

По границите на литературата и изкуствата

По-учестени, по-интензивни ли са срещите и взаимоотношенията на изкуствата във времената на бохемско върлуване, на радикални сринове, на многопосочно експериментаторство?

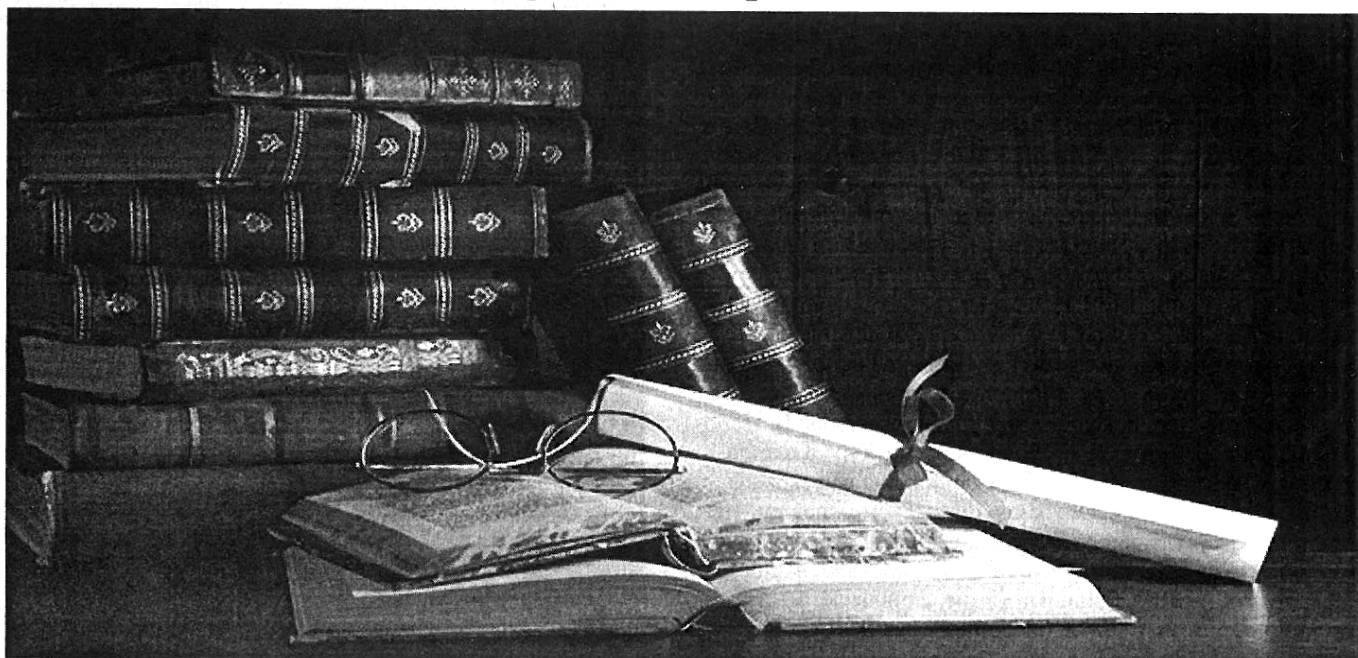
Михаил Негелчев

Стоящият в подзаглавието на този текст въпрос очевидно е реторичен. Убедеността във валидността на една хипотеза за учестеността на срещите на изкуствата в годините на резки трансформации, на радикални противопоставяния в историята на литературата се основава на проучвания за една цяла култура на преломите, на пропаданията, на прекъснатостта (говоря за проект, инициран от Института за литература при БАН и ръководен от доц. Мариета Гургинова, осъществяван в момента съвместно с колеги от Украйна). Знаем, големите разкази на националните литературни истории обикновено „прескачат“, замазват, пренебрегват случващите се в литературния процес процеси, хиатусите, самата точка на поемането на съвсем нови посоки. Те не знаят как да снаждат историческия разказ, когато се случват драматичните „оразличавания“ (Никола Георгиев), „взривовите“ с тяхната „принципна непредсказуемост“ (Юрий Лотман). А може би тази взривност на оразличаването се случва и чрез някакъв тип особено разливане, чрез разпространяването на феномените на литературата и върху други „съседни“ изкуства, заразяването им със сякаш собствено литературна тематичност, стилост, дори – колкото и да е странно – жанровост.

Разбира се, такива срещи на изкуствата се случват не само в точките, в годините на подобно радикално оразличаване в полето на литературата. Има и съвсем друг тип конвергенции – например, когато се търсят вагнерианските сливания или прокламираните от Вячеслав Иванов и осъществени например от Александър Скрябин с неговите *поеми на екстаза* синтези. Или когато темите от трактатите и есетата на американските трансценденталисти, на Торо и Емерсън, олождат поезията на Уолт Уитман, а след това се пренасят не само като теми, но дори и като използване на култовите топоси (напр. Уолдън или Конкорд) в самите названия на симфоните, сюитите и квартетите на големите американски композитори от Чарлз Айвъз от началото на ХХ век, та чак до минималистите Филип Глас и Джон Адамс днес. Но това са по-скоро възвисявания, единни устремявания в националните култури. Не включвам сега в търсещия такава специфична типология обзор и осъществяванията на грандиозните лични, силно персоналистични художествени утопии от типа на извънградското, селско обиталище на шведския художник Карл Ларшон с неговия дом-модел за хармоничен живот, с няколкото огромни серии от картини за къщата, семейството, двора и околностите, полето, реката и езерата, с произведените впоследствие книжки с превърнати в гравюри картини, с поучителните и вдъхновяващи надписи (всичко това стои в основата на идеологията на „Икеа“, но е и тиражирано навсякъде из Швеция, а дори и в Германия) или пък с приютащата всяко лято артистичния елит на Русия кула в Коктебъл, Крим, на поета и художествен критик Максимilian Волошин – буквално тапицирана и с неговите картини. Или пък многопосочните реализации на своята яркочетна екоутопия от австриец Хундертвасер и в архитектурата, и в живописа и дизайна, но и цялата поредица от манифести като „Твоето право на прозорец – твоето задължение към едно дърво“, „Манифест на плесента срещу рационализма в архитектурата“, „Дискурс в голотата“, „Далече от Лоос“ и пр. А те са си цяла литература.

Моята хипотеза се основава по-скоро на явления на декаданса. Но същевременно това са и най-често случвания не на загуба на смисъл, на енергиен упадък, а на съвместно – иницирано най-често, но не задължително, именно от литературата – творене на нови визии, нови подходи, нови интонации и нови ритми. При това понякога темите и мотивите на литературата, тръгнавши от литературата, могат да намерят дори по-силен, по-могъщ израз в артефакти на другото изкуство, най-често в музиката и живописа – както е например в гениалната картина „Меланхолия“ на поляка Яцек Малчевски, представяща в един синтез романтически полското – чрез събраните в един трагически обречен устрем към отнеманата светлина образи на поетите, на композиторите и националреволюционерите, на заточениците в Сибир от всички полски въстания на ХІХ век, на митологизираните персони от Великата емиграция на първо място...

И още два предварителни тезиса: в редица случаи литературата сякаш търси подкрепата и на другите изкуства за експериментите си, за своите стремежи към радикално обноваване. Много важни за нашата тема са случаите, когато от позицията, от гледната точка на едно изкуство (на литературата) ти говориш с манифести, с възвания,



с програмни художествени текстове и на другите изкуства, отправяш послание към всички. Ще представя тук хронологично и съвсем лапидарно, направо лаконично, една поредица от подобни явявания в българската, но и в чужди литературни култури...

1. Млада Полша

Млада Полска. Всъщност вече започнах това представяне чрез картината на Яцек Малчевски. Всеки, който е надзъртал в знаменитата *Яма Михаликова* (Избата на Михалик), в „Зельони балоник“ на улица „Флорянска“ в Краков е получил наглед от окаченото по стените и от общата атмосфера за диалога на изкуствата, който несекващо е протичал в средите на тази неформална общност от писатели, художници, артисти, музиканти, архитекти от началото на ХХ век. Млада Полша е и декаданс, но и вторичен синтез на наследството на Великата емиграция и същевременно една цялостна модернистка трансформация на фолклорната гуралска култура.

Безспорно всред всички тези артисти, творили обикновено в няколко изкуства, най-забележителната в това отношение фигура е Станислав Виспянски с неговата цялостна концепция за театър (искал е да се направи открит театър на Вавелския хълм), с огромното му драматургично творчество, което всички определят като най-изразителното последование на традицията на Словацки, с невероятните му витражи, с нежната серия от детски главички, с изповедните му лирически фрагменти – израз на обич към Краков, с ето това: *Ницх никт на гробем ми ние плаче...*

Една от най-загадъчните картини от Млада Полша е „Dziwny grodz“ („Необикновената/странната градина“) на Юзеф Мехофер – една от емблемите на художественото направление. През тази пролет в град Львов, в Украйна, открих за себе си стенописите на Мехофер в дребната арменска катедрала. Бил е поканен да изпише няколко стени и купола, направил го е в духа на запазените много по-стари стенописи на арменски художници и същевременно е пак сецесионен художник. Наистина удивително!

А какво да кажем за цялостните художествени стратегии, с които големият поет Ян Каспрович съгражда за себе си, за съратниците си по изкуства и за колекциите си в своя гуралски дървен дом „Харенда“ близо до Закопане – едно комплексно произведение на изкуствата, където Боян Пенев, а и Дора Габе често гостуват?!

2. Българановската смехова култура

Българановската смехова култура е комплексно социокултурно явление от първото десетилетие на ХХ век – третата българска смехова култура след румелийската и тази около „Весела България“ на Алеко Константинов. Явлението „Българан“ не е само прочутият хумористичен вестник от първото десетилетие на ХХ век, както и сборникът, календарите и авторските поетически сборки; това са и всекидневни художествените ритуали в заведението на бай Георги на ул. „Раковски“, вечеринките, пародийните юбилейни чествания, това е един цялостен охудожествен в смехова насока бит. Българановци са поетите и писатели Александър Балабанов, Елин Пелин, Андрей Протич, художникът карикатурист Александър Божинов, националреволюционерите и стихотворци Христо Силянов и Александър Кипров, артисти, архитекти, предприемачи, журналисти. Цялостният художествен и социален стил на българане опозитивно напрегнат спрямо жрческото ритуално поведение на кръга „Мисъл“, алтернативен е с пародийността си спрямо намусената сериозност. *Българан* непрекъснато играе, подиграва се, смее се, весели се. Всеки от българановците

е стилизиран с оглед на изпълняването на някаква роля в пределите на общността (ето как Александър Божинов ни е дал шаржов образ на Елин Пелин, напомнящ известни илюстрации за самия Дон Кихот). Гениалният карикатурист Александър Божинов (за него Пьотр Бицилли пише, че „ценността на Божиновото изкуство е именно в неговата класичност, неговата строгост, в неговата изключителна стилност“), та той е не само изключителен художник, а е и тънък пародирац най-вече ранния символизъм поет. Но художник, отличен българановски карикатурист е и самият Елин Пелин. Въобще в българановската смехова култура изкуствата щастливо се сплитат.

При ред свои акции и дейности българановската общност конвергира с бохемския кръг около списание „Звено“ на Димитър Подвързачов – Димчо Дебелянов, който също включва художници и творци от други изкуства.

3. ОПОЯЗ във взаимоотношенията им с руския авангард

Цялостната дейност на Обществото за изучаване на поетическия език е класическият пример от 20-те-30-те години за въввлечено литературознание – въввлечено, потопено, разтърсвано от ходовете на самия литературен и общохудожествен процес, точно във времената на избухването на руския художествен авангард, на жестикулациите на имажинизъм, конструктивизъм, поетически заум и пр. Революцията, която руските формалисти извършват в литературознанието, се разпростира и върху други дисциплини; авангардното изкуство ги обсебва, но и те го обляхват с идеи и предложения за нови визии. И Тунянов, и Шкловски, и Осип Брик, и Якобсон не само се интересуват от кино и пишат за него (по-късно първите двама и ще участват в правенето му), но и ще дадат на самия Сергей Айзенщайн необходимите му теоретични постулати за неговото ново кино. Те са в непрекъснато общение не само с Маяковски и Серапионовите братя, но и с художници супрематисти и с архитекти конструктивисти.

Ето един малък фрагмент от статията на Юрий Тунянов „Кино-слово-музика“ (1924), който дава представа какви провокации отправят руските формалисти към другите изкуства:

„Музиката в киното се поглъща – вие почти не я чувате и не следете за нея. (И това е добре – музиката, която сама по себе си е интересна, ще ви отвлеке от действието; тя се вмъква в киното като чужда.) Музиката се поглъща, но се поглъща не даром: тя дава за речта на актьора последния елемент, който му липсва – звука. Речта се е разложила на съставните си елементи в това абстрактно изкуство. Речта е дадена не в цялостния си вид, не в реалната връзка на нейните елементи, а в тяхната комбинация.“

Това е един перспективен поглед върху киноизкуството, който не се сбъдва напълно, но е безкрайно любопитен с проявеното теоретическо въображение по отношение на съотнесеността на досега никак паралелно и самостоятелно съществуващите различни изкуства, които ето, сега, правят своя синтез в киноизкуството. А ОПОЯЗ експериментира в областта на акустиката – с оглед на звучащата поезия, но и на музиката. Той, те, неговите членове се втурват непрекъснато в изкуството, в изкуствата и в предложенията им всички се вслушват. Възпитаницата на ОПОЯЗ, голямата Лудия Гинзбург, предава следния анекдот:

„Чуковски разказвал на Боря как Маяковски писал в Одеса „Облак в гащи“ и чел на Корней Иванович наброски. Там имало наброска, която започвала „Мария, отдай се!“ – Ама вие какво – казал Чуковски. – Кой сега говори на жените „отдай се“? – просто „дай!“

Така Маяковски създава знаменитото: *Мария, дай.*

Какво остава за генезиса на тези стихове от циничната фраза на Корней. И никакво тук снизяване на стила, което толкова обичат да тълкуват. Патос!“

4. Случаят Габриеле д'Анунцио

Култът към Габриеле д'Анунцио е удивително и в голяма степен уродливо съчетание на елементи на декадентство и аранжирана по фашистки националистическа героика. Гигантското възпяване на този култ е именето му "Ел Виториале" на брега на езерото Гарда в Северна Италия. Това са цяла сложна система от жилищни и представителни сгради, хангари (в тях са самолетите и правените само за него, в един екземпляр, модели спортни автомобили), театрон в античен стил, където според завета може да се изграт само неговите пьеси, възкачен на един рид самият кораб на Д'Анунцио, огромен траурен мемориал, мавзолей, пристанищната кула „Свети Марко“, стотици скулптури в парка, аркади, балюстради, стълбища,obelisks, фонтани и водоскоци и какво ли още не. Интимните пространства в домовете, будоарите, баните, стаите за развлечение – музикални, за правене на любов и за пушене, са направени в ярък сецесион, цялостите от цветни полускъпоценни камъни, фарфорните вази, декоративните чинии и изцяло камени са навсякъде; огромна вана е изцяло от искрящ син полускъпоценен камък. Минава се през истинска върволица от кабинети – специален за драматургически занимания, друг – за поезия и т.н., като стените са с библиотеки с хиляди и хиляди книги – голяма част от тях издания на самия свръхплодовит като писател Д'Анунцио на всички възможни езици, както и със стотици картини – множество от тях портрети на писателя декадент и национален герой. Светлината прониква през витражите. Отделно е ритуалната и също специално декорирана от най-големи художници трапезария, където са били канени само веднъж в годината избрани гости на обед. За Мусолини е било чест да бъде сред тях. Всичко това трябва чрез съзвучието на всички изкуства, чрез това чрезмерно натрупване, да символизира универсалния гений на Габриеле д'Анунцио – писател, воин, пътешественик – летец и мореплавател, публицист – будител на нацията. Италианската образователна система не е направила необходимото да деконструира този култ; гимназиите продължават да обикалят из имението и екскурзоводи и учители им го преподават едно към едно, така, както е създаден от самия мустакат артист.

5. Френските и испанските сюрреалисти

Френските и испанските сюрреалисти живеят в непрестанно екстатично състояние, в една плуралистична художествена среда като артисти едновременно в неразчленимото като цяло изкуство. Сюрреализмът има амбицията да бъде не само художествена идеология, но и цялостна философия на живота. Същевременно той наистина е и най-радикалната и с най-широко пространствено разгръщане революция в изкуството. Законодателят Андре Бретон определя така сюрреалистическите синтези в своя Втори манифест: „Всичко ни кара да вярваме, че съществува определена точка в духа, погледнати от която животът и смъртта, реалното и въображаемото, миналото и бъдещето, горе и долу престават да изглеждат противоположности. И напразно ще търсят в сюрреалистичната дейност друг подтик, освен определянето на тази точка. Какво могат да очакват от сюрреалистичния експеримент тези, които се грижат за мястото, което заемат в света?“ Всички сме изтръпнали, когато сюрреалистите – вече неясно дори кой, – режат около в чудовищния филм. А има ли интелегентен тийнейджър, който и днес не би се изкефил на всички многопосочни, отпразнени наистина към всички изкуства провокации на лудия Салвадор Дали? И отново един свръхамбициозен, „наслагван“ през годините дом в Порт Лигат – комплексно „обективизиране“ на творчеството на гения със завитите като на котарак мустаци.

6. Сръбските суматристи

През 1920 г. сръбският поет и бъдещ голям белетрист (автор на прочутите преселения) Милош Църнянски публикува своето стихотворение "Суматра", което започва така:

*Сад смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
Врхови Урала.*

И завършва така:

*Пробудимо се ночу и мислимо, драго,
на Месеџ за запетим лекомо.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.*

Литературният критик и историк Богдан Попович (автор на класическата „Антология новие српске лирике“) моли новия поет да поясни какво означава това „Суматра“. В отговор Църнянски пише своя манифестен текст „Обяснение за Суматра“, който поражда и едно литературно и не само литературно направление с дълга история и традиция – суматризм. Суматра е и

заклинание, с което поетът в своите мечтания има възможност да живее в далечни идеални пространства, да бъде истински себе си и някой друг. Суматра е това, което дава въображаем шанс на поколението на Църнянски да се освободи от следвоенната депресия. Суматра остава в литературата и културата на Сърбия като перспектива към далечни екзотични пространства, като излаз от клаустрофобическата балканска затвореност. Суматра става свързващ творби от различни изкуства мотив и тема. Суматризмът минава през сръбския *надреализъм*, за да вдъхнови и такива късни творби като знаменитото стихотворение "Към Федър" на Йован Христич:

*И това още искам да знаеш, скъпи мой Федре, живеехме
във времена съмсем отчаяни. От трагедията
правехме комедия, от комедията трагедия (...)*

И финала:

*О, скъпи мой Федре, докато се разхождаш
с душите достойни по Острова на блажените
спомени понякога и нашето име:*

*Нека звукът му се разпрости из звънкия въздух,
нека поне тръгне към небето, което никога не достига,
нека поне във вашия разговор душите ни си починат.*
(превод Светлозар Изгов)

Цяла голяма колекция с комплексни (т.е. срещи на литературата с други изкуства) артефакти на сръбския суматризм може да се види в Народния музей в Белград. А в един друг текст можем да поговорим и за нещо като „български суматризм“...

7. Ямболският авангард

Един от най-радикалните колективни жестове на ямболския авангард е основаването на Дружеството за борба против поетиите. И може би като акт на отмъщение фигурите на стихотворците Теодор Чакърмов и Тодор Драганов са отхвърлени, дори не само маргинализирани, но и едва ли не осмени. А те, повярвайте ми, са едни от истинските създатели на българския футуризм и на българския сюрреализъм. Като малка реабилитация, големият литературен критик и изкуствовед, есеист и мемоарист Кирил Кръстев възкресява последователно паметта за деянията на ямболския авангард. Той показва защо и как звучи техният повик за забраната на поезията и за заклеяването на публичната личност на поета. А това е и един опит за забрана на остарялото изкуство. Ето и началото на един авангардистки манифест на Кирил Кръстев от 1926 г.: „Изправен пред ПОСЛЕДНОТО: добрият читател, дилетантът, буржоата, а негли и ХУДОЖНИКЪТ се питат: Защо умира вчерашната вяра – която ни се струва последна? Дайте ни вечно Днес и мостовите, които оставят Вчера назад! – болезненият вик на съвременната художествена реалност“. Истинско щастие за нашата култура е, че Кирил Кръстев чрез биологическото и творческото си дълголетие свърза десетилетието на ямболския авангард с нашето съвремие.

8. Френските структуралисти около Ролан Барт

Когато Ролан Барт пише своите „Митологии“, той ги твори с идеята за неразличимото единство в света на културата, за взаимопроникнатостта на всекидневен бит и висока култура. Изисква се интелектуална смелост, за да определиш „Тур де Франс“, колаездичната обиколка на Франция, като национална епопея – и то съвършено сериозно. Защото си убеден, че функционалността на събитието е точно толкова интегративна за френската съвременна общност, каквато трябва да бъде функционалността на една истинска национална епопея. Но самото списание, което събира интелектуалците, хуманитаристите от различни националности около Ролан Барт се казва „Tel quel“, „Такъв какъвто“ – „животът такъв, какъвто наистина е“. И този деклариран стремеж да се привлечат разнородни зони на битието не само като интерпретативен материал за литературоведи, философи и изкуствоведи, но и като суров и сякаш аморфен материал, който може чрез тази интерпретация да се структурира и да зазвучи като образци на всекидневна художественост, давала винаги основите и на високите творчески осъществявания, е еднотворен от двигателите тук. Така мисълта на хуманитариста руши презгради, граници между широк бит и ограничен художествен свят и това на пръв поглед е странно за мислители, които са структуралисти, които сякаш изповядват догмите за един затворен прочит. Самото списание „Tel quel“ е отворено като проблематика към всички изкуства и ги чете някак съвместно.

С такава широта на обхвата на всички изкуства, но и на възвличане на полоси от широката действителност е направена и една изключителна книга на съмишленик



на парижките структуралисти около „Tel quel“, и издателство „Seuil4 – „Portrait de l'artiste en saltimbanque“, „Портрет на артиста в труко“, на женевиския литературовед Жан Старобински, представяща множествената фигура от модернистичните изкуства – на клоуна, на Пиеро, на Арлекин и пр.

9. Авторският литературен театър на 90-те в България

Помним повечето от нас как през 90-те членовете на новата Четворка от „Литературен вестник“ (Бойко Пенчев, Георги Господинов, Йордан Ефтимов, Пламен Дойнов) се превъплъщаваха във фигурите на писателите от „Мисъл“, как се снимаша, застанаха в техните пози. Но и как разиграха в един култов спектакъл (гледахме го в Студентския дом) драмите и културалните претенции на Пенчо Слабейков, д-р Кръстев, Петко Тодоров и Яворов – попаднаха внезапно в нашето съвремие. Това беше истинска деконструкция – направена с изследователската страст на разглобили една култова играчка „enfants terribles“, едни ужасни деца, но и сторено с нескривана синовна, всъщност внуческа обич. Чрез този изгрови авторски театър новите поети заявяваха желанието си да удвоят постмодерните си послания от личните им стихотворения с подобни теми и сюжети, да мултиплицират амбивалентно звучащите си художествени визии.

И такава мултиплициране през 90-те се случваше някак във всички изкуства. Авторският театър на Четворката съвсем не бе единствен – съперничеха му „Петък 13“ на тангема Бойко Ламбовски-Мирела Иванова и още редица акции (на театрална работилница „Сфумато“) и дори някак случайни събития. Сякаш самата жадна за свобода публика очакваше всичко да се превръща в хепънинг и да се приближда като инсталация.

10. Постмодерни персоналистични казуси

Постмодернизмът роди или преутвърди множество термини, които обозначават някакъв тип свързване на хетерогенни обекти в една цялост: констелация, конфигурация, ризома, локус, хетеротопия, диспозитив, конструктор. Като много важни жанрови форми на самото изкуство на постмодернизма често се посочват пастишът, колажът, т.е. текстове някак произволно и импровизационно съставени от чужди първоначално едни на друг елементи, дошли от широката действителност или от разножанрови текстове на изкуството. А ето и четири персоналистични постмодернистични казуса – представени с по едно-две изречения: – Руснаците **Дмитрий Пригов**, с неговия концептуализъм, при който в стиховете му от 70-те и 80-те „вестникарският“ и „журналистическият“ жаргон прерастват един в друг, и **Иля Кабаков**, при когото по-късно в разножанровото му творчество се разиграва в единно художествено движение „слово-вещ-изображение-игра“, (по формула на Михаил Епштейн); – **Неджко Солаков**, който – както знаем – обкръжава рисунките си с дълги словесни послания; – **Роналд Брукс Китай** – големият английски художник, когото нашето списание „Демократически преглед“ представи пиратски с репродукции на картини и с откъси от манифестите му; – **Николай Панайотов** – и като живописец, и като сценограф (знаменитите му декори и костюми за постановките на Вагнер в Софийската опера), и като скулптор той създава цялостни, стоящи някак не като знаци за други явления, а завършени, самостоятелни сами по себе си. Такива малки творби-предмети с използване на кутии за компактдискове бяха едно намигване и към музиката. Разказаните накратко художествени явления са така многообразни, че не могат да бъдат сведени към един-единствен модел за взаимодействие на изкуствата чрез, с посредничеството, с участието на литературата. Но – вярвам – тези кратки разкази са подкрепили хипотезата ми, че във времената на преломи всичко това се случва някак по-учестено и по-видимо.

30 ноември 2017 / 15 февруари 2019, София