естетиката на филма" ("K estetice filmu"), "За гносеологията и поетиката на сюрреализма в живописа" ("K poetice a poetice surrealismu v malířství"), "Диалектически противоречия в модерното изкуство" ("Dialektické rozpory v moderním umění"), "Сценичната реч в авангардния театър" ("Jevištní řeč v avantgardním divadle"), както и други, в които поетиката на авангардизма и особеностите на художествения изказ в различните изкуства не са фокусирани, но се разглеждат в общия контекст на естетическата му концепция.

Предлаганата статия е взета от: Jan Mukařovský. *Poezie v malířském díle Jana Zrzavého*. In: Jan Mukařovský. *Studie z estetiky*. Praha, Odeon, 1966, 296 – 303. В ползваното издание текстът на Мукаржовски е препечатан от книгата: *Dílo Jana Zrzavého, 1906-1940, vydané za red. K. Šourka*. Praha, 1941, s. 66–74.

Ян Мукаржовски

ПОЕЗИЯТА В ЖИВОПИСНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ЯН ЗЪРЗАВИ

Пред картините на Ян Зързави, изглежда, е уместно да си зададем въпроса, кое е онова качество, което споява творбите на художника в единно цяло. Отговорът съвсем не е очевиден, тъй като методът на рисуване при Зързави често се променя: в ранните му творби живописиста е гладка, контурната линия – ясна, докато в картините му от Бретания, напротив, личи мазката на четката и са въведени цветни петна; между тези два периода могат да се открият картини, в които освободеният ритъм на цветовете преминава плавно през образа, без да се съобразява с ограниченията, налагани от контурните линии (“Сан Марко нощем” – “San Marco v noci”), а другаде самият цвят се превръща в линия – предметът е динамично изграден от цветни линии (“Via Appia”). Въпреки това различие в живописните методи дори недотам опитният зрител може да разпознае от пръв поглед картините на Зързави сред тези на други художници. Кое прави тези картини различни, с какво всяка една от тях издава кой е нейният автор?

Ще отговорим, засега макар и без доказателства, че този общ знаменател е една своеобразна, индивидуално нюансирана поетичност, ако щете – лиричност. Необходимо е обаче най-напред да уточним какво бихме искали да разбираме под поетичност в изобразителното изкуство изобщо. Тя често бива търсена в емоционалната обогрелост, която се излъчва от картината. Най-малко живописен е принципът, при който емоционалната обогрелост произтича от темата на картината (идиличност, страстен копнеж и под.); с основание тук се говори за “литературна” живопис. Възможно е обаче емоционалността да бъде скрита в самия епически план на живописното платно: в този случай “лирическо” въздействие може да има както цветът (редуцирана цветова гама, меки преходи, пресечени цветове), така и линията (мека, вълнообразна и др. под.) Този вид лиричност, разбира се, е чисто живописна, така че не би било трудно да търсим нейните следи и при Зързави. Но не тя представлява същността на явлениято, което визирахме, когато във връзка с творчеството на този художник употребихме понятието “поезия”.

Развитието на живописиста напоследък внесе едно съвсем ново разбиране за поетичността на художествения образ. Тя вече не се мисли като въздействие върху чувствата, а като семантични отношения, от които е изтъкана картината и които правят нейната вътрешна структура аналогична на структурата на лирическо стихотворение. Всъщност става въпрос само за открояване на особености, присъщи по принцип на всяка една живописна творба. Всички компоненти на живописната творба – не само темата – означават нещо, носители са на някакви значения. Така например цветът е

не само оптичешко явление, но едновременно с това и знак: неговото значение се дължи на обстоятелството, че поражда у зрителя същинско стълпотворение от представи, често неопределени, а понякога твърде ясни: синият цвят дори и в една изцяло безсюжетна картина – както нагледно показва “абстрактната” живопис – в зависимост от това, къде е разположен в картината, той ще означава небе или вода; семантиката на цвета може дори да стане конвенционална – срв. Средновековната символика на цветовете. По подобен начин и другите оптически компоненти на картината съдържат значения, по-малко или повече ясни, при това независимо какво точно се изобразява чрез тях. От друга страна, характер на смислово “стълпотворение” имат и отделните елементи, от които се състои сюжетът (предмети и др. под.), а и самият сюжет като цяло е комплекс от значения.

Всички отделни и частични значения встъпват вътре в самата творба в най-различни взаимоотношения и напрежения, резултатът от които е самата картина, но вече като динамична смислова цялост, която наистина се основава на съвкупността от материални реалности, сетивно възприемаеми (платно, бои и под.), но която се отразява в съзнанието на зрителя като нематериален “естетически обект”. Смесловата динамичност на естетическия обект е онагледена и чрез едно експериментално доказано обстоятелство: в съзнанието на зрителя “смисълът” на картината се реализира и конкретизира едва в процеса на възприемането ѝ, т. е. във времето. Това се отнася за всяко произведение на изобразителното изкуство независимо от епохата, жанра и художествената школа. Съвременната живопис, към която принадлежи и творчеството на Ян Зързави, разкри едва сега семантичната структура на картината, така че методът на нейното изграждане, както и нейната сложност се забелязват от зрителя още от пръв поглед. Начините за това акцентирание върху семантичната структура на живописната творба са, разбира се, различни в различните съвременни течения и при различните творчески личности; следователно за нас е важно да разберем смисловата структура на творбите на Зързави и нейната своеобразност колкото може по-задълбочено.

Първата открояваща се семантична особеност, която забелязваме при Зързави, е сравнително високата степен на взаимна независимост на изобразените обекти¹; тя, разбира се, е съчетана и с оптичешка изолация на отделните изобразени обекти. Нека погледнем картината “Долината на скръбта” (“Údolí smutku”), която самият художник смята за начало на своето творчество и за ключ към него (срв. статията “Ян Зързави за своето творчество”²). От изобразителна гледна точка тази картина се отличава от творбите му от първия период на творчешка зрялост най-вече с това, че в нея липсват ярки контурни линии – тя е изградена чрез цвета. Въпреки това

¹ Под “обект” разбираме всяко отделно изобразено нещо като съставна част и елементарна градивна единица на представената в картината тема. – Б. а.

² Jan Zrzavý o svém díle. Život, XIII, в. 40.

обаче обектите в нея са ясно отграничени един от друг дори само чрез това, че са нарядко разпръснати в плана на картината. Това са жена с пауново перо, път, три отдалечени едно от друго дървета, хълмче с църква, село, а на заден план – конусовидни планини; всеки от тези обекти представлява сам по себе си отделно цяло – дори планините, макар и в близост, не образуват планински масив, а всяка поотделно се издига като остър връх. Това пристрастие към малък брой ясно отграничени един от друг обекти Зързави запазва и в по-късното си творчество. Във връзка с това в цитираната по-горе негова статия за собственото му творчество художникът говори за типа пейзаж, който търси за картините си: “Търся места, които човешката ръка най-малко е променила, – такива, каквито Бог е сътворил: колкото по-безлюдни, толкова по-добре.” И своята любов към лодките в морето Зързави обяснява с тяхната самотност: “Люшкат се във водата сякаш между две безкрайни празни огледала – небето и морето, – без да могат да разберат към коя от тези две стихии принадлежат, и като че ли са единствените живи същества в тази безкрайност на пространството.” Нека припомним във връзка с това колко често Зързави изобразява посред небето – празно и безкрайно, самотно небесно тяло, друг път – връх на дърво, петле на ветропоказател на върха на покрив или знаменце на върха на мачта. Предмета лице в лице с нематериалната безкрайност – ето едно от семантичните отношения, с които се срещаме в картините на Зързави.

Малкият брой обекти в картината прави възможна тяхната взаимна смислова (а също и формална) конфронтация. Картината е изградена от обекти, това се отнася и за пейзажа при Зързави, който бива определян като “композиция”. Става въпрос обаче за нещо повече от композиция във формалния смисъл на думата, целта на художника е да създаде усещане за смислови отношения между изобразените обекти, и то такива отношения, които всеки път са уникални, валидни с цялата си сложност само за дадения случай. Тези отношения дават живот на творбата. Самият Зързави разказва за това: “Произведение, които е истинско художествено творение, не е мъртва вещ. То е център, нещо като акумулатор на психическата сила, която се излъчва от него; такова произведение е почти като живо същество. И като такова се ражда. Мигът на вдъхновението е точният час на неговото раждане. Няма значение кога творбата вижда бял свят – може да е след година, а може и след повече. А мигът на зачатие? Той е тогава, когато в момент на екстаз проникваме в предмета и съзираме душата на неговата материя. Когато се поддаваме на вълшебството на движенията, на кръженето на светлините и цветовете им. Рядко имаме съзнание за този миг, тъй като в опиянението си не го забелязваме” (“За себе си”³). За отбелязване е преди всичко това, че според собствените думи на художника за него на преден план е “предметът”, т. е. отделно изобразеният обект, а не сюжетът като

³ Jan Zrzavý. O sobě. Červen, I, s. 60.

цяло. Много по-важно е обаче съзнанието, че картината се ражда преди момента на своята поява, че тя е готова още в мига на своето зачатие. Кога настъпва този миг на раждане? Тогава, когато творецът е осъзнал семантичните отношения между определени предмети като едно цяло. Разбира се, приведенният цитат не казва буквално това, а то произтича неизбежно от факта, че еднократното оптично впечатление може да остане фиксирано в съзнанието на художника дори години наред. Импресионистите, които искаха да уловят абсолютно чистото зрително възприятие, без да интерпретират смисъла, трябваше да подхождат по начин, напълно противоположен на този, който описва Зързави, т. е. да рисуват “тук и сега”. Само онова смислово цяло, което е обективизирано и армирано посредством своя семантичен строеж, може да надживее мига на възникването си дори когато до такава степен е свързано със зрителните впечатления, че неговата реципрочна реализация не може да бъде друга освен отново оптическа.

Нека пристъпим към по-подробно разгръщане на нашата теза и да започнем с въпроса: Какво разбира Зързави под “обект”? Тъй като картините на Зързави от по-късния му творчески период са в по-голямата си част фигурални, ще обърнем внимание най-напред на неговото разбиране за строежа на човешкото тяло. Художникът сам изрично разкри начина, по който гледа на човешкото тяло; това той направи в цитираната вече статия “За себе си”, в пасажа, където говори за впечатленията си от едно вариете: “Светлините сияят, копринени трика блестят, ярките им цветове пламтят и звънят като удар на чинели в цирков оркестър. В широкото пространство се люлеят и трептят напрегнати тела, ставите прашят. Краката с плътно притиснати едно към друго ходила се движат като пружини нагоре-надолу, огъват се под тежестта и пак се изпъват. Ръцете, разперени предпазливо в опасното пространство, уравновесяват всяко накланяне на тялото, трептят, плуват, треперят уморено като крилца на едnodневка или на водно конче.” Виждаме ясно как краката и ръцете за Зързави са активни субекти: дейността на всеки крайник издава инициатива. Отделните части на тялото за него са като самостоятелни обекти. За да се уверим в тази констатация, нека погледнем самите картини. На картината “Медитация” (“Meditace”) виждаме как отделните части на едно и също лице са интерпретирани по различен начин: носът е зададен с обикновена контурна линия, докато устата и очите са нарисувани с цвят. Ясно е защо е така: затворените очи и строго стиснатите устни означават медитация; дори темата на картината да не беше маркирана от заглавието, тези художествено преднамерени и изведени на преден план знаци биха били достатъчни, за да я назовем; носът няма отношение към темата и затова неговото художествено изпълнение е по-бедно откъм един от компонентите, а именно откъм цвета. Разбира се, това оразличаване е възможно единствено благодарение на обстоятелството, че всяка част на лицето е мислена като самостоятелен обект знак.

Нещо подобно има и в картината “Горест” (“Ноѣ”): устата и очите тук също се открояват по-ясно в сравнение с носа, като център на вниманието обаче е най-вече устата, отличаваща се от останалите части на лицето с почти натуралистичната си пластичност. Тази разлика също е мотивирана от темата: страдалчески отпуснатите ъгълчета на устата изразяват горест с абсолютно еднозначна категоричност. На картината “Ангел” (“Anděl”) виждаме лице на жена с удвоени очи, при това и с удвоени извити вежди над горната двойка очи. Тези удвоявания могат да се обяснят само с това, че тук всеки от гореспоменатите детайли на лицето трябва да бъде възприеман като самостоятелен обект знак: художникът показва по този начин, че рисува не толкова оптичeskото впечатление, което създава цялото, а цялото като съвкупност от знаци. Интересна аналогия на тази техника предлага езикът – най-важната от знаковите системи, създадени от човека. В езика удвояването на словесния знак е така обичайно, че езикознанието има за него установен термин – “редупликация”; думите “čiry-čáry” (“надве-натри”), “křížem-krážem” (“надлъж и нашир”) показват какво визира подобно означаване. Стилистичното повторение на една и съща дума – епизоксис⁴ (“Нош, нош, черна нош”) – отвежда към същото явление. Редупликацията и епизоксисът имат очевидно семантична цел: най-често с тях се интензифицира смисълът. Не е маловажно да отбележим във връзка с това, че и в живописното творчество на Зързави е налице удвояване на предмети, което е с подчертано семантична функция, т. е. маркира темата на художественото произведение. Имаме предвид картината “Близнаци” (“Blíženci”), където едно и също лице се повтаря два пъти, а чрез допълнителни акценти се подразбира, че единият от близнаците е мъж, а другият – жена; този контраст, който играе ролята на поанта, насочва вниманието още по-силно върху тъждествеността на двата образа. Тук, разбира се, става въпрос за изображение на хората като цялости, въпреки че не са дадени в цял ръст, докато картината “Ангел” удвоява отделни части на едно тяло, а именно очите и веждите. Но и на този метод не му липсват онагледяващи го аналогии; ще ги открием, и то точно в областта на изобразителното изкуство. Нека само си припомним многоглавите и многоръки изображения и статуи на индийските божества (Шива) – при тях също се умножават някои части на тялото, при това отново със семантична цел: по този начин се внушават могъществото, мъдростта и достолепието на боговете. Аналогията между езика и изобразителното изкуство следователно показва обща тенденция: удвояването, респективно умножаването на определен знак, в дадения пример неколкотократно изобразяване на някои части на тялото, има за резултат смислов

⁴ Епизоксис (epizeuxis) - от гр. ἐπιζευξις епи + зеугма – реторическа стилистична фигура, която означава последователно повторение на една и съща дума, без да има друга между тях. - Б. пр.

ефект, който може да се означае най-общо като интензифициране на смисъла. Също и при Зързави удвояването на очите и веждите трябва да се приеме като явление от семантичен порядък, или, образно казано, би могло да се говори за живописен епизоксис. Този пример, макар и да изглежда като изключение, ни изяснява твърде нагледно самостояния и знаков характер на обекта в творчеството на Зързави. Като последен пример ще споменем картината “Милосърдният самарянин” (“Milosrdný samaritán”). На нея виждаме седнала облечена фигура, в чийто skut е склонила глава друга фигура – необлечена. Лявата ръка на необлечената фигура лежи на коленете на седналата и по този начин отделя оптически нейния крак от торса. Контурът на коленичилата фигура е очертан с непрекъсната плавна линия, чиито извивки предопределят големината на крака на седналата фигура: кракът е нарисуван в друг, по-малък размер в сравнение с ръста на тялото. Причината за деформацията очевидно е от художествен характер, но в същото време на зрителя се дава възможност да усети отделните части на тялото като самостоятелни обекти.

Това е така при фигуралните композиции на Зързави, където с освобождаването на пространствените взаимовръзки между обектите се улеснява тяхната взаимна автономност. В пейзажите обаче пространствените отношения не са независими, затова въпросът е дали и тук е в сила тенденцията към самостоятелно обособяване на предметите. Ярکو доказателство за нейното присъствие е начинът, по който Зързави подхожда към геоложкия облик на местността: отделните вълнообразни форми на терена, възвишения, вдлъбнатини и т. н. се превръщат в интерпретацията на художника в самостоятелни обекти, които в картината се редуват или наслагват. В много случаи самостоятелното обособяване на отделните теренни форми стига дотам, че те придобиват илюзорни образи на животни; така например в картината “Плуманак” (“Ploumanach”)⁵ крайбрежието, потопено във водната повърхност, приема формата на някакъв фантастичен делфин. Каменната кариера, изобразена в картината от 1922 г. “Кариера” (“Lom”), се явява не като негативен образ, като изкопана в хълма дупка, а като обект, равностоеен на гънките на околния терен, над които дори доминира, различавайки се от тях с тъмния си цвят.

Следователно тенденцията към обособяване на отделните обекти трябва да се приеме за истински съществена характеристика на всяка творба на Зързави. Но все още не сме изчерпали своята аргументация: самостоятелното обособяване на обектите е само предпоставка за семантичните конфронтации, така че нека се опитаме да опишем и да дефинираме начините, по които тези конфронтации се реализират. Да се върнем отново към картината “Кариера”, на която се позовахме в предходния абзац. На нея на преден

⁵ Плуманак – живописна местност по крайбрежието на френската област Бретания, известна със скалните си форми от розов гранит. – Б. пр.

план виждаме река с три балвана⁶ по средата, над реката – тежък масив от хълм и кариера. Балваните и кариерата са от една и съща материя и това прави контраста между едва забележимите балвани (видени в картината отвисоко и по този начин още по-умалени) и смазващата мощ на хълма и кариерата още по-впечатляващ. Така пред нас се открива едно съвсем очебийно семантично отношение, което при Зързави е често срещано: отношението между грамадност и незабележимост. Този начин на противопоставяне между малки уединени и струпани големи, масивни обекти Зързави прилага например и в картините си от Бретания, където на заден план много често рисува върху цветна морска повърхност едва забележимите платна на рибарски лодки, контрастиращи с обектите от предния план на картината.

Интересна и смислово по-сложна е картината “Вдовица” (“Vdova”). На преден план има фигура на жена в траур, а на заден план, някъде доста нависоко, се издига готически прозорец, неголям като размер, тъй като е видян отдалече, но монументален със своята архитектурна форма; неговото присъствие в картината дава важна характеристика на изобразената сцена – казва ни, че сме в храм. Повърхността, в която прозорецът е вместен, не е нито материално характеризирана, нито пространствено ситуирана – би трябвало да се предположи, че означава църковен зид. С отслабването на пространствените връзки на преден план излизат семантичните отношения. Обектът, който в картината е най-близо до прозореца, е шапка, поставена на главата на вдовицата. Нарисувана е от птичи поглед, докато фигурата на жената е видяна по-скоро от нисък хоризонт; така акцентът пада върху шапката. Освен това тя заема много по-голямо място в сравнение с готическия прозорец, който е в съседство. По този начин възниква контраст, който вече характеризирахме по-горе, а именно между малък и голям предмет. Сложността обаче е в това, че съотношението от гледна точка на действителността е обратнопропорционално: огромният прозорец се явява в картината като незабележимо петънце, а пък шапката – нищо сериозно, някаква игра от тюл и тел – придобива монументалност, каквато в реалността имат дълговечните архитектурни творения; следователно е налице преобръщане на стойностите, в резултат на което съотношението между величественост и незабележимост, което по принцип е количествено, се обагря с конкретен качествен смисъл⁷. Така то се вклинява в цялостната семантична структура

⁶ Балван – голям камък. – Б. пр

⁷ Трябва да отбележим, че при нашето описание имаме предвид първата версия на картината от 1917 г., репродуцирана в монографията Jan Zrzavý. *Musaion IV*, 1923, където знаците, за които става въпрос в описанието, се открояват по-ясно в сравнение с покъснатата маслена версия от 1924 г. В маслената картина е прибавен към фона допълнителен детайл на готически свод, който внушава дистанция между предния и задния план и допринася за материалната характеристика на фона. За разлика от пастела, където прозорецът е строго очертан, тук неговият контур се размива в околното пространство. Като цяло прозорецът тук няма ясните нервюри, които в пастела подчертаваха неговата предметност и монументалност. Тези разлики, които очевидно трябва да свържем с

на картината и се превръща в неин конструктивен елемент. Важно е да имаме предвид, че тук художникът е актуализирал едно твърде традиционно и респектиращо съотношение между човешката фигура и фона, което е така обичайно за фигуралните композиции: фонът, бил той архитектурен или пейзажен, – нещо дълговечно и непроменливо, много често в такива картини има второстепенен и случаен характер, докато човешката фигура – сама по себе си преходна и поради това, с оглед на фона случайно ситуирана, – изглежда на зрителя по-голяма, по-значима и по-реална, отколкото неопределеният, призрачен фон. Нека припомним например Мона Лиза на фона на архейската природа – та нали именно от Леонардо да Винчи се е възхищавал и учил Зързави.

И така от отношението между незабележимостта и величествеността на обекта стигнахме до конфронтациите между конкретни значения; трябва обаче да се примирим с това, че конфронтациите от този тип са почти неизразими с думи; само чрез изображение може да бъде напълно изразен онзи конкретен смисъл, който произтича от оптичните знаци. Ще дадем за пример картината “Натюрморт с птичка” (“Zátiší s ptáčkem”). Когато чуем думата “натюрморт”, обикновено си представяме кът от стая, плот на маса, тезгях в магазин, където в пъстра смесица са струпани колоритни предмети: цветя, риби, убит дивеч или домашна птица, зеленчуци – и всичко това с цел струпване на цветове и форми. “Чистият натюрморт е този, в който целият свят се превръща в илюзорна визия от цветни петна”, казва за натюрморта теоретикът на изкуството Випер⁸. Но за разлика от традиционната представа натюрмортът при Зързави е ситуиран в открито пространство: скали, в дъното – планина, на небето – прерязана от облак луна, птичка, подобна на славей, кацнала на малка скала, около която цъфтят момини сълзи. Такава е съвкупността от обекти: те не са натрупани, а са относително нарядко пръснати из картината и не се разливат в цветни петна: всеки е сам и сам по себе си уникален. Това, с което картината говори, са нейните вътрешни семантични взаимовръзки, но тези връзки не могат да се изразят с думи – могат да бъдат осъзнати само чрез зрението. Ако кажем “пролетна нощ”, това би било едновременно и много, и малко. Дори и лирическото стихотворение не би могло от назованите мотиви да сглоби цялостен смисъл, какъвто внушава една картина. Думата “момина сълза” не поражда представа за цветя със стъбла, дебели колкото на палма, по-високи от скален отломък, но такива са цветята в картината и тяхната височина играе ролята на смислов актант при конфронтацията с другите изобразени тук обекти. По същия начин словото не е в състояние да приближи космическото явление

промяната в техниката на рисуване – масло вместо пастел, водят дотам, че смисловото противопоставяне между прозореца и шапката във втората версия не е така въздействащо, както в първата, макар че и във втората версия има важна роля в семантичната структура на картината. – Б. а.

⁸ Wipper. Das Problem des Stillebens – Zeitschrift f. Ästhetik XXV

“луна” до мъничките създания и тревички по земното кълбо, да ги равнопостави и чрез конфронтацията да спои всичко това в единен смисъл. Следователно, колкото по-конкретни са семантичните отношения между изобразените обекти, толкова по-трудно картината може да бъде преведена на езика на думите, но така със своята семантична структура тя още повече прилича на лирическо стихотворение. Отношението между поезията и живописата се оказва явление твърде реално и твърде сложно.

Спираме с по-нататъшното изреждане на примери. Бихме искали обаче все пак да подчертаем, че и пейзажите на Зързави, в това число и тези, които се стремят към максимално наподобяване на наблюдаваната действителност, са изградени според принципите на семантичната конфронтация. Така например картината “Гробове на Виа Апия” (“Гробы на Виа Аппиа”) се състои от отчетливо оразличени обекти: път, кипариси, пинии, надгробни камъни; семантичното отношение между тези елементи не е зададено чрез простото им изброяване, така както може да стане чрез словото; за да го разберем, е необходимо да видим, че три от надгробните камъни и един от кипарисите съставляват предния план на картината и са разположени странично на платното, че вторият план е изпълнен с няколко кипариса, а третият – с два надгробни камъка и няколко пинии, после – че пътят върви от средата към левия ъгъл, и т. н. Едва тогава можем да разберем цялостния смисъл на картината, който е неизразим с думи и който се поддава само на зрително възприемане.

Тук е подходящо да отбележим, че темата на картината при Зързави може да се породи като вторичен резултат от семантичната конфронтация на изобразените обекти. По принцип в “епическите” картини сюжетът е надреден спрямо обектите, които го реализират, – хората са носители на действието, предметите са техни реквизити, а оптичските средства на живописата (цветът, формата и др.) изгубват в по-голяма или в по-малка степен своята самостоятелност, обслужвайки темата, която надхвърля видимия план на изображението. Съвсем друго е в картината на Зързави “Луна” (“Luna”). На нея освен дървета от двете страни на платното и планини в дълбочина виждаме коленичила женска фигура с ръце, протегнати към земята, а на земята – момини сълзи, разцъфнали между скалите. Всеки един от тези обекти запазва своята живописна и семантична автономност и картината би могла да се разбира като тяхна обикновена комбинация. За повнимателния зрител обаче от тяхната взаимна конфронтация израства вторичен сюжет – светлината на луната въздейства с тайнствена сила върху растежа и цъфтенето на цветята. Но и тази посока на сюжета е опосредствана чрез оптичската комбинация на обектите: месечината се явява като фон на главата на женската фигура, която по този начин придобива значение на митологична персонификация на луната; ръцете на жената са нереалистично протегнати косо към цветята, а цветята са устремени от земята също така косо нагоре в линия, чието продължение са ръцете; така на

зрителя се внушава сюжетна връзка между ръцете и цветята, макар те да не са в пряко съприкосновение. Картината сама със своята оптическа и семантична структура излъчва сюжет, а модерният художник, който е неин автор, възобновява един стар, но все така жив интерес към епическата тема, без да се отказва от завоеванията на импресионистичната живопис, която измести центъра от темата към оптическата страна на живописната творба.

Зързави, разбира се, не е единственият съвременен художник, който работи с техниката на семантичната конфронтация; по-късно от него, но също така принципно я възприе като основа на семантичната образна структура и сюрреалистичната живопис. Между двата начина на концептуализиране на конфронтацията все пак има разлика, при това не само хронологична; тяхното разграничение може да съдейства за открояване на индивидуалната характеристика на семантичната структура на картините на Зързави и затова то не бива да бъде пренебрегнато. В какво се състои тази разлика? Преди всичко в самото разбиране за обекта. За сюрреализма обектът – независимо дали е реално съществуващ, или фантомен – е преди всичко действителност с цялото богатство от най-разнообразни признаци, които са й присъщи. За Зързави обаче изобразеният обект с неговата цялостна същност е знак. Като доказателство за това ще вземем картини не само от по-късния му период, където трактовката на самия контур на обектите свидетелства със своята обобщеност за това, че реалните оптически признаци на вещите за Зързави съществуват само дотолкова, доколкото съответстват на значението, което художникът влага в обекта, но също така и пейзажните картини, които представят видяната действителност в значително по-реалистични образи. В картините от Бретания често виждаме рибарски къщички с типичния за тях комин, вграден в страничната стена – този характерен силует се превръща за художника в нещо като идеограма: означава просто рибарска къщичка и без да бъде индивидуално оразличаван, е повтарян и от картина в картина, и в една и съща творба; подобен постоянен знак е образът на рибарска лодка. Да се говори в такива случаи за типизация или стилизация, не би било уместно, тъй като художникът не е имал намерение нито да опростява контура с цел обектът да бъде разпознат, нито да го превръща в орнамент – тук става въпрос за действителен знак, заместващ, а не наподобяващ или деформиращ действителността.

Методът на смислово свързване на обектите, интерпретирани именно по този начин, отличава Зързави от сюрреалистите. Художниците сюрреалисти конфронтират обектите с цел комбинацията, която възниква от тяхното свързване, да бъде колкото се може по-многозначна; на зрителя се внушава, че всички, макар и отличаващи се една от друга смислови връзки между обектите, поставени един до друг върху платното, са равнопоставени – именно чувството на колебание, което се поражда по този начин, трябва да бъде използвано с художествена цел. Това е причината за натуралистичното изобразяване на обектите, за което вече споменахме; обектът, който в карти-

ната въздействия като реалност благодарение на разнообразието от качества, които притежава, е способен да встъпва във възможно най-разнообразни отношения с другите предмети. За разлика от това Зързави се ориентира към еднопосочна, еднозначна семантична конфронтация. Нагледно доказателство за това е картината “Луна”, чийто анализ беше даден по-горе: еднозначността на конфронтацията между изобразените обекти се проявява толкова ясно, че картината дори излъчва логически свързана сюжетна схема.

Конфронтацията на обектите, било то многопосочна, или еднопосочна, внася във всеки от конфронтираните обекти определен смисъл, който не е съществувал изначално или поне не е бил експлициран; така се разкрива нова, невидима досега страна от обектите. Затова не е никак чудно, че художникът е завладян от идеята да повтаря отново и отново в различни картини обекта, който е приковал неговото внимание, да го въвежда в контекста на различни образни сюжети, да го включва в нови и нови цветови взаимодействия, да му отрежда нови и нови места върху платното, да го конфронтира непрекъснато с други обекти, респективно – да променя неговото място във веднъж вече създадени композиции. С тази временна или постоянна “обсебеност” от едни и същи обекти се срещаме при Зързави както и при сюрреалистите; може дори да се твърди, че при едно дори само малко по-детайлно вглеждане бихме открили следите на тази “лудост” в по-малка или по-голяма степен във всяка една живопис, тъй като в края на краищата нито едно художествено течение, дори и най-радикалното, не може да направи повече от това, освен силно да открои, а с това и да разкрие определени признаци или аспекти, чиито корени са в самата същност на това изкуство, а оттук и на всички негови творения.

Преминаването на обекти с функция на мотиви от картина в картина при Зързави е видимо и ясно заявено. Така например луна на небето откриваме в картините “Христос” (“Kristus”), “Диана” (“Diana”), “Луна” (“Luna”), “Клеопатра” (“Kleopatra”), “Натюрморт с птичка”. Конусовидни планински върхове има в картините “Долината на скръбта”, “Спящо момче” (“Spící hoch”), “Меланхолия I” (“Melancholie I”), “Луна”, “Натюрморт с птичка”; силуети на пирамидални планини има в картината “Проповед” (“Kázání”), както и в картината “Клеопатра”, където обаче под влияние на темата, при това – без да променят съществено своя силует, планините са се превърнали в египетски пирамиди. Друг много често срещан обект са палмите във фона на картините: напр. в “Христос II”, “Посещение на ангел” (“Andělská návštěva”), “Последната вечеря” (“Poslední večeře”), “Диана”, “Магдалена”, “Милосърдният самарянин”, “Клеопатра”; мотивът на палмата се преобразява по различен начин – така в картината “Посещение на ангел” го откриваме като орнамент в дрехата на ангела и в същото време той съответства на палмите във фона. Още по-радикална е промяната на мотива в картината “Дама в леглото” (“Dáma v lóži”): от двете страни на фона всъщност има две форми, твърде подобни на палмите такива, каквито Зързави рисува на други

места; това обаче са пръти с прикрепени към тях драперии, чиито гънки образуват сякаш корона на палмово дърво. Но и там, където палмите са палми, тяхната позиция в семантичната структура се променя във всяка една картина, а често се променя и самата им форма. Тази промяна ще ни покаже нагледно сравнението между двете картини – “Христос II” и “Диана”. В първата от тях от страни на фона се издигат право нагоре две палми – така се подчертава вертикалността, която се проявява и в цялостната художествена концепция на образа на Христос (издълженото лице, гънките на плащаницата, пръстите на вдигнатите нагоре ръце); вертикалността тук е не само оптически, но и семантичен елемент – мистично въздигане към висините. В картината “Диана”, напротив, стволите на трите палми, групирани в едната страна на фона, са превити надолу: така те са продължение на извивката на вдигнатите нагоре ръце на Диана и на полегналото ѝ тяло; тук палмите в семантичен план осъществяват прехода между женската фигура (Диана), полегнала в затворена стая, и небето, на което виси луна – също както и в картината “Луна”; и тук посредством семантичната конфронтация на обектите се поражда определен сюжет.

Бихме могли да приведем още редица доказателства, но и тези, които бяха представени, са достатъчно красноречиви: обектът, многократно повтарян в различни картини, в резултат на нови и нови конфронтации с други обекти се проявява непрекъснато във все по-нова и нова светлина; промяната на смисъла може да засегне дори и самата същност на обекта и виждаме – при едва забележима промяна на формата се стига до протеевска⁹ метаморфоза на един предмет в друг. И пейзажите на Зързави, макар и в много по-голяма степен свързани с действителността в сравнение със свободните му композиции, често работят с повторение на обекти мотиви, чиято семантична потенция художникът непрекъснато проверява. Това повторение е особено забележимо в циклите, където всеки един не само отговаря на точно определена местност (Венеция, Бретания, Островския край и т. н.), но също така представя един почти постоянен ансамбъл от обекти, който в отделните картини е интерпретиран в най-разнообразни комбинации. Такива относително постоянни елементи са например куполите, фонтаните и гондолите във венецианските картини, рибарските хижи и лодките с типичен силует и оградените с камъни морски заливчета в картините от Бретания, кипарисите, пиниите и надгробните камъни в картините от Виа Апия и т.н. Би било погрешно това повторение на обектите, функциониращи като мотиви, да се обяснява само с това, че художникът наистина ги е срещал по онези места, или пък с това, че са емблематични за тези краища. Въпреки че и единият, и другият аргумент са еднакво основателни респективно за пейзажната живопис като цяло, сами по себе си те не са доста-

⁹ Протей (гр. мит.) – морско божество на о-в Фарос, подчинено на Посейдон, което притежава прорицателска дарба и неизчерпаема способност да се превъплъщава в различни образи. – Б. пр.

тъчни, за да обяснят конкретния случай, който привлича нашето внимание: венецианският цикъл на Зързави открито показва, че и при пейзажите на този художник е налице преднамерено групиране на обекти с цел семантична конфронтация: “Комбинациите от обекти тук се превръщат в знаци, свободно използвани за постигане на композиционна хармония.”¹⁰

Накрая трябва да кажем поне няколко думи за семантичната функция на цвета при Зързави. Неговото участие в семантичната структура е също така важно, въпреки че “цветът при този рисуващ и пластик, който по-късно напълно логично посегна и към скулптурата, за да потърси в нея потвърждение за правилността на своя възглед за формата, ще бъде винаги нещо второстепенно, на него – цвета – никога няма да му бъде призната морфологична функция¹¹”. Задачата на цвета в картините на Зързави е да въведе в оптическа връзка обектите, които трябва да бъдат семантично конфронтирани, евентуално да създаде среда, която да опосредства връзката между обектите: вода, небе. Понякога се стига и до това, че неопределеният цвят сам по себе си участва като страна в семантичната конфронтация; това е така в случаите, когато изолираният обект (небесно тяло, знаме, корона на палма, лодка) се откроява самотен върху празното небе или водната повърхност; точно това отсъствие на някакъв друг обект в съседство, акцентирано и посредством околния едноцветен равнинен простор, “означава”, както беше вече подчертано, нещо, което най-общо би могло да се изрази с думата “безкрайност”.

Характерно за семантичната функция на цвета при Зързави е, че и самият художник не мисли цвета като обикновено оптическо качество, а като сложно сечение на цял сноп отношения: “Всичко е взаимно свързано и цветът е взаимно свързан със светлината и тъмнината, с топлината и студа, с времето и пространството и по някакъв начин с материята. Той е свързан с чувствата на човека, с любовта, с гнева, с ужаса и радостта, със страстта и спокойствието – с всички душевни състояния на човека и с целокупния живот на вселената... Има един-единствен цвят – протоцвят, цвета на абсолюта: черен и бял, и всички други (междинните цветове) се съдържат в него. Има един-единствен цвят – черно и бяло, и разликата между тях не е в същността им, а само в тяхната полярност... Другите проявления на цвета съществуват само в интервала между тези два полюса и като отрязъци от това пространство. Колоритът е случващото се между двата полюса на единния протоцвят, напрежението между тях... Картината, която би могла да бъде истински израз на съвършената хармония на цялата вселена, би трябвало да съдържа в себе си поравно черно и бяло или пък еднакви множества от междинни цветове, които при смесване биха дали черно и бяло (сиво, което, ако бъде разложено, би дало поравно черно и бяло). Такава картина по всяка вероятност не съществува. Защото ние не можем да

¹⁰ A. Friedl. Jan Zrzavý. – Prameny 29, 1939.

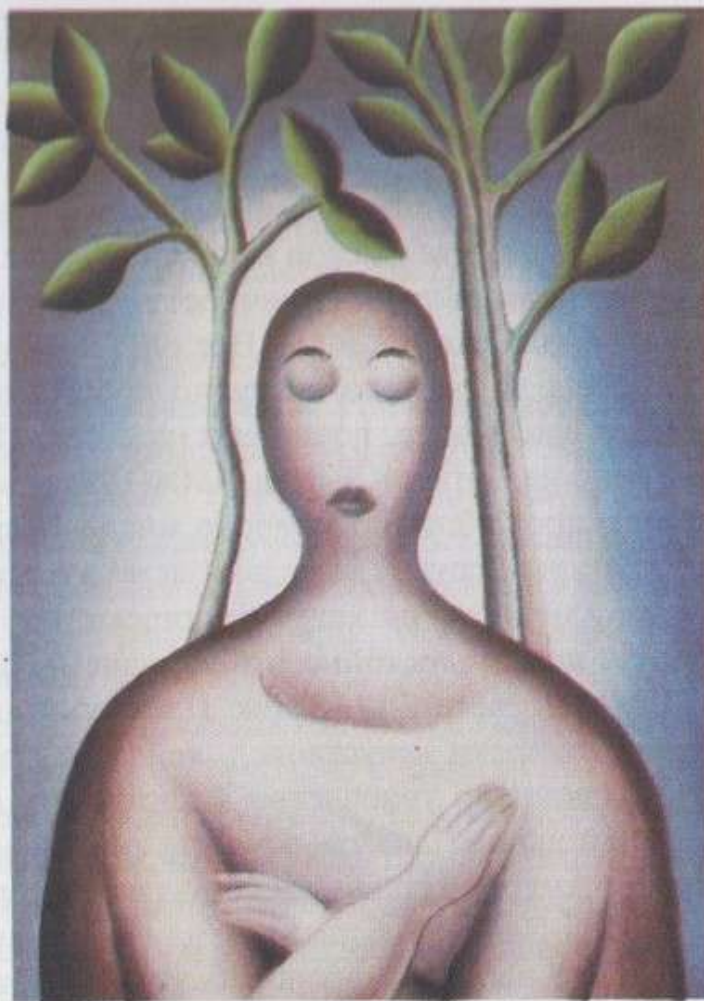
¹¹ K. Teige. Jan Zrzavý. – Musaion IV, 1923.

постигнем живота на цялата вселена, а изживяваме и разбираме само отделни негови отрязъци, повече или по-малко обхватни, определени мигове, определени състояния на живота. На обхвата и позицията на този отрязък отговарят цветовете в нашите картини.”¹²

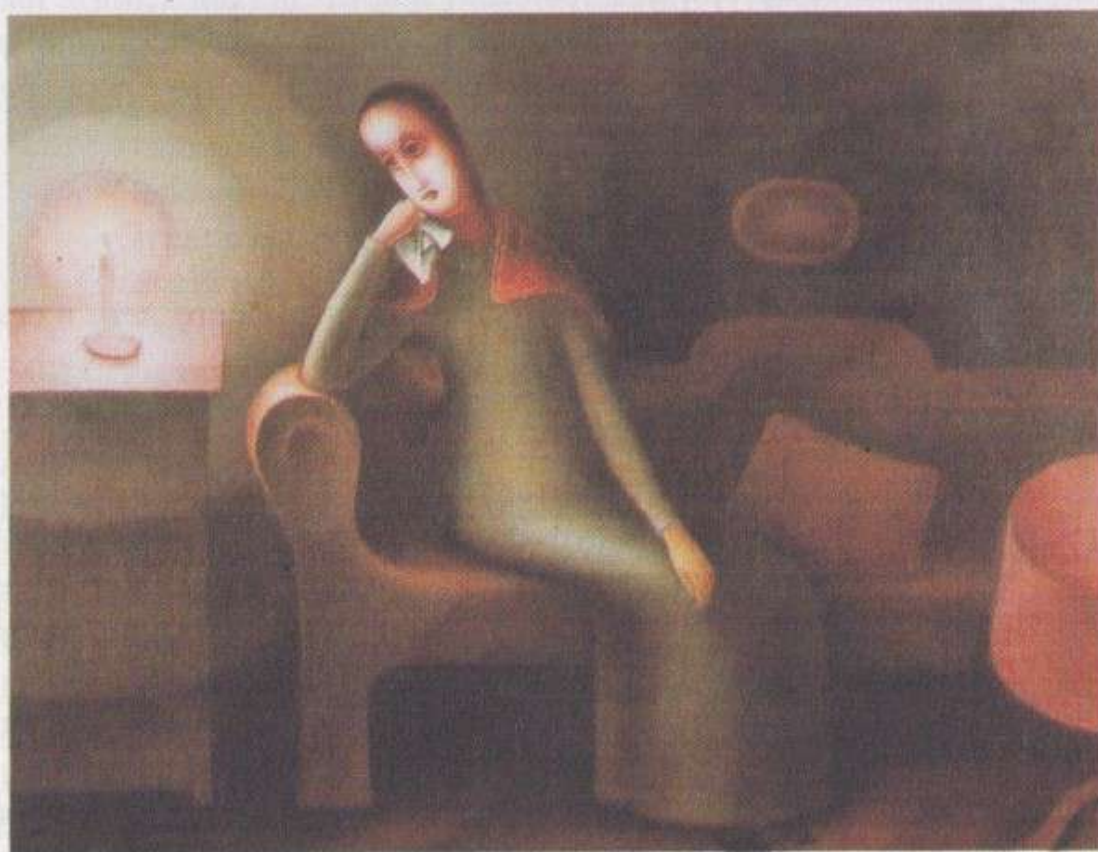
Какво казва това съждение? Преди всичко то потвърждава, че за Зързави цветът има семантично значение: всяко едно качество на цвета означава определени душевни вълнения, определено състояние на човешката душа. Важно е също и това, че художникът чувства взаимното напрежение между цветовете в дадена картина и че приписва на това напрежение (това става ясно от други, неприведени в студията аргументи) характер едновременно оптически и семантичен – Зързави очевидно има предвид семантичния характер на цвета, когато казва, че всяко произведение на изобразителното изкуство като цветово единство отговаря на “определения обхват и позиция” на онзи отрязък от живота на вселената, който е достъпен за възприемане от страна на твореца. Вниманието на Зързави е най-малко насочено към отношението между цвета на обекта в картината и цвета на съответната реалност – художникът не се интересува от каквато и да било реалистичност на цвета, едва в картината и посредством картината като единно цяло, изградено от оптически и семантични взаимовръзки, цветът влиза в контакт с човека и със света като с единно цяло. Концепцията на Зързави за цвета следователно ясно показва същата посока, в която ни водеше анализът на семантичните аспекти на неговите картини, а именно до разбирането на живописното творчество като контекст, изтъкан от взаимните и твърде сложни семантични отношения между отделните негови конкретизации и компоненти.

Превод от чешки: **Ангелина Недева**
 Редактор на превода: **Анжелина Пенчева**

¹² Jan Zrzavý. Barva. – Volné směry XXI, 1921.



Ян Зързави, *Медитация*, 1915



Ян Зързави, *Меланхолия II*, 1920