

Н. В. Злыднева (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ КОММУНИКАЦИОННЫХ СТРАТЕГИЙ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛКАНСКОЙ МОДЕЛИ
МИРА: АПОФАТИЧЕСКОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ*

Коммуникационные стратегии художественного пространства балканской модели мира характеризуются полярностью векторов. Это особенно проявилось в XX веке. Поле полилога образовано или сверх-коммуникацией, в ряде случаев порождающей парадоксальную адресацию с инверсией своего и чужого (этому посвящено мое предыдущее сообщение на данную тему — Злыднева 2018), или к значительной редукции коммуникации, вплоть до полного отказа от нее. Последнее — модель апофатического дискурса — иногда приходит в резонанс с центральной парадигмой европейской культуры той или иной эпохи, но, многократно усиливаясь и тем самым обретая новое качество, накладывает на нее специфический региональный отпечаток, выступая как своего рода «балканский след» в литературе и искусстве Центральной Европы прошлого столетия. На некоторых примерах последнего и хотелось бы остановиться.

Наиболее яркие приметы апофатического дискурса представлены прозой Иво Андрича (1892–1975), в которой прежде всего нашел выражение клубок национальных, конфессиональных и социальных противоречий балканского менталитета, спроецированных на общечеловеческое в целом. В произведениях Андрича наблюдается большой диапазон форм и сюжетных мотиваций отказа от коммуникации. Так, в рассказе «Туловище» (1925) запрет на коммуникацию демонстрируется как ответ насилием на насилие. Изувеченное тело некогда жестокого боснийского властителя, челеби Гафиза, впоследствии подвергшегося истязаниям восставших подданных, лишено не только рук и ног, но и органов речи: лицо превращено в «один огромный шрам, обтянутый тонкой

* Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблема пограничья» № 18-512-23002.

кожей» (Андрич 1983: 121). Это тело выставлено на центральной площади дворца на обозрение домашним и лишь покачивается на ветру, сохраняя на том, что было раньше лицом, слабое подобие улыбки.

В одной из жемчужин творчества Андрича, повести «Проклятый двор» (1954), причины затрудненной коммуникации иного рода. Повествование ведется от лица монаха фра-Петара, из тюрьмы (проклятого двора). Герой повести — Чамил-эфенди из Смирны, по отцу турок, по матери грек, не находил точек соприкосновения с окружающей средой (его отвергали как турки, так и греки) и, погруженный в чтение книг по истории, в легком помешательстве возомнил, будто в него вселился дух потерпевшего поражение в борьбе за власть средневекового султана Джема, брата султана Баязита II. Чамила, называвшего себя Джемом, бросили в темницу как замыслившего восстание против действующего султана по образцу своего исторического идеала. Находясь в тюрьме, Чамил проявляет чудеса межъязыковой коммуникации, рассказывая о своей судьбе сочувствующему ему монаху Петару: «Он говорил то по-турецки, то по-итальянски, забывая в спешке переводить французские и испанские цитаты» (Андрич 1983: 208). Но при этом среда полностью исключила Чамила из своей коммуникации — нежелание и невозможность идти на контакт вызывали допросы и истязания. Отказ юноши отречься от себя, ибо, как и его исторический предшественник, он только «султан — и ни на волос меньше, ибо значит это уже не султан, и ни на волос больше, ибо большего не бывает» (там же, 211), приводит его к трагической развязке. В нарративную ткань повествования тема этого героя вводится посредством приема «mise en abyme» (рассказ в рассказе) и образует кульминационную точку сюжета, отчего предстает как символический аналог рассказа как такового. Значимая деталь, комментирующая его образ, — книга в дорогом переплете, которую Чамил всегда возит с собой: письменный текст служит потенциальной заменой коммуникации, которую — при всем обилии продемонстрированных речевых / языковых возможностей — не суждено было реализовать в общении с окружением. Трагедия Чамила-Джема является экзистенциальной проблемой человека вообще, особенно человека в XX веке, особенно на Балканах — непонимание как следствие отчужденности личности во внешней среде, трагедия «заброшенности в мир» (в категориях Кьеркегора).

Наконец, в рассказе «Мост на Жепе» (1925) агентом апофатической коммуникации является центральный персонаж, итальянский зодчий, приглашенный в Боснию для строительства моста через бурную гор-

ную речку. Он не находит общего языка (в буквальном смысле) с местными жителями в силу своей иноязычности и потому выбирает молчание. Безымянным остается и мост, поскольку угасает разум заказчика моста, боснийского визиря. Но самым последним, от чего заказчик перед смертью отказался, был девиз, который он хотел высечь на камне: «в молчании надежность» (Андрич 1983: 52). В этом умозаключении нетрудно обнаружить парадоксальность апофатической (аннулированной) коммуникации, в которой реализована расподобленная метафора: обуздание непокорной *реки* как символического обозначения *речи* (см. этимологию В. Н. Топорова) достигается посредством ее (речи, а вместе с ней и реки) отрицания и тем самым возводится на более высокий уровень семантической ценности. Все модели антикоммуникации у Андрича лежат в русле экзистенциальной проблематики литературы 1950-х годов, однако, спроецированные на реалии балканской жизни, они могут быть осмыслены в контексте региональной картины мира, прослежены как одна из ее самых ярких манифестаций.

В качестве другого примера — сербская живопись 1960–1970-х годов. Белградский художник Мича Попович (1923–1996), оппозиционно настроенный по отношению к властям тогдашней Югославии, задал художественную стилистику, чья критическая направленность отдаленно напоминает советский соц-арт 1970-х — начала 1980-х годов. Его раскованная, пастозная манера живописи — в лучших традициях экспрессионизма и в целом поставангарда 1920-х годов, обогащенная открытиями энформеля 1950-х. В противоречие с этой, по сути элитарной эстетической позицией, однако, входит открытая памфлетная мотивика произведений, наделенная аллегорическими и протестными политическими смыслами. Художник изливал на полотнах свое возмущение беспринципным, гибельным курсом руководства страны, безработицей, насилием властей по отношению к инакомыслящим, зависимостью от западного капитала. В сюжетах изображений это вылилось в мотивы бедствий югославских гастарбайтеров, окровавленных туш скотины, сцен из публичного дома, обезьянок, бездумно вертящих в лапах предметы человеческого обихода. В рамках нашей темы важно заметить, что коммуникативные модели этого протеста чаще всего принимали форму отрицательной коммуникации. Особенно значима была серия, показывающая карточные домики, — аллегория, которая стала грозным предсказанием грядущего крушения страны. Одна из наиболее выразительных композиций этой серии представляет обращенного к зрителю

спиной мужчину на первом плане с сомкнутыми за спиной руками. Он пристально разглядывает очередную конструкцию из карт, которая вот-вот распадется. Традиция персонажа, который отвернулся от зрителя и созерцает сцену (как правило, пейзаж) на втором плане, уходит корнями еще в европейский романтизм. В творчестве немецкого мастера Гаспара Фридриха можно насчитать несколько композиций такого рода: персонажей может быть не один, а двое, но это не меняет ситуацию. В этих антипортретах или портретах-пейзажах реализована модель апофатической коммуникации, выраженной визуальными средствами. Отвернувшийся от зрителя герой посредством отрицания коммуникации взглядом не только отвергает общение со зрителем, но и выступает как посредник — передаточное звено сообщения о созерцаемом пейзаже. Возникает коммуникация, отмеченная Ю. М. Лотманом в качестве характерной для жанра портрета в целом: «Он говорит, что Он говорит» (Лотман 2002). Однако в ситуации, когда зритель видит только затылок и спину «говорящего», визуальная «речь» последнего аннигилируется: «Он говорит, что Он не говорит». Выразительное молчание персонажа на картине М. Поповича относится к тому же случаю. В контексте других произведений мастера оно не только выражает добровольный отказ от коммуникации, ее невозможность в сложившихся идеологических и политических условиях, но и стратегию апофатического, сверхполного высказывания, возникающего как отчаянная попытка пробиться к пониманию со стороны властей предрежащих.

Наконец, третий пример — из области концептуализма конца 1970-х — начала 1990-х. Мы имеем в виду творчество хорватского художника Младена Стилиновича (р. 1947). Предметом художественного осмысления этого мастера является травма утраченной идентичности, характерная для общественного сознания Югославии в переломный период ее истории. Она влечет за собой а-коммуникативность как форму коммуникации. Оперируя знаками вербальными и визуальными, сталкивая надписи и изображения (как правило, фотографические), текст и социальный контекст его бытования, Стилинович выстраивает свои интермедийные «диалоги», которые похожи на «две страны, жители которых говорят на разных языках, но которые имеют длительную историю взаимных миграций, культурных обменов и других форм общественной коммуникации» (Mitchell 2004: 80). По наблюдению хорватской исследовательницы С. Бриски-Узелац, для творчества Стилиновича характерна «ироническая игра с художественной структурой „вопрос — ответ“,

которая „общепризнанное“, понятное и буквальное делает открытым, многозначным, абсурдным или даже невыразимым, противостоящим авторитету идеологических штампов, „истине в последней инстанции“ или „здоровому“ смыслу» (Бриски-Узелац (в печати)). В серии «Эксплуатация мертвых» (конец 1980-х) Стилинович представляет некий каталог «мертвых знаков и символов» (незавершенные картины, чьи-то тексты, разные репродукции, кучи повседневного барахла). Все это подано как следы «утраченного смысла», «опустошенного содержания» в общественной коммуникации, социальном взаимообмене (ценностями, идеологиями и т.п.)» (там же). Демонтаж смыслов, контаминация высокого и низкого в культуре обнажают отказ от коммуникации. В рамках постмодернизма Стилинович, используя приемы художественной провокации, реализовал характерную для Балкан модель полилога с отрицательными значениями.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрич 1983 — *Андрич И.* Туловище / Пер. с сербохорватского А. Голенищева-Кутузова // *Андрич И.* Повести и рассказы. М.: Радуга, 1983. С. 118–126.
- Андрич 1983 — *Андрич И.* Проклятый двор / Пер. с сербохорватского Т. Поповой // *Андрич И.* Повести и рассказы. М.: Радуга, 1983. С. 164–224.
- Андрич 1983 — *Андрич И.* Мост на Жепе / Пер. Т. Вирты // *Андрич И.* Повести и рассказы. М.: Радуга, 1983. С. 47–54.
- Бриски-Узелац (в печати) — *Бриски-Узелац С.* Как манипулировать тем, что манипулирует тобой или о стратегии концептуального искусства // *Искусство Сербии, Хорватии и Словении в XX веке.* М.: Индрик, 2019.
- Злыднева 2018 — *Злыднева Н. В.* «Балканский» код художественного сообщения и проблема адресата // *Балканский полилог: коммуникация в культурно-сложных сообществах.* Памяти Вячеслава Всеволодовича Иванова / Седакова И. А. (отв. ред.), Макарец М. М., Цивьян Т. В. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 149–177. (Материалы круглого стола ЦЛИ Balcanica. 6)
- Лотман 2002 — *Лотман Ю. М.* Портрет // *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 349–375.
- Mitchell 2004 — *Mitchell W. J. T.* Word and Image // *Critical terms of Art History* / Nelson R. S., Shiff R. (ed.). Chicago: Chicago UP, 2004.