

Академия наук СССР
Институт славяноведения и балканистики

Н. В. ЗЛЫДНЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ

В

ПРОСТРАНСТВЕ

БАЛКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

МОСКВА

**Академия наук СССР
Институт славяноведения и балканистики**

Н. В. ЗЛЫДНЕВА

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
В
ПРОСТРАНСТВЕ БАЛКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Ответственный редактор
кандидат филологических наук
Т. В. Цивьян**

**Москва
1991**

ISBN 5-201-00706-6

© Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование не является систематическим описанием художественного процесса на Балканах. Оно не претендует на это и не предполагает временной последовательности в рассмотрении событий. Более того, широкий хронологический охват фактов художественной истории иногда заставляет течь вслить исследовательское время, создавать "рваность" временной фактуры отдельного круга явлений и произвольность их рядоположения. То же самое и с пространством, хотя его роль в нашем повествовании куда более важная.

Пространство балканской художественной традиции в том его понимании, в каком оно предложено в настоящих очерках, не является механической суммой локальных пространств национальных культур, из которых складывается региональный "театр" духовных взаимодействий балканских народов. Балканы представляют для нас интерес как целое, как неделимый локус, или единое пространство становления и само-реализации региональной "картины мира". При этом в фокусе внимания оказываются некие постоянные равные себе характерные свойства региональной ментальности.

Почему именно Балканы стали точкой приложения этих метафизических измерителей духа - обратнотекущего или точечного времени - и вывернутого ядром наружу пространства традиций? Ведь известно, что на землях сербов и болгар, румын и греков, албанцев и других народов, населяющих эти территории, не было создано ни сколько-нибудь прочной общности художественных устремлений духа, не было создано оригинальных устойчивых художественных систем, способных предъявить цивилизованному миру права на собственную самотождественность и противопоставить себя другим сложившимся, состоявшимся культурам, которые задают собственную парадигму - японской, китайской художественным традициям, традиции европейского Возрождения и т.п. Известно и то, что Балканы были ориентированы не столько на выработку самостоятельной модели мировосприятия, сколько на адаптацию, пускай иногда в превращенной форме - в форме видимого противостояния - идущих извне воздействий. В географическом отно-

шении они стали местом встречи Востока и Запада; однако в историко-культурном отношении Восток и Запад соединились здесь весьма своеобразным образом. Речь не идет об их встрече или невстрече в пространственно-временном поле культуры. Речь идет о таком парадоксальном сцеплении признаков, подчас исключающих друг друга, при котором возник новый симбиоз Запада и Востока, не ставший преимущественно ни тем, ни другим, ни, в добавок, их как бы то ни было сложно выраженной суммой. Особенностью этого симбиоза стало то, что он действительно не породил нового художественного и культурно-исторического качества, однако несомненно сформировал определенный тип ментальности, ту единую "картину мира", которая определила целостность регионального балканского типа миропонимания и на основе которой мы и можем говорить о Балканах как целом.

Впрочем, факторы, определяющие сложение той или иной "картины мира" с трудом поддаются учету и позитивному анализу, равно как и способы их интеграции. Предметом рассмотрения и анализа является сама структура этой "картины мира", вернее – основные категории мышления ее носителей, данные как в типе собственно-художественного формообразования, так и в форме тех или иных мыслительных операций, которые эта форма в себе содержит. Таким образом, в центре нашего исследования лежит выявление целостности балканского регионального типа миропонимания, данного в интегрированной сумме национальных "картин мира" народов, населяющих этот полуостров.

Материалом для нашего исследования служат преимущественно изобразительное искусство и архитектура. Выбор именно пластических искусств для целей исследования не случаен. Применительно к Балканам визуальный код, в котором может быть прочтена региональная "картина мира", является не просто одним из кодовых вариантов означивания. Мы исходим из убеждения, основанного на изучении многих фактов культуры, что визуальный код является – в силу исторических условий и природы миропонимания балканских народов – одним из наиболее полно выражавших тип балканской ментальности. Кроме того, иконический знак, к которому условно можно свести все разнообразие визуальных означиваний, явился тем естественно-связующим различные этносы звеном, которое в первую очередь определило целостность Балкан с точки зрения коммуникационной, в отличие, скажем,

от славянского региона, где подобная целостность базируется главным образом на родственности языкового характера.¹ Вместе с тем, не каждый факт изобразительного искусства способен пролить свет на эту иконическую общность. Наибольший интерес представляют те художественные явления в живописи, скульптуре и архитектуре, которые занимают мargинальную позицию по отношению к сфере собственно эстетического, а также те явления, которые занимают супер-центральную позицию, явления внеординарные и потому в известном смысле тоже выпадающие из общего ряда, то есть своего ряда антимаргинации.

Таким образом, в основу принципов отбора материала в настоящем исследовании положен принцип граничности. Границность понимается широко: это и достаточно механически установленная граница жанров и строя художественно-культурной сферы (например, явления живописи, лежащие на границе между жанром архитектурного пейзажа и портрета, или – во втором случае – явления, рожденные взаимодействием "низовой" и "высокой" культур – например, т.н. "примитив"), это внутренняя граничность, определяющая особый тип поэтики (расмотрено на примере творчества хорватского скульптора И.Мештровича), это и граничность в качестве показателя установки художественного явления на внеэстетизм собственной позиции в культуре как способ реализации специфического эстетического качества (архитектура неонационального стиля на Балканах на рубеже XIX-XX веков). Это и функционирование в культуре таких классов визуальных текстов, которые структурно определены идеей предела: наиболее ярким выражением такого рода классов является орнамент. Его роль с точки зрения текстопорождающих функций в культуре балканского региона представляется весьма существенной.

Границность качества материала повлияла и на выбор хронологических отрезков в истории искусства и культуры балканских народов. Не случайно явление интересующего нас типа возникает на стыке эпох, на переломах исторических судеб стиля и более крупных художественно-культурных образований (то, что в компаративистике принято обозначать термином формация, хотя он не представляется нам особенно удачным применительно к данному аспекту исследования). Повествование охватывает широкий временной диапазон – от середины

XIII до 10-20-х годов XX столетия – включая в себя явления, возни-кающие в переломные моменты истории: перехода от средневековой модели художественного мышления к модели нового времени, рубежа XIX и XX веков, которые во всей европейской культуре, как ни один другой рубеж веков прежде, отмечены состоянием переходности, времени авангарда и т.п. Эта переходность применительно к Балканам определила перманентное состояние культурного сознания – периоды стабильности как в историко-политической, так и художественно-культурной жизни региона были весьма редки. Состояние постоянной мутации, напластования эпох, отстающих или опережающих друг друга, стало на Балканах в рассматриваемый период естественной нормой течения регионального времени.² Пики разрывов в условиях Балкан являются не аномалиями, а напротив, наиболее полно вбирают в себя специфику *genius loci* этого региона. Их не только невозможно игнорировать, но именно они обладают наибольшей репрезентативностью при анализе отдельных сторон художественного процесса.

Итак, гранечность и переходность составляют главный угол зрения на рассматриваемый материал. Что же служит связующим, цементирующим эту тотальную маргинальность составом? Им служит взгляд на Балканы как целое.³ Населенный различными по своему происхождению, исторической судьбе, темпераменту и художественным наклонностям этносами, балканский регион представляет собой благодатное поле для различного рода проекций, касающихся глобальных проблем духовности и структуры человеческой ментальности в силу особой метафизики Единого, которая здесь прослеживается с древних времен. Она состоит в специфической парадоксальности связей, осуществляющих себя словно вопреки тем историко-культурным и общедуховным условиям, в которых они существуют. Именно Балканы как целое мы будем постоянно иметь в виду, касаясь отдельных вопросов, связанных с явлениями, лежащими на периферии европейского художественного процесса.

Впрочем, целостность Балкан задает некий новый смысл – особенно явно это прозвучало в новое время и на подходах к нему – проблеме соотношения Центра и Периферии, играющей столь важную роль в структурировании культурного организма Европы, начиная с римских времен. В конце XIII – начале XIX века во всех периферий-

Человек / народ //

ных частях Европы усиливается обратная связь с Центром, то есть возрастает их роль в формировании путей духовного становления наций. Однако для Балкан это обратное взаимодействие становится особенно существенным в силу того, что в специфике обратно-прямой связи с Европой воплощается именно балканский тип ментальности — открытый влияниям извне и при этом хранящий верность стержневым компонентам своей природы. В типологии отношений с просвещенными народами еще раз заявляет о себе парадоксалистская сущность балканского менталитета, позволяющего удивительным образом "экспортировать" некие ценности, состоящие не столько в "реализованном" духовном продукте, сколько в потенциальности, нереализованных и лишенных установки на реализацию творческих возможностей "населения" этого региона.

Иными словами, задачей настоящего исследования является описание Балкан как целого с точки зрения структуры ментальности балканских народов, чья целостная региональная "картина мира" обнаруживает себя в явлениях пограничного, маргинального характера в художественной культуре, точнее — изобразительном искусстве и архитектуре, конца XVIII — начала XX столетий.

Представляется целесообразным использовать комплексную методологию для обозначения такого рода "мерцающего" объекта⁴, как Балканы, который ускользает от прямого взгляда позитивистско-прицельного описания — с одной стороны, и чрезсчур затмняется в случае описания методом функциональных моделей — с другой. Смешанная методология не есть методология эклектическая. Мы исходим из убеждения, что всякая грань балканской "картины мира", балканского типа ментальности может быть исследована по-своему. В одних случаях уместен метод искусствоведческо-культурологического анализа формально-смысловой модели в контексте целостной духовной атмосферы эпохи (как, например, "примитивный" портрет в живописи Воеводины, Греции и др. в XVIII—XIX в.), в других случаях более ограничен метод, опирающийся на традиции мифopoэтической школы (анализ иконографической и формально-стилистической схемы творчества румынского скульптора К.Брынкуша), в третьих — уместна методика культурологической семистики, описывающей явления с точки зрения взаимного функционирования фундаментальных противопостав-

лений (такого рода анализу мы пытались подвергнуть архитектуру т.н. "неонационального стиля" на Балканах в конце XIX – начале XX вв.). Примеры разнообразия методик можно было бы умножить. Однако едва ли необходимо точно определять каждую из них в любом отдельном случае, ибо даже при условии отдачи предпочтения чему-то определенному, одновременно имеет место и нечто иное; то есть принцип смешанности методологического подхода к анализу явлений балканской художественной культуры проявляется как на глобальном, так и на частном уровнях.

Вместе с тем, такого рода комплексность не есть сумма разнонаправленных действий, прагматически ориентированных каждый раз на разное, но скреплена внутренним единством, выстраиваемым как "снизу", от анализируемого отдельного явления, так и "сверху", то есть продиктованного конечной стратегией, тем ощущением целого, которое является конечной целью познания и одновременно – некоего предназначения, наличествующего в этом целом как бы по определению, изначально, в качестве предпосылки факта его существования – предпосылки, определяющей поведение исследователя.

Сложность в изучении и понимании "картины мира" со стороны человека, являющегося носителем иного этноса, или региональной группы этносов, состоит в опасности непроизвольных автопроекций⁵, на предмет анализа. Избежать этой опасности помогает постоянное отстранение исследовательской позиции на путях овладения и использования методики исторической психологии⁵. И хотя последняя является собой область еще достаточно туманную, в научном отношении не вполне отрефлектированную, именно компонент психологического характера, именно компонент проникновения в "психику" этноса или группы этносов представляет в методологическом отношении задачу, в некоторой степени освобождающей исследователя от искуса выбора оправдывающе–извиняющегося тона за принципиальную неверифицируемость результатов.

Итак, мы создаем некую модель, образ чужой "картины мира". Этот образ отличен от наших представлений о себе именно в силу неотделенности (или невполне отделенности) нас от нашего предмета. То есть, проникновение и понимание "чужого" идет, рука об руку с погружением в самопонимание, с самораскрытием и самомоделированием.

Такого рода динамическое взаимодействие объекта и субъекта исследования – удел герменевтики с ее "ввинчиванием" в детали при сохранении представления о целом⁶. Более надежным ориентиром в двунаправленном процессе вчитывания в текст чужой культуры служит семиотика, методология семиотической культурологии, рассматривающей предмет как коммуникационную систему, ориентированную на передачу определенной информации и с точки зрения этой задачи само-выстраивающей себя и свое взаимодействие со средой-контекстом.⁷

В отечественной науке накоплен значительный опыт в изучении отдельных художественных традиций. Он аккумулирован, главным образом, в области тех регионов или эпох, которые задали мировому культурному развитию собственную модель миропонимания, достигнув при этом больших духовных высот. Такова, например, японская художественная традиция, описанная, в частности, именно с точки зрения культурологии, в книге Т.П.Григорьевой.⁸ Таковы многочисленные студии художественной традиции итальянского Возрождения. Особый интерес и ценность представляют, на наш взгляд, работы Л.М.Баткина, описывающего систему изнутри, с точки зрения носителя возрожденческого миропонимания.⁹ Опыт изучения взаимодействия традиций, удаленных или находящихся в позиции полярного взаимодополнения, содержится в периодической серии "Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации" (к 1990 году вышло уже 4 выпуска). Принципы всестороннего рассмотрения целостной самобытной традиции, являющейся объектом исследования в каждом из названных трудов, мы, конечно, постарались использовать в нашей работе. Вместе с тем, в силу того, что Балканы не создали традиции, равноценной великим мировым культурам, и не являются, с этой точки зрения, аналогичным объектом, опыт описания, накопленный при изучении Возрождения, Востока и прочих систем, может быть приложен к нашему объекту лишь в ограниченной мере.

Региональная художественная традиция в балканском варианте дает пример "срединного" пути: она не задает собственной парадигмы культуры, однако обладая целостностью, устойчивостью внутренних связей, представляет интерес в качестве образца континуированной ментальности ее носителей. Преемственность, обнаруживаемая в балканской "картине мира" и сохраняющая из века в век основные струк-

турные принципы, дает возможность представить себе, как формируется и функционирует традиция на атомарном уровне эстетического "поведения" " рядового" участника культурного процесса, поведения в наиболее абстрактной форме, в форме ментальных "эйдосов" - первоначал. С этой точки зрения в научной литературе как советской, так и зарубежной, не существует исследования, посвященного не только балканской, но и любой другой региональной традиционной системе ценностей.

Однако изучение культуры на уровне "срединного" потока, в плане матриц, микроконтекста явлений духовной жизни имеет достаточно обширную базу, основинную на разработках проблем исторической психологии - с одной стороны, и культурной антропологии - с другой. В отечественном гуманитарном знании такого рода разработками успешно в течение многих лет занимается А.Я.Гуревич на материале культуры западно-европейского средневековья преимущественно.¹⁰ Ментальные категории средневековья рассматриваются ученым изнутри - из недр типологии массового сознания. Формируя образ " рядового" человека - неизбежно схематизированного, но зато наделенного убеждающей достоверностью бытовых характеристик, - ученый, вместе с тем, концентрируется на временной горизонте а л и, то есть дает ментальный срез эпохи. Наша задача состоит в выявлении устойчивых признаков - парадигмы - в е р т и к а л и традиции. При этом "погрешности" горизонталей, неминуемо возникшие при стремлении отыскать единый принцип в строении "картины мира" близких, но все же различных народов (если речь идет о иных славянах), а то и достаточно далеких (при сравнении, например, славян с румынами или греками), принимаются нами во внимание в той мере, в какой они участвуют в обогащении и расширении границ этой "картины", но не вторгается своими частностями в ее целостность.

Проблемы, затрагиваемые в книге, в большей мере опираются на опыт культурологической антропологии. В искусствоведческой сфере труды такого рода нашли малый отклик. Счастливым исключением являются труды Д.С.Раевского, в которых описывается изобразительный материал в аспекте мифологического содержания, заложенного в его иконографии.¹¹ К этому типу работ в интересующем нас ра-

курсе примыкают исследования Киорозова по этнографической семиотике,¹² а также работы по семиотике поведения и знаковой системе этикетных норм (А.Байбурин и сборники под его редакцией).¹³ Все они связаны с изучением традиционного "материка" человеческой культуры, или эпох канонического искусства, то есть в той или иной мере - клишированных форм эстетического выражения. Художественное сознание нового времени неизбежно оказывается за пределами рассмотрения данного типа исследований.

Возможности изучения материала нового времени с позиций "вертикальной парадигматики", то есть с точки зрения устойчивых самовоспроизволяющихся во времени стереотипов восприятия мира и принципов трансформации этого восприятия, дает методология московско-тартусской мифопоэтической школы, которая, естественно, занимается материалом, превосходящим рамки нового времени и даже преимущественно - лежащим вне его рамок, однако именно она дает основные ориентиры для анализа атомарных частич художественной семантики в аспекте мифологических, архетипических форм сознания.¹⁴ Ей "par excellence" мы предполагали следовать в своем изучении балканской "картины мира" на материале изобразительного искусства и архитектуры. В аспекте мифопоэтического мышления, структурных принципов ментальной системы восприятия понятия "традиция" и "картина мира", таким образом, сливаются. Первое транспонируется в некую целостность, которая не столько выражает устойчивую позитивную преемственность неких безусловных ценностей культуры, сколько соответствует пониманию традиции Томасом Элиотом, писавшим, что "основные течения эпохи не всегда омыают подножия самых крупных памятников".¹⁵ В "срединном" потоке вычленяются стереотипы, а проблема художественного качества отходит на второй план. И это - принципиальная методологическая позиция, а не уменьшение гения Балкан. Как и другие регионы, Балканы рождали даровитых художников, однако Балканы как культурная целостность, Балканы как хранилище определенного типа ментальности, не находящего аналогий в других частях Европы, хотя и принадлежащие ей, интересны именно своей "срединностью". Имеется в виду "срединность", которая часто яснее всего выражается - как это ни парадоксально - в маргинальном, стоящем на обочине, как раз не на срединном в смысле

буквально-топографическом, однако срединном по существу, как с одной стороны – чем-то межумочном, что не попадает "в лунку" канона (или того, что этот канон замещает), а с другой стороны – стереотип, ориентированный именно на канон, – вследствие своей преемственно-генерирующей функции.

Что касается описания реального художественного процесса на Балканах, он – как в отечественной, науке, так и науке балканских стран – описывается дробно-дисциплинарно, в соответствии с качественными критериями и в систематическом изложении факторов изобразительного искусства.

Балканы как целое рассматриваются преимущественно в медиевистике, хотя это целое здесь не вполне самостоятельно, будучи включенным в иного рода целостность византийской культуры. Применительно к фольклору и литературе нового времени на Балканах счастливым исключением является труд немецкой исследовательницы Д.Буркхарт.¹⁶ Что касается искусства нового времени, речь идет о сквозных страноведческих исследованиях – таких, как трехтомное (к новому времени имеет отношение II том) "Искусство Греции" В.Б.Полевого, книга о болгарском Возрождении Е.П.Львовой, "Искусство Югославии" Н.В.Яворской и Л.С.Алешиной, а также ряд обзоров более частного характера.¹⁷ В балканских странах предпринимаются попытки всеохватного описания отдельных национальных традиций: так, в Болгарии вышла энциклопедия изобразительного искусства, содержащая преимущественно материал болгарского искусства; в Хорватии аналогичная энциклопедия издана уже давно; существует большая литература по сербскому искусству XVIII–XIX веков, созданная трудами белградских, новосадских и др. сербских искусствоведов, своды памятников отдельных областей Румынии.¹⁸

Существует и научная литература, ставящая своей задачей препарировать материал изобразительного искусства с позиций семантического анализа, однако такого рода работы базируются главным образом, на современном искусстве, в частности семантически "прозрачном" авангарде (см. работы круга белградских концептуалистов и близких к ним художественных критиков радикальной направленности¹⁹). Вместе с тем, попытка отнести такого рода способ рассмотрения к искусству более ранних эпох в пределах нового вре-

мени предпринято не было. Единственными работами, ставящими вопрос о целостности культуры Балкан с точки зрения структурной ментальности и шире – духовного своеобразия региона, остается уже упоминавшиеся нами работа В.Н.Топорова, касающаяся вопросов балканской общности на материале нео- и энеолитической цивилизации этого региона, а также исследование Т.В.Цывьян, где дан анализ балканской "картины мира" сквозь призму лингвистических категорий (см. сноска 3). Два этих труда легли в основу научной установки настоящего исследования и определили стратегию поиска. Вместе с тем, баланская "картина мира" в аспекте визуального кода открывает новые, отличные от собственно филологических, исследовательские горизонты и предполагает опору на самостоятельный категориальный аппарат, не сводимый ни к традициям изучения собственно структуры текста, ни к понятиям искусствоведения. В соответствии с этими задачами и особенностями избранного пути в исследовании основных характеристик ментальной целостности региона в аспекте художественного сознания и строится структура нашей работы.

Главный принцип, положенный в основание последовательности рассмотрения материала, есть принцип разворачивания суждений и фактов от внешних, лежащих на поверхности и открыто-декларируемых способов и форм описания собственно "картины мира" ко все более глубинным слоям ее содержания. При этом происходит разворачивание проблематики от более элементарной – к сложной, к пластам целостного явления, к высвечиванию новых граней балканской ментальности, образующих в совокупности "стереоскопическую" модель. Разумеется, эта модель весьма условна.

В подзаголовок глав вынесено слово "поэтика". Оно употреблено в широком смысле – а именно, для обозначения внутренней формы культуры в различных ее проявлениях. Выделенные нами в художественном сознании балканских народов несколько видов понимаемой таким образом "поэтики" есть способ описания ментальных структур, тем самым не ограничиваемых лишь сферой эстетического или ограничиваемых в той мере, в какой это "эстетическое" есть стержневая основа саморазвития духа той или иной культурно-исторической целостности.

Помимо таким образом выстроенной последовательности, в структуре работы использован принцип рамочной конструкции. Он сводится к тому, что главы, посвященные рассмотрению той или иной формы проявления балканского менталитета в манифестации определенной "поэтики", фланкированы в начале и конце книги главами, задающими некоторые сквозные ориентиры балканской традиции и не связанные напрямую с типологией "поэтик" остальных разделов. По отношению друг к другу они образуют симметричную пару. Первая глава - "Орнамент в балканской художественной традиции" - устанавливает наиболее формальные, синтагматические отношения между наиболее элементарными уровнями визуального означивания - орнаментальными "молекулами" - изобразительных "текстов" и макро-уровнями закономерностей развития художественного сознания региона. Последняя глава - "Homo balcanicus" в творчестве К.Бринкуша" - наоборот, с позиций мифопоэтических смыслов, заложенных в иконографической и пластической системах искусства этого скульптора, устанавливает соответствие между макро-семантикой носителя балканского менталитета и микро-уровнем эстетических воплощений этих глобальных схем.

"Внутренние" главы развивают тему балканской "картины мира" в мифопоэтическом аспекте - последовательно. В главе "Иван Мештрович: поэтика предела" сделана попытка рассмотреть "героический" период творчества выдающегося хорватского скульптора начала XX века с точки зрения идеи "предела", заложенного на семантическо-иконографическом и формально-композиционном уровнях его творчества. Границность Мештровича, пронизывающая как сам тип личности этого мастера, так и определяющая тип поэтики искусства скульптора, является одной из главных особенностей балканского миропонимания, определяя маргинальный характер последнего. Она маркирует как бы основной структурный принцип балканского художественного темперамента.

Следующая глава - "Проблема неонационального стиля в балканской архитектуре конца XIX - начала XX вв.: поэтика замещения" - раскрывает особенности регионального художественного сознания на более глубинном уровне. Речь идет о механизме трансформации "чужого" в "свое", адаптации европейского опыта культуры к усло-

виям местной художественной традиции на стадии окончательного изживания канона. При этом происходит процесс подмены понятий: принцип замещения значений, зеркальной отраженности воспринимающей матрицы по отношению к исходному образцу, наложения и переворачивания смыслов определили не только и не столько сферу эстетического, сколько общую схему балканской "картины мира". Это подтверждается аналогиями в фольклоре, в традиционном мифопоэтическом мышлении. Последнее заявляет о себе в поздние времена — в частности, на рубеже XIX — XX веков, в прикровенном виде, в формах, сопровождающихся чем-то весьма отличным от клишированных структур и выступает в сфере освоения профессионального художественного мышления. Однако подчиняясь общей закономерности строения региональной "картины мира", професионализм становится здесь лишь внешней европеизированной оболочкой, за которой сохраняется ядро традиционных форм миропонимания. Принцип, который мы обозначили — применительно к художественному сознанию — как "поэтика замещения" на уровне общекультурного "текста" проявляется в виде механизма замещения значений "своего" и "чужого", часто ограничиваясь сменой знака на противоположный.

Такие характеристики балканского ментилитета, как границность, и принцип замещения — в третьей главе дополняются характеристикой историко-культурологического свойства: принципом тождества. Если в главе о Мештровиче региональная "картина мира" препарирована с позиций личности художника, в главе об архитектуре — с позиций социального организма, здесь затрагиваемый круг проблем выстраивается с точки зрения субъекта культуры — атомизированного "Я", познающего себя и мир и семиотически наиболее адекватно воплощающегося в жанре раннего светского портрета. Круг искусствоведческих проблем очерчивается здесь достаточно ясно. Речь идет о балканском варианте примитива, возникающем в трех ипостасях: 1) примитиве как форме перехода от канонического искусства к светскому, к портрету европейского типа (Воеводинский портрет); 2) примитиве в форме "островка архаизирующей живописи в контексте уже сложившегося професионализма (греческий примитив 40-х гг.).

и выступающем в качестве превращенной формы сакрального перекрывания мира, как компенсации сектуляризованной культуры; 3) примитиве в форме осознания молодой культурой самой себя (ранний портрет в болгарской живописи в его связи с архитектурным пейзажем). Эти три модели портрета на Балканах в сущности сводимы к единому: во всех случаях живопись переходного периода — от пост=Византии к новому времени — обнажает существенные черты региональной ментальности, условно сводимые к понятию тождественности — то есть отождествлению "Я" культуры с культурными объектами. Иными словами, мы опять имеем дело с трансформированным мифологическим мышлением, выступающего в скрытом виде в составе структурного целого иной общности.

Границность, замещение и тождество, описаные рамкой орнаментализма и мифолоэтизма мышления, составляют принципиальную схему балканского менталитета, как он представляется нам на данной стадии понимания вещей.

Примечания.

1. Разумеется, данное утверждение следует понимать лишь в общем виде. Принципы балканской языковой общности были обстоятельно исследованы и убедительно продемонстрированы в книгах:
Цивьян Т.В. Синтаксическая структура балканского языкового союза. М., 1979; Она же. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990.
2. Проблеме стадиальных сдвигов культурного процесса на материале болгарской литературы прошлого столетия посвящено исследование Г.Д.Гачева: Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
3. Именно в этом аспекте поставлен вопрос о книге Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. Проблема Балкан как целого была ёмко сформулирована в работах: Топоров В.Н. Балканский макроконтекст и древнебалканская нео - энеолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран юго-восточной Европы. Лингвистика. М., 1989, с. 3-24; см. также: Он же. "Балканское" и его источники: древнебалканская нео - энеолитическая цивилизация // "Советское славяноведение". К VI Международному конгрессу балканистов: Балканская картина мира в этноязыковом и культурно-историческом аспекте. М., 1989, с. 68-71.
4. Определение Балкан как "мерцающего" объекта см.: Топоров В.Н. Балканский макроконтекст и древнебалканская нео - энеолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к VI Международному конгрессу по изучению стран юго-восточной Европы. Лингвистика. М., 1989, с. 3.
5. Под "исторической психологией" понимается направление в современных гуманитарных исследованиях, основанное на изучении поведения и системы взглядов т.н. "массового" человека в истории, "срединного" потока исторического сознания, которые характеризуют субъект исторического процесса как личность - растворенную в мифологии эпохи, этноса, своего социального окружения, или наоборот противопоставляющую себя стереотипам. Это направление в Советском Союзе представлено работами А.Я.Гуревича и членов руководимого им в рамках Академии наук СССР научного семинара по исторической психологии: Л.М.Баткина, Г.С.Кнабе, А.Г.Асмолова, Н.В.Брагинской и других филологов, историков, психологов, ориентированные на проникновение в историческое "я" той или иной культурной общности.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
7. Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976; Лотман Ю.М., Успенский Б.А. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам, У, Тарту, 1971, с. 144-166.

8. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М., 1979.
9. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989; Он же. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990.
10. См., например: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
11. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.
12. Кнорозов Ю.В. Древние системы письма. Этническая семиотика. М., 1986.
13. Этнические стереотипы поведения: сборник под ред. Байбурина А.К. Л., 1985.
14. См.: Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976; Бушуй А.М., Судник Т.М., Толстая С.М. Владимир Николаевич Топоров. Библиографический указатель по славянскому и общему языкознанию. Самарканда, 1989; Труды по знаковым системам, I - XXII. Тарту, 1964 - 1989.
15. Eliot T.S. Tradition and the Individual Talent // Selected Essays 1917-1932. London 1932.
16. Burkhardt D. Kulturraum Balkan. Studien zur Volkskunde und Literatur Sudosteuropas. Berlin-Hamburg, 1989.
17. Полевой В.М. Искусство Греции. Новое время. М., 1975; Львова Е.П. Изобразительное искусство Болгарии эпохи национального Возрождения. М., 1975; Алёшина Л.С., Яворская Н.В. Искусство Югославии. М., 1966.
18. Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Т. I-2. София, 1980-1988.
Медаковић Д. Српски сликари XVIII - XX века. Нови Сад, 1968;
Медаковић Д. Српска уметност у XVIII веку. Београд, 1980;
Портрети срба XVIII века. Нови Сад, 1965. Мајстори прелазног периода. Нови Сад, 1981; Romanian Art., v.1-2. Bucuresti 1985;
Floria V. L'art roumain. Moderne et contemporain. Bucuresti 1985. Pop-Băatu A. Pictura murală Maramureșeană. Bucuresti 1982.
19. Inovacije u hrvatskoj umetnosti sedamdesetih godina. Zagreb 1982; Nova umetnička praksa 1966-1978. Zagreb 1978; Nova umetnost u Srbiji 1970-1980. Beograd-Zagreb-Priština 1983.

I Глава. ОРНАМЕНТ НА БАЛКАНАХ

Ключевой категорией в построении модели балканской художественной традиции в целом может служить категория орнамента как универсального класса иконической символизации духовного опыта. Целеобразность рассмотрения именно балканского материала сквозь эту призму обусловлена общими свойствами орнамента и орнаменталистического мышления, на характеристике структуры и истории которых мы остановимся прежде, чем перейдем к рассмотрению центральной проблемы.

Орнамент несет в себе двойственность семиотической природы. С одной стороны, этот древнейший класс иконических текстов демонстрирует принцип дискретности. В нем ясно вычленяется простейшая геометрическая структура композиции: семантическая единица, сводимая к основным геометрическим фигурам, симметрическая соподчиненность единиц в пространственном развертывании, наконец, общий ритмический рисунок, образующий метрическую систему – регулярную и умопостигаемую бесконечность ритма. С другой стороны, этот принцип дискретности в орнаментальной структуре тесно переплетен с принципом непрерывности: визуальные символы доступны перцептивно-образному восприятию, не сводимому к логическому или вербализуемому началу, а бесконечность ритма открывает доступ к разъятости экзистенциального пространства орнамента, к его безрамочности, своего рода лиминальности в системе внеорнаментальных нормированных изображений. Можно сказать, что этот класс визуальных символов соответствует наиболее глубинным пластам духовной деятельности человека, опираясь на диалогическое отношение между двумя полушариями человеческого мозга.¹

В качестве текста непрерывного типа, орнамент является неделимым знаком, текстом-знаком. Пространство такого текста однородно и образовано суммой мест, находящихся между собой в отношении эквивалентности. В качестве текста дискретного типа, орнамент представляет собой систему иерархически соотнесенных планов. Это план графически-изобразительный, доступный визуально-моторному восприятию; план символов, где семантическая единица осмысливается

пиктографически; план синтагмо- pragmaticеских соответствий, в котором реализуется вневизуальная, близкая к музыке, идеальная природа эстетического переживания; наконец, космологический план, где царствует идея космического порядка и универсального ритма, торжествующего над хаосом и вместе с тем, бесконечного движения, перерастающего в статику вневременности (вечности).

Низовой уровень материален, множественен и выявляет физический модус орнаментального изображения: характер графичности, связь с тектоникой предмета, поверхностью, материалом, индивидуальной манерой исполнителя (если речь не идет о канонических культурах). На этом уровне статус наивысшей реальности получают руко-творные пласти орнаментальной "ткани", те, в которых допустима "ошибка" в регулярной структуре, т.н. коммуникационный шум. На втором уровне - в плане символов - можно выделить семантическую единицу - иконическое значение, образованное убегающей вдали перспективой символов. Стилизованные изобразительные мотивы лишь в ограниченном числе случаев отсылают свой ряд к главному Протообразу, входящему в набор основных архетипов (изобразительных "эйдосов"). На этом уровне орнамент выступает в роли исторического источника: семантика орнаментальной молекулы предоставляет данные об этническом характере традиции, миграциях, межкультурных обменах и т.п. Часто эта "молекула" не имеет ясных коннотаций, например, в геометрическом орнаменте или в византийской "плетенке", и тогда символическое осмысление приобретает структуру отношений между "молекулами" (синтаксис). На уровне формально-композиционном выявляются общие законы риторики орнамента. Это - ключевой уровень, план синтагмо- pragmaticеских соответствий. Определяющей характеристикой здесь является метрическая регулярность поля, которая состоит в бесконечности нанизывания основной семантической матрицы. От фигур тавтологического типа ее отличает неограниченность ряда, в котором отсутствует семантическая определенность позиции предыдущего и последующего планов.² Вместе с тем, в многократности повторения можно усмотреть близость орнамента к формулам так называемых горизонтальных медитаций, то есть обрядовый субстрат. Ритуально-заклинательная медитативная формула орнамента едина, различно лишь ее смысловое наполнение в конкрет-

ной прагматической ситуации. Наконец, на наивысшем – космологическом уровне – орнамент суть символ освоения, то есть семантизации пространства и времени.

Передавая духовную субстанцию в форме бесконечного деления, орнамент обнаруживает свою глубоко метафизическую природу. Располагаясь на периферии целенаправленной человеческой деятельности, орнамент актуализирует автоматизированные слои сознания воспринимающего. Сочетание непрерывности и дискретности наводит на мысль, что здесь воплотился идеальный конструкт мышления, сближавшего полюса и потому несущего в себе исконно-экзистенциальную идею граничности. Символизируя переживание предела, сам он предела не имеет, асет только протяженность, ограничение как принцип. В качестве отграничивающего, упорядочивающего начала, орнамент – это идеальный образ культуры. В бесконечности линейного ритма он хранит энергию общечеловеческой памяти.

Описанная структура орнамента обнаруживает необыкновенную близость структуре ритуала.³ Действительно, упорядочивающе-отграничивающая функция орнамента, заключенная в нем экзистенциальная идея граничности, медитативная интонированность восприятия этого класса изображения, основанная на акцентуировании синтаксического плана в противовес постоянству семантического содержания, все это находит соответствие в ритуальном комплексе традиционных культур. Можно сказать, что орнамент есть запись усиливающе-упорядочивающей функции ритуала в визуальном коде.

Структурная близость орнамента и ритуала находит соответствие в их генетическом родстве. Орнамент – древнейший класс изображений. Он восходит к истокам осознания человеком оппозиций "жизнь/смерть", "природа/культура", "хаос/космос" и т.п. Трудно сказать, каким он был первый арнамент: возможно, им следует считать вереницу камушков вокруг верхнепалеолитического захоронения, возможно что-то иное. Во всяком случае, орнаментальная структура могла возникнуть только тогда, когда в первобытных изображениях возникла присоединительная связь.⁴ Именно она определила синтагматическую базу этого класса визуальных символов, а ведь акцент на синтагматике, как уже отмечалось выше, составляет основу специфики этого рода изображений. В доархаические дописьменные времена орна-

мент имел дораздельную форму существования внутри синкретической связаннысти общей космологической картины мира древнего человека. Орнамент в собственном смысле слова можно вычленить в эту эпоху в форме нательной татуировки участников ритуального действия. Здесь орнаментальное изображение выступает в качестве средства пространственно-графического упорядочивания лица и тела как моделей космического тела, составляя неотъемлемый элемент ритуала как дела.⁵ В эту эпоху орнамент есть некое дело-письменность, некое заклинание в визуальном коде. Нанесение орнамента на поверхности ритуальных сосудов (первоначально – участвующих в погребальном обряде) следует считать, на наш взгляд, более поздними модификациями нательных татуировок (сосуд выступает как сакральный субститут тела).

Орнамент керамики доархаического периода еще находится в связанным состоянии и лишен ленточно-фризообразного ритмического развертывания. Часто поверхность сосудов заполняется геометрическим рисунком полностью, не оставляя пустот. Здесь аниконическое начало целиком доминирует над иконической символикой. Сбалансированное отношение между орнаментом и изображением возникает в эпоху "мирового дерева". Комплекс ритуально-мифологических представлений о мире, появление письменности, вызывают к жизни систему иконической символики и оттесняют орнамент на периферию изобразительного поля.⁶ На данном этапе своей роли указателя на внехудожественную сферу орнамент обнаруживает сходство с принципами русского авангарда XX века.⁷ Орнамент обретает ленточный характер в качестве рамки, обрамления. В ситуации периферийности усиливается синтагматический план орнамента как автоматизированной структуры, что оказывает обратное воздействие на сложение и упрочение канонической системы изобразительных норм. В эпоху, когда письменность берет на себя роль графической фиксации сакрального языка, орнамент сохраняет лишь отдаленную связь с ритуалом, сближаясь по своей функции с молитвой. Впоследствии эту функцию принимает на себя все иконическое изображение (византийская икона) канонического типа. Таким образом, ритуально-сакральная функция орнамента сохраняется, но с течением времени как бы уходит вглубь этой символической структуры. Примером может служить изобразительный

фольклор,⁸ хранящий память о магическом единстве вербально-визуальной символики, но при этом разводящий собственно-обрядовую и аксессуарно-изобразительную стороны своего ритуального инструментария.

Каждый конкретный вид орнамента в силу специфики своей структуры и участия в процессе формирования историко-культурных смыслов выстраивает собственный понятийный ряд, собственный "текст", вступающий с тем или иным культурным континуумом в собственные связи и отношения.⁹ Особенно высокий уровень индикативности свойственен такому виду орнамента как меандр. На примере меандра мы рассмотрим наиболее древний слой парадигматики балканской художественной традиции и регионального менталитета.

С культурологической точки зрения меандр представляет собой обширное поле для разнообразных эвристических авантюри – прежде всего, в силу неоднозначности своего структурно-типологического статуса. Неоднозначность обусловлена тем, что меандр в качестве текста непрерывного типа и меандр в качестве текста дискретного типа располагаются в различных пространственных зонах культуры – зонах, не только не имеющих шанса на встречу, но и противостоящих друг другу по существу. В первом случае меандр как текст сплошного знака, как текст-объект в контексте европейской цивилизации со временем греческой архаики стал универсальным символом культуры, искусства и т.п. Во втором случае меандр как текст иерархически соподчиненных планов, как текст-субъект воплотился в наиболее глубинных пластах балканской культуры, обнаружив свою генетическую связь с ритуалом. В первом случае он остался визуально-целостным организмом, во втором превратился в структурную идею, утратив перцептивную открытость (непосредственность), но актуализировав свою имманентную природу. В первом случае меандр – это продукт сознательных проекций культуры, во втором он – самопроецирующийся "эйдос" в кассиреровском понимании этого слова.¹⁰ Каковы же механизмы трансформации меандра в культуре и в конкретной традиции?

Рассматриваемый тип орнамента получил свое название, по всей видимости, еще во времена греческой архаики по реке Меандр, протекающей по территории современной Турции и имеющей чрезвычайно из-

вилестое русло. Вместе с тем, обретение имени относится уже к очень позднему этапу существования этого геометрического символа, который по сути является символом универсальным. Это доказывается его широчайшим распространением по всему земному шару и величайшим хронологическим разбросом его возникновения. Мы находим меандр в Древнем Китае, в доколумбовой Мексике, в северной Африке и Средней Азии, а также в Австралии и Океании.^{II} Очевидно, универсальность меандра отчасти обусловлена смысловой емкостью его геометрической структуры.

Орнамент типа "меандр" представляет собой лентаобразное – как правило, горизонтальное – развитие темы изломанной под прямым углом линии. Семантической единицей является лабиринтоподобный коридор параллельных прямых. Единицы организованы в рядоположенную динамическую систему, основанную на симметрии сдвига. Таким образом, схема меандра опирается на три основных структурных принципа – прямой угол, симметрию сдвига и ленточное развертывание. В классическом греческом орнаменте добавляется и четвертый принцип – равноудаленность параллельных отрезков, что не является обязательным для древнекитайского меандра, а также американского и анатолийского, где возможны периодические пересечения и для которых характерен усложненный рисунок "лабиринта". Можно, видимо, утверждать, что принцип равнодаленности параллельных отрезков имеет отношение к сравнительно поздней модификации символа и отличает именно греческую его версию.

Греческая природа меандра восходит к двум наиболее первичным и всеобъемлющим универсалиям визуальной символики – к кругу и кресту, а если учесть векторную динамику изображений – и к змеевику. Круг и крест как женское и мужское начала, а крест в круге как единство мироздания определили конечные координаты меандрического генезиса. Возможные переходы-стадии видятся нам в параллельной эволюции круга в спираль и далее в волнообразный змеевик, а крест в свастику и лабиринтоподобный взаимный сдвиг рукавов в сторону образования ломаной под прямым углом линии. Древнейший протомеандр в этом отношении – это верхнепалеолитический орнамент на керамике, имеющий вид параллельных, встречающихся под прямым углом линий, а также спиралевидных завитков в духе протоскифского

(индо-иранского) геометрического аниконизма.¹²

Чрезвычайно затруднительно указать точную прародину греческого меандра: здесь возможны и зороастриские – то есть индоиранные, и среднеазиатские ассоциации (мотив свастики как символ огня), а возможны и переднеазиатские или анатолийские ассоциации (спираль и ее распространение по всей территории развития скотоводства в Евразии).¹³ Более существенным представляется тот факт, что меандр занесен на Балканский полуостров, очевидно, в критомикенскую эпоху. В этот период можно проследить сложение отдельных структурных признаков меандра – змеевича, лабиринта и т.п., на основании которых можно говорить о неком протомеандре. Однако собственно меандр своего сложения и полновесного развития достиг лишь в IX–VIII вв. до н.э. во времена греческой архаики. В своем классическом варианте он надолго обосновался в греческой вазописи: вначале – вазописи геометрического стиля, а позднее – как декоративное обрамление черно-краснофигурных сосудов с развернутыми повествовательными композициями в центральном фризе. В V–IV вв. до н.э. в период расцвета древнегреческой цивилизации меандр – наиболее распространенный тип орнамента в живописи и архитектурном декоре, а к концу эллинизма меандр постепенно затухает. В качестве символа культуры меандр обретает новую жизнь сначала в романских подсудных воспоминаниях об античности в Византии (см. византийскую миниатюру)¹⁴, а позднее вспыхивает в живописи итальянского Возрождения, европейском классицизме, неоклассицизме прошлого столетия и в наши дни, когда он порой становится предметом метасмысловых построений концептуалистского неосавангарда.¹⁵

Нетрудно заметить, что меандр в качестве общеевропейского символа культуры и искусства появляется в те периоды и в тех пластах культуры, которые ориентированы преимущественно на аполлоническое начало. Можно предположить, что геометрическая природа греческого меандра обладает рядом черт, позволяющих идентифицировать этот тип орнамента с пифагорейско-платоническим комплексом миропонимания. Так, изоморфизм прослеживается в принципе равнодаленности точек параллельных линий, а также в тяготении общего абриса композиционной единицы орнамента к квадрату (ср. сакральное в системе пифагорейства чисто "4"). Аполлоническое начало

греческого меандра – это сама его форма как внесемантический способ описания мифологической "картины мира".

Вместе с тем, уже с самого начала широкого распространения меандра в крито-эгейском ареале возник ряд мифопоэтических интерпретаций семантики этого типа орнаментального изображения, который позволяет предположить подспудно осознаваемую дионасийскую ипостась символа, его глубокую генетическую укорененность в доархаических и дораздельных способах существования различных сторон символической деятельности человека. Получившая наиболее широкое хождение интерпретация меандра в качестве криптограммы лабиринта связывает его семантику с мифологическим циклом, посвященным Минотавру. В известной мере здесь коренятся истоки и общекультурной символики меандра, коль скоро он становится графической записью сюжета о блужданиях и победе Тесея в лабиринте, где живет страшное чудовище. Акцент здесь сделан на первых членах оппозиций: природа/культура, верх/низ, божественное/хтоническое, аполлоническое/дионасийское. Но с другой стороны, возможно и отождествление меандра именно с темой человека-быка Минотавра.¹⁶ В случае подобной трактовки меандра актуализируется хтоническое начало геометрических составляющих (змеевик, спираль как руно, рога), а сам меандр предстает не столько как форма, сколько в качестве структурного концепта в записи визуального кода. Низовое, хтоническое начало меандра, заставляющее акцентировать его орнаментальную функцию не в качестве упорядочивающей, а в качестве своего рода "дурной бесконечности" (ср. парадоксальное пространство в графике Эшера, тесноту пространства у Достоевского, "нехорошую квартиру" в романе Булгакова), позволяет провести прямые аналогии с ритуалом инициации. Пиктограмму ритуала инициации в меандре можно усмотреть в таком уподоблении этого типа орнамента лабиринту, при котором под лабиринтом подразумевается не столько движение к сакральному центру, сколько символика высокой сложности пути. Меандр как формула затрудненности пути, подразумевающей преодоление границы, а следовательно заключающего в себе некую предельность, открывается наиболее интересными своими границами в аспекте проблемы мистерий.

В условиях традиционной культуры Балкан в ее наиболее древних

формах проблема отношения орнамента к ритуалу заставляет обратиться к традициям мистерий, посвященных культу Митры. В этом случае в геометрической схеме меандра актуализируется свастика, сближающая балканский меандр с индоиранским зороастрисмом. Однако если рассматривать меандр как структурный принцип, то его связь с митраическими мистериями провоцирует исследователя и на выводы иного характера. Если допустить возможность выделения Митры из пары Митра-Варуна в относительно самостоятельную единицу высшего иерархического уровня мифопоэтической системы и закрепить за ним (в качестве преимущественного) значение "договора"¹⁷, а следовательно — перехода, границы, предела, то ритуальная обусловленность балканского меандра митраическими мистериями получает дополнительные основания. С одной стороны, становится понятным, почему именно меандр зашифрован столь прочно в глубинах балканской культуры, а с другой стороны — подтверждается общее наблюдение над структурой балканского менталитета, в котором преобладает переживание границности, предела, а стало быть, и орнаменталистичность мышления.

Конечно, реконструировать буквально соотнесенность меандра с тем или иным ритуальным комплексом невозможно, но принципиальное наличие такого рода связи можно констатировать с большой долей уверенности, и в частности, при условии учета ее дionисийской ипостаси. Интересный материал в этом отношении предоставляет данные лингвистики. В своей классической статье о понятии "ритм" Э.Бенвенист связывает греческое слово "*ρυθμός*" в его первоначальном значении с понятием о пространственной фигуре, определенной расположением и соразмерностью элементов, чем доказывает тесную сопряженность в греческом сознании идеи повтора именно с изобразительным искусством, то есть с действием формующим, а стало быть — с ритуальным началом. Ритм меандра как частный случай ритма вообще орнаментального наделен в балканской культуре тем значением "плоти", земной тяжести, которая ассоциируется и с культом Митры, и с сакральным "телом" ритуальных обращений космической "плоти".

Генетическое родство меандра с традиционными балканскими мистериями дionисийского толка заставляют взглянуть на меандр с точки зрения заключенного в этом орнаменте деятельностного смысла.¹⁹

Можно сказать, что вычленившись из орнаментально-ритуального симбиоза древнейших доисламенных эпох, меандр обрел значение геометрического символа *par excellence*, сохранив, вместе с тем, свою структурно-концептуальную – собственно ритуальную – природу, которая не формально, а по существу связывает его с региональной традицией. Эта вторая природа меандра, скрытый в нем смысл знака-действия, обрядовое значение – получила развитие в низовой культуре Балкан, в балканском фольклоре.

Следует отметить, что в качестве целостного геометрического символа, в качестве текста-знака, меандр встречается в произведениях народного искусства на Балканах – в вышивке, в резьбе по дереву и камню, росписи по керамике – довольно редко. Однако отдельные примеры все же имеют место. Так, в вышивках румын из Баната встречается как бы укороченный меандр – орнамент, состоящий из спаренных семантических единиц.²⁰ Усложненный, с перекрестиями меандр сохранился в традиционном архитектурном декоре Турции и прилегающих к ней областей.²¹ Скругленный, волнообразный протомеандр мы находим в вышивках Далмации конца прошлого и начала нынешнего столетия.²² В Западной Боснии меандр встречается в орнаментике связанных из домашней многоцветной шерсти изделий.²³ В Греции мотив меандра можно увидеть в керамических росписях, декоре крестьянского жилища.

Гораздо чаще в народном искусстве можно встретить специфический набор структурных признаков меандра как бы в разложенном виде. Региональной спецификой изобразительного фольклора всех балканских народов является особая учащенность таких меандрических структурных элементов, как спираль (сербская керамика и вышивка), свастика (встречается повсеместно), центрированная плетенка (особенно популярна в резьбе по дереву у болгар и македонцев). Более древние образцы народного искусства яснее разрабатывают меандрические темы. Так, в сербских и боснийских надгробиях XIII–XIV вв. (т.н. стечках) весьма частым мотивом является не только свастика, но и меандрообразные орнаменты с трелистником, а также орнамент с изображением танца "коло" (см. ниже). Впрочем, все эти геометрические символы распространены и у славян, а также у других народов Европы.²⁴ Высокая частотность их на Балканах может служить

лишь некоторым указанием на латентную склонность к меандрическим формам, однако сама по себе еще совершенно не достаточна для выводов о континуированности этого геометрического символа в его имплицитированном состоянии на Балканах. Значительно более существенным представляется то, что глубинные формы существования меандра как структурной идеи в традиционной балканской культуре выявляются в основных принципах и фигурах самого распространенного в регионе народного танца – сербского "коло", болгарского "хоро", греческого – "*χορός*".

Связь меандра с древними ритуальными танцами, в которых разрабатывается сюжет лабиринта, уже отмечался в исследованиях.²⁵ В свою очередь представляется весьма убедительной версия о древнебалканском, автохтонном происхождении коло²⁶ и тезис о связи ритуальных танцев кукеров с культом Диониса, что было унаследовано по всей вероятности от фракийцев – оказалось родственным орфическому древнегреческому Дионису, наделенному хтоническими функциями.²⁷ При этом вне поля внимания ученых оставалась близость меандра именно к хореографическому орнаменту коло. Между тем, для характеристики балканских судеб меандра такого рода сопоставление имеет важное значение.

Геометрические принципы меандра ясно прочитываются в схеме движений ног, данной в проекции сверху. Танцующие описывают ногами лабиринтообразный извилистый путь, в котором имеет место и параллельный выпад вперед, и поворот на один шаг назад, и симметричный сдвиг композиции противоположную сторону. Закодированность меандра в древнебалканском танце указывает на непосредственную обусловленность этого геометрического символа ритуальной традицией региона. Напрашивается также предположение, что классический греческий меандр, давший жизнь меандру как символу европейской культуры, ведет свое происхождение от автохтонной ритуальной практики, которая была воспринята пришедшими на полуостров народами архаических эпох. Это не исключает и одновременного привнесения меандра извне. Визуальные символы, в отличие от элементов естественного языка, не имеют строгой фиксированности своей прародины. Во всяком случае, вполне вероятно, что меандр как универсальный символ был упрочен местной традицией, даже если он имел индоиран-

ские и среднеазиатские корни.

Таким образом, судьбы меандра на Балканах обладают не столько двойственностью, сколько разноуровневостью своего генетического основания. Меандр – классический символ – оказывается младшим братом меандра хтонического, однако братом, не помнящим родства. Вместе с тем, старший меандр – меандр дionисийского типа – выполняет роль не только брата, но и отца по отношению к меандру аполлоническому.²⁸ В качестве набора структурных признаков он являет собой цельность предваряющего, более элементарного, но потому и более сильного типа, более сакрального характера. Можно утверждать, что в своем собранном виде меандр как принадлежность греческой классики знаменует собой максимально профанный, удаленный от сакрального центра образ, и в этом виде легко адаптируемый секуляризованным европейским сознанием. Наоборот, в своем диффузном, разложенном на части виде, при этом необычайно сильном вследствие ритуальной обусловленности содержащегося в нем деятельностного начала, которое открывается в невидимом или иначе-зримом, меандр отмечает предельно сакрализованный полюс бытия орнаментального изображения как структурного принципа, конструкта. И несмотря на то, что кровное родство с региональной традицией, казалось бы, должно отдалить меандр от в его дionисийской ипостаси от универсальной символики, тем не менее, ритуально-мифологическая заданность его функций наделяет его онтологическим энергетизмом, а тем самым сообщает ему истинно-универсальный, космологический масштаб.

Судьба меандра на Балканах проливает свет не только на генезис и сам механизм порождения универсальных визуальных смыслов символов в контексте региональной традиции, но и на проблему взаимодействияproto- и пост бытия ритуальной практики, записанной в невербальном коде. В связи с этим весьма интересной представляется проблема редукции развитого меандра как целостного знака-текста к простейшим геометрическим элементам, обнаруживаемым в современном изобразительном фольклоре балканских народов. Процесс перехода меандра мифопоэтической эпохи в низовую культуру нового времени, который сопровождается снижением коэффициента сложности геометрического символа и обнажением простейших, предельно сильных традиционных знаков (крест, круг, спираль), является процес-

сом, зеркально противопоставленным процессу перехода от синкетического комплекса ритуальной практики верхнего палеолита, который органически включает в себя систему визуальных знаков как форм действия, к разведению сфер собственно ритуала, вербального и визуального рядов в мифоэтическую эпоху, когда меандр становится орнаментом как таковым в сбалансированном модусе своего существования. Иными словами, меандр архаической Греции образует как бы вершину треугольника, стороны которого опираются на хронологическую ось основания весьма широкого диапазона – отprotoархаики к фольклору нового времени.

Между тем, эта симметрия между углами основания – формальная. По существу, нужно учитывать различие, возникающее между отходом от первоначального синкетизма и превращением в иного рода синкетизм. В последнем случае, очевидно, следует говорить об упрощении, о редукции многосоставного визуального знака не только как о примитивизации или уходе символа в медитативные толщи ритуального комплекса, но скорее об абсолютном ("эйдетическом") воспоминании о временах архаики, выраженном в форме ритуализованного обращения к геометрической символике. Если во времена так называемого дораздельного существования вербальный знак был непосредственным носителем смысло-действия, в фольклорном пласте культуры он превратился в своего рода страдательный залог этого действия. Здесь он означает не столько свою активную включенность в ритуальный комплекс, который уже утратил статус тотальности, сколько автоматизированный след доархаического синкетизма – след, наделенный формой, но оторванный от ствола первоначального текста-ритуала по сути.

Меандр на Балканах воплотил в себе сложные пути развития регионального художественного сознания и общих для всех балканских народов ментальных структур, которые вошли в себя и наследие древнейшей автохтонной культуры, и плоды античной цивилизации, и свойства альтернативного русла европейских духовных маргинаций, прощенных сквозь горнило самопознающего народного духа.²⁹ Являясь универсальным геометрическим символом, меандр – это одновременно и важный индикатор своеобразия той культурной традиции, в контексте которой он реализует свою имманентную сущность.

Ушедшие в глубинные пласты духовного опыта ритуальные основы орнаментального изображения в скрытом, превращенном виде, а именно – в виде набора структурных принципов орнамента – продолжают свое существование в искусстве Балкан нового времени. Художники и архитекторы, вставшие на путь овладения европейской постренес-санской моделью эстетического воплощения, и потому отказавшиеся от всего, что связывало их напрямую с каноном, а стало быть, и с заключенным в каноне орнаментальным началом, и уж тем более с орнаментом как таковым, вместе с тем, остались верными – пусть вполне неосознанно – глубинным схемам именно орнаментального мышления. Орнаментальное начало в искусстве нового времени – это именно некие мыслительные формулы, эмблемы духа, некие символы верности традиционным способам видения, существовавшим в довер-бальном и существующие во вневизуальном пространстве эстетическо-го переживания. Однако при всей его эфемерной внemатериальности это начало все же вычленимо в некоторых общих принципах организа-ции формы, художественного языка, которые условно можно назвать феноменом орнаментализма.

В балканском орнаментализме произошло сгущение и взаимное наложение ведущих качеств орнамента как текста: тяготение к гра-ничности, "предельности" формы, особая, усиленная, а тем самым отличная от европейской, акцентировка ритма, регулярной структуры – как на уровне композиции, так и на уровне семантико-иконографи-ческих целостностей, медитативная интонация изобразительных "теко-тов" с их тенденцией к выходу за рамки собственного пространства и энергетическим отрицательном энергетизме общего смыслового за-ряда, направленного на нереализованное и нереализуемое начало. Все это зримо воплотилось и в балканской архитектуре, и в скульп-туре, и в живописи конца XIX – начала XX веков, и особенно ярко предстало в переходные моменты художественного развития. Но так как состояние переходности, перманентного кризиса за два с лиш-ним столетия на Балканах приобрело характер почти хронический (такая стабильная нестабильность определила, помимо всего прочего, и специфический парадоксализм этого пространства, вещи и понятия которого связаны между собой зыбкой, неустойчивой и каждую минуту

готовой рассыпаться, связью, чтобы уже в следующий момент целое – как мираж – предстало в ином виде), можно сказать, что "приливы" орнаментализма в эти критические времена есть не что иное как выявление стержневых основ художественного менталитета региона, во многом определяемых набором вышеуказанных качеств орнамента в "снятом виде".

Определив собой важнейшие черты балканского менталитета в области художественной деятельности, орнамент как сквозная символическая структура стал одним из главных индикаторов своеобразия и единства региона, его способности порождать собственные тексты, радикально перерабатывая греческие образцы, во времена фракийцев (как мы имели возможность убедиться на примере меандра). В средние века орнамент, а также орнаментализм как свойство архаизирующего течения в живописи византийского ареала, высветил мощную струю монашеского искусства, противопоставившую себя цариградской школе, а позднее – струю альтернативного христианства в системе украшений боснийских и сербских надгробных памятников.³⁰ В эпоху господства Османской империи – длительный период пост-византийского развития балканского искусства – художественное сознание поработленных народов, испытывая сильнейшее натяжение противостояния культуры христианизированного славянства и греков – с одной стороны, и мусульманских турок и потурченцев – с другой, использовало традиционную балканскую орнаментику в качестве важного фактора этнического самосознания. Социально-политические коннотации орнамента способствовали повышению в культуре Балкан статуса самого народного искусства. Это особенно проявилось в эпоху национальных Возрождений на Балканах, когда просвещенная идеология и фольклорная основа культуры совпали на гребне общей волны, взаимно усиливая друг друга. Наконец, отзвук поствизантийского канона, отстоявшего себя в противоборствовании с исламской орнаментикой, и вместе с тем, заимствованной у последней ее пафос идеологической тотальности, определил глубинные слои менталитета балканских народов в новое время, проявившись в форме орнаментализма художественного мышления.

Чем можно объяснить тяготение к орнаментализму на Балканах в прошлом веке? Как уже отмечалось, орнамент активизируется в куль-

туре в переломные периоды. Объяснение такой закономерности следует искать в той функции орнамента, которую он выполняет в качестве универсального кода и которая ведет свое происхождение еще из доисыменных эпох. Подследно она продолжает существовать и позднее. Механизм культурной трансформации, переходящий в XVI веке в режим ускорения, предполагает в начальной фазе смены системы значений дезавтоматизацию прежнего и актуализацию нового художественно-коммуникативного кода. В этой ситуации сразу же повышается статус орнамента как знака кодирования. Так, роль орнамента и орнаментального мышления становится более значительной в живописи маньеристов, в эпоху модерна, в постмодернистской архитектуре наших дней. Кроме того, в эти периоды в силу нестабильности прежней системы или естественности изоморфизма, который устанавливается между внутренней формой орнамента и установкой эпохи на открытость художественного выражения, возникает необходимость в семиотической экспансии – расширении эстетически-значимого пространства за счет втягивания в "сферу обращения" периферийных участков, в частности, орнамента. Это создает для последнего благоприятную среду обитания, задает ему модус текстопорождающей структуры, а поэтическому мышлению сообщает качество орнаменталистичности.

Аналогичный процесс можно наблюдать и в пространственном развертывании – в культурах, которым свойственно повышенное переживание "предельности" в соположении "своего" и "чужого", профессионального и самодеятельного (в гетерогенных слоях низовых форм культуры). Данный тип художественного видения – орнаменталистический – есть следствие разделение послеворожденческой Европы на Центр и Периферию в их усиленном диалогическом взаимодействии. В искусстве периферийного ареала орнамент активизируется, во-первых, вследствие наличия здесь сильной фольклорной струи, возникшей как материализация энергии противостояния народного и местного – высокому и книжному, чужому, то есть тому, что обладает авторитетностью (но при этом и отчужденностью) Центра. Во-вторых, орнамент активизируется поскольку Периферия свойственна принципиально иная модель ферментации культурных матриц: не изнутри наружу как в Центре, накапливающем изменения исподволь и органически (сначала на атомарном уровне), а наоборот – снаружи

внутрь, от наиболее глобальных систем, пришедших извне, которые прежде чем проникнуть вглубь атомарных строений должны в целом трансформировать код. Отсюда - ситуация подобная той, которая возникает в эпоху переходности в самом Центре, когда в силу необходимости дезавтоматизации кода повышается роль орнаментального начала. Остановимся коротко на трех типах орнаментального художественного мышления в искусстве Балкан нового времени: это тип индивидуального, тип социального бытования стиля, и наконец, форма орнаментализма в общей манере понимать вещи балканскими мастерами. Примером проявления орнаментализма на уровне индивидуального сознания может служить творчество Ивана Мештровича.

Искусство этого выдающегося хорватского скульптора начала и первой половины нашего столетия, о котором мы будем подробно вести речь в следующей главе, насквозь проникнуто духом орнаментализма. Он проявляется в "границности" самой жизни мастера, творившего на среднекрестии Центра и Периферии в эпоху встречи двух культур. Он проявляется в самой духовной натуре этого художника, отдавшего дань типично-балканским маргиналиям историко-культурной судьбы: духоборческим исканиям, мифopoэтическим фантазиям, трагизму героико-утопической мечты. Орнаментализмом проникнута и пространственно-пластиическая организация скульптуры Мештровича: часто как дань уходящей эпохе модерна в его произведениях возникает орнамент как таковой. Но не он в данном случае определяет суть дела: орнаментализм у Мештровича существует как пограничье рельефа и объема, между которыми варьируются его пластические темы, он возникает как временной образ, построенный на столкновении экстатического порыва и иератического предстояния. Наконец, метафизикой орнаментализма проникнуто мышление скульптора, общая схема которого базируется на моделях архаического типа. Архаизм высовчивается в искусстве хорватского мастера как система жестких оппозиций между предельными состояниями скульптурной массы, между напряжением полюсов умозрительного и метафорического значений его произведений. "Предельность" поэтики мастера есть составная часть архаизирующего орнаментализма эпохи.

Эти свойства индивидуального языка художника во многом совпадают со свойствами коммуникативной системы в архитектуре "наци-

нального стиля" на Балканах в конце XIX – начале XX веков. Подробно об этом пойдет речь в следующей главе. В данном разделе нам бы хотелось лишь отметить парадоксализм орнамента и орнаментального начала в этом стилизаторском направлении зодчества. Причем, парадоксализм типично балканский. Зримое – орнаментальные фрагменты декора, буквально повторяющие средневековые памятники – выполняет здесь символическую роль культурного контекста, а то, что в иной системе ценностей можно было бы принять за некий фон, за контекст – социокультурные обстоятельства бытования и восприятия этих произведений современниками – попадает в фокус эстетического переживания и становится собственно текстом. Орнаментализм проявляется здесь в плане прагматики: поэтическом узорочье ретроспективного размышления и императивов политической мифологии.

Третий, наиболее определяющий уровень орнаментального мышления в искусстве балканских народов нового времени проявляется на одном из главных путей развития живописи. Если в скульптуре Мештровича орнаментализм был определяющим качеством индивидуальной поэтики, а в архитектуре неоромантических стилизаций – свойством идеологического функционирования стиля, то в живописи он выявляет наиболее глубинные ментальные структуры регионального способа видения, "картины мира" балканских народов. Речь идет о живописи начала и середины XIX века, возникшей на этапе перехода от цехового творчества к профессиональному, а также на ранних этапах профессионального искусства. Эта стадия художественного развития, всегда отмеченная повышением роли архаизмов в стиле и примитивизацией формы, на Балканах превратилась из исторически-преждающего явления во внутреннюю закономерность живописного ³⁰видеяния, оставшегося неизменным на протяжении довольно значительного периода.

Не вдаваясь в подробности классификации исторических форм примитива на Балканах, отметим только, что лишь небольшой круг произведений живописи – главным образом, портретной, о чём будет подробно говориться в соответствующей главе настоящего исследования, проявляет себя как классические примитивы, с другой стороны, известной долей наивности наделена живопись балканских мастер-

ров не только первого, но и третьего поколений, получивших профессиональную подготовку, как правило, за границей. Мы же хотим обратиться к срединному потоку: основной корпус составляют произведения живописи, уже оставившие далеко позади наследие поствизантийского канона, но вместе с тем, еще не переступивши черту внутреннего запрета в порождении раскованно-самостоятельных живописных "высказываний" на основе всего фонда художественной европейской культуры нового времени. Поствизантийский канон – наследие средневековья – покинув сферу явного формотворчества, продолжал действовать тайно: он ушел вглубь, определив орнаментализм глубинных слоев мышления.

В этом основном потоке продукции можно уловить черты орнаментализма в греческом портрете-прimitive 40-х годов прошлого века (подробнее о греческом примитиве – в главе о живописи), в произведениях широкого круга болгарских мастеров (начиная с Захария Зографа и включая даже таких европеизированных живописцев, как Станислав Доспевски и Николай Павлович). Среди сербов яркими чертами орнаментализма наделена романтическая живопись Джуры Якича и Николы Радонича, а в Румынии – портрет конца XVIII – начала XIX века, а также раннее творчество Теодора Амана.

Разумеется, весь круг этих произведений нельзя отнести к архаизирующему типу, ведь во внутренней структуре национальной традиции их статус определялся как раз содержащейся в их поэтике нарушением норм фольклорно-цеховых традиций. К тому же каждый из мастеров принадлежал к различным художественным направлениям, испытывал воздействие различных европейских художественных школ и занимал различные позиции в локальных историко-культурных процессах отдельных наций. Однако выбранный нами аспект анализа с точки зрения выявления орнаментализма художественного видения и мышления в целом, позволяет увидеть то общее, то наиболее существенное, что перекидывает мост от поствизантийского к новоевропейскому закону организации художественной формы и тем самым позволяет обнаружить некие константные свойства регионального миропонимания.

Плоскость, линеарность и выраженная ритмическая структура – вот главные признаки, определяющие основу орнаментализма и

воспроизводящие элементы структуры орнамента как универсального класса изображения. Первые два – это несомненное наследие канонической культуры. В живописи Захария Зографа эта родовая связь еще лежит на поверхности, в то время как в греческих примитивах уже намечена послойная разработка планов. (Ф.Пидце. Портрет Вракаса. Сер. XIX в. масло). У Д.Якшича температентное колыхание света и тьмы, казалось бы, даже разрушает плоскостность наделяя произведение пространственным динанизмом, однако будущая романтическая буря здесь еще только мыслится, закованная в тесные рамки неглубокого живописного рельефа композиции (Д.Якшич. На страже. 1850-е годы).

Графичность, линеарность как производное от плоскостности, выступает в форме жесткого геометризма композиции, угловатой постановке фигуры, контрастной контурности в живописи греческого мастера Ф.Пидце (Портрет Вракаса, а также Чужской портрет, оба датируются серединой XIX века), а в творчестве его соотечественника А.Криезиса заметно стремление орнаментализировать изображение посредством введения темы параллельных графических членений формы (А.Криезис. Молодая женщина с острова Идра. Сер. XIX в.). Другой тип линеарного мышления мы встречаем у сербского живописца Д.Якшича: желание выстроить трехмерный объем приходит в противоречие с внутренней установкой орнаментального видения и потому в картине "Факельное шествие через Стамбол-кацию (не датировано), где пространственность должна была быть создана посредством зрительного прорыва композиции вглубь, а также светотеневыми, "барочными" контрастами, рассекающими плоскостную тьму, идущая из отдаленных уголков сознания орнаментальность взяла верх над сознательной установкой мастера на "реалистическую" трехмерность: в изображении явно доминирует система скругленных линий – овалов, скобок, кругов, образующих единую орнаментальную сеть. Именно она – эта ковровая вязь – начиная с кривого ятагана в левой части полотна и кончая скобой челмы в правом нижнем углу, несет в себе идеальный образ сферичности, реализуемый косвенным способом, подчиняя пластику изображения жесткому плетению геометрического узорочья.

Близость поэтики балканского примитива в живописи XIX века

модели орнамента не ограничивается лишь внешними признаками. Есть и более глубокие основания для сравнения. Одним из них является наличие отношения эквивалентности между отдельными фрагментами живописной формы. Эта черта – характерное свойство искусства "наивных" – выражается в композиционной и смысловой равнозначности всех элементов вещного мира, попадающих в поле внимания художника. Наивно-пантеистический взгляд на природу, человека, предметы быта, отличающий балканских мастеров, едва ступивших на путь профессионализма, на путь "книжного" искусства, сродни очевидности и прямодушной однозначности ритмически-монотонных повторений тождественных изобразительных фрагментов в орнаментальном "тексте". Отсюда – особое ощущение регулярности структуры в живописи XIX века на Балканах, хотя в явном виде – в композиции – она может не просматриваться.

В этом плане характерна живопись болгарского художника эпохи раннего Возрождения Захария Зографа. Линейная структура его Автопортрета (ок. 1840 г.) подчинена мелодическому соотнесению повторов, и хотя образное звучание – чисто возрожденческое (перед нами – инвалид, осознающая себя личность, рефлексирующая и вполне светская), иконописный орнаментализм пронизывает сами основания этого полотна.

От орнамента – и статичность живописи прошлого столетия на Балканах. Беспокойство, движение, которыми проникнута романтическая эпопея на полотнах Якшича и Радонича, несбалансированность пропорций и стилей в произведениях греческих мастеров, неловкая монументальность и цуризм форм в живописи болгарина Н. Павловича или румына Т. Амана, за которыми проглядывает смутная тревога неофита, всем этим внешним признакам движения во времени противостоит бескрайняя устойчивость, почти неповоротливость конститутивной природы этого искусства. Внешние приемы не могут укрыть от взгляда исследователя ни интонации неизменности натуры, которыми проникнут наивный психологизм возрожденческих портретов болгарских мастеров, ни завороженной живописной среды, выразившейся в монохромии у одних и в иконописной дополнительности колорита у других живописцев, ни "пригвожденности" к тем или иным стилевым образцам, которым следует в ту пору любой балканский

мастер.

Внутренняя статичность живописи примитивного толка, ее вне-временная обращенность заставляют отнести это явление к поэтикам "назывательного" типа.³² Свойственная фрагментарному орнаменталистическому видению перечислительность примет мироздания задают качество безрамочности художественному переживанию. Несмотря на наличие рамки в буквальном смысле, идея безрамочности составляет важную часть в понимании балканской живописи середины прошлого столетия. Статическое – это словно закрепление именем центробежного энергетизма полотен, выплескивающих изображение на пределы рамок. Персонажи картин едва удерживаются в отведенных им пространствах. Так, в портрете Бракаса кисти Ф.Пидде края полотна лихо срезают верхнюю часть головы портретируемого, пальцы левой руки, а локти упираются в вертикальные границы картины так, будто имеют дело с хрупкими искусственными подпорками, готовыми рухнуть в любой момент.

Изоморфный поэтике примитива концептуальный орнаментализм словно покрыл сетью все проявления визуальной культуры региона. Распространенность орнамента как такового в искусстве Балкан нового времени объясняется высокой значимостью фольклорных, низовых форм культуры региона. Изобразительный фольклор очень сильно определяется орнаментом, он практически сводим к орнаменту. Известно, что на Балканах роль народного искусства, всегда была очень велика, еще со времен средневековья: долгое время низовая культура была единствено дозволенной в условиях иноземного владычества. Она пропитывала собой и верхние этажи культуры, расширяя возможности иконографического канона и – что особенно важно – насыщая орнаментикой изобразительные композиции. По мере приближения к критической точке в развитии и гибели поствизантийской художественной системы орнаментальное начало резко возросло.

Вторая существенная причина распространения орнамента на Балканах в период перехода к искусству нового времени – это соприкосновение круга православно-византийской культуры с исламом. Орнаментализм мусульманского искусства не мог не запечатлеться в глубинных слоях сознания балканских художников. Хотя в официальной культуре существовал запрет на подобный контакт, послед-

ний осуществлялся в народном промысле, что указывает на то, что в прикровенных формах орнамент мог проявиться и на других уровнях художественной системы.

Народное искусство и ислам предопределили стойкость орнаментальных форм в их перцептивном, целостном выражении. Однако более существенным обстоятельством для судеб балканской художественной культуры явилась жизнь орнамента в этом регионе в качестве концепта. Орнамент как структурный принцип осуществил перевес синтагматики над семантикой в художественных текстах пространственно-временного пограничья Балкан. Он создал ситуацию, когда примитив – этот орнамент в снятом виде – стал сущностью, а не эпизодом в развитии целокупного художественного организма региона. В качестве концептуального принципа орнамент как орнаменталистичность мышления вызывал к своим ритуальным истокам. Поэтому огромное значение в балканском искусстве XVIII – XIX веков имеет не столько художественная продукция, сколько сам акт ее создания. Мифопоэтическая наполненность балканского менталитета находит свое визуально-концептуальное выражение в орнаменте как структурной идее. Таким образом, выявившись с особой силой в переходную эпоху, выполнив функцию трансформационной модели в балканской живописи на этапе перехода от пост-Византии к искусству нового времени, орнамент в качестве двуединого начала, объединяющего и перцептивное целое визуального образа, и умозрительный концепт, определил собою важнейшие свойства поэтики региона.

Примечания.

- I. Иванов Вяч.Вс. Чет и нечет. М., 1978. Налимов В.В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. Тбилиси, 1978, О текстах непрерывного типа см.: Иванов Вяч.Вс. О взаимодействии динамического исследования эволюции языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 5-26.
2. О тавтологии см.: Лекомцева М.И. Семантика некоторых риторических фигур, основанных на тавтологии на материале "Похвального слова" Кириллу-филосоfu" Клиmenta Охридского // Структура текста. М., 1980, с. 184-197.
3. О ритуале и его структуре см.: Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с. 7-60.
4. О присоединительной связи в верхнепалеолитическом искусстве см.: Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов. Палеолитическая эпоха // Ранние формы искусства. М., 1971.
5. Топоров В.Н. О ритуале... С. 24: Об онтологии ритуала см.: Тарнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
6. О центре и периферии в изобразительном искусстве см.: Топоров В.Н. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира, Т. I. М., 1980, с. 482-488.
7. Злынцева Н.В. Метафизика орнамента и супрематизм // Russian Literature (в печати).
8. Общепринятое словосочетание "изобразительный фольклор" содержит в себе противоречие, которое заставляет нас употреблять его с большой долей условности. По нашему мнению, изобразительный код, участвующий в фольклорном комплексе, суть орнамент.
9. См.: Злынцева Н.В. Орнамент и тип культуры // Миф. София, 1989, с. 95-107.
10. Возможно, в большей мере, нежели эйдетика Кассирера на природу орнамента проливают свет те разделы гештальт-психологии, где исследуются механизмы психики, определяющие потребность в заполнении двумерных перспективных пространств сплошной сеткой симметрично-регулярной структуры. Об этом см.: Левитин К. Геометрическая рапсодия. М., 1984, а также труды классиков гештальтпсихологии: В.Келера, К.Коффики и др.
- II. Encyclopedia of World Art. Ornamentation. v.X. N.Y., 1965 p.831-850.
12. О протоскифском геометрическом аниконизме см.: Раевский Д.С. Модель мира в скифской культуре. М., 1985.

- I3. Encyclopedia of World Art; Arseven C.E. Les Arts decoratifs turcs. Istambul, 194-.
- I4. Йхурова А. 1000 години на българска рукописна книга. София, 1981.
- I5. Имеется в виду творчество современного югославского концептуалиста из Загреба Ю.Книфера, предметом размышления которого последние два десятилетия являются исключительно тема меандра: варьируя форму этого орнамента в самых различных внутренних пропорциональных соотношениях и масштабах, художник уже самим фактом постоянства обращения к универсальному символу создает внеобъектное поле эстетических построений как метахудожественной рефлексии.
- I6. В этом ключе меандр интерпретируется, в частности, Лосевым: Лосев А.Ф. Античная мифология. М., 1957, с. 213.
- I7. Топоров В.Н. Митра // Мифы народов мира. М., 1982, Т. 2, с. 154-157. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.
- I8. Бенвенист Э. Общая лингвистика. Понятие ритм в его языковом выражении. М., 1974, с. 384.
- I9. О ритуале как деле см.: Топоров В.Н. О ритуале ... с. 24.
20. Опреску Г. Народное искусство Румынии. М., 1960.
21. Arseven C.E. Les Arts decoratifs ... ,
22. Bruck-Auffenberg N. Dalmatien und seine Volkskunst. Wien, Schrell. o.J.
23. Pantelić N. Narodna umetnost Jugoslavije. Beograd 1984 s.108.
24. Ornamentik der Volkskunst in Europa. Leipzig 1981.
25. Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. Les danses sacrees /Anthologie/. Paris 1963.
26. Младеновип. Коло код јужних словена. Београд, 1973.
27. Bianchi U. The Greek mysteries. Leiden 1976.
28. Ср. мотив меандра с особой значимостью инцестуальных тем в балканском фольклоре.
29. Ср. роль гностической традиции на Балканах: Богомилството на Балканот во светлината на новите истражувани. Скопје 1982.

30. О роли орнамента в художественной культуре болгарского Возрождения см.: Рожковска А., Мавродинова Л. Стеноцисен орнамент. София, 1985.
31. Так, чертами примитива в смысле архаизации и огрубления стиля, питаемого нормами цариградской школы в Византии, наделено искусство, возникшее в монашеской среде в болгарской живописи XIII-XIV вв., ряд течений, представленных афонскими греками (см. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1985). Совсем иной вариант примитива представлен живописью поствизантийского периода в Сербии, Воеводине, на Ионических островах в Греции в конце XIII века: на этапе перехода от средневекового канона к европейскому искусству нового времени произошло амальгамирование плоскостного и трехмерного изображений, элементов профессионального и народного художественного языка, начал индивидуализации характеристик персонажей и "матричности" лиц. Трансформация происходит на основе насыщения "книжной" культуры "изовыми" токами. См.: Васил Павле. Поствизантийско сл. икарство у Србији у XУ и XIX веку // Градска култура на Балкану (ХУ-ХІХ век). Београд, 1984, с. 221-240.

Противоположный вектор определил процесс сложения другого вида примитива, возникшего на базе традиционного промысла в Румынии и ряде прибалтийских областей. Мы имеем в виду икону на стекле. Народное по происхождению, это искусство постепенно все более пропитывалось духом городской цеховой культуры, став к концу XIII века типологическим аналогом русскому лубку (хотя в нем отсутствовало важнейшая особенность последнего - тиражированность производства). См.: Данку Ю., Данку Д. Румынская народная живопись по стеклу. Бухарест, 1982.

Этот двунаправленный процесс примитивизации живописного мышления, рождающий новое качество художественности, которая отмечена чертами переходности, синтеза пластов художественного текста, взаимопроникновения разнонаправленных потоков визуализации предметного мира, во многом определил и сущность сложных мутаций живописи XIX века - неустойчивость и поверхность западных заимствований и "нечистоты" от местной традиции.

32. Поэтикой назывательного типа (поэтикой имени) принято считать символизм (Ю.Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985, с. 65-92). Мы употребляем это понятие в расширительном смысле, распространяя его на искусство эмблематического типа вообще.

П. Глава. И.МЕШТРОВИЧ: ПОЭТИКА ПРЕДЕЛА.

Ситуация встречи времен на рубеже XIX и XX веков художественным сознанием балканских народов воспринималась неясно, едва ли не подспудно. Молодые земли, не так давно окончательно решившие вопрос своей государственности, находились в сладостном плечу надежд на грядущее обновление всего социокультурного климата региона, и в первую очередь – интенсивного врастания в европейскую художественную среду. Между тем, в искусстве Европы сложные процессы внутренней мутации к концу прошлого столетия в целом закончились, и призрачное затишье эклектики вдруг взорвалось каскадом быстро сменяющих друг друга событий, повлекших за собой решительный перелом в развитии художественного мира как он сложился и эволюционировал со времени итальянского Возрождения, перелом, коснувшийся корней эстетических принципов, основ формообразования, самих устоев миропонимания. Пришедшая на смену романтическому полистилизму всех образцов эпоха модерна принесла новую модель – модель синтетического пластицизма и органичного, ("природного") артистизма в мирочувствовании. Яркая эпоха модерна была однако, и сама не долгой – ее вскоре перекрыли более мощные ритмы нарождающегося авангарда, эстетики нового столетия, и потому она сыграла роль моста-перехода между крупными историко-художественными формациями, обозначив исторический момент встречи культур, который экзистенциально мог быть пережит только в категориях разрывов и схождений ("концов" и "начал").

Эсхатологическое переживание заката цивилизации и одновременно – самосознание молодой становящейся культуры, во многом опирающейся на собственную, еще не явленную миру вертикаль региональной традиции, эти два на первый взгляд трудно совместимые качества культуры в концентрированном виде вобрало в себя творчество выдающегося хорватского скульптора первой половины XX века Ивана Мештровича.¹

Любой переломный период в развитии культуры характеризуется обостренным переживанием границ. В европейском искусстве нового

времени со свойственным ему распределением и концентрацией художественных сил по принципу крупных художественных центров (в XIX веке это прежде всего – Париж, Вена, Мюнхен), усилилось осознание предельности в распространении своего влияния в пространстве как географическом, так и собственно культуры. Актуализировалось отношение Центр–Периферия, причем, в подспудном признании кризисности ситуации и роста энергетического потенциала окраинных областей это отношение приобрело характер дву обращенности внутренних связей. Одной из таких "значимых" окраин явились славянские и балканские земли.

Обостренное переживание пространственных границ явилось выражением более глубинных трансформаций, а именно – решительно-го переосмыслиения семиотических границ культуры и расширения поля художественного означивания. Профессиональное искусство начинает испытывать экспансию низовых форм культуры, прежде стоявших за пределами эстетического осмыслиения. Таковы различные типы лубка, другие виды тиражированного массового искусства, произведения народного промысла. В зону художественности также вторгаются элементы, воспринимавшиеся в системе академических форм официальной живописи и скульптуры XIX века как инохудожественные, утилитарные или невизуальные (вербальные по существу). Накопление такого рода изменений приведут к революционным трансформациям в искусстве авангарда Ю-х годов. Однако веяния нового художественного климата начинают ощущаться намного раньше – уже в первые годы столетия – в творчестве мастеров достаточно широкого круга ориентации, включая и тех, кто был настроен вполне традиционалистски. К последним следует отнести и И.Мештровича.

Хорватский скульптор выступил и как наследник классической европейской традиции, и как провозвестник новых значений пластической формы в условиях изменившегося культурного и собственно художественного климата, и как ревностный хранитель национального и регионального сознания в глубинных его проявлениях. Таким образом, он совместил различные уровни граничного модуса эпохи в своем искусстве. Именно в этом аспекте, то есть в аспекте тех качеств поэтики мастера, которые указывают на граничность, предельность его позиции в культуре и культуре – в его искусстве,

мы и попытаемся показать строение художественного мира И.Мештровича и стоящие за ним универсальные смыслы. Внешние и внутренние границы культуры сопряглись в индивидуальном художественном пространстве скульптора. Первые задали геометрию судьбы этого мастера, вторые – очертigli его местонахождение в ряду близких по духу художественных гениев в истории.

Иван Мештрович родился в 1883 году в славонском селе Врлоле, в Хорватии (~~Далматин~~). В юности был простым пастухом, и грамоте обучился самостоятельно. Увлеченный рисованием и вырезанием фигурок из дерева, он рано обратил на себя внимание односельчан и на средства сбояни в 1900 году был послан на учебу в Сплит. Здесь – в городе, где каждый камень хранит память и о величественной античности (наглядный документ позднеримской цивилизации – огромный мавзолей императора Диоклетиана, возвышающийся в самом центре города), и о славном далматинском Ренессансе – будущий скульптор приобрел первые профессиональные навыки, работая в мастерской каменотеса Павла Билинича и посещая занятия так называемой Ремесленной школы профессора Анте Безича. Спустя десятилетие для получения специального образования талантливый молодой человек направился в Вену, где закончил Академию художеств. Среди преподавателей, оказавших большое влияние на формирование личности будущего мастера, следует в первую очередь назвать архитекторов Фридриха Оманна (1858–1927), Отто Вагнера (1841–1918) и Франца Метцнера (1870–1919). Им он обязан постижением основ классической европейской традиции монументальной скульптуры и принципов ее взаимодействия с архитектурной формой. Здесь же, в Вене, произошла и первая встреча И.Мештровича с великим О.Роденом, позже перешедшая в глубокую дружескую привязанность.

В эти годы хорватский мастер принимает самое активное участие в выставках венской группы "Сецессион", представляющей одно из классических проявлений нового направления – модерна. Вместе с тем сам он в своем творчестве еще сильно тяготеет к французскому импрессионизму, с его светотеневыми эффектами скульптурной поверхности и фрагментарностью композиции. Лишь позже, переехав в Париж в 1907 году, где он оставался вплоть до начала первой мировой войны, художник в полной мере реализовал сецессио-

нистскую программу своего стиля, основы которой закладывались еще в Вене. Париж – эта земля обетованная для всех художников начала века – произвел глубокое впечатление на мастера, преобразовав и укрепив основы его творческой индивидуальности. Здесь он не только обрел друга и наставника в лице О.Родена, но и подружился с А.Бурдлем, узнал творчество А.Майоля. Здесь он создал и главное произведение первого этапа своего творчества – грандиозную серию скульптур для неосуществленного проекта Видовданского храма, так называемый Косовский цикл.

Годы войны Мештрович провел в эмиграции, где на дипломатическом поприще занимался активной пропагандой идеи объединения южных славян в одном государстве. В 1914 году он стал членом "Югославянского комитета" – политической организации южнославянских эмигрантов, расквартированной в Лондоне. Общественная деятельность Мештровича, его политический темперамент явились поддополнительным аргументом в пользу международного признания его искусства в среде профессиональных деятелей культуры: одна за другой в различных городах Англии устраиваются его выставки, а с ними растет и популярность его скульптуры.

Однако война обусловила и глубокие перемены в миропонимании художника. На смену героической символике десятих годов пришло искусство сосредоточенной скорби, внешняя аффектация сменилась глубоким раздумьем. Об этих годах мастер писал: "Чувство страдания человека с тех пор заняло более важное место, чем страдания собственного народа"... Так возник евангельский цикл произведений Мештровича, означивший переход от камня – к дереву, от объема – к рельефу, от политической мифологии – к апологетике христианских истин. Период между войнами скульптор провел в Загребе. В эти годы большое международное признание ему приносят выставки в Нью-Йорке 1927 года и 1930 года, в Париже в 1933 г. и в том же году в Праге. Мастер возвращается к объемной скульптуре, монументальным формам. К этому времени относятся наиболее знаменитые памятники в архитектурно-мемориальном жанре, а также монументы выдающимся деятелям хорватского национального Возрождения и культуры последующих эпох, станковая скульптура. В данный период создан и знаменитый особняк семьи Мештровича в

г. Сплите (1931-1939) - ныне Галерея художника.

Годы второй мировой войны скульптор провел в эмиграции - в Риме, в Швейцарии. С 1947 года И.Мештрович живет в Нью-Йорке, преподает в известном католическом Университете Нотр-Дам в Саут-Бенде, продолжает активную творческую деятельность. Почетный член многих Академий мира, лауреат крупнейших международных конкурсов, обладатель многих американских наград, мастер, вместе с тем, оказывается в ситуации как бы постистории индивидуальной судьбы. Мир переменился. На фоне авангарда послевоенных лет его искусство воспринимается теперь как цитата из добротного, но бесконечно удаленного от современности академизма или в лучшем случае - неоклассицизма межвоенного десятилетия. Художник испытывает приливы ностальгии, он рвется назад, к истокам, создавая большие циклы на библейские темы, а также постоянно возвращаясь к сюжетам национальной истории. В эти годы он писал: "Всегда где-то в глубине себя слышал я голос, который говорил: "Моя бедная, маленькая родная земля, на целом свете ты самая большая и дорогая моему сердцу".² В 1957 году скульптор посетил родной край. Он умер в 1962 году, в Саут-Бенде. Тело художника перевезено на родину и погребено в семейном мавзолее в Отавицах.

Жизнь И.Мештровича насыщена предельными смыслами. Обращают на себя внимание две основные формулы его пути, каждая из которых по-своему "пределна", а взаимодействуя они в свою очередь образуют новый предел как натяжение полюсов судьбы. Первая - это тотальный максимализм основных жизненных и творческих притязаний мастера, максимализм, проявляющийся и в склонности художника к монументальным формам, гигантским циклам скульптуры, и в грандиозности его политических амбиций, и, наконец, в тотальности католицизма Мештровича поздних лет. Вторая формула как бы исключает первую: она состоит в сближении разных масштабов и описывается как "великое в малом", проявляясь в исключительной по силе преданности мастера своей малой родине, к которой он постоянно обращается в искусстве, проецируя макро-историю в пространство национального космоса, в общественной деятельности, направленной на обеспечение потребностей славянства, в духовной сфере своего бытия - как бы испытывая католическую то-

тальность ритмами так называемого "альтернативного" христианства, принял, в частности, форму увлечения толстовством (дань ему Мештрович отдал в молодости).

Насыщенность жизни Мештровича этими предельными смыслами – не просто удел любой крупной индивидуальности: биография хорватского мастера как бы изоморфна самой структуре балканской художественной традиции со свойственной ей маргинальностью, граничностью пространственно-временных координат. Она изоморфна и духовной структуре нашего столетия – с его "предельностью" катаклизмов, особенно началу века, когда модель встречи "концов" и "начал" имела еще вид закономерности исторической эволюции социума и культуры. "Предельность" Мештровича есть отражение внутренней противоречивости его натуры и маргинальности его творчества в европейской художественной истории. Материализованная предельность выступает в системе художественного мышления мастера – в его поэтике, которую мы будем называть поэтикой предела.

Анализ поэтики И.Мештровича целесообразно проводить на материале творчества 10-20-х годов – наиболее значимом этапе искусства мастера. В это время талант скульптора впервые зазвучал полновесно, во всем объеме проявился творческий потенциал художника. Вместе с тем, этот этап обладает определенной самодостаточностью: позднее прояснились отдельные грани искусства И.Мештровича, однако в собранном виде все содержится уже здесь. Этот наиболее классицистичный с точки зрения творческой эволюции мастера, или героический по набору тематических мотивов период характеризуется разнообразием формальных решений при однородности формообразовательных принципов. В свернутом виде в нем содержится вся иконографическая программа творчества скульптора, получившая развитие в последующем.

Именно с иконографии целесообразно начать разбор творчества мастера. Хорватский скульптор принадлежит к типу художников, чье эстетическое кредо в большей мере раскрывается в ответах на вопрос "что", нежели "как". В этом прежде всего сказывается традиционная для прошлого столетия ориентация зрительного ряда на ряд словесный в культуре. Речь не идет о дурной литературно-

сти. В творчестве И.Мештровича реально произошла встреча двух моделей культуры - культуры XIX века с его историцистской ретроспективностью и описательной декларативностью в искусстве, и века XX с его имманентностью художественного "содержания" в пластических искусствах и приковенностью этического смысла. Тема, сюжет, иконография поэтому не столько определяют форму в скульптуре хорватского мастера, не столько диктуют ей семантическую наполненность того или иного характера, сколько являются ее концептуальным продолжением, условием ее идеального постижения, наконец, областью особого рода умозрительного пластицизма.

Тематический круг произведений Мештровича невелик и отличается постоянством мотивов на протяжении всего творческого пути мастера. Сюжеты можно объединить в три большие группы: портреты деятелей национальной культуры и истории, народный эпос и мифология, наконец, библейско-евангельский цикл. Среди деятелей национальной культуры те, кто способствовал утверждению хорватской нации на конфессиональном и просветительском уровне, в культуре в целом: это будители национального самосознания, сделавшие большой вклад в утверждении хорватской церкви, языка, литературы. Здесь - Гргур Нинский, деятель X века, борец за введение богослужения на глаголице, здесь и далматинский поэт и гуманист Марко Марулич (1450-1524), автор сочинений на народном хорватском языке, здесь и философ Рудгер Бошкович (1711-1787), и просветитель Андрия Качич Миошич (1704-1769), и выдающийся хорватский общественный и культурный деятель Йосип Юрай Штросмайер (1815-1905), и поэт-романтик Лука Ботич (1830-1864), и знаменитый на весь мир Никола Тесла (1856-1943) - изобретатель в области электро- и радиотехники, и крупный хорватский писатель и общественный деятель Владимир Назор (1846-1949), и многие другие. Скульптор обращался также к образам крупных художников и представителей культуры других народов - он создал грандиозный мемориал черногорскому владыке поэту начала XIX века Петру Негошу, портрет Гете, образы выдающихся служителей католической церкви - папы Сикста У, папы Пия XII, отца Лопеза.

Следующий большой круг сюжетов обращен к национальному прошлому в его эпическом выражении. Он почти весь сопряжен с косов-

ской легендой и воплощен в скульптурном цикле, предназначенному для нереализованного Видовданского храма.³ Здесь – полумифические герои истории, ставшие достоянием легендарного югославянского прошлого, в котором соединились судьбы разных народов в борьбе против османских поработителей: Королевич Марко, храбрый воин Милош Обилич, аллегорические и собирательные персонажи. К данному кругу иконографических мотивов типологически близки и сюжеты из греческой мифологии: Орфей, Персефона, Прометей и многие другие боги и герои, к образам которых постоянно обращался мастер, как бы возрождая дух неоромантизма рубежа веков.

Наконец, самый обширный иконографический раздел образуют сюжеты из Библии и Евангелия. Ветхозаветная и христианская истории интересуют И.Мештровича не только как глубоко религиозного человека, каким он оставался до последних дней жизни. В рассказах о жизни и страданиях Христа, в образах евангелистов и святых мучеников, персонажах Ветхого Завета, художник в первую очередь видит переклички с судьбой своего народа. Особенно часто мастер обращается к образу Богородицы с младенцем, сюжетам Снятия со креста и Оплакивания (Пьета), сконцентрировавших в себе особый трагизм евангельского предания, наиболее эмоционально-насыщенный страницу Святого писания – идею искупительной жертвы, призванной спасти мир.

Хотя Мештрович довольно часто портретировал своих родных – мать, жену, отца – автопортрет довольно редок в его творчестве. Аллегорическое изображение автопортретного типа в рельефе "Художник моего народа" было создано в 1908 году. На рельефе представлен согбенный слепой старец, недомый подростком, что очевидно, должно было символизировать югославянство, выходящее к новым рубежам своего существования. Слепой старец – пророк или святой, наделенный внутренним, истинным зрением – это художник, облеченный прежде всего долгом общественного служения. Здесь ощущимы и влияние Толстовства, и дань балканской архангельской, возводящей миссию художника к традиции жречества.⁴

Иконографические циклы Мештровича, словно концентрическими окружностями опоясывающие основное ядро его творчества, отражаются друг в друге в соответствии с символистической ориентацией

его художественного мышления. И потому национальная история становится частью истории христианской, а последняя – индивидуальной исповедью мастера. Окружности наплывают друг на друга, выстраиваясь в бесконечную анфиладу символов.

Темы произведений мастера свидетельствуют о склонности Мештровича к ретроспективному размышлению. Понятие истории – центральное в иконографическом срезе его искусства.⁵ Мештрович будто и сам осознает себя немного в прошлом, отсюда – обостренное переживание заката цивилизации, пределов истории как сакральной, так и профанической. Последняя повествует о событиях наивысшего трагизма – возникает тема Косовской битвы, означавшая конец югославянской государственности, тема жертв второй мировой войны и т.п. Первая – о людях, послуживших национальным гуманистическим идеалам, о богочеловеческом подвиге Христа, о ветхозаветных и евангельских героях духа. Обе истории объединены общей этической установкой, представляя собой как бы две стороны единой нравственно-творческой программы мастера.

Вместе с тем, охваченный пафосом истории, идеей движения времени, художник расширяет рамки тематических размышлений и сам художественный стиль превращает в объект иконографических штудий. Романтическое миропонимание Мештровича, согласно которому художнику в мире принадлежит роль своего рода демиурга, приводит к тому, что между историей профанической и историей сакральной возникает опосредующее звено – это звено эстетическое, звено истории стилей.⁶ Речь идет не столько о полистилизме мастера как особой художественно-образной концепции, требующей синтетического многоголосья художественной речи разных эпох для формирования некоего супер-стилевого дискурса. Речь идет о таком ретроспективизме эстетической позиции Мештровича, при котором стиль становится объектом изображения, темой, а не синтаксисом изобразительных средств. То есть речь идет о стиле как исторической цитате.⁷

В формах и содержании стилистического цитирования мы снова обнаруживаем принцип граничности в художественном мышлении скульптора. Полифония эпох в картине стилей Мештровича вызывает ассоциации с моделью вавилонского храма, и тем самым – с концом ци-

вилизации, цивилизации, утратившей способность понимать саму себя. Однако характерно, что мастер обращается главным образом к пограничным стилевым ситуациям или полярным столкновениям культуры по стилистическому признаку. Таким образом, стилизация как граница понятия "стиль" сопрягается здесь с граничностью каждого из избираемых стилистических образцов.

Наиболее явно концепция полистилистического цитирования воплощена в замысле Видовданского храма. По проекту мастера он должен был стать памятником всем временам и народам. Однако обратившись к скользящему Косовскому циклу, можно обнаружить, что в организации пластической формы Мештрович пользуется перифразировкой стиля позднего Микельанджело, и при том не столько пластики великого итальянца, сколько раннеманьеристической направленности его живописи, прежде всего — росписей потолка Сикстинской капеллы. В спиралевидном развороте удлиненной фигуры храброго воина Милоша Обилича возникают переклички со стилистикой Микельанджело. С ранним маньеризмом — этой граничной формой стилевой оформления Высокого Возрождения — соседствует у Мештровича готика. Спиритуализация материи, влекущая пространство — к рельефу, а рельеф — к графичной бесплотности орнамента, ощущаема и в скульптуре Пьета (1914 года), и в Богородице с младенцем (1917), и в серии рельефов на евангельские сюжеты (kapелла Кащелет в Сплите, работы разных лет). Вместе с тем, готизирующий стиль Мештровича — не просто стилизация подобная той, которая имела место в неоготической архитектурной эклектике II половины XIX века в Западной Европе, в том числе — в Хорватии (один из главных памятников этого типа — собор св. Марка в Загребе). Обращение к готике несет функцию цитации, функцию врезки чужого текста в собственный, наконец, функцию обозначения граничности стиля как такового — не готика, а скорее традиции прерафаэлитов, не подражание стилю, а связка между "стилемами", отношение к художественной истории становится объектом размышлений мастера.

Метастилевое остранение истории характерно и для притат из древности: духом греческой архаики наделена "Кориатида" (1911, дерево, Национальный музей, Белград), статуя Победителя (1913, бронза, парк Кalemegdan в Белграде), рельеф Танцовщица (1911, мрамор, мастерская скульптора, Загреб). Традиции высокой классики опутаны

в рельефе Косовская девушка (1907, мрамор, Национальный музей, Белград), рельефе Босоногие (1908, бронза, галерея Мештровича, Сплит). Иератичностью древнеегипетского монументализма веет от скульптурных композиций, посвященных, главным образом, теме материнского подвига: Богородица с младенцем (1937, бронза, галерея Мештровича в Сплите), Моя мать (1908, мрамор), История хорватов (1932, камень).

По замыслу Мештровича, идея сверхчеловеческой жертвы, которую сербский народ принес на Косовом поле и которая выражена в образе Видовданского храма, соответствовала бы идее единения народов южных славян (т.н. Видовданская идеология)⁸, что на уровне иконографии воплощено в соединении в рамках общей композиции множества стилей самых отдаленных и близких художественных эпох – цитат не только из Древнего Египта, но и Месопотамии, Греции, Рима, Византии, западного средневековья и уже упоминавшегося итальянского Возрождения (позднего). Символистическая программа объединения многих наций, религий и символов продиктовала и самому полистилизму мастера характер метатекстуальности. Таким образом, поэтика цитирования стилей различных историко-художественных эпох перерастает у Мештровича в поэтику такого суперстилевого образования, которое решительным образом заставляет переформулировать само понятие стиля. Здесь скульптор вплотную подходит к эстетической проблематике уже зрелого XX столетия, сменившего понятие стилевой формации на понятие художественного направления. Вместе с тем, идея пограничья, выраженная в стилевом мышлении мастера, опирается и на сущность его собственного миропонимания, уходящего корнями вглубь региональной традиции.

Общий обзор иконографических принципов творчества И.Мештровича предполагает и анализ политических коннотаций символики его произведений, тем более что для сознательных установок мастера они имели порой решающее значение. Наделенный незаурядным политическим темпераментом, Мештрович "врезывался" в пространство жизни общественной, будто перед ним была привычная глыба мрамора. В конце десятых годов он стал одним из лидеров движения за государственное объединение югославянских земель, во время войны – был одним из главных участников Югославянского комитета

и оставался его членом вплоть до создания Объединенного королевства. В межвоенное двадцатилетие он также был в центре политической жизни страны, хотя и не принимал в ней непосредственного участия. В 1941 году оказавшись в Загребе – в то время столице Независимого государства Хорватского – скульптор был арестован и освобожден через четыре месяца лишь после настоятельной просьбы Ватикана. С этого времени, момента освобождения и последующей эмиграции, И.Мештрович, хотя и был в изоляции от непосредственных событий на родине, всей своей художественной деятельностью пытался восполнить эту оторванность от дома.

Интересно, что в так называемый "героический", наиболее плодотворный период творчества мастера, его политическая активность была самой высокой. "Моя жизнь имеет свое оправдание, если мои замыслы Видовданского храма и моя художественная работа являются выражением идеи единения Югославянства", – писал скульптор в 1915 году.⁹ Видовданская идеология, определившая патриотические и социально-политические устремления всей югославянской интеллигенции в начале века, для романтически настроенного Мештровича, очевидно, не столько открывала перспективу неких реальных политических трансформаций, сколько соответствовала общей утопической направленности его творчества. Космологические метафоры единения и всеобщности, на которых базируется художественный замысел Видовданского храмового комплекса, кульпта героев, грандиозность синтеза видов и стилей искусства, определивший формообразовательные принципы, все это находилось в прямой связи с тем прорывом за грань художественности, которая расширила пространство его идей, насыщая их духом политической ангажированности.

В иконографии 10-х – начала 20-х годов четко прослеживается линия общественного кредо скульптора: образы героев и деятелей хорватской культуры – как символы пробужденного духа, образы матерей – как страдающая в оковах чужеземного господства родная земля, евангельский цикл – как намек на искупительную жертву народа в истории, надежду на воскресение принципов социальной справедливости. Однако эта спрятанная лозунговость не была бы столь зрима для нас и столь будильна для современников, если бы она не опиралась на прочный фундамент единой идейно-художе-

ственной концепции мастера. Изоморфизм между поэтикой предела – граничностью формы – и принципом открытости художественной идеи, включающей в себя внехудожественные компоненты, стал убедительным аргументом в пользу органичности политической идеологии. Изоморфизм выразился и в соответствии между гетерогенностью художественного пространства произведений Мештровича и крайней неоднородностью идеологии Косовской легенды, включившей в себя, наряду с pragmatикой политических символов, и элементы архаизирующего мифологического сознания, и отголоски просветительской национально-романтической эпохи, и наконец, свойства балканского художественного менталитета на рубеже веков, проявившегося в тяготении к утопическому миропониманию. Последнее подводит нас к проблеме, связанной с анализом иконографии мастера, а именно, к проблеме того, как на уровне набора и интерпретации сюжетов предложился в искусстве Мештровича план утопии – и в смысле прорыва художественного пространства, и в смысле наиболее идеальных мировоззренческих установок мастера.

В лице Мештровича социально-утопические настроения,ственные общественной мысли народов центральной и юго-восточной Европы на рубеже веков, органически переплелись с его религиозными возварениями, определив своеобразие синтезизма в понимании мира. Постоянное обращение Мештровича к религиозной тематике, факты биографии заставляют видеть в нем человека, преданного конфессии. Вместе с тем, анализ художественных позиций мастера затрудняет точное определение его принадлежности той или иной конфессиональной традиции. Надежнее всего, видимо, было бы говорить об этических принципах его мировоззрения, отразившихся в искусстве, нежели о той или иной системе вероучения.

Сам Мештрович признавался в этом отношении: "Для меня имело и имеет значение в народном деле национальное, а не конфессиональное, а в региональном смысле – человеческое и общечеловеческое, не взирая на католичество, православие, протестантизм, мусульманство, или даже буддизм. Я вижу во всех религиях их сущность, сходство и то, что божья истина едина повсюду..."¹⁰

Период Косовского цикла обнаруживает наименьшую конфессиональную ориентированность при наибольшей непосредственности в

выражении религиозных умонастроений среди всех прочих периодов творчества Мештровича. Эмоциональная насыщенность никогда более не достигает такой глубины, как в образах Богородицы 10-х годов, образах воинов, полных героического трагизма, а также в сценах Оплакивания и Снятия со креста.

Таким образом, система иконографии у Мештровича исполнена идеей предела: в выборе мотивов, тем для своих произведений мастер отдает предпочтение наиболее кульминационным эпизодам национальной (-региональной) истории, а также персонажам, несущим в себе яркое экстатическое начало – легендарным героям М. Обиличу, Королевичу Марко и другим. В Святом писании также выбор падает на наиболее эмоционально-насыщенные, граничные события – Снятие со креста, Оплакивание – правда, несколько обособленно стоит тема Богородицы с младенцем, но универсальный смысл, закрепленный за этим образом – смысл жертвенного материнства, женственного начала – позволяет рассматривать этот мотив если не с точки зрения граничности, то с позиций глубинной, архаической образности, которыми он отмечен, а значит в известном отношении – опять же с позиций предельности, на этот раз – предельности конечных смыслов.

Тот же принцип доведения до края, до мажевой черты характерен и в отборе цитируемых художественных стилей, равно как и в соположении этих цитат: в истории искусств скульптор избирает или наиболее ранние этапы сложения той или иной стилевой и художественной формации, или наоборот – поздние, закатные периоды, а также стили, отмеченные повышенным переживанием экзистенциальной черты: так возникают цитаты из греческой архаики, итальянского маньеризма, готики. Этот постоянный сдвиг от центра – к периферии характеризует не только повышенную динамичность иконографического строя мастера, но как бы изоморфн. глобальной историко-художественной ситуации, в которой существует искусство хорватского скульптора. Поразительным изоморфизмом отмечена вся художественная система мастера, словно сама являющая собой искусственно выраженный кристалл. Особый интерес представляют в этом отношении формообразовательные принципы искусства Мештровича в соположении со всем остальным корпусом его художественных

поисков.

Выбор материала, в котором работает мастер в ранний, классический период творчества, достаточно богат: чаще всего скульптор обращается к мрамору и бронзе, но встречается и дерево, гипс, камень (известняк и гранит). Отношение к материалу обнаруживает традиционализм профессиональной установки: скульптор стремится к выявлению классических значений материала – звонкой упругости бронзы, которая допускает большую композиционную раскованность и графическую насыщенность фактурной проработки, хрупкой живописности мрамора с его тонкой игрой светотени на холодной и гладкой восковой поверхности, угловатой моси шершавого известняка, теплоты дерева, всегда званиящего память о живой природе.

Композиционно-пространственные принципы искусства И.Мештровича в период 10-х – начала 20-х годов сложились окончательно. На первый взгляд, они довольно традиционны, и даже во многом классицистичны. Замкнутый в себе объем скульптур не вылескивается наружу, он строг и целомудренен в своей обращенности внутрь формы. Пространство обладает обозримой и сбалансированной трехмерностью, выстраиваясь в соответствии со сферическими законами композиции. Последняя строго уравновешена, распределение объектов подчинено принципам тектоники.

Вместе с тем, переживание пространства скульптором лишено инертной успокоенности. Дыхание тревоги ощущимо не только в композициях, полных экспрессии в освоении внешней среды, но и там, где господствует статичность и равновесная сосредоточенность. Дух непокоя энергетизирует пространство, сообщая ему витализм природной стихии. Чем достигается такой эффект?

Пространство в скульптуре И.Мештровича обладает особым состоянием ввиинчиности: формирующие его энергетические потоки пронзают пластическое тело в виде винтообразного вихря. На уровне формальной композиции это состояние проявляется в модели спирали: звучат отдаленные воспоминания о микельанджеловском "контрапосто". В плане характера пространственных связей оно обнаруживает себя в расчлененности пропорций. Наконец, в области архитектонических оснований пространственно-го организма состояние ввинченности выявляется в интегрирован-

ном суммировании фронтальных позиций. Обратимся к примерам.

Экспрессия композиционно-пространственной формы у Мештровича в наибольшей степени выражена в произведениях Косовского цикла. Образы национальных героев – Милоша Обилича, Королевича Марко, Восставшего раба – переданы в состоянии крайнего напряжения всех духовных и физических сил. С точки зрения организации формы здесь наиболее последовательно проведена схема спиральной композиции. Спираль в пространственной структуре, несущая не только идею витализма, но и передающая повышенный духовный энергетизм персонажа, воплощена в бронзовом торсе Милоша Обилича (1908). Манерно удлиненные, утяжеленные книзу пропорции фигуры этого легендарного героя словно замедляют спиралеобразное движение торса вокруг своей оси, при этом акцентируя и усиливая разворот тела. Противоположение энергично выдвинутых предплечья и бедра с мощным выносом вперед левой ноги, заставляют вспомнить композиционную схему микельзанджеловского Давида. Подчеркнутая моделировка мускулатуры не выходит еще здесь за грани классической нормы, однако в другом произведении этого цикла – скульптуре Раб (1908, бронза) – форсированная напряженность тела получает яркое выражение. Спиральность композиции также заостряется: скрученность сидящей фигуры с сильно склоненной головой и резко заведенными назад руками лишь слегка сбалансирована мощной тяжестью бедер и ногами, упрямо уширающимися в землю. Это уже не "контрапосто" – предельная закрученность спиралевидной композиции чревата резким выбросом энергии вовсе. Судорожное напряжение силовых полей композиции, наделяет окружающую скульптуру пространство колossalным энергетизмом. II

Иной аспект пространственной организации – характер соотнесенности масс во взаимной иерархии объемов – определяет ключевой композиционный принцип скульптуры "Вдова с младенцем" (1912, бронза). Круглящиеся массы – голова, кисти рук, колени вдовы, части тела младенца – естественно порождают одна другую силой логики развития органического мира. Расчлененность, относительная самостоятельность – и при этом взаимная соподчиненность форм образованы в результате совмещения в одном пространстве элементов разномасштабного характера: трактованных крупными

плоскостями ног и бедер Матери-вдовы, - более мелких пропорций тела Младенца и, наконец, совсем дробной разделки пальцев рук, придя волос и черт лица женщины. В метаниях между одной масштабной сеткой и другой, глаз зрителя щетко пытается отыскать единый пространственный модуль, стремясь избавиться от глухого беспокойства, порожденного этой множественностью координат.

Наконец, третий принцип пространственного мышления мастера - контрадикторность композиционного построения - в виде художественного приема выступает произведение Вдова (1908, мрамор), составляющем часть Косовского цикла и несомненно относящемся к числу наиболее значительных творческих удач мастера. Круговое движение композиции сидящей женской фигуры, словно вырастающей из глубин белоснежного мрамора, кажется, не способно вырваться из тектонических оков мощного основания и пирамidalной силуэтной рамки. Властный контрапосто и здесь заявляет о своих правах на энергетизацию всего пространственного организма. Однако закрученная спираль прочитывается здесь только во фронтальной композиции. Со спины очертания больших плоскостей могучего тела мягкими, словно струящимися линиями складок успокаивают это рожденное винтообразностью напряжение. Пространственная композиция, образованная суммой крупных блоков, открываясь различными гранями в процессе кругового обхода скульптуры, создает особую интегрированную целостность плоскостных разворотов. Деликатная фактурная обработка мрамора, благодаря которой возникает светотеневое перетекание каменных масс, дополняет сложное ощущение соединения тягостной тоски с покоем, желания вырваться из плена бесконечного кружения масс - с завороженностью памяти, словно высеченной из самой глины.

Дискретное и перетекающее, напряженное до судорожности и при этом дисбалансированное в пропорциях, наконец, соединяющее в себе покой и движение - пространство у И.Мештровича наделено стремлением покинуть классические пределы трехмерности. Оно наделено тяготением к двумерности. Пространство у Мештровича мыслится не только как объем, но и как проекция этого объема на плоскость. Именно в качестве своего гранично-плоскостного статуса пространство наделяется значением вненормативности.

В скульптуре И.Мештровича тема плоскости выступает в трех ипостасях: на уровне пластического формообразования она выражена в тяготении мастера к графической манере, на уровне стилевого мышления – в виде орнамента, сближающей творчество хорватского мастера с эстетическими принципами модерна, наконец, на уровне прагматики – формы – в эмблематической символике. Мы остановимся здесь на первых двух уровнях, ибо третий – аспект прагматики – предполагает уже выход за пределы проблематики собственно формальной организации и будет рассмотрен ниже – в тех частях настоящей главы, которые посвящены анализу смыслообразующих структур искусства мастера.

С самого начала творческого пути Мештровича в его произведениях настойчиво возникает мотив рельефа. На раннем этапе – в период увлечения О.Роденом – рельефность проявляется в живописной светотеневой трактовке поверхности скульптуры. Здесь еще нет ни упругого силуэта, ни собственно рельефа как скульптурного жанра. Так решены, к примеру, портреты Исидора Крняви (1904, бронза), Томислава Кризмана (1905, гипс), Луки Ботича (1905, гипс). Знаменитый загребский Колодец жизни (1905) разрабатывает тему в духе европейского модерна: вереница сидящих пар, в любовной неже развернутых друг к другу, опоясывает круглую чашу источника, представляя собой высокий горельеф – словно проговорившую пластическим языком архитектурную форму. Гибкие стекающиеся линии очертаний фигур, их активная моделировка и глубокие теневые ниши образуют живую, бурлящую массу, символизирующую вечное обновление жизни. Это еще полу-пластика, полу-архитектура малых форм.

Однако уже в Косовском цикле рельеф предъявляет свои права на существование в качестве самостоятельного жанра. Среди созданных для Видовданского храма скульптур – рельефы Косовская девушка (1907, мрамор), Голова воина (1908, бронза), а также тяготеющие к рельефу с точки зрения плоскостного разворота – Королевич Марко на коне (1911, бронза), Голова Королевича Марко (1910, бронза), Воспоминание (1908, мрамор). В первой группе произведений рельеф обладает графической четкостью, выявленностью силуэта, энергичной, даже огрубленной моделировкой форм. Во второй группе он скорее мыслится как воплощение идеи объема

в двумерном пространстве. В скульптуре Воспоминание идея рельефности выявляет себя в плоскостном развороте корпуса обнаженной модели, в линейной трактовке ее волос, уходящих назад волнообразными параллельными линиями, а также в обостренности угловатого силуэта, который властно овладевает вниманием зрителя.

Подчеркнутая графичность характерна и для скульптуры Моя мать (1908, мрамор). Острый и четкий силуэт, жесткая графичность в проработке шали, накинутой на голову портретируемой, которая (шаль) параллельными складками очерчивает горизонталь напряженных плечей, вертикаль рук с нервно сжатыми пальцами – все это диктует восприятие мраморной массы по принципу совмещения проекций плоскостных изображений на различные грани каменного куба, то есть по принципу, близкому принципам формообразования в древнеегипетской скульптуре. Наконец, даже в трехмерных построениях – таких как скульптура Вдова с младенцем (1908, мрамор), пространственная масса явно тяготеет к плоскости. Она неловко развернута и словно стремится приспособиться к невидимому плоскому параллелизму, в который помешены все объемы.

В дальнейшем каждая из двух линий, обозначенных в творчестве И.Мештровича – экспрессивно-пластическая и линейно-графическая – станут усиливаться и разойдутся в разные стороны, образовав две мало соприкасающиеся друг с другом стилистические системы. Однако при этом ослабнет и то плодотворное единство противоположностей, та напряженная диалогичная пограничность, которая оказалась столь животворной для произведений мастера 10-х – начала 20-х годов.

Характер пространственно-плоскостного взаимодействия композиционных структур в искусстве Мештровича обнаруживает сильный компонент орнамента, в частности, орнамента в том стилистико-пластическом значении, какое он имел в эстетике Сецессии. Близко соприкоснувшись с творчеством ведущих представителей европейского модерна в Вене, Мештрович, конечно, не мог остаться в стороне от проблем архитектурно-скульптурного синтеза и связанной с ним роли орнамента как в отвлеченно-метафизическом, так и узко-практическом смысле, в смысле нового прочтения посланий и функции национальной традиции. Орнаментализм скульптуры Косов-

ского цикла находит выражение в приеме многократного повторения геометризованной детали: волнообразных прядей волос, параллельных складок платя, "поребрика" конской кривы и т.п. В духе орнаментальной композиции решена даже Голова Королевича Марко (1910, бронза), трактованная как рельефное изображение взаимодействия архитектонических структур, подчиненных четкому ритму: короткий кривой нос в этом собирательном символическом портрете с силой упирается в "арку" усов, а нижние веки, скулы, поперечные складки лба образуют упругие, словно прогибающиеся под тяжестью переносицы, дуги. Портрет-маска легендарного героя заставляет вспомнить пластический убор романских храмов Далмации, знакомых мастеру с детства. Архитектонизм пространственно-пластического решения – это также дань орнаменталистскому типу художественного мышления скульптора, природу которого, очевидно, следует связывать не только с Сецессией, но и с влиянием народного искусства, с фольклоризированным художественным сознанием хорватского мастера. Столь явственно проявившаяся в искусстве Мештровича любовь к орнаменту, к орнаментализму в целом, обусловлена и его ранними опытами резьбы по камню, когда мастер жил еще в окружении произведений народного промысла, непосредственно воспринимал родной язык изобразительного фольклора – украшений сельских домов, домашней утвари.

Проблема орнамента в организации художественной формы у Мештровича вводит дополнительное, не сводимое к пространственно-пластической композиции, измерение в анализ пластической структуры, отсылая исследователя к проблеме времени. Ведь орнамент, по существу, является временной моделью формообразовательных процессов изобразительного творчества.¹² В художественных "текстах" Мештровича время образовано столкновением полярных состояний форм – сочетанием экстатического импульсивного движения и статики, иератического предстояния. Идея движущейся массы задана у Мештровича во-первых, энергией, подчас до брутальности форсированной моделировкой поверхности в передаче игры мускулатуры, а также линеарным, фактурным и светотеневым богатством проработки этой поверхности, во-вторых, введением темы волны,

спирали, диагонали в композиционно-пластическую структуру формы, наконец, при предпочтительности определенных точек зрения, множественностью прочтений силуэта, своего рода мультилизированностью плоскостных проекций трехмерного тела.

Идея статики представлена у Мештровича тектоничностью композиции (чаще всего скульптура заключена в некий умозрительный объем в форме (не)правильной призмы), а также единой осевой структурой пластического организма, общей иерархичностью (из большего – меньшее) формообразования и форморождения, противопоставляющей импульсивному нагнетению энергии – ее медленное исключение, наконец, "привлекательностью", "расплывчатостью" пространства в двумерном плоскостном измерении.

Статико-динамическая структура формы у И.Мештровича реализуется в соответствии с границностью общего пространственно-пластического образа его скульптуры. Одновременное функционирование произведения на разных уровнях пространства, в разных, подчас полярных и взаимоисключающих состояниях (кинетических изобразительных режимах) открывает путь в "четвертое" измерение искусства мастера. Так, Пьета (1914, бронза) – одно из наиболее неклассических произведений классического периода в творчестве Мештровича – предоставляет возможность увидеть, как временное "движение" форм перетекает в надвременное. Повисшие руки и ноги, все тело исстрадавшегося Христа словно гребнем набежавшей волны вдруг вздымаются вверх жестко-графичной фигурой Богородицы. Сакрализованное пространство предельно одухотворено и сведено к рельефу, общая композиция которого образована столкновением диагоналей, продольных и торцовых ракурсов, острой складчастостью и при этом опьяняющей оморфностью фактурной разработки.

Повышенная динамичность композиции, вместе с тем, обладает вневременной статичностью, застылостью благодаря свойственной Мештровичу эмблематизации формы. Последняя состоит в том, что острый силуэт, медальерная лапидарность масс, ясно выраженный костяк композиции, совмещение разнонаправленных, подчас почти гасящих друг друга движений – все это призвано фиксировать, приводить к метафизическому "всегда" произведение, которое является воображению художника одновременно и как сиюминутный

образ, и как постоянно длиющееся видение. Мышление категориями эмблематики — сильных и емких изобразительных символов — представляется чрезвычайно органичным для эпической поэтики мастера, тяготеющего к семантической насыщенности пластического образа, метафоричности языка. Экстатический порыв в рамках эмблематической статики — такова суть соприкосновения границ изменений: трехмерного объема и его тени, плоскостного отпечатка умозрительного образа — духовности "четвертого" измерения.

В искусстве Мештровича время выступает в качестве важного фактора формообразования не только в плане динамизации пространственно-плоскостных отношений, но и в особом метрическом компоненте, заставляющем вновь обратиться к проблеме орнаментализма его скульптуры.

Идущая из глубин традиции эмблематичность обнажает фольклорные корни орнаментализма мастера, живущие в художественном сознании как указаныена склонность скульптора к мифологическому типу мышления, то есть мышления преимущественно синтагматического склада. Тяготение объема к плоскости, характерное для Мештровича, это тяготение именно к орнаменту, обозначенному как двухмерное пространство, но имеющему при этом существенное глубинное измерение — пространство метафизическое, существующее на грани пластики и умозрения.

— Орнаментализм пластического мышления И.Мештровича порождает такой характер пространственно-временных отношений, который ориентирует скульптуру на ее органическое сращивание с архитектурой. Здесь опять же мы сталкиваемся с принципом граничности в организации формы: скульптура словно пытается выйти за пределы своей видовой природы, обладая не столько тенденцией к утрате своей пространственной "ауры" и тем самым — к превращению в негативное "пещерное" пространство архитектуры, сколько потенциалом к реализации собственного пластического негативизма, обусловленного стремлением к превращению массы — в массу, в бесплотный орнамент, а стену — в новое пространственно-заполненное образование. Это мерцание негативно-позитивных превращений в пластическом переживании скульптора накладывает отпечаток и на его своеобразную трактовку архитектуры.

На протяжении всего творческого пути мастера его зодчество образует тот постоянный фон формообразовательных процессов, который заставляет производить мысленную операцию проецирования скульптуры в пространство архитектурного организма, даже если она и не была для него предназначена автором. Кроме того, Мештрович неоднократно и реально выступал в роли архитектора. Известен целый ряд реализованных по его архитектурным проектам сооружений: среди них - Мавзолей семьи Рачич (1922), Мавзолей семьи Мештровича в Отавицах (1931), архитектурно-скульптурный мемориал Памятник Неизвестному Герою на горе Авала (1938), Павильон искусства в Загребе (1939) и др. Большой интерес представляют для нас нереализованные проекты мастера, в частности - грандиозный Видовданский храм (1912), сохранившийся в виде деревянного макета в Национальном музее в Белграде. Это огромный храмовый комплекс, состоящий из центрального собора, колокольни и двух часовен. Вход оформлен в виде монументальной триумфальной арки, открывающей дорогу в перистиль. Ансамбль должен был быть обильно населен каменной скульптурой, а под куполом центрального храма предполагалось разместить колоссальную фигуру всадника - Королевича Марко. Несущий в себе здимые черты сознания утопического типа, замысел Видовданского храма обнаруживает влияние идей синтеза искусств, являющихся составной частью эстетического мировоззрения Сецессии. Архитектура как гигантский мир скульптуры - именно так мыслилось это комплексное сооружение - свидетельствует о том, что в художественном сознании Мештровича-зодчего все-таки доминировала пластика. Превалирование категорий объема, то есть позитивного пространства над пространством негативным, то есть в собственном смысле архитектурным, является определяющим принципом его архитектурного мышления. С другой стороны, уже отмеченные особенности его пластицизма в скульптуре - игра объема и плоскости, эмblemатичность и орнаментальная ритмизация - выдают стремление мастера не только спроектировать скульптуру в сферу зодчества, но и построить ее по законам архитектурного организма. Действительно, и крепость композиционной схемы, и лапидарность силуэта, и жесткость текстоники заставляют вспомнить тропы архитектурной поэтики: консоли, бал-

ки, архитектурные пояса и аркады – все эти метафоры архитектурной формы представляют в четких членениях торса Королевича Марко, в скульптурах Мать, Пьета и других произведениях мастера. Именно поэтому предназначенная для храмового ансамбля скульптура стала жить собственной жизнью, изолированная от архитектурного окружения, но при этом отразила его в глубинных пластах своего художественного языка.

Можно сказать, что отношение скульптуры к архитектуре у Мештровича выступает не только как проблема граничного переживания природы жанра и вида, но и как некоего состояния предельности в формировании художественного пространства как такового. Эта предельность – в проекционистской интенции физического бытия скульптуры Мештровича, постоянно несущей в себе дух не реализованного, а только замышляемого, или даже не замышляемого, а только грезящегося, выходящего за пределы выражимого. Эта предельность – в метафизичности художественного пространства, переносящего зрителя из мира символьических означиваний в мир сакральных сущностей, скрытых в особом эстетическом трансцендентализме пространственно-пластического мышления хорватского скульптора.

Мештрович остался скульптором в архитектуре. Однако он наделил свои пластические произведения духом мифотворчества – опыт, несомненно почертнутый им из соприкосновения с таинственным ремеслом древних каменщиков.

Подытоживая сказанное, следует еще раз подчеркнуть, что основным принципом формообразования у Мештровича является такая реализация каждой пластической категории, при которой она превращается или склонна превратиться в свою противоположность. Так, пространство стремится к плоскости, плоскость – к бесплотной метрической системе орнаментального типа. Идея орнамента вводит в пространственно-пластические отношения категорию времени, также в его предельном состоянии – полярности регулирного ритма и бесконечности статики – с одной стороны, и напряженного экстатического порыва – с другой. Наконец, взаимосвязь пластики и архитектуры обнаруживает дуализм позитивно-негативных пространственных пульсаций, а также тенденцию к выходу каждого вида искусства за собственные пределы, то есть своего рода утопизм художественного сознания. Переживание граничности рождено также внутренним

дисбалансом масс во внутреннем строении формы, ее трансцендирующем энергетизме в целом, что выводит проблему поэтики за пределы пластики как таковой. Форма у Мештровича наделена дыханием тревоги.

Иконография и форма в творчестве Мештровича образуют между собой изоморфные соответствия. Так, идея единства, проявляющаяся на уровне формообразования в подчеркивании границы, предела, а на уровне иконографии - в полярности стилевого и сюжетного цитирования - с одной стороны, и идея множественности, выступающая как интеграция качеств формы (плоскостей, точек зрения и т.п.), а также в виде принципа полистилизма, - с другой стороны, эти две идеи переплетаются друг с другом и взаимообуславливаются. Позднее - начиная с 30-х годов - это структурное свойство поэтики мастера уходит или превращается в сухую схему, лишаясь живительного внутреннего смысла. В плане духовного модуса в жизни Мештровича происходит аналогичная эволюция - переход от неортодоксального, духоборческого типа христианства молодых лет к строгому конфессионализму зрелого возраста.

х х х

Принцип полистилизма, занимавший в творчестве Мештровича ключевые позиции, заставляет рассматривать сквозь призму глобального Стиля весь комплекс миропонимания мастера. В произведениях Мештровича стиль сам по себе является носителем смысла, тождественен ему и наделен активной текстопорождающей функцией.

Полистилизм Мештровича, хотя и связан узами генетического родства с традицией эклектического художественного мышления XIX столетия, обладает совсем иной природой. Скульптора занимает не столько стилизация: он стремится развернуть целую симфонию рефлексий на тему того или иного утвердившегося в истории искусства способа формомышления. Метатекст стилистических обращений в произведениях мастера служит ему как материал для строительства собственной "картины мира". При этом единичное и множественное, неизменное и явленное выступают в этом мире как смыслопорождающие свойства самого стиля. Парадоксализм роли последнего

в творчестве хорватского мастера, состоящий в том, что стиль рождает смысл, выступая при этом его субъектом, ставит Мештровича в позицию художника "конца", а его поэтику вынуждает рассматривать в концептуальных рамках понятия "предела".

Метастиль Мештровича, являясь как бы второй природой образа, то есть обладая прежде всего мифологическим значением, рождается на стыке народной и книжной культуры. Это пограничье - еще одна дань "пределности" поэтики мастера - означает, что художник пользуется набором нормативных стилистических фигур "высокой" культуры (готики, Возрождения, искусства Ассирии, Древнего Египта, классической Греции), но при этом сообщает "книжным" значениям" фольклорное осмысление. Последнее предполагает включенность разрозненных элементов профессионального языка в жесткое замысловатое плетение орнаменталистского (народного по своей сути) мышления. Мы уже вели речь об орнаменте, проявившемся в формообразовательной сфере скульптуры Мештровича, говорилось и о симметричном геометризме идей в области иконографической структуры. Попытаемся теперь осветить принцип орнаменталистского мышления в стилистической системе мастера, а также ответить на вопрос, каким образом подобный тип художественной ментальности обнаруживает соответствия с архаическим сознанием.

Как уже отмечалось, индивидуальный метастиль Мештровича соткан из мозаического разноголосия исторических стилей. Однако каждый из них выступает не в чистом виде - подобно тому, как они цитировались в системе эклектики или академизма середины прошлого столетия, а в виде лапидарного набора немногочисленных, но достаточных признаков. Эти признаки в качестве смутных призраков былого, сплетают между собой узор, который вытесняет прямые стилистические значения исторического прототипа. На месте разрушенных связей возникает новое построение, основанное не на семантике изображения, а на нивелирующих непосредственные значения отношениях тождества между пластическими и иконическими развертываниями смыслов на различных уровнях. В результате возникает новая внутренняя форма стиля, основанная на индивидуальной мета-стилевой трансформации коллективной историко-художественной памяти. Поясним это на примере.

Изображение головы Королевича Марко 1910 года стилизует археический рельеф, вызывая у зрителя ассоциации с каменными масками, которые украшают романские соборы, и обладают вполне однозначной коннотацией, отсылая зрителя к героическому пласту средневекового народного творчества. Распятие 1919 года – остро-графичное по пластическому решению, – трактует фигуру Христа в духе поздней готики, отчасти апеллируя к народной деревянной скульптуре приальпийских областей, отчасти – к стилизациям прерафаэлистов. Наконец, полновесная пластика скульптуры Вдова (1908) или поясного изображения Милоша Обилича (1908) заставляют вспомнить патетическую монументальность Микельанджело. При всей разности этих адресов, обращает на себя внимание одно общее обстоятельство: стилизуемый прототип выступает как элемент формы, а смыслопорождающая энергия исходит скорее не от узнавания голоса той или иной эпохи, а возникает словно в отрицании, преодолении схожести. Смысл рождается на путях символического обыгрывания стиля. Не воспоминание о Возрождении или готике призваны воздействовать на зрителя, а "орнамент" их взаимодействия в метафизическом пространстве истории. Вот почему преодолевая барьеры традиционных преград между пластическим и иконическим уровнями значений, роль иконографии берет на себя форма, вернее – набор признаков стиля в системе формообразовательных принципов, а функции пластической организации переходят к геометрическому узорочью смеси художественных вех: и потому форма переживается не столько тактильно-пластически, сколько в плане моделирования определенного типа художественного сознания.

В подобном построении метафизика орнаменталистского мышления читается достаточно ясно. Она – в существенности чувственно не-постижимых, однако вполне объективных связей между уровнями художественного "текста", общая конфигурация которых опирается на глубинные схемы архаического мышления. В данном случае архаическое просматривается в системе жестких оппозиций предельных состояний формы, а также противостояния умопостижимого и образно-художественного смысла произведений И.Мештровича. "Предельность" поэтики этого мастера есть составная часть архаизирующего орнаментализма в художественном мышлении региона. Мифологическое

"всегда" пространственно-временной орнаментальной структуры в искусстве И.Мештровича вместе с тем, имеет облик ретроспективного размышления. Как соотносятся миф и история в творчестве скульптора?

Личность универсалистского типа, Мештрович был призван нести крест и боль балканской художественной традиции и, находясь в самой стремнине общественной жизни своего времени, сообщить ей крупномасштабное измерение. Наделив скульптуру общественным звучанием, он дал как бы квинтэссенцию самосознания югославянства и шире - Балкан, в начале нынешнего столетия. Характерные для его поэтики слияние историзма и мифологического начала - это не только примета времени, знак принадлежности мастера кругу европейской Сецессии, но и следствие общей социальной и культурной ситуации, которая сложилась в данном регионе на рубеже веков. Очередной этап утверждения национального самосознания требовал мифологического осмысливания истории с целью монументализации современности, создания пьедестала политическим и культурным устремлениям народов балканского полуострова.

Историческая тема звучит на протяжении всего творческого пути мастера, но ее основные вариации складываются уже в первый период его деятельности - в 10-е годы. В соответствии с основными принципами поэтики мастера - ретроспективизмом, монументальностью восприятия времени и пространства, стремлением к синтезу искусств, возникает образ героического национального прошлого, воплощенного в Косовском цикле. Отмеченный выше прием совмещения движения и покоя (см. например, рельеф "Королевич Марко", 1910) создает эффект проецирования временного потока (векторного времени) в дискретное мифологическое пространство. В свою очередь, мифопоэтическое переживание времени (циклического времени) обуславливает ретроспективизм манеры скульптора как способ овладения временем историческим. Свойственная эпохе и индивидуальным наклонностям Мештровича игра в различные стили превращается в самодовлеющий монументальный образ Прошлого. Микельанджеловская патетика и декоративизм Климта, ассирийский рельеф и роденовская светотень сплетаются в одно целое, порождая гигантского Минотавра исторической памяти. "Никогда у меня не было ненависти к своему времени или недооценки его, - писал скульптор, - но я старался

и не переоценивать, и не выделять свое время из минувших эпох, а связывать его, насколько это возможно, с прошедшим, готовя тем самым обращенность к будущему, всегда с радостью ожидая грядущее, которое обязательно будет лучше настоящего".¹³

Ретроспективизм как условие ясного взгляда вперед лег в основу синтетического монументализма Мештровича, воплотившегося в проекте Видовданского храма. Хотя макет этого сооружения относится к 1912 году, произведение по сути подводит итог всему развитию балканского историзма второй половины XIX века. В своем замысле Мештрович стремился покинуть пределы истории и, выйдя в символическое пространство образа, мощным космическим ритмом трансформировал идею исторического времени в идею тотальной истории, отрицающей время на правах универсального мифа.

Мифологизм Мештровича обладает ясным идеологическим адресом. Однако соотнесенность его искусства с современностью обретает убедительную достоверность лишь в перспективе всей балканской художественной традиции. Созданный скульптором образ национального героического прошлого призван был нести на своих крыльях все бремя величия и рабства Балкан, все недовысказанное и несбывшееся в художественном гении балканских народов. Поэтическую мечту о минувшем Мештрович обратил в трагический пафос всевременья, а идею национального духа - в философскую притчу.

Ретроспективный полистилизм Мештровича, активизировавший орнаментальные структуры изобразительного "текста", проецирует историческое время в бездонность мифологического пространства и по существу порождает индивидуальную стилевую манеру, представляющую собой как бы негативный слепок нормативной стилемы. Спиралеобразному движению композиции на уровне формы в плане стилевой концепции соответствует воронкообразный вихрь историко-художественных цитат, создающий особое отрицательное знаковое пространство стиля. Носитель этого отрицательного энергетизма - внастилевой компонент - выступает в функции "прорыва". Этот прорыв есть разрушение нормативной поэтики XIX века, есть переворот в понятиях формы и стиля, наконец, есть осуществление собственной концепции на основе системы негативного означивания. В творчестве Мештровича, еще не порвавшего с языком прошлых столетий, но выстроившего

на его основе принципиально иную систему, прорванное пространство истории и развернутое вслить мифологическое "дление" слились в идее *и р е д е л а*, стержневой формуле поэтики мастера.

Тема прорыва, сформулированная своеобразной Мештровичевской поэтикой предела, обнаруживает наличие серьезного теологического компонента в эстетической концепции мастера. Теология Мештровича проявляется помимо христианской тематики иконографии, она заключена в самом типе его стилистического мышления. Коль скоро скульптор оперирует метастилевыми значениями, индивидуальный стиль его наделяется известной трансцендентностью. Она указывает не на тот или иной художественный опыт, а на собственные границы, на пределы эстетизма как такового. Теономный строй текста устанавливается в этом случае через стиль как форму, оболочку, сквозь которую проглядывает абсолютное, единое, сверхценностное. В каждый период творчества вместе с модификацией основной стилистической системы (-стилемы) актуализируется тот или иной аспект богостроительной концепции И. Мештровича. Так, обращение к высокому Возрождению в Косовском цикле выдвигает на первый план духоборческого сознания религиозную модель. Рельефы капеллы Каштелет обнаруживают тяготение мастера к иезуитской идеологии. Не случайно ряд произведений Мештровича американского периода стал даром иезуитским монастырям и учебным заведениям.

Духоборческие наклонности раннего Мештровича явились отражением маргинального сознания этого художника, принадлежность которого к балканской художественной традиции и, вместе с тем, включенность в контекст европейской культуры начала XX века заставили известную двойственность его позиции в пространстве культуры. Да и сам тип религиозности этого мастера, стремившегося к синкретическому взаимозамещению христианских идеалов и политических амбиций иг славянства, показывает глобальную граничность духовно-нравственного существа его личности. Традиции альтернативного христианства дуалистического типа, принятого на Балканах форму богоильских ересей, нашли, таким образом, отдаленный отзвук в богостроительной эстетике хорватского скульптора, а маргинальность его художественного сознания обусловила предельность его поэтической системы.

Подытоживая вышеизложенное, следует еще раз отметить, что особенностью индивидуального стиля Мештровича является преимущественность его смыслообразующей функции. Возникшая на стыке народной и книжной культуры, стилистическая система мастера обнаруживает склонность к орнаменталистическому мышлению. Сплетая в сложный узор исторические стили всех времен и народов, Мештрович создает ретроспективный утопический образ исторического времени, проецируя его в беспределное пространство мифа. Воронкообразное движение, возникающее вследствие употребления стилевых значений не в их прямом, цитируемом, а негативном, зеркальном смысле, является источником отрицательного энергетизма индивидуального стиля мастера, где в роли "прорыва" нормативных стилем выступает своего рода вне- или антистилевой элемент. Мотив прорыва открывает "запредельность" пространства стилевой системы мастера, тем самым обнаруживая глубинную связь его творчества с балканской художественной традиции.

Примечания.

1. Литература о И.Мештровиче весьма обширна. Наиболее полная библиография содержится в кн.: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*. Beograd, 1975. 249-259. К числу наиболее значительных исследований последнего десятилетия относятся монографические работы: Udvary G., Vinczel L. Ivan Meštrović. Budapest 1975; Kečkemet D. Ivan Meštrović. Beograd 1983. На русском языке существуют две основных публикации: И. Тупицын. Иван Мештрович. М., 1967. и Д. Кечкемет. Мештрович. Загреб - Любляна, 1970. Автором этих строк ряд вопросов, связанных с творчеством И.Мештровича, затронут в статье: "Проблемы историзма в искусстве Балкан и России во второй половине XIX - начале XX в. // Балканские исследования, вып. 10. Общественные и культурные связи народов СССР и Балкан XIX-XX вв. М., 1987, с. 108-126.
2. Цит. по кн.: Д. Кечкемет. Мештрович. Загреб - Любляна, 1970, с. 38.
3. О том, что представлял собой проект Видовланского храма, оставшийся нереализованным по причине начала первой мировой войны, речь пойдет ниже.
4. Ср., например, орфический культ у древних фракийцев: А.Фол. Тракийският орфизъм. София, 1986.
5. Злынцева Н.В. Проблемы историзма... с. 108-126.
6. Художественная демиургичность позиции И.Мештровича перекликается с демиургичностью переводчика-проводника как посредника между мирами не только в смысле разноязычных пространств, но и разноуровневых сфер бытия (см.: Топоров В.Н. Пространство культуры и встречи в нем // Восток-Запад. Вып. 4. М., 1989, с. 17.) Мештрович, в чьем искусстве эримо воплотилось все пограничье Балкан, совмещает в себе и художника и переводчика в высшем смысле этих форм существования.
7. Проблема цитирования исторических стилей пробуждает асоциации с современной ситуацией в изобразительном искусстве, а именно - с постмодернизмом, ориентированным на создание синтагматической конструкции, которая образована монтажем различных стилей, классического, т.е. предшествующего авангарду, искусства или основана на каком-либо одном стиле, выступающем в данном эстетическом контексте как фигура, как метастилевой "дискурс". Установка на эклектическое цитирование здесь является основой поэтики. В случае И.Мештровича, разумеется, речь не идет ни о пассивном соединении "чужих" текстов в духе эклектики конца прошлого столетия, ни о постмодернистской игре в стили-маски в духе современного опыта. Мештрович задает индивидуальный метастилевой интертекстуальный модус, однако образ мышления хорватского мастера типологически сблизяет его именно с искусством наших дней, помещая его искус-

ство в духовную сферу актуальных художественных исканий, проникнутых атмосферой конца крупной культурной эпохи.

Видовданская идеология – это широкое общественно-политическое движение в среде южного славянства в начале XX века, выражавшее стремление к объединению южнославянских народов в единое государство. Идеологический срез этого движения отмечен чертами мифологизации национального исторического прошлого, за точку отсчета которого принята легендарная битва на Косовом поле (Юго-восточная Сербия) 1389 года, в которой сербские войска под предводительством царя Лазара были разбиты турецкой армией во главе с Мухмет-пашой. С этого времени не только у сербов, но и у их славянских соседей начинается процесс утраты государственной самостоятельности. В ходе неравного сражения сербские воины проявили сказочный героизм и самопожертвенность. Предводители обеих армий погибли. Это кровавое побоище произошло 15/28 июля – в Духов день, христианский праздник, имеющий также местное название "Видов дан" – день св. Вида, давшего название политico-идеологическому движению югославянства. Память о Косовской битве и связанные с ней комплекс народных мифоэтических и сугубо-политизированных представлений о жертвенной роли югославянства живы в Сербии и по сей день. См. М.Поповић. Видовдан и Частни Крст. Београд, 1976.

9. Цит. по кн.: Д.Кечкемет. Мештрович. Загреб – Любляна. 1970.с.14.

10. Там же.

II. Мотив спирали имеет не только чисто композиционно-пластическое значение, но несет и определенную семантику: он отсылает к истории в связи с естественно возникающими ассоциациями с Микеланджело, а также композиционными основами готической скульптуры, но вместе с тем попадает в средокрестие семантических исканий в авангарде XX столетия. В пространстве художественного авангарда спираль представляет собой некую эмблему, материальный эквивалент утопических устремлений этого искусства: вспомним башню Ш Интернационала В.Татлина, в которой мотив спирали выступает в наиболее очевидном варианте. Эта излюбленная композиционная схема И.Мештровича отвечает маргинальной промежуточности всего его творчества, перекидывающего мост от прошлого столетия к искусству наших дней, соответствствуя как историческим наклонностям его таланта, так и космическому утопизму его умонастроений накануне первой мировой войны.

12. Подробнее об орнаменте – см. в соответствующей главе данной монографии.

13. Цит. по: Д.Кечкемет. Иван Мештрович...с.15.

Глава третья. ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В БАЛКАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ПОЭТИКА ЗАМЕЩЕНИЯ

"Национальный" стиль определил одно из ведущих направлений в развитии архитектуры балканских народов на рубеже веков. Объединенные этим общим понятием разнообразные поиски зодчих в области создания современного художественного образа сводились к стилизациям на национально-исторические темы. Они вывели Балканы в контекст европейского художественного процесса, ибо явились первым сознательным опытом построения самостоятельного художественного "высказывания" на основе региональной специфики художественного миропонимания. В искусствоведческой литературе "национальный" стиль на Балканах принято рассматривать как локальный вариант европейского "историзма" в архитектуре эклектики прошлого столетия. Более плодотворным представляется взгляд на проблему с культурологической точки зрения: в данной главе предпринимается попытка реконструировать некоторые свойства балканского менталитета на основе прочтения художественного явления нового времени в контексте "речи" балканской культуры. Нашей задачей является показать, как в архитектуре "национального стиля" проявляются глубинные слои мифopoэтического балканского сознания и к каким смысловым трансформациям стилевой модели – как базисного текста – это приводит.

Сущность проблемы национального стиля на Балканах состоит в двойственности семиотического модуса этого направления в культуре своего времени и возникающей в связи с этим неоднозначности "этического послания" эпохи, закодированного в архитектурном "высказывании". Эта двойственность отчасти обусловлена внешними причинами – всей совокупностью уникальной историко-культурной ситуации, в которой оказались в середине прошлого столетия зодчие молодых балканских государств.

Ко второй половине XIX века балканские земли вышли из зоны, на которую европейцы с неороматническим энтузиазмом проецировали миф об Аркадии, равно как и миновали период "первой европей-

пейзации", когда миф об Аркадии формировался внутри балканского региона параллельно и проецировался то греками на сербов, то теми и другими на черногорцев.¹ Новый – более зрелый в сравнении с периодом национальных Возрождений – этап самоутверждения в этнической и государственной сфере потребовал партнерства с Европой, и потому на формирование мифологии национальной идеи оказалась влияние модель мифа о Золотом веке – дальний отголосок прозвещенческой идеологии в обличье позднего романтизма. Потребность в идентификации собственной исторической судьбы, желание отождествить настоящее с героическим прошлым заставили зодчих в поисках первообраза национального духа обратиться к памятникам старины, создававшимся в эпохи наибольшего политического и хозяйственного благополучия, то есть, в эпохи наибольшего выявления "самости" культуры. Так, болгары отождествили свой золотой век с зодчеством Второго болгарского царства XIII–XIV вв. (т.н. зодчество Месемврии), сербы – с храмовой архитектурой Рашки и Моравской школы, румыны вдохновлялись самобытностью крестьянского жилища Молдовы и Валахии XVI–XVII вв., а греки обратились к памятникам античности.

Поиски собственного лица в недрах национальной традиции были обусловлены и внутренними причинами – логикой архитектурного развития. Возникший как часть общеевропейского неоромантического историзма в архитектуре второй половины XIX века, национальный стиль на Балканах стал местной альтернативой волне космополитической эклектики, хлынувшей сюда вместе с приездом иностранных мастеров уже с 70-х (а в Греции – с 50-х) годов прошлого столетия. Отсюда его двоякая функция: с одной стороны, наряду с английской неоготикой или псевдорусским стилем в России, национальный стиль на Балканах явился тем продуктивным звеном общеевропейского процесса, в котором складывались предпосылки для развития будущей архитектуры модерна, и потому заслуживает рассмотрения в широком ракурсе общих процессов. С другой стороны, не менее важным аспектом анализа представляется обращенность адептов этого направления к локальным истокам национальных традиций, которая, не ограничиваясь формально-стилевыми заимствованиями, обретала собственное смысловое наполнение, не связанное впрямую

с европейскими веяниями, ибо реализовывалась в условиях синкретизма идеолого-культурных превращений художественного сознания балканских народов на этапе становления профессионализма.

В условиях, когда происходило формирование первых поколений профессиональных зодчих, как правило, учившихся за границей, обращение балканских мастеров к проблематике национальных стилизаций по образцу европейского историзма явилось знаком приобщения к более высокой архитектурной среде, а значит и указанием на повышение политического престижа нации. Следует учесть и необыкновенно высокий семиотический статус архитектуры того времени в культуре Балкан: официальная идеология стремилась непосредственно воплотиться в коде архитектурных стилизаций, а архитектурная форма, в свою очередь, чутко реагировала на движение общественной мысли. В переживаемую балканскими народами эпоху смены культурной парадигмы возникновение этого своеобразного "автопортрета" – автометаписания – национальной традиции свидетельствовало о вступлении в новую стадию развития и упрочения национального самосознания. Утверждение единичного и самобытного каждой культуры теперь мыслится не столько как потребность в возрождении истоков, сколько в принципе их обозначения, называния, призванного конституировать имеющий место переход. Проблема места и безместности, которая всегда встает в связи с темой национального стиля – это проблема неоднозначной соотнесенности в художественном сознании балканских народов судеб собственной культуры и масштаба, заданного европейской цивилизацией, "своего" и "чужого"; это и проблема зарождения новой эстетики на путях осмыслиения и означивания наследия. Новое возникало незримо: оно таялось в мире руин позитивной художественности, в романтической помпезности памятников закату культуры – великолепных и мертвых плодов эклектической эстетики. Балканы в этом плане разделили судьбы всей Европы.

Европейская эклектика – так называемая "архитектура выбора"² – образует последнее звено в цикле развития ордерной архитектуры нового времени. Проникнутая ощущением Конца (эсхатологический характер мышления зодчих здесь – лишь часть общего духовного климата эпохи), она создает как бы "слепок" пройденного культурой пути, данного в многократном ускорении обратного развертыва-

ния ретроспективной памяти. Отсюда – безотчетный импульс к механическому соединению в пределах одного произведения разнообразных стилевых признаков, независимо от того, идет ли речь о полиморфном их соединении или о подражании (не смешивать со стилизацией!) какому-либо определенному историческому периоду – готике, Византии и т.п. В этом смысле можно говорить об эклектической архитектуре как о таком суперстилевом образовании, которое выходит на мета-художественный уровень сообщения и образует особую внеположенную принципам позитивной эстетики проекцию истории в метафизическое пространство культуры, словно утратившей чувство времени.

Сказанное становится особенно убедительным, если учесть, что ситуация эклектики – отнюдь не непременный атрибут заката любой крупной стилистической формации. Типологическим аналогом европейской архитектуры II половины XIX века может служить лишь позднеримское зодчество, означившее конец античной цивилизации. Ясно просматриваемая в обоих случаях мифологема вавилонского храма, ставящая проблему внутреннего непонимания культурой самой себя как условие существования и одновременно как высший уровень саморазрушающегося рефлексирующего сознания, заставляет рассматривать эклектику в супермасштабе духовной истории вообще. Масштабе, который не только предполагает выведение локального явления в план мета-художественного пространства, но и предписывает понимание ее трансцендентной культурной миссии в целом. Специфическая логика этой архитектуры парадоксальна: при очевидной недопустимости приложения к художественной системе эклектики традиционных "позитивных" эстетических критериев – завершенность "высказывания", целостность образа, органичность формы и т.п. – она несет в себе, именно в силу своей принципиальной "инаковости", драматический потенциал грядущих революционных трансформаций. В этом отношении архитектурная эклектика конца XIX века обладает высокой семиотичностью, ставящей ее в ряд стилевых систем усиленного бытийственного звучания – таких как барокко, например, – однако в отличие от последнего, эклектика реализует свой энергетический антисарайд в несравненно более радикальной форме – в антиформе. О негативизме эстетики эклектической архитектуры можно говорить и в более узком смысле, а именно – на уровне кодирования

ее конкретно-исторических адресов.

Постисторическое сознание эпохи обнаруживает себя не только в потребности смешения времен, традиций декора, общей организации архитектурного произведения, но и в локализации отдельных историко-художественных источников формообразования. Одной из таких центральных тем стал "национальный" стиль. Именно в национальном стиле полнее всего выразилась парадоксальная сущность эклектики, воплощенный в ней принцип внеположенной художественности. Здесь эклектическая архитектура пользуется языком ордера как мета-мета-системой, ибо в значении исторической коннотации ордерных элементов выступает их метафизическая субстанциональная данность, а в значении стиля – стилизация.

Отличием национального "исторического" стиля от космополитизма полистилистической эклектики является его обращенность к конкретике национальной традиции. И как бы ни был поверхностен театральный декоративизм квази-национальных форм, между ним и его "натурализмом" праобразом необходимо возникает ситуация диалога, который, в зависимости от конкретной национальной художественной судьбы – получает различное значение и перспективу дальнейшего развертывания. Особенно интересные связи возникают между местной художественной традицией и эклектической системой неонациональных стилизаций на Балканах. Однако здесь следует различать внешний фактор, т.е., фактор интернациональной эклектики, пришедший на Балканы как веяние времени, как знамя ее раскрепощения и принцип единства европейской цивилизации, и фактор внутренний, обусловленный потребностью в осознании национальными культурами региона своей самобытной целостности. Место "национального" стиля в силовом поле влияний может быть понято только при условии учета обоих факторов художественной жизни.

В самом деле, ведь "национальный" стиль в архитектуре балканских народов на рубеже веков и ранее – отнюдь не единственный самостоятельный архитектурный язык. Вместе с развитием городов, становлением профессионализма в архитектуре, расширением общественного строительства в балканские земли хлынул широкий поток космополитической эклектики, которую несли с собой как иностранные мастера, так и местные зодчие, получившие образование за гра-

нишей. Европейская ордерная эклектика, представлявшая собой пеструю смесь стилей позднего Возрождения, барокко, бурной неоромантики, экзотического Египта и много другого широко применялась в архитектуре банков, публичных библиотек, представительств фирм и, наконец, доходных домов. В этой пестрой мозаике, обезличивавшей города и страны и приводившей к удивительной похожести отдельных уголков Вены и Бухареста, Одессы и Варны, "национальный" стиль становился носителем социального заказа, будирующего общественное сознание балканских народов.

Понятие национального нуждается в строгом определении своего исторического контекста. Хотя национальное в художественной культуре балканских народов всегда являлось символическим замещением понятия существования, реальный смысл понятия "национальное" в эпоху национальных Возрождений и в 80–90-е гг. XIX века был различным. Если на этапе начального формирования и последующего взлета национальное самосознание выражало идею самости культуры, идею множественности в единичном, ее обособленности от внеположенного мира как условие повышения своего статуса в нем, то иным было наполнение понятия в конце века. Теперь идея национального носит во многом вторичный характер, означая не столько связь с традицией и самобытность народного видения мира, сколько факт обращения к этой традиции, акцент делается на акте выбора единственного из множества возможностей, предоставляемых системой эклектического полистилизма.

Выбор архитектурных образов для национальных стилей был обусловлен, с одной стороны, жанром, а с другой – особенностями развития той или иной национальной архитектуры. В храмовом зодчестве почти общим правилом стало следование так называемым "византийским" образцам, что в значительной мере объяснялось влиянием русской архитектуры и той огромной ролью, которую сыграли русские зодчие в развитии строительства в балканских странах в середине и второй половине XIX века. Так, широким было участие русских архитекторов в формировании облика Софии, Варны и других болгарских гоцлов.⁴ Типологической близостью к болгарской отмечена и сербская храмовая архитектура. В Греции русские зодчие в 40 гг. XIX века взяли на себя значительную часть работ по рестав-

рации и восстановлению церковного зодчества эпохи расцвета Византии. К концу века здесь возобладала архитектурная эклектика космополитического толка, однако ориентация на средневековые образцы осталась неизменной.⁵

Гораздо большим разнообразием отмечены стилистические поиски в области общественного и жилого строительства. В зданиях общественного назначения, как уже говорилось, господствовала тяжеловесная архитектура полистилизма и необарокко, пышно расцветшая в городах Греции, Румынии, придунайских областях Болгарии (Видин, Русе, Варна) и Сербии (Вараждин, Нови Сад и др.). Обусловленный бурным развитием капиталистических отношений, этот новый для Балкан жанр в значительной мере формировался усилиями австрийских и немецких архитекторов, а также их балканских учеников. Однако, попавший в поле внимания широкой общественности, он очень скоро превратился в арену актуальных художественных исканий. Именно здесь формировались национальные стили: в Румынии обратились к стилизации крестьянского жилища, в Греции – к образцам античного зодчества, в Болгарии – к живописному месемврийскому крепостному и храмовому зодчеству.

Характер соотношения национального стиля с типом древнего образца, к которому оно обращено, на уровне внешних закономерностей прочитывается достаточно однозначно: национальное как символ государственной автономии, культурной самостоятельности, как манифестант преемственности национального самосознания, наконец, показатель духовного родства ("византизмы" как символ православия в Болгарии – знак признания роли России в освобождении народа от турецкого господства) – это то, что объединяло архитектуру всех балканских народов. Вместе с тем, во внутреннем строении прототипических обращений, и главным образом, в характере соотношения с региональной традицией на уровне отдельной национальной художественной культуры, наблюдаются существенные различия. Они выявляют степень и специфику культурной дигressии, возникшей как естественная противофаза предшествующей эпохе высокого напряжения культурного противостояния при турках. Культурная дигressия в 80–90-е гг. в области архитектурного сознания проявилась как форма воспоминания о прекрасном детстве своего искусства.

Эта своеобразная символическая инфантилизация культуры, которую можно усмотреть в стремлении к выражению качества "национального", была тем большее в архитектуре народов, чья продуктивность в этой области была меньшей.

Обратно-пропорциональная зависимость уровня дигрессии от глубины художественного освоения наследия, однако, не всегда бросает тень на те культуры, архитектурная стилизация в которых носила более явный механический характер. Наоборот, с точки зрения общего состояния культуры региона как своего рода "продуктивной" депрессии, последние наиболее адекватным образом выявляют духовный стержень эпохи. Так, высокую степень буквализма в использовании и взаимном соотнесении элементов месемврийской архитектуры демонстрирует болгарское зодчество. Национальное как принцип здесь абсолютно доминирует над пластическим переживанием национального наследия. В Румынии в произведениях архитектора Й. Минку и его последователей использующих стилистику народного жилища, заметна значительная степень обобщения и творческой переработки архетипа, создания не слепка, а образа национальной традиции. В своих поисках Й. Минку ближе всего стоит к левому крылу "русского" стиля в России, представленного творчеством мастеров абрамцевского кружка.⁶ Однако чем меньшую избыточную риторичность обнаруживает стилистика Й. Минку, тем большее отклонение от существа антологической драмы своего времени она показывает, тем меньшую специфичность регионального сознания позволяет фиксировать. Наконец, греческая архитектура II половины XIX века сводит свои поиски к неоклассическому варианту европейского полистилизма, черпая, однако, живительные импульсы из классической древности и потому обретая значительно более полноценно художественный характер, нежели космополитическое стилизаторство на античные темы в западной архитектуре. Этот наиболее идеальный и потому наименее механически-заниженный уровень освоения художественного наследия опирался в целом на позитивную эстетическую модель, и потому для эпохи эклектики с присущей ей негативизмом был не очень характерен, равно как и для балканской традиции в целом. В ряду риторических обращений аномативной стилистики "национальный" стиль в Греции занимает крайнюю позицию. При всех различиях в характере диалога стилизо-

ванного образа и его исторического прототипа ясно просматривается общая основа: она – в единстве формальной организации художественного пространства национального стиля на Балканах.

Прежде чем перейти к анализу трех уровней художественного языка национального стиля – 1) отношений между простейшими элементами, 2) их связи со стилеобразующими структурами, 3) отношений всей иерархии изобразительных средств к общему художественному и культурному смыслу произведений, следует указать на одно важное обстоятельство. Язык национального стиля в функции рефлексирующего сознания культуры, будь то на Балканах или в любой другой части Европы, является своего рода образцом поэтики "предела". Последняя предполагает такой взгляд на вещи, при котором каждый элемент архитектурной системы и целостный художественный организм предельно открыты внехудожественному бытию. Эстетические основы эклектики II половины XIX века, требующие, как уже говорилось отказа от традиционных позитивных принципов оценки с точки зрения художественного качества и тому подобного, заставляют, к примеру, рассматривать орнаментальные детали украшения фасада не только в плане проявлений художественной "речи" произведений, но и как отвлечённое родовое понятие "орнамент", участвующего не столько в формировании пластического тела архитектурного образа, сколько в создании умозрительного конструкта этого образа. Иными словами, каждый элемент, помимо отношений с другими элементами в иерархии выразительных средств, связан еще и прямым подчинением с "пределным" уровнем бытия произведений – отвлеченной идеей, внеиконическим знаком, которые составляют тело "живого" образа в "неживой" архитектуре эклектики.

Набор вариаций (и их динамика) на тему национальной традиции в зодчестве каждого народа определялись характером движения от эклектики к модерну. В развитом виде модерн на Балканах так и не сформировался, однако показательна сама тенденция к сецессионистскому типу архитектурного мышления, которая иногда разрывала сложившуюся систему фасадовой архитектуры "выбора", а иногда и парадоксально уживалась с ней. Рассмотрим эту эволюцию на материале архитектуры отдельных балканских народов.

В Болгарии в конце прошлого столетия и в начале нынешнего

главной ориентацией стиля, как уже отмечалось, явилось месемврийское средневековое зодчество. Общей особенностью формообразования стала музейная отвлеченность как пространственно-композиционного, так и фасадно-декоративного планов.

В области общественного строительства характерным образом национального стиля может служить архитектура здания Минеральных бань, построенная в Софии по проекту архитектора П. Момчилова в 1910–1911 гг. Стилистические элементы древнеболгарского архитектурного языка трактованы здесь в живописно-декоративном ключе. Занимающее целый жилой квартал, многомерное по функциональному решению внутреннего пространства, это сооружение, тем не менее, полностью разворачивает национальную тему лишь в убранстве фасада. Его трехчастная композиция отражает структуру интерьера, совместившего в себе идею крестовокупольной византийской схемы церковной архитектуры с классицистическим принципом дворцового зодчества – принципом flankирования главного входа боковыми ризалитами. Жизнерадостный образ архитектуры бани рождается в живописной полихромии цветных изразцов и золота в прорисовке оконных проемов и порталов, а также полосатой ("византийской") кладке стен. Ложные куполки и эркеры в основаниях барабанов, скругленные углы, аркатурные пояса – все эти историистские аксессуары с суховатой педантичностью музейного знатока собраны здесь в единой сценографии пластически-отвлеченного стилистического образа.

Подобная перечислительная изобразительность фасадного декора свойственна и архитектуре Центрального рынка в Софии (арх. Н. Торбов, 10-е годы XX века). Декоративная система скрывает здесь вполне современное устройство интерьера с широкими пролетами, железными конструкциями сводов, просторными залами. Элементы месемврийской архитектуры передаются с ордерными вставками. Керамические детали здесь отсутствуют, однако с чрезвычайной тщательностью разработана тема полосатой кладки стен, скомбинированная с аркатурными профилировками декоративных ниш, графичными по своей трактовке. Ритмическая монотонность здесь – под стать безжизненной прорисовке лиственного орнамента капителей, громоздкой приземистости главного фасада, ретроспективизму целостного образа.

Аналогичным образом решена и декоративная система храмовой

архитектуры. Многоярусная центрическая композиция церкви Параклесы в Софии, казалось бы, отвергает принцип фасадности, выявляя во внешнем облике композицию внутреннего пространства. Однако подобная конструктивность находит адекватное соответствие в декоре – в ложных ярусах боковых "сводов", глухих оконных барабанов, театрализованности вертикального нагнетения арочных и цилиндрических элементов.

Признаки тяготения к модерну в пределах национального стиля обнаруживает архитектура здания Синодальной палаты в Софии (арх. Ю.Миланов и П.Момчилов, 1906 г.). Решение фасада здесь обладает лаконичной строгостью, "национально" стилизованные элементы подчинены генеральной композиционной разметке крупных планов: полу-круглыми арками выделены окаймленные проемы первого этажа, второй отмечен сдвоенными колоннами, а тимпаны расцвечены синими и желтыми глазурованными керамическими плитками. Ясная простота декоративной системы фасада отражает конструктивную четкость функциональных пространственных связей интерьера. Нельзя не согласиться с мнением М.Коевой, признавшей, что в данном памятнике "византийские формы месемврийской архитектуры получили новое звучание".⁷ Их новизна, на наш взгляд, состоит в переосмыслении разрозненных исторических фрагментов на основе единой образоформирующей сверхзадачи целого, благодаря чему исчезает перечислительность интонации, механическая соположенность деталей, свойственная предыдущим образцам этого стиля, равно как и суховатая археологичность музеиного подхода к нему. Вместе с тем, применительно к данному памятнику еще рано говорить о сложившихся признаках системы модерна.⁸ Национальный стиль в болгарской архитектуре дает лишь представление о тенденции к движению стилевых значений в недрах статического типа ретроспективного сознания, движению, проявившему себя в декоративизме механического соположения "национальных" элементов.

В сербской архитектуре, стоявшей во второй половине века перед задачей достижения профессионального уровня европейского зодчества, национальный стиль проделал эволюцию от буквалистского копирования образцов средневекового наследия, до сближения с принципами архитектуры модерна как архитектуры синтезирующего

формообразования.

Процесс формирования национальных кадров и рост мастерства зодчих выдвинули в Сербии на первый план задачу изучения уроков отечественной старины. Появление в 70–80-е годы прошлого столетия истории архитектуры как специальной науки, что было связано с именами Михаила Валторовича и Драгутина Милутиновича,⁹ сопутствовало и практическому освоению "византино-сербского" стиля. На раннем этапе складывания "национального" стиля сербские и иностранные мастера шли по линии симбиоза многих стилистических, конструктивных и функциональных элементов архитектурного организма, а также поисков точных адресов копирования (так, с большой достоверностью воспроизводилась церковь монастыря Манасия, Раванице и др.). Наиболее самостоятельной образно-романтической интерпретацией в этом плане явилась церковь св. Спиридона в Триесте (1861–1869 гг., арх. К.Мачиякини).

В 70–90-е годы под влиянием деятельности архитектора Светозара Ивачковича в культовом зодчестве утвердился тип центрического и лапидарного по пространственной композиции храма, декоративная система которого – свободно стилизованные орнаментальные мотивы и аркатурные пояски – позволяют говорить о том, что сербская архитектура в формальном отношении обрела уже самостоятельный язык, отойдя от прямой зависимости от исторических образцов. Вместе с тем, в области общественного строительства национально маркированными оказывались декоративные и конструктивные элементы, ведущие свое происхождение именно из храмового средневекового зодчества. Поскольку жанрового аналога в истории не существовало, в общественной архитектуре произошло известное укрепление принципов псевдостилизаторских "византизмов", и торможение "неовизантизмов", что хотя и аккумулировало социальную энергию национальной идеи, лишало жизненного пространства архитектурную мысль.

Характерным произведением такого рода стал павильон Королевства Сербии на Международной выставке в Париже 1900 года (арх. М.Капетанович и М.Рувидич), представлявшего собой стилизацию сербской храмовой архитектуры конца XIII века.¹⁰ Национальной стилизацией средневекового культового зодчества была охвачена вся сфера жилищного и общественного строительства, исключением в

Белграде стало лишь т.н. здание Капитана Миши, сооруженное архитектором Я. Невом в 1863 году в стиле европейского романтизма.¹¹

"Словник" "национального" стиля в Сербии во многом близок "словнику" болгарского зодчества аналогичной направленности. Это – имитация полосатой кладки стен, стрельчатые и полукруглые прорези оконных и дверных проемов, аркатурные фризы, а также вертикальные и горизонтальные врезки орнамента. Различия состоят в большей сдержанности и композиционной ловкости в распределении декоративного убранства в сербском зодчестве по сравнению с болгарским, меньшей полихромии. Интенсивно растущий уровень мастерства позволил сербской архитектуре выйти на рубежи модерна уже в рамках "национального" стиля.¹²

Первые годы нового столетия в сербской архитектуре были отмечены созданием трех типов стилизаций: стилизацией академически трактованного крестово-купольного типа храмовой архитектуры, имитацией памятников моравской школы и, наконец, типом симбиоза моравских и рашских элементов.¹³ Однако новое поколение обновило этот набор средств, употреблявшихся элементов формы – как конструктивных, так и чисто декоративно-пластических. Ведущим представителем нового этапа в развитии национального стиля стал видный архитектор рубежа веков Бранко Таназевич.

Хотя в его творчестве радикальных трансформаций поэтики не возникло, именно этому мастеру принадлежит заслуга в модернизации трактовки традиционной орнаментики в духе моравской архитектурной школы, творческая интерпретация плетеных орнаментов, розетт, стрельчатых проемов и шахматных декоративных вставок, а также введение комбинаций традиционных элементов с сецессионистскими.

Сербское зодчество второй половины XIX – начала XX вв. демонстрирует значительный потенциал развития, что особенно обращает на себя внимание при сопоставлении его с архитектурой "национального" стиля в Болгарии. Вместе с тем, статичность, заложенная как в той, так и другой национальной архитектуре, не позволила им выйти на рубежи нового эстетического мышления, воплотиться в исканиях модерна. Использующее близкий болгарскому набор значений национально маркированных элементов, архитектурное сознание сербов развивалось в более широком диапазоне интерпретационных

возможностей, но ревниво оберегало себя от трансформационного воздействия как извне идущих художественных новшеств, так и актуализации низовых уровней собственной традиции. Иную позицию выработала в этом отношении Хорватия, обратившаяся к народному творчеству и потому выстроившая собственный эллипс сецессионистской эволюции в соответствии с европейской моделью художественного развития. Однако рассмотрение этого круга проблем выходит за пределы феномена собственно национального стиля, а потому и нашего исследования.

Значительный шаг на пути к органическому слиянию элементов народного жилища с элементами храмового средневекового зодчества был сделан в архитектуре "национального" стиля на рубеже веков в Румынии.¹⁴ Создатель школы т.н. "неорумынского" стиля архитектор Йон Минку (1851-1912) получил образование в Париже. Однако смысл всей своей деятельности он видел в том, чтобы охранить отечественное зодчество от космополитизма европейской эклектики, создав прочный противовес в форме творческого осмыслиения национального художественного наследия. Демократ по своим социальным взглядам, Й. Минку искал возможности выражения идеализированного образа национального духа, воплощенного в традиционных промыслах и строительных навыках.

В своих главных произведениях архитектор проявил себя как сторонник исторической достоверности в ассимиляции форм традиционного румынского зодчества. Созданному им дому "Лаховары" в Бухаресте (1866) признак национального сообщается посредством введения центрического крыльца, украшенного портиком из резных деревянных колонок, которые несут аркатурный поясок с профилировкой в народно-крестьянском вкусе. В произведении 1892 года - знаменитом "Буфете" в Бухаресте (шоссе Киселева) - Й. Минку применяет свободную функциональную планировку объемов, высокое, акцентированное все той же "народной" колоннадой крыльца, игру разноуровневого покрытия. Наконец, во внутреннем дворике Центральной женской школы в Бухаресте (1890) мерный ритм остекленного портика вызывает в памяти традиционную архитектуру монастырских ансамблей.

Раскованная стилизация Й. Минку ассоциируется с архитектурой крестьянских домов в холмистой местности Арджеша или Мусчела, с деревянным храмовым зодчеством Румынии XУI-XУІІ веков. Мастер

использует и традиционные строительные материалы: дерево, камень. Он точно воспроизводит орнаментику народной румынской архитектуры. Однако при всей убедительности своих стилизаций, Минку никогда не встает на путь буквального, механического копирования народных образцов. Исполненные большого такта и мастерства в пропорциональном строении, деликатном использовании орнамента, цвета, произведения Йона Минку, воссоздавая отвлеченный образ народного зодчества, полны патриархальной основательности, они по-человечески уютны и по-народному прямодушны в своих стилистических заимствованиях.

Вместе с тем, камерная идилличность художественного мира Минку становится проблематичной, если взглянуть на его произведения с точки зрения системы функциональных значений. Действительно, рационализм пространственной планировки, утилитаризм в использовании природных материалов приходит в противоречие с тем, что роль стилеобразующих факторов при этом отводится не им, а лишь национально-маркированным аксессуарам. Произведение как бы "проговаривает" свою роль, оставаясь за кулисами реально протекающего действия. Очевидно, корни такого противостояния консервативным течением историзма, стилизация Минку была вынуждена одновременно отвечать требованиям и несостоявшегося в полном объеме в Румынии модерна, и прогрессивным тенденциям полистилизма, которые не всегда согласовывались между собой.

Это совмещение "миссий" меняет значение стиля: трагическая невозможность вырваться за пределы времени при крайней струнности последнего продиктовали архитектору особую насыщенность национальной образности в ткани его произведений, а зрителю предписывают осознание необходимости прочтения творчества румынского зодчего в широком ряду общественных устремлений румынской художественной культуры того периода. Идея народного, проявляющаяся в стремлении выявить доминанты исконного и вечного в национальном зодчестве, породила двуплановость художественного языка Й. Минку. Адаптируя европейское течение неонациональных стилизаций, румынский архитектор противопоставляет пришедшему извне веянию - инерционность, традиционализм румынской художественной среды. Оппозиция "свое-чужое" возникает при этом как единственная возможность

контакта с пришедшими со стороны формами, как наиболее продуктивный способ овладения ими в интересах актуальных запросов отечественного художественного процесса.

Творчество Минку породило в Румынии целую школу мастеров, продолжающих развивать принципы национального стиля. Ведущие представители этой школы - К.Черкез, П.Антонеску, Г.Черкез и др.- обнаружили большое постоянство и верность исходным моделям стилизации. Благодаря им это архитектурное направление продолжало активно заявлять о себе вплоть до конца двадцатых годов нынешнего столетия.

В Греции начало формирования и расцвет "национального" стиля в архитектуре пришлись на более ранний, чем в других балканских странах, период - на 50-60-е годы XIX века. Поиски самобытного архитектурного облика развивались здесь по пути неоклассики. Хотя в городах производились перестройки в духе "византийских" стилизаций, они скорее носили привнесенный, нежели выросший из духовной традиции национальной культуры характер. Таков, например, афинский собор Большая Митрополия (церковь св.Николая, Евангелистрия, 1842-1862 г.), в строительстве которого принимали участие иностранные мастера и который по праву относят к разряду "книжной космополитической архитектуры".¹⁵ В духе "византийской" традиции строили и производили реконструкции и русские зодчие в Афинах: самой значительной работой считается восстановление в 1835-1837 гг. крестовокупольного храма XIII века Сотири ту Алику.

Однако решающее слово, как уже было сказано, принадлежало неоклассической традиции. Обращение к ней возникло в различных формах, найдя выражение как в сдержанности эклектики европейского образца, никогда не выходившей в Греции за пределы гармонической соразмерности форм, так и в классицистическом направлении "исторического" стиля, в котором, например, решено здание Национального музея в Афинах (1860-е гг., начат архитектором Л.Ланге). Архитектура музея представляет собой образец строения репрезентативного типа - трехчастного с боковыми ризалитами и акцентированым центральным блоком, организованного строгим размеренным ритмом портика наружной галереи в ширину всего фасада. Ордерные мотивы употреблены здесь с тем тактом, который отличает подлинно

классическую архитектурную культуру.¹⁵

Однако самым плодотворным и стабильным во временах оказалось то течение неоклассического стиля, которое наиболее непосредственно и органично несло в себе просветленный пуранизм античного (не антиклизирующего!) начала. Именно в этом варианте национального стиля – наиболее демократичном и органичном для Греции выстроены во второй половине XIX – начале XX века жилые районы большей части Афин, Салоник и других городов.¹⁶ Выполнившиеся главным образом греческими архитекторами-профессионалами (в отличие от полународного зодчества архонтов), эти здания представляют собой двух-трехэтажные дома, чьи фасады очень сдержанно и тактично декорированы ордерными элементами: плоскими канелированными пилястрами, декоративными аттиками и классическим орнаментом (меандром и др.). Несмотря на свою непритязательность, именно эта скромная утилитарная архитектура открывает глубины строительной и общеэстетической культуры греческого народа, из глубины веков донесшей благородные принципы антропоморфизма, музыкальной сбалансированности пропорций, точности соотношения пространственной композиции и декора.

Что же касается продуктивного звена "византинизмов" – в отношении средневекового наследия национальное самосознание греков в конце XIX – начале XX века проявило себя, главным образом, в широкой волне реконструкции памятников Византии: особенно значительным событием было восстановление города Салоники в первом десятилетии нашего столетия, реконструкция византийских храмов в различных городах Греции, долгое время служивших мечетями, а также восстановление главной улицы древней столицы Византии, пересекавшей город с Востока на Запад – Энтитии одос.¹⁷ Увлечение средневековьем стало знаменем национально-романтически ориентированной архитектурной мысли. Оставшийся нереализованным проект площади Димархии, составленный в 1917–1919 гг. К.Кицикисом, открывает просторы развитию романтико-утопического сознания, утвердившего принципы музейной стилизации средневекового зодчества, которое было столь характерным для всех Балкан в конце прошлого столетия. Именно в этом звене стали возникать идеи слияния национального стиля с народным зодчеством (архитектор А.Захос), став-

шие предвестиями рождения местного варианта стиля модерн.

* * *

Мы рассмотрели специфические формы движения архитектурного сознания от эклектики к модерну внутри художественного пространства, заданного фиксацией национальных стилей, в каждой из балканских стран. Эволюция в принципе могла бы быть представлена и на материале любой отдельно взятой национальной архитектуры. В большей или меньшей степени подобный тип развития характеризует и архитектуру многих других стран: так, например, в России истоки модерна обнаруживаются в демократическом крыле "русского" стиля, аналогичным образом развивается процесс и в Польше.¹⁸ Однако важно обратить внимание на постоянство именно балканского способа бытования архитектурного направления и архитектурного "тропа", на котором оно основано: при всех различиях в воплощении национальной темы в архитектуре Балкан доминирует общая установка – установка на цитирование – от частичных заимствований стиля до полной мистификации современников посредством воспроизведения исторического прототипа. Возникает ситуация замещения или точнее – наложения текстов. В результате установки на цитирование пространственный и временной модус стилизаций оказываются в соотношении друг к другу по принципу зеркальной симметрии.

Пространственный модус – это отношение к Европе. Семантические обращения стиля, с которыми в балканском сознании было связано начало профессионализма, вхождение в мир новоевропейской культуры самими европейцами переживалось как закат цивилизации, как знак исчерпанности и безнадежной секуляризованности культуры (в этом отношении эклектику можно уподобить образу Вавилонского храма), меняющейся в тесных простенках механического перебора клишированных форм. Временной модус – это вертикальная направленность на письменного взглядывания в собственное прошлое. Установка на воскрешение Золотого века, в котором происходила самореализация национального духа, предполагало, что современность лишалась статуса реальности

и оказывалась целиком опрокинутой в историю, а история верховодила ею на правах актуального политического мифа. Возникает перекрестное взаимодействие оппозиций, где каждый член одновременно противопоставлен и тождественен другому : оппозиции "свое / чужое", "настоящее / прошлое", "реальное / мифологизированное" сохраняют универсальные характеристики "свое=хорошее", "чужое=плохое". Однако же в этом же оценочном плане над ними надстраивается оппозиция "престижный / непрестижный", которая приводит весь конгломерат оппозиций в движение и обуславливает сложные отношения, конечная цель которых может быть определена следующим образом: непрестижное "свое" должно стать престижным, черпая из престижного "чужого". Чтобы "свое" стало престижным (и тем самым получило знак "плос"), оно должно отразиться в зеркале такого "чужого", которое тождественно "своему мифологизированному прошлому". При этом "свое", тождественное реальному и настоящему (современному), теряет престижность (знак "минус"), и потому "настоящее" (современность) становится как бы "неактуальным" (в значении "прошлым") и мифологизированным (в значении "утратившим статус реальности").

Если в европейской архитектуре происходит движение от пластики к концепту, на Балканах, наоборот, происходит порождение пластики из европейского концепта. Таким образом, контекст европейской культуры и национальная традиция оказываются в ситуации иератического предстояния противопоставлений с постоянным взаимным замещением: свой - чужой, настоящее - прошлое, реальное - мифологизированное. Для рационализма XIX века ситуация весьма парадоксальная.

Впрочем, известная парадоксальность свойственна всей эстетической системе эклектики. Взаимная несоотнесенность планировки внутреннего пространства зданий и декоративной системы фасада, полистилизм и иерархическая упорядоченность ордера, установка на музейную достоверность воспроизведения древнего образца и внеисторичность механического соединения цитируемых фрагментов, на-

конец, сам принцип умозрительной художественности, подразумевающей доминирование концепта стиля над пластикой конкретного произведения, а потому – словно опирающийся на некий вербальный комментирующий подтекст как условие единства визуального целого – все эти свойства архитектурной эклектики указывают на то, что тенденция к постоянному замещению знаков эстетического поля, в известной мере свойственная всему европейскому неоромантизму, является здесь правилом. В этом отношении балканские мастера выступают верными адептами общеевропейской устремленности архитектурной мысли. Вместе с тем, смысл операции замещения на Балканах обнаруживает глубинные связи именно с региональным менталитетом, свойственным ему мифopoэтическим миропониманием, что проявляется на всех уровнях организации смыслообраза.

Так, замещение (-наложение) происходит на уровне отношения "орнаментальная деталь – общая система декора фасада". Фрагмент орнамента, перенесенный с древнего памятника в новый контекст декора, утрачивает свою пластическую уникальность, превращаясь в разновидность индекса стиля. При этом значением умозрительного метапластицизма наделяется общая система декорированной поверхности. Принцип замещения (=наложения) проявляет себя и на уровне отношения "декоративная система фасада – конструкция". Если в европейской архитектуре "историзма" однозначно доминирует первый элемент и тем самым исчерпывается содержание эстетического перевивания, на Балканах в контексте идеологии, разворачивающей время вспять (согласно мифу о Золотом веке), декоративное оформление фасада в восприятии современников выказывало такого рода независимость от внутренней планировки, которая была преимущественно ориентирована на характеристику контекста культуры (обращенности к европейским моделям архитектурного мышления): он-то и являлся объектом изображения, то есть фон парадоксальным образом оказывался в фокусе зрения. Возникало смещение акцентов: "текст" балканских стилизаций реализовывал себя как бы в негативе по отношению к контексту европейской современности.

Наконец, наложение смыслов происходило на уровне отношения "стиль – стилизация": первичность древнего прототипа мыслится символически, а потому текст стилизации и его стилеобразующий фон

выступают как некая вторичность по отношению к внеtekстовой (внештетической, внеисторической, внеидеологической) реальности Символа. Здесь негация здимого за счет актуализации мыслимого выявляется уже в универсалистских, гиперструктурных масштабах.

Во всех трансформациях стиля доминирует общий принцип: текст приобретает вторичность по отношению к контексту, контекст – по отношению к внетекстовой реальности. "Национальный" стиль выступает в качестве фетиша – то есть части, по которой восстанавливается целое своей древней культуры. Связь с мифopoэтическим типом сознания здесь очевидна: целое и часть как единое, зеркальное противопоставление пространственного и временного модусов, реальность как доказательство магической значимости стиля-вещи.

Подобный тип мышления восходит к архаическим, в частности, мистериальным традициям балканской культуры. Схема взаимного наложения членов оппозиции соответствует высокой значимости в балканском фольклоре заместительных формул. Зеркальная симметрия центральных категорий универсальной космологии (пространства и времени) есть противопоставленность верхнего и нижнего миров. Обращение к темам национальной истории в условиях господства идеологии национального мифа наполняется значением ритуального действия. Произведения национального стиля на Балканах в качестве теста-акции содержит в себе указание на скрытый внеумопостигаемый смысл-образ, восходящий к традициям мистерий: традиции откровений в незавершенности, ориентации на открытость эстетического ряда. Это обусловило и характерный для Балкан общий тип смешения акцентов эстетического восприятия: при всей на вид "почвенности", заземленности, крестьянском прагматизме архитектурного "послания" – его глубинное содержание раскрывается в плане мыслимого, ожидающего, интенционального, а не реализованного.¹⁹ Данные свойства во многом определили и своеобразие балканского менталитета в целом.

Обозначившаяся в архитектуре национального стиля специфика художественного мышления балканских народов имеет ряд типологических параллелей. Например, много общего можно обнаружить при сравнении Балкан с русской архитектурой второй половины XIX века. Наличие этой общности, помимо всего прочего, обусловлено и общим

периферийным по отношению к крупным европейским художественным центрам положением России и Балкан в ту эпоху. Это обстоятельство, с одной стороны, ставит их в равное положение реципиентов, а с другой — объясняет отчасти заложенную в них мощную интенцию к выработке самостоятельной позиции.

Как и на Балканах, в России национальный стиль служил одним из важнейших путей перехода архитектуры от неоромантической эклектики к органическому синтезу стиля модерн. В творчестве художников абрамцевского кружка произошел решительный скачок от механического археологизма в соположении национально маркированных элементов к созданию единого пластического образа на основе свободной компоновки традиционных форм. Сходство прослеживается и на уровне идеологических функций этого художественного явления: хотя и не в такой обостренной форме, как на Балканах, архитектура "русского" стиля несла идею утверждения великодержавного славянофильства. Не случайно, что многообразная в своих проявлениях и лишенная однозначности на родине, эта идея мгновенно политизировалась и становилась доминирующей в произведениях русских зодчих за границей, хотя бы в тех же балканских землях: вспомним патетичность кафедрального собора имени Александра Невского в Софии работы архитектора Померанцева и др., православные храмы в Барне, Белграде или Афинах.

Наконец, сходство между архитектурой национального стиля на Балканах и в России можно усмотреть и в культурологическом срезе явления. В обоих случаях речь идет о том преформировании чужого текста (в данном случае — веяний неоромантической западной архитектурной мысли), при котором священная ось самобытия духовной традиции выступает не благодаря, а скорее вопреки зданию обозначенным признакам национального, проявляясь больше как способ названия себя в пространстве национального идентитета, в двойном кодировании своего имени как типе историко-культурной памяти. Элемент трансцендентности в национальном мифе и есть то главное, что рождает сходство художественных обликов двух регионов. Но многое их и различает. Не вдаваясь в перечисление множества функциональных и типологически более частных различий, отметим основное. Оно состоит в наличии позитивной направленности эволюции

архитектурного мышления в России (при всей недовоплощенности духа!) в смысле возможностей, реальной реализации потенций и - при наличии большого энергетического потенциала - отсутствие перспектив реализации их на Балканах (перефразируя Г.Д.Гачева - дух вневоплощенный¹⁹). И действительно, эта вне - определяет инохудожественность реального бытия национальных стилизаций на Балканах как главную типологическую характеристику всей художественной традиции региона.

Национальный стиль на Балканах - это автопортрет как антивоспоминание, это миф в мифе, да и в риторичности самой этой фигуры звучит оттенок метафизичности. Культурный парадокс эклектики и парадоксальность форм бытования и самораскрытия художественной культуры на Балканах совпали в метафизическом пространстве национальных стилей.

Известно, что "концы" всегда обнажают "начала". Чтобы манифестировать свое существование, эти "начала" принимают облик набора возможностей, являя миру не себя, а лишь прообраз-отношение. Однако в мире минус-времени и отрицательных пространств с их постисторическим духом тень - негация сущностного - становится суперреальностью. Именно в ней - этой тени - таится росток будущей позитивности. На Балканах на рубеже веков это квази-начало призвано было стать началом настоящим - началом профессионализма, началом приобщения к европейским культурным нормативам. Однако истинность пришла не к времени, и потому балканские начала были обречены на замкнутость в самих себе.

Архаизирующие пласти художественного сознания балканских зодчих прошлого века становятся особенно заметными благодаря слабой дифференцированности "книжного" и "низового" уровней культуры в условиях смены культурной парадигмы, то есть в переходный период от поствизантийского канона к постренессансной эстетике нового времени. Переломный период встречи "концов" и "начал" в архитектуре "национального" стиля на Балканах с особой силой обнажает глубинные основания мифопоэтического мышления. Не столько в факте обращения к теме, продиктованной императивом политического момента, не в готовности идентифицировать континуитет судеб культуры, а в проявившихся в процессе реализации этой сознатель-

ной установки глубинных структурах мышления обнаруживается естественная преемственность художественного видения балканских мастеров нового времени с региональной традицией.

Примечания.

1. Slapšak S. Balkanske Arkadije // Umetnost i mit. Beograd 1987, ss I6I-I66.
2. Об архитектуре "выбора" смотри:
Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1982. Борисова Е.А. Неорусский стиль // Борисова Е.А., Каждан Т.В. Русская архитектура конца XIX - начала XX в. М., 1971, с. 143-166.
3. Механизм формообразования исторического стиля принято именовать стилизацией или стилизаторством (последнее - с оттенком негативной оценки). Придерживаясь общего родового понятия "стиль", мы отказываемся не столько от более точных дефиниций процесса, сколько от оценочных определений в принципе, ибо для нас имеет значение не столько художественное качество того или иного произведения, сколько его место в системе культурных символов.
4. Достаточно упомянуть грандиозный храм-памятник "Александр Невский" - софийский кафедральный собор, созданные по проекту академика А.Померанцева при содействии архитекторов А.Смирнова и Б.Яковлева, храм-памятник на Шипке (арх. А.Померанцев), русскую церковь св. Николая в Софии арх. А.Померанцева и др. См.: И.Йорданов. Характер на движението в България около 1900 г. за създаване на национален облик в българската архитектура. - В кн.: Известия на Института за градоустройствство и архитектура. С., 1983, с. 353-373.
5. Полевой В. Искусство Греции. Новое время. М., 1975, с. 212-214.
6. См.: Борисова Е., Каждан А. Русская архитектура конца XIX - начала XX века. М., 1971.
7. Коева М. Традиции и новаторство в българската архитектура след Освобождение // Из историита на Българското изобразително изкуство. т. I. София, 1976, с. 144.
8. В достаточно развитом виде мы встречаемся с болгарским вариантом стиля "модерн" в творчестве талантливого архитектора Николы Лазарова (1870-1942), однако связанные с ним проблемы лежат в стороне от проблем национального стиля и выходят

дят за рамки нашего исследования. О Н.Лазарове см.: Арх. Иван Н.Аврамов. Никола Лазаров. Личность, творчество, общественные прояви. София, 1983.

9. В этом отношении особенно значительным событием стала организация М.Валторовичем и Д.Милутиновичем выставки фотографий средневековой сербской архитектуры в Белграде в 1875 году, имевшей большой общественный резонанс. Интерес к архитектурной истории нашел выражение в создании в 1905 году кафедры истории архитектуры византийского стиля на Техническом факультете Университета в Белграде. См.: Ђелько Шкаламер. Основа српског стила у архитектури. // "Зборник за ликовне уметности" 5, Нови Сад, 1969, с. 191-232.
10. Б.Николајевић. Српска уметност на париској изложби. // Бранково коло. Сремски Карловци, 1900.
- II. С точки зрения социально-политической престижности "национального" стиля весьма примечателен тот факт, что построенная в римско-католическом стиле кафедральная церковь в Белграде была весьма негативно принята общественностью. См.: Ж.Шкаламер. Основа "српског стила у архитектури". - Зборник за ликовне уметности 5. Нови Сад, 1969, с. 191-232.
12. Подобным образом эволюционировало одно из крыльев "русского" стиля в России (см.: Е.Борисова, Т.Каждан. Русская архитектура...).
13. См. Ж.Шкаламер, с. 215.
14. Кудрявцев А.П. Архитектура. Румыния. // Генезис и развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-восточной Европы. М., 1978, с. 476-484.
15. Полевой В.М. Искусство Греции... с. 212.
16. Δημακοπόλεως Ι. Ανδολόγια Ελληνικής αρχιτεκτονικής. Αθήνα 1981.
17. Восстановление города Салоники вели французские архитекторы Э.Эзбар (1875-1933), а также греческие зодчие К.Киприс и А.Захос. См.: В.М.Полевой, с. 274.
18. Борисова Е.А. Неорусский стиль. // Борисова Е.А. Архитектура в творчестве художников Абрамцевского кружка (У истоков "неорусского стиля"). // Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века. М., 1984, с. 137-182.
19. Об этом см.: Н.Злынцева. Проблема историзма на Балканах и в России во второй половине XIX - начале XX вв. // Балканские исследования т. Х. М., 1987, с. 108-126.
20. Гачев Г.Д. Космос у Достоевского // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. II3-II6.

Глава четвертая. РАННИЙ ПОРТРЕТ НА БАЛКАНАХ:
ПОЭТИКА ТОЖДЕСТВА

Рассматривая Балканы как регион, обладающий историко-культурной целостностью, нельзя не обратить внимания на специфику этой целостности. В области художественного сознания она часто проявляет себя в формах парадокса. Парадоксализм балканского менталитета, обусловленный целым рядом особенностей развития народов этого региона, где переплелись различные этносы, перемешались культурные страты, где постоянный цейтнот препятствовал полновесному вызреванию явлений и идей, где мифопоэтический пласт мышления цементировал процессы, осознающие себя в совершенно других категориях, особенно ясно выступил на этапе секуляризации культуры в конце XVIII – первой половине XIX веков. В это время в искусстве Балкан наблюдается такое сильное воздействие на имманентные художественные процессы экстраэстетических, внехудожественных факторов, что возникают странные инверсии и сращивания: в изобразительном искусстве поствизантийская модель трансформируется в модель западноевропейского образца, но при этом сохраняется канонический тип мышления. Особенно наглядно это проявилось в раннем станковом портрете: секуляризованное изображение человека унаследовало от предыдущих эпох ряд коммуникативных функций, восходящих к древним традициям ритуализированного сознания.

Однако прежде чем перейти к непосредственному материалу, остановимся на вопросе, почему именно портрет избран нами в качестве индикатора историко-культурных трансформаций. Дело в том, что среди всех разновидностей изобразительного сообщения как текста портрет изначально выделяется своим усиленным бытийственным значением.¹ Являясь формой интравертированного переживания Пространства-Космоса в системе архаического сознания, портрет на всех стадиях своего существования в истории искусства несет в себе особого рода коммуникативную энергию, устанавливая не только прямую, но и как бы обратную связь с внетекстовой реальностью. Можно сказать, что портрет обладает собственной онтологией, и поэтому не

просто изобразительно коммуницирует, как любая другая изобразительная знаковая система, но предполагает особого рода гестуальность², то есть может не только фиксировать визуальный факт, но и "действовать", то есть свидетельствовать о тех или иных изменениях в стереотипе поведения в данной культуре, на условиях двойничества "затмешать" свой живой натурный прототип, брать на себя ту или иную роль своего реального патрона, выходя за пределы собственно художественного пространства.

В новое время переход от внеличностного средневекового сознания к сознанию секуляризованному, то есть закованному в границы индивидуального "я", манифестируется появлением в живописи светского портрета. В процессе формирования жанра возникает промежуточная стадия – переход от ктиторского "внепортретного" изображения человека к портрету станковому и светскому сопровождается появлением типа портрета, обладающего особым качеством поэтики: этот промежуточный тип портрета совмещает в себе прошлое и будущее, то есть, особенности ктиторского изображения накладываются на ростки светской живописи. Это – так называемый "исторический примитив", типология которого хорошо известна на примере такого рода переходных форм, как сарматский портрет в Польше XVI-XVII веков, русская парсуна конца XVII – начала XVIII века и т.п.³.

Общие принципы поэтики примитива можно определить как регулярность композиции при интонации перечислительности в сопряжении ее отдельных частей, графично располагающихся в живописном поле.

Примитиву свойственна легкость в отбрасывании школьных норм традиции, но вместе с тем имеет место опора на наиболее глубинные, архаичные столпы этой традиции. Так, устройство внутренней формы примитивного портрета вызывает к наиболее древнему классу визуальных текстов – орнаменту: в организации зрительного ряда акцент сделан на синтагматике в противовес семантике (это свойство фольклор). Острая характерность портретов-примитивов лежит как бы за пределами собственно искусства, характеризуя не столько представленную модель, сколько особую спрятленность, редуцированность эстетических опосредований. Редукция эстетического начала приводит к дезавтоматизации поведенческого кода, и тем самым – к особой коммуникативной выразительности самой живописи. Факт изображения

воспринимается современниками как факт культурного поведения. Ноевые стереотипы поведения и структуры традиционного мышления приходят в противоречие, и это противоречие закрепляется в визуальном коде напрямую. Портреты в духе "исторического примитива" поражают своей онтологической обнаженностью, придающей им удивительную силу.

Типологически к этому кругу явлений принадлежит и ранний портрет на Балканах конца XVII - первой половины XIX века.

Однако при всем типологическом универсализме процессов перехода к европейской живописи нового времени художественное сознание балканских народов проявило целый ряд уникальных свойств. Последние выразились не только в глубинной архаичности трансформированных в соответствии с новыми образцами форм живописного выражения, но и в специфическом наборе этих архаизмов никак не сводимых исключительно к поствизантийскому канону. Речь идет о проявлении особенностей регионального миропонимания, о структурных свойствах балканской "картины мира", которые стали заметнее в этот переходный период и определили его локальные варианты.

Путь балканских мастеров к овладению языком европейского профессионализма не был однороден. Можно выделить три основные модели сложения портретного жанра на Балканах. Общим знаменателем регионального своеобразия является принцип тождественности, лежащий в основе и строения поэтических систем, и прагматики визуального "текста", и общекультурных коннотациях изображения. Употребляя слово "поэтика" в широком смысле, можно сказать, что все модели балканского портreta-примитива прошли под знаком поэтики т о ж - же с т в а. Однако прежде чем остановиться на анализе последней, следует охарактеризовать каждую из трех моделей.

Говоря коротко и схематично, они представлены, во-первых, болгарской моделью портreta-примитива, в котором в процессе эволюции от ктиторского изображения к индивидуализированному образу было создано некое внеканровое пространство, способствующее возникновению секуляризованного "я" не в плане стиля, а скорее - стиля-поведения, то есть гестуального модуса живописного пространства человека. Второй моделью может служить сербский, вернее - воеводинский портрет - примитив более ранней поры, конца XVII века, который основан на специфическом сплаве различных стилистических

и историко-культурных напластований, то существующих в виде сбалансированной "взвеси", а то взаимно конфликтующих.

В отличие от болгарской модели, сербская лежит больше в сфере горизонталей: не вертикальных перемещений жанров-страт, а взаимодействия соседствующих по горизонтали культурно-исторических пространств. Третьей моделью раннего балканского портрета мы склонны считать архаизирующий греческий портрет 40-х годов XIX века – своеобразный островок примитива, который возник в толще "материки", уже сложившейся профессиональной живописи. Круг проблем, связанных с греческим портретом, касается вопросов комплексаторных механизмов, активизируемых традиционалистским сознанием в эпоху секуляризации культуры. В отличие от болгарского и сербского портретов, греческий примитив 40-х годов заставляет обратиться к самой онтологии, духовному смыслу трансформаций культурного организма. Каждая из моделей порождает своеобразие художественного языка, а все три – выявляют различные способы самообнаружения региональной ментальности. Сосредотачивая свое внимание главным образом, на проблемах собственно живописи, мы будем стремиться к анализу именно того, как в живописном выражении обнаруживает себя структура балканской "картины мира".

Наиболее "чистой" моделью балканской специфики в формировании портретного жанра является, на наш взгляд, портрет в болгарском изобразительном искусстве первой половины XIX века. Следует оговорить важный атрибуционный момент: в рассматриваемый период в болгарском изобразительном искусстве имели место проявления всех этапов сложения светского портрета одновременно, поэтому последовательность в нашей классификации будет основана на стадиально-типологическом, а не на формально-хронологическом принципе. Распространено мнение, что станковый портрет генетически восходит к портрету ктиторскому. Анализ болгарского материала показывает, что между первым и вторым типом портрета устанавливается отношение не прямой преемственности, а антагонизма. Промежуточным звеном оказывается вообще не портрет, а архитектурный пейзаж. Переходим к конкретному рассмотрению.

На протяжении XIX века ктиторский портрет претерпевал в болгарском изобразительном искусстве известную эволюцию¹: росло число

бытовых деталей, усложнялась и конкретизировалась физиognомическая характеристика персонажей. Однако эти новшества не меняли дела по существу. В XIX веке ктиторский портрет в болгарской живописи представлял собой весьма гомогенную структуру, основанную на принципах поствизантийского канона. Изображение строилось на принципах обратной перспективы, то есть мир оказывался производным от субъекта веры. Понятие натуры ограничивалось внешней связью с представляемым: "портрет" являлся набором признаков внешности ктитора, лишенного целостного образного осмыслиения. Наконец, экзистенциальный статус изображения определялся состоянием внутренней погруженности, отрешенностью, состоянием пребывания персонажа в сакральном пространстве композиции. Несмотря на значительный разброс типов изображения по отдельным цеховым "школам", различия не нарушают общей системы указанных принципов живописной "речи".

Наибольшую приверженность традиции демонстрируют работы Ди-
митрия Т.Молерова (ок. 1780-1868): п-т Рады в главной церкви
Рильского монастыря и там же - п-т Вълко, дядо Яне и бабы Стефани
(1840-1941), п-т иеромонаха Севастьяна и архиерея Серифима в ме-
тохе Пчелино Рильского монастыря (1839), п-т Марии и Михаила в
параликсе Св. арх.Михаила Рильского монастыря (1840). Изображе-
ния подчеркнуто иератичны, парные портреты отличает строгая сим-
метричность композиции. Перечислительность примет внешности изо-
браженных дарителей лапидарна, а мягкая графичность и скруглен-
ность силуэтов обнаруживает лирическую струну таланта мастера.
Этому типу портретов близки и произведения отца Д.Молерова - Тома
Вишанова (ок. 1750 - неизв.)⁵: п-т проигумена Феодосия, держащего
модель храма и крест в руках, (церковь Покрова Богородицы Риль-
ского монастыря, 1811 г.) исполнен выражения энергии, в характе-
ристике лица проступают элементы светотеневой моделировки.

К еще более архаичной группе памятников относятся ктиторские
портреты К.Валева, С.Валева, М.Зографа. Их отличает дробность
многочисленных деталей, скованность пластики и угловатая графи-
ческая манера письма. К последней группе, стоящей особняком, можно
отнести работы Захария Зографа. Забегая вперед, скажем, что этот
выдающийся мастер болгарского Возрождения стал основателем ранне-

го светского портрета в болгарской живописи. Однако расписывая храмовые интерьеры, он целиком оставался верным поствизантийскому канону в представлении изображений дарителей. Хотя в портрете Теодоры Дугая и Рады в главном соборе Рильского монастыря (1844) художник вводит бытовые детали и отчасти – психологические характеристики лиц, а в изображениях господствует традиционная симметрия, позы лишены унылой застылости, но проникнуты интонацией отрешенности. Аналогично решен и выразительный портрет Теодоры с сыновьями в росписи Троянского монастыря (1847–1848).

Рассмотренная группа памятников приводит к выводу, что ктиторские изображения являются портретами лишь отчасти, весьма формально: они не передают личностного образа портретируемого. Весьма существенным элементом их художественного пространства является надпись. Текст надписи осмысливается графически, то есть в едином живописном ряду, но по отношению к изображению занимает доминирующую позицию. Изображению отводится роль визуального комментария, указывающего на факт верbalного обозначения конкретного лица. Всю полноту означающего берет на себя текст, содержащий имя дарителя, дату создания храма, а иногда и другие сведения о ктиторе (его происхождении, социальном статусе, в случае групповых портретов – характеризуются родственные связи). Вербальный ряд здесь обладает более высоким, чем визуальный, статусом в иерархии кодов: он удостоверяет истинность факта дарения. Текст – надпись – включает в себя и весь поведенческий комплекс портретирования, оставляя изображению роль фонового индекса. Здесь слово и есть дело, а стало быть, изображение – не столько собственно визуальный, сколько вневербальный текст. В ктиторском портрете изображение стоит в оппозиции к поведению, ибо гестуальный модус закреплен за письменным словом, а визуальный ряд вторичен по отношению к нему. Поведение доминирует над изображением, первый и второй члены отношения полностью разведены.

Вместе с тем, несмотря на отделенность "поведения" от "изображения" в ктиторском портрете, известное взаимодействие между ними все же имеет место: рассмотренные группы портретных изображений различаются по степени конкретизации внешнего облика ктитора. И хотя эта конкретизация не ведет к принципиальному проры-

ву надындивидуального пространства, тем не менее само количественное увеличение признаков-характеристик повышает уровень разнообразия зрительного ряда, в чем коренятся предпосылки будущих трансформаций.

Нечто подобное происходило в начале XIX века и в агиографическом жанре болгарской литературы, который можно в известной мере рассматривать в качестве аналога предвоздрожденческого ктиторского портрета. В "Житии и страданиях грешного Софрония" – сочинении Софрония Врачанского – переплетены различные типы сознания – от патриархального до рационально-эстетизирующего. Здесь "видение мира пластично, а слово живописно"⁶, то есть как и в изобразительном искусстве вербальный и визуальный коды предельно разведены и при этом как бы меняются местами. Но еще важнее – это то, что по сравнению со средневековой нормативной моделью агиографики здесь повышается степень "реальности изображения человеческой жизни"⁷. "Мир запестрел вдруг конкретным чувственным многообразием", однако "эти эпизоды и характеристики, при всей их живости, являются скорее результатом эмпирической фиксации, чем поэтического осмыслиения жизни как целого"⁸. Аналогия между живописным и верbalным описанием возникает в плане повышения степени разнообразия характеристик.

Ктиторский портрет можно генетически связать с ранним станковым портретом лишь формально, по существу они противостоят друг другу. Что же явилось реальным катализатором жанра?

Мы склонны видеть его в изображении не человека, а архитектуры – в архитектурном пейзаже живописи "а ла франга". Логика имманентного художественного развития разрушает формальную типологию жанров, как правило, являющихся позднейшими проекциями нормативного мышления. Между портретом человека и изображением архитектуры в то время в балканском искусстве не существовало непреодолимого барьера. С другой стороны, роль архитектурного пейзажа в становлении светского портрета – это одно из доказательств сопряженности в балканском искусстве начала XIX века внутренней художественной формы с внехудожественными пластами действительности.

В болгарскую живопись эпохи национального Возрождения архитектурный пейзаж пришел из османской столицы. Широко распростра-

ченное в турецком искусстве XVII века⁸ в декоративных росписях светских интерьеров живописное направление "а ла франга" явилось результатом европеизации османской культуры под влиянием укрепившихся экономических и политических связей Порты с Францией.⁹ Живопись "а ла франга" – это своеобразный сплав позднего европейского рококо и мусульманского орнаменталистического художественного видения. Перенесенное на болгарскую почву, это явление дало весьма своеобразные всходы: европеизированный турецкий образец обогатился славянской чувственностью, насытился духом православно-балканского культурного ареала. Особенный интерес представляют архитектурные пейзажи – обязательный компонент росписей. Обычно размещенные на стенах или в нишах парадных комнат, они украшали интерьеры домов зажиточных горожан Пловдива, Копривштицы, Тырново, Самоково и других городов круга возрожденческой культуры.

В научной литературе принято различать этот вид росписей по национальной принадлежности их создателей, которая, якобы, оказывала влияние на стилистику изображений (росписи столичных мастеров-турок, росписи учившихся у турок болгар, наконец, росписи местных художников, получавших знания о стиле из третьих рук).¹⁰ Более уместным для нашего аспекта анализа представляется принцип типологизации, основанный на характере взаимодействия сатурой. Такой подход имеет свое историко-психологическое основание: для тогдашнего реципиента едва ли было столь существенным различать угол отклонения этих пейзажей от образца столичной моды. Скорее всего, в сознании современников они воспринимались как единый зрительный ряд, как знак престижности, символ приобщения к европейской культуре и образу жизни, пусть даже преломленных сквозь призму опыта иноверцев. Рост местной буржуазии заставил болгар взглянуть на предметы роскоши – убранство богатых домов – чуточку по-турецки. Этим мы нисколько не хотим умалить ценности самобытной культуры эпохи национального Возрождения – напротив, существенный подход способен выявить ее значение во всей полноте. Анализ имманентного процесса показывает, что в архитектурном пейзаже происходило накопление потенциала достоверного представления зримого мира. Именно это свойство отношения катуре позволяет протянуть прямые нити от живописи "а ла франга" к раннему станковизму.

Повышение коэффициента конкретности во взаимодействии изображения с натурой следует понимать механистически. Архитектурный пейзаж "а ла франга" передавал отвлеченные мотивы – панорамы городов, отдельных сооружений, воспроизводящих ту или иную природу, очень условно – как набор ассоциативных признаков. Художники, судя по всему, никогда не были в тех городах, которые они изображали: это были для них земли далекие и обетованные, утопические символы недостижимой цивилизации. Мастер Мока и Мавриди (видимо, болгары) изобразили в доме торговца С.Хиндлияна в Пловдиве город "Петербург" (о чем свидетельствует надпись): широкую панораму реки, обрамленной гранитными набережными, где расположились украшенные мерными колоннадами классицистические дворцы, а рядом – город "Венеция" (также имеется надпись): крутой мостик через канал, просторные аркады первых этажей зданий, расположенных у воды.

Встречаются и совсем фантастические города и постройки, невероятные сочетания реалий: на улицах европейского типа разгуливают слоны и верблюды.^{II} Понятия натуры в реалистическом смысле XIX века здесь еще не существует. Первоначальной реальностью является реальность как бы новой "эрмании". В ее роли могли выступать открытки с видами европейских городов, иностранные гравюры, хлынувшие на Балканы в начале XIX века в потоке прочей массовой продукции, а также непосредственные впечатления от поездок в османскую столицу. Таким образом, повышение коэффициента конкретности здесь – это не взаимодействие с естественной природой, а с "натурой" чужого стиля: значение приобретает сам факт заимствования, то есть изображение начинает цениться с точки зрения реалий социальной среды – гестуального модуса.

Архитектурный пейзаж по своему смыслу-образу и строению формы занимает срединное положение между ктиторским портретом и портретом станковым. Прежде всего, здесь имеет место сочетание принципов прямой и обратной перспективы в пределах одной композиции, чем достигается своеобразный эффект парадоксального пространства, одновременно обращенного к зрителю, раскрытоего миру, и при этом погруженного в себя, самодостаточного. Срединность проявляется также в усложнении зрительного образа портретируемого при сохра-

нении декоративного звучания целого. Барочный "прорыв" стенной поверхности уравновешен плоскостностью изображения, стекающегося наподобие орнаментального фриза. Наконец, поэтику пейзажей можно отнести к поэтикам промежуточного типа в силу характера иконографических трансформаций. Мера разнообразия задается здесь принципом аналогии: степень информативного приращения смысла зависит от количества "анализирующих" изобразительных "гряд". Так, пейзаж в доме Марчиных (Самоков, сер. XIX века, худ. Христо Йовевич) решен монотонным повторением мотива аркады первого этажа зданий, кипарисов на заднем плане и раскреповок пандусов в нижнем ярусе композиции. Мера разнообразия вносится посредством нарушения симметрии в сочетании фрагментов-блоков, "непредсказуемости" изгиба общего рельефа панорамы, а также введение бытовых деталей - лодочек в заливе, облачков на небе и т.п.

Повышение "самости" изображения за счет приращения информации "анализирующих рядов" влечет за собой возникновение ситуации, когда вербализирующий гестуальный модус изображения в китайском портрете начинает уступать место собственно визуальному. Последний наделяется значением носителя поведения в той степени, в какой актом культуры становится выбор художественной модели и адаптация ее в соответствии с локальной традицией. В культуре, вставшей на путь смены ценностных ориентиров, возникает новое понятие - понятие социального статуса, которое приводит к тому, что поведение личности приобретает самоценное значение, акцент с факта пребывания в неком умозрительном пространстве переносится на факт имиджа. Создание или восприятие (адаптация) того или иного изображения тоже начинает наделяться значением социального престижа, изобразительный символ начинает обретать собственный имидж.

В отличие от византийской эстетической системы, где статус изображения определялся местом в композиции сакрального пространства, в эпоху первичной европеизации на Балканах понятие статуса соответствует понятию усвоения стиля, стилевого мышления как стереотипа поведения, наделенного значением престижа. Выход за пределы сакрального пространства читается как акция передвижения по горизонтали (к Европе). Именно движение по горизонтали

наделяется эзистенциальным смыслом. Вертикальная ось мира словно опрокидывается. Момент ее опрокидывания манифестируется в живописи балканских народов как акция сознательного выбора – выбора способа визуализации здимого мира. Вместе с тем, сохраняется форма ритуализованного поведения, ибо акция передвижения по горизонтали наделяется сакральным, особо значимым смыслом. Изображение и поведение сближаются, между ними устанавливается сбалансированный диалог. Повышение коэффициента конкретности здесь есть выражение нового иконо-стиля, стиля как выбора, а следовательно как действия, то есть речь идет о возникновении в архитектурном пейзаже гестуального модуса изображения. Перед нами – портрет города, города как начала, обладающего собственным лицом, а не случайной суммой внешних признаков.

Вообще, в "портретировании" архитектурной панорамы можно усмотреть дальний отголосок мифopoэтической персонификации города, свойственной архаическому типу мышления и его реалики в более поздние эпохи (ср. библейский образ Вавилона как Великой Блудницы и позже – наделение города антропоморфическими чертами: "чрево Парижа", отождествление Петербурга с Петром, Москва как "порофироносная вдова" у Карамзина и пр.). Город как имя – это и есть портрет города. Допустимо предположить, что содержащиеся в архитектурных пейзажах "а ла франг" колебания между стремлением к конкретному обозначению, идентификации изображения и при этом интонации миража, утопии отражают звучание мифopoэтической струны балканского сознания в переходную эпоху – сознания, одновременно хранящего верность традиции (в онтологизации символа), но при этом перешедшего уже на новый модус (в дезонтологизации зрительного образа). Возникает характерная для архаического мышления тавтологизация сообщения, передаваемого различными кодами: изображение реального есть называние, именование в визуальном коде, но при этом факт именования отсылает реципиента к имплицитно содержащемуся в изображении вербализованному имени, то есть к вербальному коду.

Подобную тавтологию можно отнести к типу барочной эмблематичности как части общей системы барокко, пришедшей в Османскую империю из европейского искусства еще в XVIII веке, а у балканских

славян поддержанную и веяниями из России.¹² Однако учитывая общий архаизирующий тип миропонимания болгарских художников, еще оченьочно связанных с традициями поствизантизма в начале XIX века, с эпическо-фольклорным типом эстетических реакций, можно сказать, что барочная эмблематичность лишь наложилась на собственные традиционные ментальные структуры, отрезонировав и тем самым - усилив их звучание.

Таким образом, если в житийном портрете имя и зрительный ряд как текст и изображение были разведены, то есть гестуальный модус был преимущественно закрашен за словом, в архитектурном пейзаже происходит сближение изображения и его имени, а появление понятия престижности стиля наделяет гестуальностью визуальный код. Своим рождением на свет гестуальность изображения обязана наложению нового – стилевого – типа художественного мышления на старые ритуализованные стереотипы восприятия.

Следующий этап парадоксальных метаморфоз поствизантийской модели на пути ее преобразования в модель европейского художественного видения нового времени происходит в поэтике раннего болгарского портрета-примитива.

К первой группе портретов-примитивов следует отнести изображения владельцев домов на стенах их собственных жилищ (как правило, внешних стенах, то есть напоказ всем прохожим), а также ряд станковых портретов лиц духовного звания, еще во многом погруженных в иконописную традицию, ко второй группе - светские портреты мастеров профессионалов, портреты станковые, где произошел уже полный разрыв с цеховым способом производства и возник тип индивидуализированного творца.

Среди настенных портретов домовладельцев обращает на себя внимание медальон с портретом Г.Павлиди - крупного пловдивского торговца (сер. XIX века). В художественном отношении изображение еще очень несмело, однако бросаются в глаза "поведенческие" амбиции портреата: носителем гестуального модуса является kostim, антураж интерьера, сама поза изображаемого; все направлено на то, чтобы продемонстрировать зрителю "европейскость" образа жизни, манер, воспитания хозяина дома. Носителем гестуального модуса является и сам факт портретирования богатого денди: наивно-

тщеславное балканское сознание обнаруживает в этом свою еще вполне традиционалистскую сущность.

Среди изображений священнослужителей – уже станковых масляных портретов – особенно интересен портрет архимандрита Дионисия работы Н.Доспевского (1863, найден в Лопушанском монастыре). Интонация предстояния в духе афонской иконописи в значительной степени скрадывается здесь атмосферой социальной игры – значением носителя имиджа наделен не только портретируемый, но и сам живописный стиль портreta. Европейские нормативы – прямая перспектива, светотеневая моделировка формы, "реалистическое" подчинение частей и целого обретают характер самоценного действия. Выразительная сила грузной фигуры отца Дионисия, лапидарный силуэт и сосредоточенное выражение лица выполняют функцию уже развитых психологических характеристик, создают образ портретируемого.

Разорванность прежних, сакрализованных связей внутреннего смысла при укреплении смысла внешнего, смысла отношения "изображение – поведение" характеризует и автопортрет Захария поп Радийкова (1861) в росписи церкви Иоанна Предтечи в селе Карабунар близ Паварджа. Изображен элегантный молодой человек в длиннополом сюртуке, с книгой и пером в руках. Отзвуком ктиторского портreta выступает лишь надпись с именем мастера и датой создания изображения. Однако все остальное – иное, ориентированное на зрителя, умеющего оценить новый тип этикета. Этикет является одновременно и предметом изображения и условием адекватного восприятия этого изображения, то есть является составной частью pragmatики зрительного образа. Несмотря на угловатость позы портретируемого, неумелую композицию, которой явно не хватает места в отведенной нише, изображение очаровывает излучаемой им энергией неофитства, восхищенного собственной смелостью в разрушении цехового канона, в приобщении к новой социальной роли. Гестуальный модус изображения сообщает живописи новый тип поэтики – поэтика рождается, ибо между характером изображения и фактом обращения к данному типу изображения возникает отношение тождества.

Настенный портрет описанного рода вызывает ассоциации с ран-

ними дагерротипиями. Тот факт, что светский портрет на Балканах возникает практически одновременно с фотографией (во всяком случае – в болгарском искусстве), выводит проблему перехода живописи от византийского канона к стилевому мышлению нового времени за пределы проблематики традиционной типологии исторического "примитива". Изменение экзистенциального статуса живописи в связи с приходом фотографии – тема особого рода.¹³ Однако учитывать влияние этого внешнего фактора на трансформацию поэтики раннего болгарского портreta представляется крайне важным: возникновение светского портретного жанра в период развития фотографического портreta не могло не задать специфический смысл портрету живописному, определив особые условия его восприятия. Эта специфика, на наш взгляд, состоит в том, что изображение одновременно и хранит память об иконописной традиции, и наделяется предошущением поэтики тиражированного изображения, лишенного бытийственного вектора и сменившего целеполагание "быть" на умонастроение "казаться". На уровне стиля с такой переменой модуса мы уже встречались при анализе архитектурного пейзажа. Теперь понятие статуса изображения распространяется на всю pragmatику визуального текста, определяя собой не только общий бытийственный фон, но и целокупный гестуальный смысл жанра. Произошло удивительное совпадение двух разных исторических фаз культуры в пространстве визуального кодирования: дезонтологизация иконических значений в болгарской живописи на этапе ее секуляризации происходила параллельно с дезонтологизацией живописного изображения в Европе вследствие изобретения фотографии как медиума, принципиально ориентированного на феноменальный срез реальности.¹⁴ На первых этапах своего существования фотография как любая новая знаковая система еще вела себя как живопись, то есть мыслилась еще в прежних семиотических категориях, однако живопись, пусть даже не имевшая прямого контакта с этим техническим чудом, уже не могла вести себя по-прежнему.

Понятие изображения, наделенного поведенческой, то есть коммуникативной функцией, не выглядит абсурдным. Элемент абсурдизма возникает тогда, когда мы, пусть даже метафорически, – начинаем приписывать визуальному "тексту" свойства "текста" общения, со-

циальной игры. Между тем, данный абсурдистский комплекс составля-
ет важную составную часть любого становления в культуре, особенно
в культуре, где происходит дезонтологизация сущностей. Опыт бал-
канского пути развития художественного сознания на примере станов-
ления портретного жанра показывает, что именно этот абсурдизм
выступает "оберегом" континуированного регионального менталитета.
Эстетический смысл дезавтоматизированного поведения и коммуника-
тивный смысл живописи как действия образовали некое тождество в
портретной живописи Захария Зографа (1810–1853).¹⁴

Выше уже шла речь об этом художнике как авторе ктиторских
портретов. В росписях Преображенского, Троицкого и Бачковского
монастырей имеются автопортреты мастера, лежащие еще целиком в
сфере поствизантийского художественного видения, хотя и содержа-
щего уже ряд предпосылок мышления новоевропейского типа. Однако
творчество художника интересует нас прежде всего с точки зрения
станкового портрета, родоначальником которого в болгарском искус-
стве он является. Само по себе интересно для характеристики куль-
туры переходного типа, что одна и та же личность может вести се-
бя двояко – в коде поствизантизма и в коде нового времени. Это
удвоение носителя изобразительного видения есть оборотная сторо-
на тождественности связи "изображение – поведение".

В живописи Захария Зографа жанр портрета – станкового и свет-
ского – полностью самоопределился. Портрет вышел на новый формо-
образовательный и экзистенциальный уровень. Мы остановимся лишь
на одном аспекте творчества З.Зографа-портретиста, а именно на
проблеме интертекстуальности его произведений в связи с внутрен-
ней динамикой гестуального модуса жанра.

Захарий Зограф является автором трех станковых портретов мас-
лом: портрета Неофита Рильского (1838), портрета Христианы Д.
Зографской, жены брата художника (1838–1841), а также автопорт-
рета 1840 года. К ним следует добавить и акварельный портрет де-
вушки 1840 года. В искусствоведческой литературе справедливо от-
мечалась цитатность стиля этих произведений, вызывающих отдален-
ные ассоциации с живописью итальянского кватроченто, указывалось
на взаимодействие фольклорных и профессиональных слоев живописи,
создавших выразительное своеобразие "примитивизма" произведений

З.Зографа.¹⁵ Знакомство со стилем мастеров далекого прошлого являлось результатом изучения З.Зографом западноевропейских гравюр, в большом количестве собранных мастером за время его поездок в Вену, а также уроков, полученных живописцем от заезжих французских мастеров, некоторое время работавших в Пловдиве. Вместе с тем, интертекстуальность такого рода – свойство многих видов "исторического примитива" и не отражает балканской специфики живописи болгарского мастера.

Специфика проявилась, на наш взгляд, в интертекстуальности живописи З.Зографа провиденциалистского характера: в связи портретного творчества болгарского мастера с грядущей эрой фотографического изображения человека. Провиденциализм сказывается в насыщении этих портретов гестуальным смыслом. Это происходит не только в результате имманентного развития формы и типичного набора внешних катализаторов (повышение личностного самосознания вследствие "облучения" культуры идеями европейского Просвещения, взаимодействия с моделью искусства новоевропейского образца и т. п.), но и в результате изменений, происходящих в глобальной истории цивилизации. Имеется в виду появление фотографического изображения. Разумеется, прямого соприкосновения между творчеством З.Зографа и первыми образцами дагерротипий не было. Речь не идет и о косвенной связи между ними. Речь идет о том, что в отличие от многих других "исторических примитивов", лежащих в лоне более ранних эпох, произведения Захария Зографа возникли в культурном пространстве, пропитанном предощущением революционных перемен – революционных для всякого рода двумерного изображения. И такого рода интертекстуальность – насыщенность грядущим смыслом, смыслом еще не реализованным, но уже возникшим где-то на атомарном уровне европейского художественного сознания, не могла не оказать воздействия на особого рода pragmatику портретов З.Зографа, на гестуальность их изобразительного языка.

Примером может служить Автопортрет художника. Стиль этого произведения, основанного на взаимодействии скругленных графических форм и дробной конкретности детали, на декоративной плоскостности и мягкой светотеневой моделировке, призван реализовать идею гармонизированного индивидуального самосознания художника,

уже покинувшего пределы канона в формообразовании, но не утратившего целостности миропонимания, присущего сознанию конфессионального типа. На фоне общей приглушенности колорита этого полотна светоносной силой веет от пастельно-окристых тонов лица и рук портретируемого. Образная целостность произведения базируется на сочетании благостного смирения и энергии личностного начала, на балансируемом интонациях между простодушным ощущением новизны мира и патриархальной преданностью заветам старины. Здесь встретились разные культурные пространства, соединились разнокультурные векторы времени. Наконец, здесь произошло соприкосновение того, чем изображение хочет казаться с тем, чем оно быть не смеет.

Художественная структура автопортрета Захария Зографа опровергает древнюю аксиому о невозможности войти в поток исторической судьбы дважды. Интертекстуальность произведения, обращенного к Ренессансу, и к модели поведения современного художнику европеца, заставляет зрителя проявить значительно большую восприимчивость к смысловым "слоям" произведения, нежели к их стилистической данности. Не акт выбора стиля приобретает здесь самоценное значение, а дезавтоматизированные отношения между стилевыми слоями, то есть сам поведенческий модус живописного высказывания. Тождественность "изображения" и "поведения" есть свидетельство именно балканского вторичного "прихода": именно для балканского парадоксализма характерно такое сплетение кодов, переменичивость иконической системы значений при постоянстве ритуализованного стереотипа коммуницирования изобразительного пространства.

Отношения тождества определяют момент рождения. На следующем этапе развития станковизма в портретной живописи зыбкий баланс между кажущимся и кажущимся в бытии изображения будет естественным образом нарушен. В портретах Станислава Доспевского (1823–1879), Георги Данчова (1846–1908), Николая Павловича (1835–1894), созданных уже на базе школы европейского профессионализма, гестуальные значения изобразительной формы сворачиваются, уступая место иной pragmatike, иным оппозициям. Меняется целеполагание культуры: пабфос самопознания сменяется стремлением выйти из оков провинциализма. Круг замыкается.

Таким образом, в процессе становления в болгарском изобрази-

тельном искусстве станкового светского портрета внутренняя динамика отношения "изображение - поведение" демонстрирует постепенное смещение доминанты со второго на первый член. Оппозиция трансформируется в тождество, что сопровождается нарастанием коммуникативной энергии визуального кода. Изображение обретает гестуальный модус по мере возрастания его "самости" и уменьшения онтологической заглубленности, то есть по мере дезонтологизации интериоризированного в портрете мифopoэтического пространства.

Слияние "изображения" и "поведения" характеризует этап неустойчивого равновесия в культуре, переживающей процесс смены парадигмы. В этот момент активизируются все силы животворящего духа. Гестуальный модус изображения в болгарском станковом портрете раннего периода есть пробуждение структуры коммунитас¹⁵, дезавтоматизирующей поведенческий, коммуникативный аспект изобразительного языка и наделяющий тем самым изобразительную акциозность смыслом ритуала переходности. В ситуации изменения эзистенциального статуса изображения, когда происходит глобальный процесс секуляризации всей духовной жизни, раскрываются недра региональных балканских универсалий, хранящих верность своим исконным мифопоэтическим структурам: дух самотождественности, сближение противоположностей, взаимопроникновение языков и кодов, доминирование визуального знака в семиосфере трансформационных моделей. Феномен становления станкового портрета в болгарской живописи первой половины XIX века есть одно из проявлений балканского менталитета.

х х х

Иная, отличная от болгарского примитивного портрета, модель рождения жанра представлена в сербском искусстве. Этап формирования светского портрета, свободного от поствизантийского канона, пришел в Сербии на более ранний этап исторического развития – на середину и вторую половину XVIII века. Временем и обстоятельствами геополитического характера обусловлены особенности творчества сербских мастеров, создавших образцы своеобразного сплава различных, подчас взаимоисключающих сфер и направлений художественного

воздействия внешнего характера. Таким образом, внутренняя форма – поэтика – сербского портрета-примитива XVII века отразила в себе гетерогенность историко-культурного пространства сербов в ту эпоху.

Важнейшим фактором, повлиявшим на сложение оригинальной поэтики раннего сербского портрета, явились события конца XVII века: расширение Османской империи, передвижения турок и обусловленные ими Великие Переселения сербов на север в 1689–90 и 1699 годах, осуществленные под руководством митрополита Арсения Чарноевича. Переселения привели к возникновению двух центров сербской православной церкви – наряду со старой Печской патриархией возникла Карловачская патриархия (в нынешнем городе Сремски Карловци), которая по мере укрепления экономического и политического положения переселенцев набирала все большую власть. Карловачский двор стал центром новой культуры: здесь скрестились сферы влияния Австрии и России, здесь сконцентрировались лучшие силы народа – "пассионарии" (если пользоваться терминологией Л.Н.Гумилева), решившиеся на переселение, несли в себе потенциал обновительной энергии, наконец, здесь произошла встреча различных этносов (венгров, валахов, местных и пришлых сербов), приведшая в движение косные традиционные структуры сознания местного населения. В этой "горячей" зоне начался интенсивный процесс выковывания новой культуры – культуры одновременно ориентированной на многоголосый сплав разнородных актуальных тенденций, и при этом хранящей верность стержневым основам традиции. В непосредственный процесс были вовлечены самые разнообразные художественные влияния.

Одной из влиятельных сил стал латинский мир в лице Австрии. Из австрийско-венгерских придунайских областей сюда приходили еще в XVII веке инновации, оказавшие воздействие на трансформационные процессы в поствизантийской живописи. В следующем столетии именно австрийские земли явились тем основным источником, откуда поступали ферментирующие новую культуру сигналы: вместе с книгами приходили в сербско-венгерские области гравированные портреты. Австрийским живописцам и граверам подражали западно-ориентированные славянские мастера. Особенное восхищение вызывали работы австрийских художников середины XVIII – начала XIX вв. Фридриха Грогера и

Франца Маулпертша.¹⁷ Впрочем, эти контакты носили характер достаточно внешний. При всей несомненности воздействия, которое оказывало соседство двух культурных ареалов на сербов, реакция последних была не столь однозначной: наряду с тяготением к инородной, более просвещенной культуре, с необходимой логикой возникало и столь же активное сопротивление ассимилирующим тенденциям. Этому спонтанному сопротивлению оказывала организованную поддержку и церковь, в серебине XVII века вынужденная под напором католическо-иезуитской пропаганды со стороны латинского мира обратиться за помощью к России, к русской православной братии, к русской культуре.

Отношения воеводинских сербов с Россией XVII века в плане художественных контактов представляются весьма существенными, хотя и более опосредованными.¹⁸ Эти контакты в плане собственно-культурном оказались более продуктивными: отсутствие "лобовых" атак направило влияния по более глубинному руслу художественной жизни. Связи были тем более опосредованными, что контакты осуществлялись главным образом с кругом не собственно русских (московских) мастеров, а с кругом украинских художников, в свою очередь занимавших маргинальную позицию в ареале русской культуры, ибо их творчество несло в себе своеобразный сплав местных славяно-византийских традиций и польского барокко, весьма на Украине значимого.

Контакты с кругом русско-украинского искусства осуществлялись посредством взаимных поездок, торговых миссий русских купцов, завозивших на Балканы книги и иконы, целенаправленной русификаторской деятельности русского духовенства (московского и киевского), снабжившего воеводинских сербов учебниками и книгами на русском языке. Но одним из самых действенных каналов влияния стало творчество и педагогическая деятельность двух украинских художников, поселившихся в Воеводине – Йова Василиевича и Василия Романовича.¹⁹

Эти мастера способствовали формированию местных кадров живописцев нового, барокизирующего направления и непосредственно оказали воздействие на сложение ранних форм станкового портрета сербов. Шедды их деятельности требуют тщательного рассмотрения, однако прежде хотелось бы остановиться еще на одном факторе об-

новляющих внешних воздействий. Им явилась Италия.

Итальянское искусство традиционно шло в северные сербские области через Боку Которскую, эту межконфессиональную область, где встретились православие и католичество, где издавна были сильны архаизирующие византийско-критские традиции, но при этом существовали и веяния, идущие из Венеции и насыщающие местные образы духом ренессансной раскованности. Впрочем, эти сигналы из южных областей к XVII веку были уже довольно слабыми по сравнению с нахлынувшими потоками непосредственных воздействий. Большее значение итальянско-критские течения в сербской живописи имеют для понимания локальной ситуации, сложившейся в Сербии к моменту начала Великих Переселений.²⁰

Художественный климат в Сербии к концу XVII века был отмечен чертами застойного традиционализма. Поствизантийский канон на излете своих возможностей оставлял впечатление вялого тиражирования вторичных образцов стиля. На этом фоне всякие новшества, идущие с Запада или из краев распространения украинско-русского барокко воспринимались особенно остро. Благоприятная для новых течений среда, сложившаяся в северных придунайских областях, создала условия не только для обновления стиля, храмовых росписей и иконописи, лежавших в русле канонической иконографии, но и привела к рождению светской живописи, и в первую очередь — портретной.²¹ Именно портрет явился тем передовым рубежом в системе жанров, где прежде всего начался интенсивный процесс овладения качественно новым художественным пространством. Впрочем, о системе жанров говорить еще в начале XVIII века было бы преждевременно, так как вся светская живопись практически была сведена к портрету. В рамках портретного изображения начинал формироваться в Сербии и пейзаж, и натюрморт. Редким исключением явился некий образец прообраза батального жанра в росписи "Косовский бой", выполненный Амвросием Янковичем в 1776 году на стенах трапезной монастыря Раковац (того самого монастыря, где долгие годы покоялись останки легендарного царя Лазара — героя Косовской битвы). Обращение к исторической сцене не случайно: в ней содержатся проекции современных художнику наблюдений над жизнью сербов-границаров, их тип исторического сознания и понимания своей миссии как форпоста сла-

виянства на северных рубежах. Композицию отличает дух ренессансной сбалансированности, архитектурные фрагменты переданы в прямой перспективе и достаточно "реалистичны". Но этаproto-историческая живопись во второй половине XVII века была лишь эпизодом в общей системе художественного процесса и до начала следующего столетия не имела продолжения.

Мало кто из воеводинских живописцев первой половины и середины XVII века смог избежать искуса обращения к портретному изображению. Однако не многие из них отдали серьезную дань этому жанру. С другой стороны, картину наших представлений неизбежно искашает и плохая сохранность материала. Так, из архивных данных известно, что одним из активно практикующих портретный жанр живописцев середины XVII века был известный нам главным образом по росписям церковных интерьеров художник Иоаким Маркович (по данным завещания вдовы), однако его подписных портретов дошло до нас чрезвычайно мало.²² Большая часть работ, по которым можно судить об эволюции жанра, принадлежит кисти неизвестных мастеров. Хотя они дают представление об общих принципах поэтики раннего воеводинского портreta, отсутствие данных о характере встроенности каждого произведения в систему индивидуального творчества несколько затрудняет формирование суждения о специфике и направленностях художественных инноваций. Тем большее значение в этом свете приобретают подписные полотна мастеров, круг живописных устремлений которых в общих чертах известен исследователям.

В числе создателей первых портретов в Воеводине – мастера наиболее радикальной ориентации. Среди них – художники круга влиятельного украинского барокко, непосредственные ученики русских мастеров – Стефан Тенецки, Арса Теодорович и Никола Нешкович. Серия гравированных портретов принадлежит Захарию Орфелину – выдающемуся деятелю сербского Просвещения, сочетавшему в своем творчестве занятия изобразительным искусством с литературой. Наконец, огромный вклад в формирование портретного жанра был сделан талантливейшим живописцем середины и второй половины XVII века Теодором Ильичем Чешляром (1746–1793).²³ Галерея образов выдающихся современников, а также автопортретов, изображения простых людей, созданных этим мастером, вывела не только сам жанр, но и весь круг воеводинской

живописи, еще провинциально-несмелой в других своих проявлениях, в ряд искусства просвещенных европейских народов. Творчество Чешляра удачно конкурирует и с русской портретной живописью того времени. Что же касается огромной массы произведений неизвестных мастеров, запечатлевших на своих полотнах образы духовенства, офицеров, зажиточных горожан Сремских Карловцев, Темишоаре, Сомбора и других придунайских городов Воеводины - они дают представление о срединном потоке продукции, интересной не столько с точки зрения собственно художественных достоинств, сколько оригинальных свойств поэтики, характеристики самого духа времени, давшего как бы срез ментальности носителей этого художественного сознания.

Очертив основной круг "действующих лиц" - создателей раннего портreta в Сербии, остановимся на общих принципах поэтики зарождающегося жанра. В кругу типологических собратьев-примитивов воеводинский портрет ХУП века выделяется рядом сообенностей. Они состоят в типе соположения художественных веяний, оказывавших воздействие на всю художественную среду Воеводины той поры, но в портрете преломившихся специфическим образом, в результате чего возник своеобразный вариант личностной самотождественности.

Отличительным свойством воеводинских портретов является уникальное по характеру сочетания связей элементов западноевропейского барокко с балканской поствизантийской традицией. Можно было бы утверждать, что аналогичным образом развивался и русский портрет ХУП века - так называемая парсона: здесь также произошло наложение светской живописи европейского образца на формальные основы традиционной иконописи. Однако при всем сходстве, русский и сербский портреты на ранней стадии своего развития разнятся по своим составляющим, и потому являются иными по существу. В воеводинском портрете сформировался тип так называемого сербского барокко, обравшего в себя множество разнонаправленных веяний и взаимоисключающих тенденций такого рода, что каждая из них представлена в своем, так сказать, наиболее спрятленном варианте, то есть не в виде элемента синтеза, а части некой простой суммы. Каждое из слагающих такой "простой суммы", вырванное из своего стилистического контекста, как бы отчасти перестает быть самим

собой, надеясь новой семантикой. Однако при этом неизбежно сохраняется и прежнее значение. Отпечаток "родовой" принадлежности при изменении семантики в условиях иного синтаксического целого задает этой "простой" сумме характер синтеза особого рода: он мысленно постоянно расчленяется реципиентом и соединяется вновь наподобие мозаики детского калейдоскопа, именно в этом динамическом единстве и осуществляется себя. Обратимся к примерам.

Одним из наиболее характерных портретов-примитивов ранней стадии развития жанра является Автопортрет Стефана Тенецкого (н/д, масло, галерея Матицы Сербской Нови Сад). На полотне представлено поясное изображение человека с мужественным лицом, в седом парике и с усами, одетого с элегантной роскошью (камзол, расшитый золотом, на плечах подбитая мехом накидка). Фон образован системой стрельчатых арок, передающих некое стесненное лабиринтообразное пространство. Обращает на себя внимание акцентировка ритма: ряды пуговиц, параллели членений пояса, сноп кистей в правой руке, "танец" арок. Хотя композиции присуща репрезентативный характер (точка зрения снизу, треугольная схема), семантическая иерархия ослаблена: руки и детали одежды столь же значимы для художника, как и черты лица. Подчеркнут социальный статус изображаемого, принадлежность "я" художника прежде всего к своему цеху, а уже потом — миру собственной личности. Особая доблесть внутреннего аскетизма, переданная посредством аксессуарной атрибутики и физиognомики, отражает просвещенную ориентацию на индивидуальное начало, однако демарханизированность изобразительных средств переносит традиционный акцент с того, что изображено на то как изображено. В этом смысле произведение Стефана Тенецкого лежит целиком в рамках поэтики исторического примитива в европейском портрете нового времени. Отличие состоит разве что в форсированной четкости графической проработки фигуры и в особой затрудненности чтения фона, отсылающим не столько к ассоциациям, связанным с немецким мистицизмом, откуда могла быть почерпнута литературная основа мотива, сколько к традиции византийских "горок" и "парадоксального" пространства архитектурных кулис в поздней иконописи. Дух иконописи содергится здесь, конечно, в чрезвычайно скрытом, имплицитированном виде, но тем сильнее он оказывает

воздействие на формирование общего образного звучания полотна.

В более явной, спрямленной форме просвещенческий католицизм и архаизирующая поствизантийская традиция встретились в автопортрете Николы Нешковича, созданном около 1760 года. Это первый в сербской живописи автопортрет, однако от рассмотренного нами только что более позднего произведения он отличается большей артикулированностью стилистического самосознания. Представленный на полотне – это уже не цеховик с привилегированным статусом, это светский человек. В трактовке первного лица ощущимы веяния сентиментализма. Светлый колорит, прицельная точность и тонкость цветовых отношений, мягкая скругленность силуэта обнаруживают хорошее знание рокайльных направлений светской живописи. И это не случайно: мастер учился у украинского художника Йова Василичевича, был придворным живописцем епископа Арсения ГУ Йовановича Шакабента, поощрившего освоение европейских художественных образцов. Позднебарочная элегантность носит здесь выраженный характер. Личность портретируемого дана через характеристику стиля, обнажающего себя как прием, как автоописывающую систему норм. В этом отношении способ трактовки индивидуального "я" выявляет ту же двойственность как тождество ипостасей: субъектное личностное начало выступает в форме объективизации художественных средств выражения, но при этом в изображении сохраняется известная скованность "примитива", который усвоил "чужой" профессиональный язык, но не овладел им до степени автоматизма.

Для того, чтобы представить себе тип эволюции, которую проделал сербский портрет в XVIII веке, сравним два парадных портрета. Первый принадлежит кисти Христофора Жефаровича, мастера конца XVII – начала XVIII веков. На нем представлен выдающийся деятель раннего этапа сербского Просвещения патриарх Арсение Чарноевич. Второй портрет создан в конце XVIII века: эта работа Теодора Чешляра, на ней представлен епископ Йосиф Шакабента (1787). Два мастера отмечают своим творчеством начальный и конечный этапы становления новой сербской живописи.

Христофор Жефарович (нач. XVIII в. – 1753) получил известность как гравер, автор знаменитой книги гравюр на меди "Стематография" – своего рода барочной энциклопедии по геральдики. Ему принадле-

жит заслуга введения активного колористического начала в живопись, внесения барочного декоративизма в традиционные иконографические образцы. Он был первым, кто опробировал в Сербии элементы так называемой барочной готики. Вместе с тем, в живописи Христофора Жефаровича еще сильно ощущимы и следы поздневизантийского примитива XVII века, проявляющиеся в загроможденности композиции, скованности форм, обилии перечислительного детализирования в изображении.

Теодор Чешляр (1746–1793), испытавший влияние венского и итальянского рококо, является одним из родоначальников профессионального искусства в Сербии. Принципы барокко не получили в его творчестве яркого развития, равно как и основы классицизма. Чешляр избрал компромисс между двумя этими направлениями, сконцентрировав свои усилия на моделировании фигуры, использовании приглушенных рокайльных тонов, достаточно активных, чтобы прикрыть недостатки рисунка, однако лишенных барочной патетики. Этот мастер завершает плеяду живописцев, ищущих путей освобождения от канона, тем, что он не только подыскивал поиски своих предшественников, отдав предпочтение срединному, наиболее умеренному варианту развития, но и тем, что он задал новые характеристики способов индивидуализации в портрете – характеристики чисто живописного свойства. И это становится особенно ясно при сравнении.

Портрет Арсения Чарноевича хранит в себе ощущимые следы поствизантизмов. Плоскостная трактовка фигуры, иератичность позы и отрешенное выражение лица портретируемого указывают на связь с традициями ктиторского портрета. Плоскость усиливается как бы наложенным поверх одеяния орнаментальным рисунком, словно привлекающим изображение к двумерному пространству полотна. Ясные локальные тона – зеленый и красный – доминируют в композиции как отвлеченные декоративные аккорды, лишенные, вместе с тем, колористического осмысливания в понятиях более позднего времени. Эта цветность – еще парсунная, уже не символическая, но вместе с тем, далекая от барочной чувственности.

Совсем иначе решен портрет Йосифа Шакабенты кисти Т.Чешляра. Постановка фигуры, фон, трактовка лица моделированы пространственно. Трехчетвертным разворотом корпуса художник даже подчеркивает свое умение создать иллюзию глубины: акцентировано ребро простран-

ственного куба, в который композиционно заключена фигура епископа. Реалистической характеристикой в духе психологического портрета, который получит развитие уже в XIX веке, отличается проработка лица. Однако в центре внимания мастера — почти до осязаемости тактильная трактовка фактуры одеяния и знаков-регалий. Виртуозность в материализации тканей наделяет изображение значением супер-реальности, подтверждая тем самым высокую степень самотождественности личности. Индивидуальное характеризуется как высшая достоверность. В этом — новизна, но одновременно — и преданность традиции: новое, европейское видение мира диктует художнику необходимость "объективизировать" действительность. Вместе с тем, форсированная верифицированность вещества задает как бы особое качество одухотворения материи и подтверждения личностного начала, в чем сказывается наследие позднесредневекового типа мышления: сакрализованная плоть есть зримое представление духа как образа и подобия Божьего. Налицо двойственность портретной индивидуализации — двойственность, сказывающаяся в специфическом контексте эволюционных процессов в воеводинском портрете XVIII века. Сравнение двух портретов показывает, что ход эволюции привел не просто к отказу от канонической модели и замене ее моделью европейского образца, но что в ходе этой несомненно имевшей место смены парадигмы произошло не снятие, а наоборот, углубление раздвоенности в характере индивидуализации портретируемого персонажа. Эта раздвоенность — не психологическая еще, это — раздвоенность культуры, определяемая не столько качеством переходности этапа, сколько самого типа ментальности, в котором состояние переходности составляет константную характеристику.

Анализ воеводинских портретов раннего периода показывает, что интериоризованное "я" культуры выступает в противоречивом единстве индивидуального и безличностного, характеризующего синтез поствизантийской традиции с западноевропейским барокко, в том числе пришедшего с Востока — через Украину. Последнее обстоятельство особенно важно для понимания типологии поэтики примитива, на котором базируется это искусство. Качество примитива здесь есть результат наложения художественных страт автономного культурного организма в результате совмещения в едином пространстве

различных внешних влияний и напластований. Именно суммирование католического барокко с православной традиционностью привели в движение эти страты: катализатором решающих перемен явились события внехудожественные, социальные. Вместе с тем, сформировавшаяся под воздействием этих условий поэтика портретного изображения, и особенно – динамика ее становления – дают возможность констатировать наличие особой модели раннего портрета, каковым явился воеводинский портрет XVIII века.

В сербской культуре эта модель выхода в европейское светское искусство не ограничилась лишь сферой изобразительности. Интересные явления параллельного, типологически близкого характера можно наблюдать в литературе сербского барокко, в частности, в том ее фрагменте, который принято называть "городской поэзией" XVIII века. В исследовании сербского литературоведа Борисава Михайловича на эту тему отмечается, что городская устная лирика, сохранившаяся в рукописных записях, представляет собой такого рода плод коллективного творчества, в котором исподволь формируется авторское "я" уже не фольклорного, и не канонического типа – а открытое и свободное, окрашенное индивидуально-психологически, и вместе с тем, не порывающего со стереотипами породившей его среды, заглубленного и погруженного в нее.²⁴ Портрет серба середины – второй половины XVIII века, каким он вырисовывается в коллективной городской поэзии, во многом сходен с визуальными воплощениями. Это – смешение неоднородных признаков: эмпиризма и практицизма, – с сентиментализмом, наивности – с глубоким лирическим переживанием, тенденции к самообнаружению чувств и помыслов – со стремлением к богообязненной анонимности. Эта поэзия проливает свет и на такие свойства национального характера, как открытость воеводинских сербов, окруженных со всех сторон иноверными соседями, внешним чужеродным воздействием, их способность и желание адаптироваться к новой среде и незнакомым обстоятельствам иных культур, расположность к во-вне-стоящему, принятие этого во-вне-стоящего. Такая позиция, в свою очередь, оказывала воздействие на динамику внутренней организации культурного процесса, на формирование литературного "примитива" в результате слияния фольклорных норм с городской авторской поэзией.

Взаимное наложение культурных страт, сплав местной традиции с пришедшими извне стилистическими образцами задали ситуацию граничности в художественном развитии сербской культуры, что в области живописного портрета приняло форму примитива. Любой примитив ограничен в силу заложенного в нем орнаментального начала (об этом см. в главе об орнаменте). Однако применительно к поэтике раннего сербского портрета нам важнее то, что эта граничность как отпечаток гетерогенности культурного пространства, где данный жанр создавался, необычным образом сопрягается с принципом тождества. Сопряжение возникает в форме такого рода двойственности субъекта, индивидуального сознания, заложенного в портрете, при котором члены оппозиции "я / ты", "я" как я воспринимаюсь извне / и "я" как самоценная данность", "свой / чужой" (и т.п.) не только меняются местами, не только образуют взаимозаменяющую пару как единое целое, но и образуют единое целое как тождество. Под тождеством понимается подразумеваемая в процессе коммуницирования этих портретов с современными им реципиентами (насколько достоверной может быть такого рода реконструкция) тождественность между изображением и его гестуальностью, то есть собственно живописью как эстетическим фактом и живописью – гестом как фактом, в котором эстетическое уходит на второй план, уступая место социальному, ролевому, поведенческому началу. Иными словами, имеется в виду тождество между портретом "для нас" и портретом "в себе". В случае воеводинского раннего портрета имеет место дуализм поэтики как тождественность внутренней формы изображения и его pragматического модуса. Если в болгарском портрете начала эпохи Возрождения эта тождественность достигалась посредством взаимного наложения изображения и "поведения", в Сербии второй половины – конца XVIII века тождество поэтики возникало из установки на сплав разнородных веяний в неделимое самодостаточное целое. Иная форма тождества и иные культуротворческие функции выпали на долю греческого портрета-примитива.

Сложение портретного жанра в Греции во второй половине XIX века на этапе перехода от поствизантийского канона к искусству нового времени в целом шло по стандартному для Балкан пути, имея много точек схождения с болгарской и сербской живописью соответствующего звена эволюции (они могли не совпадать во времени). Оригинальный вклад в типологию примитивного портрета греческие художники внесли позже, в 40-е годы XIX столетия, когда в потоке профессионально (то есть в данном случае – новоевропейски, академически) ориентированной живописи, берущей уроки у немецкой и французской художественных школ, возник островок внетипового (или почти внетипового) развития, исполненный чертами архаичности и "наивности" живописного языка. Речь идет о творчестве двух мастеров кисти с острова Идра, работавших преимущественно в жанре портрета – Андреаса Криэзиса (1813–1880) и Франциско Пидде (годы жизни неизвестны).

В искусствоведческой науке не существует единства мнения относительно принадлежности этих живописцев к кругу примитива. Так, греческий ученый С.Лидакис вообще рассматривает их творчество за пределами проблем, связанных с поэтикой примитива, полагая, что особенности их стилевой манеры следует трактовать как индивидуальный выбор в рамках архаизирующей тенденции.²⁵ С другой стороны, творчество этих мастеров остается вне поля зрения историков искусства, описывающих нормативный путь развития греческой живописи.²⁶ Напрямую с поэтикой примитива искусство этих художников связывает советский исследователь В.М.Полевой.²⁷ Представляется не полной как "европоцентристская", так и "наивнофильская" трактовка этих явлений. Для более емкой характеристики необходимо иметь в виду, что греческий примитив имел свои особенности, свою локальную типологию, и именно на этом фоне нужно, на наш взгляд, рассматривать творчество мастеров с Идра.

Несколько слов о контрапункте "наива" в греческой живописи XIX века. Его задают две крупные личности, чье творчество словно фланкирует начало и конец греческого искусства прошлого столетия. Первая – Панайотис Зографос – задает своим творчеством импульс к

развитию исторического батального жанра, пейзажа, репрезентативного портрета.²⁸ Этот художник, родившийся на Пелопонесе и до 1836 года работавший как хагиограф, был приглашен одним из участников освободительной борьбы, генералом Иоаннисом Макрияннисом, для создания серии картин на темы греческой революции 1821 года. Вместе с двумя своими сыновьями с 1836 по 1839 год П.Зоргафос написал пять циклов картин (по 25 в каждом), первый из которых представлен живописью по дереву, а остальные четыре – акварелями. Известно, что руке мастера принадлежит лишь этот первый цикл.²⁹ В нем последовательно воплотились принципы поэтики примитива: высокий горизонт пейзажа, декоративизм и графичность в трактовке изображения соединена с крупномасштабностью членений общей композиции, характерны также филигранная дробность фигур, коврово-поясное расположение пространственных зон.

Органичностью декоративного целого, композиционной раскованностью, высокой колористической культурой живописец несомненно обязан своим хорошим знанием поздневизантийской стенописи. Очевидно, генетической связью с этой традицией обусловлена и фабульная насыщенность изображений. Здесь представлены сцены наиболее славных и трагических сражений 1821 года – битва греков с турками у моста Алемана, осада Афин, падение Константинополя, а также аллегорические композиции – например, Божественное примирение борющихся сторон, и т.п. Маленькие фигурки греческих и турецких воинов представленные в бурном движении – они колют, стреляют, скачут. Организованные армейские фаланги изображены в виде геометрических фигур – треугольников и трапеций – чрезвычайно динамично (обычно по диагонали) ориентированных в общем композиционном строе. Вообще, диагональ играет существенную роль в пространственно-плоскостных построениях П.Зографа. Благодаря диагональным осям композиции насыщаются вольным духом открытого вовне движения, почти полета. Эта легкость филигранных фигурок и общей структуры, насыщенность энергией и при этом просветленность тонко соположенных цветовых пятен создают особую незамутненную свежесть изображений. Обилие деталей, нарративность композиции, перечислительная интонация в наивном стремлении охватить всю грандиозность события, которое выходит тем самым за рамки собственно

национальной истории, приобретая значение общечеловеческого, почти библейского размаха, проявляется как непосредственность мировидения, открытая чистота восприятия. Эти свойства искусства П.Зографоса ставят его в ряд самых выдающихся мастеров не только балканского, но и мирового примитивного искусства, возникшего на переломе эпох в момент встречи культур.

Другой мастер греческого примитива, чье творчество лежит уже в зоне иного пограничья – а именно, на рубеже XIX и XX веков – Хаджимихаил Теофилос (1873–1934) – совершает как бы скачок из прошлого столетия в примитив современный, то есть в искусство, которое не столько опирается на традицию, сколько задает антитрадицию в виде противостояния нормальной преемственности посредством обращения к нестилевой заданности массовой визуальной культуры.³⁰ Теофилос не получил профессионального образования. Большину часть жизни он провел в родном городе на о.Лесбос. Его судьба и творчество во многом напоминают судьбу выдающегося грузинского мастера-самоучки Нико Пирсмани (интересно, что они были практически современниками): греческий художник вел жизнь свободного клошара, и не выбирал клиентов. Он писал для друзей, за гроши расписывал интерьеры кабачков, стены домов, повозки, сундуки и даже сумки. Для него не было законов и в выборе тем: он мог вдохновиться старой фотографией, обложкой журнала, городской вывеской как своеобразной "натурой", от которой воспламенялась его художественная фантазия. Творчество Теофилоса содержит в себе черты примитива XX века, но при этом обращено и к национальным корням. Ювелирная проработка деталей, выверенность колористического "шага", безупречность чувства декоративного целого – все это несомненные свидетельства внутренней обусловленности искусства мастера традицией византийской живописи, особенно иконописи. В этом отношении интерес представляет парный портрет "Молодая супружеская чета из Пелиона". Основательность крепких, крупноголовых фигур, помещенных на "наивно" обыгранном в духе академической парадности фоне (тяжелый занавес, мраморная колонна, "прорыв" пейзажа), контрастирует с мозаичной дробностью мазка, подробностью деталей одежды и интерьера, плотным ковром стелющихся по поверхности полотна, прямодушием и вместе с тем, ироничностью в

характеристике своих персонажей. С византийской традицией у Теофилоса прочный контакт – это и внутренняя потребность его души, и зов крови, и вековая культура, которая уже независимо от установок реализуется в живописном видении талантливого "непрофессионала".

Зографос и Теофилос – два мастера греческого примитива двух разных эпох – имеют между собой нечто общее. Общее, что связывает их, помимо принадлежности к одному и тому же типу поэтики, это заинтересованное отношение к национальной традиции. Казалось бы, само обращение к прошлому противоречит принципу этого искусства, лежащего в стороне от проблем наследования художественного опыта. Вместе с тем, балкано-греческий тип эстетического мироощущения именно в этой парадоксальной устремленности к собственным истокам при не менее страстном желании вырваться за пределы, предначертанные исторической судьбой народов, обнаруживает себя достаточно определенно. Общетипологическая установка примитива на внеположенность стилистическому континуитету приходит в данном случае в противоречие с верностью греков образцам поствизантийской живописной культуры. Зографос и Теофилос – это как бы два хронологических полюса единой энергии, чьи периодические вслески ощущаются на протяжении всего столетия. Разнообразные проявления примитива, тяготеющие больше то к модели возрожденческого типа, как в случае Зографоса, то к модели предавангарда, как в творчестве Теофилоса, в греческой живописи возникли и в искусстве Ф.Пахиса (1844–1891),³¹ с его характерными жанровыми сценами – в искусстве одного из последних представителей "классического" примитива XIX века и, конечно, в портретной живописи мастеров с о. Идра – А.Криезиса и Ф.Пидзе.

Своеобразие именно греческого способа усвоения традиции при ориентации на "наивную" модель мировосприятия в творчестве этих двух художников состоит в том, что архаизирующая направленность их стилистического мышления обусловлена одновременно двумя факторами: воспоминанием о пост-Византии, связанном с осознанием состояния переходности исторической эпохи, и поисками "примитивизации", то есть занижения фонда профессионализма до уровня "народного", низового менталитета. Если первый фактор (фактор тради-

ции) явился следствием перманентного состояния переходности, характерного для всей балканской культуры нового времени (и шире), то второй (примитивизация нормативных образцов) – стал указанием на наличие уже сложившейся художественной среды во всем объеме новоевропейского смысла, а сама примитивная струя живописи явилась реакцией на определенную ступень зрелости этой среды. Портреты работы Пидце – яркое тому подтверждение.

Два наиболее значимых в художественном отношении произведения этого мастера обращают на себя внимание – Мужской портрет и Портрет жителя г. Враке. На первом представлен зажиточный провинциальный буржуа в европейском костюме, на втором – молодой человек артистической внешности в национальной одежде. Поза портретируемых (трехчетвертной поворот головы, и фронтальный – туловища, рука на талии), тип построения заднего плана ("глухой" интерьерный фон по одну сторону, и пейзаж в глубине – по другую, классицистические архитектурные аксессуары – колонна, мраморный постамент и т.п.) характеризуются стандартностью набора элементов и в творчестве Пидце переходят с полотна на полотно. Жесткая проработка силуэта, подробная моделировка деталей, помещенных в контрастную цветосветовую среду, орнаментальная трактовка фрагментов одежды и фона, как бы вторящих друг другу, создают впечатление графичности и декоративизма. Портреты кисти Ф.Пидце лишены дурий упрощенности в рисунке и живописи, они технически совершенны, и в этом смысле – профессиональны в лучшем понимании слова. Однако изысканная художественность форм в сочетании с безыскусной характерностью персонажей заставляют воспринимать эти произведения в ряду явлений, которые – от Зографа до Теофилоса – определили своеобразие греческого пути становления светской живописи в XIX веке, а именно – в ряду греческого примитива. Универсальные особенности поэтики примитива в живописи Пидце выявляются с достаточной очевидностью: это плоскостность и декоративизм композиции, подчеркнутая статуарность фигур, особенная обостренность отношения "изображение – рамка", при котором форма то словно наползает на собственное обрамление, то как бы поглощает рамку, проникаясь качествами "предельности" (об этом см. в главе об орнаменте). Однако наряду с этими свойствами общебалканского типа (ярко выра-

женную граничность мы наблюдали и в сербском портрете), примитив Пидце обладает своеобразием локального варианта: во-первых, он существует на фоне уже достаточно профессионально-зрелого типа классицистическо-романтической живописи в лице таких мастеров, как Ф.Вризакис, Н.Кунелакис, Д.Цокос, и именно с этим фоном взаимодействует, сознательно обыгрывая аксессуарные и характерологические стереотипы складывающегося жанра; во-вторых, своеобразие греческого примитива в творчестве Ф.Пидце выразилось в соединении архаичности, то есть воспроизведении особенностей поэтики "стадиального" примитива, примитива как переходного этапа в становлении светского портreta, с клишированностью уже развитых жанровых форм, причем уже своих, а не заимствованных из Европы, как это мы имели возможность наблюдать на примере воеводинского и болгарского портретов.

Второй мастер данного круга примитива - Андреас Криезис - учился в Париже, а затем всю жизнь проработал на островах Сирос и Индра. А.Криезис в своем творчестве был также сосредоточен на портрете - он создавал образы зажиточных горожан, т.н. "среднего класса", портреты женщин в национальных одеждах. В большей мере, нежели Ф.Пидце, он обязан классицизму, который проявился на его полотнах в строгой сдержанности форм, лаконизме аксессуаров. В портрете девушки с о.Идра из собрания Е.Кутлидиса (Афины) Криезис выступил как мастер, тяготеющий к живописной манере, к раскованности кисти при строгой лапидарности в отборе деталей. Портрет лишен "прорывов" пространства, которые часто можно увидеть на полотнах Пидце. Глухой задний план картин А.Криезиса - характерная черта этого мастера. Она подчеркивает декоративную отчетливость цветочных пятен, ориентацию художника на примитивистскую орнаменталистичность живописных частей. Неразработанность пространства у А.Криезиса вступает в известное противоречие с разработанностью рисунка и живописи, вследствие чего детали формы и сама точная классицистическая манера приобретают характер апликации, "притворенности" к некой условной среде, в которой обитают персонажи, среде, исполненной отрешенной "наивности" патриархального бытия.

Между портретами Ф.Пидце и А.Криезиса при всех их различиях много общего. В несколько отличном от них стиле работал чуть

позже Х.Пафис (1844–1891) с острова Корфу. Этот живописец учился в Италии, однако сохранил верность балканской непосредственности чувств. Он по праву считается последним мастером наивного искусства в прошлом столетии. Однако поскольку жанр портрета не является основным жанром, в котором он работал, да к тому же его произведения относятся к более позднему времени, чем то, которое мы в данной главе рассматриваем, позволим себе обойти его искусство стороной. Упомянуть о Пафисе хотелось бы в том отношении, что его творчество указывает на удивительное постоянство, с которым в греческой живописи XIX века происходит вновь и вновь обращение к поэтике примитива. Эта периодичность, сквозная "прощитость" художественной истории Греции прошлого столетия "наивными" формами при несводимости всей эволюции художественного развития исключительно к ним, показывает не только общность с другими частями региона, с судьбами искусства соседних балканских народов, но и на устойчивость черт национального характера, выдвигающего в общебалканский ряд собственный вариант региональной модели.

Чем объяснить, что в сороковые годы именно в портрете образовался этот островок примитива в греческой живописи? Очевидно, архаизирующая тенденция явилась реакцией на бурное развитие профессионализма в 20–30-е годы и отрыв от духовной традиции предшествующего столетия. Фон, на котором развивалась рассматриваемая тенденция, своей антагонистичностью располагал именно к такого рода явлениям. Он был сформирован исторической и жанровой живописью Д.Цокоса, романтическим пафосом историзма Кунелакиса, жанровым реализмом К.Янтараса и Г.Миниатиса. Как это часто бывало на Балканах, в Греции первой половины XIX века разнообразные направления и жанры возникли в течение небольшого отрезка времени. На пластирование происходило и по линии сочетания различных художественных школ европейских, где греческие мастера получали образование – в Италии и Париже, Петербурге и Мюнхене (последний приобрел абсолютный приоритет для греков во второй половине века).³² В ситуации столь бурного роста профессионализма, секуляризации культуры возник дисбаланс между возросшими запросами эстетики и инертностью традиционного мышления. Образовавшаяся брешь должна быть заполнена. Этим заполнением стал портрет-примитив,

своей архаизирующей "наивностью" словно сакрализующий фундаментальную основу традиции – региональный тип миропонимания, преломленный в каждой отдельной личности. Именно изображение конкретного человека и при том в ключе поэтики примитива, словно снимающей с себя ответственность за "издёржки цивилизации", то есть новоевропейские художественные нормы, создало в культуре некий компенсаторный механизм, способный нейтрализовать смятение духа, восполнить утраченное равновесие.

Три модели раннего портрета-примитива описанные в настоящем очерке – это три грани единого для Балкан буферного "тела" как способа перехода от поствизантийского художественного сознания к искусству нового времени.³³ В каждом из описанных вариантов этого перехода выявился общий механизм компенсации ущербов роста – наложения фаз, пространственно-временных сдвигов художественного процесса – механизм, заполняющий образовавшиеся лакуны секуляризованной культуры посредством как бы очищения наивностью, то есть обращением к поэтике примитива. Этот достаточно универсальный путь смены культурной парадигмы на Балканах был отмечен региональной особенностью – повышенной устойчивостью ментальных схем, стереотипов восприятия, которые не только не угасли в быстроменяющемся мире, но и проявили – пусть подчас в сильно трансформированных формах – высокую степень приспособляемости. В ситуации всеобщих изменений еще яснее зазвучали общие принципы организации балканской "картины мира", верность которой прослеживается в ментальной структуре ее носителей вплоть до современности. Жанр портрета выявил это с особой очевидностью. Принцип тождественности, ставший стержневым элементом в поэтике раннего портрета у болгар и сербов, в случае греческой живописи выразился в самотождественности духа, противостоящего крушению важных основ миропонимания. Вместе с тем, органичность и быстрота в усвоении новшеств как извне, так и внутренне обусловленных, могла иметь место опять же при наличии этой тождественности в структуре ментальности, позволяющей контролировать и направлять ход эволюции.

Примечания.

- I. Топоров В.Н. Тезисы к предыстории "портрета" как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987, с. 278-287.
2. Термин "гестуальность" произведен от латинского "gestio", что означает "поведение", "образ действия".
3. Тананаева Л.И. Сарматский портрет. М., 1979. Русское изобразительное искусство XIX века. М., 1966. Алексеева Т. Русское искусство XIX века. М., 1971, а также ряд статей в кн.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
4. О ктиторском портрете в болгарской живописи см.: Василиев А. Български ктиторски портрети. София, 1960. Василиев А. Български възрожденски майстори. София, 1965.
5. Тома Вишанов получил художественное образование в Вене и (предположительно) в Италии. В его творчестве сочетались начала европейского академизма и византийского канона.
6. Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964, с. 699.
7. Там же, с. 69.
8. Там же, с. 69.
9. Arseven C.E. Les arts décoratifs turcs. Istanbul 194- .
- IO. Рожковска А., Мавродинова Л. Стенописен орнамент. София, 1985, с. 124-128.
- II. Такая композиция, например, создана в росписи дома Лесковых в Панагюриште (середина XIX века).
12. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. Вилинбахов Г.В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та № 664; Семиотика города и городской культуры Петербурга. Труды по знаковым системам, XIX. Тарту, 1984.
13. Вопросы феноменологии фотографического изображения интересно рассмотрены в кн.: Sontag S. On photography. New York 1977.
14. О Захарии Зографе см.: Львова Е.П. Изобразительное искусство Болгарии эпохи национального Возрождения. М., 1975. Захарийев В. Захарий Христович Зограф. София, 1958. Василиев. Възрожденски майстори... Островски Г. Захарий Зограф. М., 1987. О портрете в итальянском кватроченто см.: Данилова И.Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто // Советское ис-

куствознание '74. М., 1975, с. 141-154.

15. О структуре "коммунитас" см.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
16. О следствиях этих событий для культуры существует большая литература. См.: Павић М. Историја српске књижевности барокног доба. Београд, 1970.
17. Groger Friedrich Carl /1766-1838/; Maulbertsch Franc Anton /1724-1796/.
18. О сербско-русских связях в XVIII веке см.: Васић Д. Сликари иконостаса ман. Богдана и Крушедола // Старинар, н.с. XII, Београд, 1961. Он же. Руски утицаји у српској уметности. Баничево Х. св. I-2. Пожаревац, 1964. Давидов Д. О украинско-српским везама у XVIII веку // Зборник заљиковне уметности. 4. Нови Сад, 1968, с. 217-225. Он же. Украински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић// Зборник заљиковне уметности, 5, Нови Сад, 1969.
19. См.: Мајстори прелазног периода. Нови Сад, 1981.
20. Васић Павле. Историја српске књижевности барокног доба, с. 57-61.
21. Портрети срба XVIII века. Нови Сад, 1965.
22. По отдельным мастерам см.: Медковић Д. Српска уметност у XVIII веку. Београд, 1980.
23. О Чешчире см.: Медаковић Д. Српски сликари XVIII-XX века. Нови Сад, 1968, с. 81-92.
24. Михајловић Б. Српско грађанско пејсништво XVIII века // Српска књижевност у књижевној критици. Од барока до класицизма. Београд, 1966, с. 236-267.
25. Lydakis S. Geschichte der Griechischen Malerei der 19. Jahrhundert. München, 1972, с. 142-143. Той же точки зрения придерживается Иофилиис: Γιοφύλλης Φ. Ιστορία της Μεσελληνικής Τέχνης. Γ: 1962.
26. Οι ἔλληνες χωγράφοι. Ι. Αθήνα 1975-76.
27. Полевой В.М. Искусство Греции. Новое время, М., 1975, с. 246-249.
28. Οι ἔλληνες χωγράφοι Ι. Αθήνα 1975: Freiheit oder Tod: Bilder des Panagiotis Zografos über den Kampf der Griechen gegen die Turk. Leipzig, Weimar 1982.

29. Enciklopedija naivne umetnosti. Zagreb 1984.
30. Ο Χ. Τεοφίλος σμ.: Ο γιωγράφος Θεόφιλος. Αθήνα 1973;
Σαμαριώρας Γ. Διάδεκτα λαϊκού γιωγράφου. Αθήνα 1974;
Οι ελλήνες γιωγράφοι. Ι. Αθήνα 1975-76; Enciklopedija
naivne umetnosti, s. 567-568.
31. Ο Φ. Πάχησε σμ.: Полевой В.М. История ... с. 251.
32. О роли Германии в художественном развитии греков II половины
XIX века см.: Lydakis S. Geschichte der Griechischen Malerei
der 19 Jahrshundert. München 1972. Spiteris T. Introduction
à la peinture Neohellenique. Αθήνα, 1962. Σπιτέρης Τ. Δασκαλος
της ελληνικής γιωγραφικής του 1900 και 2000 αιώνων. Αθήνα 1982.
33. См. также: Злынцева Н.В. Становление портретного жанра на
Балканах в свете проблемы человека в культуре // Человек в
культуре народов в Центральной и Юго-восточной Европы.
Международная конференция. М., 1990, с. 12-15.

Глава пятая. НОМО BALCANICUS В ИСКУССТВЕ
К.БРЫНКУША (1876-1957)

Попытки истолковать искусство К.Брынкуша в искусствоведческой практике, как правило, замыкаются в кругу якобы не противоречивого единства полюсов, между которыми развертывается творческая драма художника: полюса общеевропейской традиции, ориентированной на античное наследие и заново проговорившей в искусстве авангарда первой половины нашего столетия – с одной стороны, и традицией фольклорной, локально-национальной, преломляющей тот же авангард в плане расширения художественного пространства XX века – с другой. Соответственно сложились две линии в анализе произведений К.Брынкуша: одна из них тяготеет к выявлению классических оснований авангардистского пуризма его пластики, другая акцентирует непосредственную обусловленность видения мастера тем зрительным рядом, который сформирован естественным окружением румынского крестьянина и который еще в детстве был явлен художнику как его "genius loci". Связь между двумя этими толкованиями очевидна: микроконтекст национальной среды выступает как частный случай макроконтекста европейской культурной традиции, а фольклорная струя в творчестве К.Брынкуша – как условие расширения семиотического "поля" художественности, на котором основан акт авангардистского "прорыва" этой традиции. Существует и третья тенденция – попытка связать символику и пластику произведений мастера с комплексом древнеиндийских мифологических представлений, усмотреть элемент японского буддизма, философии дзэн, то есть вывести феномен этого искусства за пределы конкретного историко-художественного пространства.¹

Все три вида интерпретаций имеют между собой нечто общее: они сфокусированы именно на пространственном модусе исторического бытия творчества К.Брынкуша, будь то локальный, типологически расширенный или предельно-глобализированный культурный ареал. Каждый из данных подходов и их интегрированное целое – уместны и необходимы. Вместе с тем, представляется важным ввести верти-

кальную ось в сферу пространственных толкований: ее может стать знаменатель балканской модели художественного развития, в рамках которой осуществляется наиболее значимое в искусстве мастера.

Выявить "балканы" К.Брынкуша – это не значит обогатить все тот же пространственный тип интерпретаций еще одним сегментом – вариантом регионализма. Балканы понимаются в данном случае как интегрирующий фактор национально-европейской общности культуры, то есть как духовная среда, способная быть одновременно "мерцающим объектом" в качестве трудно-расчленимого историко-культурного целого, и при этом – выражением субъекта воли некоего единства, а апеллирующего к тому же целому.² Вертикализм Балкан – в метафизичности преемственной ментальной модели, определяющей не столько собственно-художественный тип мышления, сколько общую его структуру, и в конечном итоге – основную "композицию" картины мира его носителей. *Homo balcanicus* в искусстве К.Брынкуша различим в наслаждающихся друг на друга силуэтах региональной ментальности, ориентированной на Балканы как целое.

Мы намерены рассматривать творчество К.Брынкуша как единый текст, монолитный в своей нерасчлененности. Его целостность обеспечена не временным развертыванием главного кредо, как это часто бывает у великих мастеров, а особой логикой взаимодействия внутренней формы скульптурных объектов с той суммой идей, которая остается постоянной на протяжении всего творческого пути мастера.

Время переживалось К.Брынкушем циклически, а не эволюционно. Похоже, что в индивидуальной судьбе художника с того момента, когда в нем родился Мастер, то есть сформировались общие установки творчества, время просто перестало существовать. Это выразилось и в отказе от Стиля как такового с присущими ему качествами темпоральности, и в свойствах художественного языка, вбирающих в себя Время на правах универсального мифа. Оборотной стороной вневременности искусства К.Брынкуша является присущая ему ритмическая организация как циклов произведений, так и способа их воплощения. Отношение К.Брынкуша к категории времени определили его творческую биографию.

Начало было вполне стандартным, если не считать, что оно пришлось на очень юный возраст (двенадцати лет будущий скульптор

ушел из родного дома и примерно с этого времени начинается период овладения профессиональным мастерством). За годами ученичества, проведенными в школе г. Крайова, а затем в Школе изящных искусств в Бухаресте, следует поездка в Европу (1904), кратковременный период работы в мастерской О. Родена (1906), начало участия в коллективных парижских выставках. Академический реализм, натурная достоверность начальной творческой стадии, где мастер выступает как портретист, вскоре сменяется сецессионистской декоративностью, поверхность насыщается светотеневой вибрацией. Адрес портретов все более утрачивает свою конкретность. Практически этим кругом исканий заканчивается начальный период творчества К. Бринкуша, если не считать ряда заказных портретов и портретов детей (головы мальчиков). Главное, что обращает на себя внимание — огромная скорость, с которой художник проходит путь становления.

В 1907 году в искусстве К. Бринкуша происходит решительный перелом: на смену традиционному эволюционизму приходит тип антиразвития — пребывание и работа в рамках нескольких однажды найденных тематических и формально-композиционных блоков. Круг этих блоков — выбор, которому мастер остается верен до последних дней жизни. Два произведения предваряют этот перелом в творчестве К. Бринкуша. Первое как бы провидит его в описательно-символическом ключе. Речь идет о скульптуре "Écorché" (гипс, 1902 г., Институт изобразительных искусств им. Н. Григореску, Бухарест), замысленное скорее как учебно-методическое пособие по изучению строения человеческой мускулатуры, чем собственно художественное произведение: представлена обнаженная мужская фигура в рост как бы со снятым кожным покровом. Обнажение витальной энергии мира — показанное здесь внешним образом — станет стержневой темой всего творчества скульптора. Вторая работа К. Бринкуша, обозначившая грядущий момент коренных изменений в его творческой практике — скульптура "Мольба" (1907, бронза, Музей искусств СРР, Бухарест). В данном произведении символически отдана дань краткому наставничеству О. Родена и вместе с тем, осуществлен решительный разрыв с уроками учителя: светотеневой роденовской лепке противопоставлена лапидарность геометризированного силуэта и открытая конструктивность композиции. Здесь впервые намечена тенденция к арха-

изации пластического облика: опущены известные переклички с древнеегипетской скульптурой.

Выраженной формы архаизация смыслообраза впервые достигает в скульптуре "Попедуй" (1907, камень. Худ.музей г.Крайова). "Попедуй" означил резкий отход от академизма прошлого столетия, а также сецессии рубежа веков. Он образует уже звено циклического круговорота тем и образов К.Бринкуша. Примерно с этого времени - 1907 года - стабилизируется основной корпус проблем в искусстве мастера, отныне существующих в едином пространстве смысловых и пластических решений. Движение стиля прекращается. Оно преобразуется в круговое движение формы внутри каждой серии.

Следует отметить, что серийный тип мышления стал отличительной чертой художественной практики первой половины нынешнего столетия, определивших не только изобразительное искусство, но и литературу и музыку. Очевидно, пришедший на смену романтической непрерывности времени в XIX веке тип дискретного мышления потребовал нового, "кинематографического" типа непрерывности, заключающегося в многократной редуплицируемости избранного мотива. Проявившееся в феномене серийности сознание открытости формы, когда ни одно отдельно взятое пластическое решение не исчерпывает глубины формы внутренней, в ее беспокойном текучем бытии, опирается на глобальные изменения пространственно-временных координат миропонимания, отмеченное в XX веке влиянием теории относительности и проникновения в тончайшие слои строения материи, а также независимо от научного знания открытые классиками русского авангарда. Эта особого рода дискретная непрерывность мира послужила основанием для своеобразной реарханизации художественного сознания. В статике циклических превращений проявляется свойственное К.Бринкушу мифоэтическое переживание времени.

Эта фундаментальная особенность творческого видения К.Бринкуша сказалась и в его отношении к текущему историческому времени - в отношении к современникам, к той среде, тем направлениям в искусстве, в диалоге с которыми мастер выковывал собственную индивидуальность. Замкнутости творческих циклов соответствует герметичность пластических исканий К.Бринкуша. Стилевая гамма его произведений несет в себе отклик на актуальные художественные

события: здесь и футуристическое разложение сферического пространства, и обращение к стилизациям в духе неолитической скульптуры, и влияние африканской пластики, и народного промысла. Однако все это лишь "следы" времени, свидетельства живой реактивности талантливой личности. За этой открытостью внешнему миру лежит высочайшая самотождественность мастера, погруженного в аскезу уединенного внутрь енного "я". Из глубин своей отрешенности художник видит и слышит бурные страсти парижской жизни, но проходит мимо. Он "современен" каким-то несерьезным, мимолетным образом: отказ от миметических принципов изобразительности, поиски лапидарного геометризма формы не есть дань времени, это есть само время, реализующее себя вопреки законам его линейного восприятия. Не случайно К.Брынкуш никогда не был членом ни одной из художественных группировок, хотя затворником его назвать невозможно. Несмотря на обилие дружеских связей (он был близко знаком с Таможенником Руссо, Модильяни, Матиссом, Леже, Аполлинером, Пикассо, Кокто и другими выдающимися людьми нашего столетия), периоды активной общественной жизни сменялись годами затворничества в стенах парижской мастерской. В общении с современниками и современностью К.Брынкуш был разным, неизменным он оставался только в основном - отрешенном авторстве своего пути, в верности внетиповой, внепрограммной погруженности в бытие формы.

Под формой мы имеем в виду не только композиционно-пластический уровень произведений К.Брынкуша (т.е.форма в "вельфлиновском" смысле), но и структурно-семантический уровень организации визуального символа, то есть иконосферу пластики. Задачей настоящего очерка является построение модели отношений между иконическими и индексальными знаками скульптурных "текстов" К.Брынкуша, развертывающимися в сфере взаимодействия композиционно-пластических и символико-образных полей пластической идеи. Начнем с последнего - блока иконографии.

Как уже говорилось, творческий опус К.Брынкуша как единый текст отнесен четкой избирательностью изобразительных мотивов. Иконосфера его скульптур почти целиком погружена в мир мифопоэтических символов. Корпус мотивов составлен из следующего набора элементов: мифопоэтически осмысливших представителей животного

мира (Птица, Рыба, Тюлень, Пингвин, Черепаха, Петух), антропо- и зооморфных мифологических персонажей (Леда, Прометей, Муза, Ведьма, Царь, Химера, Адам и Ева, Жар-Птица), стилизованных в духе фундаментальных мифологических символов абстрактных женских портретов (Принцесса X, Мадемузель Потани, п-т Нэнси Конэр, Белокурая негритянка, Сон), частей тела (Бедро, Торс подростка, Рука), архетипов архитектурной формы (колонна, столб, ворота, стол со "стульями"), символических классификаторов (солнечные знаки, яйцо). Чрезвычайно важна и семантика постаментов — вторичных формам скульптуры, зеркально отражающих их или противопоставленных.

Данный перечень не является списком произведений К.Брынкуша. Это именно круг мотивов, корпус "текстов" скульптора. Чаще всего эти мотивы адекватно переданы в названии, в других случаях автор использует в определении-названии понятийные категории (напр., Начало мира), в некоторых случаях абстрактной форме дается определенное имя мифологического персонажа (Прометей). Мы будем рассматривать составленный из этих мотивов Текст как систему мифо-поэтических символов. При построении общей типологии сюжетов К.Брынкуша ряд мотивов будет нами опущен, так как мы будем исходить из принципа необходимого достаточного минимума.

Классификация мотивов приводит к выводу, что иконографическая цепочка символов имеет два полюса, один из которых обладает предельно редуцированным коннотативным пространством, второй — максимально расширенным. К первому следует отнести круг мотивов, определяемых фаллической символикой, ко второму — круг серии "Колонна". Находясь между собой в отношениях эквивалентности, эти два полюса, вместе с тем, создают напряженную зону трансформаций задаваемых ими иконографических рядов. Причем, параллельные члены двух рядов (равноценного уровня в иерархии) образуют семантические оппозиции.

Первый ряд — заданный фаллической символикой — определяет ведущую тему как тему вегетации, роста, саморазвития и в конечном итоге — самозарождения (первопричину) и возрождения. Это традиционная дионисийская ветвь мирового дерева. Данный ряд составлен из элементов, следующих друг за другом в логическом разверты-

вании фундаментального образа: 1) Принцесса Х (по существу, это изображение фаллоса)³, 2) Леда (тема прорастания семени), 3) Портрет мадемузель Погани (композиция повторяет мотив фаллоса + появляется мотив утрированно больших глаз – мифологическая связь Глаз–Солнце прочитывается здесь достаточно очевидно), 4) Птица: сначала Жар–Птица, а затем – Птица в пространстве (скульптуры: Жар–Птица (мрамор, 1914, Худ. музей в Филадельфии), Жар–Птица (мрамор, 1915, Музей совр. иск–ва, Париж), Птица в пространстве (бронза, 1927, Музей современного искусства, Нью–Йорк и др.). В теме Жар–Птицы мотив фаллоса обозначен слегка, в теме "Птица в пространстве" этот мотив фигурирует уже в более отвлеченном виде – как мотив вздыбленного острия. Доминирующее значение приобретает не сам силуэт, а принцип вертикализма композиции. Становясь более отвлеченным, пластический компонент семантики перерастает в вербальный и порождает в качестве такового следующий член семантического ряда – 5) Рыбу. Рыба соотносима с исходным символом уже чисто ментально, в качестве традиционного мифологического субстиутата основной темы.

Следующее звено этого ряда 6) Яйцо – образует зону пограничья между двумя иконографическими последовательностями, являясь одновременно составной частью обеих. Первой – фаллотропной – на основании развертывания в пластическом срезе предыдущего члена ряда – Рыбы (диск как плоскостный вариант Яйца), на основании вегетативного кода, заданного изначальным пределом – темой рождения, содержащей и тему фаллоса, и тему солнца, которые возникают почти параллельно (Эрос–Солнце). Вместе с тем, Яйцо – отрижение темы фаллоса по признаку "самозарождение", "мировое Яйцо", как формы и пластически, и семантико–мифологически стремящейся к шару (в противоположность фаллосу, стремящемуся к бесплотной вертикали) – как платоновской полноте, единству во множественности, гармонии и совершенству, то есть – самодостаточности. Таким образом, автором обнагрывает усиленная амбивалентность темы "Яйцо" по признаку оппозиции мужское / женское. Двуобращенная символика этого мотива завершает собою ряд семантом, условно обозначенный нами "фаллическим". Однако Яйцо одновременно входит в составной частью и в параллельную последовательность – в ряд "Колон-

на". Каким образом происходит это вхождение?

Яйцо есть форма без тени (имеется в виду тень, отбрасываемая на самое себя). О значимости мифологического и пластического образа тени в творчестве К.Брынкуша речь пойдет ниже. В данном случае следует лишь отметить, что в метафизическом смысле формой без тени обладает лишь один класс визуальных символов – орнамент. Орнамент не может отбрасывать тени по определению: композиционно-семантическое значение его внутренней формы определяется сферой чистых отношений. Ритм, симметрия, организующие простейшие геометрические элементы, из которых соткано любое орнаментальное "тело", выводят этот класс визуальных символов в разряд двумерных метафизических сущностей. Именно поэтому так велика роль орнамента в медитативной практике и вообще в сфере ритуала.

Яйцо как форма, не имеющая внутренней тени, по сути есть концептуальная модель орнамента в трехмерном пространстве. В пластическом отношении наиболее орнаментальная форма из всего корпуса мотивов К.Брынкуша – Бесконечная колонна (статья, 1937, Тыргу-Муреш). Она одновременно отмечает полюс наибольшей аниконичности, внесемантической мифологической заданности в иконографии К.Брынкуша. В этом смысле Яйцо, будучи предельным компонентом в развитии темы фаллоса с одновременным ее отрицанием, выступает и как тождество темы Колонны, и при этом в свою очередь отрицает ее на правах отрицания органическим началом начала умозрительного. Таким образом, входя одновременно в два параллельных ряда, Яйцо в качестве Эроса-Солнца-Орнамента является вершиной треугольника, углы основания которого заданы мотивами Фаллоса и Колонны.

Мы имеем дело с парадоксальной и недопустимой с точки зрения Эвклидовой геометрии ситуацией пересечения двух параллельных линий. То, что речь идет об умозрительных, чисто символических рядах, едва ли меняет существо дела. В данном случае К.Брынкуш как авангардно мыслящий художник стоит на позициях современной науки, повторяя в своем искусстве принципы геометрии Лобачевского, и одновременно опирается на самые глубокие основания обратной перспективы канонической живописи, всегда стремившейся к парадоксалистскому обозначению точек схода: параллельных линий в геометрическом и антиномических сущностей в чисто духовном пространстве.

Мистический (и мистериальный) смысл подобного рода трансформаций обозначен здесь достаточно определенно.

Обратимся теперь к теме Колонны.

Последовательность, определяемая Колонной как начальным символом, включает в себя следующие мотивы: 1) Колонна, 2) Пцелуй (по признаку неограниченности пластической семантики блока-квадра, на котором основано композиционное строение этой скульптуры), 3) Пингвин (эта тема развивает мотив Пцелуя по формально-иконографическому признаку), 4) Торс подростка (от эротического значения Пцелуя - к мифологизированной космической плоти: эротический импульс формирует универсальное мифопоэтическое пространство)⁴, 5) Черепаха, в том числе - Летающая Черепаха (по признаку плоть - земная твердь; в этом смысле Черепаха выступает как мифологический символ Земли). 6) Царь царей и Ведьма - мотив амбивалентности Верховной власти в миру сочетается с нарочиванием коннотативного поля фаллической символики (ср. Мифопоэтические функции Царя в архаической картине мира)⁵; эта тенденция достигает полной выраженности в теме Петух (# 7). Мотив Петуха как универсального фаллического символа является одновременно и атрибутом царской власти. Он же, занимая одно из центральных мест в сонме персонажей, обозначающих солярную космогонию, является традиционным медиатором - символом взаимодействия верхнего и нижнего миров - и тем самым задает семантику вертикализма. Таким образом, последовательность, заданная мотивом Колонны, завершается тематическим звеном, которое содержит в себе высокую концентрацию мифопоэтической образности, имеющей четко очерченную зону коннотаций и тем самым апеллирующей к исходному звену параллельного ряда (Принцессы X).

Последовательности, заданные начальными символами - Фаллосом и Колонной, разворачиваются в двух противоположных направлениях по отношению друг к другу. В ряду Фаллоса происходит постепенное расширение коннотативного поля, в ряду Колонны - наоборот, сужение его, сведение к денотату. При этом каждый из членов ряда образует со своей "парой" противоположного ряда не только отношение оппозиции, но и одновременно - тождества.

Вершины основания иконографического треугольника - "Фаллос"

и "Колонна" – противопоставлены по признаку органическое / внеорганическое, иконическое / символическое, однако они образуют тождество по признаку вертикальности, опираясь на общую мифopoэтическую модель мировой оси (*axis mundi*). Обе эти вершины противопоставлены третьей вершине – Яйцу – по признаку оппозиции вертикальное / горизонтальное, однако они тождественны ей по признаку мировая ось = мировое Яйцо. Аналогичную противопоставленность при тождественности обнаруживает отношение вершины "Яйцо" к двум другим вершинам – "Фаллосу" и "Колонне", симметричность между которыми уже была установлена.

Таким образом, главным принципом иконографической синтаксики текстов К.Брынкуша можно считать принцип противопоставления в тождестве. Подобный принцип лежит в основе глобальной модели мифopoэтического мышления и сам по себе достаточен как указатель мифopoэтической ориентированности художественного мира и типа сознания К.Брынкуша. Однако он не достаточно с точки зрения более дифференцированных характеристик языка мастера. В интересах более глубокого понимания искусства румынского мастера следует, на наш взгляд, выделить ключевой код и второстепенные мотивы мифологических символов. К.Брынкуша. Солярная, сотериологическая, фаллическая символика выстраивается посредством этого кода. Вегетативный код – это и мотив бесконечного роста, и полета, и самозарождения, и эrotический мотив Леды, представленный у К.Брынкуша в форме прорастающего зерна (смерть – новое рождение). Можно сказать, что доминирующая в иконографии мастера вегетативная стихия есть отражение идеи платоновского Эроса. Имеется в виду та линия развития характеристик мифологического персонажа, которая непосредственно сближает Эрос с митраической традицией.⁶ С этой точки зрения Эрос К.Брынкуша есть выражение дионаисийской направленности его античных реминисценций, данной в связи с наиболее глубинными слоями мифopoэтической балканской традиции – с орфическим культом и практикой экстатических откровений (мистерий).

Эрос как предел является у К.Брынкуша и выражением основного принципа противопоставления в тождестве, на котором базируется

структурой иконографии, определяя схему взаимодействия мотивов (Яйцо – Фаллос – Колонна). Эрос-предел как агент вегетивного кода характеризует медиумальный смысл оппозиций тождеств у К.Брынкуша. Рыба, Черепаха, Тюлень – персонажи, одновременно относящиеся как к верхнему, так и к нижнему миру. Бесконечный рост колонны, полет птицы, наконец, Яйцо – символ Начала, служащего в Мировых водах – то есть опять-таки модель своего рода пограничья (ср. мотив появления "перворожденного" как одной из форм Эроса из Яйца) – вся эта полифония взаимопроникающих космологических символов увенчивается лишь одной координатой конечности и абсолюта – идеей света.

Мифopoэтическая природа света у К.Брынкуша раскрывается двояко. Во-первых, она обозначена посредством прямо или косвенно названной солярной символики: элементы солярной символики содержатся в мотивах Птицы, Петуха и Царя. Мотив круга (Поцелуй), шара (отдельные варианты Яйца – например, Начало мира – бронза, 1924, Музей совр. искусства, Париж) также могут быть прочитаны в русле солярных символов, однако в опосредованном виде – как идея полноты и гармонии, энергии единого. В этом отношении чрезвычайно интересен мифологический смысл иконографии Пингвинов: обращает на себя внимание соединение мотива круга (глаза) и Эроса (по ассоциации с Поцелуем), что в сочетании с мотивом общей "птичьей" темы скрытым образом передает солярную символику. Часто писалось о том, что мотив скульптуры Пингвины навеян сюжетом известного романа-утопии А.Франса – писателя, с которым К.Брынкуш был в дружеских отношениях. Если допустить это влияние, станет понятным, что солярная символика этого произведения К.Брынкуша кодирует пифагорейско-платонический сегмент мифopoэтических значений, не-посредственно наделяя тему солнца утопическим смыслом. Это тем более вероятно, что Пингвины (особенно версия с тремя птицами) – является единственным произведением К.Брынкуша, в котором явно звучит тема социальности (Стол молчания в Тургу-Хиу социален по самому назначению мемориального жанра).

Утрированно большие глаза Мадемуазель Погани в соединении с фаллообразным силуэтом общей композиции призваны обозначить мотив света посредством сдвоенного символа Глаз=Солнце и Эрос (Фаллос)=Солнце.

Следует заметить, что мотив Глаза является одним из ведущих в творчестве К.Брынкуша и потому на нем представляется целесообразным остановиться подробнее. Помимо достаточно ясно прочитываемой символики глаз увеличенного размера в портрете М-ль Погани, обращает на себя внимание мотив одноглазия. Им отмечено, в частности, произведение "Спящая Муза" (1910, маст. Брынкуша, Париж), а также одна из версий портрета все той же М-ль Погани.

Тема одноглазия у К.Брынкуша перекликается с аналогичной темой, прослеживаемой в мужских фигурах неолитической культуры Триполья⁷, и является свидетельством не только постоянного интереса скульптора к проблематике архаического искусства, но и его собственной, аутентичной "архаичности", проявляющейся в стремлении к наделению произведения особой магической силой, закрепленной в мифологической традиции за мотивом Глаза. В этом смысле Глаз у К.Брынкуша можно рассматривать и как бессознательный импульс в обретении образа, то есть в апотропейной функции. То обстоятельство, что одноглазостью у румынского мастера наделены женские персонажи (в противоположность одноглазии, закрепленному за мужскими персонажами), заставляет опять же обратить внимание на амбивалентность мышления художника, стремящегося взаимозаменяемостью членов оппозиции "мужское / женское" снять жесткость противопоставлений, заключенную в тотальности эротической символики.

Одноглазие заставляет вспомнить и тождественное ему рассеянное по поверхности неолитических ритуальных сосудов многоглазие, противостоящее теме слепоты, весьма ярко отраженной у К.Брынкуша. Слепота - очевидно, в функции внутреннего, интенсивного зрения - является ведущей иконографической темой в скульптуре Прометея, представляющей собой яйцевидную форму, отдаленно напоминающую лежащую человеческую голову со слегка нанесенными на поверхность чертами лица, однако лишенную как бы то ни было обозначенных глаз. Безглазый Прометей - он же Яйцо, а через Яйцо как солнечный символ - к Глазу, эквивалентному в мифологическом мышлении Солнцу (вспомним поэтическую идею Гете о том, что мы не смогли бы видеть мир, если в наших глазах не содержалось бы частицы Солнца), является собой еще один образец амбивалентного снятия противопоставлений у К.Брынкуша. Косвенное обозначение слепоты как безглазия

содержится в иконографической теме Ведьмы (=Бабы-Яги), воплощенной в одноименном произведении (дерево, 1916–1926, Музей С.Гугенхайма, Нью-Йорк). Баба-Яга как персонаж нижнего мира наделена слепотой по определению. Широко представленная в творчестве К.Брынкуша тема птицы отчасти может быть прочитана в том же русле слепоты как оппозиции "в и д и м о е / н е в и д и м о е", коль скоро птица – помимо прочих символических функций – является еще и зооморфным образом Бабы-Яги как обитательницы преисподней.

Однако венцом и самым убедительным доказательством высокой значимости оппозиции "в и д и м о е / н е в и д и м о е" и в связи с ней – темы слепоты является скульптура К.Брынкуша, специально предназначенная для слепых (1916, мрамор). Она имела яйцеобразную форму и была помещена в мешок с отверстиями для рук.⁸ Самой авангардистской постановкой задачи – восприятия формы посредством не зрения, а иной сферы чувств – осязательной – что вызывает в памяти синестетические ощущения и размышления на эту тему Эйзенштейна⁹, мастер помещает свое произведение в поле усиленной мифопоэтической бытийственности; ассоциации с мифом об Эдипе актуализируют слепоту как особо интенсивное, интериоризированное зрение, некое сверх-зрение, ясновидение. Представляется важным в связи со скульптурой для слепых и отмеченность роли осязания, то есть – рук как оборотной стороны рукотворности (нерукотворное, данное в откровении внутренним зрением становится доступным посредством "руковосприятия" и наоборот – рукотворное как конечное и зримое открывается лишь умозримым образом, то есть в системе символов). Отсюда недалеко и до проблемы ритуальной обусловленности творчества К.Брынкуша, о чём речь пойдет ниже.

Невидящий, но видимый и видящий, но невидимый – эти пары оппозиций создают акцентировку границы между мирами – верхом и низом, здешним и потусторонним. Невидимый, то есть лишенный пластики, формы¹⁰, символизирующий доминацию хаоса над космосом, противостоит у К.Брынкуша невидящему, слепому, осуществляющему контакт с пластикой, формой. Характерная для балканского менталитета амбивалентность видимого и невидимого¹¹ переформируется румынским мастером как "видящее невидимое – невидящее видимое" и знаменует снятие пределов реальности. Мистериальные традиции ру-

мынской духовной культуры, которыми проникнуто существо народного мироощущения, удивительно органично воплотились в стержневой теме Глаза в творчестве К.Брынкуша.

Однако по-настоящему видимыми (в прямом и сокровенном смысле) предметы становятся в лучах света. Свет дает форму, внутренний, символический свет определяет качества "зрячей" слепоты. Мы опять возвращаемся к солярной символике К.Брынкуша, однако теперь она предстает не в буквальном, а в косвенном выражении. Одна из образных форм света манифестируется в иконографии Яйца как символа полноты, первоначала.

В отличие от системы солярной символики, Яйцо в мифопоэтическом мире К.Брынкуша выступает как существенная ипостась Солнца. В мотиве Яйца, который эквивалентен мотиву Головы (серия Спящая Муза) как интровертированного космического пространства, напряжение полюсов и их слияние достигает высочайшей точки.¹² Свет в искусстве К.Брынкуша играет едва ли не ведущую роль: слияние безупречно отполированной бронзы – одного из самых излюбленных скульптором материалов – прочитывается одновременно и на уровне иконических значений, то есть как метонимия солнечного света, и в плане мифопоэтическом – как Золото. Наконец, свет может быть прочитан и в наиболее сакрализованном ключе, а именно, как эманация духа, выражение софийного начала. В этом смысле всю систему иконографии К.Брынкуша хочется прочесть в соответствующем верховному символу глобальном масштабе. Окинувая теперь единным взором всю систему символов, изначально заданную вегетативным кодом, мы приходим к выводу о поразительной гомогенности этого пространства: общая структура взаимосвязанных мотивов и каждый из элементов сюжетного репертуара мастера образуют стройную мифопоэтическую парадигму одного из наиболее универсальных и всеохватывающих архаических образов – мирового дерева, данного в варианте Древа жизни.

Выделенные нами три фундаментальных иконографических мотива К.Брынкуша – Фаллос, Колонна и Яйцо, образующих поле интенсивного мифопоэтического взаимодействия и подчиняющих себе все остальные символы, суть эквиваленты Древа жизни. Колонна задает вертикальную направленность системы, выражает идею роста и поступа-

тельного движения, восхождения, связывающего Землю и Небо. Яйцо раскрывает образ Древа жизни с точки зрения энергетического жизненного первоначала, хранящего в себе идею последующего развития Древа — с одной стороны, и выражающего присущее Древу начало бессмертия — с другой.¹³ Наконец, цепочка фаллической символики раскрывают заложенное в Древе начало плодородия, мужской жизненной силы, восходящих к кругу дionисийских мифологических образов и соответствующих фаллических ритуалов, связанных с темой вегетации, растительности, — то есть, с темой Дерева. В соответствии со схемой Мирового Дерева мифологические персонажи К.Брынкуша располагаются по ярусам: нижний мир маркирован мотивом Ведьмы, Рыбы, Черепахи, верхний — Птицы (впрочем, принадлежащей отчасти и нижнему миру), Глаза, Яйца, Солнца. Вот почему хотя мотив Мирового Дерева никогда не был предметом непосредственного пластического воплощения в искусстве мастера, то есть он никогда не был изображен, тем не менее на правах внутренней логики иконографической системы он незримо присутствует и заявляет о себе со всей определенностью в фундаментальных мифопoэтических символах. Тема Мирового Древа как космического единства, связывающего изофункциональными соответствиями основные описательные параметры мира в архаическом сознании, своей связующей и организующей интенцией задает систему соответствий между иконографией и способами формообразования в искусстве К.Брынкуша.

Закономерности композиционно-пластического формообразования в творчестве К.Брынкуша несут в себе печать странной раздвоенности. Она прежде всего ощутима в совпадении разнонаправленных векторов эволюции формы внутри серий. Одновременное развитие формы от простого к сложному и от сложного к простому оказывается возможным благодаря разведению процессов по разным уровням пластического бытия скульптуры. Так, ясности композиции, лапидарности силуэта часто сопутствует струженность значений фактуры, и наоборот, по мере усложнения пространственной структуры возникает особого рода "прозрачность" речи материала. Двойственность принципов формообразования проявляется в том, что между отдельными сериями устанавливаются отношения оппозиции, причем каждый из членов оппозиции способен на замещение своей пары, меняя собственное значение на

противоположное. Так, оппозиции между сериями, организованными по признаку статика / динамика, открытая формы, вертикальная / горизонтальная композиции, могут "переворачиваться", когда пластические значения накладываются на значения иконографические. Например, статическое и горизонтальное по формально-композиционным характеристикам Яйцо может превращаться в динамическую и вертикально устремленную структуру при условии его мифопоэтического осмысливания в ряду символов оси мира (axis mundi).

В этом типе двойственности заложена и возможность ее преодоления, коль скоро накладываясь друг на друга, пластические и иконические значения формы высвечивают определенную доминанту, единство некой глобальной образной матрицы скульптора. Как уже говорилось в связи с темой Мирового Древа (=Древа Жизни), это является категория вертикали, соответствующая идее Света (не путать с оппозицией вертикаль/горизонталь, где речь идет об установках, ограниченных чисто композиционными задачами). В этом смысле вертикализм как принцип центрального смыслообраза К.Брынкуша смыкается с принципом открытости как центральным основанием формы (не путать с оппозицией открытое - закрытое пространство, где речь идет о вогнутой и выпуклой организации пластической массы). Под открытостью может пониматься выраженный на пластическо-формальном уровне принцип горизонтальной космогонии Мирового Древа, простирающего вширь свои ветви и организующего центробежное развертывание пространства.

Идея восхождения, заданная вертикализмом формы и заложенная в понятии света, на уровне иконографии определена темой вегетации, доминирующей в искусстве К.Брынкуша. Вегетативный кол, опирающийся на символику Мирового Дерева, дает возможность проследить, как системы композиционно-пластических и иконографических значений оказываются в едином семантическом пространстве, как они срастаются корнями исходных архетипов скульптурной формы и переплетаются ветвями общих мифопоэтических проекций. Дифференцированность смысловых признаков формы раскрывается в логике связей между наиболее отдаленными типами пространственных композиций.

В соответствии с четкой заданностью тематических циклов в

искусстве К.Бринкуша, корпус типов пространственных построений жестко фиксируется: все варианты объемов построены на модификациях трех основных видов геометрических тел: шара, куба и цилиндра (призмы). Каждая композиция в принципе сводится к одному из этих вариантов. Наша задача состоит в выяснении типологии отношений между этими объемами, механизмов их взаимодействия.

Наиболее распространенной фигурой в искусстве К.Бринкуша является шар. Шар заложен в основу яйцевидных композиций (Спящая Муза, 1910), Рождение мира (1924), Новорожденный (1915), Первый крик (1914), Прометей (1911), Начало мира (1920). Правильный шар встречается лишь в отдельных фрагментах композиций (Негритянка, 1926, бронза, частное собр., Мичиган), однако шарообразность как принцип присутствует и в таких далеких от сферичности композициях, как портрет Мэтью Погани, Принцесса X и др.

Приверженность идею сферичности становится еще очевиднее, когда мы наблюдаем отход от этой идеи. Так, в произведении "Начало мира" мастер передает идею шара посредством кругового движения, образованного перепадом уровней при наложении двух сферических объемов друг на друга. Подобная композиция типична для футуристической скульптуры двадцатых годов и является индексом времени, воспринимаясь в наши дни как почти клишированная стилевая цитата. Более значительным нарушением сферичности является яйцеивидная вытянутость этой округлой формы, но именно она определяет верность идеи шара. Можно сказать, что у К.Бринкуша яйцо – это шар, пронизнутый идеей предела, то есть ему сообщено напряжение полюсов, а тем самым – внутренняя динамика, придающая ему интонацию органического тела, но при этом не лишающая его идеального, бесстеневого начала, заложенного в чистой сфере.

Впрочем, с появлением напряжения полюсов возникает и идея тени. По признанию самого мастера, им всегда владело стремление создать совершенную форму, форму, которая бы не отбрасывала тень на саму себя.⁸ Такой формой, естественно, может быть лишь шар. Однако ограничивающее, аполлиническо-платоновское начало в искусстве мастера всегда существует лишь при условии участия противоположного – бурного дионасизма, начала органического роста и открытости вовне. Вот почему условием избавления от тени становится именно введение тени в структуру сферического тела. Это осо-

бенно наглухо выражено в произведении "Начало мира" (версия 1920 года). Яйцевидная форма нарушена здесь небольшим выпуклым приростком — некоем хаотическом сгустке, что в русле миметических понятий могло бы означать идею зародыша. Однако подобное черезчур натуралистическое толкование противоречило бы общей поэтической установке мастера. Мы склонны полагать, что здесь речь идет о парадоксальной логике формообразования, реализующей определенную идею посредством ее отрицания. В данном случае имеет место акция мифологической нейтрализации тени посредством введения ее в контекст материальной сферичности. Тень в таком прочтении становится метафизическим эквивалентом грани шара.

Умозрительный конструкт шара, имеющего грань, порождает трехмерное тело куба. Куб в творчестве К.Брынкуша, таким образом, является производным от шара, то есть его порождением, но при этом образует собственное формопорождающее ядро в пространстве геометрических тел. Куб представлен скульптурной серией "Поцелуй", включая и Ворота поцелуя в Тургу-Хиу, отчасти серией "Пингвины". Кубические объемы присутствуют во фрагментах скульптур "Царь царей" (1920) и "Ведьма", а также в ряде постаментов, особенно для сферических объемов.

Если в форме шара К.Брынкуша интересует идея единства как полноты, в форме куба и параллелограмма мастер занят разработкой единства как нерасчлененности. Если сфера чревата тенью, как своей противоположностью, куб чреват распадом на более мелкие кубы, то есть дроблением. Дробление кубического объема в скульптуре Поцелуй (1907 и 1925) призвано подчеркнуть монолитность каменного блока. Линии членений соответствуют граням куба (горизонтальные и вертикальные), вторят им, усиливая напряжение каркаса. Однако уже в Пингвинах на смену монолитности приходит диалог двух (или трех) отъединенных от основного объема куба частей. Части существуют в неразрывном диалоге, возможность которого обеспечена изначальной целостностью, былой нерасчлененностью тела. Расчленение здесь — условие единства. Переставая быть таковым, оно превращается в свою противоположность, а именно, становится идеей открытости, открытым пространством.

В данном случае мы встречаемся с феноменом, противостоящим логике внутренней организации как идеи сферы, так и идеи куба.

Последних роднит замкнутость, закрытость, обращенность внутрь. К.Бринкуш выдвигает им альтернативу в виде открытого пространства, осмысленного как модель космического тела. Речь идет о группе серий, представляющих собой схематические или вполне натурные изображения человеческого торса (Торс подростка, 1916, дерево, Худ. музей Филадельфия. Первый шаг, 1913, дерево, утрачен. Бедро, 1909 и другие), а также серия Черепахи. Во всех мотивах имеется в виду не расчленение, хранящее память о былом единстве, а составление, сопряжение различных мест, точек пространства, посильное их стяжение, не надеящееся обрести цельность. Единство достигается лишь посредством мифологического осмысливания этих тел — помещение мест, разорванного пространства в единое космическое целое, в пространство-текст неделимых сущностей. Здесь пластический уровень художественного языка К.Бринкуша вновь апеллирует к изоморфной иконографии, ибо в связи с темой расчленения неизбежно возникают ассоциации с космогоническим мотивом расчлененности тела Диониса Загрея, разбросанного по миру и тем самым участвующего в кристаллизации нового миростроительного порядка.

Нетрудно заметить, что главным элементом каждой из этих скульптур является цилиндр. Для К.Бринкуша цилиндр — это промежуточная форма, которая сочетает в себе шар и куб, при этом отрицая обе эти фигуры. Раздельность как принцип организации пространственно-го скелета апеллирует к высшей форме организации — к сумме цилиндров, к колонне.

Открытость пространства достигает своей кульминации в сериях, которые представляют собой набор форм, нанизанных на единый вертикальный стержень (Шарь царей, Ведьма и Химера и др.). Здесь собран почти весь пластический репертуар скульптора. Эти формы напоминают одновременно и резные деревянные колонки крылец крестильского жилища в Олтении, и детские игрушки, что соответствует как преданности К.Бринкуша национальным пластическим традициям, так и его склонности к щутке, юмору, игре.¹⁴ Игровое начало есть и формально-пластическое выражение идеи Эроса. Последняя, заключая в себе представление о пределе, проявляется не только в многообразии и поливалентности форм, демонстрирующих эротогенную среду "всего во всем", но и в наличии линейного движения. Это движение, соответствующее цилиндрической заданности общей компо-

зации, может в одних случаях выразить идею тектоники, развивая мотив колонны, подпорки, несущей части (Кариатида, дерево, 1914–1926), а в других случаях идею атектоничной устремленности вверх (таковы серии Жар-птица, Птица в пространстве, Золотая птица 1919 г., Петух 1924 г.).

Оба типа движения внутри цилиндрической формы как предела, как открытого пространства фокусирует в себе центральная серия К.Брынкуша – серия Колонна. Вертикальная конструкция, состоящая из ромбовидных объемов, соединенных малыми основаниями, обладает пружинистым напряжением – это тектоника как бы в снятом виде: не направленная непосредственно к земле, она является силой, передающей взаимодействие связанных тел. Вместе с тем, в чеканном ритме одномерных геометрических объемов содержится идея бесконечного движения, передающего устремленность вверх абстрактно, как волеизъявление самой бесконечности. Метафизический смысл соединения элементов внутреннего взаимодействия и бесконечного развития, содержащийся в Бесконечной колонне в Тыргу-Хиу свойственен любому орнаменту, орнаментальному изображению как тексту. Мы уже говорили о том, что орнамент есть феномен формы, принципиально лишенный тени. В этом смысле Бесконечная колонна обнаруживает внутреннюю связь с казалось бы на чисто тактильно-плástическом уровне удаленной формой – с формой шара. Круг формообразовательных процессов замкнулся. Пластические превращения в художественном пространстве К.Брынкуша кульминируют в точке соприкосновения пределов. Сфера – начало полноты, гармонии и замкнутости формы – содержит в себе потенциальную возможность бесконечности по признаку отсутствия полноты, бесконечность – содержит в себе идею гармонии как орнаментальное, принципиально бестеневое начало.

Внутри серий движение формы происходит в виде варьирования пластического мотива по различным регистрам. Ключ к регистру в значительной мере задается материалом. К.Брынкуш предпочитает три основных материала: дерево, мрамор и бронзу. Почти каждое из произведений, созданных в мраморе имеет аналог в бронзе. Что касается дерева, особенности этого материала накладывают специфические ограничения на формообразовательные механизмы. Так, оно практически исключает сферические объемы, однако явно вытесняет мрамор в

тех случаях, когда форма "работает на силуэт", ориентирована на графичность облика, предполагает открытое внутреннее пространство. Этот выбор традиционен и определяется органикой самой материи. Более интересны случаи, когда определяющим в выборе материала оказываются не физические свойства последнего, а его "культурные" коннотации. Сближение противоположностей, аполлоническо-дионаисийский синтез оказывается ведущим и в этой области формообразования.

Один из самых излюбленных материалов К.Бринкуша - мрамор. Он соответствует полюсу полноты, классического равновесия и платонической гармонии. Ранняя работа К.Бринкуша в мраморе "Бедро" (1909, Худ. музей, Крайова), не имеющая повторений в других материалах, раскрывает возможность мрамора в тончайшей светотеневой моделировке, передающей упорный и беспрокрайний момент становления. Мрамор превращается здесь в эквивалент стихии воды: тщательно отшлифованная поверхность, словно отполированная древними водами Мирового Океана, таит в себе и элемент прихотливой неожиданности, и образ нерукотворного совершенства. Здесь ощутим отголосок классической античности, даже прямая установка на цитирование античных образов, и в этом проявляется культурно-историческая коннотированность материала. Но одновременно в том же доле ассоциаций проявляются и "природные" свойства мрамора, коль скоро он осмысливается как Вечный камень, как материал, хранящий следы мифопоэтических первостихий. Таким образом, опозиции "п р и р о д и о е / к у л ь т у р н о е" в данном случае попадает целиком в зону Культуры.

Природное как культурное в еще большей мере присуще тем сериям К.Бринкуша, где мотив разработан в различных материалах. Между вариантами одного и того же мотива в разных материалах возникает напряженное поле смысло-образного взаимодействия. Так, в серии Прометея (тип яйцевидных форм) мраморная скульптура 1911 года представляет материал как класс природных объектов. Решенный в позолоченной бронзе, этот мотив благодаря свойствам материала получает дополнительную иконографическую нагрузку: сверкающая металлическая поверхность излучает золотистый свет, осмыслиемый в русле мифопоэтической символики. Еще более явно выступает связь природных свойств материала с закрепленным за ним мифологическим

значением в серии "Начало мира". Мраморная версия пластической идеи (1920) — тщательно отполированное яйцо — отсылает к формообразовательным принципам первобытных орудий труда. Природные свойства камня осмыслены здесь в ряду эстетических основ функционализма (ср. с неолитическим мраморным пестиком). Многочисленные бронзовые версии Начала мира (1915 — Калифорния, 1924 — Париж) выводят эстетику материального в ряд мифopoэтической трактовки материи как ритуализованной художественности.

Здесь мы подходим к очень важному моменту в рассмотрении внутренней формы в искусстве К.Брынкуша: соотношению эстетического и ритуального в его творчестве. Плодотворным для понимания этой проблемы представляется анализ формообразовательных функций дерева как скульптурного материала у К.Брынкуша. Если взаимодействие мрамора и бронзы внутри серий показывает, как природно-функциональные свойства материала переходят в план культурно-метафорического, дерево выявляет стадию перехода от культурно-метафорического к функционально-ритуальному.

Известно, что дерево — это материал нестойкий во времени. Поэтому до нас не дошло первобытных деревянных орудий труда и предметов обрядового назначения. О последних можно судить лишь по произведениям народного промысла, музыкальным инструментам, элементам декора традиционного жилища. Важная особенность дерева как материала скульптуры состоит в том, что оно предполагает отсутствие предварительной стадии работы над формой. В непосредственности образного звучания готового изделия сосредоточен смысл эстетического переживания самого процесса "делания" этого предмета. Таким образом, в дереве, деревянной скульптуре потенциально заложено значение дела, ритуала.

К.Брынкуш переносит особенности прямого, безэскизного создания произведения, свойственное для работы в дереве, и на другие материалы: с конца 1900-х годов он отказывается от практики гипсовых заготовок, предваряющих работу в камне. Элемент ритуала при создании мраморных скульптур закладывается в эстетическую основу этих произведений. В этом смысле дерево и свойственные ему принципы формообразования имеют приоритетное значение для скульптуры.

С точки зрения природных свойств материала особенно интерес-

на деревянная версия "Петуха" (1924, Музей современного искуства в Нью-Йорке). Рубленые формы этой скульптуры, ее острый силуэт, определяются вертикальной устремленностью и зубьями-карнизами наподобие декора крестьянского жилища или орудия ткацкого труда. Бронзовые версии петуха воспроизводят принцип формообразования, характерные именно для дерева, добавляя свойственное полированной металлической поверхности золотистое сияние — символ света. "Золотой петушок", Петух-Солнце — распространенный индоевропейский образ — опирается в искусстве К.Брынкуша на двойственное материальное основание: дерево как форму и бронзу как свет.

Воплощение идеи в дереве для К.Брынкуша уходит корнями в архаические представления о Мировом Дереве, о которых уже шла речь. Отсюда — мотив Бесконечной колонны, возникший первоначально именно в дереве (трехчастная скульптура 1914 года, частн. собр., Филадельфия), и лишь позднее (1937) реализованный в стали. Таким образом, мировая ось, идея открытого пространства воплощается в искусстве К.Брынкуша в наиболее ритуально-наполненном материале — дереве. Храня в себе непосредственный след руки мастера — словно отпечаток "делания" — дерево менее всего подвержено метафоризации, оно и есть само дело-ритуал. Однако переносясь в сияющую бронзу, рожденные в дереве формы переходят на мета-уровень осмысливания поэтического символа. Сверкая на солнце, бронза дематериализует форму, метафора нейтрализует мифологизм, открытое пространство бесконечности сворачивается в замкнутой полноте яйцевидной сферы, которую хранит в себе колонна как высшую интенцию. Непрерывное перерождение друг в друга противоположных, взаимоисключающих начал в искусстве мастера выбирает в себя не только трансформации пластической моделировки, но и взаимодействия мифа и метафоры, ритуала и эстетизма.

То же сближение противоположностей — в трактовке фактуры. Гладкая, тщательно отполированная поверхность мраморных скульптур по признанию самого мастера предназначена не только для восприятия зрительским оком, но и для тактильного контакта: зрительного восприятия не достаточно, необходимо ощутить прохладную гладь камня рукой. Не только создание, но и восприятие произведения становится актом "делания", а не умозрения (или просто зре-

ния). Однако эти свойства полированной поверхности, логически "продолженные" в другом материале — бронзе — перерастают в свою противоположность. Полированная бронза не предполагает — во избежание потускнения — прикосновения рукой, и даже исключает его: нематериализованная форма призвана передать идею нерукотворности, в чем и состоит главный смысл ее светоносной силы.

Положенный в основу художественной концепции К.Брынкуша принцип взаимодействия противоположностей — глобальная романтическая универсалия — в искусстве XX века стала восприниматься как дань культуре и философии Востока — одного из факторов, участвовавших в расширении семиотического художественного пространства Европы. Однако сформулированный в таком общем виде, этот принцип едва ли может помочь в понимании индивидуальности К.Брынкуша. Своебразие личности художника вырисовывается на фоне балканского типа художественного сознания, и шире — балканского менталитета.

"Балканцы" К.Брынкуша вычленяются в его искусстве как особенности структуры регионального мышления не благодаря его "румынизмам", то есть естественной обусловленности ряда мотивов и формообразовательных принципов национальной традиций, а скорее вопреки им. И не вопреки "европейскому" (французско-парижскому) типу художественного миропонимания, а скорее благодаря ему: величие таланта мастера в условиях благоприятной для творчества среды способствовали тому, что К.Брынкуш смог не вспротивиться импульсам собственной натуры, идущим из глубин региональной архаики. Однако на путях такого рода размышлений возникают искушения и облегченных решений.

Так, характерный для иконографии К.Брынкуша принцип противостояния в тождестве, который находит соответствие в формообразовательной тенденции к сближению полюсов, заставляет вспомнить мотив знаменитой румынской народной баллады "Миорица". Отождествление румынского национального характера с характером героя этой баллады и образом его действия ряд исследователей — в частности, М.Элиаде — в качестве главного признака этого типа ментальности называет парадоксальное принятие смерти как собственное отрижение.^{15a} Акцент делается на отождествлении противоположных начал — смерти и свадьбы, существующих в космическом единстве.

Этот мотив, характерный для всего индоевропейского духовного континуума (мотив священного брака), интересен своей конкретной ориентацией в балладе на парадоксальность сближений. Трудно не увидеть здесь связи с упомянутой фундаментальной особенностью поэтики румынского скульптора. Вместе с тем, следует иметь в виду, что эта связь выходит за рамки локально-национального контекста: парадоксализм пластических и сюжетных превращений в искусстве К.Брынкуша, на наш взгляд, обусловлен именно балканской спецификой его художественного гения. Принцип амбивалентности противостояния в тождестве заставляет вспомнить весь путь духовного развития балканских народов – альтернативное христианство в виде болгомильских ересей, сложное взаимодействие православия с исламом, активное впитывание чужих влияний при невозможности реализовать до конца ни одну из воспринятых моделей и т.п.

Подтверждением изоморфизма К.Брынкуша тому парадоксальному миру, с которым он был связан глубинами своего существа, является мотив тени в его творчестве. Мотив тени в пространстве формообразований К.Брынкуша занимает столь же значимую позицию, как и мотив глаза в иконографии. В этом смысле можно сказать, что "тень" и "глаз" образуют пару соответствий со взаимно дополняющими свойствами. Оппозиция Тень / Глаз в собственно пластическом смысле прочитывается как Тьма / Свет, как след / Форма, как вогнутое отрицательное / выпуклое положительное пространство, наконец, как пассивное / активное динамическое начало. В плане мифopoэтических смыслов Тень и Глаз противостоят друг другу и взаимодействуют внутри более масштабного образа – Зеркала. Семантика мифopoэтических представлений, связанных с Зеркалом, подводит оппозицию Тень (Глаз) впрямую в проблеме запредельного полярного пространства. Однако если Зеркало есть отражение, тень выражает идею проекции этой запредельности. Свернутая в мотиве Глаза широкая шкала трансформаций оппозиции видимое / невидимое есть манифестация этой проективной (трансформационной) способности тени – (то есть способности быть передатчиком–переносчиком оригинала – формы, тела, души) – с одной стороны, а с другой – способности

объединить, обнимать собою дуальную расчлененность двойников, души и тела и т.п.¹⁵ Проекций и парности мы находим в искусстве К.Брынкуша в избытке. Тема Глаза в ипостаси слепоты как интенсивного зрения перекликается с Тенью в плане "внутреннего", сокровенного, заложенного в последней как идея предела становления.¹⁶ А если учесть существующее во многих традициях толкование тени как души, то есть особой витальной силы, доминания этой темы у К.Брынкуша, для которого идея жизненной энергии особенно значима в плане дионаисийски трактуемого Мирового Дерева, становится особенно понятной. Мотив Тени проакцентирован у К.Брынкуша и благодаря постоянному обращению художника к теме сна (Сон — мрамор, 1908, Музей искусств ССР, Бухарест, Спящая Муза — бронза, 1910, мастерская Брынкуша, Музей современного искусства, Париж, Спящая Муза — мрамор, 1909—1910 гг., частное собр., Нью-Йорк).

Тень и Глаз как завеса и ее отрицание можно связать и с контекстом мусульманских изобразительных принципов, особенно в суфизме, где проблема завесы как условия правильного усмотрения сущностей определила ряд основополагающих эстетических законов формообразования¹⁷ в исламском искусстве, в частности, его орнаментализм. Известно, что запрет на изображение человека в мусульманском искусстве обусловлен представлениями о том, что тень является той феноменальной сущностью души, которой вследствие ее видимости способно овладевать злое начало.¹⁸ Согласно вероучению ислама тень есть принадлежность несовершенства, есть предмет недостойный и даже опасный для изображения. Отсюда — распространение в сакральных интерьерах и миниатюрах орнаментальных изобразительных форм, лишенных тени вследствие своей двумерности. Можно сказать, что сближение сферического тела, не отбрасывающего внутренней тени, в творчестве К.Брынкуша с орнаментализмом в значительной мере порождено подспудно живущей в сознании каждого балканского художника этой исламской модели. Следует допустить, что сила волевого противостояния христианских мастеров в эпоху османского рабства мусульманским художественным образцам есть косвенное указание на возможность диалога, потенциально заложенного в нем императива переклички двух соседствующих миров.

Взаимное тяготение разнонаправленных сил проявилось и в мно-

гозначности классической традиции в искусстве румынского мастера. Самобытность балканского мифоэтизма искусства К.Брынкуша в данном плане выразилась в символике чисел. Общим местом уже давно стало указание на пифагорейско-платоновский дух поэтики скучильщика. Справедливо указывается на широко используемый К.Брынкушем¹⁹ принцип золотого сечения в распределении пропорций композиции. Менее подробно изучена семантика отдельных чисел в творчестве К.Брынкуша. Между тем она представляется весьма значимой для системы миропонимания этого художника.

Почти все числа, которыми пользуется мастер, обладают высокой мифологической насыщенностью. Так, маркированным представляется число 3 (три пингвина, троичность композиций черепахи, Торса подростка и т.п.). Число 3 соответствует треугольникам, заложенным в общую схему иконографических и формообразовательных механизмов в искусстве К.Брынкуша и символически отмечает – в качестве наиболее жесткой геометрической фигуры – особую уплотненность выразительных средств и стоящих за ними смыслов. Весьма существенную роль играет своей укорененностью в традиционной символике число 12 (двенадцать тумб-сидений вокруг Стола молчания в Тыргу-Жиу). Число 15, выражющее количество ромбообразных призм, из которых составлена Бесконечная колонна в Тыргу-Жиу, является производным от суммы первых членов прогрессии 1:2:4:8, которые отражают отношения между сторонами и высотой каждого из пирамидальных звеньев. Отмечено и число 40 (цепочка из сорока пар влюбленных, образующих аркаду рельефа на Воротах подецлуя в Тыргу-Жиу). Кажется, что К.Брынкуш вообще не употребляет чисел, которые бы не несли в себе ту или иную сакральную семантику.

Особый интерес представляют 2 и 1 – эти еще не вполне числа, предшествующие первому "настоящему" числу 3 в большинстве архайческих традиций.²⁰ Прежде всего, обращает на себя внимание распространенность парных изображений: Подецлуя, Пингвины, Ворота подецлуя, где проходит тема близнечности как соединения двух половин – кубов, частей круга, антропоморфных существ и т.п. Платоновская идея обретения единства двумя разрозненными половинами, некогда пребывавшими в состоянии нераздельного целого, также читается здесь достаточно ясно. Тема объятия возлюбленных, эротиче-

ской близости, как бы ни был широк космологический масштаб ее осмысливания, выступает, впрочем, лишь внешней мотивированкой заложенного в композиции принципа двоичности как самоценного значения. Этот принцип проявляется в композициях, не имеющих вышеупомянутого сюжетного обоснования. Так, двоичны каменные тумбы-сидения вокруг Стола молчания, сложенные из двух половин шара; двоится диск Рыбы, отражаясь в своем полированном постаменте (1926, Худ. Музей, Бостон), раздваивается деревянный постамент Жар-птицы (1915, маст. Брынкуша, Музей совр. искусства, Париж). И такого рода скрытой парности можно отыскать немало примеров в творчестве К.Брынкуша. Классическая традиция, данная в платоновской идее, очевидно, существует для К.Брынкуша как одна из форм общей архаизирующей направленности его самых глубоких творческих импульсов.

Эта особенность мышления скульптора получает пододнительное подтверждение в тех случаях, когда возникает отступление от принципа парности там, где он предполагается естественным образом. Так возникает тема одноглазия (Спящая Муза, 1909-1910, мрамор, частн. собр., Нью-Йорк, а также некоторые варианты М-ль Погани). Велико искушение отнести эту тему по ведомству архаических символов Глаз-солнце, а также универсального знака демонической поврежденности. И то и другое правомерно (о первом символе речь шла выше) в той мере, в какой наши рассуждения выходят за пределы проблематики чисел. Однако в пределах этой проблематики отступление от двоичности может рассматриваться как способ обозначения Отсутствующего члена или целой структуры, то есть как обозначение идеи отрицательного пространства.

Проблема отрицательного пространства подробно рассматривалась нами в главе о И.Мештровиче. Применительно к анализу творчества К.Брынкуша уместно будет добавить, что этот свойственный балканскому художественному восприятию тип переживания пространства и вообще взгляда на мир характеризует Балканы как зону особого рода стяжения и притяжения внешних сил. Воронкообразный водоворот присвоения и адаптации чуждых влияний при постоянстве лейтмотива незавершенности, нереализованности, образуют специфику балканского духовного наследия.

Проблема отсутствующего члена тесно связана у К.Брынкуша с

символикой единицы. В собственном смысле число I (то есть полу-ченное не в результате усечения пары, а существующее само по себе) весьма трудно вычленить применительно к скульптурным объектам, "единичность" в смысле – уникальность которых задана качеством эстетического. Применимтельно к искусству К.Брынкуша о символике числа I можно говорить как о начале монополичности, тотальном смысле единичности как единственности центра, оси, одностороннего устремления. На примере И.Мештровича мы уже имели возможность убедиться, как отрицательное пространство порождает образ тотальности. Искусство К.Брынкуша в аспекте символики чисел обогащает эту проблему новыми интонациями. На уровне композиционно-пластическом тотальность К.Брынкуша выступает в группе произведений, отмеченных фаллической коннотацией. Пульсирующая энергия устремленной ввысь единичности в Бессонечной колонне в Тыргу-Джу, разворачивающаяся в диапазоне ассоциаций от тотемного столба до колонки крыльца крестьянского дома, есть выражение тотальности мужского начала. Человеческий масштаб модуля, на котором базируется система пропорции колонны, скрытая в ней сбалансированность золотого сечения придают этому властному моно-образу, доминирующему над окружающим пространством, оттенок хрупкой незащищенности, уязвимости и трагизма, присущих живому существу. Символическую насыщенность числа I в творчестве К.Брынкуша, вероятно, следует отнести к комплексу общих космологических представлений скульптора, связанных с идеей нерасчлененного первоначала. В данном случае она выступает в форме вертикальной устремленности вверх.

Сам принцип вертикализма, то есть положительной маркированности первого члена в оппозиции "в е р х / н и з", чрезвычайноочно укоренен в балканском менталитете. Идея вертикальной иерархии духовного начала, определяемого эманацией света, нашла отражение в гностической традиции, определив в средние века ряд отличительных особенностей богомильского движения на Балканах. Особой значимостью вертикали, возможно, объясняется и популярность иконографического мотива "Древо Иессеево" в балканской живописи в позднеосманское время. В художественном мире К.Брынкуша вертикаль доминирует двояким образом: тема вертикального развития является одной из ведущих в композиционно-пластическом

отношении. Однако и в поле символическом вертикаль отмечена повышенной значимостью: она возникает в умозрительной, прикованной форме как идея света, а на уровне метафорическом заложена в принципах отношения к дереву как материалу, хранящему память о ритуальной функции скульптуры. В общем виде вертикализм К.Брынкуша является абстрагированием вегетативного кода до уровня глобального вектора, Мирового Дерева, который указывает путь ко всеобщему одухотворению плоти.

Здесь мы вплотную подходим к одному из самых существенных противоречий в искусстве К.Брынкуша – противоречий, обеспечивающих неустанность самого творческого генерирования. Имеется в виду двойственность понятия плоти и материи и обусловленная ею многозначность понятия "вещь" в произведениях румынского мастера.

Многие скульптуры К.Брынкуша почти буквально воспроизводят предметы крестьянского обихода: орудия труда и утвари. По этому признаку произведения мастера можно разделить на две большие группы: одна из них составлена из антропоморфных, зооморфных изображений, а также символических классификаторов, другая – изображений вещей. Метонимическое осмысление последних – удел эстетики XX века. Однако Петух, Леда, Птица в полете, Колонна – это еще и как бы портреты предметов быта, утративших память о своем утилитарном назначении. Петух – это гребень для вытягивания овечьей шерсти (или рубель), Леда – пестик, Птица в полете – острий нож, Колонна – резной столбик крыльца. Характерно, что мастер никогда не обращался к тому, что принято называть "народной символикой" и что неизменно обретает лживую интонацию, будучи прощено сквозь горнило профессионализма. У К.Брынкуша не найти и отзыва ни знаменитых резных крестов – непременного атрибута румынского жилища, ни резных украшений, в изобилии рассыпанных по поверхности прядок и сундуков в домах румынских крестьян. К.Брынкуша привлекают предметы утилитарного назначения. Вещь здесь живет своей вещной жизнью: ее бытийственная самотождественность – это оборотная сторона (тень!) идеальной субстанции, реализованной в образе света. Свет как знание, то есть софийная мудрость, постигающая самое себя, воплощается в веществе мира.²¹ Идея обожествленной плоти, Земли, выступает в Вещи К.Брынкуша как еще

одно указание на принадлежность художника кругу балканского мифоэтизма. Здесь с особой силой звучит дионаисийско-орфическая струя архаической традиции.

Жизнь материи в духе – главное творческое кредо художника – реализуется как инвариантная основа бесконечных превращений форм и образов. Однако объектом эстетического переживания является не эта слишком общая и расплывчатая стихия, а конкретные механизмы превращений. В этом отношении содержащаяся в искусстве мастера дезавтоматизация кода – лишь предваряющее условие такого рода переживания, условие, указывающее на авангардистский контекст художественного пространства К.Бринкуша. Индивидуальной спецификой дезавтоматизации кода у К.Бринкуша является ее ритуализованность. Аксентировка "делания", "дела" как ритуала, трактовка артефакта не как конечной эстетической цели, а как медиатора в общении с наиболее существенными слоями бытия, занимает ведущее положение в системе художественных принципов К.Бринкуша. Ритуальная интонированность творчества румынского мастера делает понятным, почему он так часто обращается к мотивам первобытного искусства, а также почему такое значительное место занимает в творчестве художника наиболее ритуально-наполненный класс изобразительных символов – геометрический орнамент, данный в наиболее идеальной, очищенной от прямой изобразительности форме. Установка на орнаментализм мышления и творческого процесса – сама по себе есть свидетельство глубокой привязанности мастера балканской традиции.²² Экспликация содержащейся в этой архетипической визуальной модели ритуального звучания есть одновременно достовернейший "балканец" К.Бринкуша и при этом – выход искусства мастера за пределы собственно эстетического, сакрализация вещи, медитативная сосредоточенность на орнаменте внутренней формы предмета, преданность архаической картине мира – эти главные составляющие творчества К.Бринкуша заставляют воспринимать его скульптуру, весь текст его произведений в целом как опредмеченный эквивалент заклятия, как вещную ее оболочку. Сам скульптор выступает при этом в роли верховного жреца, Царя царей²³ – образ, которому он так талантливо отдал дань в своем творчестве.

Однажды мастер признался, что скульптура Попцелуй, установлен-

ная на Монпарнасском кладбище в Париже, - это его путь в Дамаск. Добавим, что этот путь - путь откровений, как об этом свидетельствует искусство К.Брынкуша, берет начало на Балканах и здесь переживает свои яркие озарения, здраво подтверждая как особый парадоксализм этого историко-культурного пространства, так и предопределенность нахождения в нем личности и творчества великого мастера.

Примечания.

1. Литература о творчестве К.Брынкуша весьма обширна. Подробная библиография содержится в книге: Bach F.T. Constantin Brancusi. Köln, 1987, , см. также: Grigorescu D. Brâncuși. București 1980; Geist S. Brancusi. The Sculpture and Drawings. New York 1975. Эти исследования представляют "европоцентристскую" линию в изучении творчества мастера. Локальные источники его искусства прослежены в книге: Brezianu S. Brancusi in Rumania. București 1975. Анализ связи искусства К.Брынкуша с контекстом древнеиндийских мифологических представлений дан в работе: Al-George S. Brâncuși et l'Inde // Revue roumaine d'histoire de l'art. Série beaux-arts. T. XVIII, Bucarest 1981, pp.3-53.
2. О Балканах как целом см.: В.Н.Топоров. Балканский макроконтекст и древнебалканская нео-энолитическая цивилизация (общий взгляд) // Материалы к XI Международному конгрессу по изучению стран Юго-Восточной Европы. София. 30.III - 6.IX. 1989. Лингвистика. М., 1989, с. 3-26.
3. На первой экспозиции этой скульптуры в Париже, в Салоне независимых в 1920 г. разразился крупный скандал. Об этом см.: Geist S. Brancusi. A Study of the Sculpture. N.Y., 1968.
4. См.: В.Н.Топоров. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., Наука, 1983, с. 227-285.
5. См.: Царь // Мифы народов мира. М., 1982, т. II, с. 614-616.
6. Топоров В.Н. Понятие предела и *Еρως* в Платоновской перспективе. - В кн.: Античная балканистика. М., Наука, 1987, с. 107-118.
7. См.: Глаз // Мифы народов мира. т. I. М., 1980, с. 306-307.

8. См. свидетельство Анри-Пьера Роше в кн.: Д.Григореску. Бринкуш. Бухарест, 1984, с. 85.
9. Иванов Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М., Наука, 1976, с. 59-60.
10. Цивьян Т.В. "А'-δ-<^N-VID" и рефлексы этого образа на Балканах. // Античная балканистика З. Языковые данные и этно-культурный контекст Средиземноморья. Предварительные материалы. М., 1978, с. 54.
- II. См.: Т.В.Цивьян. О поэтике Кавафиса *sub specie* балканской картины мира. // Всесоюзная конференция "История культуры и поэтика". Тезисы. М., 1989, с. 39-41; Она же. Лингвистические основы балканской модели мира, с. 194-203.
12. О Яйце в связи с Головой см.: В.Н.Топоров. Пространство и текст, с.263.
13. См.: Древо жизни // Мифы народов мира, т. I, М., 1980, с. 396-397.
14. В связи с игрой и игрушками возникают ассоциации с мифологической темой Диониса, и тем самым – с ритуальным осмыслением игрового начала, а в искусстве XX века с образом художника, в котором архаизирующее сознание, расширяющее семиотическое художественное пространство, выступает в форме агента *homo ludens*, то есть с мотивом карнавализации. Об участии игры в ритуальном дионисийском комплексе см.: Цивьян Т.В. О связи Игра-Ритуал (игрушки-ритуальные предметы). // Международный симпозиум "Античная балканистика 6". Тезисы докладов. М., 1988, с. 57-59.
15. Топоров В.Н. Тень (в рукописи).
- 15^a. Eliade M. L'agnelle voyante// Eliade M. De Zalmoxis à Gengis Khan. Paris 1970.
Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990, с. 185-193.
16. Топоров В.Н. Тень (в рукописи).
17. Шукров Ш. Об изображениях пророка Мухаммада и проблеме сокрытия Лика в средневековой культуре ислама. // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., Наука, 1989, с. 253.
18. А.Андреј евiћ. Исламска монументална уметност XVI века у Југославији. Београд, 1984, с. 72.
19. См.: Д.Григореску. Бринкуш. с.25. Hamlica D. Francusi ou l'anonymat du génie. Bucarest 1967.
20. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах. // Структура текста. М., Наука, 1980, с. 21.

21. Топоров В.Н. Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. // Структура текста. М., 1980, с. 148-173.
22. Злынцева Н.В. Орнамент и тип культуры. // Миф. София. 1989, с. 95-107.
23. О царе или верховном жреце и его функциях на Балканах см.: Вяч. Вс. Иванов. Древнебалканские названия священного царя и символика царского ритуала. // Палеобалканистика и античность. М., Наука, 1989, с. 6-12.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3 - I8
Глава первая. Орнамент на Балканах	I9 - 44
Глава вторая. Иван Мештрович: поэтика предела	45 - 77
Глава третья. Проблема национального стиля в балканской архитектуре второй поло- винны XIX - начала XX вв.: поэтика замещения	78— I02
Глава четвертая. Ранний портрет на Балканах: поэтика тождества	I03 - I42
Глава пятая. НОМО BALCANICUS в искусстве К.Брынкуша	I43 - I76

Н.В.Злыднева. Художественная традиция в пространстве
балканской культуры. - М. ;
Институт славяноведения и балканистики АН СССР,
1991. - 177 с.

Подписано в печать 06.03.91 г. Формат бумаги
60 x 90 1/16 . Бумага офсетная. Усл. печ. л. 9,4.
Уч.-изд. л. 9,1. Тираж 300 экз. Зак. 129. Цена 2руб.10коп.

Отпечатано на ротапринте ВНИПИстатинформа
Госкомстата СССР

2 руб. 10 к.

7679/
RU