

Н. В. Злыднева (Москва)

«БАЛКАНСКИЙ» КОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО СООБЩЕНИЯ И ПРОБЛЕМА АДРЕСАТА

Настоящая статья посвящена проблеме соотношения адресант/адресат в художественном сообщении в связи со спецификой балканской модели коммуникации. Прежде чем обратиться к материалу литературы и изобразительного искусства с точки зрения художественной коммуникации, хочу с благодарностью вспомнить светлой памяти Вячеслава Всеволодовича Иванова, его советы и указания, касавшиеся семиотических проблем орнамента и балканской культуры в контексте древнебалканской предписьменности. Неолитические культуры Винча, Караново II, над археологическим изучением которых много лет трудился наш замечательный археолог-востоковед Николай Яковлевич Мерперт, очень интересовали Вячеслава Всеволодовича. Он рассматривал древнебалканскую предписьменность, сочетавшую в себе знаки протописьма и элементы орнамента, как непосредственно предшествующую возникновению письменности в Европе (Иванов 2013). Можно предположить, что древнебалканский орнамент стал своего рода балканским койне в визуальной форме, в котором универсальная символика проявилась сквозь призму специфически региональной ее реализации. Примером может служить меандр: его семантической структуре посвящены мои работы прежних лет (Злыднева 2013). Позволим себе повторить наши основные выводы, важные для настоящей темы. Рассмотренный на различных уровнях структуры текста; меандр выявляет последовательную цепь вертикально ориентированных сообщений — от поверхностного иконического уровня (в композиции, со времен античной цивилизации выступающей символом европейской культуры) до низового хтонического, где заложены мифологические сюжеты о Минотавре, архетип затрудненного пути и пещерного пространства, чьи фюнеральные смыслы обнаруживаются, в частности, в распространенном в культуре всех балканских этносов танце серб. *коло* (болг. *хоро*, греч. *Χορός*).

Меандр может служить моделью вертикальной коммуникации и медитативной практики, реализующейся по формуле «Я — Я» (следуя известной типологии схем коммуникации, разработанной Ю. М. Лотманом: Лотман 1992).

Этот преимущественно вертикально ориентированный тип коммуникации в новое время замещается типом горизонтальным. Начиная со времени европеизации Балкан в XIX веке, в эпоху модернизма прослеживается закономерность: адресант акцентирует свою принадлежность Балканам, но для адресата актуальной коннотацией, лежащей на глубинном уровне сообщения, является манифестация принадлежности адресанта к Европе, европейской традиции и системе ценностей. Таким образом в коммуникативной схеме актуализируется оппозиция «Балканы — Европа», члены которой устанавливают отношение эквивалентности. Акцентирование своей «балканскости» носителями региональной культуры, балканский код призваны обозначить художественную акцию как таковую («чужое как свое»), целью которой является формирование у адресата образа «своего чужого». Поясню на нескольких примерах.

Роман Мирослава Крлежи «Знамена» («Zastave», 1969) дает пример отрицательного модуса коммуникации, построенной, однако, по той же схеме: свое местное и низовое функционирует как чужое универсальное и высокое. Речь идет о фрагменте повествования, где главные персонажи, принадлежащие к высшему загребскому обществу, обсуждают нечто в присутствии слуг и, чтобы те их не поняли, переходят с литературного хорватского языка на кайкавское наречие, распространенное в Загорье как местный диалект и в определенную эпоху служившее обозначением верности аристократии традиционным ценностям культуры, что повышало их семиотический статус. Это представляло трудность для перевода: передать кайкавское наречие, используя какой-либо диалект русского языка, означало исказить художественный смысл, заложенный в речи персонажа (Крлежа 1984). Удалось передать эту коммуникативную ситуацию функционально, хотя и в корне отойдя от буквализма в передаче сцены.

Второй пример — коммуникационная стратегия группы, представляющей авангардное художественное направление в межвоенной Югославии, «зенитизм». В манифестах авангардного журнала «Зенит»,

выходившего сначала в Загребе, а затем в Белграде в 1922–1926 гг. по инициативе поэта и активного деятеля художественной культуры Любомира Мицича (журнал был поддержан Эренбургом и Эль Лисицким), был выдвинут конструкт «балканский варварогений» (Subotić 2011; Zenit — интернет-ресурс). Этот неологизм стал ключевым словом всего позднеавангардного экспрессионизма в межвоенной Югославии. В журнале, возглавившем интернациональное художественное движение, публиковались литературные произведения, репродукции графики и живописи всех южных славян, включая болгар, а также русских (Маяковский, Эренбург, Есенин и многие другие), немецких и чешских поэтов и художников. Понятие «балканский варварогений» означало утверждение своего, особого южнославянского и балканского пути к новому, отказавшемуся от традиции мимезиса, искусству. Варварогений был одновременно сопричастен ницшеанскому сверхчеловеку и при этом противопоставлялся ему, относясь к первой части оппозиции «Восток — Запад». Балканский варварогений нес миссию по очищению и омоложению «одряхлевшей» европейской культуры духом природного, буйного, дионисийского начала балканских народов. Подразумевалась редукция до нулевого уровня традиции, приведение к той доцивилизационной эпохе, когда природа и культура находились в гармоническом единстве, к общей инволюции. Журнал этот между тем был международным, и главной задачей его устроителей являлось введение хорватского и сербского авангарда в круг актуальных событий художественной культуры современной Западной Европы. Тем самым прокламируемая установка на противопоставление балканской творческой силы утомленной Европе выступала кодом (= тропом), который организовывал передачу сообщения, прямо противоположного содержания. Противопоставление на входе коммуникационного процесса оказывалось тождеством на его выходе. Журнал «Зенит» следовал установке журнала «Вещи» (основанного Эренбургом и Лисицким в Берлине в 1922 г.), главным лозунгом которого было «Искусство ныне интернационально». Интернациональность «варварогения» содержала в себе антиномию, так как, отстаивая преимущество регионального, локального, частного — витализм и креативность диких Балкан, протагонисты зенитизма на практике формулировали свои художественные идеи на «языке» главных европейских течений — дадаизма, экспрессионизма, конструктивизма.

Примерно в той же парадигме, но на несколько десятилетий позже развивалось и многогранное творчество сербского архитектора Богдана Богдановича (1922–2010), строителя мемориалов на территории бывшей Югославии — символических полей, содержащих в себе память погибших о предках (Злыднева 1991). Мемориалы, представляющие собой обширные пространства, заполненные отвлеченными трехмерными фигурами (часто отдаленно напоминающими органические формы — крылья бабочек, рога баранов, лепестки цветов и пр.), повторяющимися в пределах каждого поля, что создавало подобие орнамента, формально были посвящены героям и жертвам народно-освободительной борьбы югославянских народов в годы Второй мировой войны, но, по глубинному замыслу автора, они призваны встроиться в ряд значительно более глубокой символики. Эти произведения Богдановича невозможно понять, не принимая в расчет эссеистики автора, его личной мифологии. Символические некрополи, размещенные в природном окружении, призваны пробудить в человеке «абсолютное антропологическое воспоминание», приведя его в состояние, близкое к медитации. В многочисленных книгах архитектора-философа, его графике и художественной практике в пространственной среде, развивается, в числе прочего, идея необходимости возвращения к глубинной традиции *genius loci*, идея значимости ремесла каменщика, погруженного в исконную почву. В почвенности Богдановича нет и тени национальной или региональной идеологии (он эмигрировал из Югославии, когда к власти пришел Милошевич, и окончил свои дни в Вене) — зато есть мифологическая составляющая: природа/культура, прошлое/настоящее, живые/мертвые находятся, по его мысли, в непрерывном круговороте. Мастер выстраивает систему архетипических пространств, «населенных» духом конкретной местности, но обращенных к человечеству в целом. Балканская идея проступает у него — этого европейски образованного человека, эстета до мозга костей — в виде индивидуальной автокоммуникации зрителя, который становится участником среды как процесса становления смыслов в общении с камнем, водой и органическими формами в композиционном пространстве некрополей. Балканская идея (не идеология!) проявляется у него и в идее двуединства миров (живых и мертвых), что отсылает к богомилству и к региональной традиции богомилских или квазибогомилских надгробий — стечаков. При этом символические некрополи — идеальные

города мертвых — очевидным образом вдохновлены европейской традицией, а именно утопической архитектурой XVIII века, в частности творчеством Николя Леду, хотя они и лишены духа просвещенческого сциентизма. Через почвенное и локальное мифологическое у Богдановича реализуется обращение к универсальному, к языку европейской культуры в целом. Мистификатор и поэт, артистически играющий масонскими символами и эстетски отгородившийся от актуальных художественных будней, Б. Богданович демонстрирует архитектуру как жест, как коммуникативный акт, одновременно исполненный и духа мифологического единства миров, и креативной воли художника. Кодирова всеобщее, он строит свои сообщения на местном, локальном, на памяти как послании конкретной истории, но именно это локально-балканское — в силу обобщенности символов и намеренной семантической неопределенности — содержит в себе установку на выход в зону европейского и универсального.

Наконец, последний пример — из художественной практики относительно недавней истории, актуальной по сию пору — деятельность словенской художественной группы *Neue Slowenische Kunst*. Балканская тема не возникает в творчестве этой группы, однако смыслы того, что она делает, восходят к тому же коммуникационному механизму, что и в рассмотренных выше примерах, а именно: коннотация сообщения основана на инверсии (отрицании) денотата.

Группа представляет собой, в сущности, конгломерат различных групп, возникший в середине 1980-х гг. при объединении групп *IRVIN* (художники), *Laibach* (музыканты) и *Scipion Nasice Sisters' Theater* (актеры и режиссеры). Объединение произошло на основе общих идейных принципов, хотя каждая из групп работает в рамках своего вида искусства. Главным их принципом стал «ретро-авангардизм». На практике он означал комбинирование различных мотивов, символов и знаков, относящихся к сфере политической истории и современности бывшей и нынешней Югославии, которые, будучи артикулированы как некий склад бессмысленных вещей прошлого, разрушают контекст и идеологемы, в них заложенные изначально. Код сообщения группы — комплекс саморепрезентаций, основанных на обыгрывании нацистской и тоталитарной символики. На своих собраниях, в перформансах, на музыкальных концертах члены групп появлялись в нацистской форме; они намеренно выставляли напоказ стереотипы поведения нацистов, музыкальные стили. По описанию

искусствоведа Д. Красоваца, «члены группы Лайбах появляются на телевидении, они одеты в военную одежду с крестом, напоминающим одновременно работы Малевича и христианский символ. На заднем плане видны постеры группы, ведущий показывает документальный фильм, посвященный итальянским фашистам (которые преследовали словенское население) в Триесте... Иконография группы строится на повторении и сочетании различных техник для создания нового изобразительного языка; она заимствует иконографию Лайбаха, включавшую в себя фигуры орла, оленя, сеятеля, барабанщика и черный крест Казимира Малевича» (Красовец 2018). Речь идет не о пародии, а о своего рода идентификации с объектом своеобразного парадоксального оспаривания предмета сообщения, то есть о сдвиге кодов. В одном из манифестов Лайбаха сообщается, что «наше призвание — раздражать зло» в целях стимуляции иммунной системы общества, впрыскивая в него гомеопатические дозы тоталитарной риторики. По мнению группы, «единственный способ остаться вне системы хотя бы частично — это говорить на языке ее идеологии. Единственное средство — это стать своим собственным врагом, чтобы подорвать систему...» (IRVIN — интернет-ресурс). Альтернативой бессмыслице знаков прошлого становится игра в «государство во времени»: в конце 1980-х гг. участники NSK учреждали «посольства» этого «государства» в разных городах Европы, включая и перестроечную Москву, выдавая «паспорта» и «виды на жительство» его символическим новым гражданам.

По определению словенского философа Славоя Жижека, возникает «супер-идентификация», которая не столько критически переосмысливает произошедшее, сколько лишает последнее какого-либо смысла вообще (NSK — интернет-ресурс). Деятельность этих групп в Словении выступает как ответвление «авангардного эклектизма», заявившего о себе около 1980 г. во всем мире, особенно в странах постсоциализма. Типологически это напоминает соц-арт и апт-арт в России, а также польский постконцептуализм. Однако еще более значимо, что это художественное явление вписывается в парадигму парадоксальной коммуникации в рамках балканской модели мира.

На материале художественных текстов различного рода, жанра, времени (проза хорватского писателя Мирослава Крлежи, мемориальные ансамбли и эссеистика сербского архитектора Богдана Богдановича,

манифесты загребско-белградской группы «Зенит», словенской группы Neue Slowenische Kunst и др.) мы выделили маркеры локально-регионального (= «балканского») адресанта как устойчивого кода в процессе актуализации универсального (= «европейского») адресата. Можно предположить вывод, что свойственная любому художественному сообщению установка на код в условиях БММ обнаруживает значимое смещение: сигналы «своего» внутреннего выступают как интенция, направленная на присвоение внешнего и «чужого».

ЛИТЕРАТУРА

- Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* Меандр и балканская модель мира // *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив. Опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 219–232.
- Злыднева 1991 — *Злыднева Н. В.* Художественная традиция в пространстве балканской культуры. М., 1991.
- Иванов 2013 — *Иванов Вяч. Вс.* От буквы и слога к иероглифу: системы письма в пространстве и времени. М., 2013.
- Красовец 2018 — *Красовец Д.* Избежать западни истории и пространства: «Новое Словенское Искусство» (Neue Slowenische Kunst). М., 2018 (в печати).
- Крлежа 1984 — *Крлежа М.* Знамена. Т. 1, 2. Пер. с сербохорватского Т. П. Поповой и Т. Н. Вирты. М., 1984.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры // *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин, 1992. С. 76–89.
- IRVIN — интернет-ресурс — Интернет-ресурс IRVIN, доступ по адресу: <http://basekamp.com/about/events/irwin>, проверено 30.09.2018.
- NSK — интернет-ресурс — Интернет-ресурс NSK, доступ по адресу: <http://basekamp.com/about/events>, проверено 30.09.2018.
- Subotić 2011 — *Subotić I.* Zenitism / Futurism: Similarities and Differences // *International Yearbook of Futurism Studies. Vol. 1. Special Issue: Futurism in Eastern and Central Europe.* Berlin, 2011. P. 201–230.
- Zenit — интернет-ресурс — Интернет-ресурс Zenit, доступ по адресу: <http://zenitism.tumblr.com/post/58599685556/любомир-мицич-человек-и-искусство>, проверено 30.09.2018.

Nataliya Zlydneva (Moscow)

THE “BALKAN” CODE OF THE ART MESSAGE AND THE PROBLEM OF THE ADDRESSER

ABSTRACT: The article deals with the problem of the connection addressee-addresser in the art message typical for a specific model of communication in the Balkan area. On the base of various texts (prose of Miroslav Krleža, architecture of Bogdan Bogdanović, manifests and practices of artistic groups “Zenit” and “Neue Slowenische Kunst”) the article reveals the markers of local and regional (= Balkan) addressee as a permanent and dominant code in actualization of universal (= European) addresser. The essay concludes that according to the Balkan mode of communication the codes make a shift: the signs of “Self” and inner manifest themselves as intention to appropriate “Alien” and external.

KEY WORDS: visual art, Balkan Model of the World, communication, avant-garde, ‘Zenit’, Bogdanović, ‘Neue Slowenische Kunst’

NOTE ON THE AUTHOR: Doctor of Art history, head of the Department of History of Culture at the Institute for Slavic Studies, Russian Academy of Science. Research in visual semiotics, structure of text, intermediality, avant-garde, culture of South Slavs. Email: natzlydneva@gmail.com

РЕЗЮМЕ: Стаття посвящена проблемі соотношения адресанта/адресата в художественному повідомленні в зв'язі со специфікою балканської моделі комунікації. На матеріалі художественних текстів різного роду, жанра, часу (проза Мирослава Крлежі, архітектура Богдана Богдановича, маніфести і практика груп «Зеніт» і Neue Slowenische Kunst і др.) розглядаються маркери локально-регіонального (= «балканського») адресанта як стійкого коду в процесі актуалізації універсального (= «європейського») адресата. Діється висновок, що властива будь-якому художественному повідомленню установка на код в умовах БММ (балканської моделі світу) виявляє значиме зміщення: сигнали «свого» внутрішнього виступають як інтенція, направлена на присвоєння зовнішнього і «чужого».

КЛЮЧЕВІ СЛОВА: образотворче мистецтво, балканська модель світу, комунікація, авангард, «Зеніт», Богданович, «Новоє Словенське Мистецтво»

Об авторе: доктор искусствоведения, заведующая Отделом истории культуры Института славяноведения РАН. Область научных интересов — визуальная семиотика, структура текста, интермедийность, авангард, культура южных славян. Email: natzlydneva@gmail.com