ИСКУССТВО СЕРБИИ, ХОРВАТИИ и СЛОВЕНИИ в 20 веке

Государственный Институт искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации

Институт славяноведения Российской академии наук

ИСКУССТВО СЕРБИИ, ХОРВАТИИ и СЛОВЕНИИ В 20 ВЕКЕ

Москва «ИНДРИК» 2019

УДК 73/76
И 88

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 18-112-00277, не подлежит продаже)

Серия «Искусство стран Центральной и Восточной Европы»

Редколлегия:
доктор искусствоведения *Н.В. Злыднева*
(ответственный редактор и составитель),
доктор филологических наук, профессор *Н.Н. Старикова*,
доктор филологии, профессор *К. Ичин*,
Н.А. Лунькова

Рецензенты:
доктор искусствоведения профессор *И.Е. Светлов*
доктор филологических наук *И.Е. Адельгейм*

Искусство Сербии, Хорватии и Словении в 20 веке /
отв. ред. и составитель Н. В. Злыднева. —
М.: Индрик, 2019. — 528 с., ил.

ISBN 978-5-91674-526-9
DOI: 10.31168/91674-526-9

Коллективный труд впервые в истории российского искусствоведения столь объемно освещает наиболее значимые явления искусства (преимущественно живописи и театра) трех крупнейших югославянских народов в 20 веке. Здесь повествуется о сложных путях становления и развития национальных школ, их взаимодействии с европейскими направлениями и русским искусством, об их глубокой самобытности, открываются практически неизвестные российскому читателю страницы художественной истории региона прошлого столетия, авангардные практики, борьба идей. Многие статьи подготовлены ведущими отечественными специалистами по искусству и литературе Югославии, но основной блок составили исследования югославянских авторов — ведущих искусствоведов Сербии, Хорватии и Словении, что как бы позволяет «услышать» голос региона, ощутить genius loci.

Книга предназначена для всех интересующихся искусством 20 века и адресована широкому кругу гуманитариев.

© Текст, Коллектив авторов, 2019
© Оформление, Издательство «Индрик», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Н.В. Злыднева (Москва)
От составителя: в качестве предисловия 7

I. На путях становления

Д. Красовец (Москва, Любляна)
Йоже Плечник и архитекторы «новой волны»
словенского урбанизма 19

И. Суботич (Белград)
Зарождение авангарда в Югославии:
дадаизм, зенитизм, сюрреализм 67

Н. Згоник (Любляна)
Словенская живопись между модернистским
интернационализмом и национальной идентичностью 97

II. Горизонты изобразительного

И. Перушко-Виндакиевич (Загреб)
Конфликт на левом фронте:
как Резолюция Информбюро отразилась
в хорватской литературе и кино 127

Й. Денегри (Белград)
Неоавангард в хорватском искусстве 1950-х
и 1960-х гг.: группы «ЭКЗАТ-51» и «Горгона». 153

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб)
Загреб в шестидесятые 169

И. Суботич (Белград)
Группа «Медиала» и ее парадоксы 195

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб)
Как манипулировать тем, что манипулирует тобою,
или О стратегии концептуального искусства 229

Д. Красовец (Любляна, Москва)
Как избежать западни истории:
Новое словенское искусство
(“Neue Slowenische Kunst”, NSK) 245

III. Слово и жест

Г.Я. Ильина (Москва)
Человек-эпоха: Мирослав Крлежа 277

Т. Попович (Белград)
Тело, внешность, движение, цвет – мысли
об искусстве и их претворение в прозе Иво Андрича .. 301

Н.Н. Старикова (Москва)
Словенский поэтический авангард 1920-х гг.
Антон Подбевшек и Сречко Косовел..... 331

Н.М. Вагапова (Москва)
В поисках героя. Заметки о югославской
драматургии 1950–1980-х гг. 359

Б. Сенкер (Загреб)
Экспрессионизм и гротеск в хорватской драме и театре .. 383

Л. Чале-Фельдман (Загреб)
Хорватский театр 20 века: актерское мастерство 401

IV. Русский след

Н.В. Злыднева (Москва)
Надежда Петрович и русские параллели 425

К. Ичин (Белград)
Русский след в югославском журнале «Зенит»
(1921–1926) 445

В.И. Косик (Москва)
«Летит, как пух от уст Эола». Русские звезды балета
на сценах Сербии, Хорватии, Словении 20 века 485

Сведения об авторах 518

Список иллюстраций 521

Н.В. Злыднева (Москва)

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ: В КАЧЕСТВЕ ПРЕДИСЛОВИЯ

Книга, которую читатель держит в руках, является очередным трудом страноведческой серии, которую выпускает сектор искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания уже на протяжении десятилетий[1]. Важный вклад в эту коллективную монографию внесли и сотрудники Института славяноведения РАН, коллектив которого уже многие годы работает над исследованием литературы и искусства региона. Однако данный труд особенный: он закрывает многие лакуны и призван стать практически первым в новой истории России столь полным опытом знакомства русскоязычного читателя с наиболее яркими проявлениями художественного творчества народов бывшей Югославии с 1900-х по 1990-е гг., малознакомой областью истории искусства прошлого столетия. На темы искусства Югославии писались отдельные статьи и книги, издавались альбомы, делались выставки, но обстоятельного разговора по многим причинам ни в советские, ни в новые времена все не получалось. Проводившиеся на протяжении последних 20–30 лет разработки в отечественном искусствознании очень ценны. Так, монографические исследования и диссертации об отдельных мастерах и явлениях (И. Мештровиче, Б. Гавелле, Б. Богдановиче, русской эмиграции в Сербии и Хорватии, югославской музыке, театральной жизни, не говоря уже об истории литературы) проливают свет на основное. Тем не менее белых пятен в этой истории

1 В серии уже вышли в свет сборники, посвященные искусству Болгарии, Венгрии и Польши.

DOI: 10.31168/91674-526-9.1

искусства куда больше. Труды же зарубежных югославянских ученых в России за небольшим исключением российской публике вообще не известны.

Однако слабая информированность наших соотечественников о культуре сербов, хорватов и словенцев 20 в. — не единственная движущая сила проекта. Это искусство (живопись и архитектура, театр и балет, проза и драматургия) представляет интерес как ценный вклад в кладовую европейского культурного наследия. В то время как события художественной жизни и истории в странах социалистического лагеря, пусть и подчас в искаженном цензурой виде, но проникали в информационное поле соотечественников, Югославия на протяжении десятилетий во многом оставалась *terra incognita*. Впрочем, в советские годы и позднее переводилось много художественной литературы югославских авторов, в том числе лауреата Нобелевской премии Иво Андрича, современной прозы и поэзии. Искусству, особенно изобразительному, повезло гораздо меньше. Между тем, художественные достижения народов этой страны, как правило, выходят на уровень общеевропейский, тем более что Югославия в 20 в. была по существу интегрирована в европейский процесс научного, эстетического и общекультурного развития. Об этом свидетельствуют и внешние факты истории, и процессы истории внутренней, собственно художественной. Следует в первую очередь назвать имена выдающихся писателей Иво Андрича и Мирослава Крлежи, скульптора Ивана Мештровича и архитектора Йоже Плечника, а также такие явления, как общеевропейское движение «зенитизм», давно ставшую «парижской» живопись Владо Величковича, акции сербской «американки» Марины Абрамович. В 1970-е гг. и позднее здесь проводились многочисленные международные форумы (в области театра — БИТЕФ в Белграде, в области визуальных практик — Апрельские встречи европейского авангарда в Белграде, Биеннале графики в Любляне, в области изучения русской и югославянской литературы и искусства — семинар

Загребского университета «Понятийник русского авангарда» и т. п.). Следует учитывать и то, что мастера искусств Югославии не знали геополитических границ: они были активными участниками художественной жизни и других европейских стран и художественных центров (словенец Й. Плечник — Вены и Праги, уже упоминавшийся серб В. Величкович — Парижа, хорват Э. Муртич — Рима, Парижа, Лондона). Искусство сербов, хорватов и словенцев породило и оригинальные школы, хотя и имеющие аналоги в Европе, но отмеченные печатью неповторимости (словенский импрессионизм, хорватский примитив, сербско-парижская школа живописи), а также дало имена общеевропейского и мирового уровня, как бы ни был различен их вклад по своим художественным установкам. Кроме того, это искусство во многом перекликается с русским искусством ушедшего столетия, то догонявшим европейские художественные стадии развития (например, смешанные формы символизма и импрессионизма), то дававшим образцы глубокой самобытности, выдвигая национальные поиски на авансцену Европы (художественный авангард). К типологическим параллелям относятся, например, шестидесятничество белградской группы «Медиала» (в состав которой, кстати, входили потомки тех же русских эмигрантов) и разрушение идеологических клише в концептуализме 1970-х. На страницах книги нашли отражение и важные свидетельства общности исторических судеб Балкан с Россией — участие русской послереволюционной эмиграции в создании сербского балета, солидарность творцов авангардного эксперимента (сотрудничество Эль Лисицкого и Эренбурга с выходившим в Загребе и Белграде журналом «Зенит») и многое другое. Таким образом, знакомство российского читателя с искусством сербов, словенцев и хорватов призвано не только заполнить информационные лакуны «чужого», но и расширить понимание «своего».

Уникальность региона не исчерпывается, между тем, вышеописанным: яркое искусство сербов, хорватов

и словенцев в 20 в. — это и ценный опыт слияния традиций Запада и Востока Европы, опыт противостояния тоталитаризму социалистической эпохи, опыт человеческого достоинства и творческой воли. Искусство каждого из народов, конечно, глубоко своеобразно, как своеобразна их культурная история — то сближающая, то разделяющая их судьбы. Между тем, для российского читателя уникальная модель этого тождества в различии — и знакома, и нова одновременно. Последнее особенно ценно: выросшее из породившей его почвы, искусство южных славян заявило о себе ярко, звучно, полновесно. Без знания культуры этого региона, сокрушившего предрассудки о регионализме, нет пути в Европу 21 в.

Несколько слов об истории региона, без которой понять его художественное своеобразие невозможно. Конечно, всем известно древнее наследие хорватских и словенских земель, прекрасного приморья Далмации и Истрии, хранящего память о греческих колониях, римском владычестве, итальянском Ренессансе. Не менее значимо средневековое прошлое Сербии, замечательная церковная архитектура и живопись, роднящие ее с древнерусским искусством в широком круге общего византийского наследия, а порой (как, например, в случае так называемого второго южнославянского влияния) и определяющие его судьбы. Что же касается Югославии 20 в. — это своего рода Атлантида, ушедшая под воду раньше, чем сведения о ней просочились к нашим соотечественникам сквозь засушливую почву советского изоляционизма.

Впрочем, было две Югославии. Наряду со многими другими балканскими народами, сербы, хорваты и словенцы составили основной этнический костяк двух крупных многонациональных государственных образований — Королевства Югославии, возникшего после Первой мировой войны на развалинах Австро-Венгерской империи (с 1918 г. — Королевство сербов, хорватов и словенцев) и просуществовавшего с 1929 по 1941 гг. Второй была Социалистическая Федеративная Республика Югославия

(СФРЮ), Югославия Йосипа Броз Тито, возникшая в 1945 г. и окончившая свое существование в 1991 г. Политические отношения между народами, населявшими эти две страны, складывались неоднозначно: периоды активного стремления к интеграции в единый союз перемежались с межнациональными раздорами и стремлением к отъединению. Между тем, культура и искусство развивались в тесном взаимодействии друг с другом, при этом сохраняя, а порой даже контрастно усиливая свою самобытность. Традиции сербов, хорватов и словенцев, несмотря на их принадлежность к единой языковой группе, относятся к совершенно разным целостностям (как в историко-культурном, так и конфессиональном и собственно художественном отношении). Однако в Новое время данные культуры постепенно (каждая по-своему) влились в общеевропейское русло художественного развития, что особенно ярко проявилось в 20 в. на путях становления модернизма. В эпоху социалистической Югославии искусство и культура народов этой страны составили неотъемлемую часть интернационального художественного процесса. Этому способствовала политика руководства страны, решительно отстранившаяся от сталинской диктатуры еще в 1948 г. после знаменитой резолюции Информбюро, что позднее дало возможность уйти от необходимости членства в социалистическом «лагере», ее военном блоке и экономическом союзе. Открытая Западу и практически лишенная идеологической цензуры, Югославия органично влилась в русло интернационального художественного развития. Впрочем, «генеральная линия» существовала и здесь — однако художникам было легче, чем в соседних восточноевропейских странах, отягощенных навязываемыми властями канонами соцреализма, ее преодолевать, ибо она не носила характера деспотического диктата и досаждала творческим устремлениям разве что своей приверженностью салонному модернизму, осторожному и консервативному, потакавшему мещанской вкусовщине. Наиболее сильные художники отнюдь

не следовали западной модели: они выработали свой «третий» путь, противостоящий как зачастую догматическому соцреализму восточных соседей, так и слепому подражанию западным образцам. Они по-своему боролись за демократию в условиях ограниченной демократии югославского самоуправления. Ведь при всех различиях эти народы объединял общий менталитет, определивший и вольнолюбивый исторический выбор страны, — сплав средиземноморской культуры и балканской брутальности, жизнелюбия и стойкости.

Хронология сборника ведется от событий начала 20 в., когда в искусстве всех названных народов начали возникать ростки нового художественного сознания, символизма и авангарда, и до 1990-х годов, то есть до распада Югославии, когда трагическими политическими событиями на Балканах (межнациональные и гражданские войны) была открыта новая страница истории региона, что не могло не отразиться и на судьбах художественной культуры. Между тем, хронология сборника подчинена реалиям совсем не политической истории, а истории культуры, и временные границы последней на практике редко совпадают с формально-астрономическими. Так, художественная парадигма 20 в. сложилась раньше 1900 г. и закончилась как минимум за десятилетие до его окончания. Аналогичную картину мы отчасти наблюдаем и в южнославянском регионе.

Теперь о структуре труда. Систематического описания истории искусства региона в книге читатель не найдет, да и отбор национальных школ условен: помимо сербов, хорватов и словенцев на этих землях, разумеется, расцветало самобытное искусство и многих других народов: боснийцев и македонцев, черногорцев и албанцев. Участие последних в художественном процессе 20 в. трудно переоценить. Но обо всем сразу не напишешь. Цель книги состоит в освещении вклада крупнейших этносов и наиболее ярких феноменов художественных практики и идей, которые или обладают собственной

«объективной» ценностью, то есть имеют признанный статус ценностей общеевропейских, или которые могут по той или иной причине представлять специальный интерес для русского читателя. Разумеется, на этом пути неизбежна доля субъективизма составителей — как в отборе тем, так и в трактовке. Состав авторов статей — многонациональный, а потому пестрый по своим установкам и оценкам. В книге приняли участие ведущие отечественные специалисты по искусству народов бывшей Югославии: наряду с автором этих строк — Н. М. Вагапова, Г. Я. Ильина, В. И. Косик, Н. Н. Старикова. Безвременно ушедший из жизни Валерий Стефанович Турчин (1941–2015), среди научных интересов которого живопись Югославии занимала важное место, тоже планировал сделать вклад в настоящий труд, чему, к нашему глубокому прискорбию, не суждено было реализоваться. Кроме того, регион представлен наиболее значимыми специалистами (искусствоведами, театроведами, филологами, историками) из Сербии, Словении и Хорватии, чьи научные позиции и эстетические предпочтения порой сильно разнятся. Однако такой состав, по нашему мнению, способствует полифонии целого, и книга сама становится опытом интеграции разнообразных точек зрения, живым свидетельством современного взгляда на недавнюю историю искусства. Решающее слово принадлежит зарубежным ученым: они в сборнике преобладают. Благодаря доминанте представителей региона это искусство как бы проговаривает на своем языке, само себя описывает. Отбор тем и проблематики подчинен гибкому принципу — виды искусства представлены неравномерно, монографические темы перемежаются с описанием групп и явлений (например, деятельность журнала «Зенит» 1920-х гг., группы живописцев «Медиала» 1960-х гг. в Белграде), а анализ направлений (например, концептуализма 1970-х) предполагает сфокусировать внимание не только на историю локальных проявлений, но и на их общую характеристику эстетических

установок. Главный массив материала, содержащегося в сборнике, посвящен вопросам изобразительного искусства (архитектуры, живописи). Меньший объем занимает театр, представленный обстоятельными статьями ведущих хорватских специалистов об артистической школе Хорватии, о хорватском экспрессионизме. В статьях о литературе внимание сосредоточено на проблемах связи между видами искусства (об Андриче), о месте писателя в общественно-политическом ландшафте страны (о Крлеже). Особый интерес для отечественного читателя могут представить очерки на темы русского присутствия в регионе: мастера русского авангарда в зенитизме, русский балет в Белграде, потомки белградских эмигрантов в группе «Медиала», типологические связи между сербскими и русскими живописцами начала века. Многие явления в искусстве этих народов носят наднациональный характер, например, авангард или концептуализм, что отвечает их художественной природе: они преодолевают границы локальных традиций, и это также отражено в сборнике. Трудность, с которой столкнулся составитель, была в том, что «голос» югославянских авторов следовало «перевести» на русский язык не только в буквальном, языковом, но и культурологическом смысле: поэтому статьи снабжены комментариями ответственного редактора, призванными замостить разрыв в понятиях и терминах, а также дорисовать творчество отдельных мастеров и направлений, о которых идет речь в статьях зарубежных авторов.

Разумеется, многое из недавней истории искусства сербов, хорватов и словенцев в 20 в. осталось за пределами книги, и этого жаль. Но восполнить недостающее, смеем выразить надежду, — дело будущего. Тем не менее, составители рассчитывают, что данный сборник хотя бы в скромной мере сможет пролить свет на основные вехи художественного развития региона в 20 в., привлечет внимание отечественного читателя к его непростым судьбам, проблемам и свершениям.

Ответственный редактор-составитель и члены редколлегии сборника выражают благодарность сотрудникам сектора искусства Центральной Европы Государственного института искусствознания, принявшим активное участие в обсуждении материалов книги, что, несомненно, способствовало повышению их качества, сотрудникам Института славяноведения РАН, которые своими ценными статьями поддержали проект, и особенно многочисленным коллегам из Сербии, Хорватии и Словении, охотно откликнувшимся на призыв и безвозмездно предоставившим свои оригинальные исследования и редкий иллюстративный материал.

Особую благодарность выражаем музеям и художественным галереям Сербии, Хорватии и Словении, любезно предоставившим нам разрешение на безвозмездное репродуцирование произведений живописи и графики из их коллекций, а также фотографии этих произведений: Национальному музею в Белграде и лично госпоже директору Бояне Борис Брескович (*Narodni muzej*, Beograd, g-đi Bojani Breskovič), Музею современного искусства в Белграде и лично директору Слободану Накаради (*Muzej savremene umetnosti*, Beograd, g-nu direktoru Slobodanu Nakaradi), Музею Цептер в Белграде и лично госпоже директору Иване Симеонович-Челич (*Muzej Zepter*, g-đi Ivani Simeonovič Čelič), Музею современного искусства в Загребе и лично госпоже директору Наташе Иванчевич (*Muzej su vremene umjetnosti*, g-đi Nataši Ivančević), Галерее современного искусства в Любляне и лично госпоже директору Зденке Бадовинац (*Moderna galerija*, g-e Zdenke Badovinac).

I. НА ПУТЯХ СТАНОВЛЕНИЯ

Д. Красовец (Москва, Любляна)

ЙОЖЕ ПЛЕЧНИК И АРХИТЕКТОРЫ «НОВОЙ ВОЛНЫ» СЛОВЕНСКОГО УРБАНИЗМА

Творчество словенского архитектора Йоже Плечника известно во всем мире. О нем много написано, создана масса каталогов[1]. Кажется, мы знаем об этом мастере все, начиная с ученичества и заканчивая влиянием на учеников, располагаем множеством свидетельств, и все же... И все же личность этого человека и его знаменитые творения заслонили собой контекст, в котором они возникли, предоставив место вневременной агиографии. Плечник — одно из самых заметных имен в Европе, которая после Первой мировой войны вела активные восстановительные работы, опираясь на идеи, выработанные еще в 1890–1910-х гг. Можем ли мы при этом говорить об архитектуре 1920–1930-х гг., не упоминая Ивана Вурника и Макса Фабиани? В данном ряду фигурирует еще много других имен, значимость которых мы только сейчас начинаем заново для себя открывать.

Это было время расцвета словенской культуры, и архитекторы использовали любой материал, будь то камень, кирпич, металл, стекло, они также вовлекали в свое творчество общество, искусство, экономику, историю и географию. Не следует забывать, что Плечнику было больше пятидесяти лет, когда он начал реализовывать свои проекты в Словении во времена этого всеобщего подъема архитектуры! Каким бы великим ни был его гений, Плечник был не единственным, кто трудился на ниве строительства новой эпохи.

1 Из числа главных изданий перечислим следующие: [Stele, Trstenjak 1993 (1941); Stele 1993 (1955); Prelovšek 1992b; Krečič 1992, 1997b, 1999; Hrausky, Koželj, Prelovšek 1997].

DOI: 10.31168/91674-526-9.2

Венская многонациональная среда и университеты Плечника

Йоже Плечник появился на свет в Любляне в 1872 г. Он стал третьим ребенком своих родителей — Андрея и Хелены. Отец работал краснодеревщиком, и судьба маленького Йоже, казалось, была предрешена: мальчику предстояло наследовать семейную профессию. Однако проявив незаурядные способности, Йоже Плечник в 1888 г. получает стипендию, позволившую ему пройти обучение в техническом лицее города Грац (по столярному делу), вполне обычный вид образования в Австро-Венгерской империи. Плечник активно общается со студентами архитектуры, увлекается ею и поступает в архитектурный класс, где обучение было сосредоточено преимущественно на рисунке.

Смерть отца вынуждает семью Плечник передать мастерскую старшему брату Йоже, последний еще слишком молод для того, чтобы наследовать дело. Это обстоятельство вопреки ограничениям, которые накладывал его социальный статус, предоставило будущему архитектору некоторую свободу, и в 1892 г. молодой Плечник получает возможность продолжить свое образование в Вене. Два года он работает в императорском мебельном ателье “Hof-Bau-Kunsttischlerei” под руководством Й. В. Мюллера. Этот период ученичества стал очень тяжелым испытанием для молодого человека, позднее он неохотно вспоминал о нем.

В 1894 г. в жизни Плечника происходит судьбоносное событие: он попадает в престижный класс известного венского архитектора Отто Вагнера (1841–1918). Проучившись там до 1897 г., он продолжает работу в архитектурном бюро Вагнера. Вплоть до 1900 г. Плечник, участвуя в различных проектах своего учителя, напряженно трудится, но то, что ему открывается, выходит далеко за рамки архитектуры как таковой. Исследователи часто забывают о том, насколько индивидуальность Плечника-архитектора

является порождением двух ключевых идей своего времени, а именно: понятия урбанизма и концепции тесной взаимосвязи работы ремесленника и художника.

На рубеже веков еще господствует фасадная архитектура, стиль модерн, переживающий расцвет на территории всей Европы, а австро-венгерские архитекторы уже начинают горячие дискуссии по поводу градостроительства [Bousch 1994]. Обсуждения такого рода начинаются в 1880-е гг. в Будапеште, затем охватывают Вену, и в конце концов — Любляну. Размышлять над проблемами урбанизма архитекторов заставила сама природа: в 1895 г. в Любляне произошло крупное землетрясение, приведшее к серьезным разрушениям, и зодчим пришлось разрабатывать план реконструкции города, а значит, и принимать участие в актуальных спорах.

Одним из тех, кто ратует за урбанизм, адаптированный к практическим нуждам современности, становится Отто Вагнер. Его памфлет под названием «Современная архитектура» (“Moderne Architektur”, 1985) раскрывает авторскую позицию, которую в двух словах можно изложить так: в противоположность доминирующей в архитектуре исторической направленности следует создавать современную архитектуру, отвечающую потребностям реального человека [Wagner 1985]. Немецкий архитектор Камилло Зитте (1843–1903) выдвигает несколько другие принципы, но именно ему потомки обязаны первым пересмотром принципов урбанизма. В труде под названием «Градостроительство» (“Städtebau”, 1889) Зитте указывает, что план улиц и площадей не должен быть чрезмерно геометрическим, в него необходимо вносить элемент «живописности»; последнее мы, бесспорно, находим в Любляне Плечника, хотя тот выступает как достойный последователь Вагнера. Не следует, однако, ошибочно истолковывать позицию Вагнера: последний не выдвигает какой-то новаторской концепции города, а требует лишь его «нового прочтения», которое подразумевает, в числе прочего, уважение к истории.

Еще одна важная фигура, внесшая свой вклад в размышления об урбанизме, — Йозеф Мария Ольбрих (1867–1908), работавший бок о бок с Плечником в мастерской Вагнера. Творчество этого немецкого архитектора лишь в последнее время начало оцениваться по заслугам [Beil, Stephan 2010]. Ольбрих является автором выставочного зала Сецессиона в Вене, построенного в 1897–1898 гг., внутреннюю отделку которого выполнил Густав Климт; в своих текстах он также выступал как мыслитель и теоретик урбанизма, и эти идеи ему частично удалось реализовать в колонии художников в Дармштадте. Хороший педагог, он, к сожалению, рано ушел из жизни. После Первой мировой войны новое поколение архитекторов активно использовало его идеи, не воздавая, однако, должное своему мэтру. Молодые архитекторы в своем стремлении отличиться оригинальностью довольствуются лишь ссылками на Ольбриха как одного из представителей сецессии. Между тем, Ольбрих был в ряде пунктов гораздо бóльшим новатором, чем его коллега и соперник по Дармштадту Петер Беренс (1868–1940). Ольбрих начинает заниматься промышленным дизайном уже в 1901 г., в то время как Беренс приступил к работе над последним лишь после 1907 г. Когда Вальтер Гропиус (1883–1969) в манифесте «Баухауса» утверждал, что художники-творцы и ремесленники-исполнители, объединившись, работают в одной мастерской над единой идеей, чтобы стать нераздельным целым, он вторил идее, сформулированной Ольбрихом еще в 1899 г.

Общая работа Плечника и Ольбриха в кругу учеников Вагнера — не более чем случайное совпадение. Плечник участвует в реализации новых идей, и главная роль, выпадающая на долю ремесленного мастерства, уже долгое время является чем-то очевидным для Плечника не только по причине его социального происхождения и роли ученика: движение в сторону прикладных искусств к тому времени уже представляло собой сложившееся явление. Отметим еще один важный момент, который

роднит этих трех мастеров, — это вкус к педагогике, желание сформировать новое поколение архитекторов[2].

Трудно переоценить вклад Плечника в проектирование городского вокзала в Вене — Штадтбана, построенного в 1898 г. Словенский архитектор выступил в качестве соавтора уникальной в Европе системы вокзалов, виадуков и туннелей, отвечающей всем требованиям современного транспорта. Плечник усваивает урок гармоничного взаимодействия между архитектурой, урбанизмом, оформлением и функцией. Если в работе Вагнера декорация играет все еще существенную роль, то у Плечника на первые позиции выдвигается функция, призванная акцентировать структуру пространства.

Чтобы понять все значение венского ученического периода в жизни Плечника, следует отметить еще один парадокс: Вагнер отрицает любой регионализм и провинциализм, он резко протестует против той атмосферы, которая душит творческие силы молодых зодчих. Однако среди его учеников мы находим двух блестящих мастеров, которые ратуют за использование «национальных» форм своих родных краев: речь идет о чехе Яне Котере (1871–1923) и о Плечнике. В сущности, под регионализмом и провинциализмом Вагнер подразумевал социальное поведение, конформизм; он считал при этом, что ничто не мешает художнику черпать вдохновение там, где ему заблагорассудится, если это помогает найти нужную форму, отвечающую потребностям современного общества, служит улучшению уже сделанного. К формальным «национальным» тенденциям в чешской школе и в работе Плечника следует, правда, относиться с осторожностью (далее мы вернемся к этому вопросу): творчество каждого архитектора уникально, и сравнивать их бывает иногда трудно. Стоит ли непременно усматривать в Плечнике славянского Антонио Гауди (1852–1926) [Achleitner 1988; Prelovšek 1992a]? Возможно, более оправданным было

2 Об учениках Плечника см.: [Grabrijan 1968; Krečič 1985].

бы в этой связи упоминание имени финского архитектора Элиэля Сааринена (1873–1950). Как бы то ни было, Плечник использует элементы архитектуры из области словенского Краса, родных краев его отца, но говорить о том, что мастер использовал «словенские формы», было бы преувеличением. На деле Плечник заимствует упрощенные формы традиционной итальянской архитектуры, усвоенные мастерами южной Словении, что позволяет ему придать больше теплоты своим зданиям в сравнении с постройками в северных регионах.

Следует остерегаться какой-либо националистической интерпретации творчества и биографии Плечника, в подтверждение чему укажем на следующее событие. В 1912 г. Вагнер выходит на пенсию, и все видят в Плечнике его правомочного наследника, это очевидно для большинства и вопрос открыто обсуждается в венских газетах. Однако назначение Плечника на новый пост затягивается, в 1913 г. его кандидатура все еще не утверждена, и извилистыми бюрократическими путями на место Вагнера в результате приходит посредственный Леопольд Бауэр (1872–1938). Причиной такого разворота событий вряд ли была часто упоминавшаяся славянская фамилия Плечника: проблемы скорее возникли из-за социальных корней архитектора. Плечник не был «наказан» за то, что был словенцем, он попросту не входил в число представителей социальной элиты своего времени. Но для Плечника это было не так важно: он уже знаменит и после славного венского дебюта для своей дальнейшей карьеры выбирает Прагу.

Макс Фабиани и реконструкция Любляны

В период, когда Плечник стал учеником Вагнера, то есть как раз накануне вышеупомянутого землетрясения 1895 г., и до первого здания, построенного им в родном

городе в 1923 г., Любляна переживает перестройку, которая придает ей вид, сохранившийся по сегодняшний день. Стиль модерн, кульминацией которого становятся Всемирная выставка 1897 г. в Брюсселе, здание Венского Сецессиона Ольбриха и Всемирная выставка в Париже в 1900 г., накладывает свой неизгладимый отпечаток на облик города. Около ста пятидесяти зданий в стиле модерн было построено на территории Словении, из них восемьдесят — в Любляне.

Основная работа по реконструкции заключается в перепланировке улиц и площадей города. Одним из тех, кто первым принимается за дело, становится словенский архитектор Метод Кох (1867–1925), с 1893 г. служащий в городской администрации. В обязанности Коха входило не только заново прочертить план улиц, но также определить новые нормативы для зданий, которые еще только будут построены. Предполагалось постепенно снести часть построек, чтобы на их месте возвести новые более высотные здания с одновременным расширением улиц. Наглядным примером реализации данной идеи, которая так и не была доведена до конца, является Трубарьева улица. Именно в этот период приобрели свой нынешний вид кварталы, расположенные севернее и западнее от центра. Похожую работу по перепланировке улиц Кох проделал и в городах Радовлица и Блед. Он был очень плодотворным архитектором, по его проектам были возведены многочисленные здания в Любляне и других городах. Самыми известными его работами стали реконструкция дома Хауптман и «маленький небоскреб» на площади Прешерна (ил. 1). Благодаря своей деятельности Кох считается одним из зачинателей модернизма в Словении.

Город также обращается к таланту архитектора Йосипа Ванцаша (1859–1932), хорвата, родившегося в венгерском Шопроне и активно работавшего в Сараево. Этот мастер известен благодаря характерному для него неоготическому стилю. В Любляне он пробует себя в стиле модерн, что с блеском ему удается, он производит сильное

Ил. 1. Метод Кох, «Маленький небоскреб» на площади Прешерна, 1893, Любляна (фото Shtajerc).

впечатление на своих заказчиков, построив здание Городского сберегательного банка (*Mestna hranilnica*) на Чоповой улице. С 1900 по 1910 г. по его проектам в Любляне возводятся здания епископской гимназии в Шентвиде, импозантный *Grand Hotel Union*, Народный сберегательный банк на Миклошичевой улице, а также церкви в Бледе и Пречне (недалеко от города Ново Место). Список произведений Ванцаша этим далеко не исчерпывается. Его творчество наложило на Любляну свою неизгладимую печать.

В числе других характерных примеров мы можем упомянуть магазин Феликса Урбанца (известный под названием Центромеркур, 1903), построенный по проекту австрийского архитектора Фридриха Зигмунда; здание под номером 7 по Керсниковой улице, инженером которого выступил главный люблянский подрядчик того времени — Вильем Трео (1845–1926); а также так называемый Драконов мост (1901), построенный в честь императора Франца Иосифа по проекту Юрия Заниновича (1876–1946) (служащего фирмы “Pittel & Brausenwatter”) и украшенный статуями венского скульптора А. М. Бешорнера.

Однако главной фигурой в словенской архитектурной среде, безусловно, стал Макс Фабиани (1865–1962)

[Pozzetto 1997; Hrausky, Koželj 2010]. Он родился недалеко от Горицы, в местечке под названием Кобдиль. В семье будущего архитектора говорили на трех языках — словенском, итальянском и немецком. В 1892 г. Фабиани оканчивает политехническую школу в Вене, после чего, получив трехлетнюю стипендию, отправляется в большой тур по Европе и Малой Азии. Находясь под сильным впечатлением от греческой архитектуры, он заинтересовался и другими античными традициями, в первую очередь этрусским искусством. Можно предположить, что именно он передал Плечнику свою страсть к античной культуре. Вместе с Иваном Ягером эти три архитектора даже видели в этрусках этнических предков славян[3].

Вернувшись в Вену и получив известность, Фабиани разрабатывает проекты вилл и зданий для австрийской столицы, среди которых самым известным строением является обсерватория Урания (1909), располагающая также кинотеатром. Когда в 1895 г. он начинает активно участвовать в архитектурной жизни Вены, то встречает двух непримиримых противников во взгляде на современное градостроительство — Отто Вагнера и Карла Кёнига (1841–1915). Вагнер питал большое уважение к Фабиани, он ввел его в узкий круг «Клуба семерых», в члены которого входили также Йозеф Хоффманн (1870–1956) и Ольбрих; они регулярно собирались в доме Вагнера и обсуждали вопросы архитектуры. Именно здесь Фабиани знакомится с молодым Плечником, сохранился даже акварельный рисунок 1895 г., выполненный рукой Фабиани и изображающий Плечника за работой. Фабиани умел отстаивать свою позицию в спорах, не всегда соглашаясь с Вагнером, что же касается проблемы урбанизма, то гораздо больше, чем венский мэтр, ему импонировала личность Зитте.

3 Этому нет письменных подтверждений, данный вопрос многократно поднимается в их дискуссиях, о которых нам известно из личных свидетельств.

Вопросы урбанизма не являлись исключительной принадлежностью этого круга. Одним из тех, кто первым начал преподавать градостроительство в качестве самостоятельной дисциплины, стал ученик Кёнига Карл Майредер (1856–1935). Именно в кругу этого архитектора Фабиани познакомился с Адольфом Лоосом (1870–1936) и Иваном Вурником (1884–1971). Лоос впоследствии стал одним из самых выдающихся архитекторов 20 в., заявив о себе как об оппозиционере стиля модерн, и именно благодаря Фабиани он получил свой первый заказ — в 1899 г. им стал «Кафе-Музей» в Вене. Молодой Вурник, быстро замеченный старшими коллегами, через посредничество Фабиани устанавливает связь с кругом Вагнера [Vurnik 1994]. Это свидетельствует о способности Фабиани «наводить мосты» между людьми, что проявилось и в его архитектурной стилистике. Фабиани предпочитал оставаться вне течений, выраженных в их наиболее типичных формах, и позиционировал себя как «посредника»[4], чем вызвал шквал критики как художественного, так личного характера. Такая позиция, однако, позволила ему получить золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.

Когда в 1895 г. власти Любляны объявили конкурс по реконструкции города, Зитте и Фабиани подали свои кандидатуры. Будучи словенцем, Фабиани победил. В скором времени он публикует свой проект в двух брошюрах, на словенском и немецком языках; хотя в тексте нет ни плана, ни иллюстраций, проект имеет особую значимость, так как является первым документом на словенском языке, посвященным урбанизму.

4 Данная позиция приводит Фабиани к крайне спорному политическому выбору: для защиты своего города Штаньеля (мэром которого он является) он вступает в итальянскую фашистскую партию. Во время Второй мировой войны Фабиани поддерживает контакты как с немцами, так и с югославскими партизанами. После 1945 г. он становится для политической элиты Югославии персоной нон грата.

Чуть позже архитектор предложил городу собственный план реконструкции, который включал опоясывающее центр бульварное кольцо. В 1899 г. он дополнил этот план проектом развития северной части города. Эта сторона творчества Фабиани не является лишь дополнением к его основной деятельности — по разработанному им принципу перепланировки города реконструируются Бельско-Бяла в Польше (1899) и знаменитый Карлсплац в Вене (1898), ставший предметом оживленных споров в столице. Однако именно Любляна занимает его больше всего. В 1934 г. к Фабиани в очередной раз обращаются за консультацией (он тогда уже больше не участвует в архитектурной жизни города), все отмечают его удачные идеи по организации транспорта. В 1960 г. архитектор разрабатывает оставшийся на бумаге проект будущего развития Любляны, и это последняя из дошедших до нас работ мастера.

По окончании Первой мировой войны Фабиани отказывается от предложенного ему места профессора в Вене, чтобы целиком посвятить себя работе в родном крае, в районе Горицы, и решить проблему планировки всех городов и поселков, которые подлежали восстановлению.

Фабиани проработал в Любляне всего восемь лет (1899–1907). Он перестроил парк Миклошича, по его проекту возведено несколько знаменитых домов на Миклошичевой улице (дом Кляйнер & Бамберг, дом Криспер), а также здание нынешнего Министерства иностранных дел; Фабиани стал также единственным архитектором, не побоявшимся посягнуть на средневековую часть города — по его проекту там были построены Женская гимназия и дом для священников при церкви Святого Якова. По причине нехватки средств не был реализован еще более амбициозный проект здания школы. Архитектор участвовал в перепланировке площади Прешерна. Наряду с крупными проектами в Вене, Польше, Чехии и Горице следует упомянуть Словенский народный дом в Триесте (1905), сожженный итальянскими фашистами в 1920 г.

Вопросы «национальной формы» в Любляне и Праге

Рассказ о развитии словенской архитектуры был бы неполным без имени Ивана Ягера (1871–1959), учившегося в Вене у Ольбриха и Вагнера [Mesesnel 1928; Kambič 1999]. Его деятельность дополняет красочную панораму интеллектуальной среды того времени: в Вене он вращается в кругу таких словенских писателей, как Отон Жупанчич, Йосип Мурн и Иван Цанкар, он также является членом «Клуба словенских техников». По заказу предпринимателя Франа Крапежа, сделавшего состояние на ресторанном деле, Ягер в 1898 г. обустраивает «Народное кафе» ("Narodna kavarna"), во внутренней отделке которого он использует мотивы словенских деревенских домов. Это было первое кафе со словенским названием. Идея Крапежа заключалась в том, чтобы создать словенской интеллектуальной элите место для встреч, противопоставив его немецким кафе и клубам. Позже в Вене Ягер становится ассистентом Грубера и сотрудничает с Максом Фабиани. В 1900 г. в Любляне он принимает участие в первой словенской выставке. На следующий год он отправляется в Пекин, где по его проекту возводится здание австрийского посольства в Китае, после чего переезжает на постоянное жительство в США, штат Миннеаполис.

«Народное кафе» связано с проблемой «национальных форм», которой мы уже касались выше. Отбросив в сторону название, зададимся вопросом: обосновывает ли использование «этнологических» мотивов идею о том, что Ягер стал основателем «национального стиля»? Здесь, однако, нельзя смешивать два различных подхода и три аспекта архитектурного творчества. Говоря о последнем, следует учитывать работу с самим пространством, функциональность и планировку помещений, а также внутреннюю отделку и скульптуру. Говоря о «мотивах», мы имеем в виду видимую часть, декор, что зачастую достаточно далеко от непосредственной работы архитектора.

Что же касается методов, то упоминание «национального искусства» уже само по себе предполагает мифологизацию или же идеализацию реальности, которой в действительности зачастую просто не существует: архитектор «выбирает» географию и эпоху, отвечающие его концепции «национального», и в таком случае либо делает акцент на отдельно взятых мотивах («этнографический» подход), либо вписывает свой «национальный стиль» в более широкий и благородный контекст («исторический» подход). Следует признать, что здесь мы вступаем на крайне зыбкую почву, ведь архитектуру очень просто интерпретировать по собственной прихоти; однако избежать этого вопроса мы не можем, поскольку он занимал важное место в дискуссиях критиков и архитекторов в Словении. В начале 20 в. проблема национального также активно обсуждается группой словенских художников «Весна» [см.: Sedej 1986].

Ягер часто упоминается благодаря спроектированному им кафе (речь идет о внутренней отделке, которая не сохранилась) как пример пробуждения национального самосознания в словенской архитектуре. Некоторые исследователи даже утверждают, что Ягер повлиял на Фабиани в его поисках типичного словенского стиля, что, однако, опровергается анализом сохранившихся документов и эскизов [Pozzetto 1997, 21]. Когда Ванцаш при возведении здания Муниципального сберегательного банка в стиле модерн использует в его отделке символы, апеллирующие к политической гордости Любляны, некоторые говорят о них как о «национальных» мотивах. Возникает все же вопрос: насколько это было возможно в городе, где значительная часть элиты относила себя к Австро-Венгерской империи? Речь скорее идет об акценте, сделанном на региональных особенностях; с архитектурной точки зрения Ванцаш не отходит от привычного для него «исторического» стиля, приспосабливая его к модному тогда стилю модерн и стараясь в то же время угодить вкусу местной публики.

После Первой мировой войны проблема мотивов снова становится актуальной. Мода на модерн и актуальность реконструкций Фабиани сметены войной. Последняя далась словенцам огромной ценой, как по числу жертв, так и по масштабу понесенного экономического ущерба. В 1919 г. Австро-Венгрия прекращает свое существование. Словения становится частью Королевства сербов, хорватов и словенцев, нового государства, благодаря которому Любляна, наконец, получает свой собственный университет, состоящий из пяти факультетов. Молодой Иван Вурник, только что вернувшийся из Вены, возглавляет архитектурный класс в рамках технического факультета, где все нужно начинать с нуля. Он считает, что архитектуру должны преподавать такие мастера, как Плечник и Фабиани. Последний, однако, отказывается от предложения в силу политических причин, а Плечник, занимая престижную должность в Праге, колеблется — к тому же он на плохом счету в интеллектуальной среде Любляны, но в конечном итоге он все же соглашается вести курс занятий зимнего семестра 1920–1921 гг. Теперь идея создания национальной архитектуры становится почти обязательной частью программы по причинам политического, а вовсе не художественного характера.

Вурник решает заполнить пустующую нишу и осознанно работает над использованием словенских мотивов. Предвидя обвинения в фольклоризме, он в свое оправдание заявляет: «Эклектизм не может быть <…> здоровой основой развития искусства. <…> Мы знаем, что таким образом нельзя прийти к “нашему стилю”, что работа по собиранию различных национальных мотивов и их комбинации в целях создания новых случайных форм должна быть предоставлена модисткам. <…> Напротив, мы сознаем, что наш стиль должен быть создан лишь единым устремлением, основанном на здоровом понимании вечных ценностей. Гарантией единства нам служит родство, определяющее общий способ восприятия, ибо мы дети одной крови и одной культуры» [Bernik 1986, 112–113].

Ил. 2. Иван Вурник, Объединенный экономический банк, 1921–1922, Любляна (фото Davide Seddio).

Резюмируя (и интерпретируя) вышесказанное, мы можем сказать, что Вурник хочет создать отличный от стиля соседних стран унифицированный национальный стиль, в котором все разнообразные черты Словении могли бы быть идентифицированы как таковые и в котором каждый словенец мог бы себя узнать.

Наиболее символичными работами Вурника, выполненными в таком духе, являются здание Объединенного экономического банка (1921–1922), «одетое в национальный костюм» (ил. 2, цв. ил. 1) и резко выделяющееся своим

Ил. 3. Иван Вурник, Сокол, 1923–1926, Любляна
(фото Športno društvo Tabor).

ярким цветом на фоне остальных домов по Миклошичевой улице, и замечательное по своей красоте здание гимнастического зала «Сокол» (1923–1926) в Таборе (Любляна) (ил. 3). Словенский искусствовед Ф. Стеле в отношении Вурника отмечает: «И у него тоже архитектура поставлена на национальный, отечественный фундамент» [Bernik 1986, 112]; именно таким образом должна была восприниматься данная архитектура. Однако, как справедливо отмечает искусствовед С. Берник, его стиль является скорее общеславянским, нежели словенским [Ibid., 111], подтверждением тому может быть осуществленное Вурником в 1917 г. путешествие по Сербии, Македонии и Болгарии.

Присмотревшись более пристально, мы увидим, что эти два здания, несмотря на схожесть (богатство необычного геометрического декора), выступают как оппозиции друг другу. Фасад Объединенного экономического банка украшает яркая роспись, тогда как здание гимнастического зала однотонное, и его отделка предстает в виде рельефа. Вурник демонстрирует здесь свое тонкое

чувство декора, отлично владея живописью, скульптурой и архитектурой. Архитектура банка достаточно сдержанная, выделяются карнизы, разделяющие этажи, и выступающие окна, которые отвлекают внимание от плоского фасада, что в те времена являлось новаторством. Богатство банка передано яркими красками и красотой интерьеров. Напротив, здание гимнастического зала представляет непрерывный ряд окон различных пропорций, этажи совмещены между собой в сбивчивом ритме, лишь повторяющийся мотив массивных колонн, на которых изображены десятиугольники с вогнутыми сторонами, придает всему ансамблю единство. В обоих случаях создается впечатление динамичности; это два прекрасных урока архитектуры, разница лишь в том, что в одном из них Вурник обыгрывает живописный аспект, а в другом работает со скульптурой.

Все это указывает на то, что у словенской архитектуры этого времени существует еще один несомненный сородич — чешская архитектура. Плечник хорошо с ней познакомился благодаря своему членству в пражской художественной группе «Манес». Однако это не помешало ему занять позицию, отличную от позиции Вурника: «У нас (славян) есть своя исконная сила, но нам все же потребуется еще не раз для ее укрепления отправляться в Рим»; Плечник восхищается античностью и не хочет ограничивать себя лишь локальным колоритом [Bernik 1986, 113]. Уместно добавить, что Алиса Масарик, дочь чехословацкого президента и словачка по национальности, часто общалась с Плечником и любила говорить, что Словакия — это Греция славянского мира. По всей видимости, эти слова запали в душу Плечника, и он не раз предпринимал попытки соединить художественные формы античного мира и своей родины.

Фабиани, судя по всему, предпочитал оставаться в стороне от этой дискуссии. Исследуя «славянские мотивы» Вурника на фасаде выполненного им гимнастического зала «Сокол» (многоугольники, стороны которых

представляют собой вогнутые линии), мы все же вынуждены констатировать, что они уже были использованы Фабиани на фасаде здания *Zum Roten Igel* в Вене в 1905 г. [Pozzetto 1997, 176][5]. Те же геометрические формы украшают фронтон здания Кляйнмайр & Бамберг (1907) в Любляне. Как бы ни было сильно желание Вурника порвать с историзмом австро-венгерского периода, налицо преемственность в мотивах, которые архитектор столь опрометчиво относил к «национальным»!

Так что же представляло из себя творчество Плечника, когда зимой 1920 г. мастер прибыл в Любляну? Архитектор пользуется известностью, хотя пока еще ничего не построил ни в этом городе, ни в этой новой стране. Его послужной список уже очень богат и включает в себя как работу по внутренней отделке, так и самые сложные заказы [Prelovšek 1979][6]. Стиль сецессиона затронул его лишь мельком, очевидно, что у Плечника уже есть свое лицо, это сильная личность, педантичная в своей работе, где нет места для ненужных мелочей. В Вене по его проекту строится здание доходного дома Лангер (1900–1901), но в первую очередь следует отметить его выдающееся произведение, возведенное в историческом центре имперской столицы, прекрасное здание Цахерл (1903–1905) (ил. 4), фасад которого целиком выполнен в граните. Здесь проявилось ценное качество Плечника, которое станет характерной чертой его творчества: любовь к красивым материалам, графичность конструкций, которые уже сами по себе носят исключительный характер и в которых ни одна деталь не является ни лишней, ни вычурной. Даже по сравнению с Вагнером его линии представляются намного более отточенными, кажется,

5 В 1945 г. здание было сильно повреждено, реставрационные работы прошли без восстановления внешнего убранства.

6 Плечник является также автором оформления внутреннего помещения для Всемирной выставки в Сент-Луисе (США, 1904) [см.: Hrausky, Koželj, Prelovšek 1998].

Ил. 4. Йоже Плечник, здание Цахерл, 1903–1905, Вена (фото Patrick Arlanch).

что он действительно усвоил все новаторские идеи того времени, не уступая при этом влияниям моды.

Что же касается отношения Плечника к строительному материалу, то оно раскрывает редкое для архитектора свойство: как правило, выбор материалов обусловливается финансовыми возможностями заказчика, но, располагая ограниченным бюджетом, Плечнику удавалось отобрать все самое лучшее в размерах отведенной суммы, и, что самое главное, завершенная работа не выходила за рамки предварительных расчетов. Все это свидетельствует о способности Плечника просчитывать и организовывать работу, о его порядочности, что неизменно вызывало у заказчиков чувство доверия, и они были готовы дать архитектору больше свободы. Здание Цахерл сильно отличается от зданий в стиле модерн, который Плечнику не был очень близок; здесь архитектор демонстрирует свой талант внедрения современного стиля в контекст исторической архитектуры, и несмотря на узость улиц, ему удается достичь монументализма. Он обнаруживает свою близость к функционалистам и даже, кажется,

превосходит Вагнера в строгости, не оставляя места для незначительных деталей. Как отметил искусствовед Д. Преловшек, Плечник восприимчив к новой идее, предложенной крупнейшим искусствоведом, знатоком венского искусства — Алоизом Риглем, а именно идее "Kunstwollen", согласно которой творческие силы художника не могут вместиться в прокрустово ложе национального стиля [Prelovšek 2005, 41].

Церковь Святого Духа в Вене (1910–1913), построенная из армированного бетона, — произведение Плечника, которое поражает своей радикальной новизной. Церковь лишена какого-либо декора по причинам ограниченных финансовых возможностей, но вместе с тем выявляет склонность Плечника к рационализму и функционализму, а также силу его личности, не желающей слепо следовать моде. В организации внутреннего пространства он следует планировке раннехристианских базилик, но вместо колокольни добавляет кампанилу, столь характерную для зодчества его родного края. Созданный Плечником внешний и внутренний декор не является чем-то необязательным, но прежде всего служит показу красоты материала, в данном случае — бетона. Как отмечает Преловшек, «в глубине души он ненавидит искусство для искусства» [Prelovšek 2005, 46]. Это очень смелое, глубоко впечатляющее произведение. Интересен эскиз церкви 1910 г., на котором представлен церковный потолок, разделенный на ячейки и поддерживаемый бетонными арками, что напоминает архитектуру Макса Берга во Вроцлаве (*Jahrhunderthalle*, 1911–1913). Здесь Плечник демонстрирует нам свое мастерство на пике архитектурных инноваций.

В этой связи не удивительно, что уже спустя год после возведения венской церкви Плечник начинает преподавать в пражском Училище прикладных искусств. С 1910 по 1949 г. он состоит в художественном объединении «Манес». Его позиция отличается, однако, некоторой парадоксальностью: вместе со своим коллегой Я. Котерой он слывет великим новатором, но и их новаторство в свою

очередь потеснено молодым поколением архитекторов, представителями чешского кубизма (позже названного рондокубизмом), среди которых Йозеф Гочар (1880–1945), Йозеф Хохол (1880–1956), Павел Янак (1882–1956) и Эмиль Краличек (1877–1930). Наиболее характерные работы этих мастеров (назовем здесь только дом Диамант Краличека 1912 г. и Дом Черной Мадонны Гочара 1911–1912 гг.) очень далеки от вкусов Плечника, но мы с легкостью угадываем в них стиль Вурника после 1920 г. Поддерживает ли Плечник идеи молодого поколения чешских архитекторов? В 1910-е гг. в Праге одновременно возводятся два здания: великолепный Национальный театр в неоренессансном стиле по чешскому проекту (Плечник высоко ценит эту работу) и Государственная опера в необарочном стиле, спроектированная немецкими архитекторами. В последовавших затем дискуссиях словенский архитектор оказывается скорее близок к подходу чехов. Но несколько лет спустя чешские кубисты начинают занимать франкофильскую позицию в знак отхода от венского авангарда, что крайне не импонирует Плечнику. Кубизм позволяет чехам создать собственный стиль, не впадая в ретроградную экспрессию пассеистского фольклора и панславизма; но так уж ли мы можем быть в этом уверены? Для каждого архитектора, причисляющего себя к этому направлению, ответ на этот вопрос будет отличаться своими деталями. С абсолютной уверенностью можно сказать лишь то, что Плечник был далек от пластики кубизма. Янак принимает пассеистскую концепцию в архитектуре и отстаивает идею слияния прошлого и настоящего, что позволяет ему в 1936 г. заменить Плечника при реконструкции Королевского дворца в Праге. Этого все же недостаточно для утверждения, что Плечник содействовал поддержанию в Праге народных традиций, столь ценимых кубистами. Напротив, он принципиально встает на защиту молодого поколения, не поддерживая при этом их стиля. Между тем, когда в начале 1920-х гг. Плечнику доведется

столкнуться с работой Вурника в Любляне, это не вызовет его энтузиазма. Мастера никогда не питали друг к другу симпатий, что всегда огорчало Вурника.

Человек размеренного темперамента, не склонный к авантюрам, Плечник становится фигурой, пользующейся большим авторитетом в лагере прогрессистов. В 1914 г. вместе с Котерой, Гочаром и Камилем Хильбертом он основывает союз архитекторов, выступивший против вездесущего академизма. Печатным органом группы становится журнал «Стиль». Плечнику одновременно поступают два интересных предложения: престижное место в Академии Пруссии и роль основателя Школы искусств и ремесел в Белграде (предложение поступило от известного хорватского скульптора Ивана Мештровича и от сербского искусствоведа Косты Страйнича), но мастер отказывается от обоих. После Первой мировой войны Плечник возглавляет наиболее престижный строительный объект того времени, а именно проект реконструкции Пражского дворца, чем он занимается с 1920 по 1934 гг. [Plečnik 1997]. Он поддерживает близкие отношения с президентом новообразованной Чехословацкой Республики — Томашем Масариком. Плечнику удается трансформировать средневековый памятник в современное здание, отвечающее потребностям современной президентской администрации. Своим проектом архитектор выразил уважение к прошлому и при этом не отверг радикальное новаторство, примером чего служат колоннада у главного входа, обустройство садов и дворов, а также резиденция президента, апартаменты, оборудованные специально для Масарика и его семьи (и поныне частные апартаменты чешских президентов). По проекту Плечника в пражском районе Виноградy была также построена церковь Сердца Господня (1921–1923).

Вурник и Плечник оба получили образование в Вене, оба вышли из одних и тех кругов. В чем же кроется фундаментальное различие между ними? У каждого из них свой собственный стиль, однако, суть заключается в другом. Различие между ними связано прежде всего с тем

местом, которое каждый из них занимает в микромире Любляны, с тем фактом, что у молодого Вурника пока еще мало опыта и он вынужден прислушиваться к требованиям своего окружения. Так, он пускается в эксперименты, близкие к дебатам о национальном стиле, тогда как его собственные идеи были скорее сформированы функционализмом. В оценке творчества Вурника не стоит ограничиваться лишь его самыми известными зданиями (упомянутыми выше): в папках с нереализованными проектами и в текстах лекций личность архитектора, открытого всему новому по мере его поступления, раскрывается во всей своей полноте.

Следует признать тот очевидный факт, что Вурнику удалось очень мало построить в Любляне — именно Плечник стал тем, кто преобразил этот город. В Словению приехал уже зрелый человек, уверенный в себе, имеющий за плечами международную карьеру. Он не чувствовал необходимости участвовать в дискуссиях, ставящих на один уровень политику и эстетику. Позднее он еще меньше будет прислушиваться к нововведениям своих современников. Плечник все больше погружен в мир, вдохновленный формами Античности, с особым вниманием к выразительной силе отдельно взятого материала: наравне с архитектурными приемами кирпич, камень, бетон, дерево или металл призваны выразить эмоцию, ощущение величия. Это то, что, несомненно, составляет его преимущество, в его нереализованных проектах можно найти утопические черты и бесспорное посягательство на грандиозность.

Архитектурные дебюты Плечника и Вурника в Любляне: финансы, образование и гигиена

Переезд Плечника в родной город был связан с погружением в другую среду, встретившую его с враждебностью, причиной чего стала зависть к прославленному

мастеру. Многие архитекторы и инженеры в Любляне стремились защитить собственные привилегии, другие же искали возможности занять лучшие должности. Сегодня мало знают о том, что треть архитекторов, работавших в архитектурных бюро Любляны, были русскими или украинскими эмигрантами, бежавшими от революции: более тысячи бывших российских подданных составляли важную прослойку инженеров и технических специалистов (в области геодезии, электротехники и пр.). Вполне возможно, что без их присутствия технический факультет не смог бы функционировать в 1920 г. Русская эмигрантская среда организовала свой культурный и лингвистический кружок, благодаря которому словенский поэт Сречко Косовел выучил русский язык и стал посредником и популяризатором идей конструктивизма в Словении (последнее, правда, не оставило видимых отпечатков в архитектуре) [Brglez, Seljak 2007; Zupančič 2013].

Так что сводить целую эпоху к противостоянию Вурника и Плечника было бы неправильно: говоря о двадцатилетии между 1920 и 1940 г., следует принимать во внимание такие важные имена, как Йосип Костаперария (1876–1951) [см.: Zupančič 2004], Иво Спинчич (1903–1985), Август Чернигой (1898–1985), Ярослав Чернигой (1905–1989), Владимир Шубиц (1894–1946), Йоже Сивец (1896–1947), Йоже Месар (1907–2002), Владимир Мушич (1893–1973), Херман Хус (1869–1960) и Антон Сухадольц (1897–1983). Этот период в культуре Словении по праву можно считать золотым веком[7]. Все, что было построено, является лишь видимой частью айсберга, который представляет собой обширная деятельность словенских архитекторов. В действительности же это была очень сложная структура, включающая в себя заказчиков, финансистов, инженеров и подрядчиков, конкурирующих друг с другом и выдвинувших огромное число проектов, не говоря

7 Об авангардной архитектуре в бывшей Югославии см.: [Krečič 2003].

уже о взаимодействии со всеми прочими участниками культурной жизни в целом[8]. В данной связи отметим также, что из 150 архитекторов, активно работавших в Любляне до 1941 г., 50 вышло из школы Вурника, другие 50 — из школы Плечника, а оставшаяся треть архитекторов получила образование в университетах Брно, Праги и Вены. В это же время в «Палате инженеров Любляны» было зарегистрировано 433 инженера.

Лишь малую часть проектов удалось претворить в жизнь, притом часто ценою изнурительных обсуждений, отнимающих у архитекторов огромное количество энергии, и на это Плечник часто жалуется. Отвоевать собственную зону влияния Плечнику все же удается, и благодаря нему город приобретает свой особенный облик, часто проявляющийся даже в мелочах. В 1923 г. после смерти Котеры Плечник получает предложение заменить его в Пражской Академии. Томаш Масарик и его дочь Алиса умоляют Плечника принять предложение. Однако архитектор отвечает отказом: он окончательно решает поселиться в Любляне, что не мешает ему вплоть до 1934 г. каждое лето посещать Прагу.

Для того, чтобы понять эту эпоху, нельзя ограничиваться перечислением проектов, возведенных лишь кучкой архитекторов, которым удалось удачно занять насиженные места. Чтобы уйти от стереотипов, необходимо взглянуть на время расцвета Любляны сквозь призму урбанизма. В эти годы творчество Плечника и Вурника кипит идеями, а позиции обоих мастеров по вопросам градостроительства проясняют для нас процессы гораздо очевиднее, чем то, что им удалось построить[9].

8 Бого Зупанчич великолепным образом восстанавливает атмосферу, царящую в архитектурной среде, через призму личных судеб, имеющих к ней непосредственное отношение [подробнее см.: Zupančič 2005–2008].

9 Все это по крайней мере сохранилось на бумаге; большая часть творческого наследия Плечника собрана и проанализирована в: [Stabenow 1996].

Как только Фабиани и Кох прочертили на бумаге линии улиц и установили допустимую высоту зданий, толпа предпринимателей поспешила занять пустующие площадки или же скупить старые, подлежащие сносу, пригородные дома, чтобы на их месте возвести новые постройки, хорошо на этом заработав. Именно таким образом банкам и страховым компаниям удается занять наиболее привилегированные участки, в первую очередь перекрестки больших улиц[10]. Несмотря на то, что Плечника не очень жаловал коммерсантов, его двумя большими проектами в центральных кварталах, подвергшихся реорганизации, стали Дом рекламы, труда и промышленности (1925–1927) и офис Словенского общества взаимного страхования (1928–1939) (ил. 5). По его проекту было также воздвигнуто здание Банка «Народный кредит» в городе Целье (1927–1930). Дом промышленности отличается внешней простотой и некоторым консерватизмом (по контрасту с богатой отделкой интерьеров), тогда как здание Страхового общества представляет собой амбициозное строение, как по размерам, так и по изяществу облика. Выстроенное из камня и кирпича, здание исполнено элегантности и при этом монументализма. Плечник демонстрирует абсолютное чувство пропорций и не стремится спрятать конструкцию здания за фасадом, а роль декора выполняет материал как таковой. Ритм колонн не является геометрической игрой, а в прямом смысле слова держит на себе здание — это его структура. Последний этаж с маленькими круглыми отверстиями представляет собой подобие фриза и уравновешивает таким образом общие пропорции; кариатиды, несущие крышу, создают впечатление устремленности всего здания ввысь. Фасады на пересечении двух важных улиц сделаны так, чтобы на них можно было смотреть и в фас, и в профиль: впечатление меняется в зависимости от выбранного угла зрения.

10 Упомянем также Дом Преглезен в Любляне (1932–1934) [см.: Podlogar, Prelovšek, 1986].

Ил. 5. Йоже Плечник, офис Словенского общества взаимного страхования, 1928–1939, Любляна (фото Давид Красовец).

Зритель забывает, что это офисное здание, а внутренняя планировка полностью рационализирована для обеспечения максимальной эффективности труда.

Новые устремления в области урбанистики проявляются в абсолютно другой сфере, второстепенной области — спортивных объектах. Поскольку Любляна строилась не по заранее разработанному плану развития (с точки зрения общества и транспортной организации), а лишь обустраивалась, вопрос о строительстве объектов общего пользования становится исключительно важным и возникает с неуклонным постоянством. В этой связи показателен тот факт, что одним из главных шедевров Вурника стал спортивный зал «Сокол», а первое, что Плечник строит в Любляне, — это легкоатлетический стадион (1923–1939). Оба строения находятся на окраинах города, что отражает

глобальное ви́дение городского развития. Спорт соответствует также новому взгляду на функционирование общества, он призван направлять энергию низших социальных слоев с неизменной отсылкой к греческому идеалу о здоровом духе в здоровом теле. В Словении ведутся ожесточенные споры между консервативным крылом католиков и прогрессивными социалистами по вопросам политики и общества, и история спорта предлагает в этом споре более сбалансированное представление об общественной эволюции. Вурник особенно активно работает в данной области, он разрабатывает проект бассейна для города Радовлица (1932–1933), в его архивах сохранились также планы подобных проектов для Краня и Птуя (1938–1939) [Lescovec 1994]. В 1929 г. в Любляне торжественно открывается бассейн «Иллирия», построенный по проекту Мирослава Зупана и отвечающий самым современным европейским техническим критериям.

Обобщая, можно сказать, что забота о «социальном» здоровье находится где-то посередине между образованием и здравоохранением. Что же касается сферы образования, то чуть выше мы уже отметили, что Ванцашу и Фабиани было поручено строительство школ; Вурнику повезло меньше, все его идеи остались только на бумаге (лицей для девочек в Бангкоке, 1931; план для гимназии, 1948; план для начальной школы, 1952). Когда было принято решение построить Академию торговли (1934; сегодня — здание Экономической гимназии), Костаперария предлагает доверить проект Плечнику, но договор с заказчиками в результате подписывает Владимир Шубиц. Плечник в свою очередь строит великолепное здание гимназии урсулинок (1939–1940), и уже после войны перестраивает иезуитский монастырь Любляны в Школу изобразительных искусств (1952–1956); в личных архивах архитектора хранится также проект нового университета. Городская гимназия в Мариборе (1936), построенная архитектором Ярославом Чернигоем, является ярким примером того, как учебное заведение

может стать удобным поводом для реализации самых смелых и авангардных архитектурных идей.

Физическое здоровье, будучи гораздо более прозаичным, чем образование, все же занимает свое место в размышлениях о принципах городского развития. В цитируемых выше наблюдениях Вурника поражает использование им при рассуждении о стиле таких слов, как «здоровый» и «кровь». Проблемы оздоровления народа постоянно присутствуют у Вагнера; так, в свой проект церкви для девятого округа Вены (1898) он включает общественные туалеты. Одним из первых больших проектов, который Вурнику удается осуществить, становится Анатомический институт Любляны (1919–1920) и здание санатория «Гольник» (1921–1922). Он стал также автором других проектов для зданий больниц и терм (оздоровительный центр в Бледе, 1930; план больницы на 400 мест и пр.).

В быстрорастущих городах тема гигиены затрагивается еще в одном аспекте: как организовать пространство, отведенное усопшим? Эта вполне прагматическая задача серьезно занимает умы архитекторов. Вовсе не случайно, что одним из самых знаменитых творений Плечника становится обустройство кладбища Жале (1937–1940) — комплекс

Ил. 6. Йоже Плечник, кладбище Жале, главный портал, 1937–1940, Любляна (фото Dunja Wedam).

включает траурный зал и его монументальный вход (ил. 6). По иронии судьбы (и это показательно) учителю Плечника О. Вагнеру в Вене удалось осуществить только два подобных проекта: венское центральное кладбище и психиатрическая больница Штейнхоф с перпендикулярной схемой улиц, располагающая театром и церковью.

Наконец, важной составляющей урбанистики стали так называемые города-сады и рабочие поселки с типовыми домами. Обе концепции появляются уже очень рано у англичан, мода на подобного рода поселки получает широкое распространение в конце 19 в. в Германии. Вагнер не любит города-сады, с одной стороны, из-за их чрезмерной живописности, а с другой — ему не нравится мысль о том, что город и деревня объединятся в нечто среднее. Плечника, видимо, мало занимали данные проблемы, по крайней мере они никак не проявились в его творчестве. Этому может быть вполне простое объяснение: Любляна — настолько маленький город, что приусадебные хозяйства и сады составляют неизменную часть городской ткани. Так, сам Плечник жил в маленьком домике с большим садом неподалеку от центра города. Огороды в этой части Любляны существуют и по сей день в начале 21 в.! Для Вурника, напротив, данные вопросы городского развития стали важной частью его деятельности. Архитектор вносит их в содержание своих лекций, готовит проекты, принимает участие в международных конкурсах. В 1928 г. в Мариборе, втором по величине словенском городе, по его чертежам возводится комплекс домов для рабочих [Mihelič 1994]. Этот город наконец получает заслуженное внимание к себе благодаря двум ученикам Плечника, Ярославу Чернигою и Александру Деву (1903–1967), которые перешли к функционализму, начинающему проявляться как в архитектуре зданий, так и в вопросах градостроительства.

В Любляне реализуются другие крупные проекты по строительству жилья для рабочих, мастеровых и мелкой буржуазии. Последнее имеет непосредственное

отношение к дискуссиям об архитектуре, которые проходили в австрийской столице в период так называемой «Красной Вены» (“das Rotes Wien”), когда в городском парламенте правила коалиция социал-демократов и христианской социалистической партии, находившихся под влиянием австромарксизма. Йоже Сивец (1896–1947) возводит первый в Любляне комплекс многоквартирных домов в окружении озелененных массивов (1930–1933), в центре города по его проекту строится знаменитый жилой район Дукича (1935), предназначенный для наиболее привилегированных социальных слоев. Следует также упомянуть меньшие по размеру застройки близ центра, такие как жилищный комплекс «Мексика» (Владимир Шубиц, 1926–1927), «Красный дом» (Владимир Мушич, 1927–1929), «Шахматная доска» (Йосип Костаперария, 1931), дома на Вилхарьевой улице (Иво Спинчич, 1927–1932; они снесены в 1945 г.) и жилой комплекс в районе Бежиград для работников Правления железных дорог (анонимный автор). В 1930 г. архитекторы работают над планами домов для рабочих; в качестве примера приведем многоэтажные дома Мушича (в мужской части сегодня помещается представительство Райффайзен Банка, часть здания, предназначенная для женщин, была снесена) или Дом католических ремесленников, спроектированный Сухадольцем и расположенный по адресу Керсникова улица, 4. Интересно отметить, что, несмотря на пристальное внимание к вопросу комфорта, в квартирах не было предусмотрено ванной комнаты и кухни одновременно. В каждой квартире есть лишь один доступ к водопроводу, так, в «Мексике» нет ванных, тогда как жильцы фешенебельного дома под номером 9 на Штефановой улице (1931) Драготин Фатур (1885–1973), Мирослав Кос (1903–1968), Йоже Платнер (1904–1968) имели в своем распоряжении лишь общую кухню, помещенную на первом этаже.

Еще одним соблазном для молодых архитекторов, воодушевленных тем, что происходит в Соединенных Штатах, становятся высотные здания. В 1932 г. «Маленький

Ил. 7. Херман Хус, «Маленький небоскреб», 1932, Любляна (фото Matej Druznik).

Ил. 8. Владимир Шубиц, «Небоскреб», 1933, Любляна (фото Slovenski etnografski muzej).

небоскреб» в исполнении Хермана Хуса произвел настоящий фурор (ил. 7): несмотря на то, что архитектор был по возрасту старше Плечника, своими новаторскими радикальными идеями он противопоставил себя известному мастеру. Наряду с Хусом некоторые из бывших учеников Плечника, такие, как, например, Франце Томажич (автор проекта виллы «Облак», 1931–1933), тоже начинают отдаляться от своего учителя. Но величайшим событием, произошедшим в данной сфере архитектурного творчества, стало открытие «Небоскреба» (“Nebotičnik”, 1933), долгие годы остававшегося самым высоким зданием на Балканах (ил. 8). Его автор, архитектор Владимир Шубиц, не просто взлетел ввысь: здание открывает нам новое понимание концепции города, а также проблемы инвестирования.

Историк архитектуры Б. Зупанчич подробно описал все закулисные обстоятельства возникновения проекта, и это помогает понять, что жизнь архитектурной братии в Любляне того времени была полна противоречий [Zupančič 2001].

Плечник остался в стороне от этих проектов, потому что жилищная архитектура не представляла для него первоочередного интереса. Он даже не принял участия в невероятном буме строительства частных вилл[11]. По негласному договору он оставил за собой исторический центр города, тогда как новые архитекторы работали в зоне между Словенской улицей и парком Тиволи. Однако и в этой части города Плечнику все равно удается реализовать некоторые из своих проектов (Национальная библиотека), хотя в целом диктат инвесторов оказывается сильней идеализма старого архитектора. Он, правда, нисколько не страдает от такого «разделения труда», что позволяет ему работать над отдельно взятыми фрагментами, которые не требовали больших финансовых затрат и благодаря которым словенская столица смогла приобрести уникальное эстетическое единство. Гений Плечника заключается в умении интегрировать новые формы, придающие единство зданиям, построенным в различные исторические периоды, — будь то Средневековье или 19 век. Плечник пользуется благосклонностью и покровительством заведующего отделом градостроительства Любляны Матко Преловшека и влиятельного искусствоведа Франце Стеле. На бумаге проекты задуманы гораздо более масштабно и амбициозно, Плечник не останавливается перед сносом, по крайней мере на чертежах, целых улиц или даже Люблянского замка. Его проекты по городскому обустройству действительно изменили облик города. Достаточно упомянуть пристройку боковых мостов к старому центральному мосту (Тройной мост, 1929–1932), городской рынок

11 Он создает проект виллы в Дубровнике, 1936 г. [см.: Hrausky, Koželj, Prelovšek 1998].

Ил. 9.
Йоже Плечник, городской рынок, 1939–1942, Любляна (фото Union*).

с монументальной колоннадой (1939–1942) (ил. 9) [Bassin, Cvetkovič, Krečič 1996], набережную реки Любляницы в Трново, Мост сапожников (1931–1932), центральную аллею парка Тиволи, мемориальные памятники (в честь Ж. Цойса или Иллирийских провинций) и еще множество других сооружений. Показателен также подход Плечника к историческому наследию: он желает быть его продолжателем, а не революционером. Примером может служить деятельность Плечника по восстановлению фрагментов древнеримской стены, к которой он добавляет свои элементы (например, пирамиду). Произведенная Плечником «реконструкция» средневековых стен замка придала последнему романтический дух.

Плечник смог вписаться в историю, потеснив Фабиани и Вурника. Один из его любимых учеников, Эдвард Равникар (1907–1993), крупный архитектор послевоенного времени, однажды заметил: «О Плечнике, который всего на семь лет моложе Фабиани, можно сказать, что именно последний, а не Вагнер, был его настоящим

учителем. В работах Плечника мы на каждом шагу сталкиваемся с замыслами, прежде всего урбанистического характера, которые могли принадлежать только Фабиани» [Pozzetto 1997, 21].

От кафедрального собора до потира

Деятельность словенских архитекторов этого периода изобилует разнообразием проектов по заказу Церкви. Зодчие не только возводят новые церкви, создают планы кафедральных соборов, но и перестраивают множество приходских храмов и частных часовен, работают над атрибутами литургии. После смерти супруги Плечник обратился к религии, был известен своей преданностью Церкви и своему брату-священнику. Однако среди коллег он не был единственным представителем религиозного искусства: многие другие архитекторы не менее ревностно работали в этой области. Причину обращения к церковному зодчеству следует искать не только в религиозных воззрениях мастеров. Зодчий раскрыл движущий им импульс в следующем высказывании: «Сакральная архитектура была и всегда будет моделью для светской архитектуры» [Prelovšek 2005, 69][12].

Плечнику удается достичь высшего уровня своего мастерства в церковном строительстве по нескольким причинам. Первая причина, конечно, заключается в свойственной архитектору глубокой набожности. Во-вторых, сакральная архитектура предоставляла ему гораздо больше свободы в организации внутреннего пространства, тогда как в жилом строительстве он вынужден был иметь дело со множеством вопросов чисто практического характера. И, наконец, отношения с заказчиком: при возведении церковного здания они носят более прямой характер,

12 О его религиозном творчестве см.: [Prelovšek 1996; 1999; Krečič, Kvaternik 1993; 1997].

здесь меньше бюрократических и финансовых забот. Когда Плечнику поручили строительство церкви Святого Франциска в Шишке (1925–1927) (цв. ил. 2), одном из пригородов Любляны, он смог дать свободу своему гению в выборе форм, размеров и материалов. В то же время Плечник старательно трудился над внутренним пространством, чтобы оно соответствовало современному человеку, его восприятию духовности и литургии, а заодно отвечало и практическим потребностям. Он даже отошел от традиционной пространственной композиции, что заставило секретаря епископства Йосипа Досталя издать указ о временной приостановке строительства.

Центральное пространство церкви объединяет алтарь вместе со скамьями для верующих и представляет собой квадрат, окруженный двадцатью массивными колоннами; посетители могут свободно прогуливаться вокруг и зайти за главный алтарь, не мешая проведению литургии. План устройства безусловно напоминает греческие храмы, а идея соединенного прохода отсылает нас к готике. В огромном внутреннем пространстве церкви почти без перегородок Плечник сумел создать особенную духовную атмосферу, так как свет поступает в церковь через большие окна сверху, напоминая таким образом о божественном свете. Богатство и разнообразие подвесных ламп придают внутреннему убранству завершенность и ощущение уюта.

Чуть позже Плечник провел масштабные работы по реконструкции церкви в деревне Богойина на севере Словении (1925–1927) и многочисленные «реставрации» в часовнях и церквях по личной просьбе обращавшихся к нему священников [Krečič 1997a; Hoyer 1998]. В Хорватии по его проекту была возведена крипта францисканской церкви в Загребе, церковь в Вели Иже (1939–1973); словенский архитектор создал также проекты иезуитского монастыря в Осиеке (1944) и церкви Святого Распятия в Загребе (1947). В Боснии им был предложен проект кафедрального собора Святого Иосифа в Сараево (1935). В Белграде он возвел

церковь Святого Антония (строительство окончено лишь в 1962 г.). Белградский проект интересно сопоставить с проектом православной церкви, выполненным учеником Вурника, словенским архитектором Домицианом Серайником (1926): произведение Серайника отличают крупные усложненные формы, характерные для православного искусства, тогда как у Плечника внешний облик лапидарный и строгий, а все внимание сосредоточено на внутреннем пространстве. На данном примере отчетливо прослеживается различие между творческим методом Плечника и Вурника.

Очевидно, настоящим шедевром Плечника в области сакральной архитектуры можно считать церковь Святого Михаила в деревне Чрна близ Любляны (1937–1939) (ил. 10, 11). Мастеру великолепно удалось гармонически соединить в единое целое дерево и камень, внутреннее пространство создает ощущение уюта и напоминает традиционные словенские церкви. Он также дает волю своей фантазии в разработке дизайна богатого внутреннего оформления, сумев при этом сохранить простоту и элегантность. Церковь представляет собой уникальное произведение архитектуры не только в Словении, но и во всей Европе. Главный алтарь, помещенный в центре по ширине церкви, также находится в непосредственной близости к пространству для прихожан, благодаря чему возникает чувство тесной, почти интимной связи с божественным. Внутреннее убранство практически полностью изготовлено из дерева и включает паркет и несущую конструкцию крыши, что еще больше усиливает чувство теплоты и домашнего уюта для верующих. Контрастом выступает внешний облик церкви, выложенный из камня, который в свою очередь является натуральным материалом. Чтобы войти в церковь, нужно подняться по длинной лестнице — постепенно из внешнего окружения сельской местности посетитель переходит в пространство божественного; сам вход достаточно маленький, словно вход в жилой дом, так Плечник еще раз указывает на то, что церковь — это дом, где обитает Бог.

Ил. 10. Йоже Плечник, церковь Святого Михаила, 1937–1939, деревня Чрна близ Любляны, вид снаружи (фото Aleš Čerin).

Ил. 11. Йоже Плечник, церковь Святого Михаила, 1937–1939, деревня Чрна близ Любляны, вид изнутри (фото Miran Kambič).

Однако Плечник не единственный, кто стремится обновить сакральную архитектуру. Он поддерживает контакты с Ягером, опубликовавшим в 1903 г. статью под названием «Призыв к Новым Идеалам» (“A Plea for New Ideals”), в которой автор призывает американцев отказаться от исторического стиля для создания своего собственного, в качестве продолжения своих рассуждений Ягер готовит брошюру (на английском языке) на тему религиозного зодчества[13]. Среди работ учеников люблянского мастера следует упомянуть эскизы Душана Грабрияна (1899–1952) и Франца Томажича (1899–1968). В 1920-е гг. попытки в данной области предпринимают Винко Гланц (1902–1977), Иво Спинчич и Ярослав Чернигой, а также Ладослав Павлин (1904–?), представитель школы Вурника[14].

Вурнику не довелось построить ни одной церкви, но он оставил после себя множество проектов. Архитектор происходил из семьи художников-ремесленников, много работавших для церкви, что объясняет тот факт, что в период 1912–1967 гг. Вурник стал автором многочисленных алтарей, часовен, могильных памятников и предметов богослужения, часто в сотрудничестве со своей женой Хеленой (1882–1962). Среди наиболее удачных произведений упомянем епископскую часовню в Триесте (1913) (цв. ил. 3) и хоры церкви Святой Екатерины в Тополе над Медводами (1919–1920). Если его проекты церквей в Чатеже (1917) и Святой Магдалины в Мариборе (1925) без сомнения заслуживают интереса, то выполненные частичные реконструкции церквей Пунат в Хорватии (1929–1933) и Святого Петра в Любляне (1937–1938), напротив, кажутся спорными. В конце жизни архитектор еще успевает создать интерьер церкви в Брезье (1965–1968) и проект монастыря урсулинок в Риме (1966–1967).

13 Опубликовано в американском журнале “New World” 21 ноября 1903 г. В 1918 г. в Париже он готовит две публикации, посвященные словенскому орнаменту, а также творчеству Плечника, но завершить эту работу ему было не суждено. В 1919 г. он возвращается в США.

14 Многие из эскизов переизданы в книге Берника, см.: [Bernik 1986].

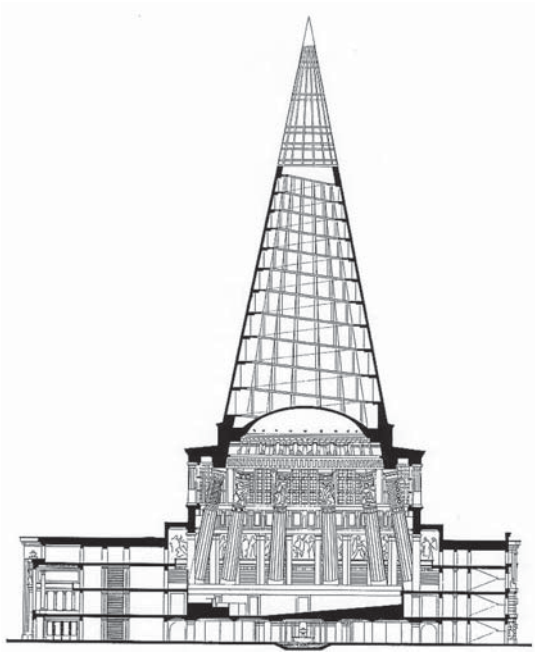
Последние шедевры Плечника

В 1930-е гг. в архитектуре произошли существенные изменения: отстал ли Плечник от актуальных направлений [Prelovšek 2010]? Пример Национальной и университетской библиотеки Любляны (1936–1941) представляется в этой связи образцовым. Идея проекта возникла в 1920-е гг. и была реализована в 1930-е гг. По причине разразившегося финансового кризиса лишь в 1935 г. у застройщиков появилась возможность получить участок под строительство — в центре города, на месте бывшего барочного дворца, разрушенного во время землетрясения 1895 г. Проект Плечника был выполнен в классицистическом стиле, и это вызвало волну критики. Вурник поспешил предложить собственный проект, более современный, а значит, и более конкурентоспособный. Оба проекта были отправлены швейцарскому архитектору Рудольфу Зальвизбергу (1882–1940), чтобы тот выбрал один из них. Швейцарец счел проект Плечника старомодным на том основании, что задуманная словенским зодчим монументальная лестница, по его мнению, привела бы к неоправданному увеличению стоимости проекта, и он склонился на сторону Вурника. К счастью для Любляны Плечник не опустил руки — ему удалось отстоять свой шедевр, отличающийся зрелостью опытного архитектора (ил. 12, цв. ил. 4). Сочетание камня и кирпича во внешней отделке, мрамора и бетона в украшении интерьеров вызывает неподдельное восхищение, каждая деталь здесь наделена своим художественным смыслом. Какими бы ни были новые идеи, которыми увлекалось молодое поколение, проект Плечника, несомненно, отличается исключительной силой — никто не смог бы превзойти это произведение великого мастера.

Первой задачей было как можно лучше использовать отведенное пространство, вписав постройку в историческую ткань города; Вурник выбрал строение, которое бы на несколько этажей возвышалось над соседними

Ил. 12. Йоже Плечник, Национальная университетская библиотека, 1936–1941, Любляна (фото Damjan Prelovšek).

домами, Плечник предпочел более низкие, но вместе с тем элегантные очертания, независимо от угла зрения. Кажется, что библиотека всегда была здесь и вовсе не является более поздним дополнением. Здание идеально гармонирует со своим окружением и с историей, так как в его фасад интегрированы каменные части разрушенного дворца. К обыгрыванию различных материалов (кирпича и камня, а также бронзы) и тонкости оконного рисунка добавляются античные элементы, как, например, длинные белые колонны в читальном зале, одна словно новая, а вторая — в виде руины, символизирующей разрушительную силу времени. При входе в здание перед посетителем предстает величественная парадная лестница из черного камня, на которую Плечника вдохновило произведение Данте Алигьери и которая символизирует ад (а значит невежество); читальный зал с большими оконными проемами



Ил. 13. Йоже Плечник, проект парламента Словении, ок. 1940 (фото Archivesoaffinities).

представляется миром знания и света. Каждый элемент интерьера (мебель, лампы, кессонный потолок) прорисован здесь до мельчайших деталей, демонстрируя великолепный вкус и вдохновляя читателей.

К 1940-м гг. Плечник все больше расходится с актуальными тенденциями в архитектуре, однако не утрачивает творческих амбиций: его проект парламента Словении, задуманный как «кафедральный собор свободы», поражает своей грандиозностью: коническая форма здания должна была достичь ста метров в высоту (ил. 13) [Krečič 1990].

Радикальные перемены пришли из-за границы — они разом оттеснили в прошлое и Плечника, и Вурника, и все молодое словенское поколение межвоенного двадцатилетия, проявившее исключительную творческую активность. На историческую арену выходит гораздо более прагматичное направление. Исчезает внешний декор и остается лишь самое сущностное в архитектуре:

Ил. 14. Франьо Лушичич, магазин Бата, 1935, Любляна (фото Anja Mrevlje).

комбинация основных линий и пропорции. В 1935 г. хорватский архитектор Франьо Лушичич возводит здание магазина Бата в центре Любляны — оно смело порывает со всем, что существовало прежде (ил. 14). По всей вероятности, планы здания были разработаны в конструкторских бюро чешского Злина. Иво Спинчич и Август Чернигой воодушевлены переменами и стремятся идти по тому же пути при проектировании торгового здания Стермецки в Целье (1937–1939).

Вторая мировая война спутывает все карты. В 1945 г. участниками архитектурного процесса становятся совсем другие лица. Неоднократно высказывалось мнение о том, что Плечник впал в немилость властей новой Югославии, но при этом игнорировался тот факт, что архитектору было уже 73 года. Его католическая набожность, возможно, и осуждалась властями, это, однако, не помешало

им поручить архитектору перестройку иезуитского монастыря Крижанке (1952–1956). Под своды арок с коммунистической символикой Плечник помещает статуи святых и мучеников: этот шутливый намек на историю, однако, не попал под нож цензуры. Классический стиль Плечника воспринимается теперь как достояние прошлого, насущным вопросом в стране становится решение жилищной проблемы, а художественное неизменно отходит на второй план.

Подтверждением того, что Плечник вовсе не впал в немилость, является полученная им в 1949 г. премия имени Ф. Прешерна — самое высокое отличие в области культуры. Архитектор реализует еще несколько скромных проектов, одним из которых стал небольшой павильон на острове Бриони (1956), предназначенный лично для маршала Й. Б. Тито. Плечник умирает в 1957 г., церемония похорон носит публичный характер и собирает множество людей. Последним пристанищем мастера становится кладбище Жале, им же самим когда-то обустроенное.

Творческое наследие Плечника пользуется невероятной популярностью и в 1990-е гг. становится объектом тщательных исследований; работе архитектора посвящаются многочисленные выставки по всему миру. Однако его творчество еще недостаточно оценено во всей своей полноте, остались неизученными многие фрагменты, перестройки, произведенные им в домах и церквях по всей Словении, — они могли бы дополнить картину его гениального творчества[15]. Данная работа ведется очень активно, поскольку Словения и Чехия предпринимают все усилия, чтобы творчество словенского архитектора вошло в список объектов всемирного наследия ЮНЕСКО. Вклад Плечника должен быть также рассмотрен в плане отношения его учеников к современной архитектуре:

15 Работа, проделанная им лишь только в двух виллах, представляет собой ярчайший пример данного вида деятельности Плечника [см.: Avguštin, Lavrinc 2010].

с одной стороны, зодчий стоял в стороне от перемен в архитектуре, но с другой — именно его ученики поехали учиться к Ле Корбюзье (1887–1965) и вывели словенскую архитектуру на качественно новый уровень. Ни одному из учеников Вурника не посчастливилось стажироваться у Корбюзье, тогда как благодаря рекомендательным письмам Плечника его ученики смогли получить стипендии для обучения во Франции. В этом заключается последний вклад Плечника: дать своим студентам возможность идти в ногу со временем, даже если для этого нужно практиковаться у архитектора, которого он сам поначалу недолюбливал [Zupančič 2007; 2010, 30–35; 2017].

Перевод с французского А. Н. Красовец,

Литература

Achleitner 1988 — *Achleitner F.* Un Gaudí slavo? Alcune note su Jože Plečnik // Jože Plečnik: Architetto 1872–1957. Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris / Centro Culturale di Arte Contemporanea internazionale. Rocca Borromeo, 1988. P. 8–12.

Avguštin, Lavrinc 2010 — *Avguštin M.*, *Lavrinc S.* Plečnik in and around Domžale and Kamnik, Cultural and Natural Monuments of Slovenia 212. Ljubljana, 2010.

Bassin, Cvetkovič, Krečič 1996 — *Bassin A.*, *Cvetkovič B.*, *Krečič A.*, *Krečič P.* Ljubljanske tržnice arhitekta Jožeta Plečnika. Ljubljana, 1996.

Beil, Stephan 2010 — Joseph Maria Olbrich — Architekt und Gestalter der frühen Moderne / Ed. by R. Beil, R. Stephan. Institut Mathildenhöhe Darmstadt / Museums Leopold, Ostfildern-Ruit. Wien, 2010.

Bernik 1986 — *Bernik S.* Ekspresionistične tendence v slovenski arhitekturi // Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem, 1920–1930. Ljubljana, 1986. S. 101–123.

Bousch 1994 — *Bousch D.* La grande illusion. Vienne ou l'impossible metropole // Romantisme. 1994. № 83. P. 73–79.

Brglez, Seljak 2007 — *Brglez A.*, *Seljak M.* Ruski profesorji na Univerzi v Ljubljani. Ljubljana, 2007.

Grabrijan 1968 — *Grabrijan D.* Plečnik in njegova šola. Maribor, 1968.
Hoyer 1998 — Arhitekt Jože Plečnik v Prekmurju: posvetovanje Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, 25. in 26. septembra 1997, Moravske Toplice / Ured. S. A. Hoyer. Ljubljana, 1998.
Hrausky, Koželj 2010 — *Hrausky A.*, *Koželj J.* Maks Fabiani: Dunaj, Ljubljana, Trst. Ljubljana, 2010.
Hrausky, Koželj, Prelovšek 1997 — *Hrausky A.*, *Koželj J.*, *Prelovšek D.* Plečnikova Slovenija. Ljubljana, 1997.
Hrausky, Koželj, Prelovšek 1998 — *Hrausky A.*, *Koželj J.*, *Prelovšek D.* Plečnik v tujini: vodnik po arhitekturi. Ljubljana, 1998.
Kambič 1999 — *Kambič M.* Arhitekt Ivan-John Jager // Zbornik za umetnostno zgodovino. 35. 1999. S. 247–265.
Krečič 1985 — Plečnik in jaz: Pisma Jožeta Plečnika Antonu Suhadolcu, Suhadolčevi spomini na Plečnika / Ured. P. Krečič. Trst, 1985.
Krečič 1990 — Monumentalni (nerealizirani) načrti za Ljubljano Jožeta Plečnika / Ured. P. Krečič. Ljubljana, 1990.
Krečič 1992 — *Krečič P.* Jože Plečnik. Ljubljana, 1992.
Krečič 1997a — *Krečič P.* Bogojina: Plečnikova cerkev Gospodovega Vnebohoda. Ljubljana, 1997.
Krečič 1997b — *Krečič P.* Jože Plečnik: Branje oblik. Ljubljana, 1997.
Krečič 1999 — *Krečič P.* Jože Plečnik moderni klasik. Ljubljana 1999.
Krečič 2003 — *Krečič P.* Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern // Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 / Ed. by D. Djurić, M. Šuvaković. Cambridge; MA, 2003. P. 332–373.
Krečič, Kvaternik 1993 — *Krečič P.*, *Kvaternik R.* Plečnikovi kelihi: Les Calices de Plečnik: I calici del Plečnik. Ljubljana, 1993.
Krečič, Kvaternik 1997 — *Krečič P.*, *Kvaternik R.* Jože Plečnik: Ciborjim monštrance in zakramentarji: Ziborien, Monstranzen und Versehgefässe: Ciboriums, Monsrances and Sacramentariums. Ljubljana, 1997.
Leskovec 1994 — *Leskovec B.* Vurnikova arhitektura športnih objektov // Ivan Vurnik (1884–1971). Slovenski arhitekt: Slovenian architect / Ured. J. Koželj. Ljubljana, 1994. S. 96–99.
Mesesnel 1928 — *Mesesnel F.* Jager Ivan, arhitekt // Slovenski biografski leksikon. Ljubljana, 1928. S. 367–368.

Mihelič 1994 — *Mihelič B.* Vurnik in Ljubljana // Ivan Vurnik (1884–1971). Slovenski arhitekt: Slovenian architect / Ured. J. Koželj. Ljubljana, 1994. S. 79–90.
Plečnik 1997 — Plečnik Josip: an architect of Prague Castle / Ed. by Z. Lukeš, D. Prelovšek, T. Valena. Prague, 1997.
Podlogar, Prelovšek 1986 — *Podlogar B.*, *Prelovšek D.* Jože Plečnik «Peglezen». Ljubljana, 1986.
Pozzetto 1997 — *Pozzetto M.* Maks Fabiani — Vizije prostora. Kranj, 1997.
Prelovšek 1979 — *Prelovšek D.* Josef Plečnik, Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914. Wien, 1979.
Prelovšek 1992a — *Prelovšek D.* Antoni Gaudi in Jože Plečnik: vzporednice. Ljubljana, 1992.
Prelovšek 1992b — *Prelovšek D.* Josef Plečnik 1872–1957: Architectura perennis. Salzburg, Wien, 1992.
Prelovšek1996 — *Prelovšek D.* Plečnikovi kelihi. Ljubljana, 1996.
Prelovšek 1999 — *Prelovšek D.* Plečnikova sakralna umetnost. Koper, 1999.
Prelovšek 2005 — *Prelovšek D.* Il mestiere e la vita di un uomo // Prelovšek D. Jože Plečnik architetto 1872–1957. Milano, 2005.
Prelovšek 2010 — *Prelovšek D.* NUK — Narodna in univerzitetna knjižnica. Ljubljana, 2010.
Sedej 1986 — *Sedej I.* Prvine ljudske umetnosti in odmevi slovenske etnologije v ekspresionistični umetnosti na Slovenskem // Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem, 1920–1930. Ljubljana, 1986. S. 58–62.
Stabenow 1996 — *Stabenow J.* Jože Plečnik: Städtebau im Schatten der Moderne. Wiesbaden, 1996.
Stele 1993 (1955) — *Stele F.* Napori: Esej o arhitekturi. Ljubljana, 1993.
Stele, Trstenjak 1993 (1941) — *Stele F.*, *Trstenjak A.* Arhitektura perennis. Ljubljana, 1993.
Vurnik 1994 — Ivan Vurnik (1884–1971). Slovenski arhitekt: Slovenian architect / Ured. J. Koželj. Ljubljana, 1994.
Wagner 1985 — *Wagner O.* Moderne Architektur // Otto Antonia Graf, Otto Wagner. 1: Das Werk des Architekten 1860–1902. Wien; Köln, Weimar, 1985.
Zupančič 2001 — *Zupančič B.* Ljubljanski Nebotičnik: Denar in arhitektura. Ljubljana, 2001.

Zupančič 2004 — *Zupančič B.* Arhitekt Josip Costaperaria in ljubljansko moderno meščanstvo. Ljubljana, 2004.
Zupančič 2005–2008 — *Zupančič B.* Usode ljubljanskih stavb in ljudi 1–24, 25–48, 49–72, 73–93. Ljubljana, 2005–2008.
Zupančič 2007 — *Zupančič B.* Plečnikovi diplomanti v Le Corbusierovem ateljeju (Le Corbusier 1887/1965 ob stodvajsetletnici arhitektovega rojstva). Ljubljana, 2007.
Zupančič 2010 — *Zupančič B.* Plečnikovi študenti pri Le Corbusieru. Ljubljana, 2010.
Zupančič 2013 — *Zupančič B.* Ljubljanska inženirska zbornica 1919–44. Ljubljana, 2013.
Zupančič 2017 — *Zupančič B.* Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju. Ljubljana, 2017.

И. Суботич (Белград)

ЗАРОЖДЕНИЕ АВАНГАРДА В ЮГОСЛАВИИ: ДАДАИЗМ, ЗЕНИТИЗМ, СЮРРЕАЛИЗМ

Первые шаги современной культуры и искусства в межвоенной Югославии

Образование государства сербов, хорватов и словенцев в 1918 г. привело к существенным переменам в разных областях жизни и в культуре этих народов; большое влияние оказали и потрясения Первой мировой войны, распад Оттоманской, Германской, Австро-Венгерской империй, равно как и Российской империи, к чему в этой стране привели Октябрьская революция и установление нового политического строя. Следствием всех этих событий явился расцвет новых идеологических, художественных и эстетических идей как на национальной почве, так и в международном плане. Эти идеи находились в русле развития региона с конца 19 в., в них отразились огромные надежды и вера в возможность создания общей и глубоко своеобразной югославянской художественной арены. Следует признать, что создание югославянской культуры и искусство не было ясно заявлено как определенная культурная политика ни в одном из возникших государств — ни после Первой мировой войны, ни после Второй. Не была открыто сформулирована и цель создания югославянской нации и ее культуры, однако целый ряд проявлений этой культуры, включая институции, выставки, книги, научные исследования, указывали то, что король Александр Карагеоргиевич проводил политику, направленную на конструирование югославянской идентичности [Ignjatović 2007]. Между тем, стремление к взаимопознанию и совместной деятельности всех южных славян существовали еще задолго

DOI: 10.31168/91674-526-9.3

до создания нового государства; они возникли еще в 19 в. в эпоху национальных возрождений в Европе и стремления к освобождению от турецкого ига на востоке и юге Балкан, а также от австрийского господства в западных частях полуострова. Эти устремления, особенно ширившиеся в среде интеллигенции, получили развитие и реализацию в начале 20 в., когда художники создали свои объединения, которые охватывали сербов, хорватов, словенцев и болгар. В рамках этих объединений были организованы шесть югославянских художественных выставок: три в Белграде (1904, 1912 и 1922) и по одной в Софии (1906), в Загребе (1908) и, наконец, в Нови-Саде (1927). В научной литературе утверждается, что «направленные на политическое объединение югославянских народов, выставки этого периода явились знаком общей тенденции к культурному сотрудничеству и творческому возрождению» [Tošić 1983, 15], и последнее было достигнуто после окончания Первой мировой войны и заключения Версальского мирного договора. Эти события художественной жизни получили продолжение в форме регулярных весенних выставок в Белграде с 1929 по 1940 гг., на которых были представлены работы югославянских живописцев, графиков и скульпторов. На европейской сцене хорватский скульптор Иван Мештрович уже в 1911 г. показывал свой «Косовский цикл» в Павильоне Королевства Сербии на Международной выставке в Риме. Кроме того, он неоднократно участвовал в выставках в Лондоне, Париже и других престижных столицах, а также во всемирных выставках, где молодому союзу южных славян представлялась возможность продемонстрировать не только свои политические и милитаристские амбиции, но и свой потенциал в плане культуры и искусства.

После Второй мировой войны, начиная с 1961 г., было организовано семь триеннале современного югославянского искусства, а до распада Югославии в 1991 г. по всему миру устраивались выставки югославских художников, часто определявшиеся больше политическими

интересами и чиновничьими установками в духе соцреалистического лозунга братства и единства, нежели эстетическими критериями.

С другой стороны, несмотря на то, что представители авангардных направлений поколения 1920–1930-х гг. (зенитисты, дадаисты и сюрреалисты) никогда не представляли главные и официальные течения нашего искусства, они также стремились заполонить собою широкое пространство культуры югославян, которое они воспринимали как открытое, неделимое и единственно значимое для них. Они по своему усмотрению (хотя иногда и под давлением социальных и политических обстоятельств) выбирали, где им жить и творить — от Любляны, Загреба и Белграда до Нови-Сада, Сараево, Суботицы или Скопье. Художники интенсивно общались друг с другом, хорошо знали, что происходит в той или иной среде, и, не обременяя себя критическими суждениями о ней, работали и писали повсюду, руководствуясь в своем творчестве лишь высокой планкой бескомпромиссных художественных критериев.

Зарождение авангарда

Начало 1920-х гг., сразу после окончания Первой мировой войны и создания Королевства сербов, хорватов и словенцев, отмечено резким подъемом изобразительного искусства, которое в эту эпоху тяготело ко всему новому и универсальному: художники ощутили свою принадлежность пространству европейской культуры. Возникновение авангарда в Югославии можно трактовать и как потребность молодых бунтарей от искусства противопоставить себя господствующим институциям. К последним можно было отнести и югославянские выставки, активно поддерживавшиеся властями: там преобладал умеренный модернизм и традиционные направления, подражание венской, мюнхенской или позднее парижской среде, их культуре и эстетике.

Авангардные направления — зенитизм, дадаизм и сюрреализм — родились под знаком борьбы с традицией и художественным каноном, в противовес буржуазному (мещанскому) обществу и его вкусам, а в своем крайнем выражении и в противовес вялому развитию модернизма; целью авангардистов был пересмотр ценностных ориентиров в искусстве и культуре, переоценка не только политики, но и социального, научного и технического прогресса. Эти интернациональные по духу направления были основаны на междисциплинарном художественном языке и провокативном поведении, нарушающем все общепринятые нормы. Стратегия самовыражения принимала форму журналов и новаторских, альтернативных видов художественного дискурса. В период между 1921 и 1932 г. в разных городах Югославии появляются многочисленные журналы, которые образуют своего рода особую модель вербально-визуального выражения и типографских решений, синтезируя утопические проекции своих миров. Среди них — журналы «Светокрет» (“Svetokret”), «Зенит» (“Zenit”), «Дада Танк» (“DadaTank”), «Дада Джаз» (“DadaJazz”), «Дада-Йок» (“Dada-Jok”), «Путь» (“Út”), «Пути» (“Putevi”), «Свидетельства» (“Svedočanstva”), «Гипноз» (“Hipnos”), «Красный пилот» (“Rdečipilot”), «Новый порядок» (“Novioder”), «Танк» (“Tank”), «Вечность» (“Večnost”), «50 в Европе» (“50 u Evropi”), альманах «Невозможное / L’Impossible» (альманах “Nemoguće / L’Impossible”), «Сюрреализм сегодня и здесь» (“Nadrealizam da nasiovde”). Журнал стал восприниматься как самоценное югославянское «произведение авангарда» [Šuvaković 1996]. Эти журналы выполнили роль форумов авангардного движения, они стали манифестацией идеологии кочевничества, поскольку, не скованные никакими нормами, редакции блуждали от одной идеологической матрицы к другой, сотрудничали с людьми самых разных художественных ориентаций, то ссорились, то поддерживали друг друга, поглощенные тем, чтобы установить в обществе новые ценности, выразить новые идеи, задать новые критерии, создать новые визуальные сообщения.

Югославский дадаизм

Югославянский дадаизм как часть дадаизма европейского отразил послевоенную эпоху радикально и оригинально, и весьма быстро перенес свой юный задор и интернациональный пафос из Парижа в Хорватию и Сербию, где бурлила новая жизнь. Его зарождение и развитие, да и само название — *юго-дада* — связывают с именем Драгана Алексича (1901–1958). С осени 1920 г. Алексич изучал славянскую филологию в Праге: в те годы стиль жизнь чешской столицы во многом задавался последователями берлинских дадаистов с их вызывающим поведением и радикальными взглядами. В Праге Драган Алексич организовывал провокационные выступления, которые он назвал *orgart* (сокращение от *органическое искусство* — неологизм самого автора), а также чтение собственной поэзии. Он установил контакты с протагонистами авангарда разных стран — Тристаном Тцара, Раулем Хаусманом, Вальтером Рингом, Хуго Балем, Куртом Швиттерсом. В содружестве с Бранко Ве Полянским (родным братом Любомира Мицича, основателя зенитизма) он базировал свои выступления на резкой критике, ниспровержении традиционных художественных ценностей, их демистификации, а также на иронии, парадоксе, гротеске, на демонстративном показе интимных психофизических комплексов человека и на экстравагантных поступках, призванных шокировать публику. Он организовал вечера в городах Нови-Сад, Винковцы, Осиек и Суботица, читал на них свою прозу, драмы и поэзию в духе бруитизма и симультанизма.

В Славонии, в городке Винковцы, он создал группу дадаистов, в которую вошли Антун Туна Милинкович (под псевдонимом Фер Милл), Драган Сремац, Славко Шлезингер, Видо Ластов, а в Загребе он организовал клуб дадаистов и сотрудничал с журналом Любомира Мицича «Зенит» (с 1 по 13 номер в 1921–1922 гг.). В нем он публиковал поэтические и программные тексты, а также дадаистские

эссе, стараясь приблизить свою программу к принципам зенитизма, прежде всего по части тяготения к примитивизму (“Dadaizam”, “Kurt Schwitters Dada”, “Tatlin. HP/s + Čovek”, “Ludje čovek”, “Fabrika lokota”, “Ne čujese žabokre ketanje”, “Pljuštav obrazo kretemeirekoh”, “Okolosvetski portret”, “Preduralizam” и пр.[1]). Печатался он и в журнале венгерских активистов “Ма” (*ma* по-венгерски значит ‘сегодня’), «Таба циклон I» (“Taba ciklon I”). Однако вскоре, стремясь сформировать однородную дадаистическую группу за пределами «Зенита», Алексич разорвал отношения с Любомиром Мичичем и его журналом.

Почти в то же самое время Драган Алексич начал издавать журналы «Дада Танк» (ил. 1) и «Дада Джаз» (“Dada Tank” и “Dada Jazz”), а брат Мичича Бранко Ве Полянски, с которым Алексич сдружился еще в Праге, напечатал первый номер журнала «Дада-Йок» (“Dada-Jok”), выступивший оппонентом журналов Алексича. В своих изданиях Алексич экспериментировал с визуальными, графическими и семантическими средствами, ратовал за возможности новых форм динамического подхода к типографским решениям, выходящих за рамки традиционного языкового принципа. Алексич использовал принципы симультанности, оперировал абсурдом, иронией, гротеском, вводил разные сокращения и способы прямого воздействия на зрителя / читателя, соединял разные виды искусства и новые медиа (фотография, кино). Его выражение *kako-te-dragost*, ставшее крылатым[2], подразумевало принцип абсолютной свободы выражения вне всех правил и канонов (ил. 2). Он продвигал также конструктивистский формальный прием так называемого *контролированного*

1 В переводе на русский соответственно: «Дадаизм», «Дада Курта Швиттера», «Татлин. HP/s + Человек», «Человек безумен», «Фабрика по изготовлению замкóв», «Не слышно лягушачьего кваканья», «Плевое лицо обернулось ко мне и я сказал», «Околовсемирный портрет», «Предурализм».

2 Непереводимая игра слов: что-то вроде *думайте* (или *делайте*), *что хотите. — Прим. пер.*

Ил. 1. ДаДа Танк. 1922. Обложка журнала.

хаоса: последний изначально был введен в художественный оборот Швиттером, а Михайло Петров — один из основателей современной графики в Югославии, в те годы сотрудничавший с «Зенитом» — реализовал этот принцип в изобразительной практике. Свои графические работы

Ил. 2. Драган Алексич. 1922. ДаДа поэзия.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

небольшого размера Петров создавал почти автоматическим способом; отталкиваясь от экспрессионизма, он приближался к абстрактному изображению и тем линогравюрам, которые он делал специально для журнала Мицича «Зенит» в 1921 г. Позже, поселившись в Белграде, Алексич продолжал писать в духе дадаизма и сотрудничал с ранними сюрреалистическими журналами: «Пути» (“Putevi”), «Черным по белому» (“Crnonabelo”), «Свидетельства» (“Svedočanstva”), «Вечность» (“Večnost”). Он оставил также заметный след в культуре как самый авторитетный художественный критик официальной печати конца 1920–1930-х гг. [Jovanov 2017].

В 1931 г. Драган Алексич написал воспоминания «Дневник четы дадаистов»: в нем спустя десятилетие после авангардного дебюта и начала выходя журнала «Зенит» в Загребе он представил хронику неформальных событий и привел ряд ранее неизвестных фактов, к которым, впрочем, принимая во внимание временную дистанцию, не следует полностью доверять. Он, в частности, упоминает, что дадаисты его окружения и он сам намеревались подключиться к международному архиву дада, который предполагалось обнародовать только в 1999 г., а также информирует о выходе своей прозы в стиле дадаизма и так называемых шунд-романов. О последних до сих пор ничего не известно. Следы деятельности Алексича очень трудно прослеживаются, поскольку его записи о событиях недостоверны, романы, вероятно, даже и не существовали или, возможно, просто исчезли в вихрях Второй мировой войны и коммунистических чисток, равно как и его совершенно неисследованное наследие, связанное с дада-архивом, которое — игра случая напоминает дадаистический абсурд — после его смерти было полностью уничтожено.

В 1920-е гг. в Воеводине работала группа ориентированных на дадаизм и склонных к конструктивистскому активизму югославских венгров, объединившихся вокруг журнала «Путь» (“Út”), выходившего в Нови-Саде. В группу

входили Золтан Чука, Эндре Арато, Янош Мештер, Арпад Ланг, Лайош Янош Аранмивеш (*Aranmyüves*), а примыкали к ним среди прочих Михайло Петров, Станислав Винавер, Милан Дединац и др. Группа дадаистов из Суботицы просуществовала недолго, но ее программа отличалась большей целостностью, ясным осознанием необходимости разрушить все традиционное и условное. Они публиковали свои репортажи в газете «Хирлап» и организовывали дадаистские представления под названием «Концерт запаха и света» с «архитектурой звука», основанные на синестезии. Среди участников мы опять встречаем имена Драгана Алексича, Золтана Чуке, Яноша Мештера, а еще Эндре Арато, Микеша Флориса, Андора Шугара, Арпада Ланга, Шандора Харашти. На этих вечерах читались и сочинения Любомира Мицича, Рихарда Хюльзенбека, Лайоша Кашшака, Адама Чонта и известного венгерского дадаиста Шандора Барты. Последний был им близок, особенно своим мотивом повешенного [Golubović 1990], который отражал стереотип, закрепленный в психологии венгров с характерным для нее синдромом самоубийства и переживания душевной травмы.

Журналы «Светокрет» и «Зенит» в Загребе и Белграде

Самым целостным и влиятельным, а также самым радикальным по своей направленности авангардным движением в Югославии был зенитизм, который реализовался в ряде изданий и прежде всего в журнале «Зенит». Этот журнал начал выпускать поэт и литератор Любомир Мицич (1895–1971) с 1921 г. в Загребе. Ему непосредственно предшествовал единственный опубликованный номер другого очень ангажированного журнала — «Светокрет. Журнал экспедиции человеческого духа на Северный полюс», который в январе 1921 г. в Любляне выпустил брат Мицича, поэт, писатель, актер, а позднее и живописец

Бранко (1897–1947), работавший под псевдонимами Виргил, Валерий, Вий и Ве Полянски. В этом издании Полянски двусмысленно выражает свою радикальную художественную, а также социальную и политическую позиции и радостно принимает все новое и прогрессивное. Он приветствует «Октябрьскую революцию духа», новое искусство и нового человека и вполне в духе абсурда восклицает: «Да здравствует республика! Да здравствует король! Да здравствует Интернационал! Пролетарии всех стран, объединяйтесь! Да здравствуют Советы! Да здравствуют Ленин и Троцкий!» При этом искусство для него «отстоит далеко от банального политико-национально-социально-большевистского террора». Полянски одобряет революционный настрой словенских художников — живописцев и в графиков Божидара Якаца, Франо Тратника и братьев Краль, а также композитора Мария Когоя, и особенно авангардного поэта Антона Подбевшека. В 1921–1922 гг. в Загребе Полянский выступает как редактор и издатель единственного в то время журнала, посвященного кино, — «Кинфон. Обзор кинематографической культуры» (ассоциативное название, предвосхищающее звуковое кино). Вышло всего два номера этого издания. Финансовые и политические обстоятельства не дали Полянскому возможность продолжать выпускать названные издания, поэтому он перешел в «Зенит», став самым верным и последовательным соратником своего старшего брата.

«Зенит» выходил с некоторыми задержками: причиной явились организационные и материальные трудности, а иногда судебные разбирательства и преследования со стороны властей. После Загреба, где редакция располагалась до 1923 г., журнал с апреля 1924 г. по декабрь 1925 г. выходил в Белграде, и тут он был окончательно запрещен после публикации статьи д-ра М. Расинова «Зенитизм сквозь призму марксизма»[3]. Было опубликовано 43

3 Личность автора — д-ра М. Расинова — до сих пор не установлена; мы предполагаем, что под этим именем скрывался сам Любомир Мицич.

номера этого журнала, весьма разношерстного по своей идейной и художественной ориентации, а также по типографике, оформительскому решению и формату, составу сотрудников. Однако от начала до конца этот журнал был последователен в своих авангардистских принципах, в ясной и бескомпромиссной критике общественной и политической ситуации в Югославии и за ее пределами, в непримиримости в отношении умеренного модернизма, недостаточно, с точки зрения «Зенита», авангардного, в немилосердной расправе над религиозными, буржуазными и мещанскими ценностями и представлениями, в своем презрении ко всем «величинам» местного значения и т. п. Журнал носил интернациональный характер, что проявилось в представленных в нем темах и идеях, в многообразии иностранных языков, на которых публиковались материалы, наряду с сербохорватским на кириллице и латинице: это были французский, немецкий, английский, русский, голландский (фламандский), чешский, венгерский и даже на популярный в те годы, только что изобретенный эсперанто. Международный характер журнала проявился также и в сотрудничавших с ним художниках и печатных изданиях, охватывавших почти весь европейский авангард. Материалы предоставлялись такими журналами, как “Devětsil”, “Ma”, “Blok”, “Contimporanul”, “L’Esprit Nouveau”, “7 Arts”, “Çaira”, “Der Sturm”, “Manomètre”, “The Next Call”, “Bouwkunde”, “Merz”, “Beùü / Objet / Gegenstand”, “Noi”, “Pasmo”, “Vezni”, “De Stijl”, “Mavo”, “Het Overzicht”, “ABC”, “L’Esprit Moderne”, “Valor Plastici” и др.) [см.: Golubović, Subotić 2008[4]].

«Зенит» активно отрицал принципы миметического искусства, отстаивал новаторство изобразительной формы, прокламировал самоценность слова в поэзии («слова в пространстве» в подражание «слов на свободе»

4 Монография, сопровождающая факсимильное издание всех номеров журнала «Зенит».

Маринетти). То, что печаталось в журнале, отражало сильное влияние новых видов искусства и средств массовой коммуникации — радио, рекламы, кино, джаза и фотографии. Творчество сторонников зенитизма было близко современным авангардным течениям — дадизму, футуризму и конструктивизму, в некотором отношении совпадало с ними, включая и социальные аспекты, которые проявились в более поздние годы.

В своей начальной фазе зенитизм выражал гуманистическое и антимилитаристское отношение к событиям войны и их последствиям для человечества. Генезис зенитизма связан с интересом Мицича к экспрессионизму, который сформировался у него еще в Загребе. Именно в духе экспрессионизма был создан и первый программный текст, опубликованный в первом номере журнала, под названием «Человек и Искусство». Главный лозунг гласил: «Мы хотим выявить свое внутреннее лицо», вспоминались ужасы войны, звучали призывы «Пусть никогда не будет войны! Никогда! Никогда!», и провозглашалось следующее: «Зенитизм в качестве инкарнации духа и души должен стремиться к высочайшей степени выражения в художественном произведении. Зенитизм — это стремление к созданию высочайшей формы. Зенитизм является абстрактным метакосмическим экспрессионизмом. Зенитизм и экспрессионизм — зеркала, в котором видна раздирающая нас боль, драма нашей души» [Micić 1921b, 1–2]. Эта риторика в духе журнала «Дер Штурм», окрашенная эмоциями и страстным выплескиванием наружу интимных состояний души, где слова звучат как крик, отвечала всеобщим послевоенным настроениям и потребности каждого отдельного человека припасть к чему-то всеобщему, слиться с состоянием духа миллионов других людей.

Содержание и оформление первых трех номеров журнала, широкий круг авторов и сами тексты об экспрессионизме и его протагонистах, равно как и европейский контекст того времени с самого начала обусловили

международный характер журнала, в котором, кроме того, содержались и публикации об актуальном в те годы дадаизме. Типографское решение издания, а особенно шрифт названия (ƷENIT), стилизующий немецкую готику в духе *fin-de-siécle* (при том что первая буква З взята из кириллицы, а остальное написано на латинице), а также репродукции художественных произведений (Э. Шиле, В. Гецана) способствовали экспрессионистскому звучанию номеров «Зенита». Важно отметить, что Иван Гол именно в тот год, когда он провозгласил себя зенитистом, на страницах журнала предрек смерть экспрессионизму в своей статье «Экспрессионизм умирает» (“Der Expressionismus Stirbt”) — своего рода ранний диагноз конца этого направления, имевший международный резонанс.

В «Зените» непродолжительное время печатались самые известные сербские модернисты, такие писатели, как Растко Петрович, Станислав Винавер, Душан Матич, Милош Црнянский, Станислав Краков. Вскоре, впрочем, из-за публикации «Манифеста зенитизма» в июне 1921 г., авторами которого были Любомир Мицич, Иван Гол и Бошко Токин, они разорвали отношения с журналом. «Манифест зенитизма», сформулированный в статье «Загреб на Балканах», представлял собой авангардную программу, содержавшую призывы к перерождению Европы и идею о «голом человеке Варварогении», который происходит из далеких, овеянных мистикой, областей юго-востока, «где-то над Шар-планиной, за пределами Урала, Гималаев, Монт Блана, Попокатепетлы, в снегах Килиманджаро». Манифест возвещает о приходе Человека («брата и отца богов»). Здесь вводится мотив «спасательной машины» (так позднее будет названа запрещенная книга стихов Мицича в издании «Зенита»). Мицич также выступает за антропоцентризм в рамках балканского культурного пространства: «Человек — центр макрокосмоса — северный полюс земли», а «Земля создана для Человека-Брата, а не для Убийцы». «Первая слабость Человека сотворила Бога — Первое Рабство;

Первая египетская и греческая культура (Греция и Македония вместе на Балканах!) — Второе Царство, Зенитизм = Третья Вселенная». В то же время в манифесте утверждается метафизическое и метакосмическое происхождение зенитизма. Что касается искусства, автор манифеста констатирует смерть экспрессионизма, кубизма и футуризма: «Мы продолжаем линию ввысь. Мы — их синтез, но будучи направленными ввысь и в качестве их реинкарнации, мы — синтез их философии и экзистенции» [Micić 1921a].

Позднее «Зенит» расширил поле своей деятельности, интересов и круг авторов, и все это благодаря Ивану Голу. На страницах журнала мы находим имена Рауля Хаусмана, Франца Рихарда Беренса, Селина Арно, Анри Барбюса, Александра Блока, Жана Эпштейна, Рудольфа Панвица, Джильермо де Торе, Флорента Фелса, Ярослава Сейферта, Карела Тейге, Пьера Альбера-Биро, Андре Салмона, Адольфа Хоффмайстера, Паоло Буци, Херварта Вальдена, Руджеро Вазари, Е. Диклониуса, Лайоша Кашшака и многих других.

Неровные, чуть ли не невротические отношения связывали зенитизм с юго-дада Драгана Алексича: близкое и интенсивное сотрудничество в начальной стадии позже переросло в антагонизм между двумя авангардными направлениями. Причину разрыва следует искать в стремлении Любомира Мицича и его брата Полянски представить зенитизм самодостаточным направлением, которое стоит в стороне от других течений авангарда, показать его оригинальность на фоне европейского авангарда, особенно по части призыва к «варваризации Европы» и метафоре «варварогений». Под «варваризацией Европы» подразумевался разрыв со старым миром Западной Европы и внесение новых, свежих идей с мистического Востока, с Динарских гор — при этом важную роль играли творчество Достоевского, Маяковского и других русских художников и философов, а также идеи антропософа Димитрия Митриновича, который

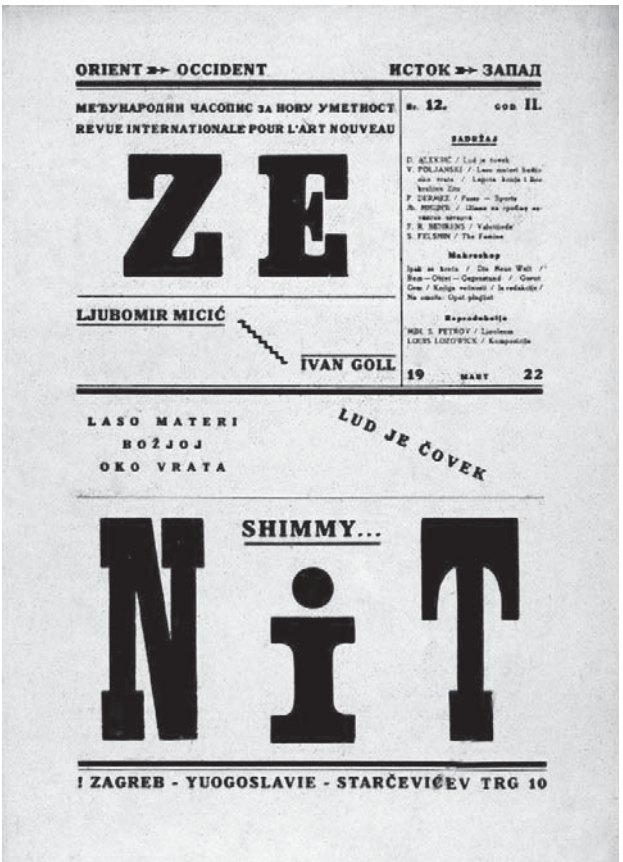
реализовывал свои идеи и проекты в Англии. Зенитизм предлагает влить новые силы и энергию чистого, неиспорченного и мощного балканского «варварогения» в старые мехи Европы.

В начале существования «Зенита» на страницах журнала освещались все события дадаизма и публиковались соответствующие тексты, однако в мае 1922 г. в журнале была опубликована статья Ве Полянски, название которой содержало турецкое слово «Дада-Йок» (второй номер опубликован в виде листовки Дада-Йок-Зенит-экспресс). В этой статье, несмотря на подражание форме и языку дада, была сформулирована позиция, по существу отрицавшая дадаизм и противопоставившая себя ему. Полемический пафос статьи положил конец дружбе зенитизма с дадаизмом. В статье Мицича «Я приветствую ДаДаЙок» об этом сказано со всей определенностью: «Зенитизм — решительный и непримиримый враг дадаизма». Однако между зенитизмом и дадаизмом, особенно в берлинском изводе последнего, заметно очевидное сходство: оба направления критикуют поэтику экспрессионизма, оба склонны к юмору и гротеску, оба вдохновляются эротическими мотивами, опираются на абсурд — все это предвещало скорое наступление сюрреализма [Golubović 1996].

Зенитизм установил тесные связи с итальянскими футуристами, прежде всего с их непререкаемым вождем Томазо Маринетти (имела место переписка с ним, публикация футуристических текстов, очерки о творчестве футуристов). Зенитисты разделяли позитивное отношение итальянцев к новым формам художественного выражения, равно как и ко всей новой индустриальной эре в целом, эре машин, динамики, движения, скорости, полета... [Subotić 2011]. Зенитизм предложит свой способ выразить восторг перед достижениями техники и технологией: он проявился в отношении к знаменитому ученому и изобретателю Николе Тесле и его фантазиям, в которых завоевания современной науки соседствовали со все еще загадочными сверхчувственными энергиями.

Ил. 3. Зенит № 11. 1922. Обложка журнала.

Наконец, вдохновленный идеями русских авангардистов, зенитизм первым в югославянской среде объявил конструктивизм новым и значимым проявлением современной эпохи. Графическое оформление журнала начиная с весны 1921 г. получило более выраженные конструктивистские черты — это заметно как в типографском решении обложки, названий статей, полей страницы, так и в публиковавшихся репродукциях произведений художников — и среди них В. Татлин (ил. 3), Эль Лисицкий, Л. Мохой-Надь, А. Архипенко, Л. Ш.,



Ил. 4. Зенит № 12. 1922. Обложка журнала.

А. Родченко, К. Малевич, В. Кандинский и др. (цв. ил. 1). Высшим достижением издательской политики стал сдвоенный номер 17–18 (октябрь–ноябрь) за 1922 г., получивший название «Русская тетрадь». Этот номер был подготовлен И. Эренбургом, а оформлен Э. Лисицким [Zlidnjeva 1996; Denegri 1996], который стилизовал обложку в духе создававшихся им *проунов*. Здесь были представлены самые главные художники русского авангарда в сфере театра, поэзии, кино, изобразительного искусства и теоретической мысли [Golubović 1985]. Более того, благодаря

русским деятелям культуры югославянские художники усвоили принципы конструктивистского мышления и художественной практики, что сразу же реализовалось в значимых произведениях — например, в поэме Мицича «Спасательная машина» (“Kola za spasavanje”) — второе издание запрещенного цензурой сборника стихов «Сотню вам богов» (“Stotinu vam bogova”). В тексте этой поэмы в местах, где встречались нецензурные слова, автор поставил черные и белые квадраты Малевича, служившие способом обозначить несущее особый смысл пустое / полное пространство. В том же духе выполнено и второе типографское решение журнала «Зенит» и публикации Йосифа Йо Клека или Михайло С. Петрова, а «Памятник Третьему интернационалу» В. Татлина как символ новой эпохи был многократно использован в оформлении разных обложек. Конструктивистские формы заявили о себе и на организованной «Зенитом» большой Международной выставке нового искусства, которая состоялась в Белграде в апреле 1924 г. Интерес, который «Зенит» проявил к конструктивизму (ил. 4), позднее вылился в интерес к Баухаузу: идеи этой интенациональной школы применялись в архитектуре и полиграфии, а также в дизайне, имевшем отношение к повседневной жизни. На страницах журнала появляются новые имена: наряду с Р. Белингом и В. Кандинским — Л. Мохой-Надь, Вальтер Гропиус, Эрик Мендельсон, Карл ван Эстерен, Тео ван Дусбург и др.

Помимо журнала как главного источника идей зенитизма, существовала еще и «Библиотека “Зенита”», издательство, публиковавшее книги Мицича, Гола, Полянски, Мариана Микца и анонимного автора под псевдонимом Метафизика ничто. Значимым издательским проектом стал альбом «Архипенко — новая пластика» с предисловием Любомира Мицича «К оптикопластике» (1923). В нем изложены принципы зенитистской скульптуры как немиметической, а новые формы вдохновлены произведениями Архипенко, в которых потенциально были заложены кинетические возможности.

Важной миссией Мицича было коллекционирование, а также организация выставок произведений авангарда в редакции журнала в Загребе и Белграде, что позже вылилось в Международную выставку нового искусства в апреле 1924 г. [Суботић 2003]. Эта выставка охватывала около 100 произведений художников из Бельгии, Дании, Болгарии, Германии, Голландии, Франции, России, Италии, Румынии, Венгрии, США и Югославии. Она стала первым знакомством белградской публики и критики с кубизмом, конструктивизмом, экспрессионизмом, футуризмом и зенитизмом. В своих основных чертах выставка может быть реконструирована на основе 25 номера журнала «Зенит», который явился и ее каталогом. Среди самых известных имен — Кандинский, Шаршун, Архипенко, Робер и Соня Делоне, О. Цадкин, Л. Лозовик (ил. 5), Мохой-Надь, Эль Лисицкий, А. Глез, Й. Петерс, очевидно, Паладини и Прамполини, а к менее известным именам относятся Хелен Гринхоф (Елена Гринкова), Херберт Беренс-Хангелер, Ханзен... Из югославянских художников выставлялись Михайло С. Петров, Винко Форетич Вис, Вера Билер, Вилко Гецан и Йо Клек.

Ил.5. Луиз Лозовик.
Русская церковь. 1922.
Национальный музей, Белград.

Наиболее характерными для зенитизма можно считать творчество Михайло С. Петрова (1901–1983) и Йо Клека (1904–1987). Первый обозначил начало зенитизма своей графикой, тематически связанной с номерами «Зенита» и предназначенной для журнала,

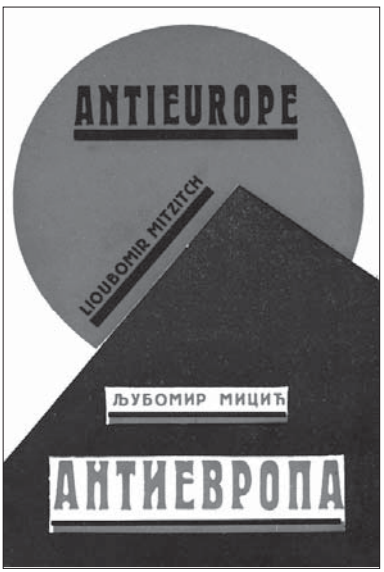
в духе позднего экспрессионизма, близкого к абстракции. Художник пользовался приемом, основанном на космизации формы и отвлеченном сюжете, для него характерно также введение букв в графические композиции и создание стихотворений в стиле дадаизма. Йосип Сайсел (в период зенитизма выступал под псевдонимами Йо и Йосиф Клек) делал рисунки, писал картины, создавал архитектурные проекты, коллажи, эскизы костюмов и занавесы для зенитистского театра, плакаты, пользуясь приемом конструктивистско-дадаистической стилизации с явным влиянием проунов Эль Лисицкого, а также стилистики Баухауза. Для своих абстрактных композиций он использовал авторский прием под названием *пафаме* (от нем. *Papier — Farben — Malerei*), что в переводе на сербский звучало как *арбос* (от *H/Artija — Boja — Slika*)[5]. Вместе с Мичичем он придумывал оформление обложек «Зенита» и коллажи в виде программных эмблем. Если Петров считается одним из пионеров современной югославянской графики, Сайсел — после своего сюрреалистического периода — в Загребе сделал карьеру урбаниста и архитектора: его проект югославянского павильона получил награду Всемирной выставки в Париже в 1937 г.

Очень интенсивным было сотрудничество Мичича и его брата Полянски со словенскими художниками, и оно продолжилось уже после развала «Зенита», в Париже, — в этот период их деятельность была сосредоточена на изобразительном искусстве. В галерее Мичича в Медоне хранилось много произведений словенских конструктивистов — Августа и Теи Чернигой и Эдуарда Степанчича. Многие сохранившиеся произведения коллекции Мичича сейчас хранятся в Национальном музее в Белграде. Издание журнала «Светокрет» в Любляне положило начало и сотрудничеству братьев Мичич со

5 *H/Artija* — игра слов: слияние-неологизм слов со значением ‘бумага’ и ‘искусственно сделанное; имеющее отношение к искусству’; *boja* — цвет; *slika* — картина. — *Прим. пер.*

словенскими авангардистами, в частности, с журналом конструктивистской ориентации под названием «Танк»: с «Зенитом» его связывали общая эстетическая направленность, авторы, программная концепция и даже графическое оформление.

Стремление зенитизма ко всему инстинктивному и первородному, варварскому и антиевропейскому (ил. 6) — одна из характерных антиномий этого авангардного направления. Творческие идеи выразились и в изобразительных, графических и полиграфических решениях журнала. Они несли в себе вполне рациональную силу современного вектора художественного развития, которую можно сравнить с самыми актуальными замыслами прогрессивных печатных изданий того времени в мире (ил. 7). «Зенит» получил международное признание, а у себя на родине был запрещен и гоним, поскольку не соответствовал привычным нормам обывательского менталитета, не уважал его законы и открыто исповедовал свою пробольшевистскую и анархическую позицию: в «Зените» были опубликованы тексты о Ленине (в частности, Троцкого), а также статья Луначарского.



Ил. 6. Любомир Мицич. Антиевропа. Белград 1926.

В наши дни, напротив, «Зенит» представляет собой источник вдохновения для молодых исследователей и художников, и причину этого следует искать скорее в его творческом отношении к визуальной культуре, нежели в прокламированных им принципах и идеях. Последние со временем померкли и превратились в свою противоположность,

Ил. 7. Мицич и Анушка с братьями Бихальи. 1924. Национальный музей, Белград.

особенно в постзенитистский период, когда в одном из номеров Мицич опубликовал националистически окрашенный памфлет под названием «Сербскость» (1940). Склонность к национализму сохранилась в Мициче и после окончания Второй мировой войны, когда он продолжил высказывать свои противоречивые мысли и несогласие с господствующими нормами социализма на пути к коммунизму, к которому Югославия так и не пришла. Мицича не приняли в Союз писателей, что означало его изоляцию от общества, жизнь без средств к существованию и невозможность что-либо опубликовать. Приходилось собирать макулатуру и торговать жевательной резинкой, которую он получал от какой-то гуманитарной организации в Триесте. Умер он в крайней нищете, оставив после себя архив, который распределили между белградским Национальным музеем и Национальной библиотекой Сербии. Всю жизнь у Мицича был открытый и непримиримый враг, который прилагал все усилия к тому, чтобы он и его детище зенитизм были подвергнуты забвению, вычеркнуты из истории: речь идет о предвоенном сюрреалисте и троцкисте Марко Ристиче, ставшем после войны послом Югославии в Париже и влиятельным советником Тито в вопросах культуры.

Группа белградских сюрреалистов

Третьим направлением авангарда в данном культурном пространстве стал сюрреализм, заявивший о себе сначала в форме прото-сюрреализма (середина 1920-х гг.), а потом как самостоятельное течение (1929–1932). Последнее проявилось в творчестве тринадцати белградских сюрреалистов, объединившихся вокруг Марко Ристича (1902–1984); в основном это были поэты и публицисты Ване Бор (Стеван Живадинович), Александар Вучо, Оскар Давичо, Милан Дединац, Младен Димитриевич, Джордже Йованович, Джордже Костич, Душан Матич, Бранко Милованович, Коча Попович, Петар Попович, но к ним примыкал и художник Радоица Живанович Ное. Их творчество развивалось под знаком перехода дадаизма на новые пути. Самые значимые плоды принес ряд полемических текстов и многочисленные публикации прежде всего в иллюстрированном альманахе «Невозможное / L'Impossible» (1930) и в журнале «Сюрреализм сегодня и здесь» (1931–1932, вышло 3 номера). Были установлены живые контакты с французскими сюрреалистами: велась переписка, были встречи в Париже, обмен текстами и произведениями; особое значение приобрело участие французских сюрреалистов Андре Бретона, Луи Арагона, Рене Шара, Андре Тириона и др. в белградской прессе. В Париже долго жили Соломон Мони де Були, Душан Матич и Марко Ристич, и там они непосредственно общались со своими французскими единомышленниками. Они печатались в "La Révolution surréaliste"; Ване Бор и Коча Попович поставили свои подписи под манифестом "Un Homme du goût" («Человек тонкого вкуса»); Марко Ристич был в контакте с Бретоном и ратовал за появление его «Второго манифеста», равно как и текста "Surréalisme au service de la Révolution" («Сюрреализм на службе революции»). Ристич печатался в журнале «Минотавр». Но особенно примечателен международный архив сюрреалистов с многочисленными

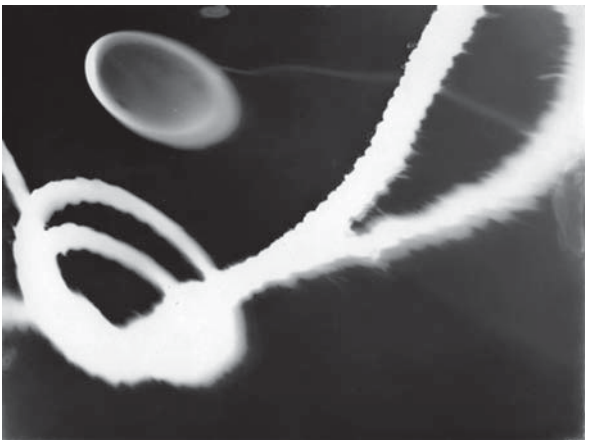
художественными произведениями, этнографическими материалами и разными документами, оформленный в виде «сюрреалистической стены»[6]. Белградский сюрреализм упоминается почти во всех французских печатных органах сюрреалистической ориентации, а позднее в научных исследованиях. [см.: Kapidžić-Osmanagić 1966; Protić 1969; Aleksić 1991; Novaković 2009 и др.]. Для белградских сюрреалистов стали характерны поиски автоматического письма в поэзии, специфические этические принципы, интердисциплинарность, ниспровержение смысла слова и изображения, формы и материала, политическая ангажированность, а также применение психоаналитических теорий в диалоге с марксизмом. Все участники движения были хорошо подкованы в марксизме и психоанализе, но со стороны теоретиков коммунизма постоянно получали упреки во «фрейдизации марксизма»; их называли «врагами рабочего класса», поскольку они отрицали социальную функцию искусства. Они осуждали репрессивную культурную политику программы социалистического реализма. Их привлекало учение Фрейда о человеческих страстях, которое помогало им разоблачать лицемерие потребительского общества и его институций, а также разного рода посредственность. Основываясь на психоанализе, сюрреализм защищал право человека на свободу художественного творчества, отстаивал роль бессознательное в душевной жизни. Именно это и было основным в программе сербских сюрреалистов [Karan 1989]. Им был особенно близок Мирослав Крлежа, знаменитый хорватский писатель, друг и соратник по перу Марка Ристича. Подобно белградским сюрреалистам, Крлежа отстаивал принципы социальной ангажированности, но также и свободы творчества. Это проявилось в издававшихся им журналах «Сегодня»

6 Архив Марко Ристича хранится в Сербской академии наук и искусств, в Музее современного искусства в Белграде и во многих частных коллекциях.

(“Danas”, 1934) и «Печать» (“Pečat”, 1939), где он сотрудничал с Марко Ристичем, но особенно — в предисловии к книге «Подравские мотивы» (1933), альбому произведений хорватского живописца Крсто Хегедушича, в котором Крлежа темпераментно и убедительно обрушился с критикой на соцреалистическую догму харьковского и московского съездов писателей.

В плане изобразительного искусства белградским художникам-сюрреалистам были свойственны мультимедиальные эксперименты, интерес к необычному и неожиданному, спонтанному и случайному, к сновидениям и галлюцинациям. Все это характерно для сюрреалистических полотен Радоицы Живановича, из которых сохранилось только одно — «Привидение в дыму» (Музей современного искусства, Белград), а также для замечательной серии фотографий Николы Вуча, созданной в технике фоторепортажа. Свои творческие поиски сюрреалисты распространили и на исследование разного рода автоматизмов, всего алогичного и исполненного эротической страсти, что проявилось в типичной

Ил. 8. Группа сюрреалистов. LE CADAVRE EXQUIS, br. 17, 1930. Музей современного искусства, Белград.



Ил. 9. Ване Живадинович Бор. Фотограмма (5) 1928. Музей современного искусства, Белград.

для сюрреалистов игре *cadavreex quis*[7] (ил. 8), в русле которой экспериментировали многие. В рисунках Джордже Костича и Джордже Йовановича, а также в живописи Оскара Давичо и почти у всех других сюрреалистов особое внимание уделялось подсознательному и спонтанному. В качестве художественного приема они использовали экспериментальную фотографическую технологию и открывали ее необыкновенные формальные возможности — так возникали фотограммы Ванеты Бора (ил. 9) и Николы Вуча, фотомонтажи и фотоколлажи Милана Дединаца, Душана Матича, Николы Вуча и Радоицы Живановича. Активно внедрялись и нехудожественные элементы, с помощью которых сюрреалисты спонтанно — автоматически — создавали в своих произведениях необычный сюрреалистический мир, например, в коллажах Марко Ристича (ил. 10), Ванеты Бора или общих ассамбляжах Лулы Вучо, Александра Вуча и Душана Матича, Ванеты Бора и др. [Sretenović 2015, 360].

7 В буквальном переводе — «изысканный труп», соответствует русской игре «чепуха чепушистая», в которой каждый из участников пишет свою часть общей фразы, не зная, что пишут остальные. — *Прим. пер.*

Ил. 10.
Марко Ристич.
Из цикла
LA VIE MOBILE, 1926.
Музей современного искусства,
Белград.

И хотя сюрреализм не оказал решающего влияния на дальнейшие судьбы сербского искусства, он был катализатором художественного процесса, что стало особенно очевидным в период после окончания Второй мировой войны, с середины 1950-х гг., когда позиции соцреализма сильно ослабели. В это время сюрреалистическая фантасмагория в рамках позднего модернизма заявила о себе в самых разных формах, а общее художественное кредо эпохи, как и в сюрреализме 1930-х гг., основывалось на сновидениях и фантазиях, эротических переживаниях, на скрытых и выявленных комплексах, мрачных кошмарах, отрицании всего рационального, оптимистического и гедонистического, что составляло утопию общества потребления, возникшего после разрыва социалистической Югославии с коммунистическим интернационалом и странами, находившимися в зоне влияния Советского Союза [Todić 1996].

Перевод с сербского Н. В. Злыдневой

Литература

Суботић 2003 — *Суботић И.* Прва изложба авангардне уметности у Београду 1924. године. Зенит, збуњеност, одбојност и ћутање // Годишњак града Београда. 2002–2003. Књ. XLIX–L. С. 355–368.

Aleksić 1991 — *Aleksić B.* Paris 1925 — Première annonce du groupe surréaliste belgradois // André Breton et le Surréalisme International (Opus International). No. 123–124. 1991. S. 164–168.

Denegri 1996 — *Denegri J.* Likovni umetnici u časopisu *Zenit* // Srpska avangarda u periodici / Ured. V. Golubović, S. Tutnjević. Beograd, 1996. S. 431–442.

Golubović 1985 — *Golubović V.* Zenit / ruska avangarda // Pojmovnik ruske avangarde. Sv. 4 / Ured. A. Flaker, D. Ugrešić. Zagreb, 1985. S. 163–174.

Golubović 1990 — *Golubović V.* Dada u Subotici — Obešen čovek & Koncert mirisa i svetla // Književnost. 1990. Br. 7–8. S. 1383–1403.

Golubović 1996 — *Golubović V.* Dada-Jok Branka Ve Poljanskog // Srpska avangarda u periodici / Ured. V. Golubović, S. Tutnjević. Beograd, 1996. S. 157–166.

Golubović, Subotić 2008 — *Golubović V.*, *Subotić I.* Zenit 1921–1926. Beograd; Zagreb, 2008.

Ignjatović 2007 — *Ignjatović A.* Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941. Beograd, 2007.

Jovanov 2017 — *Jovanov J.* Dragan Aleksić — Likovne kritike. Beograd; Novi Sad, 2017.

Kapidžić-Osmanagić 1966 — *Kapidžić-Osmanagić H.* Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom. Sarajevo, 1966.

Karan 1989 — *Karan M.* Psihoanaliza i nadrealizam. Nikšić, 1989.

Micić 1921a — *Micić Lj.* Manifest zenitizma. Zagreb, 1921.

Micić 1921b — *Micić Lj.* Čovek i Umetnost // Zenit. God. I. 1921. Br. 1. S. 1–2.

Novaković 2009 — *Novaković J.* Recherches sur le Surréalisme. Sremski Karlovci, 2009.

Protić 1969 — *Protić M. B.* Srpski nadrealizam 1929–1932 // 1929–1950: Nadrealizam — Postnadrealizam — Socijalna umetnost — Umetnost NOR-a — Socijalistički realizam. Serija: Jugoslovenska umetnost XX veka. Beograd, 1969. S. 10–21.

Sretenović 2015 — *Sretenović D.* Razstručavanje u beogradskom nadrealizmu // Avangarda: od dade do nadrealizma / Ured. B. Jović, J. Novaković, P. Todorović. Beograd, 2015. S. 349–367.

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. S. 201–230.

Šuvaković 1996 — *Šuvaković M.* Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa // Srpska avangarda u periodici / Ured. V. Golubović, S. Tutnjević. Beograd, 1996. S. 111–122.

Todić 1996 — *Todić M.* Fotografija i avangardni pokreti u umetnosti // Srpska avangarda u periodici / Ured. V. Golubović, S. Tutnjević. Beograd, 1996. S. 455–463.

Tošić 1983 — *Tošić D.* Jugoslovenske umetničke izložbe 1904–1927. Beograd, 1983.

Zlidnjeva 1996 — *Zlidnjeva N.* El Lisicki kao ogledalo zenitizma // Srpska avangarda u periodici / Ured. V. Golubović, S. Tutnjević. Beograd, 1996. S. 425–430.

Н. Згоник (Любляна)

СЛОВЕНСКАЯ ЖИВОПИСЬ МЕЖДУ МОДЕРНИСТСКИМ ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМОМ И НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТЬЮ

Статья посвящена трем словенским художникам 20 столетия, крупным представителям искусства своего времени, получившим широкое международное признание. Это Франце Михелич (1907–1998), Зоран Мушич (1909–2005) и Лойзе Спацал (1907–2000). Родившиеся в первом десятилетии 20 в., они ушли из жизни на его исходе. И хотя все они были художниками очень разного склада, каждый из них в рамках интернациональных стилевых течений создавал яркие произведения, отмеченные конкретным геокультурным пространством. Франце Михелич создавал свои картины в Любляне, Зоран Мушич после депортации из Словении в 1945 г. — в Венеции и Париже, а Лойзе Спацал — в Триесте. Все вместе они представляют три художественные культуры: словенскую, итальянскую и французскую. Наряду с тем, что Мушич и Спацал являются крупнейшими словенскими живописцами 20 в., первый из них признан ведущим французским, а второй — итальянским художником своего времени.

Известно, как трагические события 20 столетия и, прежде всего, последствия двух мировых войн повлияли на искусство во всем мире: изменения произошли не только в художественных направлениях, но и сказались на взглядах разных поколений мастеров. Вторая мировая война вызвала миграцию немецких деятелей культуры в Америку, тем самым переместив центр искусства из Европы в США. Политические катаклизмы

DOI: 10.31168/91674-526-9.4

прошлого сыграли свою роль и в развитии словенского искусства. Так при каких же обстоятельствах формировались творческие индивидуальности этих словенских художников и какова была их судьба?

Историко-культурный и политический контекст

Всего за сто лет словенцы из народа, который только пытался утвердить свое право на самоопределение, превратились в суверенную нацию, обрели государственность. В 20 в. Словения входила в состав трех держав: до конца Первой мировой войны — в Австро-Венгрию, до Второй мировой войны — в Королевство Югославию, затем — в Социалистическую Федеративную Республику Югославию, после ее распада в 1991 г. она стала независимой республикой. Произошла смена нескольких политических укладов и идеологий. При этом культурный облик Словении определялся не только политическими факторами, но и ее географическим положением в Центральной Европе, ее нахождением на пересечении основных культурных векторов: романского, германского и славянского.

Глубокий след в развитии национальной культуры 20 в. оставили обе мировые войны. Во время Первой мировой войны словенцы воевали на стороне Австрии, а по словенской территории проходила линия фронта. В годы Второй мировой войны словенские земли пережили оккупацию и были разделены между тремя государствами: Германией, Италией и Венгрией, целью которых стало искоренение словенской культуры. Деятели искусства не могли оставаться в стороне от происходящего. В Первую мировую войну они были подвергнуты обязательной мобилизации, а во Вторую оказались перед выбором: присоединиться к партизанской освободительной борьбе или открыто выступить с протестом — во втором случае оккупационные власти бросали людей

в тюрьмы, отправляли в концентрационные лагеря Италии и Германии и даже казнили.

Все три художника получили образование и творчески сформировались еще до начала Второй мировой войны. Это было время бурного развития словенского национального самосознания, укрепления экономических, культурных и образовательных институтов. Появлялись словенские культурные центры. К концу 19 в., когда национальное самосознание уже сформировалось, самым крупным словенским городом был Триест. После Первой мировой войны по Рапалльскому договору он отошел к Италии. Столицей Словении, входившей в состав Королевства сербов, хорватов и словенцев, стала Любляна. Возрастанию роли изобразительного искусства в национальной культуре способствовали регулярные выставки современного искусства в павильоне Якопича[1] и знакомство публики с экспозициями Национальной галереи. Объединенные общими интересами, художники образовывали профессиональные союзы; чувство принадлежности к определенной группе единомышленников помогало преодолевать трудности на творческом пути. Вместе с тем жить в сельской местности становилось труднее: здесь каждый из них сильнее ощущал свою обособленность.

После Второй мировой войны Словения стала частью Федеративной Народной Республики Югославии. Существенно изменился общественный статус художника и роль искусства в жизни общества. Были основаны первая словенская Академия художеств, первый музей современного искусства «Модерна галерия» («Галерея современного искусства»), создана сеть городских выставочных залов, реорганизовано Общество словенских художников — все это способствовало укреплению позиций национального искусства.

1 Р. Якопич — крупнейший словенский художник начала 20 в., основатель словенского импрессионизма в живописи. — *Прим. ред.*

Важную роль в послевоенном переустройстве общества сыграла общественно-политическая деятельность мастеров искусства, прежде всего их участие в антифашистском движении. В годы Второй мировой войны Франце Михелич принимал активное участие в партизанском движении. Он работал в художественной студии центра партизанского движения, расположенного на освобожденной территории Кочевского Рога. Там он создал графические циклы, навеянные социальной проблематикой, что отразило его впечатления от разрушительных последствий войны. Сразу после окончания войны Михелич становится профессором только что основанной Люблянской академии изобразительных искусств.

Судьба Зорана Мушича была иной. Он был человеком далеким от политики и старался не касаться военной тематики. После капитуляции Италии в 1943 г. Мушич из Любляны перебрался в Венецию, где война ощущалась не так остро. Но во время преследований словенских сотрудников британской разведки, с которыми он был связан, в 1944 г. его арестовали и бросили в тюрьму, а потом депортировали в концентрационный лагерь Дахау. Ожидая отправки на родину после освобождения из лагеря, художник за короткий срок создал цикл произведений, в котором передал весь ужас и страдания, пережитые им на «фабрике смерти». Вернувшись из лагеря, он был вынужден спешно покинуть Любляну и через Горицу бежать в Венецию: ему грозили политические преследования. Бывших узников тогда также могли без всяких оснований обвинить в том, что выжить в лагерном аду им помогло сотрудничество с нацистами.

У Лойзе Спацала интерес к политике возник еще в 1930-е гг., до того, как он вступил на творческий путь. Художник жил в многонациональном Триесте, где к словенцам относились очень неприязненно, а их культура дискриминировалась. Спацал стоял на антифашистских и национально-патриотических позициях, поэтому его

Ил. 1. Лойце Спацал. Жертвы из Базовицы. 1944. Ксилография. Музей Горицы в замке Кромбек, Нова Горица.

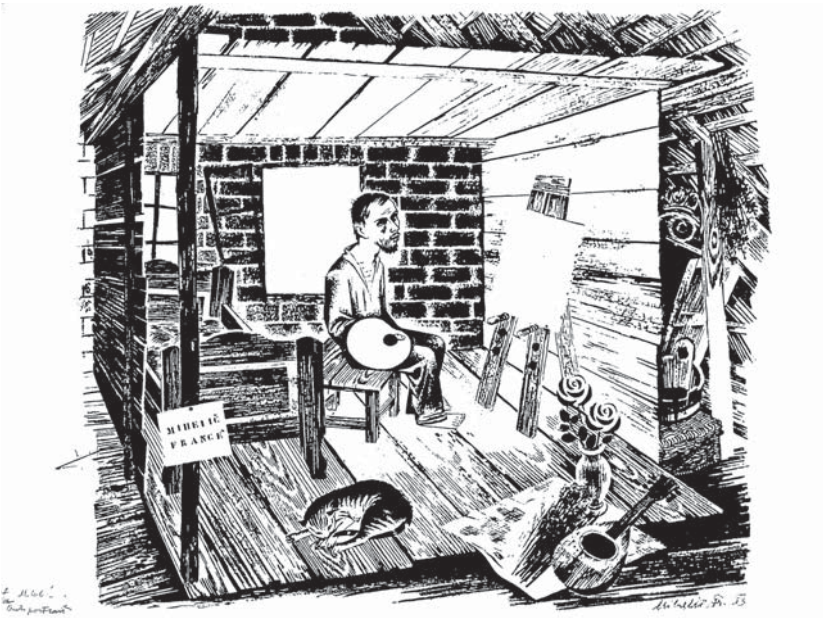
дважды высылали в южную Италию: в начале 1930-х гг. и во время Второй мировой войны. Именно тогда он создал несколько лучших своих картин с изображением смертной казни: расстрелов и повешений военнопленных (ил. 1). После войны Спацал, не скрывавший своей левой ориентации, стал влиятельной фигурой в культурной и политической жизни. Приверженец передовых художественных течений, он стал лидером неформального художественного объединения «Словенские художники Триеста». Сегодня он по праву считается крупнейшим мастером Триеста, ярким представителем словенской и итальянской живописи второй половины 20 столетия.

Война оказала существенное влияние на стилевое развитие всех трех художников. В довоенный период они разрабатывали частные бытовые мотивы и занимались формальными поисками. Социальная катастрофа оказала существенное воздействие на их мировоззрение и гражданскую позицию. Они осознали, что независимо от направления искусство может нести гуманистический заряд. После войны они продолжили развивать и совершенствовать свою художественную технику, однако вскоре трагический опыт войны и возникшие в противодействие ему гуманистические идеалы приводят к изменению вектора их творчества.

Франце Михелич и архетипы народной культуры

Для Франце Михелича характерен ярко выраженный субъективизм восприятия. После 1950 г. он целиком погружается в мир собственного воображения, которое с реальностью связывают лишь воспоминания[2]. Собрание его работ в большей степени состоит из произведений 1930-х гг. После окончания академии в Загребе в 1931 г. Михелич был вынужден вернуться в Доленьи Лази, родную деревушку неподалеку от города Рибница в Нижней Крайне. Там он остро ощутил свою профессиональную невостребованность. В 1933 г. он создает цикл из шестнадцати литографий. На них запечатлен набор самых простых предметов: керосиновая лампа, которая скудно освещает бедную крестьянскую хибару и скрашивает одинокие вечера ее обитателей; часы со сломанными пружинами, на которых остановилось время; сплетенный из ивовых прутьев саквояж, вместивший все скудные пожитки

2 Российская публика также смогла познакомиться с работами Михелича на выставке «В мире демонов» в Третьяковской галерее в Москве в 2003 г. Экспозицию подготовил искусствовед Лойзе Гостиша, издавший трехтомную монографию о творчестве художника [Gostiša 1994; 1997; 1999].



Ил. 2. Фанце Михелич. Мастерская. 1933. Литография.
Галерея современного искусства, Любляна.

художника. В окружении этих вещей проступает одинокая фигура матери художника. Это произведение свидетельствует о том, что мастер встал на путь «новой предметности» — течения второй половины 1920-х гг., сосредоточенного на предметном мире: в нем человеческая фигура на картине словно замкнута в мире вещей и сама приобретает качества неодушевленного объекта. Особая архитектоника композиции и четкая прорисовка деталей усиливают реалистичность изображаемого, передают ощущение экзистенциального ужаса, состояния, в полную силу заявившего о себе в европейском искусстве уже после Второй мировой войны. Одиночество и крайняя нищета — вместо оконных стекол в мастерской, оборудованной на чердаке родительского дома, художнику пришлось вставить свои картины — все это стирало границы между реальностью и фантазией (ил. 2).

Урбанистический модернизм общеевропейского образца у Михелича сменяется погружением в мир фантазий, образы которых прочно связаны с родными краями мастера. В это время в Европе разразился экономический кризис, а в словенских землях, живущих за счет сельского труда, он в наибольшей степени ударил по деревне. Голод и безысходность быта порождали экзистенциальный ужас в среде односельчан, и живопись Михелича наполняется мрачными миражами и видениями, а порой, как бы вопреки всему, обращается к радужным грезам.

Интерес к архаическим мотивам и мифологии, сохранившимся в наивном крестьянском сознании, характерен для художника и в дальнейшем. В начале 1950-х гг. он стал характерной особенностью всего его творчества, к концу этого десятилетия достигшего своего расцвета. В 1945 г. Михелич становится профессором Люблянской художественной академии. Он перестает изображать деревню и крестьянский быт, из сугубо реалистического его творчество делается все более отвлеченным, все менее связанным с реальностью. Фантастическое начало, усиленное миражами и видениями, становится преобладающим. В это время художник создает серию работ, основанных на архетипической символике, а в последующий период дополняет их новыми произведениями, выполненными в разных техниках: от гравюры, рисунков тушью и акрилом до изысканных пастелей 1970-х гг. (цв. ил. 1).

Иконография полотен Михелича обретает черты описательности наподобие тиражированных народных картинок. Но одни элементы он на своих работах изображает подробно и детально, а другие совсем опускает, так что предметы словно повисают в воздухе. Художник подражает народному творчеству, часто использует различные традиционные техники. Его особенно интересует живопись по стеклу и расписные крестьянские сундуки — все это было знакомо ему с детства, когда

он жил в окрестностях Шкофьей Локи в Верхней Крайне. Художник часто ощущает себя частью крестьянской среды, в которой родился и вырос, поэтому на картинах этого периода можно увидеть следы наивного творчества. В работах Михелича этих лет доминирует форма, обнажающая черты сходства между народным искусством и модернизмом: отсутствие перспективы, тени и объема, смелый цвет.

Приверженность своей малой родине у Михелича проявилась в высокой значимости насыщенного колорита. В реалистической живописи 19 в. для изображения крестьянского быта обычно использовалась приглушенная цветовая гамма от коричневого до зеленого, которая ассоциировалась с оттенками земли, древесной коры и сухих листьев. Цветовая палитра, соответствующая окраске земли, возникшая у реалистов, в словенской живописи стала применяться позже, в экспрессионизме, в творчестве братьев Франце и Тоне Кралей. Полотнам, отражающим особенности крестьянской жизни, присуща упрощенная, грубоватая манера передачи человеческих фигур.

Михелич черпал вдохновение в чарующем мире природы, чаще всего леса. Еще ребенком его привлекали жуки, гусеницы, бабочки, любимым занятием мальчика было ловить и рассматривать вблизи эти необыкновенные создания[3]. В своей книге “L’Art Fantastique” французский эссеист Марсель Брион поставил словенского художника и его графические работы в один ряд с выдающимися талантами, такими как Альтдорфер, Гойя, Блэйк, Энсор, Магритт, Танги и Таможенник Руссо [Brion 1961, 20]. Брион исследовал проявления фантастического во все периоды развития искусства, от Ренессанса до символизма, экспрессионизма и сюрреализма. Михелич тоже охотнее обращался к мастерам прошлого,

3 Высказывания Михелича взяты из интервью Шпельцы Чопич [Čopič 1987].

Ил. 3. Франце Михелич. Обожженное дерево. 1945. Литография. Галерея современного искусства, Любляна.

чем к современникам. Его больше восхищали Гойя и Рембрандт, Босх и Брейгель-старший, Кранах и другие, коллегам по цеху он предпочитал мастеров Итальянского и Северного Ренессанса.

Брион отмечал, что Михелича отличает своеобразный подход к современной фантастике, почерпнутой из народных верований и древних преданий. Но в его послевоенном творчестве фантастика складывается не только из таинственного волшебства леса, как ее трактовал Брион, — она проявляется и в изображении войны. По признанию самого мастера, война всегда будила в нем тягу к нереальному. Сожженные деревни, тайные перебежки под покровом лесной чащи, ужасающее зрелище прифронтовых госпиталей — все в партизанской жизни было так непохоже на привычную повседневность мирного времени [Čopič 1987]. Зрелище искалеченных тел, костей и черепов оставило в сознании художника сильный след, и изувеченные люди, звери и мифологические персонажи стали характерной чертой его живописи, графики и пастелей (ил. 3). В фокусе внимания художника оказываются не только проблемы собственного народа, но и человечества в целом. Он сочувствует всем страдающим от войны и ненавидит всех тех, кто развязал бойню, на которой гибнут невинные люди. В партизанских циклах Михелича отобразилась не только удивительная чуткость художника к человеку, но и утонченность художественного переживания, отразившиеся в широкой шкале выразительных средств: в контрастах черного и белого, в отказе от сдержанной цветовой гаммы довоенного периода и переходе к многообразию, яркости красок и четкости рисунка.

Словенское искусство и поиск национальной идентичности в середине 20 в.

Большинство словенских художников, в том числе Франце Михелич и Зоран Мушич, получили образование в Загребе, так как там в межвоенный период находилась единственная в Королевстве Югославия Академия художеств. В столице государства Белграде Академия

художеств открылась только в 1937 г. Все, что происходило на загребской художественной сцене, имело сильное влияние на молодое поколение, особенно на радикально настроенных прогрессивных художников. В конце 1920-х гг., когда авангардное течение, загребский зенитизм, уже себя исчерпало, на смену ему пришло одно из радикальнейших лево-ориентированных общественно-критических объединений — группа «Земля». Она была основана в Загребе в 1929 г., ее идейным руководителем был хорватский художник Крсто Хегедушич. В 1930 г. в поселке Хлебине в Загорье Хегедушич основал свою художественную школу. Он привлекал в нее крестьянскую молодежь, обучал ее рисованию, стремясь сделать искусство доступным для народа. Перед войной такого рода деятельность подвергалась гонениям со стороны властей, так как в ней виделась опасная для внутренней политики Югославии угроза консолидации крестьянских масс, создания подпольных объединений и призывов к восстанию. После Второй мировой войны, когда в Югославии сменился политический режим, деятельность Хлебинской школы приобрела широкую известность, поскольку ее искусство было доступно для понимания самых разных слоев населения, отличалось простотой содержания и выразительностью цветовой гаммы и линий. Школа способствовала развитию в Югославии «наивного» искусства, которое в дальнейшем получило международный резонанс. Так, на третьей биеннале в Сан-Паулу в 1955 г., когда в западном искусстве уже преобладал изысканный абстракционизм, Югославия была представлена исключительно искусством непрофессиональных мастеров.

Условия, в которых развивалось искусство в Югославии после Второй мировой войны, коренным образом отличались от ситуации в других социалистических странах, входивших в Восточный блок. Поначалу только что возникшая Федеративная Народная Республика Югославия оказалась в сфере влияния Советского

Союза. Причиной тому была победа на выборах коммунистической партии Югославии, стоявшей во главе партизанского сопротивления и воевавшей на стороне союзнических советских сил. Но в 1948 г. после резолюции Информбюро связи с СССР были разорваны. Общественные идеалы не изменились, какое-то время еще велась пропаганда социалистических ценностей, культа труда и равенства. Однако очень скоро страна встала на путь самостоятельного развития. В 1950-х гг. в государственной политике намечаются изменения. В конце 1950-х они открыли дорогу модернизации. Теперь в Югославии активную поддержку получает право на формальный эксперимент и абстрактное искусство. Эти новые тенденции, которые Света Лукич в 1963 г. определил как «социалистический эстетизм», свидетельствовали о политической либерализации культуры, когда под искусством понимается «относительно автохтонная система действительности, строящаяся по своим внутренним законам» [Lukić 1963; Merenik 2001, 67–68]. Возникновение массовой культуры и развитие абстрактного искусства направило социалистическое общество по западному пути развития. В это же время число выставок, на которых Югославия представляет себя миру, возрастает. В 1960 г. югославские художники часто приезжают со своими работами в США, а в Югославии с 1956 г. регулярно организуются выставки американского искусства, в том числе поп-арта.

Похожим образом, по утверждению Лидии Мереник, обратившейся в книге “Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968” к проблематике югославского послевоенного искусства, по отношению к культуре реагировала Западная Германия, когда после 1945 г. сделала выбор в пользу «политики деполитизированной версии модернизма», получив тем самым культурную легитимность денацификации и обновления [Merenik 2001]. Это явление несколько десятилетий спустя преобразовалось в одержимое изучение немецких тем в постмодернизме.

Графика как современная художественная форма 1950–1960-х гг.

В том, что сразу после войны осенью 1945 г. была основана первая словенская Академия художеств, важную роль сыграла партизанская графика. Благодаря связи с партизанским движением, а также благодаря авторитету Божидара Якаца, влиятельного художника, ставшего первым ректором Академии, графика заняла особое место в учебной программе. Якац был одним из известнейших художников довоенного времени, на освобожденной территории присоединившихся к партизанам. Известный живописец, писавший до войны портреты членов югославской королевской семьи, в военное время он стал «официальным» портретистом Йосипа Броз Тито. Во время войны он, как и все партизанские художники, ориентировался на графику. Последовательный реалист, Якац больше внимания уделял художественной интерпретации событий и их документированию и в меньшей степени — их пропаганде. Божидар Якац и Франце Михелич агитировали своих студентов люблянской Академии художеств заниматься графикой. В Академии была открыта графическая мастерская, где Якац вел занятия по технике офорта (гравюры на металле), а Михелич — ксилографии (гравюры на дереве), черно-белой, цветной и тоновой.

Из этих академических мастерских в скором времени вышла плеяда молодых перспективных художников-графиков. Постепенно в обиход вошло понятие люблянской графической школы, а словенская графика достигла значительных высот на международной арене. Особую роль в расширении популярности словенской графики в мире сыграла Международная биеннале, организовывавшаяся в Любляне с 1955 г.

Международная графическая биеннале, до сих пор остающаяся важнейшим культурным событием Словении, с момента своего появления определяла развитие словенского изобразительного искусства. С самого начала это были

выставки работ современных направлений графического искусства, целью которых было отразить мировые тенденции в искусстве и показать место графики в современном мире. Особенность Люблянской биеннале заключалась в том, что во время холодной войны это было единственное связующее звено между культурами Запада и Востока, дающее возможность познакомиться с культурами стран третьего мира. Организаторы биеннале старались привлечь как можно больше художников с разных континентов, представляющих разные направления, показать их лучшие работы, и потому главным условием участия было качество произведений, выполнение работ в любой технике тиражирования, в том числе и ограниченным тиражом. С периодичностью в два года можно было следить за развитием графики и изменением стиля отдельных художников. Люблянская биеннале графики стала крупнейшим и наиболее успешным выставочным мероприятием после Второй мировой войны и, будучи первой в мире выставкой, посвященной всем техникам графического искусства, послужила примером для многочисленных биеннале от Токио до Кракова и Фридрихштадта. Начиная с первой все три художника участвовали в Люблянской биеннале и были удостоены наград.

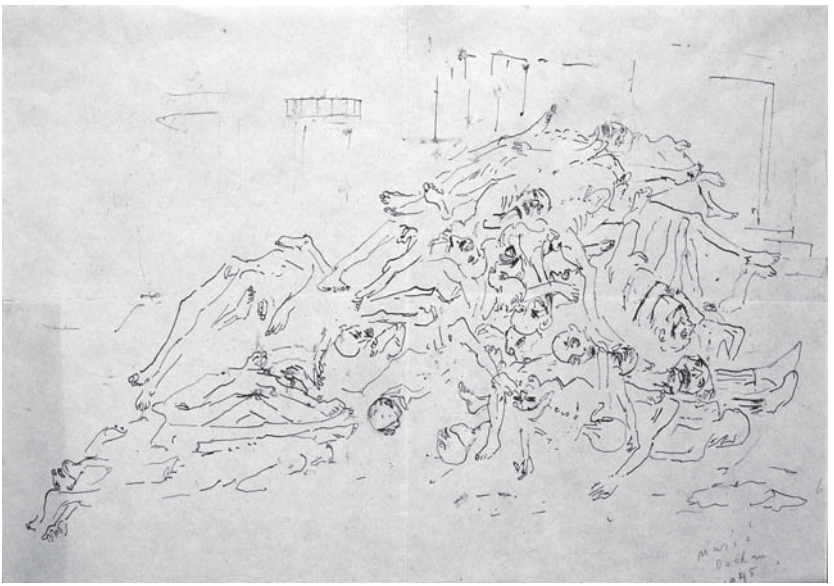
Зоран Мушич и его универсальный гуманизм

Зоран Мушич, переехавший в 1950-х гг. в Париж, сыграл особенно важную роль в организации первой графической биеннале. Он помог Зорану Кржишнику, главному организатору этого мероприятия, выставить работы представителей *Ecole de Paris*, слушателем которой сам стал вскоре после приезда в Париж.

Для формирования художественного стиля Зорана Мушича ключевое значение имел опыт войны. Важнейший цикл его картин «Мы не последние» (“Nous ne sommes pas les derniers”), принесший художнику мировую

известность, основан на воспоминаниях о пребывании в концентрационном лагере во время Второй мировой войны. В период творческого кризиса в конце 1960-х гг., после длительного увлечения абстракционизмом, он вернулся к серии рисунков, выполненных в технике графики в 1945 г. в Дахау. Тогда в его сознании еще звучала уверенность «мы последние!», и ее разделяли бывшие узники лагеря после освобождения; эта идея выражала глубокую убежденность в том, что пережитые ужасы войны никогда больше не повторятся. Через четверть века во время событий во Вьетнаме и Нигерии, когда стало ясно, что войны все еще являются частью нашей жизни, художник изменил формулировку: «Мы не последние». Уже в конце 1969 г. в своей парижской мастерской он задумал новый цикл офортов, а в 1970 г. представил эти работы на выставке в *Galerie de France*. Произошло удивительное перевоплощение: из художника лирических и абстрактных пейзажей Мушич превратился в «художника мертвых тел»: их раскрытые рты и выкатившиеся глаза немо и слепо взывают к зрителю (цв. ил. 2).

За месяц, который Мушич прожил в Дахау после освобождения в апреле и до депортации в начале июня 1945 г., в творчестве художника, который раньше писал пейзажи, виды города, далматинских лошадок, создавал жанровые зарисовки и портреты, на первый план вышел трагический мотив смерти. Тогда появились первые рисунки с изображением мертвецов как людей, пребывающих как бы в состоянии транса [Mušič 1995]. Мушич-художник впервые осознал, что художественное выражение может быть и подчеркнуто субъективным и что индивидуальное в творческой практике 20 в. часто возникает из трагического. Он ясно ощутил разницу между своим ранним творчеством, когда его интересовала прежде всего форма выражения, цвет и композиция, и поздними работами, когда, изображая унижение человека, он ступил на путь деэстетизации изображения и с помощью особых художественных



Ил. 4. Зоран Мушич. Дахау. 1945. Тушь/бумага.
Галерея современного искусства, Любляна.

средств углубился в общие проблемы жизни, общества и смысла искусства. В это время художник впервые отходит от художественного канона, решается на эксперимент, понимая, что самое страшное в его жизни уже произошло. Отказавшись от упорядоченной композиции, он прибегает к приему неравномерности распределения форм и резкой контрастности цвета, усиливающих выразительность сюжета. Сам Мушич неоднократно подчеркивал, что годы пребывания в Дахау, заставившие его обратиться к графике, стали для него переломными не только по причине пограничного экзистенциального опыта, он открыл новые художественные возможности, способность изобразительного искусства раскрыть метафизику бытия [Clair 2001, 54]. После того как Мушич вышел из лагеря, он ощутил, с одной стороны, реальную, физическую свободу, с другой — освобождение от застывших эстетических стереотипов.

В концлагере Дахау, на этой «фабрике смерти», Мушич провел без малого год: с 18 ноября 1944 г. до 29 апреля 1945 г. и еще месяц после освобождения лагеря — до 5 июня 1945 г., после чего смог вернуться домой [Puhar 2007, 231, 233]. Большая часть рисунков периода пребывания в Дахау датирована 1945 г. По воспоминаниям художника, всего в лагере он создал около 200 рисунков (в литературе эти данные варьируются: иногда говорят о 150, иногда о 100), из которых сохранилось только 80 (ил. 4) [Zupan 2009, 288–301].

Месяцы, проведенные Мушичем в Дахау, были самым страшным временем в истории первого фашистского концлагеря начиная с его основания в 1933 г. Эпидемия сыпного тифа привела к резкому росту смертности; при этом в марте 1945 г. в крематории возникла нехватка угля. У входа в бараки и крематорий росли горы трупов — такие ужасающие картины видел художник в мае 1945 г. в момент освобождения лагеря.

Искусствовед Стане Микуж, который тоже был пленником Дахау, делит работы, созданные заключенными в лагере, на две группы. Первая относится ко времени «активной лагерной жизни» до освобождения лагеря американцами 29 апреля 1945 г., вторая — после освобождения с 29 апреля до 5 июня 1945 г., когда на родину отправился эшелон, в который попал и Мушич. После освобождения перед художниками открылся новый мир. Это были уже не «лагерные постройки и лежащие перед бараками мертвецы» [Dachauske risbe 1985, s.p.]. Вчерашним узникам, за которыми осуществлялся постоянный надзор, открылся свободный «путь в крематорий, где лежали горы мертвецов» [Ibid.]. «Количество работ увеличилось, поскольку опасность быть осужденным на смерть из-за рисунков ушла», — пишет Микуж [Ibid.].

Сохранившиеся картины Мушича Микуж делит на созданные до и после освобождения. В первую группу вошли портреты и две многофигурные композиции: сцены из лагерной жизни едва различимы из-за потертостей и сгибов бумаги. После освобождения появились

картины, изображающие мертвецов: мертвые тела на деревянных крестах, в вагонах, в хранилище трупов возле бараков и портрет скончавшегося товарища художника. Новая иконография существенно изменила и стиль мастера. Если в первых лагерных портретах он еще обращался к реалистическому изображению, использовал объем и светотень, то на рисунках с изображением мертвецов эти приемы отсутствуют.

Еще в годы учебы в Загребе и затем, участвуя в деятельности художественной группы «Земля», художник понял, какую важную роль играет графика в просвещении масс, поэтому, находясь в лагере, сделал копии нескольких своих работ на копировальной машине; сразу после освобождения лагеря коммунисты стали печатать на том же станке газету «Дахавски порочевалец» (“Dahavski poročevalec”).

В цикле «Мы не последние» Мушич не стремился к фотографической документальности в передаче действительности; свою задачу он видел в создании образа реальности с помощью пластических средств рисунка, как и позднее, когда он вернулся к этой тематике в графике и живописи. Если в фотоискусстве смерть выступает как метафорическое перенесение мотива жизни, то в живописи с ее сильным воздействием на чувственную сферу человека, где мотив основан на цветовом решении, изображение смерти особенно выразительно и ощутимо. У Мушича смерть показана не как несуществующая и невидимая, вырванная из культурного контекста, словно она не является частью жизни; для него смерть — это мерило ценностей, христианское *memento mori*, опирающееся на традицию. Это не просто изображение мертвых тел, а универсальный образ смерти, памятник всем погибшим, возведенный на фундаменте конкретных человеческих судеб.

Первым городом, где Мушич после возвращения из лагеря почувствовал себя свободным осенью 1945 г., стала Венеция. Он обратился к венецианским пейзажам

с их туманной дымкой — они как нельзя лучше подходили его далекому от реализма мироощущению и видению. Предметы и детали на полотнах теряли свои конкретные очертания и предметность, однако этот мир уже не вызывал чувство ужаса. Художнику снова открылось очарование и далматинского края, знакомого ему по довоенной жизни. Пейзажи Далмации стали главной темой его творчества 1950-х гг., когда он ступил на путь европейской славы. Виды природы привлекали Мушича своей неизменностью: «Эти края безлюдны, со скудной растительностью, здесь ничего не меняется. Время словно остановилось» [Vogrič 1981, 667]. В 1945–1953 гг. были созданы циклы «Далматинские лошадки», но со временем и лошади исчезали с его полотен, остался только отвлеченный пейзаж, который постепенно трансформировался в лирические композиции цикла «Далматинские земли» (цв. ил. 3).

Лойзе Спацал и геометрия Карста

У Мушича ощущение малой родины — Приморья — распространялось на всю Адриатику и даже за ее пределы, и на его полотнах нашла воплощение атмосфера Востока, а также византийские мотивы, с которыми он познакомился в Венеции. Для Лойзе Спацала, родившегося в Триесте, мир Средиземноморья сосредоточен на крохотном географическом пятачке Европы в карстовом районе Словенского Приморья. Очарование деревенского крестьянского мира у Спацала совсем иное, чем у Михелича: речь идет не о бегстве в мир фантазий и грез, а о любовании материальной крестьянской культурой, от традиционной архитектуры и антропогенного пейзажа до бытовой утвари. Художник подчеркивает близость лапидарности вещного мира крестьянской культуры модернистской редукции и упрощению, ибо с помощью сведения формы и цвета к элементарным основам можно добиться их большей выразительности.

Лойзе Спацал — ведущий представитель триестской живописи и одна из ключевых фигур словенского и итальянского искусства после Второй мировой войны. В его творческом развитии решающую роль сыграла связь с итальянской культурой: во время учебы в Школе декоративного искусства в Монзе и в миланской академии Брера он испытывал влияние метафизической живописи (*pittura metafisica*), самыми известными представителями которой были Джорджо де Кирико и еще более значимый для Спацала Карло Карра. По окончании учебы он вернулся в Триест и приложил опыт итальянского искусства к культуре многонационального города и его словенского окружения. Он создал своеобразный, очень индивидуальный вариант магического реализма, который отражает особенности местных форм средиземноморской культуры с присущей ей меланхоличностью атмосферы. Неординарность, художественное новаторство Спацала оказали влияние как на итальянскую, так и на словенскую культуру. На его картинах изображены площади, окруженные характерными для пригорода Триеста деревенскими домами — по большей части необитаемыми, хотя иногда появляется фигура одинокой женщины или лошади. Для магических реалистов характерно дистанцированное отношение к миру, взгляд со стороны. Из всех словенских художников Спацала можно считать самым значительным из магических реалистов, его творчество во многом определило вектор развития многих художников младшего поколения, с энтузиазмом следовавших за ним (цв. ил. 4).

После войны Триест превратился в арену политических страстей, на которой разворачивался один из конфликтов холодной войны. Он был центром Свободного государства Триест (1947–1954), своеобразной нейтральной зоной между Италией и Югославией, Западом и Востоком, капитализмом и социализмом. В этой пограничной зоне разворачивалась борьба сверхдержав за территории и сферы влияния. Словенские власти рассчитывали,

что Триест войдет в состав Югославии и станет столицей Словении, однако этого не произошло. В 1954 г. Триест с близлежащими территориями отошел к Италии.

В конфронтации двух систем культура стала главным политическим оружием, и потому словенские власти были уверены, что на переговорах сам факт бурной культурной жизни словенцев в Триесте станет решающим аргументом в пользу его словенской идентичности и передачи Югославии. В этот период город, действительно, являлся центром словенской культуры: здесь был основан словенский театр, стал выходить журнал «Разгледи» (“Razgledi”), открылась галерея «Скорпион» (“Škorpion”). В городе сформировалось новое поколение словенских художников, которых объединяли схожие эстетические взгляды: Йоже Цезарь, Богдан Гром, Роберт Главаты, Аврелий Лукежич и Рудольф Саксида; Спацал был для них образцом для подражания. Галерея «Скорпион», которой они руководили, за годы своего существования (1948–1954) стала главным словенским и международным выставочным центром.

Говоря о значении Триеста для словенской культуры, нельзя оставить без внимания еще одного видного триестского художника — Августа Чернигоя, единственного словенца, учившегося в Баухаузе, ведущего авангардиста 1920-х гг., который, став приверженцем конструктивизма, в 1927 г. способствовал бурному развитию авангарда в Триесте. Как и Спацалу, ему подражали, и многие следующие поколения художников у него в прямом смысле слова учились: после Второй мировой войны он преподавал в словенской гимназии.

Становление и развитие словенских художников Триеста пришлось на сложное время национальных конфликтов, время насильственной итальянизации словенцев со стороны фашистских властей Италии. Многие из них происходили из бедных рабочих или крестьянских семей; в начале своего творческого пути они часто были самоучками или занимались художественным

промыслом. Своей задачей они видели изображение той среды, которую хорошо знали, изображение внутреннего мира «маленького человека».

Новое искусство (*Nova umetnost*), возникшее в Триесте, довольно быстро стало популяризироваться в Словении. Первая выставка была организована через несколько месяцев после освобождения страны в 1945 г. в Горице, стоящей на границе Италии и Словении, а затем и в Любляне. Важнейший след в словенской культурной жизни оставила проходившая в июне 1950 г. в Галерее современного искусства в Любляне групповая «Выставка масляной живописи и графики триестских художников». Поскольку в это время Югославия находилась под сильным влиянием Советского Союза и в искусстве господствовал социалистический реализм, эти произведения стали, по сути, глотком свежего воздуха с Запада, они давали представление о новых путях искусства. Они привлекли внимание общественности, особенно молодых художников, которые в то время учились в Академии художеств в Любляне: такая живопись была далека от сухого академического реализма, господствовавшего тогда в Академии.

Большинство работ Лойзе Спацала и других триестских художников выполнены рационально, строго и точно, по упрощенной геометрической схеме, в ясных, напоенных светом тонах. Они полны контрастов и динамики, несут в себе черты темперамента приморцев с их нередко элегическим настроем. Акценты, расставленные скорее в рациональном, чем в эмоциональном ключе, подчеркивают склонность художников к исследовательскому, аналитическому подходу к творчеству. Эти работы интересны широкому кругу зрителей благодаря способности художников тонко чувствовать общественные настроения и транслировать их без лишнего пафоса.

На деятелей словенского искусства произвела впечатление геометрическая стилизация в изображении приморских пейзажей, характерная для триестских

художников, которые, опираясь на минималистскую структуру, только вертикальные и горизонтальные линии, сформировали модернистскую парадигму плоскостного изображения. Плеяда молодых авторов, вошедших в искусство в 1950-е гг., быстро освоила эту технику. Пример их триестских коллег показал, как можно с помощью языка живописи показывать свою родную среду, используя при этом завоевания авангарда, и таким образом идти в ногу с мировыми тенденциями.

Влияние триестской школы было столь значительным, что искусствовед Франце Стеле, собирая коллекцию современного словенского искусства в 1953 г. в Галерее современного искусства, выделил для работ триестских художников отдельный зал и напечатал специальный каталог. Несмотря на их смелое новаторство, критика приняла их живопись как «свою», словенскую. С тех пор эти художники как особый феномен вошли в историю словенского искусства. После 1954 г., когда Триест отошел к Италии, триестские художники больше не выступали представителями отдельной школы, но Август Чернигой и Лойзе Спацал все еще остаются знаковыми для словенского художественного искусства фигурами.

С этим вектором в искусстве, несмотря на его прозападную ориентацию, пришлось смириться и политикам, поскольку оно создавалось «своими» художникам и на него, как это было принято, не получалось навесить ярлык «декадентского», чтобы дискредитировать художников, попавших под «тлетворное влияние» Запада. Однако для тогдашней политической ориентации СФРЮ эта живопись имела большие недостатки. Она была слишком специфична, поскольку отражала менталитет только одного народа, и этим скорее подчеркивала, чем стирала различия между братскими народами Югославии. Сам факт существования и успеха триестских мастеров противоречил государственной политике унитаризма, стремящейся ликвидировать различия между югославянскими народами и создать единую

культуру. Их устремленный в прошлое романтический взгляд только подчеркивал отчужденность от современной действительности, новых идеалов мира заводов и фабрик, индустриальной эстетики.

Расширение влияния

Все художники, о которых шла речь выше, оставили глубокий след в словенском искусстве. Лойзе Спацал оказал влияние на целое поколение молодых художников, закончивших в 1950-е гг. Академию художеств в Любляне. Самыми яркими его представителями были Мире Цетин, Марьян Довьяк и Марко Шуштаршич, раннее творчество которого имеет особую ценность. От воспроизведения средиземноморских архитектурных сооружений, на фоне которых в духе магического реализма были изображены человеческие фигуры, он постепенно приходит к более абстрактной манере письма: теперь на его картинах фигуры в полный рост и поясные портреты, предметы мебели и интерьера расположены хаотично, словно раскиданные ребенком игрушки. В последний период творчества он вернулся к магическому реализму с той лишь разницей, что вид Средиземноморья на заднем плане был заменен романтическим холмистым пейзажем.

Стилю Михелича подражали те, кто хотел идти по пути абстрактной живописи, но опасался экспериментировать и не мог совсем отказаться от предметности. Художественное пространство в произведениях этих художников, как и у Михелича, соткано из хрупких переходов цвета и органических форм. Около 1960 г. графики Рико Дебеняк и Мариян Тршар, тяготея к абстрактному, последовали за Михеличем. Фантастические изображения удалялись от предметности, постепенно утрачивали связь с реальным миром, насыщая поверхность полотна игрой живописной фактуры. Живопись все более тяготела к сюрреализму, космизации мира. Марьян Погачник

обратился к стилю, схожему с народными вышивками, но при этом, опираясь на рациональный профессиональный подход, воплощал свои работы в технике глубокой печати с рельефным травлением.

Зоран Мушич оказал влияние на молодого Янеза Берника, открывшего для себя новые возможности отвлеченной мотивики и редукции формы, с помощью которых можно выразить аскетичность средиземноморского пейзажа. Радикальная поэтика этого художника, чье творчество 1960-е гг. пережило огромный взлет на международной арене, также обусловлена проекцией художественных форм на конкретный ландшафт.

Поиск собственного пути на основе критического восприятия и дальнейшей адаптации чужой идеи, при которых начинают взаимодействовать элементы разных направлений, был характерен для первой стадии модернизации искусства как для русского авангарда, так и для раннего американского модернизма. Американские художники, называвшие себя регионалистами, в 1930-е гг. пытались создать новое американское искусство, которое не было бы просто отражением европейских течений. Поэтому они отдали предпочтение сельской натуре и пригородам, а продукты прогресса и индустриализации изображали в негативном свете. Трех ведущих словенских художников, становление которых пришлось на время, предшествующее Второй мировой войне, а вершина творческого пути — на конец 20 в., также роднит связь с малой родиной, а не только принадлежность к определенной школе, направлению или концепции. В своих работах им удалось соединить традиционную культуру, народное творчество и региональные особенности с общемировыми тенденциями и формальными поисками, что и обусловило синтез регионального и интернационального. Индивидуальное в творчестве этих художников смягчило диктат художественной моды, восприимчивость к миру и способность сопереживать сделала их произведения не манифестом нового художественного

направления, а гуманистическим посланием. Их искусство возникло на границе культур, в период идеологических столкновений, на отнятой земле. Это пространство, которому сложно дать определение, но оно способствовало развитию искусства. Даже достигшие больших высот словенские художники малоизвестны за рубежом, они не вписываются в историю мирового модернизма. Для модернизма им в свое время не хватило радикальности, но сейчас, в 21 в., когда постмодернизм существенно изменил расстановку сил в искусстве и его автономность больше не является ни условием, ни самоцелью, пришло время взглянуть на их творчество по-новому.

Перевод со словенского А.Г. Квятковской и А.С. Моругиной

Литература

Brion 1961 — *Brion M.* Art fantastique. Paris, 1961.
Clair 2001 — *Clair J.* La barbarie ordinaire: Music à Dachau. Paris, 2001.
Čopič 1987 — *Čopič Š.* Intervju Sodobnosti: France Mihelič: ob slikarjevi osemdesetletnici // Sodobnost. 1987. XXXV/5. S. 449–462.
Dachauske risbe 1985 — Dachauske risbe: likovna dela slovenskih jetnikov v nacističnem koncentracijskem taborišču Dachau iz obdobja od januarja 1944 do junija 1945: iz zbirke Muzeja ljudske revolucije Slovenije. Katalog Muzeja ljudske revolucije Slovenije / Ured. I. Durjava, uvod. S. Mikuž. Ljubljana, 1985.
Gostiša 1994 — *Gostiša L.* Franceta Miheliča balada o drevesu: 1941–1945. Ljubljana, 1994.
Gostiša 1997 — *Gostiša L.* France Mihelič na poti k Mrtvemu kurentu: 1929–1941. Ljubljana, 1997.
Gostiša 1999 — *Gostiša L.* France Mihelič v svetu demonov: 1945–1998. Ljubljana, 1999.
Gostiša 2003 — *Gostiša L.* France Mihelič: na putjah fantazii. Ljubljana, 2003.
Lukić 1963 — *Lukić S.* Socijalistički estetizam: jedna nova pojava // Politika. 28.04.1963.

Puhar 2007 — *Puhar A.* V Dachau in nazaj in še dlje — Zoran Mušič in usodno leto 1945 // Hitlerjeva dolga senca: nacionalsocialistično državnoteroristično in rasistično preganjanje prebivalcev Slovenije in njegove posledice v Titovi Jugoslaviji / Ured. J. Dežman, H. Filipič. Celovec / Klagenfurt, 2007. S. 225–248.

Merenik 2001 — *Merenik L.* Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968. Beograd, 2001.

Mušič 1995 — Zoran Mušič: die späten Jahre. Kat. Bayerische Akademie der Schönen Künste. München, 1995.

Spacal 2000 — Lojze Spacal: retrospektiva. Kat. Moderne galerije. Ljubljana, 2000.

Vogrič 1981 — *Vogrič M.-C.* Pogovor s slikarjem Zoranom Mušičem: «Abstraktna umetnost» je postala nekako «akademska» // Naši razgledi. XXX/22 (717). 20. nov. 1981.

Zupan 2009 — *Zupan G.* Risbe Zorana Mušiča iz taborišča Dachau // Zbornik za Staneta Bernika. Ljubljana, 2009. S. 288–301.

II. ГОРИЗОНТЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО

И. Перушко-Виндакиевич (Загреб)

КОНФЛИКТ НА ЛЕВОМ ФРОНТЕ: КАК РЕЗОЛЮЦИЯ ИНФОРМБЮРО НАШЛА ОТРАЖЕНИЕ В ХОРВАТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

ЮГОСЛАВСКО-СОВЕТСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В ЗЕРКАЛЕ ЗАДНЕГО ВИДА

В последнее десятилетие гуманитарная наука в Хорватии была направлена на осмысление своего социалистического прошлого, своего коллективного «я» — стремление, свойственное всем постсоциалистическим странам. В России этой тенденцией отмечен уже конец 1980-х гг., а после крылатого заявления Гефтера о том, что 20 в. не будет понят до конца, если не откроется тайна сталинизма [Гефтер 2003], современная советология в 1990-е гг. пережила настоящий бум. Переосмысление сталинизма распространилось и на пространство культуры и искусства, и уже в середине 1990-х гг. появилось множество научных трудов, а также популярная публицистика из области теории, философии, эстетики, архитектуры, литературы и культуры. Исследования Бориса Гройса, Владимира Паперного, Евгения Добренко, Светланы Бойм и других авторов не содержат в себе прямых обвинений; в них советская коллективная память, ее стереотипы, мифы, поэтика и эстетика рассматриваются с точки зрения феноменологии, свободной от моралистических выкладок и осуждения. Такой нейтралитет был невозможен для общественно-политической мысли Хорватии 1990-х гг., когда всякое воспоминание о югославском прошлом (за редким исключением[1]) было

1 Замечательным примером служит книга Дубравки Угрешич «Искусство лжи» (1996).

DOI: 10.31168/91674-526-9.5

отягощено реальностью войны, вследствие чего так называемая югославская действительность заодно с социалистической культурой как ее составной частью или остро осуждалась, или игнорировалась, вытесняясь в подвалы памяти и намеренно предаваясь забвению. Лишь в последние 10 лет появились не отягощенные политической конъюнктурой исследования (даже и такие, в которых о прошлом говорилось с долей ностальгии), как, например, это было сделано уже в начале 21 в. в сербско-хорватском Лексиконе Ю-мифологии [Leksikon 2004], а данные статистики указывают на исключительную популярность визуальной репрезентации социалистического наследия у хорватов, доказательством чего служит выставка «Социализм и модернизм» (2012) в Музее современного искусства в Загребе и «Рефлексии эпохи 1945–1955» (2013) в галерее «Кловичеви двори»[2].

Одной из ключевых проблем для понимания югославянского прошлого являются культурно-политические связи с СССР, чья противоречивая неоднозначность достигает своего апогея в первую декаду после окончания Второй мировой войны[3]. Очень быстро, всего за три года, с 1945 по 1948 г. идиллическое братство между Югославией Тито и сталинским Советским Союзом превратилось — после того как в 1948 г. Тито произнес свое знаменитое «нет» Сталину — в грязную враждебную кампанию,

2 В статье Тани Петрович в сборнике «Сравнительный постсоциализм. Славянский опыт», вышедшем под редакцией Маши Коланович (Загребская славистическая школа) [Petrović 2013], пишется о процессе музеизации социалистического наследия как последствии переосмысления роли культурного наследия в постсоциалистических странах, и выделяются несколько основных направлений, таких как — в терминологии автора — линеаризация, коммерциализация, нормативизация и национализация социалистического наследия.

3 Исследованию хорватско-советских отношений в современной хорватской науке и публицистике посвящены следующие труды хорватских историков: [Banac 1990; Spehnjak 2000; Jakovina 2003; Najbar-Agičić 2013].

которая положила начало расколу[4]. Но следует напомнить, что Югославия 1945 г. всячески приветствовала всеобщую советизацию (с той же готовностью, с какой позднее отринула ее!); по окончании Второй мировой войны политический императив компартии был совершенно прозрачен — социализм по сталинскому образцу (с этим тезисом были согласны все ведущие хорватские историки — от Иво Голдштейна [Goldstein 2013] и Иво Банаца до Душана Биланджича [Bilandžić 1999]). В своей книге «Со Сталиным против Тито» [Banac 1990] Банац показывает, что югославская модель государственного управления была устроена по образцу сталинской власти, диктатуры пролетариата и новой социалистической экономики. Советско-югославские отношения — это один из ключевых моментов для понимания бывшей Югославии. Они намного шире политических рамок, и распространились на всю область культуры, определив собой важные направления хорватского искусства второй половины 20 в.[5] Банац особенно подчеркивает, что после Второй мировой войны советизации подверглись школьное образование, журналистика, публицистика, литература, изобразительное искусство, театр и кино, — что было в целом характерно для большинства стран так называемого Восточного блока. Однако специфику Югославии и, в частности,

4 В 1948 г. Коммунистическая партия Югославии отвергла обвинения, выдвинутые против политики югославского руководства советскими коммунистами. Последовала резолюция Информбюро, в которой Тито и его окружение провозглашались шпионами и предателями, и многие годы советский блок осуществлял давление на Югославию. Тито отверг эти обвинения и утвердил принцип государственной независимости как основу отношений между суверенными державами. Свое «нет» Сталину Тито написал в письме и отправил его в Москву.

5 Эта тема стала актуальной и в академической науке; в 2013 г. в г. Пула состоялась научная конференция «Социализм за партой», на которой, в числе прочего, обсуждалась роль и степень советизации хорватской гуманитарной мысли после окончания Второй мировой войны.

Хорватии определила резолюция Информбюро 1948 г., на которую Тито отреагировал своим знаменитым «нет». В первое послевоенное десятилетие хорватская культура, как и все виды искусства после войны, должна была усвоить две непреложные политические директивы: вначале она с восторгом ринулась в объятия советизации (1945–1948), то есть культуры, которую Владимир Паперный описывает как вертикальную, закрытую, статичную «культуру 2» [Паперный 2006], а потом, после 1948 г. (практически начиная с 1949 г. — как отмечает Магдалена Найбар-Агичич [Najbar-Agičić 2013]), все свои творческие силы устремила к громогласной десоветизации. Послевоенное хорватское искусство как никогда ранее зависело от внетекстовой реальности, то есть конкретного социально-политического климата, который определял его смысл, намечал содержание и форму, в конечном счете имея целью акцентировать свою независимость.

Взлеты и падения соцреализма

В первые послевоенные годы свобода выражения была ограничена. Сегодня никто не оспаривает тот факт, что партийные функционеры выражали свое жесткое мнение по поводу социалистического искусства, будучи уверенными в том, что все, что приходит из Советского Союза, опирается на крепкую теорию и потому правильно. Сталинскую концепцию искусства они пытались навязать всем областям хорватской (и югославской в целом) культуры, однако полученный результат по-разному сказался на разных видах искусства. В некоторых областях символическое убийство Большого советского Брата отразилось намного сильнее послевоенного кратковременного братания. В то время как хорватская архитектура и скульптура, точнее монументальная скульптура, общественные памятники, сразу же откликнулись на призыв соцреалистической эстетики, литература и кино гораздо лучше

почувствовали себя в конце 1940-х гг. в атмосфере разрыва отношений после резолюции Информбюро и в последующую эпоху десоветизации общества в 1950-е гг.[6] Историки литературы, такие как Станко Ласич, Слободан Просперов Новак, Крешимир Немец и многие другие, подтверждают, что новая хорватско-югославская литература 20 в. в период своего становления находилась под сильным влиянием сталинской парадигмы, то есть соцреализма в его наиболее жестком варианте. Новак и Немец в своих капитальных трудах «История хорватской литературы» [Prosperov-Novak 2003] и «История хорватского романа с 1945 по 2000 г.» [Nemec 2003] особенно критически оценивают советизацию хорватской культуры того периода, когда в искусстве активно доминировало революционное начало. Стоит ли тогда удивляться, что в послевоенные годы литература просто потеряла свое лицо, сузившись до обслуживания сиюминутнях общественных нужд и спускаемых сверху директив типа: «У искусства теперь новая роль — служение прогрессивным силам, то есть рабочему классу; искусство стало формой идеологии, а функция литературы сводится к воспитанию и социальной педагогике, распространению в массах злободневных политических идей и лозунгов,

6 Хотя в хорватском изобразительном искусстве после Второй мировой войны соцреализм был основной формальной парадигмой, что предполагало ярко выраженную антимодернистскую направленность, он, по мнению многих искусствоведов (Лиляны Колешник, Зденко Руса, Желимира Кошчевича и др.), не оставил глубокого следа в истории отечественного искусства и не прославилось значимыми произведениями. Тем не менее соцреализм был определяющим направлением в области послевоенного портрета и всей скульптуры. Звонко Макович отмечает, что один из первых послевоенных памятников в Хорватии был посвящен Красной Армии (памятник благодарности Красной Армии работы Антуна Аугустинчича, 1945) как символ нерушимых уз с Советским Союзом и признания соцреализма как высшего достижения эстетической мысли [Maković 2014]. Хорватская монументальная скульптура достигнет своих вершин (хотя уже вне советской парадигмы) в произведениях Воина Бакича.

идеализированному показу социальной действительности» [Nemec 2003, 6]. Литературная советизация в эти первые про-сталинские годы хорватско-югославской истории осуществлялась как на уровне содержания, так и формы, как на уровне институций, так и поэтики.

В то время как агитпроп в Югославии предписывал нормы хорошего и плохого поведения в соответствии с ясными правилами игры (которые в литературе предполагали перевод и публикацию соцреалистической теории и советской литературы, восхваление Советского Союза и осуществление цензуры во всей художественной жизни), на практике литературный соцреализм проявил себя как неудачный эксперимент; он реализовался больше как догма, нежели в качестве поэтики, и хорватская литература после войны произвела на свет всего два соцреалистических романа!

Однако предпосылки литературной советизации наметились еще в довоенные годы; произведения некоторых революционных советских писателей произвели такое впечатление на ряд хорватских и сербских интеллектуалов и художников, что возникла благодатная почва для так называемой социалистической литературы в Хорватии. Между тем, уже тогда в среде хорватских литераторов все слышней становился голос тех, кто идеологически был не согласен с Харьковской линией[7], точнее тех, кто не одобрял унитаристскую концепцию искусства, что привело к конфликту, в югославской историографии известному как «конфликт литературы левых». Он начался открытым противостоянием литераторов, поддерживавших харьковскую (унитаристскую) линию (С. Галогажа,

7 Александр Флакер обращает внимание на то, что именно эта линия первой расправилась с авангардом, передав художественную эстафету народным массам, и особенно трудилась над тем, чтобы порвать с «эстетизмом и психологизмом *буржуазной* литературы, отдавая первенство рабочей тематике и *оперативным* литературным жанрам, лишь в малой степени беллетризирующим действительность» [Flaker 1988, 197].

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Й. Попович, Б. Херман) и сюрреалистов (М. Дединац, К. Попович и М. Ристич), то есть конфликт возник между социально ориентированным направлением югославской литературы и белградскими сюрреалистами. В сущности, ядро этого конфликта можно рассматривать сквозь призму оппозиции «искусство — революция»; в теории происходило осмысление концептов художественной свободы и индивидуальности, в то время как на практике одна из групп настаивала на ценности литературы, не обремененной внетекстовой реальностью и политическим прагматизмом. Хорватский исследователь творчества М. Крлежи Станко Ласич выделил четыре основных этапа упомянутого конфликта: первый он назвал периодом «социальной литературы» и поместил в отрезок с 1928 по 1934 г., после чего наступает этап «нового реализма» (1935–1941), «социалистического реализма» (1945–1948) и, наконец, этап «новой направленности», то есть слома «литературы левых» (1949–1952) [Lasić 1970]. Именно конфликт литературы левых стал одной из причин провала соцреализма как поступка — говоря словами Виктора Шкловского — то есть причин того, что соцреализм на практике не превратился в доминирующий метод послевоенной художественной литературы. Это произошло благодаря появлению «гигантской фигуры» (по выражению С. П. Новака) Мирослава Крлежи, чье значение можно сравнить с ролью Максима Горького для русской (советской) литературы. Именно Крлежа углубил этот конфликт, когда в 1933 г. опубликовал эссе под названием «Предисловие к “Подравским мотивам” Крсто Хегедушича». Речь шла о художнике, чья серия рисунков явилась одним из решающих событий в искусстве межвоенного двадцатилетия. Не менее важен был и текст Крлежи по поводу этих рисунков. Ласич полагает, что он стал центральным произведением для понимания всего этого конфликта на поле левой литературы [Lasić 1989]. Он имел в виду панегирик Крлежи метафизическому (а не догматическому!) измерению прекрасного, природа которого понимается с точки зрения внеисторической,

как вечно ускользающая и таинственная сила, чуждая политическим оковам и одинаково служащая как правым, так и левым: «О прекрасном можно говорить и с позиций левых, и правых, и сверху, и снизу, о красоте можно писать (как правило скучные) книги, как это делается уже на протяжении многих веков, и при этом совершенно не сказать целым поколениям или огромным библиотекам больше того, что говорит о себе сама красота» [Krleža 1963a, 206]. Эссе Крлежи, по словам Велимира Висковича, в югославском обществе было воспринято как расправа писателя с социальной тенденциозностью в литературе (особенно югославского типа) и догматическим пониманием искусства [Visković 2001]. Вспыхнула полемика; рассерженные реплики стали доноситься из рядов левоориентированных литераторов, причем особенно остро отреагировал Богомир Херман (выступавший под псевдонимом A.B.C.): «Quo vadis, Krleža?» Однако Крлежа не унимался; более того, он все громче заявлял о своей позиции, и в 1939 г. опубликовал «Диалектический Антиварварус» — публицистический текст, в котором он еще смелее выступил против идеологизированной, унитаристской концепции искусства, а также против идеологов компартии Югославии [Krleža 1983]. Мирослав Крлежа был крупной и сложной личностью, чьи неоднозначные позиции и выступления заслуживают особого разговора. В данной статье хочу только указать, что он был не просто успешным литератором, а представлял собой гораздо более масштабное явление. Крлежа сам стал своего рода институцией, определявшей вкусы эпохи, а тексты его стали отчасти «повинны» в том, что соцреализм в хорватской прозе потерпел крах и с 1950-х гг. литература пошла по иному пути[8]. Сразу по окончании войны (в самый разгар советизации!) в первом номере журнала «Республика» за 1945 г. Крлежа опубликовал манифест

8 Крлежа был настолько крупной фигурой, что, по мнению С. П. Новака, его идеологический эгоизм привел к сильному обеднению литературного ландшафта того времени.

«Литература сегодня» [Krleža 1966] — еще одну блестящую и храбрую филиппику в адрес социальной литературы, поборником которой, впрочем, он сам был с 1920-х гг., однако от которой отстранился в начале 1930-х. Значение Крлежи осознавали и члены Международной объединенной рабочей партии (МОРП); и хотя они провозглашали его одним из самых крупных революционных писателей своего времени, в 1932 г., когда Крлежа опубликовал свой первый в хорватской литературе модернистский роман «Возвращение Филипа Латиновича», его осудили за «приверженность буржуазному психологизму и эстетизму» [Visković 2001, 1].

После Второй мировой войны литературная полемика получила резонанс в широких общественно-политических кругах, однако литература не имела значимой роли в развитии югославской культуры советского типа. Низкий уровень грамотности широких народных масс в России конца 1910-х — начала 1920-х гг. обусловил то обстоятельство, что важнейшим в ленинской культурной революции стало кино (по причине его доступности) с его просветительской функцией. Того же направления стала придерживаться и культурная политика Тито после Второй мировой войны. Директивы и указания агитпропа подтверждают, что кино было самым мощным средством пропаганды и просвещения народа, ключевым фактором в строительстве социалистической культуры. «Каждый фильм беречь как зеницу ока. Использовать кинофильмы в качестве оружия: применять умело и искусно там, где политическое влияние самое слабое» — вот только один из ярких примеров директив агитпропа, хранящийся в Государственном архиве в Загребе. Это объясняет и строгую цензуру, которой подвергалось кино по советскому образцу. Поскольку в первое послевоенное десятилетие хорватская кинематография находилась еще в начальном, слабо развитом состоянии, цензура обрушивалась в основном на фильмы иностранного производства, закупавшиеся исключительно Государственным комитетом

по кино Югославии. Именно он вершил функцию главного цензора и принимал решения о закупках иностранных фильмов, что предполагало и контроль над всей довоенной кинопродукцией. В соответствии с новой культурной политикой в число самых неприемлемых произведений попали «пошлые» (по определению в известиях агитпропа за 1945 г.) английские и американские фильмы, что приводило или к запрету на их закупку и прокат, или к тому, что их комбинировали с советскими фильмами, ввоз которых с каждым годом все возрастал. Если в 1945 г. основное место в экспорте кино занимала американская кинопродукция (47 советских фильмов против 117 американских), в последующие годы произошел сдвиг в сторону советского кино, когда было показано 156 советских фильмов. Советомания достигла своей кульминации в 1947 г., когда ввезли 220 советских фильмов и лишь 21 американский. Однако окончательные поражение американской культуры в Хорватии было еще впереди[9].

Да здравствует литературный модернизм

Природа политических отношений с СССР изменилась не столько вследствие резолюции Информбюро 1948 г., сколько благодаря знаменитому «нет», которое Тито сказал Сталину. После 1948 г. все общественно-политические силы были направлены на кампанию против Информбюро с целью отойти как можно дальше от сталинской модели и марксистско-ленинских принципов, на попытку строительства новой формы социализма. Архивные материалы агитпропа подтверждают, что в 1949 г. издавались указы об изъятии русских фильмов, снятии спектаклей и программ художественного чтения из репертуара

9 Все данные базируются на документах и сводках агитпропа (1945–1954) в области кино и радио, хранящихся в Государственном архиве Хорватии в Загребе.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

хорватского кинематографа и театра, хотя в 1948 г. соцреализм все еще был официально признанной литературно-художественной доктриной. На Пятом съезде компартии Югославии в 1948 г. он снова был утвержден как официальное направление во всех видах искусства, однако 1949 г. принес перемены. Этот год был особенно важным для хорватской литературы, потому что именно тогда, благодаря докладу хорватского литератора Петра Шегедина «О нашей критике», который он прочел на Втором съезде писателей Югославии, была начата открытая борьба за свободу творчества, за его освобождение от прагматизма и унитаризма (хотя подобное мнение иногда высказывалось еще в 1930-е и в первые послевоенные годы). В своем докладе Шегедин процитировал слова Эдварда Карделя о том, что научное творчество — это не придаток государственного аппарата, а уж литература — тем более, добавлял он. Шегедин не только резко осудил шаблонную литературную критику и соцреализм в литературе, но и призвал к тому, чтобы в хорватской литературной жизни воцарились веселье и счастье, что прежде воспринималось как нечто недостойное. «Почему человека нужно лишить счастья в искусстве? Ради чего?» — писал Шегедин [Šegedin 1950, 4], добавляя, что отказ от счастья привел к дегуманизации и духовному обнищанию общества. Историки литературы обычно обращают внимание на то, что Шегедин был первым, кто поднял голос против партийности в литературе и критике, однако следует заметить, что литератор мыслил гораздо шире: он выступил против стереотипов в искусстве, против «практичности», идеологизированного искусства с априорными задачами, и потому главная мысль в докладе состояла в том, что прагматизм нигде так не опасен, как в искусстве. Смертоносный удар унитарности сталинского типа был нанесен Мирославом Крлежей в его исторической речи на Третьем конгрессе писателей Югославии в Любляне в 1952 г. Писатель иронически подверг сомнению соцреализм как поэтику и идею, обрушившись затем с критикой на нелогичность

сталинской концепции писателя как «инженера человеческих душ»: «Разве может душа с ее возвышенной метафизической эфемерностью быть программным лозунгом, подлежать научному определению такого технического департамента, как литературно-диалектический департамент сталинского и ждановского социалистического реализма, которым логически предписывается быть материалистическими?» [Krleža 1963b, 29].

Свою речь Крлежа закончил конкретными «напутствиями»: от хорватских писателей он требовал креативности, артистизма, свободы выражения, определив тем самым дальнейшие пути развития новой хорватской литературы. То, что эти пути вели на Запад, особенно в Америку, позднее подтвердили двое интеллектуалов. Одним из них стал Александр Флакер, который признал, что литературный вкус послевоенной Хорватии формировали не только переводы советских писателей, но и немецких и американских, тем самым подчеркивая значимость американского романа и американской культуры для хорватской литературы. Другим критиком был Влатко Павлетич. В своем манифесте «Да будет живость», опубликованном в первом номере журнала «Кругови» (‘круги’) в 1952 г., Павлетич уже во введении упоминает Америку, несколько поверхностный, но привлекательный своим остроумием дух американской культуры — что, конечно, следует понимать, как знак символического поворота к новым берегам [Pavletić 1952]. Кроме того, произошла перемена направленности и своего рода победа американской культуры над советской, и это найдет свое яркое выражение уже в 1960-е гг., о чем свидетельствуют исследование литературоведа из Белграда Радины Вучетич «Кока-коловый социализм: американизация югославской поп-культуры в шестидесятые годы 20 века» [Vučetić 2012], а также книга историка культуры из Загреба Маши Коланович «Ударник! Бунтовщик? Потребитель... Массовая культура и хорватский роман от социализма до перестройки» [Kolanović 2011] и ее статья «Утопия под вопросом. Понятие Америки

в поэзии декадентсткого социализма» (в книге «Социализм за партой» под ред. Л. Дураковича и А. Матошевича) [Kolanović 2013]. Модернизм явно одержал триумфальную победу над (соц)реализмом. В то время как партийное руководство еще пыталось идти путем догматического социализма, целое новое поколение свободомыслящих прозаиков делало свое дело, продолжая публиковать антисоцреалистическую прозу (Петар Шегедин «Божьи дети», 1946; Ранко Маринкович «Проза», 1948). В пятидесятые годы все слышнее стали голоса модернистов (Матковича, Десиницы, Новака, Раоса), что, пользуясь выражением А. Флакера, привело к формированию модернистской, а не соцреалистической традиции. Историк Ярослав Шидак обращает внимание на еще одно важное следствие послевоенной советизации — хорватская гуманитарная общественность была ограничена в контактах с Западом и изолирована от западноевропейского искусства. Однако в литературной критике в 1950-е гг. возникла смена парадигмы. Советизация уступила место югославизации с западным уклоном. Благодаря новым западным критикам, таким как Л. Шпитцер, Е. Ауэрбах и Т. С. Элиот, на философском факультете загребского университета возник новый подход к изучению литературного текста — так называемая «стилистическая критика», возглавленная самыми яркими историками литературы и теоретиками того времени — Иво Франгешом, Зденко Шкребом и Курнославом Праничем. Она противопоставляла себя советской теории литературы, которую Франгеш называл пуристской. Особую роль в этом движении сыграл уже упоминавшийся в нашей статье известный славист мирового уровня А. Флакер, который, наряду с З. Шкребом, по праву считается основателем загребской школы науки о литературе. Своим отбором русской послереволюционной прозы, вошедшей в сборник под знаковым названием «Еретики и мечтатели» (1954), он познакомил хорватского читателя с альтернативной советской литературой, которая по своей поэтике отходила от соцреалистического канона. В последующие годы Флакер

актуализировал ключевые позиции русского формализма — ненавистного сталинистской филологии — и привлек внимание части научной общественности к наследию формалистов. В альманахе «Погледи» ('взгляды') он в 1955 г. публикует статью под названием «Формальный метод и его судьба», в которой в центр литературного текста ставит форму и отрицает вульгарный социологизм в содержании, склонность к идеологической критике, столь популярные в послевоенной хорватской критике. Во главу угла в интерпретации литературного произведения Флакер ставит формальные признаки, которым на Западе снова будет суждено войти в моду в 1960-е.

Чудовищная страна: от китча до Диснея

Однако самой впечатляющей десталинизация была в визуальных искусствах. Вал антисталинской карикатуры (агитпроп ее резко порицал!) был произведен в 1950-е гг. в загребской школе карикатуры, объединенной вокруг сатирического журнала «Керемпух» под редакцией комедиографа Фадила Хаджича. Одним из наиболее значимых ее представителей стал карикатурист Пьер Крижанич, однако интерес представляли также творчество Ото Рейзингера, Иво Режека, Мирко Тришлера, Владо Кристла, Альфреда Пала, Вальтера Нойгебауэра. Позднее в редакцию вошли Боривой Домникович и Ицо Волевица — создатели первых в Югославии мультипликационных фильмов (ил. 1, 2).

«Керемпух» был не только сатирическим журналом; благодаря его главному редактору Фадилу Хаджичу он превратился в настоящую фабрику смеха, под крылом которой расцвел и первый в Хорватии театр-кабаре; в 1949 г. этот сатирический журнал создал «Веселый театр "Керемпуха"», репертуар которого состоял из коротких комических сценок и танцевальных номеров. Главной направленностью «Театра "Керемпуха"» была сатира на злободневные

Ил. 1. Петар Крижанич. Карикатура на Сталина «Бабка за дедку».

Ил. 2. Петар Крижанич. Карикатура на Сталина «Доктор в СССР».

темы, а после 1948 г. часть его программ состояла в критике Информбюро. Экранизация театральных постановок в этом театре более, чем любое литературное произведение того времени, может служить иллюстрацией смены парадигмы, а точнее вестернизации культуры, а также сильной антисоветской пропаганды (демифологизации советского строя и высмеивания сталинского тоталитаризма).

Одним из наиболее успешных произведений политической сатиры в рамках программы «Керемпуха» стал фильм «Тайна дворца И. Б.», снятого режиссером Миланом Катичем в 1951 г. по сценарию Фадила Хаджича на основе одноактного балета «Веселого театра “Керемпуха”». Речь идет о танцевальной пантомиме, показывающей резолюцию Сталина в комическом ключе. Содержащаяся в ней язвительная сатира была чересчур резкой даже на вкус ее заказчиков. Кинокритик Ненад Полимац одним из первых понял значимость этого оригинального балета в начале 21 в., напомнив о том, что этот фильм, наряду с двумя другими экранизациями одноактных спектаклей театра — «Профессор Будаластов» Бранко Марьяновича и Октавиана Милетича и «Дневник Керемпуха» Богдана Марачича, — так и не был открыто показан в бывшей Югославии [Polimac][10]. Эта авангардная танцевальная пантомима почти полвека пылилась в фонде киноархива, и только в 2000 г. была открыто показана в Хорватии. «Тайна дворца И. Б.» гротескно высмеивает политическую кампанию Информбюро против Югославии, а резолюция Информбюро в фильме изображена в виде молодой женщины, которую воскрешают посредством спиритуалистического сеанса, а потом дают ей конкретное задание (ил. 3, 4).

Гротескно-сатирическую экстравагантность картины «Тайны дворца И. Б.» в наши дни исследователи связывают с типом эстетики *кемп* (*camp*) — по мысли Сьюзан Зонтаг, этот тип подразумевает определенной способ потребления культуры, особый стиль жизни и миропонимание, которые чаще всего синонимичны понятию «китч» (речь идет о намеренной гиперболе, карикатурном подчеркивании отдельных свойств того или иного персонажа или явления

10 Фильм не получил разрешения цензуры. Он лег на полку студии «Ядран-фильм», и с тех пор о нем никто ничего не слышал, — как писал Ненад Полинац в еженедельнике «Националь» в 2003 г., — пока его не обнаружил Динко Туцакович, директор программы Музея кинотеки Югославии. Фильм представлен белградской публике как сенсационное открытие в 1992 г.

Ил. 3. Кадр из кинофильма «Тайна дворца И.Б.» Фрагмент 1.

Ил. 4. Кадр из кинофильма «Тайна дворца И.Б.» Фрагмент 2.

с целью достижения комического эффекта, развлечения зрителей) [Sontag 1966][11]. И действительно, утонченностью

11 Понятие первой использовала Сьюзан Зонтаг в своем кратком эссе “Noteson Camp” еще в 1964 г., определив слово *camp* — в серьезном смысле — как плохое искусство или китч. Между тем, в настоящее время различают две разновидности эстетики *camp* — *camp* как китч в чистом виде (который предполагает серьезное к себе отношение, хотя публика может над ним и смеяться) и *camp*, который осознает себя как китч (благодаря чему возникает дополнительное юмористическое измерение).

«Тайный дворец И. Б.» не отличается, а инициалы И. Б. прямо указывают на аббревиатуру Информбюро; в спектакле все намеренно заострено, преувеличено, карикатуризировано, начиная с политического подтекста, многочисленных политических намеков. Хозяином дворца выступает некий псевдоученый, проводящий нелепые лабораторные эксперименты. Уже это бессмысленное занятие задает тон всему фильму, его гротескной образности, которая достигает своей кульминации, когда сердитый гость хозяина (одежда выдает в нем русского) вместе с пятью другими делегатами устраивает собрание и посредством магического обряда воскрешает красавицу. Собравшиеся поставили перед собой цель решить проблемы некой безымянной «чудовищной страны», а на то, что имеется в виду Югославия, указывает имя красавицы: ее зовут Резолюция[12]. «Эта печальная история лежит в прошлом. В недавнем и бесславном прошлом», — говорится в титрах в самом начале этого немого экспериментального кино, предсказывая бесславный конец Резолюции. Красавица отправляется с миссией в «чудовищную страну» (русский делегат украдкой держит при себе пистолет), пытаясь соблазнить необыкновенно трудолюбивый народ, но ее заигрывания встречают отпор. Тогда она пускается в пляску, что составляет одновременно самую смешную и при этом политически откровенную часть фильма, поскольку разнузданные гротескные телодвижения советской соблазнительницы противопоставлены размеренному и строгому стилю танцевального рисунка рабочих, жителей страны. Конец фильма соответствует его пропагандистскому назначению: несчастная соблазнительница, потерпев поражение, погибает[13], а пятеро делегатов (причастных к ее воскрешению)

12 Аллюзия на сталинскую резолюцию Информбюро 1948 г.

13 Один из многочисленных примеров чересчур однозначной политической коннотации – это извещение о смерти, на котором под надписью с именем усопшей, то есть Резолюции, стоит подпись: безутешная семья И. Б.

срочно отзываются в Советский Союз со следующими словами: «Огорчены провалом. Все на лечение в Москву».

В то время как о «Тайне дворца И. Б.» в истории хорватского кино не найти ни строчки, другому произведению в редакции «Керемпуха» было суждено войти в анналы истории — речь идет о первом в Югославии мультипликационном фильме «Великий митинг» режиссеров Вальтера и Норберта Нойгебауэров. Из сводок агитпропа следует, что журналу «Керемпух» отводилась важная идеологическая роль (киновед Даниэль Рафаэлич подчеркивает, что это издание отвечало за агитпроповский юмор): после 1948 г. посредством своей сатиры издание расправлялось с последствиями Информбюро. Поэтому неудивительно, что в начале 1950-х гг. именно под крылом этого журнала возник ряд сатирических фильмов об Информбюро; лишь один из которых, а именно «Великий митинг», был выпущен в свет. Хотя и «Профессор Будаластов», и «Тайна дворца И. Б.» в качестве театральных спектаклей были приняты хорошо, они, очевидно, показались слишком острыми (чересчур антисоветскими) и просто не были записаны в план кинопродукции (без чего ни один фильм не мог быть показан). Полимац указывает, что большая часть этих фильмов, так никогда и не вышедших в прокат, возникла *ad hoc*. Между тем известно, что подготовка к съемкам «Великого митинга» шла долго, поскольку группа карикатуристов, работавшая над этим фильмом (Владимир Делац, БоривоеДовникович, Иван Пушак, ИвоВолевица, Милан Голдшмидт и Бранко Карабаич во главе с Вальтером Нойгебауэром и главным редактором Фадилом Хаджичем), мало знала о мультипликации. На овладение техникой анимации и съемки двадцатиминутного фильма у них ушел целый год. Боривой Дворкович — прекрасный хорватский карикатурист и аниматор, который участвовал в создании этого фильма, а позднее получил известность и в Советском Союзе[14], — напоми-

14 Довникович внес вклад и в советскую мультипликацию. В 1970 г. для студии «Союзмультфильм» он сделал мультипликационный

нает, что после успеха «Великого митинга» был основан «Дуга филм», специальное предприятие по производству мультфильмов, где собрались молодые художники, аниматоры, сценографы и другие мастера, создавшие еще пять черно-белых мультфильмов. Поскольку «Великий митинг», как и «Тайна дворца И. Б.», являли собой открытую сатиру, направленную против Информбюро, фильм получил разрешение цензуры и в 1951 г. был показан на главной площади в Загребе; публика устроила овации[15]. Полимац справедливо указывает, что политическая сатира (пусть даже в такой наивной и грубой форме) очень органично воплотилась в рисованном кино, и это предопределило успех произведения В плане идей между «Тайной дворца И. Б.» и «Великим митингом» много общего; содержание обоих фильмов связано с мотивом «чудовищной страны», имя которой придумано Фадилом Хаджичем как уничижительное название Югославии, использовавшееся в советской пропаганде. Главный герой не случайно носит имя Павел Юдин; в качестве руководителя «информкампании» он находится

фильм «Странная птица». Довникович с удовольствием вспоминает дни, проведенные в Москве, а в одном из газетных интервью приводит смешную историю: «Однажды я приехал в Москву с большим ящиком своих фильмов. На аэродроме меня встретила девушка из Союза кинематографистов и, пользуясь своим служебным пропуском, провела меня кратчайшим путем к таможеннику, важно поджидавшему нас на своем посту. “Товарищ Довникович — знаменитый югославский режиссер-мультипликатор. Вот его картины!” — представила девушка меня и мою коробку, а он даже не открыл ее, уставился на меня и воскликнул: “Крек!” Этот таможенник уже по моему имени вспомнил свой любимый мультик! Он сердечно пожал мне руку, закрыл полуоткрытую коробку и дал нам знак проходить» [Dovniković].

15 Даниэль Рафаэлич в своей статье о творчестве Вальтера Нойгебауэра, режиссера «Великого митинга», так объясняет это: «Поскольку Информбюро длилось с 1948 по 1955 г., было ясно, что помимо политики государство начнет наступление и в сфере искусства, чтобы сильнее очернить противника и разъяснить т. н. маленькому человеку, почему вчерашний союзник и политический бог Сталин стал теперь не достоин уважения» [Rafaelić 2013].

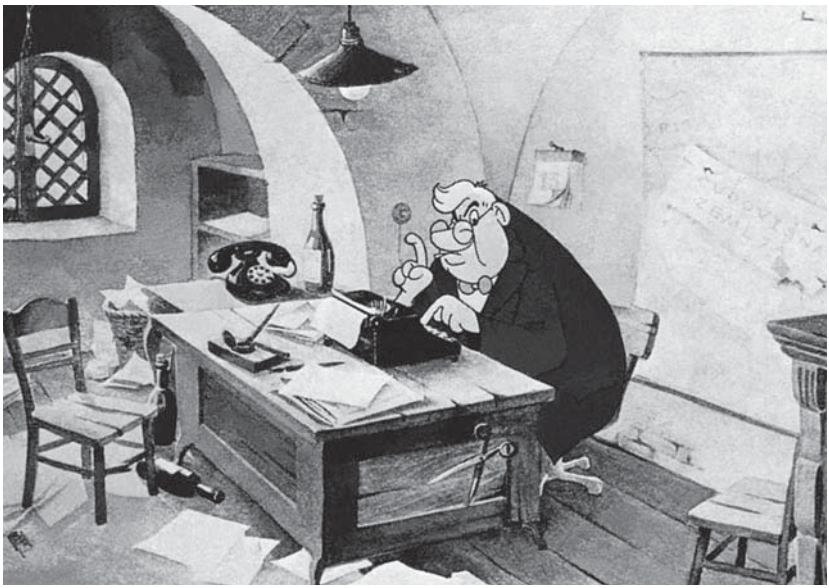
в Бухаресте (там и на самом деле находился в те годы штаб Информбюро) и сочиняет журналистскую утку.

Разумеется, эта журналистская утка символизирует резолюцию; но метафора реализована в фильме дословно: из Москвы Юдину по телефону прилетают настоящие утки, а он их распространяет дальше по миру (посредством радио и газетных новостей). «Великий митинг» изобилует анималистическими элементами; более того, мультфильм заигрывает с жанром басни, что ощутимо в его явных аллегориях. Оба сатирических произведения «Керемпуха» повествуют об отъезде в «чудовищную страну», но если в «Тайном дворце» туда отправляется красивая соблазнительница, в «Великом митинге» там случайно оказывается сотрудник Юдина, заблудившийся по дороге из «заболоченной» Албании, где он по распоряжению Юдина посещал «митинг лягушек и комаров». Главная лягушка на митинге квакала против Югославии и восхваляла Энвера Ходжу (в фильме названном защитником лягушек и комаров) за то, что тот не позволяет высушить Скадарское озеро. Чтобы придать митингу сходство с заседанием Информбюро, керемпуховцы придали карикатурный характер его завершению — шествию «жертв югославского террора», в шеренгах которого маршировали раненые лягушки. Но это не конец фильма; внезапно разразившаяся гроза взметнула советский самолет над «чудовищной страной» Югославией, и летящий в нем репортер к своему изумлению обнаружил картину, отличную от той, которую создавали журналистские утки советского Информбюро: работающие на полную мощность огромные заводы в собственности народа, совхозы, гидростанции, ударников труда, закладку нового города на реке Дунай — Нового Белграда, а также прекрасную скоростную магистраль Загреб–Белград. Журналист-аппаратчик из Информбюро возвратился в Бухарест с репортажем, в котором не смог скрыть своего восторга перед увиденным, и тогда Юдин бросает его в тюрьму.

В конце фильма Юдин сам принялся писать новое сообщение, то есть еще одну журналистскую утку, которая приняла гигантские размеры. Он выдумал «утку» настолько лживую и надутую, что она лопнула, уничтожив все вокруг, включая и себя саму. Конец фильма посвящен напрасно погибшей утке, на чьем надгробном памятнике начертано «За прочный миг и мнимую демократию» — пародия на лозунг Информбюро «За прочный мир и народную демократию», выдвинутый в Бухаресте (ил. 5, 6, 7).

Помимо пропагандистской установки фильм «Великий митинг» содержал и стилистическое новаторство. Боснийско-шведский теоретик мультипликации Мидхат Аянович Аян напоминает, что художник комиксов Вальтер Нойгебауэр был последователем Уолта Диснея в Югославии, и это отразилось на первом в Югославии мультипликационном фильме. В художественных кругах даже существует версия, что создатели «Великого митинга» в 1950 г. якобы обращались с письмом к прославленному Диснею с просьбой оказать им содействие. В ответ они получили от него ряд наставлений. Как бы то ни было, но узнаваемый диснеевский стиль в «Великом митинге» настолько очевиден, что можно говорить даже о его своеобразном посвящении гиганту американской анимации. Главная характеристика диснеевского стиля была Нойбауэром освоена особенно успешно — речь идет о реалистичности изображения. Революционную новизну, которую Дисней принес в мультипликацию, Аянович Аян описывает как анимацию, «которая возникает на почве тщательного изучения движения в природе и законов физики, а также заимствования принципов монтажа и режиссерских приемов из игровых голливудских фильмов, равно как и основательно изученных приемов художественного повествования и актерского мастерства» [Ajanović Ajan 2010, 32].

Это в конечном итоге определило мягкие закругленные линии (узнаваемые черты диснеевских



Ил. 5. Кадр из мультфильма 1.

Ил. 6. Кадр из мультфильма 2.

Ил. 7. Кадр из мультфильма 3.

мультипликаторов), благодаря которым возникали и рисованные персонажи, а не только рисунки — команда Диснея подарила анимационным фильмам оригинальные образы, с которыми зритель мог себя идентифицировать. Ряд блестящих находок (например, когда Юдин как несушка сидит на яйцах, из которых вылупляются молодые «утки») и карикатурный облик

персонажей (от раскормленного и вредного представителя власти Юдина до его безымянного помощника, типичного бюрократа-аппаратчика) являются свидетельством того, что в «Великом митинге» содержится не только открытая отсылка к вышеупомянутой диснеевской эстетике[16], но и триумф американской фантазии и массовой культуры в хорватской мультипликации 1950-х гг. Именно Уолт Дисней, отец Микки Мауса и архитектор Диснейленда, о творчестве которого Сергей Эйзенштейн отзывался как о самом большом вкладе американцев в искусство всех времен, был и его создателем, и его величайшим символом. Однако все сказанное не означает, что первый опыт хорватской анимации в целом явился выдающимся произведением искусства. «Великий митинг» страдает как раз тем, что его и породило, — избыточной пропагандой. Последняя настолько всепоглощающая и огульная, что этот очаровательный первенец хорватской анимации не может похвастаться своим высоким художественным уровнем, что ни в коей мере не умаляет его историческое значение. «Великий митинг» — это не только блестящий комментарий к бурной общественно-политической эпох, но и своего рода пролог в славную Загребскую школу мультипликации, которая в золотой период своего развития (1957–1962) стала важным вкладом в искусство европейской мультипликации[17].

Перевод с хорватского Н. В. Злыдневой

16 Динамичный монтаж и состояние тела в движении, по словам Аяновича, поставили Вальтера Нойгебауэра на самую вершину тогдашнего жанра комиксов в мировом масштабе.

17 Первым крупным успехом Загребской школы мультипликации стало получение ею Гран При в Венеции за фильм «Одиночка» Ватрослава Мимицы, не менее значимым признанием стала и престижная премия Оскар за фильм «Суррогат» Душана Вукотича в 1962 г.

Литература

Гефтер 2003 — *Гефтер М.* Сталинизм: вечное возвращение // Русский журнал. 03.03.2003 [Электронный ресурс]. URL: http://old.russ.ru/politics/20030303-gef.html

Паперный 2006 — *Паперный В.* Культура Два. М., 2006.

Ajanović Ajan 2010 — *Ajanović Ajan M.* Milan Blažeković. Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon. Zagreb, 2010.

Banac 1990 — *Banac I.* Sa Staljinom protiv Tita: informbirovskira scjepi u jugoslavenskom komunističkom pokretu. Zagreb, 1990.

Bilandžić 1999 — *Bilandžić D.* Hrvatska modema povijest. Zagreb, 1999.

Dovniković — Borivoj Dovniković — dobri duh hrvatskeani macije // National [Электронный ресурс]. URL: http://www.nacional.hr/clanak/77782/borivoj-dovnikovic-dobri-duh-hrvatske-animacije

Flaker 1988 — *Flaker A.* Nomadic ljepote. Zagreb, 1988.

Goldstein 2013 — *Goldstein I.* Hrvatska povijesti. Zagreb, 2013.

Jakovina 2003 — *Jakovina T.* Američki komunistički saveznik: Hrvati, Titova Jugoslavija i Sjedinjene Američke Države 1945–1955. Zagreb, 2003.

Kolanović 2011 — *Kolanović M.* Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije. Zagreb, 2011.

Kolanović 2013 — *Kolanović M.* Utopija pod upitnikom. Predodžba Amerike u stihovima dekadentnoga socijalizma // Socijalizam naklupi / Ured. L. Duraković, A. Matošević. Pula, 2013. S. 177–216.

Kolešnik 2006 — *Kolešnik L.* Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnosti likovna kritika 1950-ih godina. Zagreb, 2006.

Krleža 1963a — *Krleža M.* Predgovor «Podravskim motivima» Krste Hegedušića // Krleža M. Sabrana djela. Zagreb, 1963. Sv. XX: Eseji, knj. 3. S. 195–225.

Krleža 1963b — *Krleža M.* Govorna kongresu književnika u Ljubljani // Krleža M. Sabrana djela. Zagreb, 1963. Sv. XXII. S. 9–58.

Krleža 1966 — *Krleža M.* Književnost danas // Krleža M. Eseji, studije, putopisi. Zagreb, 1966. S. 90–122.

Krleža 1983 — *Krleža M.* Dijalektički Antibarbarus. Sarajevo, 1983.

Lasić 1970 — *Lasić S.* Sukob na književnoj ljevici 1928–1952. Zagreb, 1970.

Lasić 1989 — *Lasić S.* Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži IV: Stvaranje kulta. Zagreb, 1989.
Leksikon 2004 — Leksikon Yu mitologije / Ured. I. Andrić, V. Arsenijević, Đ. Matić. Zagreb; Beograd, 2004.
Maković 2014 — *Maković Z.* Spomenička plastika Vojina Bakića // Vojin Bakić. Svjetlosne forme / Ured. N. Ivančević. Zagreb, 2014. S. 201–211.
Najbar-Agičić 2013 — *Najbar-Agičić M.* U skladu s marksizmom i ličinjenicama. Zagreb, 2013.
Nemec 2003 — *Nemec K.* Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine. Zagreb, 2003.
Pavletić 1952 — *Pavletić V.* Neka bude živost // Krugovi. Br. 1. S. 1–7.
Petrović 2013 — *Petrović T.* Jugoslovenski socijalizam u muzeju: socijalističko nasleđe kao kulturna baština // Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva / Ured. M. Kolanović. Zagreb, 2013. S. 31–46.
Polimac — *Polimac N.* Zabranjeni i izgubljeni hrvatski film // National [Электронный ресурс]. URL: http://arhiva.nacional.hr/clanak/12004/nacional-otkrio-zabranjeni-i-izgubljeni-hrvatski-film
Prosperov-Novak 2003 — *Prosperov-Novak S.* Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 2003.
Radić — *Radić D.* Rezolucija Informbiroa kao djevojka // Matica hrvatska [Электронный ресурс]. URL: http://www.matica.hr/vijenac/241/Rezolucija%20Informbiroa%20kao%20djevojka
Rafaelić 2013 — *Rafaelić D.* Walter Neugebauer: čovjek koji stripom misli filmu // Arteist. 04.02.2013 [Электронный ресурс]. URL: http://arteist.hr/walter-neugebauer/
Šegedin 1950 — *Šegedin P.* O našoj kritici. Nacrte referata za II. Kongres Saveza Književnika Jugoslavije // Republika. Br. I/IV. S. 3–12.
Sontag 1966 — *Sontag S.* Against Interpretation and Other Essays. New York, 1966.
Spehnjak 2000 — *Spehnjak K.* Javnost i propaganda. Narodna fronta u politici i kulturi Hrvatske 1945–1952. Zagreb, 2000.
Visković 2001 — *Visković V.* Sukob na ljevici. Zagreb, 2001.
Vučetić 2012 — *Vučetić R.* Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka. Beograd, 2012.

Йеша Денегри (Белград)

НЕОАВАНГАРД В ХОРВАТСКОМ ИСКУССТВЕ 1950-Х И 1960-Х ГГ.: ГРУППЫ «ЭКЗАТ-51» И «ГОРГОНА»

В истории искусства 20 в. уже давно сложились терминологические определения, в которых содержится понятие *авангард*: это прежде всего разные виды исторического авангарда 1910-х гг., а также явления послевоенного авангарда и поставангарда как наследия духовных, идейных и практических течений исторического авангарда второй половины 20 в. В то время как исторический авангард — его представители и движения — многократно подвергались переоценке, став в современной культуре почти мифом, о послевоенном авангарде и поставангарде этого сказать нельзя. Более того, ценность упомянутых направлений порой даже подвергается сомнению, а то и вовсе отрицается даже авторитетными искусствоведами. Так, в статье «Апология авангарда» 1962 г. Ханса Магнуса Энцельбергера утверждается, что «любой современный авангард — это некое повторение, обман или самообман». Следует в этой связи упомянуть и Питера Бюргера: в своей книге «Теория авангарда» он прямо заявляет, что «неоавангард институализирует авангард как искусство, и тем самым отрицает сущность авангардной стратегии» [Bürger 1979]. Позицию Бюргера разделяет и Александр Флакер в книге «Поэтика оспаривания» [Flaker 1984]: он выражает мнение, что следовало бы подобрать какое-то другое название радикальным инновациям в искусстве после Второй мировой войны (хотя сам ничего не предлагает) и чем-то заменить малопригодный для них термин *неоавангард*. Вместе с тем, всеми признается (и об этом писал в ряде своих работ

DOI: 10.31168/91674-526-9.6

Миклош Саболчи), что в наиболее передовых послевоенных художественных направлениях речь совсем не идет о прямом подражании уже утвердившемуся наследию исторического авангарда, о некоем простом заимствовании приемов и поведенческих практик, основанных на немотивированном скандале или на стремлении к быстрому коммерческому успеху, напротив — речь идет об оригинальных явлениях, возникших по своим причинам в конкретных исторических условиях и в определенном культурном и художественном пространстве. Перед нами — феномен со своими особенностями и проблематикой, специфическими ценностями и достижениями, которые надо серьезно изучать и трактовать как нечто совершено самостоятельное.

Чтобы выявить характерные признаки и систему ценностей неоавангарда, не следует навешивать на него теоретические ярлыки, нужно обратиться к конкретным примерам. После Второй мировой войны в хорватском искусстве можно выделить два феномена, которые, несмотря на множество различий, проявляют общие типические свойства неоавангардной поэтики: это группа «ЭКЗАТ-51» (“EXAT-51”), возникшая в первой половине 1950-х, и группа «Горгона» (“Gorgona”) первой половины 1960-х гг. Обе группы принадлежат эпохе, которая в политической истории тогдашнего югославского общества отмечена двумя вехами — 1948 г. как ее началом и 1968 г. как концом. Данные художественные группировки можно отнести к неоавангарду, потому что их отличает радикализм, в каждом случае проявившийся по-своему, в понимании искусства, резко выделяющий их из всего, что происходило в художественной жизни Югославии. То есть обе группы, повторимся, каждая по-своему, обладают чертами неоавангарда именно потому, что в своей поэтике и особенно миропонимании, то есть художественной идеологии, черпали вдохновение из совсем иных источников, обращались к иным идейным установкам по сравнению с преобладающей тогда в Югославии

моделью модернизма умеренного толка. Культурные истоки и идейные установки обеих групп опираются как на наследие европейского и русского исторического авангарда, так и на последовавшие за ним явления интернационального послевоенного неоавангарда, и при этом следует подчеркнуть, что термин *неоавангард* мы применяем не в ценностном смысле, а скорее в плане типологической, языковой и практической, одним словом, проблемной классификации рассматриваемых феноменов.

«ЭКЗАТ-51»

Возникновение группы «ЭКЗАТ-51» было ознаменовано Манифестом, распространенным на пленуме хорватского Союза художников-прикладников в Загребе 7 декабря 1951 г. В этом документе отстаивалась идея синтеза художественных дисциплин, заявлялось о праве на свободное творчество, беспредметную живопись, а прикладное искусство рассматривалось равноценным так называемому чистому искусству, в связи с чем объявлялась необходимость создания и развития промышленного дизайна, а в качестве положительного примера художественного творчества приводилась их экспериментальная практика (название группы «ЭКЗАТ-51» — это сокращение от «Экспериментальная мастерская[1]»). Манифест подписали Бернардо Бернарди, Здравко Бреговац, Иван Пицель, Звонимир Радич, Божидар Рашица, Венцеслав Рихтер, Александр Срнец и Владимир Захарович, а вскоре после публикации Манифеста к группе присоединился и Владо Кристл. Возникновению Манифеста предшествовали публикации будущими членами объединения своих проектов оформления выставочных павильонов на индустриальных выставках как в Югославии, так и за границей (Загреб, Стокгольм, Вена в 1949 г., Ганновер,

1 *Мастерская* по-сербски и по-хорватски *atelje. — Прим. ред.*

Чикаго, опять Стокгольм в 1950 г.). Такие выставки рассматривались как практическое применение принципа синтеза функциональной архитектуры и предметов быта в художественном оформлении среды обитания. Когда этот вид деятельности был исчерпан, четверо членов «ЭКЗАТ», а именно Кристл, Пицель, Рашица и Срнец, сначала в Загребе, а потом в Белграде в 1953 г. организовали программную выставку абстрактной живописи, целью которой было продемонстрировать свои художественные и идеологические воззрения. Выставка вызвала большой резонанс не только в среде собственно художественной, но и гораздо шире — в среде культурной и политической общественности. Мнения разделились, возникла живая дискуссия, но множество теоретических соображений и критических замечаний, высказанных как в поддержку, так и в порядке критики группы, убедительно свидетельствовали о том, что такая противоречивая реакция есть знак переломного момента в понимании современного искусства в данных социальных условиях. Совместное начало было бурным, но потом группа постепенно распалась, некоторые ее участники стали работать в одиночку. Последней датой «ЭКЗАТ» считается выставка картин Пицеля и Срнеца в Белграде в 1956 г. Эти два мастера обозначили последний этап существования группы.

Основные принципы творческой деятельности художников восходят к наследию исторического авангарда в диапазоне от Баухауза и группы «Де Стиль» до русского конструктивизма и функционализма, чьи идеи нашли благодатную почву в Югославии, где в те годы шло постепенное экономическое обновление модели социализма. Бытовые условия в те годы были тяжелыми, но в обществе царил оптимистический подъем, который был связан не столько с восторженным приятием новой политической системы, сколько обусловлен насущной потребностью в комфорте, в цивилизованном быте, пришедшим на смену разрухе и трагедиям Второй мировой войны. Группа «ЭКЗАТ-51» органично вписалась

в атмосферу послевоенного обновления и строительства, ее члены были поборниками новых общественных отношений, однако от политики властей они не ждали выгод, а свои произведения создавали в соответствии с собственными убеждениями, и, едва сводя концы с концами, хотели лишь занять подобающее место в той среде, где они работали. Все давалось им с огромным трудом, приходилось преодолевать косность окружения, пусть даже вполне толерантного. Впрочем, среда все-таки была достаточно развитой в культурном и художественном отношении, так что несмотря на однопартийную систему Югославии, к творчеству молодого поколения архитекторов и художников, еще не добившихся серьезного признания, относились миролюбиво. Один из членов группы, Венцеслав Рихтер, так писал о том, как общий художественный климат влиял на деятельность «ЭКЗАТ»: «Мы просто хотели спокойно работать, хотя можно было ожидать и разных гонений. По счастью былая привязанность людей к сталинизму уже была на исходе, так что все противодействия не выходили за пределы профессионального круга. Нас не преследовали, не ругали, ничего такого не было. Мы стали — не знаю, стоит ли об том сожалеть, — полноценными членами общества, потому что обстановка в стране к этому располагала».

Публикация Манифеста группы «ЭКЗАТ-51» в декабре 1951 г. пришлась на время разрыва с господствовавшей ранее идеологией социалистического реализма в культурной политике послевоенной Югославии. Манифест стал одним из ключевых теоретических и практических свидетельств этого разрыва в области изобразительных искусств. Отрицание социалистического реализма, возникшее несмотря на сопротивление некоторых властных структур, несомненно, явилось следствием коренного поворота в тогдашней внешней политике Югославии вслед за резким обострением отношений с Советским Союзом после Резолюции 1948 г. Страна открылась Западу, решительно порвала с просоветским лагерем,

и все это происходило в очень напряженной и опасной ситуации холодной войны, в которой Югославия взяла курс на мирное сосуществование, сделала первый шаг на пути к политике неприсоединения, поворот к которой был провозглашен на Конференции неприсоединившихся стран в Белграде в 1961 г. Не случись эта решительная политическая перестройка, смягчения в сфере искусства и культуры ждать бы не пришлось. Одним из первых симптомов изменения позиции правящей партии стала историческая речь Эдварда Карделя на заседании Словенской академии наук и искусств в 1949 г.: важный государственный и партийный деятель заявил о том, что следует пересмотреть жесткие идеологические нормативы и что работникам науки и культуры надо развивать собственную инициативу в рамках их профессиональной сферы. Именно в атмосфере относительной либерализации политической и культурной жизни в стране стало возможным появление на свет группы «ЭКЗАТ-51», хотя сам факт либерализации, конечно, еще не достаточен для понимания конкретных идей и принципов в искусстве тех лет, равно как и деятельности самой группы. Принципиально важным для группы «ЭКЗАТ-51» был факт объединения одаренных художников, которые смогли воплотить свои идеи в искусстве. Творчество группы следует рассматривать именно в системе сложного переходного периода, когда политические обстоятельства и события художественной жизни сплелись воедино. Особенность группы «ЭКЗАТ-51» на фоне остальной художественной жизни Югославии состояла в том, что и Манифест, и живописная практика четырех основных членов группы открыто призывали к признанию тогда (как, впрочем, и позднее) очень непопулярного в обществе абстрактного искусства. Последнее было чуждо не только уже утратившим былую силу сторонникам социалистического реализма, но и таким влиятельным врагам социалистического реализма, как Мирослав Крлежа, который в своей знаменитой речи

на Конгрессе Союза писателей Югославии в Любляне в 1952 г. призывал отрешиться, наряду с соцреализмом, также и от «абстрактной живописи или поэзии, которые вот уже пятьдесят лет тщетно пытаются пестовать на Западе». Высказанная на столь авторитетном форуме и таким выдающимся человеком, эта позиция для членов группы «ЭКЗАТ-51» могла иметь куда более неприятные и опасные последствия, чем нападки уже бессильных сторонников соцреализма. Высказывание Крлежи подтверждает тот факт, что деятельность группы «ЭКЗАТ-51» была в те годы в стороне от нового мейнстрима, который в искусстве Хорватии и Югославии в целом обрел форму умеренного модернизма, лишь слегка обновившего довоенные позиции. Свои идеи и художественный язык этот умеренный модернизм черпал из наследия салонной живописи 1930-х гг., и после Второй мировой войны, получив название «социалистический эстетизм», занял доминирующие позиции, выполняя роль привилегированной художественной идеологии в тогдашнем общественно-политическом укладе Югославии.

Деятельность группы «ЭКЗАТ» воспринималась неоднозначно. Их архитектурные проекты продолжали традицию загребского зодчества межвоенного двадцатилетия, а практика промышленного дизайна в условиях очень скромного послевоенного быта казалась пионерским прорывом в будущее. Что же касается абстрактной живописи четырех главных членов группы, она открыто шла наперекор традиции и стала вызовом косной среде, на что последняя реагировала многочисленными протестами. Характерно, что критические голоса в адрес абстрактной живописи «ЭКЗАТ» раздавались не со стороны в те времена уже преодоленного соцреализма, а, наоборот, из лагеря модернизма. Известный историк искусства Милан Прелог, современник описываемых событий, так писал о реакции общества на деятельность группы: «Существовал некий “микроклимат”, который способствовал росту понимания нового. Между тем,

в “макроклимате” преобладали устарелые представления о живописи и искусстве в целом. Критиковали соцреализм, но следует учесть, что соцреалистическая эстетика была близка традиционному пониманию живописи, своего рода академизму, определявшему вкус той эпохи, поэтому обществу было легче принять “реализм”, пусть даже социалистически окрашенный, чем какой бы то ни было авангард». Один из членов «ЭКЗАТ», художник Иван Пицель, причины негативной реакции общества на появление группы видит в следующем: «Наряду со всеми возможными и невозможными аргументами против нашей живописи, нам постоянно твердили, что мы здесь чужие, хотя не следовало бы забывать, что именно в нашем городе творили Алексич (дада), Мицич (“Зенит”), Шуманович (посткубизм), Сейссель (“Баухауз”). Очевидно, возобладавший в Югославии мещанский вкус заслонил их творчество».

Непонимание публикой геометрической абстракции «ЭКЗАТ» (хотя была и не только геометрическая) — вот главная и по существу единственная причина неприятия группы. Именно живопись, а не деятельность группы в целом, определяет большой разброс оценок художественной критики — от ее полного отрицания в статье «Нелепости астратизма» философа Руди Супека в журнале «Погледи» (Загреб, № 6 за 1953 г.) до горячей поддержки той же самой живописи в статье «Язык абстрактного искусства» искусствоведа Дмитрия Башичевича, опубликованной в журнале «Круги» (“Krugovi”) (№ 4 за 1953 г.). А статью Радослава Путара с положительной оценкой группы газета «Народни лист» (“Narodni list”) вообще отказалась опубликовать, что свидетельствует о явном неприятии подобного искусства прессой, которая находилась под полным контролем властей. «ЭКЗАТ» упрекали и в том, что группа якобы сильно опоздала со своими новациями, что все это уже было у Кандинского, Мондриана и Малевича, но при этом намеренно или по незнанию упускалось из вида, что в послевоенной Европе создавалось много

схожего с геометрической абстракцией «ЭКЗАТ»: синтез архитектуры и изобразительного искусства группы “MAC” (“Movimento arte concreta”) и “Formauno” в Италии, а также “Espace” во Франции. С этими группами у «ЭКЗАТ» была близкая программа, хотя прямых контактов не было. Однако само существование противоречий в интерпретации и оценке живописи «ЭКЗАТ», наряду со свободой выставочной деятельности группы в Загребе и Белграде (где она также пробудила оживленную дискуссию), свидетельствуют не только о трудностях в понимании и выработке адекватной реакции, но и о том, что в том климате, который сложился в стране сразу после отхода от соцреализма, была заложена возможность и положительного восприятия этого явления. В обстановке относительной либерализации культурной и художественной жизни Югославии в первой половине 1950-х гг. абстрактная живопись «ЭКЗАТ» смогла отстоять свое право на существование и свободу выражения, она стала вскоре определять понимание искусства, а позднее получила высокую оценку, заняв достойное место в истории культуры Хорватии. В наши дни художественный язык группы воспринимается как крайнее «левое крыло» на карте хорватского искусства послевоенного времени. Если говорить о его типологических и идеологических характеристиках, вся деятельность группы «ЭКЗАТ-51» выступает как модель и матрица неоавангардного течения в окружении всевластия умеренного модернизма послевоенного искусства Югославии.

«ГОРГОНА»

В то время как группа «ЭКЗАТ-51» заявила о себе в форме манифеста, этого типичного инструмента авангарда, посредством которого архитекторы, дизайнеры и живописцы предъявляли обществу свою идеологическую программу с целью артикуляции общих, пусть

и индивидуально окрашенных, принципов, а выставки абстрактной живописи как необыкновенное новаторство активно будировали художественную и социальную среду, группе под загадочным и многозначным названием «Горгона» такого рода общественная, программная, идеологическая и провокационная позиция была крайне чужда. Две этих группы — «ЭКЗАТ-51» и «Горгона» — отстоят друг от друга всего на 10 лет и, несмотря на то, что их деятельность протекала в одной и той же атмосфере, во всем являются полными антиподами. Различались, прежде всего, формы творческой жизни художников. Деятельность «Горгоны» разворачивалась в период с 1959 по 1966 г.: состоялось 13 выставок разнообразного содержания, все они проходили в «Студии Г» (частной мастерской по изготовлению рам для картин, *Schira*). Кроме того, было выпущено 11 номеров «антижурнала Горгона». Впрочем, в те времена мало кто осознавал, что происходит. Существование Горгоны как самостоятельного художественного явления в полной мере было осмыслено лишь по результатам ретроспективной выставки в 1977 г. в Загребе, что нашло отражение в предисловии к каталогу, написанном Неной Димитриевич. Все, что происходило позднее, — а это 12 номеров бюллетеня «Постгоргона» (1985–1986), 6 номеров издания для библиофилов “Post Scriptum” 1989 г. и особенно ряд выставок под названием «Горгона» и «Горгона и после» в Югославии и за границей (в Белграде и Мёнхенгладбахе в 1977 г., Сан Паоло в 1981 г., Осиеке в 1985 г., снова в Белграде в 1986 г., в Дижоне в 1989 г., в Доло под Венецией в составе 47 Биеннале в 1997 г.) — постепенно создало некий миф о новом хорватском искусстве, но при этом и само стало весьма значимым художественным явлением. Возник так называемый «феномен Горгоны», со всеми его достаточно подробно описанными, но все еще малопонятными особенностями, которые складываются в весьма нетривиальный рассказ об этом очень закрытом, при всей его публичности, художественном явлении.

Помимо вышеупомянутых выставок и публикаций следует назвать и мастеров, связавших свои судьба с группой. Приведем их имена в алфавитном порядке: Димитрий Башичевич / Мангелос, Йосип Ваништа, Марьян Йешовар, Юлие Книфер, Иван Кожарич, Матко Мештрович, Радослав Путар, Джуро Седер, Миленко Хорват. Йосипу Ваниште приписывается роль родоначальника группы «Горгона», вокруг него некоторое время собиралась и вся остальная неформальная братия. Ваништа стал духовным и организационным *spiritus movensom*, духовным лидером группы: он был единственным, кто скорее предчувствовал, нежели сознательно планировал деятельность содружества. Вот почему для понимания отличительных особенностей Горгоны так важны ключевые тезисы Ваништы, которые мы выделили из более широкого контекста:

— «Горгона» не являлась группой живописцев. Общее проявлялось в беседах, идеях, иногда в реализациях, даже с помощью письменного слова в тех случаях, когда все другое было невозможно.

— Устремления «Горгоны» были направлены на внеэстетическую действительность. Интеллектуальная сдержанность, пассивность и безразличие сочетались с открыто ироническим отношением к миру, в котором мы обитали, его отрицанием. Произведению искусства не придавалось большого значения, формы деятельности были крайне упрощены.

— «Горгона» вершила суд над темными сторонами человеческого существования: абсурдом, пустотой.

— «Горгона» не имела целью создать нечто особое. Постулировался определенный тип поведения художника, полного самоиронии и необычных поступков. Возможно, мы придумали кое-то новое, а может быть, решали лишь свои частные проблемы, предаваясь тягостным переживаниям. Возможно также, что после нас не осталось ничего, кроме памяти о дружбе и духовном родстве, которые нас объединяли.

Парадокс «Горгоны» состоит в том, что в группу входили очень значимые художники, а также ведущие художественные критики первого послевоенного поколения, но при этом их общественная и признанная обществом деятельность выходит за рамки понятия *объединение*. Деятельность «Горгоны» включала в себя частные встречи и дружеское общение, в результате которого возникло «горгонское поведение», ускользающее от внешнего наблюдателя. Именно его имеет в виду Ваништа, говоря о том, что «после нас не осталось ничего, кроме памяти о дружбе». Очевидно, так это и было, но возникает вопрос, как трактовать живописные и скульптурные произведения столь высокого класса и столь многочисленные, что из них можно было бы создать целый музей. Речь идет о творчестве членов объединения, а не об их формах поведения в узком смысле слова, хотя, конечно, все было очень тесно переплетено и по существу неразделимо. Феномен Горгоны как целого сложен еще и потому, что каждый из членов понимал общность группы и свое место в ней очень по-своему. Собираться вместе и дружить означало дарить и принимать подарки, и потому в отношениях хотя и не было особенных обязательств друг перед другом, но за каждым признавалось право на собственные духовные принципы, а они выковывались в процессе обмена мнениями, впечатлениями, эмоциями, одним словом, во всем, что происходило внутри сообщества, которому каждый был предан всей душой. И хотя члены группы работами каждый в своем виде искусства, хотя все говорили каждый на своем художественном языке, в их практической деятельности можно уловить много общего, и на основе этого понять ее особенность на фоне всего, что в те годы происходило на художественной арене Югославии. Была некая трудно определимая, но очень ясно ощущаемая глубинная ментальная и эмоциональная энергия, для именования которой подойдет только одно понятие — «духовность “Горгоны”», и оно охватывает все — от материальных до нематериальных свершений,

что членами «Горгоны», во имя «Горгоны» и под крылом «Горгоны», а также в виде наследия «Горгоны» было произведено и сохранилось в истории.

Обращение к «Горгоне» в контексте «новой художественной практики», искусства уже следующего десятилетия, именно со стороны искусствоведа Нены Димитриевич, свидетеля тех событий, вполне закономерно. В ее интерпретации отдельные проявления «Горгоны» легли в основу новой эстетики 1970-х, и среди них — дематериализация художественного объекта, бытовое поведение художников в рамках художественного кода, журнал и книга как художественное произведение, дистанционная художественная коммуникация по почте (*mail art*), доминирование ментального над изобразительным в произведении искусства. Статья Нены Димитриевич не случайно называется «"Горгона" — искусство как манера поведения», а одна из подглавок носит название «Язык как художественный материал в практике "Горгоны"». Критик раскрывает характерные свойства «Горгоны», ставя ее деятельность в один ряд с творчеством Джона Кейджа, движением "Fluxus", работами Ивеса Кляйна и Пьера Манцони, группой "Zero". Эти связи и параллели были не только рождены общим духом времени, но возникали и вследствие прямых контактов. Так, ряд членов «Горгоны» общались с Кейджем во время его пребывания в Загребе в 1961 г., Дитер Рот (член группы "Fluxus") опубликовал свой номер «антижурнала "Горгона"», а Мацони и члены группы "Zero" Мак, Пиене и Укер принимали участие в первой выставке «Новые тенденции», которая проходила в Загребе в 1961 г. и на которой выставил свои произведения член «Горгоны» Книфер, причем в ее организации принимали участие Матко Мештрович и Радослав Путар, также горгоновцы. Эти связи, основанные на духовной близости художников, свидетельствуют о том, что «Горгону» следует рассматривать в контексте неоавангарда 1960-х гг., она является органичной частью европейского пути развития искусства

того времени, особенно в том его сегменте, который наследовал принципы Дюшана и дада. Для этого художественного движения характерно отрицание эстетического и повышение роли концептуального, соединение мыслительного и чувственного начал, скептическое, пессимистическое восприятие мира, преданность отдельного индивида узкому кругу избранных наподобие группы «Горгона». Оценка Нены Димитриевич специфической духовности «Горгоны» звучит сегодня как нельзя более актуально: «Каковы бы ни были особенности отдельных художников, принадлежавших к кругу “Горгоны”, их объединяет принадлежность духу модернизма, который обнаруживает себя в таких эстетических категориях, как абсурд, пустота, монотонность, а также в склонности к нигилизму и метафизической иронии».

Данная Неной Димитриевич характеристика «духа “Горгоны”» базируется больше на состоянии умов членов объединения, их общем интеллектуальном фундаменте, нежели на профессиональной специализации (живопись, скульптура). Как и многие другие интеллектуалы молодого поколения того времени, эти художники шли по пути постепенного отхода от послевоенной культурной и художественной жизни Югославии. Их мировоззрение сложилось во многом под влиянием духовной атмосферы Загреба начала и середины 1950-х гг., когда благодаря редакционной политике ведущих журналов и издательств в страну хлынула широкая волна актуальной печатной продукции из Европы и Америки, стала доступна информация о современной гуманитарной мысли, прежде всего литература и философия экзистенциализма. Так, в Загребе уже в 1951 г. были напечатаны пьесы Сартра «Мертвые без погребения» и «Почтительная потаскушка» в переводе Радована Ившича, а в 1952 г. — его роман «Тошнота» в переводе Тина Уевича. А затем отдельными изданиями и в журнальных приложениях (особенно в журнале «Круги» (“Krugovi”) вышли переводы Пруста, Кафки, По, Т. Манна, а также Бретона, Чара, Камю,

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Т. С. Элиота, Фолкнера, Хемингуэя, Сарояна, Дос Пассоса... Следует также упомянуть и о наступившей в те годы переоценке хорватских поэтов младшего поколения, таких как Антун Бранко Шимич и особенно Тин Уевич, чье творчество прежде замалчивалось. Воспитанные на чтении такого рода молодые интеллектуалы, а среди них были и члены «Горгоны», выстраивали в этой духовной атмосфере свою особую картину мира, искали свои особые пути в живописи и скульптуре, и это объясняет их склонность к абсурду, ощущение пустоты и скуки, их нигилизм и метафизическую иронию.

Мировоззрение художников и критиков, собравшихся под крылом Горгоны, было свойственно всему поколению, выросшему в условиях «мягкого» социализма послевоенной Югославии. Не будучи конформистами, они не хотели подчиниться социальным нормам того времени, но при этом не было желания и бежать от них. Они стремились обрести себя здесь и теперь, всеми силами защищая свободу, целостность и достоинство собственной индивидуальности. Погруженные в свой закрытый мир и сосредоточенные на искусстве, они выражали свои хотя и крайне отчужденные от социума, но очень устойчивые и непреклонные жизненные принципы. «Вероятно, Марьян Евшовар, — как отмечал Ваништа в своих воспоминаниях о том времени, — был недалек от истины, когда говорил, что члены “Горгоны” вели себя так, будто они жили не в условиях коммунистического режима». Эти художники не были ни радикалами в искусстве, ни политическими диссидентами, и меньше всего — бунтовщиками, противниками общества, в котором они жили. Но они не принадлежали и к его поборникам. Они существовали в своем параллельном мире, не желая ничего менять в сложившейся социальной ситуации, и это отличало их пассивное противостояние окружающей среде от активной позиции группы «ЭКЗАТ-51». Речь идет об особой модели, показательной и органичной для своей среды, представляющей интерес и для наших

дней, — модели, отличной как от близких ей явлений в западноевропейском либеральном и рыночном обществе, так и противоположном мире Восточной Европы, где властвовал соцреализм и над искусством царил тотальный контроль.

Статья подготовлена по материалам доклада, прочитанного на коллоквиуме «Художественный авангард в наши дни», организованном Словенским эстетическим союзом в Любляне 24 октября 2003 г. Публикуется в авторской редакции.

Перевод с сербского Н. В. Злыдневой

Литература

Bürger 1979 — *Bürger P.* Theory of the Avant-garde. Translated from second German edition “Theorie der Avant-garde”, 1974. Manchester University Press, 1979.

Flaker 1984 — *Flaker A.* Poetika osporavanja. Zagreb, 1984.

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб)

ЗАГРЕБ В ШЕСТИДЕСЯТЫЕ

> В 1960 году я посетил Загреб. С первой встречи с художниками и критиками меня поразил дух открытости, который царил в этой на удивление информированной среде.
>
> *Альмир Мавиньер*

Поиски значения, обычно называемые интерпретацией, — это практически бесконечный процесс, но художественная практика по своей природе также требует непрестанного обновления. Между тем, по словам Стефена Бана, процесс интерпретирования является вовсе не «авантюрой неприкрытой субъективности», средоточием «частных истин», а «движением наружу», «к социальному измерению» [Bann 1989]. Семиотик Ян Мукаржовский писал, что всякое художественное произведение состоит из двух частей, «произведения-вещи» (его можно пощупать, купить или реставрировать) и «эстетического объекта», который «размещен в коллективном сознании». Поэтому в процессе интерпретации необходимо учитывать разные коды, в которых в той или иной степени реализуется эстетический объект и которые задают колею коллективного сознания определенной исторической эпохи. Эстетический опыт шестидесятых годов прошлого века развивался под знаком осмысления этих констант. Конечно, их осознание возникло с эпохи, которая началась с Эдуарда Мане в 1860-е гг. и кульминировала спустя столетие, проявив себя в аналитическом познании, формализации и объективизации художественного языка. Между тем, применительно к «неизобразительной тенденции» современного искусства и его «аналитических постулатов»

DOI: 10.31168/91674-526-9.7

(Филиберто Менна) невозможно найти однозначную и линейную логику его развития, поскольку данная традиция базируется на различных системах означивания. Нельзя дать и однозначной интерпретации исходных позиций развитого модернизма, поэтому следует различать специфику искусства Нового времени, модернизма и/или неоавангарда.

Термин *модернизм* до сих пор имеет широкое хождение, однако важно иметь в виду и другие теоретические программы и принципы, коль скоро историческая ситуация 1960-х гг. развенчала редукционистскую логику выдвинутой Гринбергом концепции высокого модернизма, согласно которой автономность художественного произведения является главной тенденцией 20 в. Стало ясно, что излишняя жесткость этих эстетических постулатов искажает живую логику разнообразных новаций в искусстве модернизма именно в тот момент, когда оно — это искусство — описывается как непротиворечивая, целостная и замкнутая в себе художественная система. Правильнее было бы говорить об искусстве модернизма и его художественно-критической мысли как многоликом и лишенном целостности явлении: в эту эпоху стало непонятно, что считать относящимся к продуктивной альтернативе доминирующей традиции, а что — к ее ответвлениям и продолжениям, как считали члены британской группы художников и теоретиков искусства “Art & Language”, которые с шестидесятых все вместе и каждый по отдельности развивали критический подход к модернистской практике гринберговского типа [Harrison, Wood 1992, 873–879]. Именно неоавангард стал тем направлением, которое открыло дискуссию о смысле эстетической автономии искусства, и сделал он это прежде всего посредством преодоления границ, которые были свойственны модернизму с его герметичным пониманием художественного произведения, с его противопоставлением высокого искусства и массовой культуры. В рамках критики модернизма неоавангард

сосредоточился на социальном контексте искусства. Предлагалось переосмыслить определение искусства, основанное лишь на морфологии художественного произведения и игнорирующее широкий контекст, а также языковой аспект. Согласно неоавангарду, все эти компоненты передаются «разнообразными кодами» той или иной идеологии, научного познания и составляют единый мир искусства и культуры.

Существующий под терминологическим названием, предложенным критикой 1960-х в рамках модернизма, неоавангард относится к тому историческому опыту современного искусства, который делает его сложной совокупностью идей, движений и индивидуальных практик, направленных на переосмысление художественного произведения, внедрение новых представлений о современности. Сегодня стал ясен пророческий смысл слов Филиберто Менне, произнесенных им на открытии выставки миланской группы "T" в Риме в 1961 г. (именно в этом году в Загребе началось и международное движение под названием «Новые тенденции»): «Молодые миланские художники намерены отказаться от банального восприятия картины или скульптуры как украшения интерьеров новой буржуазии, чтобы предложить открытое искусство (un arte aperta), которое предполагает активное участие зрителя» [Menna 1970, 217[1]]. Идея «активного участия», в наши дни ни у кого не вызывающая сомнений, отвечала требованию «тотальной коммуникации» — тенденции, принцип которой на том же вернисаже сформулировал критик Лучио Фонтана, призывая к открытому диалогу искусства и общества (в противовес субъективному перцептивному сознанию). Во все более усложняющихся условиях жизни, обусловленных модернизацией, таких как внедрение новых технологий,

1 Статья "Attualita e utopia del l'arte programmata" [Menna 1963], позднее была включена в: [Menna 1970, 217–231]. См. также новое издание: [Menna 1984]. Первый перевод на хорватский: [Meštrović 1967a].

либерализация и демократизация общества, рост потребительской активности и расширение массовой поп-культуры, а также альтернативные и маргинальные движения и формы поведения, которые элитарная, ориентированная на высокую эстетику культура обычно исключала, развилась тенденция к трансформации конкретной реальности в направлении овладения «эстетической перспективой существования» (название книги Менны — "Profezia di una società estetica" [Menna 1968]), в дополнение к техническому, научному, а также политическому измерениям бытия. В период своей демократизации и расширения влияния в обществе современное искусство выдвигает и альтернативные модели деятельности и поведения, и таким образом превращается, с одной стороны, в эстетическую акцию, а с другой — в витальную активистскую и/или медитативную практику. Разграничения внутри этой двойственной структуры были не всегда очевидны, как не очевидны и отношения между так называемыми «средами» или «гранями» практик. Они отчасти сокрыты пеленой тогдашнего «биполярного мира», и загребская художественная сцена 1960-х гг. является ярким свидетельством этого.

Движение неоавангарда в Загребе в целом совпадало с тем, что происходило в те годы в западном неоавангарде в его наиболее ярких проявлениях, однако в Хорватии оно обладало и рядом особенностей: здесь проблемы современного искусства еще не прижились, хотя само искусство чутко реагировало на вызовы «новой эпохи». Поэтому, как говорил один из протагонистов «Группы Н» из Падуи, Альберт Бьязи, «такое движение не случайно возникло в Загребе, этом открытом Востоку и Западу европейском городе, как не случайно и то, что феномен шестидесятых привлек художников европейского континента (и даже российскую группу "Движение"), а также из Южной Америки» [Biasi 1983, 163]. «Новая среда» хорватского искусства органично влилась в интернациональный процесс, а не стала «запоздалым» откликом, доказательством чего

служат крупные международные манифестации, такие как Музыкальное Биеннале в Загребе, а также и сотрудничество с Джоном Кейджем, зачинателем движения "Fluxus", которое получило широкую известность благодаря своему эмансипированно-виталистскому духу и было направлено на эстетизацию быта и деэстетизацию искусства как на уровне индивидуума, так и в плане перемен в обществе в целом.

Разумеется, не следует забывать и об упорном сопротивлении среды. Борьба за новое искусство велась на протяжении всего послевоенного десятилетия, и постоянно вставал вопрос: «Следует ли и далее терпеть миф о неизбежности нашего запаздывания в истории искусства и продолжать завоевывать "проверенные временем" ценности — или протянуть руку помощи тем, кто смело преодолевает косное прошлое, ищет новые темы и формы, рискуя при этом собственной карьерой» [Putar 1953; цит. по: Kolešnik 1999, 128]. Но уже с середины пятидесятых годов, с открытия Галереи современного искусства в 1955 г., художественная среда начинала все больше шагать в ногу с актуальными в Европе событиями, а в начале шестидесятых Загреб стал местом, где эти события стали происходить. Утверждение известного хорватского критика Радослава Путара о том, что «полемика об оправданности и самом существовании абстрактного искусства и у нас уже стала излишней» [Putar 1957; цит. по: Kolešnik 1999, 287], в ту эпоху носит полемический оттенок и связано с пропагандой современного искусства в обществе, которое «бесповоротно» преодолело сопротивление догматиков. Речь шла об аналитической абстракции, ее «зачатках и развитии в истории», «отмеченной тенденцией к *синтезу* трех видов изобразительного творчества: архитектуры, скульптуры и живописи» [цит. по: Kolešnik 1999, 287]. Впрочем, нельзя сбрасывать со счетов и то обстоятельство, что трудности в восприятии нового были связаны и с неразвитым художественно-критическим сознанием

в обществе, люди слабо ориентировались в вопросах современного искусства, и это вносило дополнительную путаницу относительно принципов модернизма. Как в художественной критике, так и в творчестве новое понимание современности раздваивалось между радикальной эстетической автономностью (высокий модернизм), к которой стремилось творческое начало, с одной стороны, и становившейся все более актуальной в неоавангарде автономией вида деятельности и форм искусства (речь идет о рационализме и витализме как двух полюсах неоавангардной формации), с другой. При этом огромное давление оказывалось со стороны обывательского модернизма и специфического «восточного» варианта «социалистического эстетизма», которые тоже призывали к некой автономии искусства. Такая смесь разнородных тенденций и создала своеобразие живого хода истории искусства того периода.

Очень рано, если учесть груз еще недавно бушевавшей репрессивной идеологии, здесь начинает формироваться радикальное художественное сознание: молодежь заявляет свой решительный протест соцреализму и салонному модернизму. На волне послевоенного обновления всей страны восторженно воспринимается абстракция, особенно русский авангард. Была создана группа «ЭКЗАТ-51» (1950–1956; в ней приняли участие Бернардо Бернарди, Здравко Бреговац, Владо Кристл, Иван Пицель, Звонимир Радич, Венцеслав Рихтер, Александр Срнец и Владимир Захарович) [Denegri 2000]. Группа с самого начала сосредоточилась на разъяснении и пропаганде своей художественной программы, которая нашла отражение в статьях В. Рихтера «Прогноз синтеза жизни и искусства как выражение нашей эпохи» (1954) [Richter 1964; цит. по: EXAT-51, 319–324] и З. Радича «Смыслы пластической реальности» (1959) [Radić 1959][2]. Впрочем,

2 Статья была перепечатана под названием «Искусство оформления» и издана в: [EXAT-51, 294–311].

в Манифесте группы, который предшествовал этим текстам, уже были очерчены программные основы художественного проекта, типичного для неоавангарда: отказ от автономии так называемого чистого искусства, то есть стирание границ между высоким искусством и примитивом, утверждение легитимности абстрактного искусства, но при этом отрицание субъективно-экзистенциального определения произведения, понимание значимости коллективного / группового труда и экспериментальных исследований, «стремление к синтезу всех видов изобразительного искусства», активизация «борьбы мышления», то есть этики и активизма, «производственного и общественного стандарта», стремление к «прогрессу», повышению культуры «визуальной коммуникации» и переоценка «художественного спроса и предложения». И все это в среде, остро нуждавшейся в модернизации всех сторон жизни. С одной стороны, группа «ЭКЗАТ» отстаивала современное искусство. Это означало освоение абстрактной композиции, и притом нужно было «не только создать произведение, но и отстоять его» (как имел обыкновение говорить Иван Пицель), а с другой стороны, такого рода продукция должна была соответствовать новым художественным принципам, рациональным и конструктивным, открыть перспективы перехода в новый утопический мир современности. Последний мыслился как тотальный синтез визуальной пространственной среды и визуальной коммуникации, где старая дилемма иерархии (архитектура, скульптура, живопись) больше не существует, хотя один из членов группы архитектор В. Рихтер считал, что ведущая роль принадлежит архитектуре, ибо именно архитектура, будучи по своей природе средством формирования пространства, задает «естественную» конструктивную рамку этому «синтезу». Принципы «выявления новой пластической реальности» [Radić 1959, 29] виделись в аналитическом подходе к «конкретной» природе абстракции, в ее геометрических и конструктивных свойствах, в духе рациональной

исследовательской методологии, зачастую заимствовавшей методы точных наук. Преклонение перед рациональным началом охватило всю европейскую послевоенную абстракцию (“Espace” во Франции, “Movimento arte concreta” в Италии), в то время как стремление к синтезу пространственных искусств еще не обнаружило свою утопическую сущность (в смысле утопии, то есть места, которого нет) накануне развертывания эпохи холодной войны, повлекшей за собой ощущение тоски, беспомощности и заброшенности человека в этом мире. Все это в конечном итоге привело к рождению такого художественного феномена, как информель. Возродился интерес к геометрии и конструктивизму как способам создания формы и ее смысла, в соответствии с которыми художник не хочет больше быть одиноким пленником экзистенциальной аутентичности, но напротив, стремится участвовать в «обновлении мира». Это привело к появлению «новых тенденций» в широком европейском контексте, а также вылилось в создание движения «Новые тенденции» в Загребе (1961–1973). У ее истоков, таким образом, были художники группы «ЭКЗАТ». Ростки нового художественного сознания очень точно распознал и определил один из постоянных участников загребских событий Матко Мештрович: «В тогдашнем художественном климате, который раньше всех ощутили в Европе, “Новые тенденции” возникли совершенно спонтанно. Позитивное отношение к научному знанию явилось отзвуком все еще живой традиции, заложенной пионерами современной архитектуры, поборниками новой пластики, сотрудниками БАУХАУЗа. Жива была и вера в преображающую силу техники и индустриализации, а укорененное в общественном сознании учение Маркса задавало конструктивный подход к социальным переменам и проблемам. Именно поэтому в Европе стала возможна и первая критика, и первое противостояние элементам коррупции и отчуждения в сфере искусства. Возникла потребность демистифицировать понятие

искусства и художественной деятельности, расправиться с господством художественного рынка, который спекулировал на искусстве, парадоксально трактуя его одновременно и как миф, и как товар. Появились стремление к преодолению индивидуализма и дух коллективного творчества; ясно выражена была и прогрессивная политическая ориентация, а художественная проблематика не ограничивалась вопросом уникальности художественного произведения, но распространилась на область пластически-визуальных исследований с целью выявить объективные психофизические основы феномена художественности и визуальной перцепции, заранее исключая всяческую возможность примеси субъективности, индивидуализма и романтизма, то есть всего того, чем была обременена традиционная эстетическая мысль. Конечно, безоговорочно признавался и приоритет промышленного производства как наиболее эффективного инструмента, а также способ быстрой социализации материальных и духовных ценностей, а потому, чтобы стать тиражируемыми и общедоступными, произведения должны были отвечать всем этими принципам» [Meštrović 1963, 3][3].

В идеологии «Новых тенденций» можно различить признаки нового типа художественного поведения, который возник примерно в одно и то же время в разных местах по всей западной Европе, поставив вопрос о смысле искусства как такового и соединив воедино проблемы теории, поэтики и этики. Сначала общество реагировало протестом против «идейного нигилизма» и его последствий — академизации и коммерциализации информеля, но затем, по мере роста благосостояния и ускорения индустриализации, возрастало доверие к возможностям общего прогресса на пути техники и технологий, науки, особенно исследований, открывающих

3 Та же статья опубликована под названием «Идеология новых тенденций» [Meštrović 1967b, 215–224].

новые горизонты знания. Все программные, теоретические и поэтические постулаты развивались под знаком «нового начала» модернизации, хотя и неопределенного, но довольно открытого и пионерского, охватывающего весьма различные сферы рефлексий на темы нового облика мира, а не просто якобы оригинального художественного произведения. В этом смысле такая специфическая и относительно автономная критическая практика была современной, но не «типично модернистской»[4], а ее модернизм все более обнаруживал признаки неоавангарда, и это движение стало продуктивно развиваться в направлении самых разных экспериментов.

Сложность внутреннего устройства этого движения и его внешней неоавангардной стратегии, стремления к описывается самыми разными терминами: неоконструктивизм, неоконкретизм, визуальные исследования, «искусство как исследование» (Г. С. Арган), программированное, кинетическое, оптическое и пр. искусство, а также «актуальные» или «новые тенденции». Трудно проследить единый стержень этого направления, невозможно выделить и общее русло его развития, но и в международном, и в национальном контексте ясно одно — название «Новые тенденции» связано прежде всего

4 Ср. с высказыванием критика Й. Денегри: «Общие характеристики направления показывают, что это — типично *современное или модернистское искусство* [курсив мой. — *С. Б. У.*], ориентированное на акцию, экспансию, оптимизм, склонное к инновациям, подверженное влиянию научных школ, дидактики, теорий, интердисциплинарности, открытое к общению со средой, но именно вследствие этих свойств, такое искусство может выступать критически по отношению к этой же среде, быть политизированным, “ангажированным”, разумеется, не в смысле использования мотивов, которые могли бы понравиться левым политикам. Отмеченные здесь черты направления трактуются как синонимичные, а формы его проявления характеризуют неоавангард в целом. Хотя, следует заметить, его можно назвать и “модернистским”, потому что оно существовало в структуре музеев и галерей современного искусства» [Denegri 2000, 200].

с загребской художественной сценой, а именно — с рядом выставок под этим обобщающим заголовком. По словам уже цитированного нами хроникера событий, критика и искусствоведа Йеши Денегри, «термин “новые тенденции”, который часто употребляют произвольно, применим только по отношению к авторам и проблемам, связанным с одноименными загребскими выставками — на этих пяти выставках объединилось огромное число художников, родственных по духу, но совершенно непохожих друг на друга по своим творческим устремлениям» [Denegri 2000, 209]. Таким образом, понятие «новые тенденции» не подразумевает единого стиля, общей направленности, «тенденции» (именно поэтому на первых двух выставках в 1961 и 1963 г. слово *тенденция* употреблено во множественном числе), однако на определенном этапе явление может рассматриваться как часть международного д в и ж е н и я. Временные рамки, внутри которых «Новые тенденции» обнаруживают свою связь с западным искусством, открываются примерно январем 1963 г., когда в Париже по инициативе группы «ГРАВ» возникает прочный союз мастеров под лозунгом *Nuova tendenza ricerca continua*, в духе которой будет организована вторая загребская выставка в августе и сентябре того же года, а момент расхождения приходится на третью загребскую выставку в середине 1965 г., когда в широкой «второй волне» участников движения по существу растворилось ядро, составлявшее прежде профессиональную и идеологическую базы движения [Ibid., 209].

О том, что загребская художественная сцена первой половины шестидесятых годов не была задворками Европы, свидетельствует краткий свод событий и имен, объединившихся вокруг проекта «Новые тенденции». Его хроника, манифестации и каталог публикаций говорят о том, что здесь царила атмосфера необычайной энергии и творческого энтузиазма. Документы рассказывают о том, где встречались участники этих событий, о том, как молодые художники обменивались идеями и мнениями,

как они нащупывали точки соприкосновения с художниками других европейских стран. Начало неоавангардному движению положила первая выставка «Новых тенденций» в сентябре 1961 г. в Городской галерее современного искусства, на которой ясно проявилась установка на новые формы художественной деятельности. Все произошедшее стало неожиданностью даже для участников выставки. Критик Морелле так написал в каталоге: «Мы находимся на пороге художественной революции, столь же великой, как научная революция» [Nova tendencija 1965, 26]. Р. Путар, один из организаторов этой выставки, писал: «Смелость невиданного размаха, молодежная жажда знаний, остроумие свежих сил, самосознание упорных исследователей, мудрость математиков, трезвость инженеров, добросовестность рабочих, невинность детских игр и неустрашимость перед риском невозможного проявляются в материализованных видениях Бьязи, Кристена, Косты, Мака, Мавиньера, Морелле, Тальмана и других» [Nove tendencije 1961]. Участников было много: Пьеро Манцони, Энрико Кастеллани, Пьеро Дорацио, члены итальянской группы “Н и Т”, немецкой группы «Зеро» — наряду с упомянутым Хайнцом Маком еще и Отто Пьене, Гюнтер Уекер, парижская группа «Мотю», позже известная под названием «ГРАВ», а также хорватские художники Иван Пицель и Юлие Книфер. За первой выставкой последовало пять других, и число участников сильно увеличилось — присоединились новые художники, ученые, архитекторы: Воин Бакич, Владо Кристл, Венцеслав Рихтер, Александр Срнец, Мирослав Шутей, Юрай Добрович, Коломан Новак, Владимир Боначевич, Зоран Радович, Эдвард Заец, Петар Милоевич, к ним также примкнули искусствоведы Радован Путар, Божи Бецка и Матко Мештрович (цв. ил. 1, 2).

Участников первой выставки объединяло понимание того, что «менялась вся традиционная художественная проблематика» [Massironi 1965]: теперь она исключала старый принцип «выражения субъективных реакций»

в композиции картины и закладывала основу поисков конструктивного принципа как базовой проекции «нового мира». Их художественные и теоретические идеи были амбициозны и претендовали на научность, что на практике проявилось в принципе изначальности: например, требование «целостности элемента — линии, бесконечно повторяющегося ритма, монохромной поверхности» [Castellani 1965] становилось идеалом преображения мира, науки и техники. На второй выставке «Новые тенденции-2» проявилась еще большая склонность к науке и технике, а также новым технологиям, материалам и фактурам. Возникают мобильные и свето-кинетические объекты («Ле Парк»), а предпочтение отдается коллективному творчеству (группа «Экипо 57»). Кроме того, более ясную формулировку получают идеологическая основа движения, смыслы и функции художественного творчества. Значимость художника в современном обществе и цивилизации определяется его ролью в демократизации и, особенно, «сциентификации искусства», то есть стирании границ между наукой и искусством. Однако существовало и препятствие для развития движения, его признания: оно состояло как раз в «понятности», то есть во внешнем приятии, когда начальные этические, социальные и оперативные условия заменялись модернистской формой эстетики внутри существующего художественного и общественного контекста, что влекло за собой, например, укрепление бюрократической институциализации культуры и искусства, его примирение с рыночной системой.

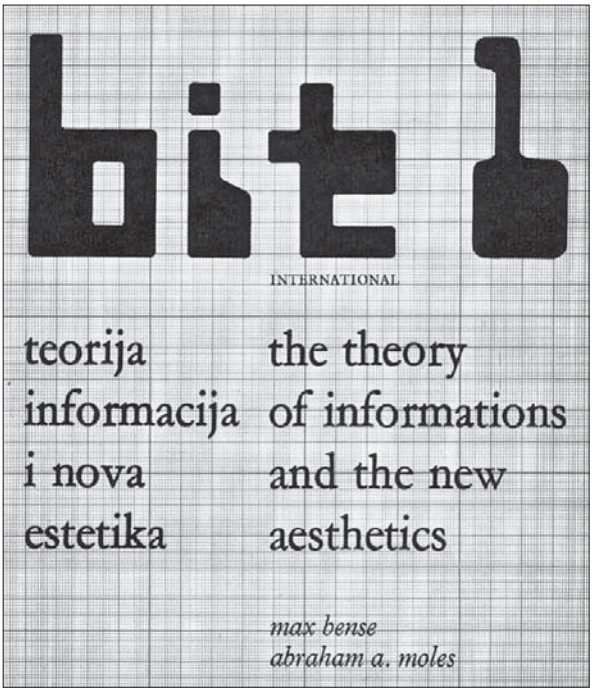
В 1965 г., на выставке «Новая тенденция-3», после того как все участники движения пришли к единому мнению по вопросу конструктивного подхода к проекту модернизма и его формальной проблематики, возникли сомнения в том, что движение имеет какие-то перспективы развития (цв. ил. 3). Показательно изменение названия выставки: «Единственное число в названии “Новая тенденция-3” пришло на смену множественному числу,

чтобы обозначить устремленность к единому идейному стержню, общности целей» [Nova tendencija 1965]. Нужно было не допустить развала стержневой идеи, сохранить ядро движения — надо было работать над проблематикой, строго соответствующей задаче построения «будущего технологического универзума». Такая задача подразумевала «полную интеграцию в индустриальный мир» [Mari 1970], но «вместо индивидуального продукта — прямая конфронтация с условиями промышленной технологии» [Ibid.]. Выставленные произведения мыслятся в духе неоконструктивизма, подражающего научному исследованию, труду инженеров и дизайнерских лабораторий, в духе «актуальности функционального искусства» (Дмитрий Башичевич теоретически осмысляет новую тенденцию) или «актуальной функции эстетических объектов» (Эд Соммер) [Nova tendencija 1965, 47–48), синтеза науки, технологии и искусства, при котором вводятся в оборот новые темы и подходы к ним, например, на основе кибернетики и компьютерных технологий (советская группа «Движение» и американская группа «Анонима Груп»). В поле зрения попадают и этические, эстетические и исторические аспекты визуальных исследований. Об этом свидетельствует и помещенная в каталоге статья Джулио Карла Аргана «Искусство как научное исследование». Формулируя высокие идеалы современного искусства, автор вносит уточнение: «Существенное различие между искусством, нацеленным на познание, и искусством, не нацеленным на него, состоит в том, что второе исходит из устоявшихся ценностей, в то время как первое стремится к утверждению ценностей новых» [Ibid., 15–17].

Между тем, вплоть до 1967 г., когда состоялась четвертая загребская выставка «Тенденции-4», выработанные группой понятия и поисковая практика оказались не достаточными, чтобы обеспечить единство движения, сохранить творческий подъем участников (цв. ил. 4). Установка на демократизацию и демистификацию искусства расширила его горизонты, что, однако, угрожало

хаосом. Возникший кризис движения проявился во внутренних разногласиях, то и дело возникающих по разным вопросам: принимать ли участие в музейно-галерейной и рыночной деятельности, стоит ли идти по пути создания сциентистских и технико-формалистических (на базе компьютерных технологий) произведений искусства, переосмысления радикальных художественно-критических и политических взглядов. И несмотря на то, что сохранялись безупречная чистота формы, точные методы ее создания, дискурсивный и идеологический контекст новых тенденций неуклонно изменялись. Пятая выставка состоялась только в 1973 г. На ней развернулась дискуссия на тему «рационального и иррационального в современном искусстве», но при этом возникала попытка связать неоавангард, то есть сферу конструктивных визуальных исследований и компьютерных технологий, с первыми ростками концептуального искусства. Стремясь осмыслить данные проявления «тенденций» (без определения как «новых», поскольку новизны уже не было; зато в название вернулось множественное число — в знак того, что движение идет не по одному руслу, а по множеству разных) в теоретическом и художественно-критическом плане, загребская Галерея современного искусства в 1968 г. начинает издавать журнал «Бит Интернационал» (“Bit International”) (ил. 1). В вводной статье к первому номеру издания сообщалось, что это «журнал по теории информации, основанной на точных науках эстетике, дизайне, массовых коммуникаций, визуальных коммуникаций и сходных дисциплинах, является органом международного сотрудничества в той сфере, которая с каждым днем допускает все меньшее разделение на уровни и зоны» [Bit International 1968]. Тем самым загребская художественная сцена еще раз подтвердила свой дух открытости и «хорошей информированности».

Следует напомнить, что дух открытости пришелся на ту эпоху в начале шестидесятых, когда Загреб находился на перекрестке двух миров — условных Востока



Ил. 1. Обложка первого номера журнала «Бит Интернационал», 1968. Худ. Иван Пицель.

и Запада — ситуация для местной культуры нетипичная, коль скоро то, что здесь создавалось, соответствовало самым актуальным веяниям на международной художественной арене. Даже когда поиски интеллектуальной и духовной свободы были связаны с работой общественных институций, как это было в случае с движением «Новые тенденции», в местной художественной среде за этим явлением признавался особый статус. Свидетельством «фантома свободы», этого трудно уловимого феномена, стало особое, маргинальное художественное творчество: в определенный момент оно выразило радикализм позиции коллектива. Таковым на грани десятилетий, с 1959 по 1966 г., в Загребе стала неформальное, герметичное и элитарное содружество разобщенных художественных индивидуальностей под названием

«Горгона»[5]. Эта группа явилась «вторым крылом» неоавангарда, его наиболее энергичным выразителем (от нео-дада и флуксуса до нового реализма Клейна, минимализма или хеппенинга). В отличие от «программных» «Новых тенденций», манифесты которых сводились к пропаганде своей поэтики, идеологических и политических принципов, своей этики и эстетики, а также рациональному программированию продукции, способы самовыражения участников «Горгоны» были совершенно свободны от всего вышеперечисленного — как в расширенном понимании искусства, так и в проблематике художественного произведения. Предельно сжатая, но открытая самым разным интерпретациям, главная идея группы была заложена уже в ее названии по имени мифологического существа, в котором персонифицированы самые разные феномены. В «Горгоне» собрались близкие по духу люди: живописцы Йосип Ваништа, Юлие Книфер, Марьян Евшовар и Джуро Седер, скульптор Иван Кожарич, архитектор Миленко Хорват, критик (и художник) Димитрие Башичевич-Мангелос, социолог и теоретик искусства Матко Мештрович, а также искусствовед Радослав Путар. Хотя «Горгона» образовалась немного раньше движения «Новые тенденции», некоторые ее члены принимали участие в обеих группах (Путар, Мештрович, Книфер), поскольку уже первая выставка «Горгоны» означила новые явления на художественной сцене, поставив под сомнение дух и цели традиционного модернизма.

5 Самым полным описанием новой художественной группы стал каталог ее первой ретроспективной выставки, состоявшейся в Галерее современного искусства в Загребе в 1977 г. Его редактором и автором предисловия «Горгона — искусство как способ существования» была Нена Димитриевич, и этот текст [Dimitrijević 2002] был переиздан в книге «Горгона / Протокол доставки мысли» под редакцией Марии Гаттин. Следует также упомянуть текст самой Гаттин «Протокол доставки мысли» [Gattin 2002] и работу Йеши Денегри [Denegri 2003].

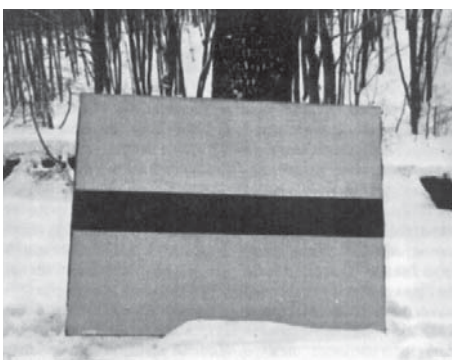
Горгоновцы не ставили перед собой далеко идущих задач, они не замахивались на изменение мира и общества. Их интересовали цели куда более простые — преобразовать пространство, их непосредственно окружающее, чтобы обрести большую свободу выражения в духовном и экзистенциальном планах. Они опирались на ту ипостась модернизма, в которой сохранилась память о вольной игровой традиции с ее постоянным обращением к «нулевой точке». Возникла потребность вернуться к изначальности искусства как «способа существования», который они ставили выше художественного профессионализма с его замкнутым на себя самого порождением «произведения-вещи». Когда Манфредо Массирони в каталоге «Новые тенденции-3» предложил переоценку художественных событий 1960 г., он привел слова Пьера Манцони, с которым Ваништа (главный организатор «Горгоны») переписывался по поводу одного из номеров анти-журнала «Горгона»[6]: «Создать аллюзию, выразить, представить — сегодня этих задач не ставится (я писал об этом уже несколько лет назад), идет ли речь о репрезентации какого-либо предмета, факта, идеи, некого динамического феномена, или нет: картина ценна постольку, поскольку она существует, существует в принципе: ничего не нужно говорить: нужно просто быть...» [Massironi 1965, 24]. Это «просто быть» одновременно наносило удар и по духу модернизма, ибо вело к постоянному переосмыслению жизненных, духовных и культурных установок, симптомами чего становились ощущения пустоты и абсурда, нигилизма и метафизической иронии, черного юмора и парадоксов монотонности в этом «вечном возвращении». Отсюда и стремление заменить статус произведения статусом восприятия и индивидуальной этики, что члены группы «Горгона» практиковали в различных формах «бесцельной» деятельности: они издавали «анти-журнал», предавались дружеским беседам, сочиняли протоколы «заседаний»,

6 Об этом анти-журнале см. ниже. — *Прим. пер.*

выдумывали разные «проекты» и акции, языковые игры, организовывали выставки и пр. «Горгона» была сосредоточена на «некоем постоянно длящемся начале». Вот некоторые из «13 тезисов для понимания Проекта», выдвинутые Ваништой: «“Горгона” не нацелена на создание произведения, конечного продукта» (5), «Ее мысль, серьезная и строгая, отступает перед рутиной бытия» (6), «В ней преобладает постоянное сомнение, противостоящее слишком большой ясности» (7), «она противоречива» (12), «“Горгона” предполагает массу всевозможных интерпретаций» (13) [Gattin 2002, 6]. «Горгона», таким образом, стремилась стать неким анти-искусством, которое «ни о чем не говорит», но предлагает в качестве результата понятие «анти-картины» и «анти-произведения» как «символов неприсоединения».

«Материальные доказательства» существования группы сохранились фрагментарно: в фотографиях, записях, переписке и других документах, на основе которых можно реконструировать деятельность ее членов, сводившуюся к трем составляющим: выставки, издание анти-журнала «Горгона» и концепты, проекты, различные формы художественной коммуникации. Следует также отметить и деятельность отдельных художников. Выставки организовывались вне каких-либо институций, в «Студии Г», то есть в арендованной мастерской под вывеской «Салон Шира», «чтобы быть полностью независимыми от политики официальных выставочных залов», то есть под тем же лозунгом «неприсоединения». В период 1961–1963 гг. здесь показывали свои работы Евшовар, Книфер, Седер и Ваништа: все они стремились к самостоятельной концепции творчества, начиная с отказа от иллюзионизма, от «красивой» живописи и эффекта «уравновешенной» композиции, и вплоть до последовательного сведения картины к знаку и опыту «беспредметной медитации». В каждом отдельном случае речь шла об испытании возможностей живописи как искусства. Понимание картины «как

результата» сменилось на понимание картины как процесса, как жеста художника, его существования, перечеркнув тем самым понимание живописи в смысле собрания законченных полотен. Например, картина Евшовара «Серая поверхность» (1960–1961) создавалась долго: сначала на загрунтованное полотно наносилась серая краска, а потом художник снимал ее шпателем, и это повторялось бесконечное число раз, напоминая своего рода циклический ритуал. Важен был способ поведения художника в определенный жизненный и творческий период, длившийся целых два года, как некий художественный принцип. Такая демонстративная анти-эстетическая позиция, которую Евшовар определил словами «моя живопись — это отрицание формы, протирка белой поверхности» [Dimitrijević 1976, s.p], позднее сменилась полным сведением картины к концепту у Ваништы в его монохромных полотнах, пересеченных одной лишь горизонтальной линией. Согласно идее автора, линия — «все, что осталось от содержания, темы в этой живописи» [Dimitrijević 1977, s.p.] (ил. 2). То есть процесс исполнения был фактически замещен вербальным описанием действия («Серебряная линия на белом фоне», 1964, текст на бумаге, A4). Юлие Книфер, который сначала входил в «Новые тенденции», но потом отошел от них, «изобрел» бесконечный меандр как знак и идеал картины. Он исходил из «конкретного решения», а не из редукции геометрической схемы, и свято верил в духовную мощь этого символа, в то, что эта простая орнаментальная форма вбирает в себя множество значений, от метафизических



Ил. 2. Йосип Ваништа. Картина, оставленная на снегу. Загреб, б.д.

до метафорических и символических. Именно атмосфере «Горгоны» Книфер обязан тем, что уже его современники поняли, как ошибочно было бы понимать эту живопись лишь в плане рациональной геометрии.

В «Студии Г» было организовано много выставок, на которых экспонировались как отечественные, так и иностранные художники (Ф. Морелли и др.), однако некоторым планам не суждено было осуществиться — просто не хватало денег: так случилось, например, с выставкой Ивана Кожарича, который во многом определял дух «Горгоны». В творчестве Кожарича средства выражения не были направлены на создание формы, обретаясь где-то в области нулевого значения. Кожарич подвергал постоянному испытанию границы видов искусства, действия, материала и вообще конвенционального определения пластического, то есть скульптурного объекта, и «счастливый момент» для него состоял не в поиске, а в «находке», отмеченной парадоксом («Необычный проект / Разрезание горы», 1960, ретушированная фотография).

В 1961–1966 «Горгона» издавала журнал (выпущено 11 номеров), основанный на принципе инверсии, практиковавшемся со времен исторического авангарда. В соответствии с этим принципом информативная функция журнала заменялась экспрессивной, то есть журнал превращался в анти-журнал, некий журнал-как-художественное-произведение (наподобие рукописных книг русского футуризма). Здесь план содержания и план выражения сливались воедино. Каждый номер готовился отдельным автором, но не в смысле типографического дизайна, а в соответствии с неодадаистским духом «Горгоны», то есть в плане осмысления изобразительного искусства как такового, коммуникативных возможностей новых медиа; он также подразумевал тавтологию, иронию и т. п. Уже в первом номере анти-журнала «Горгона», который вышел «под редакцией» Ваништы, на всех 9 страницах была опубликована одна и та же фотография: пустая витрина комиссионного магазина. Выбор такого рода

Ил. 3. Юлие Книфер. Меандр. 1961–1962.

отчужденного «примера существования» с его монотонным повтором лишает изображение метафоричности. Второй номер был подготовлен Книфером: художник заполнил страницы издания бесконечным меандром в трех измерениях, то есть представил иконический знак без какого-либо словесного комментария (ил. 3). Интересен и № 3 в исполнении Ваништы: в нем опубликована репродукция «Моны Лизы», представленной не только в качестве знака-проблемы соотношения оригинала и репродукции в модернизме, но и как наиболее распространенная европоцентристская мистификация этого знака. Сам автор так написал об этом в данном томе анти-журнала: «Я выбрал то, что менее всего стоит публиковать в журнале, ведь репродуцировать “Мону Лизу” — это все равно что оставить пустую страницу». Для подготовки отдельных номеров приглашались иностранные художники, среди них — Виктор Вазарелли, Харольд Пинтер, Дитер Рот. Пьеро Манцони (автор своего рода логотипа неоавангардного движения “Merde d’artista”) предложил три проекта оформления номера, из которых лишь один пошел в дело: отпечаток пальца художника с подписью «Подтверждаю» как удостоверения личности автора. Однако этот номер так и не увидел свет.

Другие замыслы «Горгоны», концепты и остроумные акции, были направлены на выражение экзистенциальной позиции художника, для которого создание эстетических артефактов вторично и даже случайно. Важен был художественный принцип авторства как такового. Такая установка, имевшая место лишь в определенном кругу художников и ученых, была уникальна в период, когда о художественном поведении в мире вообще, а уж тем

более в такой косной среде, как Загребе, говорилось очень мало. Идея искусства как формы поведения, как акции будет понята только в будущем. Но в круге «Горгоны» она возникла уже в начале шестидесятых. Это искусство отличалось сгущенной концептуальностью, причем в самых разных начинаниях: шла ли речь о совместном наблюдении заката солнца в предместье Загреба или о выдумывании абсурдных описаний типа «Комиссия по проверке прихода весны (осени)», иронического обыгрывания бюрократических институций (Юлие Книфер «Просьба Югославской академии науки и искусства») или создании ментальных понятий как текстов («Мысли об отдельных месяцах»), а также использовании почты и средств коммуникации как художественных средств (письма, анкеты, объявления, надписи, плакаты или, к примеру, приглашение, на котором было написано только «Приглашаем посетить» без какой-либо дополнительной информации) или взаимной замене визуального (картины) вербальным (текстом) уже вполне в духе концептуализма. Визитной карточкой «Горгоны» стала наклейка с зачерненным верхним полем, под которым стояла подпись «горгоновское черное» — знак радикальной редукции, основанной на принципе тавтологии.

Возник и особый способ нарушения границ искусства, который парадоксальным образом своим эксклюзивным статусом «великого художника мистификации» подчеркивает демистифицирующий потенциал «Горгоны» в местной среде, а также в контексте высокого модернизма в Хорватии. Речь идет о Димитрии Башичевиче Мангелосе — фигуре «единой в двух лицах». Уважаемый критик, историк искусства, он, с одной стороны, был человеком публичным, а с другой стороны, — тайком занимаясь искусством и будучи членом «Горгоны» — отшельником в мире неоавангарда. Мангелос выступал против линейного логики в мышлении, против предвзятых смыслов и ограничений; он творил в пространстве между письмом и картиной, вербальным и иконическим знаком, наивным

и искусственным, ready-made'ом и мусором, вдохновлялся парадоксом, иронией и чистым юмором, и при этом всегда хранил память о тяжелом опыте войны и эпохе, когда страна выходила к новым рубежам. Именно в поле начальности, нулевой точки как *tabulae rasae* (он восхищался детскими школьными таблицами и прописями) проявилось своеобразие Мангелоса, его стремление не идти проторенными путями, но искать иное искусство. И такое искусство было им найдено в концепте и практике *noart*'а, то есть не-искусства. Балансируя между искусством и не-искусством, продолжая дело духовно близкого ему Дюшана, преодолевая амбиции не только своего собственного авторства и всякой другой идентичности, но и идентичности искусства в эпоху модернизма, Маргинос (Мангелос?) нашел свой собственный путь, который он сам лаконично определял как маргиналию маргиналии (тогдашней «Горгоны»). Этот путь выводил его уже в стремнину семидесятых.

Разношерстная, существовавшая на обочине «великой» истории новых тенденций, «Горгона» совсем по-иному видится из перспективы следующего десятилетия, конца семидесятых годов: становится очевидной последовательность художественной практики группы, ее «пророческая миссия». И эту позицию выставки «Новых тенденций», как в масштабах Загреба, так и международной художественной сцены, обрели уже в начале шестидесятых.

Перевод с хорватского Н. В. Злыдневой

Литература

Bann 1989 — *Bann S.* Art History in Perspective // History of the Human Sciences 2 (1). P. 1–18.

Biasi 1968 — *Biasi A.* Situacija 1967 // Bit International. 1968. No. 3. S. 32.

Biasi 1983 — *Biasi A.* A proposito del progetto de Lea Vergineri guardante NT fino al 1963 // Arte programmata e cinetica, 1953–1963. L'ultimaa vanguardia. Catalogo della mostra / Ed. L. Vergine. Milano, 1983.

Bit International 1968 — Bit International. 1968. No. 1.
Castellani 1965 — *Castellani E.* Kontinuitet i novo, navod prema tekstu Manfreda Massironija «Kritičke primjedbe o teorijskim prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. Godine» // Nova tendencija-3. Katalog izložbe. S. 23–31.
Denegri 2000 — *Denegri J.* Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove tendencije. Zagreb, 2000.
Denegri 2003 — *Denegri J.* Gorgona i poslije // Prilozi za drugu liniju. Kronika jednog kritičarskog zalaganja. Zagreb, 2003. S. 273–340.
Dimitrijević 1976 — *Dimitrijević N.* Text za katalog // Katalog izložbe Marijana Jevšovara, Galerija Nova, Zagreb, septembar-oktobar, 1976.
Dimitrijević 1977 — *Dimitrijević N.* Gorgona — umjetnost kao način postojanja, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1977.
Dimitrijević 2002 — *Dimitrijević N.* Gorgona — umjetnost kao način postojanja // Protokol dostavljanja misli / Ured. M. Gattin. Zagreb: Gorgona, 2002. S. 52–67.
EXAT-51 — EXAT-51. Monografija. Zagreb: Galerija Nova, 1979.
Gattin 2002 — *Gattin M.* Protokol dostavljanja misli // Gorgona / Protokol dostavljanja misli / Ured. M. Gattin. Zagreb, 2002. S. 37–44.
Harrison, Wood 1992 — Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas / Ed. Ch. Harrison, P. Wood. Oxford UK; Cambridge USA, 1992.
Kolešnik 1999 — Radoslav Putar, Likovne kritike, studije, zapisi 1950–1960 / Prir. L. Kolešnik. Zagreb, 1999.
Mari 1970 — *Mari E.* Nova tendencija: etika ili poetika, katalog manifestacije // Tendencije 4. Zagreb, 1970.
Massironi 1965 — *Massironi M.* Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. godine // Nova tendencija-3. Katalogi zložbe. Zagreb, 1965. S. 23–31.
Menna 1963 — *Menna F.* Attualita e utopia del l'arte programmata // Film Selezione. 1963. No. 15–16, gennaio-marzo.
Menna 1967 — *Menna F.* Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva // Život umjetnosti, 3–4 / Prev. na hrvatski M. Meštrović. Zagreb, 1967.
Menna 1968 — *Menna F.* Profezia di una societàestetica. Saggiosul l'avanguardia artistica e sulmovimento del l'architettura moderna. Lerici; Roma, 1968.

Menna 1970 — *Menna F.* Attualita e utopia del l'arte programmata // La regola e ilcaso, Roma: 1970. S. 217–231.
Menna 1984 — *Menna F.* Aktuelnost i utopija programirane umetnosti. Tekstovi o modernoj umetnosti. Beograd, 1984.
Meštrović 1963 — *Meštrović M.* Predgovor // Nove tendencije 2. Katalogi zložbe. Zagreb, 1963.
Meštrović 1967a — *Meštrović M.* Dizajn, estetska komunikacija i masovna sredstva // Život umjetnosti. 1967. 3/4. S. 94–103.
Meštrović 1967b — *Meštrović M.* Ideologija novih tendencija // Meštrović M. Od pojedinačnog općem. Zagreb, 1967. S. 215–224.
Nova tendencija 1965 — Nova tendencija-3. Katalogi zložbe. Zagreb, 1965.
Nove tendencije 1961 — Nove tendencije. Katalogi zložbe. Zagreb, 1961.
Putar 1953 — *Putar R.* Kroz prizmu VIII Izložbe ULUH-a // Narodni list. God. IX. Br. 2627. Zagreb, 3.XII.1953.
Putar 1957 — *Putar R.* Trojica nepomirljivih. Uz izložbu Bloc — Pillet — Vasarely u Gradskoj galerij i suvremene umjetnosti u Zagrebu // Narodni list. God. XIII. Br. 3666. Zagreb, 20.IV.1957.
Radić 1959 — *Radić Z.* Značenje plastičke realnosti, Publikacija primenjenih umetnosti Jugoslavije. Beograd, 1959. S. 29–61.
Richter 1964 — *Richter V.* Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe. Sinurbanizam. Zagreb, 1964. S. 15–17.

И. Суботич (Белград)

ГРУППА «МЕДИАЛА» И ЕЕ ПАРАДОКСЫ

В сербском искусстве, а возможно, и во всей бывшей Югославии найдется немного явлений, групп и отдельных творческих личностей, на долю которых выпали бы такие перемены в восприятии и оценке их творчества — от полного непонимания и игнорирования до восхваления и мистификации — как это произошло, и все еще имеет место, с группой «Медиала», которая уже более полувека назад вышла на публичную арену. Конечно, изменялась и сама группа, ее состав, менялось поведение художников, их позиции, идеологические представления, высказывались разные идеи, менялись убеждения, но все это касалось и общества в целом, средств массовой информации, места художника в культурной среде, его исторического контекста. Интересно, что и в наши дни в среде ряда критиков, журналистов, поэтов, поклонников их искусства, а больше всего среди коллекционеров все еще существует потребность доказывать, что эта группа — важное художественное явление, хотя многих ее участников уже нет в живых, а сама «Медиала», благодаря многочисленным серьезным исследованиям, давно заняла прочные позиции в истории культуры. Следует в первую очередь упомянуть статьи и книги Миодрага Б. Протича [Protić 1970; 1980], Зорана Павловича, Йеши Денегри, Лидии Мереник и Николы Дедича. В этих трудах удачно найдены те эстетические, исторические и социо-политические рамки, благодаря которым группа показана как нечто особенное на фоне множества туманных, малодоказательных и часто субъективных интерпретаций, мистифицировавших поэтику, значение и место

DOI: 10.31168/91674-526-9.8

«Медиалы», расценивавших ее как просто единичный опыт фантастической живописи в искусстве Сербии. Йеша Денегри утверждает, что в «общественном художественном сознании создан миф о “Медиале”, что значение группы подчас переоценивается, но что при этом бытует и другая точка зрения — слишком сильное неприятие группы. Возможно, всегда, когда речь идет о неоднородном составе художественного объединения, о группе следует судить на основании особенностей творчества тех или иных ее участников, а не исходя из обобщенной характеристики» [Denegri 2013, 239].

Опираясь на мнение Зорана Павловича о том, что «всегда существовало неприятие “Медиалы” как художественной группы, чья деятельность иногда выходила за пределы искусства как такового» [Pavlović 1969, 304], Лидия Мереник утверждает, что «это неприятие возникало с разных сторон: со стороны отошедших от дел, но все еще боевитых сторонников идейности, которая, якобы, окрыляет талант, со стороны приверженцев пресного эстетизма и вплоть до представителей властей, для которых эти “безобразные”, вызывающие душевную тревогу и раздражение, неприятные, кошмарные видения никак не укладываются в оптимистическую стратегию шестидесятых годов» [Merenik 2001, 101].

Было и нечто большее, чем просто неприятие: в 1970-е гг. дело доходило и до политических нападок на «Медиалу», ибо ее поэтика не встраивалась в господствующее в те годы русло «социалистического модернизма» или «социалистического эстетизма» (пользуясь определением литератора Светы Лукича), который в 1950-е гг. вытеснил соцреализм и вскоре стал официозной парадигмой, институализированной художественной практикой в Югославии и культурной политикой властей. Критику со стороны официальных кругов «Медиала» начала испытывать на себе с конца 1973 — начала 1974 г., когда члены компартии Союза художников Сербии затеяли борьбу с так называемой «черной волной»

в сербском искусстве. Гневным нападкам подвергались содержание и форма некоторых творческих проявлений консервативной и субверзивной природы в тогдашних кино, театре и литературе: в них усматривали вражеское влияние, потому что они, согласно официальной версии, несли в себе негативные коннотации, эстетику безобразного и извращенного, скрытую критику режима, отсутствие чувства «светлого будущего» и позитивного взгляда в отношении социалистической действительности, мрачный религиозный мистицизм, ложный гуманизм и анархизм, тяготели к правому крылу католичества, к великосербскому шовинизму и национализму. Речь в данном случае шла именно о творчестве художников «Медиалы». Давление шло сверху, от партийного руководства Белграда, которое опубликовало доклад, само название которого «Изобразительное искусство как прибежище правых, агрессивных политических тенденций и их роль в наступлении на свободу творчества» задавало роли: получалось, что приверженцы такого рода художественной практики имели слишком большое влияние на остальных работников творческого труда. Этот анонимный текст длиной в 31 страницу, итог одного из значимых в ту пору заседаний партийного руководства, стал запоздалой лебединой песней сталинско-ждановских сил, рецидивом их попытки повернуть колесо истории вспять, с тем чтобы снова установить контроль над всем творческим процессом, содержанием искусства.

Однако эти попытки ретроградов немедленно встретили сопротивление со стороны даже весьма высокопоставленных членов компартии: начиная с Оскара Давичо [Davičo 1974], который принадлежал к довоенной группе тринадцати белградских сюрреалистов, а также Педжи Милосавлевича [Milosavljević 1974], известного художника, а в прошлом дипломата, который открывал еще первую выставку «Медиалы», до выдающегося югославского интеллектуала, литератора и университетского профессора Предрага Матвеевича [Matvejević 1974], но особенно

Првослава Ралича, партийного и государственного функционера, одного из самых влиятельных коммунистов в стране. Ралич писал: «Нельзя по партийной линии осуждать живопись Любы Поповича, Влады Величковича и Дады Джурича и на основании ее содержания объявлять ее искусством отрицания, разрушения, агрессии и иронии, ведь, согласно программным установкам партии, идеологическая направленность сюжетов картин или художественного направления, к которому принадлежит мастер, не задается априорно. Отношение идейного и художественного содержания намного сложнее и тоньше, чем это представляется тем, кто хотел бы утвердить его раз и навсегда как истину в последней инстанции» [Ralić 1974, 20–21]. Проблема «черной волны» была до поры до времени отложена в сторону, что не означала ее полного решения, потому что вскоре против отдельных членов группы (Л. Шейки, П. Ристича, М. Главуртича, С. Машича) было начато расследование, стали производиться аресты и многим были предъявлены обвинения в диссидентстве[1] — и, независимо от тех идей, которые на самом деле исповедовали члены «Медиалы», эта аура во многом определила всю их дальнейшую жизнь.

«Медиале» повезло — ее главными идеологами были хорошо образованные художники, прежде всего Леонид Шейка (ил. 1), архитектор по образованию, хотя он никогда и не занимался практическим проектированием. Да и ряд других членов объединения понимали, сколь велика роль устного и письменного слова, и потому сохранили важные для истории тексты и документы, относящиеся к деятельности группы и ее отдельных представителей, записи о выставках, дружеских встречах с фотографиями и подписями ее участников. В настоящее время документы группы труднодоступны. Одним из наиболее значимых документов является блокнотик под названием «Запись регистраций и классификаций. Книга-объект номер 2»[2]

1 Об их связи с Михайло Михайловым см.: [Dedić 2009].

2 ЗРК хранился у Синиши Вуковича, а теперь перешел к его наследникам.

Ил. 1. Леонид Шейка. Фотография.

(далее ЗРК), в котором точнее всего отражена история группы, а также многочисленные тетрадки, блокноты и записи Леонида Шейки[3]. Мы будем опираться на эти авторитетные свидетельства участников процесса, потому что они представляют собой самый надежный путь в поисках ответа на вопросы: как и когда была основана «Медиала», кто были ее основные члены, какова была ее деятельность. «Медиала» выгодно выделялась на фоне других художественных объединений Сербии тем, что она была единственной группой (если не считать белградских сюрреалистов 1930-х гг.), уже в самом начале занявшей четкие позиции и предложившей ясно сформулированную программу. Программные тексты публиковались в 1958–1959 гг. в журнале «Видици» (“Vidici”) — влиятельном органе белградских студентов и молодого поколения интеллигенции, приветствовавших наиболее раскрепощенные направления югославской культуры. Позднее о «Медиале» писали и в других газетах, журналах и книгах, в частности, в книге Леонида Шейки «Трактат о живописи» [Šejka 1964], а наиболее полное собрание его теоретических сочинений было опубликовано под названием «Город-Свалка-Замок 1–2» [Šejka 1982].

Основные установки группы изложены уже в первом номере «газеты об искусстве», который под названием «Медиала» (номер 1, год I, Белград 1959)[4] был напечатан

3 Передан Музею современного искусства в Белграде Анной Чолак-Антич.

4 По одним данным, газета вышла 18 июля 1959 г., а по другим — 12 сентября 1959 г. [ЗРК, 46–47], и там написано следующее: «“Медиала” вышла и оказалась в жестоком и ужасном мире. Она начала

группой художников, объединившихся вокруг журнала «Видици». Среди них — Миро Главуртич (главный и ответственный редактор), Коста Брадич, Борко Никетич, Владан Прокич, Светозар Самурович, Синиша Вукович, Леонид Шейка и Оля Иваницки. В 1960 г. была предпринята попытка издать и второй номер журнала, но все же первый так и остался единственным — написанным от руки[5], напечатанным на латинице в количестве 310 экземпляров, с иллюстрациями Оли Иваницки, Косты Брадича, Синиши Вуковича, Миры Главуртич, Светозара Самуровича, Леонида Шейки, а заодно и Малевича, Вермеера и Дали. Наряду с редакционными статьями главных теоретиков «Медиалы» — Шейки, Главуртича и Вуковича — здесь были опубликованы и короткие эссе обо всех членах группы, а кроме того, пьеса под названием «Эпитафия с Каранского кладбища» писателя и поэта Любомира Симовича, два стихотворения Владана Прокича, стихи Миры Главуртича «Желтая птица» и эссе «Магия исцеления театром» режиссера Боды Марковича.

Целью публикации было показать грандиозность творческих задач группы, что проявилось в теоретических постулатах и широте замыслов, а также представить репродукции произведений: «Живопись “Медиалы”[6]

прокладывать свой тернистый путь среди толпы полусонных и чего-то выжидающих людей». Непонятным остается тот факт, что в библиографии ретроспективной выставки «“Медиала” 1953–1966» (Галерея Союза художников, январь 1969 г.) проставлен 1958 г. (возможно, он относится к периоду подготовки издания).

5 Часть этой рукописи опубликована в журнале «Видици», № 44–45, май–июнь 1959.

6 В рукописях, а также в опубликованных текстах чаще всего встречается название «Медиала», хотя даже сами члены группы не придерживались этого самоназвания последовательно и писали слово по-разному: *Mediala* и *Medijala*. Учитывая возможность двойной этимологии, а именно *med-* и *-ala*, то есть ‘встреча противоположностей’, а также латинского *media-lis*, мы придерживаемся первоначального варианта — *Mediala*.

призвана соединить все разрозненные фрагменты, унаследованные от аналитического периода; все прежде разобщенные элементы она соединит в единую структуру. Эта посредническая (медиальная) живопись призвана использовать весь опыт и все открытия, которые дошли до нашего времени в виде самых разных направлений живописи» [Glavurtić 1959, s.p.], — писал Миро Главуртич, а Леонид Шейка искал взаимосвязь между практической и духовной деятельностью, ибо в их многолетнее разобщение «буржуазная цивилизация привносит свое, акцентируя область практики, машину как средство существования. В нашу эпоху искусство как бы отошло от своей первоначальной природы, раздробилось на части, но жизнь — как бы сложна и противоречива она ни была — ставит все на свои места» [Šejka 1958, s.p.]. Статья завершается словами: «Мусорная свалка механической цивилизации стала плодородной почвой для роста нового синтетического строения, и возвести его станет возможным благодаря тому, что потребности целостной личности, ее стремление достичь некой всеохватности придут к своему осуществлению посредством пластического начала» [Ibid., s.p.]. Синиша Вукович в своей статье высказывается следующим образом: «эволюция показывает, что в процессе непрерывного развития искусства постоянно укрепляются силы, которые создают целостную личность», а «совпадения с идеями ренессанса сейчас более ожидаемы, чем когда-либо» [Vuković 1959, 11]. Эти положения — как, впрочем, и многие другие — представляют собой краткое изложение идей, которые рождались в ходе длительных бесед участников группы, рождались как бы самой средой, у них часто нет авторства, но все же следует признать, что первенство в выработке идеологии «Медиалы», как и форм ее деятельности, принадлежит Шейке и Главуртичу. Обращение к ренессансу Шейка объясняет просто: «Программа “Медиалы” в сущности сводится к одному: создать хорошую картину, учитывая все свойства, которые делают картину картиной... Живопись Возрождения

указывает нам направление развития и дает представление о том, что такое хорошая картина. В этом и состоит вся суть “Медиалы”» [Šejka 1958, s.p.]. Шейка пишет, что осознание точки средокрестия, где происходит встреча света и духовной энергии, это дело будущего, а может быть далеких поколений, и потому к интегральной идее путь далек. Для того, чтобы хотя бы немного приблизиться к новым горизонтам или нащупать дорогу к ним, объединенные общим делом художники должны были разрабатывать различные художественные направления в искусстве, изучать философию и этику, обращаться к древним мифам и создавать мифы новые — и сюрреализм им всем, очевидно, был всего ближе[7]. Самые свободные, провокационные и смелые решения возникали в рисунке, но иногда и в живописи — там, где наиболее последовательно реализовывались идеи лидеров «Медиалы» и где было больше обращения к прошлому, музейному, к «ренессансному» времени, где отдана дань традиции, а сюжет проникнут смыслами, далекими от современности.

Несколько белградских художников, до поры до времени работавших в отрыве друг от друга, в начале и середине пятидесятых годов объединились, и так возникла «Медиала». Белградская культурная среда была еще сильно проникнута опытом послевоенной «Парижской школы живописи», развивавшейся в сторону умеренной, уже испытанной временем абстракции. Конечно, некоторые наиболее яркие художественные индивидуальности, такие как Игорь Васильев, Боба Йованович или Милан Попович, открывали новые горизонты и своим необычным, самобытным и очень личностно окрашенным творчеством обогащали отечественную художественную сцену. «Медиала» отстаивала другие принципы. В работах

7 В начале «Медиалу» трактовали в духе метафизического сюрреализма, поскольку о ней писали такие поэты, как Васко Попа, Миодраг Павлович, Зоран Мишич, Любомир Симович и другие, чье творчество было насыщено сюрреалистическими чертами и исполнено свободой фантазии и формы.

Миро Главуртич, родившегося в г. Бока Которска, проявлялся дух средиземноморской фантасмогории. Шейке (его отцом был офицер русской армии, эмигрировавший в Сербию во время революции, так же как и отец художницы Оли Иваницки) был ближе русский мистицизм и философия Бердяева, он интересовался всеохватными идеями немецкого ренессансного философа и кардинала Николая Кузанского о схождении противоречий, увлекался эсхатологическим учением Тейяра де Шардена, его текстами, подвергающими сомнению христианские догмы, а также рассуждающими об отношении человека, природы и машины. Наконец, Владан Радованович был погружен в проблемы взаимоотношения различных видов искусства, электронной музыкой.

«Медиала» возникла на югославской, в частности сербской, художественной сцене в тот момент, когда вся культура Югославии стремилась овладеть западноевропейской моделью модернизма, стараясь как можно дальше отойти от традиции реалистического, фигуративного способа выражения, опирающегося на догмы социалистического реализма, который еще в середине 1950-х был официальной культурно-политической линией партии. Художники группы «Медиала» казались старомодными, отрицающими модернизм, их не понимали; они смешивали различные исторические эпохи, их работы не соответствовали тому, как в то время понималась художественная новизна и актуальность. Их герметичность, изолированность от общества — это выражалось даже во внешности[8], что уж говорить о духовной направленности, — было нелегко правильно интерпретировать в те времена, когда Югославия открывалась миру, стремилась к модернизации в духовной

8 Бедные и неопрятные, часто бездомные, они, как правило, были одеты во что-то потерто-черного цвета; носили татуировки, бороды, а за пазухой держали истрепанные альбомы для рисования, этакие интимные мастерские... И так десятилетиями.

и практической жизни, освоению разнообразных стандартов комфортного быта и потребительских идеалов [Dimitrijević 2011], — все это манило людей, которые так настрадались в предыдущие годы, и быстро охватило самые широкие народные массы. Своей программой, произведениями и поведением художники «Медиалы», эти заговорщики большого времени, сильно отличались от всего того, что было тогда модно или воспринималось как *современное* в художественной жизни Белграда. Исходя из принципа единства противоположностей они, с одной стороны, обращались к творчеству Леонардо да Винчи, Антонеллы да Мессины, Босха, Вермеера, Брейгеля, Рафаэля, Микеланджело, Гольбейна, Тициана, Рембрандта, Пуссена, Шардена, Эль Греко, Энгра... А с другой — черпали вдохновение в области современных теорий искусства, предавались игре воображения, связи реальности и сновидений, сталкивали интуитивное и рациональное, то, что было пережито в действительности, с тем, что мистифицировалось. Такое тяготение к прошлому, к смеси едва узнаваемой современности и вымышленного будущего всего человечества являлось, в сущности, романтическим стремлением к еще не открытому, способом бегства от проникнутой прагматизмом повседневности. Метафорическое, фантасмагорическое и даже религиозное в широком значении слова, с противопоставлением старого и нового, было понято обществом как сюрреалистическая повествовательность, и это отвлекло внимание от других очень значимых экспериментов, рождавшихся в уединении, вдали от городского шума, в стороне от публики (Шейка, Иваницки). Некоторые члены «Медиалы» сознательно отстранялись от современности, они, в сущности, были традиционалистами, но Шейка всегда выделялся своим стремлением к созданию интегральной картины, призванной соединить несоединимое: старое и новое. Это прослеживается уже в ряде его ранних композиций, построенных

на цитатах из картин эпохи Ренессанса и их фрагментов в сочетании с цитатами из творчества таких титанов, совершивших радикальные прорывы в искусстве современности, как Кандинский, Малевич, Макс Эрнст, Иво Танге, Клее, Мондриан, Дали, Миро, Де Кирико, Шагал, Джексон Поллок и др. Между тем, значительная часть художников «Медиалы» была настроена на эпигонство и уже готовые схемы, и потому предпочитала отказаться от теории и заняться практикой. Значимых результатов они не добились, потому что они не поняли хода истории и не приняли определенные законы современного им художественного языка, который может опираться на память о прошлом, но должен также предложить и свой актуальный художественный код[9] (цв. ил. 1).

Находясь в изоляции, вне контактов с официальными кругами и в противоборстве с мещанским менталитетом, соцреалистическими воззрениями высшего руководства, постоянно конфликтуя в своей собственной среде, даже в быту, отдельные члены «Медиалы» все же очень пристально наблюдали за всем, что происходило в пределах группы. Об этом свидетельствуют и записки в вышеупомянутой тетрадке ЗРК: председателем «Бюро» группы был избран Шейка — «классификатор», секретарем стал Миро Главуртич — так называемый «укоренитель», а главным архивариусом назначили Милутина Трпковича — «поэт, администратор». Книга написана в основном рукой Шейки, но различим также и почерк Главуртича, Оли Иваницки, Синишы Вуковича и др. Уже на первой странице цель группы изложена в семи следующих пунктах:

1) бесцельная деятельность на территории мусорной свалки;

2) регистрация событий на острове Укоренения;

9 *Трансавангард* Акилы Бониты Оливы показал, что существует и позитивный, новый способ прочтения прошлого, который определяется современностью, а не наоборот. С другой стороны, постмодернизму было свойственно цитирование или присвоение прежних моделей, использование их в новых значениях.

3) регистрация открытий, совершенных членами группы; регистрация разговоров, жестов и манифестаций;

4) фото-регистрация;

5) все остальные формы классификации предметов и явлений;

6) издание каталогов, репродукций и вещей;

7) регистрация событий в мире — тех, что имеют мусорную природу.

Смысл существования «Бюро» сводился к тому, чтобы засвидетельствовать существование другой реальности: «ЗРК символизирует изоляцию Бальтазара[10] от всего остального мира, художественных систем и художников и способствует построению крепости-цитадели — укоренению, органу критики, информации, интервью и пр.» [ЗРК, 15]. И далее: «Неограниченное расширение форм выражения, что прежде всего проявляется в практиках повседневности, требует создания особого органа, целью которого стало бы фиксировать все так, как это обычно делается в СМИ и книгах, особенно если поведение и жесты сами по себе являются творчеством, не требующим перевода на язык искусства, и их только нужно регистрировать и пропагандировать. В этом и есть назначение ЗРК» [Там же, 15–16]. Первая из записей датируется 15 ноября 1957 г., но события этого года и предыдущих лет записаны в обратном порядке, вплоть до самых значимых для «Медиалы» дат, воспоминаний о 1953–1954 гг., когда группа еще не оформилась, не получила названия и в нее входили только Урош Тошкович, Миодраг Дадо Джурич, Синиша Вукович, Леонид Шейка, Тупа

10 Имя *Бальтазар* отсылало к первобытной общине и, конечно, было выбрано не случайно: оно восходило к магическому значению, связанному с популярным именем одного из троих восточных волхвов, которые пришли поклониться новорожденному Христу. С этим именем связана и легенда о казни Бела Шар Уруса, властителя Вавилона, который проявил неуважение к реликвиям Навуходоносора — вазам, привезенным из Иерусалима, и увидел, как чья-то рука выписывает на стене какие-то загадочные письмена.

(псевдоним Вукоты Вукотича), Предраг Педжа Ристич — все они упомянуты в записи на странице 9 с примечанием: «Гулять всей группой по улицам. Дразнить прохожих. Заходить в кафе с блокнотами. Рисовать пастелью, тушью, плевками. Работать над рисунками, пока бумага не протрется до дырки. Писать на картоне большими, толстыми слоями краски (пастозной фактуры). Шататься ночью по берегам Савы и Дуная, а также плавать по реке на лодке. Таскать вплавь большие подгнившие бревна с Ратного острова. Кататься на лодке в тумане в наводнение на Аде Циганлии. <...> Носить бороды, татуировки» [Там же, 9]. Общим для всех (придуманным) героем был Глигор Бакош (позже его сменил Бальтазар — «креатура мусорной свалки»), которого обозначали буквами *а*, *б* и *в*, в зависимости от места встречи членов группы, их функций и рода занятий; все эти условные обозначения придумал *классификатор* Шейка» [Там же, 2].

В дневниковых записях прослеживается и творчество отдельных художников — участников «Медиалы», интересные случаи из их жизни, а также факты истории, науки и искусства: полет в космос; фотографии невидимой стороны Луны; вспоминали о 41 годовщине Октябрьской революции с газетной вырезкой речи Ленина о взятии власти большевиками; описывали и зарисовывали водяное растение *Urticularia vulgaris*; считали персонажей рассказа Андре Жида «Топи»; есть сведения о проведении литературных и музыкальных вечеров, беседах о фотографии, искусстве — старом и новом, о философии, особенно о Ницше; вспоминали убийства в разных частях света, революции и смены в моде; описывали ритуалы, ритуальные облачения, манеры поведения, магию и шествия... И хотя все участвовали в этих занятиях на равных, судя по всему, участие Шейки было самым заметным. Первая встреча друзей, которую назвали «Бальтазар», состоялась 28 сентября 1957 г. в скромной квартире Леонида Шейки на улице Воислава Илича в Белграде. Гостями были Главуртич и Контич, которого

«исследователь» Главуртич в своей статье описывал как «молодого человека элегантной наружности с цветком в петлице, этакая поздняя версия ушедшего в прошлое дендизма» [Glavurtić 1969a, s.p.]. «Он писал красивые композиции и был по другую сторону от всего ужаса и кошмара, того намеренно безобразного в произведениях, что постоянно привносилось в бурную творческую среду необычным гением Уроша Тошковича» [Ibid., s.p.]. На своей первой встрече художники подробно анализировали и обсуждали картины Шейки, Оли Иваницки, репродукции Макса Эрнста; была сделана и фотодокументация своего рода перформансов — акция, которая отсылает к Дюшану, его трактовке фотографии, и предвосхищает концептуализм. (Как, впрочем, и ритуальные купания по ночам, вылавливание бревен из реки, эпатаж прохожих и т. п.) Затем был объявлен конкурс на создание картины под названием «В интерьере Вермеера». Такое многообразие взглядов и далекое от конформизма отношение к творческому акту было особенно присуще идейному «вождю» (хотя это никогда не признавалось открыто!) «Медиалы». Широта интересов создавала простор для воображения и свободы в понимании искусства, противостояла узости взглядов и всякой банальности. Был в этом и протест по отношению к разным формам внехудожественной и антихудожественной деятельности, что в контексте тогдашней Югославии звучало новаторски и могло сравниться разве что с еще более радикальной группой «Горгона» в Загребе [Denegri 2005][11].

Вторая встреча «Бальтазара» состоялась 9 ноября 1957 г. [ЗРК, 4], также у Шейки, пришла и Оля Иваницки. Как и прежде, собравшиеся беседовали, обсуждали картину Иваницки «Теута», читали отрывки из романа А. Жида, стихи Рембо, переписывали отрывки из книги Шейки о живописи «Путь в Замок». На странице 5 отмечается,

11 См.: [Denegri 2018] — большую монографию с исчерпывающими данными.

что 24 ноября на встрече «Бальтазара» в кафе «Царь»[12] было принято решение издать напечатанную на пишущей машинке листовку под заголовком «Медиала» тиражом 56 экземпляров. Через несколько дней Шейка и Главуртич уже в общих чертах набросали «Манифест Бальтазара, союз индивидуумов, Медиальное общество».

С весны 1958 г. началась подготовка коллективной выставки Шейки, Оли Иваницки, Главуртича и Владана Радовановича. Выставка состоялась в июне в тогдашнем Доме молодежи на улице Обиличев венац и носила малопонятное название «Медиальные исследования». На выставке были представлены «картины, объекты, жесты, звук, хаптика, фотографии, тексты» со следующим уведомлением: «Перед вами — манифестация свободы и бескомпромиссности в условиях социальной среды, которая не терпит такого рода проявлений и их демонстрации. Наша замкнутая цитадель и далее будет существовать вне всех выставочных залов их Союза художников, жюри и всей их мерзкой администрации. Может быть и не стоило подвергать себя насмешкам и презрительным репликам в наш адрес с их стороны, но эта выставка является частью нашего творческого замысла, нашей внутренней потребностью, а до реакции публики нам нет дела: мы ее устроили для себя самих, чтобы посмотреть, чего нам удалось достичь» [ЗРК, 22].

Зрителями и критикой выставка была встречена с удивлением, и скорее повергла в недоумение, чем пробудила интерес и желание глубже понять художников. Самые необычные экспонаты — «щупозон» (объект

12 Речь идет о знаменитом в те годы белградском кафе, оформленном в старинном стиле, до Второй мировой войны называвшемся «Русский царь». Позднее в социалистической Югославии оно превратилось в ресторан «Загреб», а когда Югославии не стало, вернулось название «Русский царь», чтобы уже в наши дни, во времена приватизации, стать итальянским рестораном “Vapiano”. Вот вам типичный пример социальной среды, которая в эпоху перемен и смены режима теряет свою идентичность.

для ощупывания) и «звук» Владана Радовановича, а также объекты-коллажи Леонида Шейки, наряду с рисунками Главуртича и картинами Оли Иваницки, — вызвали любопытство, но этим дело и ограничилось, до обсуждений так и не дошло.

В период интенсивной подготовки второй белградской выставки в Галерее Общества графиков, которая сразу после открытия заняла важное место как в официальном, так и альтернативном искусстве, 4 августа 1959 г. Главуртич, Синиша Вукович и Шейка «обратились с воззванием» к участникам выставки «нового поколения объединиться в ряды "Медиалы"». В список художников вошли: Оля Иваницки, Синиша Вукович, Коста Брадич, Миро Главуртич, Светозар Самурович, Михаил Чумич, Милич Станкович[13], Владимир Величкович, Милован Видак, Леонид Шейка, Марко Крсманович (?)[14], Радомир Дамнянович Дамнян, Владислав Лалицки (?), Бранко Протич (?), Борко Никетич (?) и Алексич[15].

Выставку открыл известный художник межвоенного двадцатилетия Предраг Педжа Милосавлевич — в своем творчестве в начале пятидесятых годов он смело отринул официозные установки. На вернисаже собралось много гостей, среди них — известный музыковед и критик Павле Стефанович, который впоследствии очень поддержал «Медиалу», Любиша Йоцич, сюрреалист, стоявший вне группировок, Васко Попа, выдающийся поэт с богатым воображением и склонностью к новым стилистическим решениям, ставший также близким другом

13 Позже он добавил к своему имени *од Мачве* («из Мачвы». — *Прим. пер.*), традиционный способ идентификации по месту рождения.

14 Знаки вопроса возле его имени и ряда других имен поставили сами организаторы выставки. М. Крсманович вспоминал, что упоминалась возможность его участия в выставке «Медиалы», но договора не состоялось.

15 Вероятно, речь шла об участии графика Божидара Алексича. Шестеро из вышеупомянутых мастеров не представили своих работ на выставку.

и соратником художников «Медиалы», наконец, Люба Попович, художник, с которым тогда установился тесный контакт и которому впоследствии было посвящено почти две страницы дневниковых записей. Шейка отметил восторженное высказывание Любы: «Именно такая живопись способна унять боль человека, затерянного душой в бесконечности космоса»[16] [ЗРК, 23].

Третья выставка «Медиалы» состоялась также в Обществе графиков в октябре 1960 г., в ней участвовали Шейка, Любо Попович, Главуртич, Иваницки, Вукович, Самурович и Тошкович, но в дневниках об этом ничего нет, вероятно потому что самый ревностный хроникер событий, Леонид Шейка, был в то время призван в армию. В 1960 и 1961 гг. состоялись выставки многих членов «Медиалы», среди прочих — выставка восьмерых молодых художников, влившихся в ряды группы: Бранко Милюша, Владимира Величковича и Владислава Тодоровича, а затем в 1961 г. в городе Нови-Сад состоялась еще одна коллективная выставка с участием Иваницки, Шейки, Тошковича, Главуртича, Любы Поповича, Самуровича, Радована Крагуля.

Как видно из этого описания, членство в группе не было постоянным: группа расширялась, изменялся ее состав, так что на собрании в доме верной сторонницы «Медиалы» Долорес Чачи в сентябре 1962 г. обсуждались вопросы «об актуальном состоянии нашего движения, о предстоящей деятельности и о том, как реагировать на попытки внешних сил ослабить нас, помешать выступлениям. Мы пришли к выводу, что нужно прекратить стихийные выставки, участие в тех проектах, которые нам не близки по духу. Мы решили называть “Медиалой” не группу, а только движение, то есть не фиксировать членство и не создавать какую-то эксклюзивную компанию, а вместо этого активнее работать

16 Хотя Любо Попович вскоре переехал в Париж, он навсегда остался верен духу «Медиалы».

над продвижением идей» [ЗРК, 60]. Название «Медиала» уже было у всех на слуху, поэтому от него решено было не отказываться. Опасность, между тем, угрожала больше изнутри, чем снаружи, — и многие это уже понимали.

На собрании в доме критика Джордже Кадиевича 16 октября 1962 г. говорилось о том, что идеи никогда не реализуются в том виде, в каком задумывались изначально, что группа должна обрести более свободную форму, и потому было решено назвать первую фазу приближения к «Медиале» *реляционизмом*, что в качестве дополнительного определения сразу же поддержал критик Алекса Челебонович, он же придумал и название для очередной выставки «Медиалы»: «Новые формы сюрреализма и реляционизм». Предложенный термин был достаточно емким, чтобы привлечь и другую неформальную группу молодых живописцев, хотя их художественные взгляды были во многом противоположны медиальной живописи музейного толка: объединение сторонников информеля. Это была группа Зорана Павловича [ЗРК, 61], в нее также входили Живоин Туински, Бранко Протич и Владислав Шиля Тодорович. Было предложено объединить термином «реляционизм» оба эти направления, потому на проблему отношения на искусства к действительности, а точнее — к самой жизни, они смотрели одинаково. Члены «Медиалы», герметичные и обособленные во многих своих проявлениях, нашли много общего с группой абстрактных живописцев, так что вместе с другими близкими им по духу художниками и литераторами они собирались по средам в старом белградском кафе «Зора» и обсуждали самые разные проблемы искусства. Результатом дружеских застолий стала выставка под названием «Джоконда, да не та», состоявшаяся в конце 1961 г. в галерее «Трибуна молодых» в городе Нови-Сад. Информации о ней мало — сохранились лишь отдельные каталоги участников, упоминания в печати и вкладыш в журнале «Поля», выполнявшего роль общего,

запоздавшего каталога[17]. То, чем занимались в «Медиале», и то, что делали молодые приверженцы стиля информель, по мнению Йеши Денегри, «было прямо противоположно друг другу, и их представители то занимали позицию открытого противостояния, то обнаруживали скрытую близость. Выразительные средства, а стало быть, и смыслы их творчества очень различались, и порой нетерпимость достигала высокого градуса ("Информелевцы, я вас на завтрак съем", — шутливо грозил им М. Станкович). Что же касается близости — она коренилась не столько в сходствах художественного языка, сколько в их общем неприятии всякого модернизма, победившего соцреализм предыдущего периода и отныне стремившегося заполонить собою все пространство» [Denegri 2013, 321–322].

Упомянута в дневниках и выставка фантастических рисунков, состоявшаяся в 1964 г. в Белграде, Загребе и Любляне. А завершается эта летопись описанием 1963 г.: Люба Попович уехал в Париж, Видак начал писать полотно «Страшный суд», Мария Чудина, поэтесса и супруга Леонида Шейки, начала работать над своей поэмой «Пустыня», а Оля Иваницки создавала свои «чемоданы». Да, это были настоящие чемоданы, в которые она упаковывала свои вещи, что напоминало американские хеппенинги: художница недавно вернулась со стажировки в США и завезла с собой в Белград, а может быть, и во всю Югославию, дух поп-арта. Между тем, на этом история «Медиалы» не заканчивается. Наиболее героический период истории группы в дневниках уже был отражен, и записи обрываются, но не потому, что хроникеры устали. Просто основные задачи были выполнены, а дальнейшая жизнь группы и вся ситуация вокруг «Медиалы»

17 Журнал «Поля» ("Polja") сразу откликнулся на выставку и содержал важные приложения, иллюстрации и комментарии Стевана Станича, Л. Шейки, В. Тодоровича, Б. Протича, Л. Поповича, Ж. Туринского, В. Величковича, З. Павловича [Đokonda 1963]. В дневниках «Медиалы» об этой выставке ничего не сообщается, вероятно, потому что многие ее члены в ней не участвовали.

очень изменились. Разумеется, все дело было совсем не в давлении извне — как это подавалось в дневниках — причины лежали внутри самого движения: они коренились в разных темпераментах его участников, в том, что жизненные пути художников разошлись, у многих возникли другие интересы... Все вместе они выставились еще только раз в январе 1969 г. Ретроспективную выставку «Медиалы» в Галерее Союза художников открыл Лазар Трифунович, очень авторитетный искусствовед и самый радикальный художественный критик. На вернисаж пришел весь белградский бомонд, в роли каталога выступил воскресший из небытия первый (и единственный) выпуск газеты «Медиала» [Mediala 1953–1966] в виде публикации-каталога — в прежнем формате и с теми же идеями. Газета явилась живым хроникером прежних взглядов и новых устремлений. Описывая свой путь в искусстве, который Синиша Вукович, как гласило заглавие его предисловия к каталогу, назвал «линией медиальных собраний», группа словно пыталась доказать, что она еще полна жизненной силы и молодости. Были опубликованы и воспоминания Миры Главуртича, озаглавленные «Годы» (“Godine”)[18]. На выставке были представлены все члены группы, даже те, кто никогда не выставлялся ранее в составе «Медиалы» — например, Дадо Джурич, уже давно живший и успешно работавший в Париже. Колесо истории повернулось: вместо названия статьи «Туманный авангардизм “Медиалы”» (Мича Милошевич) [Miloševi ć 1959], вместо негативных отзывов жюри, которые имели место на первом «Октябрьском салоне», на котором были отвергнуты картины и Леонида Шейки, и Михаила Чумича, и скульптура Оли Иваницки «Дон Кихот», вместо редких позитивных высказываний (Катарина Амброзич [Ambrozić 1959]), ретроспективная выставка 1969 г. в общественной жизни Белграда трактовалась теперь

18 Тот же самый текст под названием «Дани» (“Dani”) был опубликован в журнале «Поля» [Glavurtić 1969b].

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

как главное событие сезона (речь Лазара Трифуновича на открытии выставки) [Trifunović 1969][19]. Для перемены климата показательно то, как целый ряд критиков пересмотрел свои взгляды. Примером может служить Стеван Станич. В 1961 г. по поводу выставки в Нови-Саде на Трибуне молодых он задавался вопросами: «Чего хотят эти молодые люди — выстроить анти-теорию? Да, в сущности, прежде чем что-то завершить (или, скорее, приняться за что-то серьезное), они ставят на место закона беззаконье. Или пытаются выдать простое за сложное? Или просто произвести сенсацию?.. Или что-то еще? Давайте снисходительно улыбнемся в ответ на это вечное стремление (в данном случае тщетное) быть новыми, революционными (а в данном случае скорее буйными)». Но уже через несколько лет тот же самый критик становится куда более покладистым: «Нам остается только стоять перед картинами этих задавал, которые в наше время стараются собрать воедино, сохранить, синтезировать и продолжить все лучшее, что создано человечеством» [Stanić 1969][20].

Схожим образом на «Медиалу» реагировали и позднее; Никола Дедич обозначил это так: «В противоположность им (неоавангардистам. — *И. С.*) протестное, национально окрашенное искусство выразилось в возвращении

19 См. также: [Tucaković 1969a; 1969b]. Реалистичнее — и более критически — о «Медиале» пишут только Ж. Турински [Turinski 1969] и З. Павлович [Pavlović 1969], эта же работа была опубликована в журнале «Градац» (“Gradac”) в 1977 г. [Pavlović 1977] и в книге «Искусство трактовки искусства» в 2009 г. [Pavlović 2009].

20 Вслед за ним появилось и множество других текстов и исследований влиятельных деятелей искусства (наряду с уже упомянутыми М. Б. Протича, Й. Денегри, Л. Мереник — Алексы Челебоновича, Зорана Павловича, Срджана Марковича, Бранко Кукича, Мирьяны Радойчич, Весны Милич, Бранислава Димитриевича, Николы Дедича), а также верных поклонников идей «Медиалы», часто некритически, а апологетически интонированных (Срето Бошняка, Джордже Кадиевича, Деяна Джорича, Градимира Маджаревича, Драгоша Калаича, Станислава Живковича, Николы Кусовца и др.).

к периоду, предшествующему модернизму, к ранним модернистским формам выражения, которые свойственны реализму и романтизму. Речь идет об антимодернистской, консервативной и правоориентированной критике социализма, которая относит себя к диссидентству и которая в 1990-е станет доминирующей идеологической моделью (платформой т. н. "национального обновления")» [Dedić 2009, 69]. И еще точнее: «Национально окрашенное и в основе своей консервативное понимание "Медиалы" остаются главными характеристиками при оценке этого движения и в наши дни» [Dedić 2012, 571].

Конечно, к Шейке сказанного отнести нельзя: он трагически скончался в 1970 г.

Миф о «Медиале» сложился тогда, когда группа стала уже достоянием истории, когда ее путь в основном был завершен и каждый из участников занялся чем-то своим. Хотя Синиша Вукович утверждал, что их группа — это птица феникс, «закрытая, нелюдимая и невидимая только для тех, кто не может и не хочет ее видеть, а особенно для тех, кто вопреки такой оптике готов легко провозгласить ее невидимой и несуществующей» [Vuković 1969], «Медиала» еще некоторое время продолжала свое существование: состоялось несколько выставок в стране и за рубежом[21], но уже в пору расцвета ее популярности начали просачивались сведения о внутренних разногласиях. В дневниках постоянно указывается, что разногласия между членами группы возникли с самого начала и касались вопросов участия в совместной работе и общественных манифестациях[22], приема

21 Например, в 1970 г. в галерее "Junge Generation" в Вене, когда выставлялись О. Иваницки, С. Вукович, М. из Мачвы, М. Видак, К. Брадич, Б. Васич и С. Самурович, с предисловием С. Вуковича и стихотворениями В. Попы обо всех художниках, кроме Брадича и Васича. Основатели «Медиалы» Шейка и Главуртич только вскользь упомянуты в этом предисловии.

22 В 1957 г. обсуждалось и участие в конкурсе на роспись стены в Муниципальном собрании Белграда, но позже было решено не

новых членов, были споры и по поводу допустимой степени свободы, политических рисков и поведения в случае непредвиденных ситуаций[23]. Так, например, Коста Брадич и Шейка негативно прореагировали на предложение Главуртича в январе 1959 г. превратить «Медиалу» в некую религиозную секту со своими ритуалами и правилами поведения. Шейка записал в дневнике, что Главуртич это несогласие приписал его «опасению внешних угроз, но он не понял, что <Шейку>... пугали опасности, заложенные в самой группе». Шейка разъяснял, что форма реализации проектов должна складываться по ходу, что нельзя требовать немедленного воплощения идей искусственно, но нужно «аккуратно и разумно открывать врата нашей жизни этому новому возрождению, создавать новое общество, новую мысль». Шейка пишет о необходимости «свободы выбора в самом высоком и глубоком значении слова. Когда слобода личности ставится под угрозу, любая форма социальной связи превращается в систему деспотизма и тоталитаризма, которую мы уже так хорошо изучили». Он приводит в пример программу Шигалева[24], идеи Великого инквизитора, квиетизм и клерикализм папского Ватикана, советскую партийную систему (хотя при этом не осмеливается назвать титовскую!),

сотрудничать с официальными учреждениями. Тем не менее совместными силами в 1969 г. была создана огромная композиция (авторы — О. Иваницки, К. Брадич, Л. Шейка, С. Самурович, С. Вукович, М. из Мачвы, М. Главуртич и М. Видак). Полотно хранила в своей мастерской О. Иваницки.

23 Интересна запись в дневнике [ЗРК, 40] по поводу приезда в Белград Радослава Путара, очень влиятельного в Загребе и всей Югославии критика, который посетил в апреле 1959 г. членов группы «Медиала»: в ней говорится, что его присутствие в известном отношении укрепило «уже разболтанные основы нашего объединения».

24 Персонаж романа Ф. Достоевского «Бесы», исповедующего принципы лжесоборности. — *Прим. пер.*

и объясняет, что совсем другое дело — настоящие, добровольные связи между членами группы и что поэтому всякий вождизм и всякое подчинение в среде людей близких по духу и взглядам совершенно неуместны: «Может быть, они были бы уместны и нужны, если бы их цели носили утилитарный и деструктивный характер» [ЗРК, 39]. Шейка вспоминает и то, что стремление Главуртича к жесткой дисциплине, вероятно, было обусловлено его склонностью к деструктивному началу сюрреализма, «что ни в коей мере не отвечает нашим устремлениям..., которые состоят в утверждении нового духа равноправности и в огромной мере спонтанного единения свободных индивидуумов, руководимые в своем устремлении к единой цели не организацией, а дружбой и любовью» [Там же].

Расхождения по основным положениям — в вопросах искусства — возникали и между другими членами группы. Так, критик Джордже Кадиевич в своем письме к Владану Радовановичу выразил сомнение в состоятельности его тактильно-звукового объекта под названием *pipazon* (можно перевести этот неологизм как «щупозон». — *Прим. пер.*) как художественного произведения. Шейка согласился с ним лишь отчасти, «полагая, что в данном случае ценность такого открытия не снижается, даже если будет доказано, что это — не новое искусство» [ЗРК, 25]. Время показало правоту Шейки.

Творчество каждого из участников развивалось в своем русле, и если в первые годы существования «Медиалы» путь был общий, то позже наиболее одаренные мастера стали работать самостоятельно, отдаляясь от общих постулатов, реализуя индивидуальную поэтику в соответствии с собственными наклонностями, жизненным опытом и тем или иным новым художественным направлением, как в случае Шейки и его позднего «белого» периода творчества, своего рода завещания, или в случае Владана Радовановича, который заслуженно считается родоначальником

междисциплинарных медиа. Другие эпигонски ходили по кругу, стараясь затормозить ход истории и законсервировать начальный этап живописи «Медиалы», хотя ее время давно минуло (М. Видак, С. Вукович). Были и такие, кто свою популярность удачно использовал на ниве националистической или православной эйфории 1980–1990-х гг. (Милич из Мачвы, К. Брадич) или пошел по пути банальной коммерциализации (О. Иваницки). М. Главуртич остался верен себе — в стороне от эпицентра событий, он посвятил себя уединенному писательскому труду. Поэт и прозаик, он написал прекрасное предисловие к каталогу выставки «Медиала» в Белграде в 1981 г., в котором сформулировал суть поэтики этой группы как срединного пути между Сциллой преодоленного социалистического реализма ждановского толка и Харибдой сменившего его официального модернизма [Glavurtić 1981].

Ключевая и наиболее важная роль в движении «Медиалы» принадлежала, конечно, Леониду Шейке. Благодаря своему отцу — русскому эмигранту — он глубоко чувствовал и хорошо знал русскую историю, культуру, искусство, философию, теологию, литературу, замечательно пел по-русски протестные песни Окуджавы. С Окуджавой он и писатель Данило Киш познакомились, когда Булат Шавович приезжал в Белград в 1960-х гг. Шейка был не только самым образованным из всех, самым способным к вербализации и письменному изложению своих идей, но и — благодаря широте своего кругозора и дару предвидеть будущее — имел чрезвычайно ясное представление о том, в каком направлении развивается не только его собственное творчество, но и творчество всей группы в целом, какие перед ней стоят цели, какие препятствия встают на пути и в чем ее выигрышные стороны. Он выдвинул тезис об интегральной картине интегрального человека, которую каждый художник по отдельности реализовать не в силах, и потому — с целью как можно более полного достижения

идеала — он приписал создание своего опуса троим (полу) выдуманным персонажам: фотографу Регу Талботу, географу и живописцу Леону Лешу и «классификатору» Леониду Трофимовичу Шейке. В мистифицированном интервью с ними на вопрос, как они определяют живопись [ЗРК, 38], первый из этой троицы, Рег Талбот, отвечает с точки зрения объективного, рационалистического подхода в духе англиканского или протестантского происхождения «автора» и базируясь на техническом оборудовании, которым располагает любой фотомастер (сам Шейка занимался фотографией как концептуальным искусством): «Я не признаю живопись как выражение субъективных эмоций, она для меня является техническим средством означить прекрасные явления природы, выявить их и запечатлеть» [Šejka 1960]. В личности Леонида Леша он выразил другую область своих интересов — связать науку и искусство: «Раскрыть спонтанную реакцию на известные раздражители извне, аналогичные природным процессам, сделать их зримыми на некой поверхности, используя определенный материал» [ЗРК, 37]. Фамилию *Леш* он напрямую связал с тем метафизическим препарированием идей, которое пытался делать на практике (*леш* по-сербски означает ‘труп’. — *Прим. пер.*). Что же касается ответа Шейки-классификатора, автора «Манифеста классификатора», то он гласил: «Не считаю нужным обогащать ризницу непреходящих шедевров мировой живописи новыми произведениями, однако в ее хаотическое состояние необходимо внести долю порядка, показать разнообразие проявлений жизни, их закономерность, распределить шедевры по видам и уровням, охватив все категории действительности — это может стать главной задачей современной живописи» [ЗРК]. По мнению Николы Дедича, эта центральная позиция Шейки «демонстрирует псевдоклассическое понимание искусства, которое основано на европейской гуманистической концепции интегральной картины и целостности автора как субъекта» [Dedić 2009, 85].

В своем «Манифесте классификатора» Шейка уделил особое внимание именно задаче упорядочивания существующего мира путем его классификации средствами искусства [ЗРК, 2]:

Мы не выражаем
не исследуем
не преображаем
не улучшаем
не придаем явлению форму
не украшаем
мы только регистрируем и классифицируем

Эти высказывания составляют теоретическую основу «Медиалы» и в сочетании с другими идеями представляют личность Шейки во всем ее многообразии: посредством регистрации, то есть в ходе осознания и запечатления реальных явлений, вещей, понятий, личностей и их дальнейшей автономной классификации, в ходе свободной индивидуальной трактовки собранного материала, складывается картина сегодняшнего мира: она объединяет все явления и впечатления, а также традицию, утверждая в равной мере значимость как прошлого, так и настоящего. Принципы Манифеста, разумеется, были противоположны доминирующему в ту пору официальному мировосприятию и эстетическим взглядам, на которых основывался послевоенный модернизм с его позитивным пафосом преображения реального мира. Этот модернизм отгораживался от строгого соцреалистического канона, однако его слишком оптимистичная картина мира была совсем не близка членам «Медиалы». Для регистрации и классификации окружающей действительности Шейка использует фотоаппарат, снимает фильмы, ставит разные внехудожественные эксперименты, но материал черпает из действительности, из своего окружения. Провозглашая значимость для искусства мусора и всякого барахла,

найденного по время прогулок по пустырям, лесам и берегам рек, совершенно в духе *ready-made* и *object-trouvé* Дюшана, Шейка — самостоятельно или в содружестве с Олей Иваницки — подошел вплотную к концептуальной сфере нео-дадаизма, нового реализма или флуксуса[25] как особого вида искусства. В то же время он исследовал свойства слова и особого эстетического эффекта добивался в перечислениях как типе каталогизации (так называемый *леттризм*), прежде всего в языковой форме, но затем и в живописи. Все это содержится в его многочисленных записях, в маленьких и больших рисунках, а реализовано в мультипликации, коллажах, а также в так называемых *аккумуляциях* и *агломерациях*. Подобное находим и в ряде его картин, особенно в цикле, где на белых беспредметных фонах громоздятся кучи разных вещей и мусора, своего рода торговые склады — критическое осмысление современного мира, трактованного в духе новой предметности и новой фигурации, своего рода ранняя форма постмодернизма (цв. ил. 2, 3). По этому поводу Лидия Мереник высказала следующее соображение: «Если философия Шейки как философия картины, как идеология ранней “Медиалы” и была не модернистской, то исключительно по причине очень критической позиции по отношению к зрелому модернизму» [Merenik 2001, 111].

Ближе всего Шейке, несмотря на разницу в возрасте и складе ума, был талантливый Владан Радованович: его участие в «Медиале» состояло не столько в преданности этому движению, сколько в направленности исследований. Он был верен принципам междисциплинарности и интермедиальности, на которых строилась программа «Медиалы», и в этом — ценность его

25 От лат. *fluxus* ‘поток жизни’ — художественное направление в европейском искусстве 1950–1960-х гг., представленное такими мастерами, как Джозеф Бойс, Йоко Оно, Джон Кейдж и др. — *Прим. пер.*

вклада. Все идеи Радовановича, начиная с упомянутого выше *pipazona* [Radovanović 1958], затем синтеза вербального с пластическим и тактильным, звука и изображения в двумерном пространстве, прозрачных картин, записи снов, идеограмм, мистификаций, описаний работы с телом, а также его штудий «четвертого измерения», концепции фуги по схеме пульсации или улиткообразной спирали, ее аналогия с великой космической эволюцией от минерала до живого организма и т. д. — все это было тесно взаимосвязано и развивалось начиная с 1954 г. вплоть до сегодняшнего дня. Протагонист электронной музыки в Югославии, Владан Радованович остается одинокой фигурой на фоне остальной группы и, наряду с Шейкой, одним из самых самобытных членов «Медиалы».

Духовный кругозор Миро Главуртича выразился прежде всего в его визионерских рисунках «заумного мира», как их называли вслед за понятием из русского авангарда. В дневниках отмечалось, что в 1958 г. он, будучи прежде всего «главным теоретиком и идеологом “Медиалы”» [ЗРК, 30], активно занимался и живописью, совершенствовался в технике, используя химико-технологический процесс разлитой краски, которую он подправлял рукой. В результате возникал фантастический по форме рельеф с едва заметными и неожиданными переходами, полостями и волнами, течениями и осыпями. Все это проявилось уже в циклах «Пятнышко» и «Кармеличанка», где он применил прием Макса Эрнста — прием вчитывания эзотерических и ассоциативных фигур или предметов в отдельные конфигурации природных объектов, например, в очертания горных утесов или в геологические слои вымышленной страны Рутании. Он применил новую, точную «фотографическую» технику, которая отлично «побратимствовала» — как написано в дневниках — с естественным механико-технологическим процессом. Благодаря фантасмагориям Главуртича, как в литературе, так и в изобразительной форме стали

считать, что искусство «Медиалы» — это сплав мрачных размышлений, страшных видений, искаженных, деформированных, покалеченных и обезображенных людских и звериных тел, болезненных переживаний на грани реального и воображаемого.

Оля Иваницки, единственная женщина в этой группе, как и Шейка, родившаяся в семье русских эмигрантов, очень рано восприняла и начала популяризировать новые направления в искусстве, и прежде всего поп-арт, благодаря, как упоминалось выше, своему пребыванию в Соединенных Штатах в начале 1960-х гг. По возвращении в Белград она обновила свои выразительные средства, обратилась к актуальным сюжетам и при этом проводила хеппенинги и эксперименты, по духу близкие эстетизированному варианту флуксуса. В дневниках постоянно упоминается ее раннее творчество, насыщенная экспрессией скульптура, а также картины, в которых содержится отзвук живописи Леонардо да Винчи — его сфумато и специфическая структура композиции. И хотя художница рано отошла от идеи интегральной картины, она осталась не только до конца верна общей идеологии «Медиалы», но и мистифицировала ее, привнеся в нее дух фантазии (цв. ил. 4).

Коста Брадич в ранний период своего творчества изучал фактуру материи и структуру землистых оттенков, близких опыту информеля, но позднее отошел от этих принципов, встав на путь салонных портретов современников, пейзажей в духе Ван Гога и религиозных видений, в которых не найти и тени духовности. В число самых популярных живописцев попал Милич Станкович (известный под псевдонимом Милич из Мачвы (Мачва – это его родные края в Сербии в 50 километрах к югу от Белграда): он сам создал себе славу чудака, богемного художника со странностями, но при этом пророка, сербского патриота, выставки которого запрещаются властями; его творческое наследие составляет множество велеречивых, но лишенных глубокого смысла картин

(цв. ил. 5). В отличие от них застенчивый, тихий и задумчивый Светозар Самурович, не особенно заметный на фоне остальных, постепенно отдалялся от предметности, и его художественный язык все больше погружался в интимный, насыщенный ассоциациями мир на грани с абстракцией, мир, навеянный духом гармонии средневековых икон и фресок (цв. ил. 6).

Ряд художников круга «Медиалы» связали свою жизнь с Парижем, среди них — Дадо Джурич, Урош Тошкович, Люба Попович, Владимир Величкович. Не будучи постоянными и активными членами «Медиалы», они по праву считаются сторонниками основных принципов этой группы, поскольку их творчество, мощное, часто суровое и жесткое, придерживается эстетики мира без прикрас, мира деформаций и уродства, судорожного сведения счета с реальностью, сочетая богатое воображение с сюрреалистическими мотивами. Значение их творчества, преданность рисунку как самостоятельному виду искусства, трудно переоценить, и это особенно заметно на фоне прилизанного эстетизма французской живописи тех лет, что признавалось и тогдашней художественной критикой.

Следует отдать должное «Медиале»: благодаря своему «модернизированному традиционализму» или «ретромодернизму» она заняла важное место в нашей истории культуры конца 1950–1960-х гг. Между тем, надо отметить и негативные стороны этого движения: добившись признания, «Медиала» довольно долго занимала «генеральские позиции на поле изобразительного искусства» [Stojanović 1997, 206], и это привело к тому, что в среде как общественности, так и критики возобладали консервативные взгляды. И хотя сейчас «Медиала» — это уже история, превалирование консерватизма стало бременем для нашей культуры и продолжает им оставаться вплоть до наших дней.

Перевод с сербского Н. В. Злыдневой

Литература

ЗРК — Запись регистраций и классификаций. Книга-объект номер 2: Ured za registraciju i klasifikaciju br. 2.

Ambrozić 1959 — *Ambrozić K.* Mediala // Književne novine. 1959. 25. septembar.

Davičo 1974 — *Davičo O.* O knjigama i slikarima // NIN. 1974. 12. januar.

Dedić 2009 — *Dedić N.* Ka radikalnoj kritici ideologije. Od socijalizma ka postsocijalizmu. Beograd, 2009.

Dedić 2012 — *Dedić N.* Modusi modernističkog antimodernizma: nacionalističke prakse umetnosti druge polovine XX veka u Srbiji // Istorija umetnosti u Srbiji. XX vek. T. II: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata / Ured M. Šuvaković. Beograd, 2012. S. 555–571.

Denegri 2005 — *Denegri J.* Prilozi za drugu liniju 2. Dopune hronici jednog kritičarskog zalaganja: Exat-51, Nove tendencije, radikalni enformel, Gorgona. Beč Beograd, 2005.

Denegri 2013 — *Denegri J.* Mediala // Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete. Beograd, 2013. S. 321–331.

Denegri 2018 — *Denegri J. et al.* Gorgona. Zagreb, 2018.

Dimitrijević 2011 — *Dimitrijević B.* Utopijski konzumerizam: nastanak i protivrečnosti potrošačke kulture u socijalističkoj Jugoslaviji (1950–1970): doktorska disertacija. Beograd, 2011.

Đokonda 1963 — Đokonda nije ona ista // Polja. Novi Sad, 1963. Br. 62–63. S. 16–17.

Glavurtić 1959 — *Glavurtić M.* O medijalnom slikarstvu // Vidici. Br. 44–45. Maj–juni 1959.

Glavurtić 1969a — *Glavurtić M.* Godine // Katalog retrospektivne izložbe *Mediala 1953–1966.* Beograd: Galerija ULUS, 11–26. januar 1969.

Glavurtić 1969b — *Glavurtić M.* Dani // Polja. Novi Sad, 1969. Br. 125–126, februar-mart S. 18–19.

Glavurtić 1981 — *Glavurtić M.* Poslije dvadeset i pet godina // Katalog retrospektivne izložbe *Mediala.* Beograd, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", 18. mart – 5. april 1981. S. 13–15.

Matvejević 1974 — *Matvejević P.* Opasna šutnja lijeve inteligencije // Vjesnik. 1974. 19. januar.

Mediala 1953–1966 — Katalog retrospektivne izložbe Mediala 1953–1966. Beograd, januar 1969.
Merenik 2001 — *Merenik L.* Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945–1968. Beograd, 2001.
Milosavljević 1974 — *Milosavljević P.* O crnom talasu u slikarstvu // Politika. 1974. 12. januar.
Milošević 1959 — *Milošević M.* Nebulozni avangardizam Mediale // Borba. 1959. 29. septembar.
Pavlović 1969 — *Pavlović Z.* Mediala ili sudbina jednog mita // Književnost. Br. 3. Mart 1969. S. 301–304.
Pavlović 1977 — *Pavlović Z.* Mediala ili sudbina jednog mita // Gradac. Br. 17–18. Iul-oktobar 1977.
Pavlović 2009 — *Pavlović Z.* Mediala ili sudbina jednog mita // Umetnost tumačenja umetnosti. Beograd, 2009. S. XXX–XXX.
Protić 1970 — *Protić M. B.* Srpsko slikarstvo XX veka. Beograd, 1970. T. II.
Protić 1980 — *Protić M. B.* Slikarstvo šeste decenije u Srbiji // Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije. Serija: Jugoslovenska umetnost XX veka. Beograd, 1980.
Radovanović 1958 — *Radovanović V.* Pipazoni II // Vidici. Br. 35–36. 1958, mart–april.
Ralić 1974 — *Ralić P.* Slobodom stvaralaštva protiv dogme i anarhije. Povodom nezavršene rasprave o slikarstvu // Komunist. 1974. 28. januar.
Stanić 1969 — *Stanić S.* Mediala — jeli jasno // Borba. 1969. 21. januar.
Stojanović 1997 — *Stojanović B.* Prilog kritici libidinalne ekonomije lokalne umetnosti // Druga godišnja izložba Centra za savremenu umetnost.Beograd, 1997. S. 206–218.
Šejka 1958 — *Šejka L.* Šejka Klasifikator // Vidici. Br. 35–36, mart–april 1958.
Šejka 1960 — *Šejka L.* Predmetnost u jednom mogućem slikarstvu // Vidici. Br. 49–50. 1960.
Šejka 1964 — *Šejka L.* Traktat o slikarstvu. Beograd, 1964.
Šejka 1982 — *Šejka L.* Grad–Djubrište–Zamak I–II. Beograd, 1982.
Trifunović 1969 — *Trifunović L.* Blistavi trag Medialine komete // Politika. 1969. 19. januar.
Tucaković 1969a — *Tucaković Z.* Kontinuitet vrednosti // Komunist. 1969. 23. januar.

Tucaković 1969b — *Tucaković Z.* Divni zanesenjaci // Borba. 1969. 12. januar / 23. januar.
Turinski 1969 — *Turinski Ž.* Putevi Mediale // NIN. 1969. 19. januara.
Vuković 1959 — *Vuković S.* O činovima potpunog čoveka. Mediala // Vidici. Br. 44–45, maj–juni 1959.
Vuković 1969 — *Vuković S.* Linija medijalnih okupljanja // Katalog retrospektivne izložbe Mediala 1953–1966. Beograd: Galerija ULUS, 1969. 11–26. januar.

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб)

КАК МАНИПУЛИРОВАТЬ ТЕМ, ЧТО МАНИПУЛИРУЕТ ТОБОЮ, ИЛИ О СТРАТЕГИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Один из основных принципов подхода к искусству гласит: «Бытие художественного произведения не является чем-то неизменным»[1]. Коль скоро поиск значения практически бесконечен, художественная практика по своей природе предполагает беспрерывное обновление. Между тем процесс интерпретации является не только поиском некой субъективной истины, но и исследованием социального измерения произведения, его места в коллективном сознании в форме «эстетического объекта». При этом и сама интерпретация художественного объекта предполагает его рассмотрение в различных измерениях и кодах, которые определяют коллективное сознание переживаемой эпохи. С семидесятых годов прошлого столетия нарастала неудовлетворенность аналитическим принципом формального анализа художественного языка как объекта. Но процесс интерпретации является «движением наружу», «к общественному измерению»; семиолог Ян Мукаржовский удачно выразил это так: любое произведение искусства состоит из двух частей: «произведения-вещи» (его можно потрогать, купить или реставрировать) и «эстетического объекта», который «располагается в области коллективного сознания» [Mukařovský 1988, 2]. Вот почему при интерпретации нужно выявлять различные коды «эстетического

1 Формула Говарда Беккера из авторского предисловия ко второму изданию “Art Worlds” [см.: Becker 2008].

DOI: 10.31168/91674-526-9.9

объекта», которые определяют коллективное сознание определенного исторического периода. Художественные практики второй половины прошлого столетия осуществлялись под знаком именно этих констант. Эти положения восходят к модернизму. Последний показал, что, несмотря на целое столетие аналитизма, формализации и объективизации художественного языка современного искусства и «аналитического подхода» к нему (Ф. Менна), однозначной и прямолинейной логики развития достичь так и не удалось. То же самое можно сказать и о разнообразных системах глубинных смыслов, которые определяют феномен позднего модернизма (явления модернизма, неоавангарда или поставангарда). Однозначную интерпретацию позднего модернизма дать трудно, но можно определить критическую точку, когда он проявляет себя в своей «специфической форме» (именно с ней изначально связано возникновение термина «постмодернизм»); мы имеем в виду те перемены в способе создания художественного произведения, результатом которых стало изменение его материального статуса, что отразил термин «постобъектное искусство».

Поворотной вехой в искусстве начала 1970-х гг. в Загребе стало появление новой художественной практики, которую в основном связывают с деятельностью группы «Горгона», и то пробуждение индивидуального самосознания, которое противопоставило себя сознанию коллективному в культуре и общественной системе, основанных на открытом противостоянии Востока и Запада. Главным в деятельности молодых художников в эти годы стала выработка собственной этической позиции, что явилось неотъемлемой частью движения эмансипированных интеллектуалов молодежной контркультуры того времени. Невозможно рассматривать эти явления вне исторического контекста: на первый план выступает радикальная полемичность по отношению к институализированной «истории искусства

как истории развития художественной формы», то есть по отношению к искусству, сосредоточенному на постоянной работе с формой, на проблеме формы как таковой. От создания новых художественных форм художники перешли к созданию новых условий ее (формы) существования и тем самым ответили на вызов эпохи, когда «эстетический объект» превратился во временный артефакт. Это привело к разрушению видов искусства, выходу произведений из закрытых залов галерей в широкое городское и общественное пространство. Новое искусство проявило себя одновременно и как провокационная, и как аналитическая практика, как тавтология и как контекст, и тем самым оно преградило путь модернистской парадигме с ее однозначностью, каноном чистой формы, приверженностью высокой культуре. В соответствии с открытым полем возможностей в автономном концептуальном выборе стратегий и самоопределений, обстоятельств и действий, новое искусство выступило провокацией по отношению к социальному контексту так называемой «восточной» идеологической парадигмы. Художественная практика концептуализма основана на расширении художественного пространства, то есть интермедиальности, интертекстуальности, интерконтекстуальности, и направлена на разрушение «нормативного дискурса» модернизма, в том числе и «умеренного» или так называемого «социалистического модернизма». В контексте модернизма автономия художественного творчества означала борьбу за освобождение от навязываемых обществом искусству норм и постулатов, что проявилось в историческом авангарде 1910-х гг. Стратегия неоавангарда, опираясь на модернизм, продолжает линию выявления внутренней природы искусства и указывает на то, что статус художественного произведения — это, прежде всего, результат общественного договора, это условная институция, а не продукт творческих, эстетических или метафизических ценностных установок

[Danto 1964]. Художественное произведение — результат договора между «миром искусства» с одной стороны и сети социально-политических и культурных институций — с другой. Оно неразрывно связано с обществом и политикой, и потому определяется событиями своего исторического времени. В этом смысле «искусство лишено невинности», как однажды сказал хорватский художник-концептуалист Младен Стилинович (Mladen Stilinović). По его мнению, искусство — это среда и результат определенной общественной практики и общественного сопротивления этой практике.

Следует хотя бы вкратце охарактеризовать эти условия применительно к бывшей Югославии и, в частности, Хорватии. Хотя Югославия походила на страны так называемого «восточного блока» политически, идеологически и по своему социальному устройству, она не в полной мере разделила судьбу своих соседей, оказавшихся за «железным занавесом». После 1948 г., когда произошел разрыв политических и идеологических связей Югославии с Советским Союзом, в этой стране возникла специфическая модель социалистического самоуправления и многонациональное федеративное устройство; Югославия отказалась от диктатуры «революционного» соцреализма и перешла на «умеренный модернизм» в качестве основного (почти официального) языка искусства. Во времена югославского социализма не было прямых репрессий в области культуры, как это происходило в других странах Восточной Европы. Это определило то, что, несмотря на определенную тоталитарность политической власти, политический контроль над либеральными культурой и искусством был довольно ослабленным, что особенно проявилось после 1968 г., когда начинается буйный расцвет альтернативных движений, групп и отдельных явлений в области контркультуры, их провокационная культурная и художественная деятельность. В многообразной череде событий концептуальное искусство проявило себя двояко — оно выступило

и против социалистической идеологии, и против идеологии модернизма; то есть концептуалисты обратили свою критику на конкретные системы политической и общественной власти, осуществляющей контроль всего и вся — от высокой культуры до повседневности, а с другой стороны — они обрушились на определенные институты, мешавшие художественному творчеству, критической, аналитической и авторефлексивной (концептуальной) практике.

Центральное место в этом движении занял концепт, то есть план или проект, который содержал анализ языковых, видовых и формальных свойств искусства, его ценностей, контекста, значения отдельных социальных явлений и художественных институций. По этому пути югославский концептуализм развивался с 1960-х до начала 1980-х гг. в Кране, Любляне («ОХО», «Община в Шемпасе» — "OHO", "Družina v Šempasu"), в Нови Саде («Код» — "Kôd"), Загребе (группа «Пенсионер Тихомир Симчич», «Группа шестерых мастеров» — "Penzioner Tihomir Simčić", "Grupa šestorice autora"), в Суботице («Босх + Босх» — "Bosch + Bosch") и Белграде (неформальная «Группа шестерых», «Группа 143» — "Šest umjetnika", "Grupa 143"); следует упомянуть и независимых художников-концептуалистов (Радомир Дамнянович Дамнян, Горан Джорджиевич, Далибор Мартинис и др.). Термин «концептуализм» был введен в югославскую критику в 1971 г. со следующей формулировкой: новая практика концептуализма является, во-первых, частью интернационального художественного движения, во-вторых, эмансипированным искусством урбанистического общества, которое ищет смысл художественного творчества в новом типе поведения на общественной и культурной сцене, выступая как альтернатива по отношению к переживающему кризис искусству модернизма, в-третьих, авторефлексивной практикой, открытой самым разным областям знания — от актуальных философских

учений, психологии, логики и теории информации до наук об искусстве, культуре и обществе[2].

Однако уже с конца 1960-х гг. место и функции искусства рассматривались уже не иначе как художественная реакция на господствующие в обществе устои власти. Неоднородная группа инновационных художественных проявлений, которую мы называем концептуальным искусством, говорит о том, что чисто художественное выражение в этом направлении уступило место системе языковых практик, реализуемых с помощью различных видов искусства (и в разных локусах), что подразумевает акции по выявлению социальных конструкций (идеологии, ценности, значения), а не конструирование конечного эстетического продукта. В данной статье мы не стремимся охватить все многообразие сложных и разнородных проявлений концептуализма, учитывая, что концептуальное искусство «в период своего формирования и развития (1966–1978) не было единым направлением или стилем, а представляло собой гибридное множество разных периферийных, конфронтирующих между собой художественных и ориентированных на теорию и критику явлений, тенденций и индивидуального творчества» [Šuvaković 2007, 218].

Мы остановимся лишь на отдельных примерах концептуализма, выделив их из широкого поля художественных событий. Характерным примером может служить творчество Младена Стилиновича (р. 1947, Загреб): используя вербальный текст для деконструкции контекста, художник осуществлял сдвиг художественных, культурных и политических стереотипов, направляя острие своей критики как на западноевропейский модернизм, так и на официальную идеологию в Югославии. Провокации акций Стилиновича были парадоксальны:

2 Термин введен Й. Денегри [см.: Denegri 1971a; 1971b; Šuvaković 2005; 2007].

они, с одной стороны, базировались на его собственном, несколько доморощенном разоблачении модернизма, а с другой — на критике саморазрушительного, изолированного от остального мира югославского варианта «социализма с человеческим лицом».

Творчество Младена Стилиновича — пример последовательной контекстуализации социальной роли художника и смысла искусства, актуальных для той эпохи. Напомним, что в это время в культуре происходит отказ от обобщенных смыслов, что это время, когда самостоятельную роль приобретает идеологическое означающее, и последнее уже не так сильно привязано к означаемому, а референцию заменяет его бесконечная цепь значений. Все это повлияло на искусство, и оно растворялось в эстетизированной повседневности, где стираются границы между оппозициями, которые быль столь значимыми в эпоху модернизма (высокое / низкое, автономное / функциональное, чистое / прикладное, форма / содержание и т. п.). Случай Стилиновича показывает, что новый дискурс пользуется системами знаков, которые распознают противоположности (общественные, идеологические и др.) означающего и того, что оно означает, однако при этом демонстрирует означаемое. Обозначение противоположностей не только не сводимо к «или / или», но и весьма неоднозначно относится к самому искусству: в отличие от исторического авангарда, постмодернизм не призывает к радикальному уничтожению искусства и даже признает, что от искусства нельзя отречься полностью. Джозеф Бойс выразил это с присущей ему парадоксальностью: «С искусством я не имею ничего общего — это единственный способ что-то для него сделать» [Beuys 2003, 152]. Творчество, балансирующее на зыбкой границе между искусством и не-искусством — это то, что соединяет воедино различные экзистенциальные переживания и что так характерно для «сократовских диалогов» Стилиновича.

Скепсисом пронизаны не только формы, создаваемые художником, и сам его образ хранителя средств выражения, но и стратегии, побуждающие к художественной акции: расшевелить алхимическую силу искусства, чтобы этой заразительной энергией расширить критическое мышление, а тем самым и пространство коммуникации между художником и обществом. Концептуальное творчество Стилиновича просачивается в пограничье между «вербальными» и «визуальными» дисциплинами и использует знаки, вербальные и иконические, несущие в себе определенные (злободневные, исторические, идеологические) общественные и коммуникативные ценности. При этом Стилинович не прибегает к аналитическому, лингвистическому или тавтологическому исследованию языка текста как «теоретического объекта» (*Art & Language*), хотя и не отрицает такой путь (примером может служить его позднее произведение «Слово» 1992 г.). Художник осознает, что язык в искусстве, культуре и обществе присутствует не напрямую, а опосредованно, в виде метаязыка, что его присутствие фрагментарно, возникает в форме «языковых игр», отражения языка в языке, текста в интертексте, и потому его «вторичная» природа, язык как художественное средство, конструируется в функциональном плане — в виде заимствований, напластований, монтажа, цитат, коллажей. Художник-концептуалист, такой как Стилинович, работает именно с этой второй стороной употребления языка как текста, как формы производства значений и их взаимодействий, актуальных для данной эпохи. Поскольку смысловой потенциал текста определяется многочисленными смысловыми связями, которые устанавливаются в результате рецепции (чтения, понимания, видения), работа с текстом как материалом является одним из главных принципов поэтики (нео)концептуалистского творчества вообще и Стилиновича в частности. Понятие текста, таким образом, расширяется

посредством взаимодействия вербальных и иконических знаков (слов и изображений), что открывает простор для переноса значений в зависимости от функционального контекста. То есть метод интерконтекстуальности показал, что значения и деятельность в искусстве зависят не от «чистой» внутренней структуры визуальных и семиотических аспектов «эстетического объекта», а от того контекста, в котором произведение возникает и функционирует, то есть от того места, где оно «заново закладывается в коллективное сознание». Этот метод и его интерпретация в наибольшей мере свойственны циклу Стилиновича «Эксплуатация мертвых» (1974–1990) (цв. ил. 1).

Оставив свои первые опыты с кино и фотографией, которыми он занимался в 1960-е гг., художник перешел на новые рубежи и начиная с 1970-х гг. стал осваивать понятие контекста («Рука хлеба», 1974, «Отношение нога–хлеб», 1977). В это время уже почти сформировался его замысел деконструкции, в котором ощутимо влияние исторического авангарда, прежде всего русского авангарда (сдвиг, заумь). Для христианской этики и тогдашней «социалистической морали» эти произведения стали своего рода разорвавшейся бомбой: как вербально непрозрачная метафора «рука хлеба», написанная неумелой рукой и со «сдвигами» орфографии, так и визуально нелепая (в форме серийной фотографии) связь между ногой и хлебом (чья-то нога пинала батон хлеб как футбольный мяч до самого последнего кадра, пока батон окончательно не раскрошился). Речь здесь не идет об «остранении», с помощью которого можно было бы добиться «затрудненного» восприятия, выражаясь словами русских формалистов; скорее имеется в виду провокация («обнажение приема») по отношению к культуре, ее глубинной сущности, которая основана на семантической связи между языком и миром и которая всегда выступает как метафизический конструкт и продукт идеологии. Деконструкция в форме

столкновения различных дискурсов, разумеется, в рамках контекстуального подхода, в котором реализуется смысловая рамка художественного произведения, в руках Стилиновича становится продуктивным методом, исполненным поэтических смыслов и значимости. Его поэтика опирается на расширенное понятие текста, в который включается все — от вербального и иконического знака до различных других «случайно подобранных» материалов в функции знаковых систем текста и контекста, таких как денежные купюры, газета, тарелки, ткани, галстуки, пирожки, матрасы и тому подобное. В той же роли выступает и символика цвета (черное, красное, розовое, белое), фрагменты быта, вырванные из рутины повседневности и истории (общества, искусства, идеологии).

Интертекстуальные связи между картиной и надписью занимают главное место почти в каждом произведении мастера, так что произведения следует воспринимать в контексте всего его творчества. Однако в сложных отношениях вербального и визуального возникают и посредники: монтаж и коллаж связывают материальную и символическую области предметности с целью обнажить идеологические, ментальные и другие слои бытования изображения и слова в искусстве социалистической Югославии или позднее, в переходную эпоху. Например, его работа под названием «Пой!» 1980 г. состоит из противопоставленных друг другу автопортрета художника с безразличным выражением лица на черно-белой фотографии, «красной» денежной купюры, приклеенной на лоб, и неаккуратной записи от руки в форме императива — «Пой!» Этот набор элементов выявляет разные когнитивные пласты «текста» — от демонстрации «примитивного» менталитета провинциала с его страстью к пошлым развлечениям до критического показа статуса художника в определенном социокультурном контексте, и все это дано сквозь призму иронической игры между разными уровнями

значений. При интерпретации отождествленных или противопоставленных друг другу изображения и слова, этих двух областей, похожих 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], нельзя игнорировать тот факт, что это все же две разные медийные среды. Между тем, выделяя сложную природу их взаимодействия, художник получает возможность обозначить социокультурный феномен или проблему, выраженную в словосочетании «институция визуального и институция вербального». В этом смысле весьма симптоматично распространенное утверждение, что художник является создателем идей, а не потребителем материала, и об этом свидетельствуют названия работ, таких как «У меня нет времени», «Поставить на обсуждение общественности», «Эксплуатация мертвых (знаков)», «Работа – это болезнь» или «Похвала лени». Названия содержат в себе парадокс, который направляет интерпретацию по определенному пути (цв. ил. 2).

Для названия своей книги Стилинович взял фразу «У меня нет времени» (1979–1983). Содержание этого прозаического сочинения сводится к повторению на 110 страницах этого заголовка. Исключение составляет введение, в котором автор иронизирует как над статусом самого писателя, так и читателя или публики в целом («Эту книгу я написал, когда у меня не было времени. Прошу моих читателей читать ее, когда у них нет времени»), тем самым предоставляя полную свободу интерпретации. 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 «здравому» смыслу. Назначение такого приема — критиковать

и даже нарушать нормы, потому что это речь, которая абсурдным, циничным, хотя и остроумным способом приоткрывает значения, противоположные декларируемым, и тем самым выявляется механизм социального лицемерия. Например, художник обыгрывает пословицы и разные апологетические фразы, типа «Кто не работает, тот не ест» или «Бедность не порок, но большое свинство» и т. п. Произведение Стилиновича под названием «Художник за работой» (1978) — это серия фотографий, в которой художник представлен спящим в постели. Здесь обыгрывается свойственные высокой культуре модернизма документирование текстов (фотоснимки, кино, плакаты), в результате чего творчество художника преподносится как потенциальная возможность, как «наследие для будущего».

Концептуальная стратегия Стилиновича основана на эклектичной симуляции фрагментов текста «законченных» или «пост-исторических» периодов (авангард, модернизм, коммунизм, социализм, посткоммунизм, развитый капитализм): эти тексты выявляют идеологические, политические, общественные, этические и ментальные особенности данных эпох. В своем наиболее полно представленном проекте «Эксплуатация мертвых», работа над которым началась как раз в 1984 г. (именно об этом годе идет речь в знаменитом романе-дистопии Оруэлла), художник реализует особую модель художественного выражения в рамках постмодернизма в те времена, когда югославское общество тяжело переживало кризис своей идентичности. Признаки этого кризиса переносятся на отдельную личность, на художника, который чувствует свою сопричастность происходящему: «Если язык (цвет, изображение и т. п.) является собственностью идеологии, я тоже хочу стать обладателем такого языка, я хочу помыслить его со всеми логическими выводами». И далее там же: «Вопрос о том, как манипулировать тем, что манипулирует тобою, столь же очевиден, сколь

и провокационен, однако я не безответственный человек — я знаю, что не бывает искусства без последствий» («Текст ногой», 1984). Обломки, на которые распадаются существующие коды культуры, искусства и повседневности, особенно отмеченные печатью идеологического прессинга, используются художником для создания своего рода «портала инсталляций». На этом портале представлены мелкие вещи, объекты, составленные из «мертвых знаков и символов» (около 400 экспонатов малого формата, представляющих собой найденные, переделанные или дописанные картины, тексты, репродукции, образцы, знаки-символы, сваленные в кучу или расставленные на показ). Все они отсылают к неким следам «утраченного смысла», «опустошенного содержания» в общественной коммуникации, социальном взаимообмене (ценностями, идеологиями и т. п.). Однако такого рода знаковая структура (симулякр утраченных значений), которая использует технику коллажа и уничтожает противопоставление «великих» и «малых» нарративов (общественного и частного, сакрального и светского, утопического и банального), основана на ложном подобии экспонатов, и потому продолжает линию на медийный и концептуальный демонтаж того, что однажды уже подверглось разрушению.

При этом автор отдает себе отчет в том, что он одновременно и сам манипулирует сознанием зрителя, тем самым способствуя деконструкции интерпретации. Такая модель неизбежно приводит его к характерной для «пост-истории» проблеме начала как «отсутствия», отличной от авангардной «нулевой точки» как существования начала (нового) или конца (старого), что проявляется даже в иронической симуляции инфантильной речи (детских фраз типа «Начало — это когда я родился, а конца нет...» — примеры детской речи были собраны белградским поэтом Душко Радовичем в сборнике под названием «Карандаш пишет сердцем»

[Radović 1992]). Стилинович так отзывается о своей серии работ «Белое отсутствие» (1991–1996): «Эти произведения содержат в себе следующие слова: юмор, пустое, грустное, абсурд, нищета, просто, больно, тщетно и банально». И, конечно, такого рода процессы оставляют след в обществе, государстве, отдельных людях, художниках. Последствия травмирующего опыта тяжкого переходного периода 1990-х, напоминающего то, что Дж. Бойс называл «пространством боли» (*Schmerzraum*), сформировали особое пространство боли в творчестве Стилиновича, и он его воплощает в серии работ под заголовком «Боль». Согласно поэтическому определению самого автора, это произведение основано «на чем-то, что можно назвать нулевым уровнем — глухоты, слепоты, тишины, смерти и боли». Однако привкус патетики (времени?), следы собственной травмы художник в буквальном смысле замазывает белой краской (хотя состояние боли свойственно, по мнению автора, всякому художнику изначально, см., например, его «Словарь (А)» (1979–1980), где всякому слову соответствует слово *боль*). В другом произведении Стилинович закапывает эти следы в землю («Закапывание боли», 2000: акция, при которой три потрепанных цветных матраса с написанными на каждом из них черными печатными буквами словом «БОЛЬ» закапывались в землю). Благодаря расподобленной метафоре, в которой подлинное и воображаемое перемешаны между собой, возникает авторская дистанция, лукавство «циничного ума». И хотя Стилинович всегда держит дистанцию по отношению к внешнему миру, некоторая «избыточность реальности» его тяготит, пробуждает в нем «грубую чувственность» («Цинизм нищих», 2002), и он размышляет об этом свойстве своей натуры в цикле произведений под названием «Геометрия времен», 1993–1997.

Сопоставляя таким образом функцию текста / контекста в плане манипуляций и выявляя свою социальную незащищенность в именовании и провоцировании

реалий (например, произведение «Люди с авоськами», 2001, где «сообщается, что человек с авоськой — это просто один из нас, это сам автор» [Beroš 2001, 9]), художник подтверждает идею, что произведение искусства рождается и живет прежде всего в глазах того, кто его воспринимает. Во всяком случае мощная энергия этой концептуальной стратегии «поэтического разоблачения и иронической провокации» [Maticević 1980] подобна эфемерной духовной силе слов «взгляни на дом свой, ангел»[3].

Перевод с хорватского Н. В. Злыдневой

Литература

Becker 2008 — *Becker H. S.* Art Worlds. Berkeley, (1982) 2008.
Beroš 2002 — *Beroš N.* Odrubite im glave! // Stilinović M. Cinizam siromasnih. Zagreb, 2002.
Beuys 2003 — Dossier Beuys / Ured. J. Denegri. Zagreb, 2003.
Danto 1964 — *Danto A. C.* The Artworld // The Journal of Philosophy, LXI, 19, 1964. October 15. P. 571–584.
Denegri 1971a — *Denegri J.* Za mogućnost jedne nove umetničke komunikacije // Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji. Beograd, 1971.
Denegri 1971b — *Denegri J.* Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji // Život umjetnosti. Br. 15–16, 1971. S. 147–152.
Maticevic 1980 — *Maticević D.* Pref. cat. Mladen Stilinovic. Zagreb, 1980.
Mitchell 2004 — *Mitchell W. J. T.* Word and Image // Critical Terms of Art History / Ed. by R. S. Nelson, R. Shiff. Chicago, (1996) 2004.
Mukařovský 1988 — *Mukařovský J.* Art as Semiological Fact // Calligram: Essays in the New Art History from France / Ed. by N. Bryson. Cambridge 1988. P. 1–7.

3 Вслед за названием романа американского писателя Т. Вулфа, 1929, и песни популярной югославской (сербской) рок-группы «Рыбный суп», исполненной апокалипсических настроений. — *Прим. пер.*

Radović 1992 — *Radović D.* Olovka piše srcem. Beograd, 1992.
Šuvaković 2005 — *Šuvaković M.* Pojmovnik suvremene umjetnosti. Zagreb, 2005.
Šuvaković 2007 — *Šuvaković M.* Konceptualna umjetnost. Novi Sad, 2007.

Д. Красовец (Любляна, Москва)

КАК ИЗБЕЖАТЬ ЗАПАДНИ ИСТОРИИ: НОВОЕ СЛОВЕНСКОЕ ИСКУССТВО (“NEUE SLOWENISCHE KUNST”, NSK)

Временная дистанция во многом сняла напряженность, связанную с явлением, получившим название «Новое словенское искусство» (“Neue Slowenische Kunst”, далее в тексте статьи — NSK). Это движение, официально заявившее о себе в 1984 г., начало свою деятельность еще в 1980 г. Сегодня оно легитимно, структурировано и признано даже теми, кто изначально выступал против. Об этом написано множество статей на разных языках, однако в большинстве из них видение проблемы банально и односторонне, так как в 1980–1990-х гг. общественность была взбудоражена вопросом, не представляют ли из себя члены движения банальных фашистов, не скрываются ли под масками провокаторов любители тоталитаризма. Зарубежная критика оказалась в замешательстве еще и потому, что сами участники не предпринимали ни малейших усилий, чтобы разъяснить свою позицию или развеять сомнения по поводу своей «фашистской» репутации. По сути же, эта игра с критикой являлась частью игры с символами тоталитарных идеологий 20 в. Несмотря на то, что отдельным критикам удавалось вникнуть в ее суть, возникал вопрос о подлинном характере такой игры, о том, что лежит в ее основе — идеализм или патология (ил. 1)? На самом деле речь шла не о том, чтобы продолжить извращенную логику тоталитаризма, а о том, чтобы поставить средства массовой информации лицом к лицу с их историей, заставить задаться вопросом о собственном вкладе в создание тоталитарных идеологий. Другими

DOI: 10.31168/91674-526-9.10

Ил. 1. Логотип NSK. Фото NSK.

словами, заставить каждого задуматься о себе самом[1].

Сегодня ответы на эти вопросы абсолютно очевидны, и никто более не ставит под сомнение значимость движения NSK. Однако не стоит сводить его деятельность лишь к проблеме отношений с тоталитаризмом, политическим или культурным. Особая ситуация NSK возникла благодаря сложившемуся контексту: молодые художники восприняли и творчески переработали множество идей, носившихся в воздухе, и именно это стало залогом успеха движения. Поэтому сведение их творчества только к разговору о тоталитаризме было бы чрезмерным упрощением.

Есть еще ряд аспектов, которые следует сразу прояснить. Во-первых, само название движения. Бытует мнение, что использование немецкого языка раскрывает конфликтный характер отношений словенцев с австрийцами и немцами, но такая точка зрения поверхностна. За внешней провокационностью скрываются сложные отношения внутри самого словенского общества. Свидетельством тому является характер полемики и негативная реакция, возникшая в Словении, в то время как в Австрии и Германии выставки NSK были встречены с симпатией. В качестве движущей силы созидательной системы NSK следует рассматривать рефлексию на историю искусства

1 Для работы над данной статьей нами были использованы четыре основных источника: [Zinaić, NK 1991] (это важный сборник текстов, цитаты из которых мы приводим в данном исследовании); книга “Impossible Histories...” [Djurić, Šuvaković 2003] (и в особенности статья Марины Гржинич [Gržinić 2003]); фильм «Предсказания огня» [Benson 1996]; интернет-сайт http://www.nskstate.com (год обращения — 2012; отметим, что сайты NSK неоднократно меняли свой адрес).

и его место при тоталитаризме. Прежде всего, молодые словенские художники 1980-х искали свое место в искусстве, а не стремились анализировать механизмы деспотии. Поэтому определение «Новое» является ключевым в названии движения, а все рассуждения о «конце истории» — просто дань моде. Другую сложность представляет неоднородность NSK — с его деятельностью иногда на очень короткий промежуток времени, а зачастую на весьма продолжительный срок связано более ста имен. Первым действующим лицом стала музыкальная группа "Laibach" (1980), за ней следуют театральная труппа "Scipion Nasice Sisters Theatre" (1983), известная затем как "Red Pilot" и «Космокинетический Кабинет *Noordung*», и группа художников "IRWIN", в состав которой входят Душан Мандич, Миран Мохар, Андрей Савски, Роман Ураньек и Борут Вогельник. К этому ядру движения следует добавить студию графики (афиши и лозунги) «Новый Коллективизм» («НК»), студию "Retrovision" (фильмы и видео), а также «Отделение чистой и прикладной философии», занимающееся теоретическим обоснованием деятельности NSK. В его работе принимал некоторое участие ныне всемирно известный философ С. Жижек[2].

Трбовлье, 1980 г.

Все началось в Трбовлье в 1980 г. Невероятно, как этот маленький промышленный город, захолустное и непривлекательное место, оказался родиной NSK. В этой Богом забытой шахтерской дыре никто не согласился бы жить добровольно. По всей видимости, именно это подвигло местных молодых людей восстать против серой жизни, лишенной перспектив. Следует заметить, что Трбовлье — образец социалистической промышленности, воздвигнутой рабочим классом

2 Одно из типичных изданий того времени см.: [Žižek 1984, 100–130].

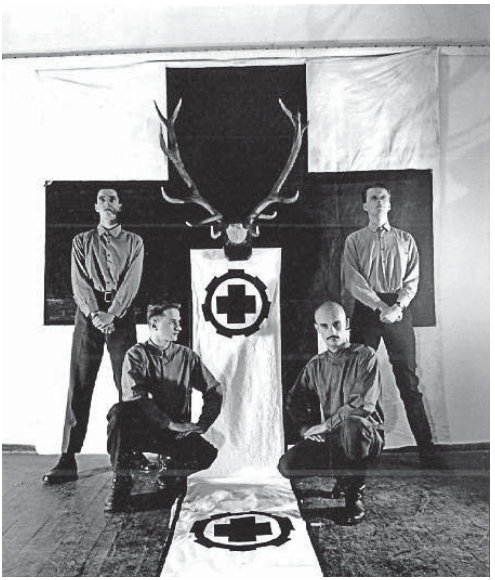
на благо народа — в 1980 г. был местом относительной свободы. СФРЮ не была тоталитарной страной: несмотря на то, что диссиденты были вынуждены вести себя довольно сдержанно, они не подвергались столь жестким преследованиям, как в соседних странах. В связи с этим сложно говорить о ярко выраженных оппозиционных режиму силах, их характер определяется скорее атмосферой в целом, нежели организованными протестами. Национализм осуждается официальной риторикой, но в кулуарах власти его повсеместное присутствие отчетливо дает о себе знать. Смерть маршала Й. Б. Тито в 1980 г. высвобождает скрытый до этого дискурс, уход с авансцены югославского лидера дает возможность заявить о себе разного рода дестабилизирующим социальным и политическим элементам. Мир становится свидетелем рождения нового типа коммунизма, при котором приспособленцы без стеснения заново поднимают тему национального фундаментализма. Для жителей Югославии конец коммунизма связан не с приходом к власти М. С. Горбачева, а со смертью Тито, и возникновение группы “Laibach” имеет к этому непосредственное отношение. Внутренний дискомфорт, который ощущала определенная часть молодежи, был вызван не только репрессивным политическим режимом. Относительная свобода югославского общества позволила молодым людям задуматься о других важных проблемах, таких как патриархальность, груз локальной истории, сексуальная эмансипация, возможность путешествий и открытие новых горизонтов во всех смыслах этого слова. Именно понятия горизонта и нового пространства отчетливо присутствуют в эстетике NSK.

То, что группа из Трбовлья, изъявившая в 1980 г. желание заниматься музыкой, не получает на это официального разрешения, на общем фоне вполне могло остаться незамеченным. Недовольство существующим порядком, выраженное в музыкальной форме, — явление достаточно распространенное в Югославии: рок-музыка

находит здесь для себя благодатную почву и достигает небывалого расцвета. Подобным образом заявляет о себе и панк, вызывающий еще большую настороженность со стороны властей. В 1970-е гг. выделяются два центра панк-движения: Любляна и Риека, соперничающим группам из этих двух городов случается даже устраивать потасовки. В Любляне, не ставшей, правда, местом рождения громких рок-имен, как это случилось с Загребом, Сараево и Белградом, протест имеет более скрытый и агрессивный характер (даже если речь и идет об ограниченном числе лиц)[3]. Одновременно с панком получает развитие еще одна ветвь современной музыки — так называемый стиль индастриал. Начиная с 1975 г., в этой манере работают англосаксонские группы, в 1981 г. образуется группа "Test Dept". Поддерживая рабочий класс, манифестантов, выступающих против реформ Маргарет Тэтчер, музыканты используют промышленные звуки, хоровое пение шахтеров. Группа "Laibach", появившаяся годом раньше, в идейном плане демонстрирует сильное сходство с английскими коллегами. Ее исполнительская манера оказывается близкой "Test Dept", однако мы не можем говорить (как иногда утверждается), что англичане предшествовали словенцам. И те, и другие становятся выразителями одной и той же атмосферы в двух разных географических точках Европы. Рассматривая родство группы "Laibach" с "Sex Pistols" и "Test Dept", мы приходим к выводу, что позиция словенского коллектива сложнее и носит более интеллектуальный характер. Несмотря на то, что ее солисты систематически несправедливо обвинялись в скрытой рекламе фашистской идеологии, следует отметить их неприятие национализма и призыв к свободе общества. Социализм как принцип не подвергается у них пересмотру.

27 сентября 1980 г. в Трбовлье "Laibach" при поддержке «Студенческого центра культуры и искусства Любляны»

3 О репрессиях панк-движения см.: [Tomc 1994].



Ил. 2. "Laibach", 1983. Фото Press Laibach.

("ŠKUC")[4] должен был впервые представить свою музыку. В программу были включены также показ короткометражных фильмов, выставка живописи и декламация. Однако мероприятие попало под запрет властей. Этот факт сам по себе не представляет ничего из ряда вон выходящего и говорит лишь о недоверии властей к протестным движениям любого рода. Дело, однако, получает широкий резонанс, вызванный полулегальным статусом группы и ее новаторским характером. После смерти Тито власти всячески ужесточают идеологический контроль, поскольку ни для кого не секрет, что это событие развязало многим языки. Вновь выходит на поверхность вопрос о югославском национализме и «гражданских войнах» в период 1941–1945 гг. "Laibach" же вводит в обиход новые элементы провокации: уже само немецкое название города Любляны — это вызов всему югославскому обществу и его истории (ил. 2). Коммунисты боролись с нацистской Германией, и эта «национальная

4 Ассоциация «Студенческого центра культуры и искусства Любляны» (*Študentski kulturno-umetniški center*, ŠKUC) формально образована в 1972 г., корни его, однако, уходят в студенческий радикализм 1968 г. Галерея "ŠKUC" была открыта в 1978 г. при участии Тайи Брейц и Петера Млакара. В 1980-е гг. галерея работает под руководством Марины Гржинич, Барбары Борчич и Душана Мандича. Они же являются организаторами выставки 2010 г. в Трбовлье.

сага», вопреки реальности, была призвана навеки сплотить все югославские народы. Почему же выбор пал на топоним с «националистской» географической коннотацией[5]? Тексты и сценические костюмы в глазах властей выглядят еще хуже: уж не имеют ли они дело с неонацистами? Следуя логике игры с символами, концерт должен был состояться в символическом для социализма месте — Доме рабочих, а это уже очевидный перегиб. То есть все незыблемое подвергалось открытому осмеянию. Был ли запрет сугубо политическим? В маленьком городе такая реакция может быть проявлением узколобости местной элиты, зажатой между коммунистическим и католическим консерватизмом и погрязшей в своем провинциализме. Молодое поколение нуждается в чем-то большем, чем то, что может ему предложить политический, религиозный и семейный патернализм. Молодежи не достаточно пионерских песен, вызубренных на школьных уроках музыки, она ищет новых впечатлений, хочет участвовать в массовых мероприятиях, например, рок-концертах.

Через 30 лет, в сентябре 2010 г., концерт все-таки состоялся. А значение того, несостоявшегося, уже не вызывает споров. Кроме концерта были также организованы большая выставка NSK под названием «Красные районы + Черный крест» (“Rdeči revirji + Črn križ”) и симпозиум (цв. ил. 1). В Трбовлье по этому случаю был открыт мультимедийный центр, экспозиция которого была целиком посвящена движению. На его открытии присутствовал Милан Кучан[6], который, по собственному признанию,

5 Деян Кнез, сын известного словенского художника, в 1978 г. основывает группу “Salte moral”; название принадлежит к англосаксонской традиции и указывает на музыкальную преемственность. По всей видимости, именно отец молодого музыканта подсказал ему название “Laibach”, которое он заимствует в качестве имени своей группы в 1980 г.

6 Милан Кучан был генеральным секретарем коммунистической партии Республики Словения с 1986 г., провел ряд политических

в 1980 г. не осознал всю значимость группы “Laibach”. Фраза, написанная NSK в 1986 г., обретает, таким образом, всю полноту своего смысла: деятельность группы направлена на завоевание духовной, культурной и политической независимости, «поэтому мы еще больше отрицаем все накопившееся сопротивление нашему имени и выступлению в рамках в словенской общественности, хотя и понимаем, что в развернувшейся полемике речь идет о творческом недоразумении и что будущее положительным образом решит этот вопрос» [Neue Slowenische Kunst 1991, 68]. Мероприятие 2010 г. нельзя назвать факсимиле того, что было запланировано три десятилетия назад: проект был пересмотрен в мультимедийном формате, что особенно важно для идеологии NSK, о чем критика часто забывает.

Запрет на проведение концерта в 1980 г. стал первым знаковым событием, настоящий скандал разразился тремя годами позже. Тогда члены группы “Laibach” появились на телевидении одетыми в военную форму с крестами, напоминающими одновременно работы Малевича и христианский символ. На заднем плане видны постеры группы, ведущий показывает документальный фильм об итальянских фашистах, преследовавших словенское население в Триесте. Ответы для интервью подготовлены и отрепетированы заранее (как знак пародии на стереотипные коммунистические речи, а также чтобы скрыть волнение молодых людей). Помимо сложности мизансцены, впечатление создается благодаря звуковому ряду, ориентированному на рок и панк-рок, наложения стиля индастриал на электронную музыку, а также «нью-вейв» и современную классическую музыку. Несмотря на то, что все это свидетельствует о музыкальной зрелости

реформ, поддержал движение за государственную независимость, результатом которого стало провозглашение независимой Словении в 1991 г. Кучан стал первым президентом нового государства, был дважды выбран на этот пост.

и широте восприятия, группа обвиняется в нацизме, ее выступления до 1987 г. оказываются под запретом. Скандальная слава способствует широкой известности, масла в огонь подливает статус «запрещенной» группы. Несмотря на подпольные условия существования, группе начинают оказывать поддержку другие художники, и в результате их совместных активных действий в 1984 г. рождается NSK.

Предшественники и связи с историческим авангардом

Для понимания корней движения NSK одного анализа деятельности группы “Laibach” недостаточно. Его возникновение оказывается столь сенсационным потому, что с первых же шагов движение, объединив в себе различные идеи и традиции протеста, становится важнейшим элементом гражданского общества. Еще видный хорватский писатель М. Крлежа в 1930-е гг. писал о независимости искусства от политики, его критическом к ней отношении. Одной из авангардных протестных форм в искусстве является коллаж, который связывает художников-авангардистов начала 20 в. и 1980-х гг. Для Георга Гросса и Джона Хартфилда изобретение в 1916 г. «стратегии монтажа становится осознанием всей художественной и культурной мощи приемов аллегорического присвоения, сравнения и фрагментации» [Buchloh 1982, 43], то есть больше, чем просто техникой. Коллаж использовался в Словении авангардной группой «Красный Пилот» (“Rdeči Pilot”, 1920-е гг.) и в конструктивистском искусстве Августа Чернигоя (1924–1928); то, что театральная труппа в 1987–1988 гг. называет себя «Красный Пилот» — не что иное, как отсылка к важному ориентиру и дань уважения авангардному духу. Даже если изобразительный язык группы “IRWIN” в 1980-е гг. состоит практически исключительно из цитирования визуальных элементов,

изъятых из искусства 19 и 20 в. Центральной и Западной Европы (цв. ил. 2, 3, 4), он выходит далеко за рамки соотношения двух эпох. Следует учитывать еще один важный аспект, который вошел в жизнь словенского общества посредством «Радио штудент», первой независимой студенческой радиостанции в Европе, основанной в 1969 г. Популяризация различных стилей музыки, отнюдь не пользующихся симпатиями официальных властей, породила эклектичный стиль в одежде (сам по себе, или же как результат общения людей, одетых на различный манер), включавший в себя 1920-е гг., стиль милитари, аксессуары в стиле садо-мазо, байкерскую одежду, псевдоуниформу, все это с добавлением всевозможных значков, блях, булавок, пуговиц, красных звезд и прочей коммунистической атрибутики. Внешний облик становился областью социальной и художественной ангажированности с большим эстетическим зарядом. Это гетерогенное явление заново актуализирует забытую иконографию, выходит в пространство авангардного искусства 1920-х гг. и модернизма, сплавляет массовую культуру с западной поп-культурой [см.: Čufer 2003, 386–387].

NSK, безусловно, — продукт само́й югославской системы. Как во всех социалистических странах, искусство и политика здесь были глубоко взаимосвязаны, искусство и культура служили идеологии. В результате — значимый социальный статус художника и высочайший уровень художественного образования, полученного участниками движения. При этом молодые художники еще в процессе обучения становятся свидетелями сделки политической риторики и художественной формы, и у многих из них возникает желание разоблачить этот сговор. Поэтому «Новое словенское искусство» — это в некоторой степени ожидаемый ответ на государственный заказ.

После Второй мировой войны в Югославии молодое поколение художников воспитывается на идее создания авангардного искусства, с 1950 по 1968 г. специалисты выделяют волну различных «неоавангардов»,

однако, их связь с довоенным авангардом еще недостаточно прослежена. Искусствовед М. Шувакович предлагает три интерпретации, которые представляли бы собой нюансы реальной утопии, противопоставленной идеалистической утопии 1920–1930-х гг. Он вычленяет три различные фазы в деятельности группы "ОНО" («ОХО», 1962–1971 гг.), связь с которой NSK иногда подчеркивает, и рассуждает о критическом характере югославского поставангарда, сосредоточенного на деконструкции настоящего, видящего себя археологом прошлого в постисторическую эпоху. Следуя данному определению, Шувакович выделяет всеобщее (мировое) движение «авангардного эклектизма», заявившего о себе около 1980 г., одной из ветвей которого стал постсоциализм [Šuvakovič 2003, 26, 30–32]. NSK развивается в этом же направлении. В Югославии мы можем выделить творчество Горана Джорджевича (1950) и его серию "A Short History of Art", начатую им в 1980 г. Движение NSK попадает в ту же неоавангардную струю благодаря термину «ретро-авангард», который впервые используется группой «Laibach» в 1983 г. во время выставки "Ausstellung Laibach Kunst — Monumentalna Retro-avantgarda" («Выставка искусства Лайбаха — Монументальный Ретро-авангард»), проходившей в галерее "ŠKUC". Данный термин не связан с конкретной концепцией или вектором, отдельные составляющие движения не имеют согласованной терминологии, встречаются также определения «ретро-гард», «ретро-принцип» ("IRWIN": это «не стиль, не художественное направление, но принцип мышления, поведения, действия» [IRWIN 1984]), «ретро-стиль» и «ретро-метод» (Драган Живадинов) [NSK: ОТ «КАПИТАЛА» К КАПИТАЛУ 2016: 42–50]. И еще одно уточнение: театр NSK был отчасти вдохновлен национальной традицией, коренной переворот в которой совершила в 1980 г. труппа «Молодежного театра» ("Mladinsko gledališče") под управлением Любиши Ристич. На лицо хоть и не бросающиеся в глаза, но все же родственные связи NSK с театром

Розман-Роза, работающим в абсолютно другом жанре, но имеющим переклички с русским авангардом. Розман делает особый упор на абсурдистской грани социализма, однако этот пародийный аспект полностью отсутствует в творчестве NSK (вопреки утверждениям некоторых англо-американских авторов)[7].

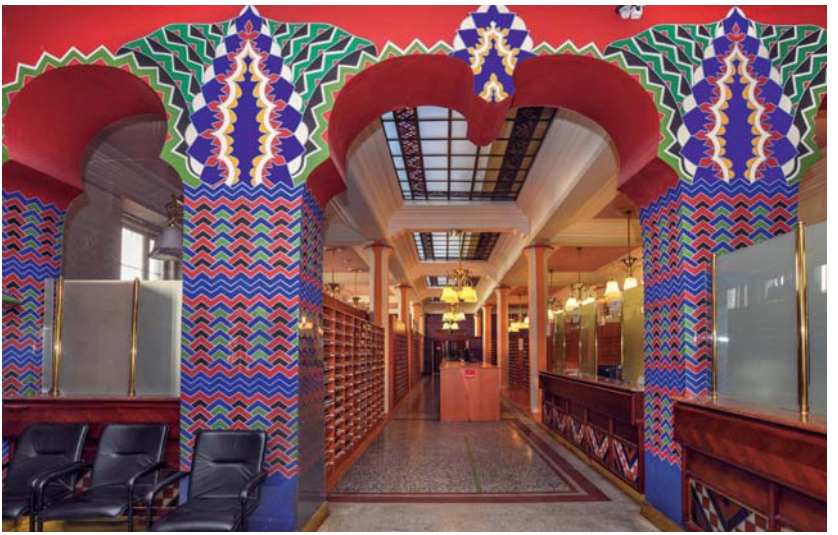
1984–1987 ГГ.: ЗАСТАВИТЬ ОБЩЕСТВО ЗАДУМАТЬСЯ О СОБСТВЕННЫХ ПАРАДОКСАХ

За год до официального образования NSK, в 1983 г., на аудиокассете выходит первый альбом группы "Laibach", проходит первая выставка их отделения "Laibach Kunst" и появляется еще один участник движения — «Театр сестер "Scipion Nasice"». 13 октября 1983 г. опубликован их первый манифест, содержащий в себе сообщение об автодеструкции этого объединения в 1987 г. В его специфический словарь входят такие слова, как «появление», «восстание», «саморазрушение», «нелегал» и «экзорцизм». Выступления "Scipion Nasice" больше напоминают «хэппенинги», нежели поставленный драматический текст. Тело на сцене подчеркнуто сексуально, значительную роль играет хореография. Театральная секция NSK занята поисками места тела в пространстве театра, речь идет о разного рода телах в параллельных мирах: тело физическое, сексуальное, социальное, тело средств массовой информации, политическое тело. Актеры обращаются к проблемам физиологических изменений, биомеханики и пр. [см.: Čufer 2003]. Когда происходит соединение несоединимого — символического театрального пространства и реальности — актер превращается в космонавта; именно в этом контексте становится понятна сегодняшняя работа Д. Живадинова с темой космонавтики. Актеры анонимны, места выступлений

7 См., например: [Clarke 1996] или [Wilkinson 1994].

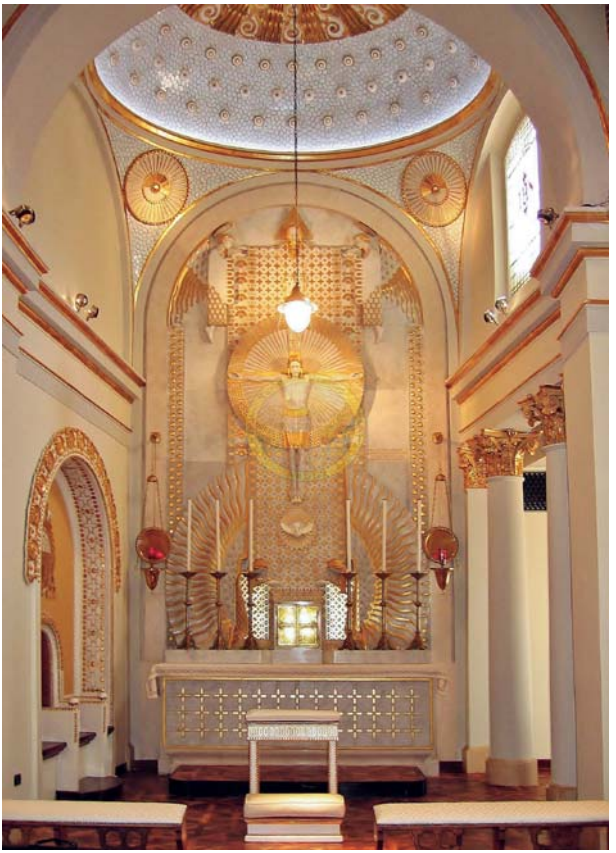
ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Д. Красовец (Любляна, Москва).
Йоже Плечник и архитекторы «новой волны» словенского урбанизма



Ил. 1. Иван Вурник, Объединенный экономический банк, 1921–1922. Любляна (фото Dunja Wedam).

Ил. 2. Йоже Плечник, церковь Святого Франциска, 1925–1927. Шишка – Любляна (фото Давид Красовец).



Ил. 3. Иван Вурник, епископская часовня, 1913. Триест (фото Damijan Janežič).

Ил. 4. Йоже Плечник, Национальная университетская библиотека, 1936–1941. Любляна, читальный зал (фото Branko Cvetkovič).

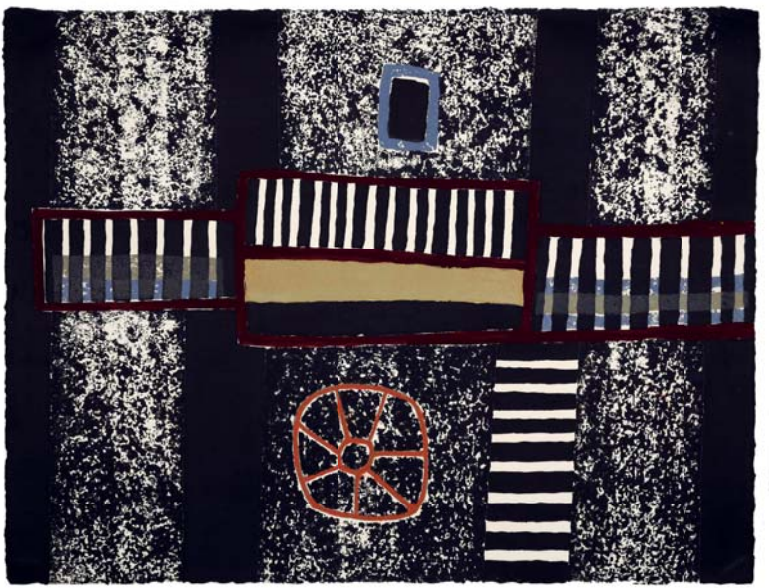
И. Суботич (Белград). Зарождение авангарда в Югославии: дадаизм, зенитизм, сюрреализм

Ил. 1. А. Архипенко. Две женщины, 1920. Национальный музей, Белград.

Ил. 1. Франце Михелич. Танец демонов, 1972. Акрил на полотне. Коллекция Люблянского банка, Любляна.

Ил. 2. Зоран Мушич. Мы не последние, 1971. Холст/масло. Галерея современного искусства, Любляна.

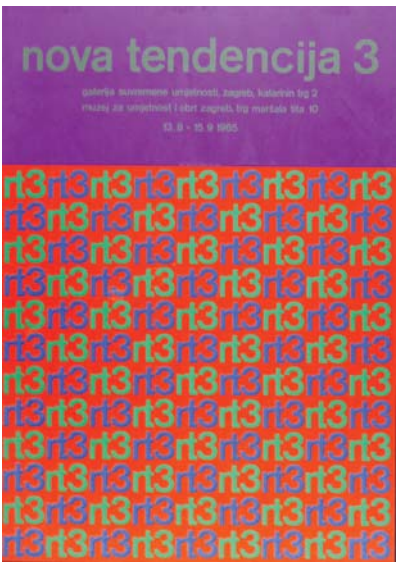
Ил. 3. Зоран Мушич. Земля Далмации, 1959. Цветная акватинта.
Галерея современного искусства, Любляна.



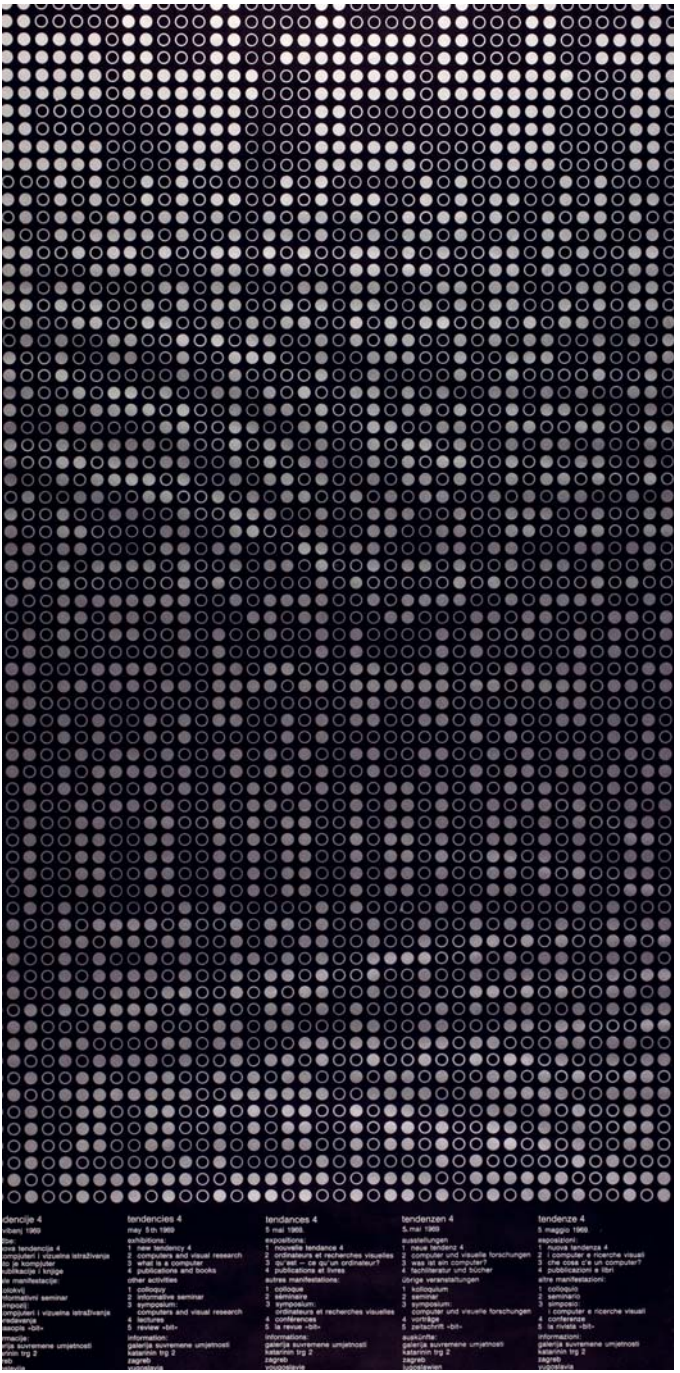
Ил. 4. Лойзе Спацал. Террасы Краса, 1964. Цветная ксилография.
Музей Горицы в замке Кромбек, Нова Горица.

Ил. 1. Каталог выставки “Nouvelles tendence”, обложка. Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pariz 1964.

Ил. 2. Новые тенденции 2, 1963. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.



Ил. 3. Новые тенденции 3, 1965. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.



Ил. 4. Тенденции 4, 1968. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.

Ил. 1. Леонид Шейка.
Караульное помещение, 1956.
Музей современного
искусства, Белград.

Ил. 2. Леонид Шейка. Склад, 1965.
Музей современного искусства.
Белград.

Ил. 3. Леонид Шейка. Склад, 1969.
Музей современного искусства.
Белград.

Ил. 4. Оля Иваницки. Изабелла д'Эсте в розовой комнате, 1967.
Музей Цептер, Белград.

Ил. 5. Милич из Мачвы.
Проклятый художник, 1969/76.
Музей Цептер, Белград.

Ил. 6. Светозар Самурович.
Целина, 1973.
Музей Цептер, Белград.

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб).
Как манипулировать тем, что манипулирует тобою, или О стратегии концептуального искусства

Ил. 1. Младен Стилинович. Из цикла« Эксплуатация мертвых», 1984–1990.

Ил. 2. Младен Стилинович.
Работа – это болезнь – Карл Маркс, 1981.

Д. Красовец (Любляна, Москва).
Как избежать западни истории:
«Новое словенское искусство» (“Neue Slowenische Kunst”, NSK)

Ил. 1. IRWIN «Красные районы», обложка CD диска группы “Laibach” “Live In Hell” (1985). Фото NSK.

Ил. 2. IRWIN, картина «Малевич между двумя войнами» (1984), частная коллекция. Фото NSK.

Ил. 3. Постер группы “Laibach” “Metal Worker” (1980). Фото NSK.

Ил. 4. Ретроспектива NSK “Past Present Future” (Лейпциг, 2014). Фото NSK.

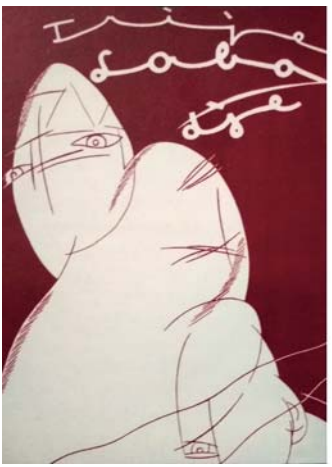
Ил. 5. Группы “Borghesia-FV-112/15” и “Scipion Nasice Sisters Theatre”, «Крещение под Триглавом», Цанкарьев дом (Любляна, 1986). Фото NSK.

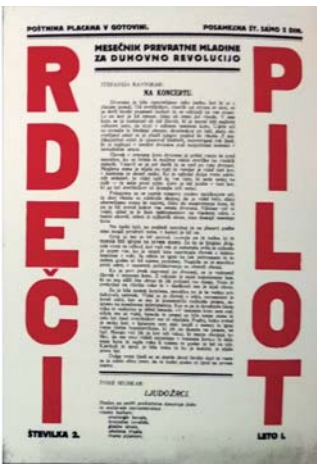
Ил. 6. Живадинов и группа “Project Atol”, перформанс в состоянии невесомости в Центре подготовки российских космонавтов (1999). Фото Project Atol.

Ил. 7. Ретроавангард, выставка “Time for a New State + NSK Folk Art”, галерея “Calvert 22” (Лондон, 2012). Фото Calvert 22.

Н.Н. Старикова (Москва).

Словенский поэтический авангард 1920-х гг. Антон Подбевшек и Сречко Косовел





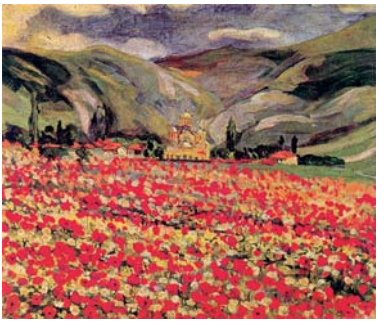
Ил. 1. Разворот второго номера журнала «Рдечи пилот».

Ил. 2. Коллаж стихотворения С.Косовела «Пространство» (1926).

Ил. 3. Современный коллаж на основе линогравюры Августа Чернигоя «Портрет С. Косовела» (1926).

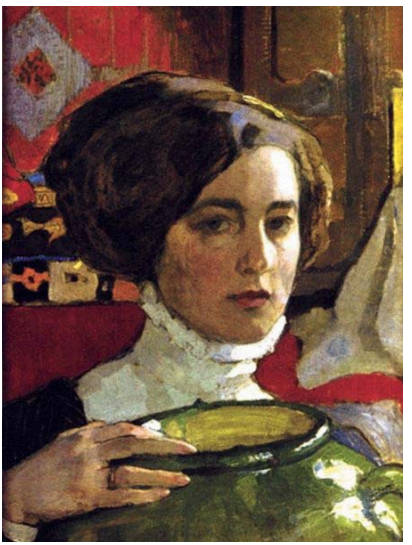
Н.В. Злыднева (Москва).
Надежда Петрович и русские параллели

Ил. 1. Надежда Петрович. Автопортрет, 1907.
Холст/масло. Национальный музей, Белград.



Ил. 2. Надежда Петрович.
Косовские пионы – Грачаница,
1913. Холст/масло.
Национальный музей, Белград.

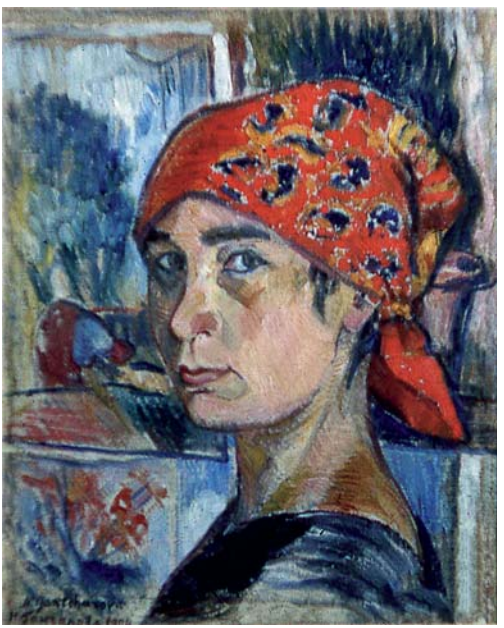
Ил. 3. Надежда Петрович.
Грачаница, 1913. Холст/масло.
Галерея «Надежда Петрович».
Галерея города Чачак.



Ил. 4. Елена Киселева.
Автопортрет с вазой, 1910.
Холст/масло. Воронежский
областной художественный музей
имени И.Н. Крамского.

Ил. 5. Елена Киселева.
У себя. Автопортрет, 1908.
Холст/масло. Воронежский
областной художественный музей
имени И.Н. Крамского.

Ил. 6. Наталия Гончарова. Автопортрет с тигровыми лилиями, 1907. Холст/масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 7. Наталия Гончарова. Автопортрет, 1907–1909. Холст/масло. Мид Арт Музеум, Амхерст, штат Массачусетс, США.

становятся известны лишь за день до представления и только избранному кругу приглашенных. В один из вечеров они наносят визит видному деятелю литературы Й. Видмару, которому в это время уже девяносто, чтобы побеседовать с ним об «искусстве, театре, жизни и смерти». Тот же принцип заимствуется для проведения выставок NSK на частных квартирах, в «уюте словенского домашнего очага»; что, в свою очередь, не может не напомнить соцарт и апт-арт в России, а также польский постконцептуализм. Назовем два знаковых для этой начальной фазы спектакля: «Retro-garde Event "Hinkemann"» (1984), вдохновленный драмой Э. Толлера «Эуген несчастный» ("Der deutsche Hinkemann") и пьесой Б. Брехта «Барабаны в ночи», и «Retro-garde Event "Мария Наблоцкая"» (1985). Одновременно с NSK по этому же пути идет другая группа, не входящая в состав движения, — театральная труппа "Theater FV-112/15 (Borghesia)", которая помимо основной своей деятельности работает над видеофильмами и занимается музыкой. С 1984 по 1986 г. им удается реализовать три очень значительных мультимедийных перформанса. А театральная труппа "Scipion Nasice" фокусирует свое внимание на современном восприятии пространства и времени, искаженных театром; они стремятся опровергнуть тезис, что сцена является политической трибуной. Здесь мы подходим к одному из основных положений NSK — отношению к истории. Для того, чтобы понять, что скрывают в себе тексты NSK, следует разобраться в особенностях словенского контекста: история неприкосновенна (главным образом, история Второй мировой войны), недоверие к официальной истории наряду с отсутствием надежной информации препятствуют серьезному размышлению об истории как таковой. Словенской национальной истории не существует, есть югославская; отсылки к империям и соседним странам не столько знак подчинения тому, кто сильнее, сколько обходной маневр, исключающий саму попытку разговора о собственной истории.

Целью NSK является «разрушение исторической наивности». Молодое поколение вовсе не предлагает пересмотр и дополнение истории, все члены движения полностью независимы и не связаны ни с одной политической партией, их желание — показать невозможность исторической рефлексии. Недоверие к истории ведет их к поискам нового пространства во времени: «Несмотря на всю силу идеологического давления, правда истории и актуального положения Словении должна содержать обе точки зрения на событие. Недоверие к истории диктует нам глубокую амбивалентность по отношению к любой мифологии, иконографии или же государственному строю. Только таким образом художественный проект, задуманный как государство, сможет стать автономным во времени» [Benson 1996]. Выступления музыкантов "Laibach" или коллажи группы "IRWIN", отсылающие к тем или иным мифам, объясняются тем, что историкам всегда виднее, что история — ряд согласованных мифов. Прошлое народа — это не то, что он решает сделать со своей системой мифов, напротив, система мифов и является той летописью, которая вырисовывает прошлое отдельно взятого народа. История состоит из фрагментов, ее структура циклична. Увиденная таким образом, она есть не что иное, как монтаж предполагаемых мотивов, иллюзия, в которую верят миллионы [Ibid.]. В свете подобного отношения к истории становится ясна необходимость использования символов и знаков: помимо нескольких памятников социализму, общественное пространство является незаполненным, и NSK заполняет эту пустоту по-своему[8]. Под этим углом зрения хорошо определяются цели самой известной секции NSK — группы "IRWIN". Ее первоначальным названием было "Rrose Irwin Selavy", затем последовало

8 Эта игра с символами в общественном пространстве актуализируется в 2009 г. в виде временного обмена памятниками между австрийским Грацем и Любляной, сама инициатива, однако же, утрачивает свою идейную свежесть.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

“R Irwin S” и, наконец, “IRWIN”. Это творческий коллектив, члены которого анонимны, так же как в группе “Laibach”. Этим они хотят выразить желание быть эффективными (избегая эмоциональности), сделать акцент на системе понятий, а не на индивидуальности. “IRWIN” подписывает свои работы при помощи печати или предоставляя удостоверяющий сертификат от имени всего коллектива. Следует отметить, что в художественной практике группы распространено сотрудничество нескольких лиц при работе над одним произведением, при этом каждый, даже не будучи художником, может предложить что-то свое. Поэтому отказ группы от понятия «художник» вполне логичен. Наконец, идея коллектива, безусловно, заимствована у социализма, что было справедливо замечено американской критикой; суть такого выбора, однако, не была ею понята, настолько идея индивидуального казалась очевидной. У некоторых критиков это зародило сомнение — в деятельности NSK они увидели пережитки тоталитарного коммунизма.

Члены группы утверждают, что их цель не в оригинальности: «Наша эпоха не является временем оригинального, поскольку все уже было сделано. С самого начала мы говорили о том, что оригинальность нас не интересует» [Tomc 1994, 119], «история живописи — это история повторения» [Ibid.]. Эклектизм, присущий группе “Laibach”, характерен и для группы “IRWIN”, и для программных текстов NSK. В них можно найти «следы» исторических авангардов, итальянского трансавангарда, нацистского официального искусства, Марселя Дюшана, массовой культуры, соцреализма, Малевича, Эль Лисицкого, традиционной культуры, национальных мифов, православных икон, Ансельма Кифера, конструктивизма, продуктивизма, Баухауса, Де Стиль, монтажей Гросса и Хартфилда, кинетического искусства, словенской буржуазной живописи, французской живописи 19 в. (в частности, Курбе и Делакруа), Жиля Делёза, Антонена Арто, Жана Фабра, Дада, Йоже Плечника и др. Поскольку деятельность

“IRWIN”, “NK” и “Laibach Kunst” взаимосвязана, к ней следует отнести и видеофильмы группы “Laibach”, в которых есть множество ссылок на актуальные события и аэронавтику. Этот беспорядочный список ясно говорит о том, что невозможно ограничить NSK лишь тоталитарными перекличками, движение представляет собой гораздо более сложное и разностороннее явление.

В программном тексте “Was ist Kunst” («Что есть искусство») “IRWIN” дает определение своей художественной практике: возвращение к буржуазной культуре в отношении формального исполнения, масло на холсте в раме — так называемый ретро-принцип, регулирующая матрица. Иконография группы строится на повторении и сочетании различных техник для создания нового изобразительного языка; она заимствует иконографию группы “Laibach”, включавшую фигуры орла, оленя, сеятеля, барабанщика и черный крест Казимира Малевича.

К изобразительным принципам группы “IRWIN” также относятся:

— отсутствие у полотна четкого сюжета, поскольку в истории искусства картины — это не сюжеты, а интерпретации;

— предпочтение отдается двухмерной визуальности, отграничивающей от трехмерной внешней реальности; чучела животных, выставленные между картинами (модели Малевича), должны создавать впечатление третьего измерения, которое, заполняя пространство «между», еще больше подчеркивает его отсутствие;

— использование современных технологий не бросается в глаза, дух техники, однако, неизменно присутствует;

— наличие богато украшенных рам, визуально «держащих» символы, не дающих им заполнить пространство.

Несмотря на визуальную эффективность художественной практики NSK, в первую очередь поражает методологическая и философская сторона его деятельности. Прежде всего его представителей интересуют две темы: ритуал и дискурс. Исходной точкой для NSK является утверждение, что у любой системы есть свои ритуалы,

идет ли речь о тоталитарном государстве, церкви, рок-концерте или же обществе потребления. Идеологи, философы, ученые, духовенство — у каждого есть свои ритуалы, следовательно, и у искусства должны быть свои повторяющиеся, иногда невротические ритуалы. Именно поэтому "Laibach" на сцене воспроизводит ритуальные стереотипы, существующие в тоталитарных государствах, слегка, правда, дистанцируясь от них. Речь не идет о пародийной и ниспровергающей имитации, но о самоидентификации с тоталитарной структурой. Движущей силой группы могла бы стать провокация, но для этого нужно провести четкую границу между дозволенным и недозволенным, и только после этого вступать на путь трансгрессии. Этого NSK не делает. Оно хочет вовлечь зрителя в двойственный механизм тоталитаризма во всей его непристойности, со всеми его подсознательными, безнравственными элементами, которые политическая власть старается скрыть. Не будучи рок-группой, "Laibach" сознательно использует потенциал и приемы последней, такие как возбуждение публики при помощи эстетического субверсивного ниспровержения, которого она от них ждет. Это всего-навсего представление, напоминающее социалистические празднования; отличие лишь в том, что на них люди часто ходили по принуждению, тогда как на концерт популярной группы они идут по собственному желанию, и она получает за это финансовое вознаграждение. Растко Мочник делает на этот счет следующее обобщение: «Художественное представление фашистских ритуалов может иметь положительные культурные и политические последствия. Восточный блок характеризует то, что он никогда не сталкивался с фашизмом на уровне символов» [Benson 1996]. Следствием этого становится работа с дискурсом, опирающимся на мысль Делёза о том, что «язык является системой указаний, а не посредником информации» [Deleuze 1976, 7]. Для большей наглядности манипуляций и политической риторики NSK использует язык тоталитаризма, ибо, по мнению его участников, «все

искусство подвержено политическому манипулированию, кроме того, которое говорит на том же языке»; позднее музыкант Иван Новак добавляет: «Единственный способ остаться вне системы хотя бы частично — это говорить на языке ее идеологии. Единственное средство — стать своим собственным врагом, чтобы подорвать систему... Это то, чем мы занимались раньше (при коммунизме), и это то, чем мы занимаемся теперь (при капитализме). Мы продолжаем использовать язык идеологии как наш собственный» [Tomc 1994, 119]. Для тех, кто наивно полагает, что искусство выше политики, “Laibach Kunst” сформулировал следующую аксиому: «Искусство и тоталитаризм не исключают друг друга»[9]. Напротив, каждый ввиду собственного конформизма выступает в качестве соучастника, поскольку «всякая система включает в себя нарушения, о которых следует молчать и которые следует принимать, это и есть конформизм; “Laibach”, напротив, хочет продемонстрировать эти жестокие нарушения, являющиеся составной частью системы» (С. Жижек) [Benson 1996]. Каким бы ни был сам контекст (ни один из отдельно взятых институтов не подвергается нападению), стратегия NSK заставляет людей рассматривать политическую систему гораздо серьезнее, чем этого хотелось бы самой системе. Необходимо поставить политическую систему лицом к лицу с ее собственным отражением, «Наше призвание, — утверждает “Laibach”, — раздражать зло», с целью стимулирования иммунной системы общества вводя ему гомеопатические дозы тоталитарной риторики. В оправдание своей ангажированности NSK ссылается на Малевича: «Искусство — это благородная цель, требующая фанатизма», или «Искусство — это новая эра. Это независимое движение других идеологий»[10].

9 Здесь мы находим идеи, которые позднее отстаивали Борис Гройс и Филипп Серс [см.: Groys 1992; Sers 2001].

10 Группа NSK ссылается на диаграммы Малевича, которые он реализовал по-немецки для Баухауса в 1927 г.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

В 1986 и 1987 г. NSK наносит два больших удара по символическим датам, заполняя «черные дыры» времени. Речь идет о датах, которые, с одной стороны, историзированы, с другой — находятся вне физического протекания времени. По случаю Дня культуры Словении 8 февраля 1986 г. (дата смерти крупнейшего национального поэта Франце Прешерна) Горан Шмидт, первый директор театральной программы главного центра культуры Словении Цанкарьева дома, с риском для себя приглашает выступить "Borghesia-FV-112/15" и «Театр сестер "Scipion Nasice"». Здание Цанкарьева дома является символичным местом как для словенской культуры, так и для социализма вообще. Представление, так называемый Retrogarde Event «Крещение под Триглавом», разыгрывается перед двухтысячной аудиторией (цв. ил. 5). Первоначально оно должно было называться как поэма Прешерна — «Крещение у Савицы», но дирекция, опасаясь возможного скандала в связи с интерпретацией классики, просит его изменить. Под звуки музыки группы "Laibach", в декорациях, выполненных группой "IRWIN", хореографическое представление актеров рассказывает об агрессивном «повторном крещении» поэтов как о метафоре творческих и нонконформистских сил в обществе, выступающих против военных и чиновников (в этой схеме отсутствуют фигуры церкви и будущие правые силы). В начале представления на сцене появляется «Памятник третьему Интернационалу» Татлина, в конце — элементы супрематизма Малевича. В постановке используется театральный опыт других режиссеров, таких как Роберт Вилсон, по-своему интерпретирующий Мейерхольда, и Жан Фабр. Спектакль, целью которого было показать, что символы — это всего-навсего символы, вызывал грандиозный общественный шок, поскольку атаке подверглась ранее неприкосновенная зона. И сегодня критика до конца не уверена в том, была ли интеллектуальная и культурная аудитория шокирована этим осквернением основ национальной культурной традиции или она осталась довольна

радикальным пересмотром «святого», предпринятым молодым поколением. Само по себе представление было прямолинейным, недраматическим и даже непровокационным, отношение с публикой — классическим: проблемы возникли из-за ее реакции, а не из-за самого представления. Шмидт был вынужден подать в отставку, труппа “Scipion Nasice” распущена, имена ее актеров раскрыты: Драган Живодинов, Эда Чуфер и Миран Мохар. Второй удар оказался еще более шокирующим. В 1987 г., на конкурсе по случаю Дня молодежи, совпадающего с днем рождения Тито, был награжден плакат, предложенный NSK. Лишь позже выяснилось, что он копировал картину нацистского художника Рихарда Клейна 1936 г. под названием «Третий рейх», только нацистские символы (флаг, орел) были заменены символами социализма (флаг, голубь), а на место факела был помещен разработанный архитектором Й. Плечником проект парламента (ил. 3). Скандал разразился огромный. Попытки организаторов запрятать авторов плаката в тюрьму оказались бесполезными. Можно, конечно, сколько угодно говорить о случайном совпадении, но близость двух идеологий всем стала очевидна. NSK одержало несомненную победу — сами представители югославской социалистической власти решили наградить «нацистский» плакат. Этот эпизод раскрывает еще один важный художественный принцип: участники группы делают особый акцент на технике «коллажа», на репродуцировании и повторном использовании некой модели, NSK играет также с возможностями копирования, которыми располагают средства массовой информации. Сама возможность циклически повторять и репродуцировать отдельно взятые модели — одна из составляющих жизни современного общества и, конечно, не является эстетической находкой NSK. Его представители хорошо это осознают и с удовлетворением констатируют, что их так и не растиражированный плакат был несчетное число раз воспроизведен в средствах массовой информации.

Ил. 3. NSK, плакат ко Дню молодежи, 1987. Фото NSK.

В 1987 и 1988 г. “IRWIN” создает некоторые из своих наиболее известных монументальных работ. «Четыре времени года» изображают лица женщин, заимствованные из официального «наивного» искусства нацистской Германии, цель авторов — показать, что эти невинные лица могут скрывать в себе небывалую жестокость и что «нейтральное» искусство может быть соучастником самых ужасных преступлений. Тени жертв наложены поверх этих лиц. Данная серия — (де)конструктивна в своем раскрытии идеологического и художественного механизма, монументальность призывает не к восхвалению, а к искажению. Работа частично перекликается с «Уроком тьмы» Кристиана Болтанского, но вместо того, чтобы показать лица жертв Холокоста, художники вновь открывают лица женщин из забытой иконографии. Иконография серии “Red disctricts” / «Красные районы» повторно использует индустриальные мотивы соцреализма, но на сей раз картины написаны кровью, символизирующей сопротивление против репрессий.

«NSK State» или метаморфоза NSK

Благодаря международному признанию движение с блеском продолжает свою деятельность. Но одно эпохальное событие заново ставит вопрос о глубинных мотивациях NSK: падение коммунизма и провозглашение независимости Словении в 1991 г. Политическое давление вдруг исчезает, высвобождаются многочисленные общественные силы, и NSK не может продолжать функционировать как прежде. Движение, безусловно, желало независимости Словении, но не в националистическом ключе; обретение суверенитета должно было стать возможностью взять судьбу в собственные руки без навязывания извне чуждых схем. Если искусство может провозгласить свою независимость, то почему этого не может сделать Словения? Справедливости ради следует заметить,

что NSK — в некоторой степени продукт социализма и ему непросто было сориентироваться в новой действительности. Капитализм становится новым врагом, поскольку он родитель нежеланный. Участники движения замечают: «Крах коммунизма не означает окончательной победы классического капитализма, поскольку капитализм по самой своей природе склонен к саморазрушению». Налицо и разочарование в отношении нового государства: вместо ожидаемого расширения взглядов и перспектив мы становимся свидетелями безразличного отношения к современному искусству. Более того, новое государство сохраняет и поощряет прошлые институты культуры, отдавая альтернативные группы и группы, не являющиеся частью каких-либо организованных государственных структур, на откуп рынку для «естественного отбора». NSK обнаруживает новый медиум, «попахивающий» тоталитаризмом, — телевидение. В 1993 г. благодаря провокационному сценарию “Laibach” демонстрирует это в одном из интервью. Они заимствуют принцип пропаганды Геббельса (один передатчик и 100 000 воспринимаемых лиц) и проводят параллель с рок-музыкой, так как в обоих случаях коммуникация идет лишь в одном направлении. Показывая порнографические сцены и сцены жестокости, “Laibach” стремится разоблачить этот тоталитарный механизм и сделать его очевидным для массовой музыки. В конце передачи они резюмируют: «Мы первое телевизионное поколение». Это средство передачи информации может быть и инструментом творчества, ведь антенны переносят образы в будущее. Доказательством этого на родном для NSK пространстве бывшей Югославии являются войны, во время которых телевидение служило самым безнравственным идеям. Если ранее движение часто отвергало свою политическую ангажированность, претендуя лишь на разоблачение тоталитарных механизмов, то в 1991–1992 гг. его участники начинают разыгрывать политическую карту. В момент провозглашения независимости Словении “Laibach” принимает рискованное

решение сыграть концерт в Белграде, который в итоге был освистан — немногие поняли истинный смысл сербской и немецкой речи. В том же духе прошел концерт в Греции, он вызвал подозрения в фашизме, при этом в подтексте выступления подразумевался отказ Греции признать Македонию. Позже, во время блокады Сараево, "Laibach" провел там концерт в национальном театре, разрушенном сербскими бомбежками, — тогда нескольким сотням жителей удалось покинуть город благодаря паспортам, выданным посольством NSK (о нем речь пойдет ниже). Что касается группы "IRWIN", то в 1992 г. для проведения первой своей акции за пределами Словении они вылетают в Москву вместе с группой "Kinetikon Pictures". 7 июня, на «символическом пространстве» Красной площади, где «встречаются несколько мифов», был развернут огромный черный квадрат. Удивленный страж правопорядка заявляет одному из журналистов: «Все нормально, это черный квадрат на Красной площади»; и, даже если он не вспомнил имени Малевича, черный квадрат о чем-то ему все-таки говорил [Benson 1996]. Важно, однако, отметить, что в целом представители NSK стремятся избежать каких-либо географических и временных рамок. Сказывается усталость от того, что слишком часто они были неправильно поняты в Восточной Европе, которая осталась безразличной, и на Западе (в многочисленных проведенных выставках[11] там видят либо один из аспектов «тоталитарного китча», либо настаивают на их якобы пародийном дискурсе; Запад вырабатывает поведение подсознательного реваншизма в отношении «побежденного» коммунизма). Отсюда — глубинное стремление NSK укорениться во вневременном Пространстве. Молодые художники в 1980 г. искали свое место в том мире, который не принимали. Выходом стало создание своего собственного мира, государства в себе. Эта идея рождается в 1983 г.;

11 По случаю проведенных выставок вышло несколько изданий, среди которых [Arns 2002; 2003].

в манифесте “The First Sisters Letter” мы читаем: «Театр — это не пустое пространство. Театр — это Государство» и «Единственное Эстетическое видение Государства — это видение невозможного Государства». Все группы, которые были основаны Живодиновым, имеют ограниченное время существования, что отчетливо говорит о желании ограничить историческое время для приближения к внеисторическому. В 1987 г., апеллируя к искусству 1920-х гг., он открывает «Red Pilot: Космокинетический театр» с идеей полета в будущее. Затем, в 1990 г., появляется “Cosmokinetic Cabinet Noordung”, основанный на работе словенского аэронавта Германа Поточника, последний перформанс 2045 г. “Inhabited Sculpture One versus One” уже запрограммирован.

Когда в 1990-е гг. образуются новые национальные государства, NSK тоже создает собственное «Государство без территории, государство во времени», посольство которого представляется идеальным пространством. Как дань уважения русскому авангарду, связь с которым так важна для движения, одно из самых первых посольств открывается на Ленинском проспекте в Москве (ил. 4); затем посольства NSK можно встретить в Сараево, Берлине, Нью-Йорке и Токио. “NSK State In Time” радикальным образом отличается от других микрогосударств, это глубоко философский проект, лишенный пародийной составляющей. Государство NSK выдает паспорта (к 2010 г. страной, в которой их выдали больше всего, стала Нигерия)[12], в зданиях посольств проводятся диспуты и выставки; или, наоборот, место проведения выставки тут же становится посольством или территорией этой виртуальной державы. Пользуясь статусом государства, NSK берет на себя этическую ответственность: впредь политика и религия должны быть на службе у искусства. “IRWIN” обосновывает это так: «И что такое искусство? Искусство — это цель и конец прогресса».

12 Так была проведена выставка в Лагосе в 2010 г. “Towards a Double Consciousness : NSK Passport Project”.

Ил. 4. Neue Slowenische Kunst, посольство NSK
на Ленинском проспекте в Москве, 1992. Фото NSK.

Существует и третье важнейшее пространство, о котором часто забывает критика, — социальное пространство. Для NSK взаимоотношения с общественностью всегда были очень важны, именно критический взгляд на политику призван восстановить в правах социальное пространство. В иконографии NSK нельзя недооценивать роль таких символов, как проект парламента, разработанный Плечником для Любляны, или Дворец Советов в Москве. С 2010 г. диспуты граждан NSK имеют организованный характер: конгресс в Берлине в 2010 г., "NSK Rendez-Vous", состоявшиеся в Лионе и в Лондоне в 2011 г., "MOMA" в Нью-Йорке в 2012 г. Большая ретроспектива «NSK: От "Капитала" к Капиталу» прошла в Музее современного искусства в Любляне (2015) и в Музее современного искусства «Гараж» в Москве (2016).

Встает вопрос: остается ли творчество художников NSK таким же привлекательным, как в начале пути? Показательно, что ретроспектива, организованная

в Лондоне в 2012 г. Алексеем Монро, относится к 1984–1992 гг. Для более четкого различения двух периодов их следовало бы назвать “NSK” и “NSK State”. В этот второй период деятельность группы “Laibach” становится более сдержанной, хотя она и старается постоянно обновлять свое творчество. В 2015 г., к всеобщему удивлению, у них прошел большой концерт в Пхеньяне, это был первый концерт западной музыки, который состоялся в Северной Корее [Olte, Traavik 2016]. Живадинов остается очень активным, но его творческая работа все больше сосредоточена на индивидуальных выступлениях, хотя формально они и проходят в рамках NSK. Среди его многочисленных проектов наиболее репрезентативны два: в 1999 г. совместно с “Project Atol” был осуществлен перформанс в состоянии невесомости в Центре подготовки российских космонавтов (цв. ил. 6), в 2012 г. был открыт музей «КВЕСТ» в деревне Витанье, в Словении. Живадинов является одним из инициаторов проекта европейского культурного центра космических технологий, предназначенного для познания места человека в космосе[13]. В ближайшие годы российские космонавты должны выпустить в открытый космос первый арт-спутник, который будет кружить по земной орбите в течение нескольких месяцев.

В 1996 г. “IRWIN” становится инициатором проекта “Transnacionala”. Десять художников из Восточной Европы пересекают США с востока на запад, чтобы установить, каким образом «Запад видит Восток». Помимо работы по составлению трех коллекций современного искусства, “IRWIN” сотрудничает в проекте “East Art Map”, посвященном картографии искусства Восточной Европы во всей ее совокупности без учета национальных границ. Деятельность этой ветви движения также очень активна, эстетика значительно отличается от привычных работ

13 В интернете, поистине пространстве Времени, имеется большое число ссылок на работы Драгана Живадинова.

NSK и лишена скандальности. Некоторым исключением является выставка в Москве в 2011 г., когда музей современного искусства был вынужден изъять из экспозиции большой плакат с надписью «Пришло время для нового государства», отсылающий к “NSK State”, а не к актуальной действительности[14].

Что касается самой идеи ретро-авангарда, она, кажется, растворилась во всем разнообразии реализованных инициатив. В 1990-е гг. она еще существует, но принимает более концептуальный характер, все больше удаляясь от визуального мира 1980-х гг. Примером служит сотрудничество группы «Ретро-авангард» и теоретика Марины Гржинич, в 1997 г. выходит видеофильм Гржинич и Аины Шмид «Постсоциализм + ретроавангард + IRWIN»; сама живопись группы “IRWIN” теперь представляет собой своеобразную стратегию картографии югославского авангарда от настоящего к прошлому, от группы “IRWIN” к «зенитизму» (цв. ил. 7).

Подводя итоги, мы можем сказать, что деятельность NSK — это отказ быть пойманными в западню, будь то западня идеологии, материальных обстоятельств, традиции, славы, времени и пространства, отдельно взятой концепции, утопии и т. д.: участники движения слишком часто становились свидетелями неудач всех этих попыток. И пусть актуальное лицо “NSK State” уже не то, что было у NSK в 1980-е гг., и оно уже не столь часто мелькает в средствах массовой информации, к этому затишью надо отнестись с осторожностью, ибо время NSK явно еще не прошло, и группа в любой момент может проявить себя с новой творческой силой.

Перевод с французского А.Н. Красовец

14 Интернет-сайт http://www.nskstate.com свидетельствует об актуальности группы сегодня.

Литература

Arns 2002 — *Arns I.* Neue Slowenische Kunst (NSK) — eine Analyse ihrer kuenstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien. Regensburg, 2002.

Arns 2003 — *Arns I.* Irwin: Retroprincip 1983–2003. Frankfurt/Main, 2003.

Buchloh 1982 — *Buchloh B. H. D.* Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art // Artforum. 1982, septembre. P. 43–56.

Clarke 1996 — *Clarke P.* More than Totalitarianism: The Strategy of Neue Slowenische Kunst. 1996 [Электронный ресурс]. URL: http://homepage.tinet.ie/~peterc/a/nsk.html

Čufer 2003 — *Čufer E.* Between the Curtains: New Theater in Slovenia, 1980–1990 // Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 / Ed. by D. Durić, M. Šuvaković. Cambridge, 2003. P. 376–403.

Deleuze 1976 — *Deleuze G.* Trois questions sur «Six fois deux» // Cahiers du Cinéma, n.°271, novembre 1976. P. 5–12.

Djurić, Šuvaković 2003 — Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 / Ed. by D. Durić, M. Šuvaković. Cambridge, 2003.

Groys 1992 — *Groys B.* The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. Princeton, 1992.

Gržinić 2003 — *Gržinić M.* Neue Slowenische Kunst // Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 / Ed. by D. Durić, M. Šuvaković. Cambridge, 2003. P. 246–269.

IRWIN 1984 — IRWIN. Retro Principle 1984 [Электронный ресурс]. URL: https://garagemca.org/en/materials/1246?id=15

Neue Slowenische Kunst 1991 — Nagovor ob jugoslovanski izdaji plošče Opus Dei (v modri dvorani hotela Union v Ljubljani) // Neue Slowenische Kunst. Zagreb, 1991. S. 68.

NSK: ОТ «КАПИТАЛА» К КАПИТАЛУ — NSK: ОТ «КАПИТАЛА» К КАПИТАЛУ. Путеводитель по выставке. Гараж. М., 2016.

Sers 2001 — *Sers P.* Totalitarisme et avant-gardes: au seuil de la transcendance. Paris, 2001.

Šuvakovič 2003 — *Šuvakovič M.* Impossible Histories // Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 / Ed. by D. Durić, M. Šuvaković. Cambridge, 2003. P. 2–35.
Tomc 1994 — *Tomc G.* The Politics of Punk // Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects / Ed. by J. Benderly, E. Kraft. New York, 1994. P. 113–134.
Wilkinson 1994 — *Wilkinson R.* Laibach: Springtime for Hitler? // Select. November, 1994. No. 53. P. 58–61.
Zinaić, NK 1991 — *Zinaić M., NK.* Neue Slowenische Kunst. Zagreb, 1991.
Žižek 1984 — *Žižek S.* Filozofija skozi psihoanalizo. Ljubljana, 1984.

Фильмография

Benson 1996 — *Benson M.* Predictions of Fire. United States, 1996.
Olte, Traavik 2016 — *Olte U., Traavik M.* Liberation day. Norway: Latvia, 2016.

III. СЛОВО И ЖЕСТ

Г.Я. Ильина (Москва)

ЧЕЛОВЕК-ЭПОХА: МИРОСЛАВ КРЛЕЖА

Поэт, прозаик, драматург, эссеист Мирослав Крлежа — одна из ключевых фигур европейской культуры 20 в. Несомненный классик хорватской литературы, он оказал огромное влияние на литературу и других югославских народов. Его произведения получили известность также за пределами Югославии, они переводились на многие языки мира, в том числе и на русский язык[1], драмы ставились на сценах югославских и зарубежных театров[2].

Мирослав Крлежа родился в 1893 г., начал свою литературную деятельность в 1914, умер в 1981 г. С его именем связано развитие хорватской литературы почти всего 20 в., не только по хронологическим параметрам его жизни, но прежде всего по тому новаторскому, масштабному вкладу, который он внес во все роды своей литературы. По словам его биографа и исследователя его творчества С. Ласича, Крлежа «стал частью (притом, решающей частью) хорватской интеллектуальной и нравственной истории» [Lasić 1987, 40]. И в этом нет преувеличения.

По собственным словам писателя, с первых шагов в литературе он выступал против «всего, что было, всего, что стопроцентно еще есть» [Krleža 1956, 443]. В период Первой мировой войны и первые годы после нее он один

1 На русском языке вышло несколько книг Крлежи [см.: Крлежа 1958; 1967; 1968; 1969; 1970; 1980; 1984; 2005]. В двухтомник Крлежи 1984 г. вошли четыре книги хорватского издания. Кроме того, издан Библиографический указатель [Крлежа 1979].

2 Э. Ченгич приводит следующие данные: в 1945–1981 гг. пьесы Крлежи шли в 124 театрах Югославии и 37 городах других стран, в том числе в Москве, Ленинграде, Берлине, Будапеште, Варшаве, Нью-Йорке, Вашингтоне [Čengić 1986/4, 354].

DOI: 10.31168/91674-526-9.11

Ил. 1. Мирослав Крлежа. 1960-е гг.

из самых последовательных ниспровергателей шаблонного, оторванного от жизни символико-импрессионистского искусства и глашатай формирующегося авангардизма — в хорватской литературе это был экспрессионизм. Его ранняя лирика и поэмы («Пан», 1917, «Стихи», I–III, 1918–1919) и драмы (цикл «Легенды», 1914–1922, «Христофор Колумб», 1918, «Микеланджело Буонарроти», 1919) пронизаны богоборческими идеями и революционным пафосом. Одновременно с этим направлением в творчестве Крлежи выкристаллизовывалось другое стилевое начало, ведущее его к острокритическому реализму. Это прежде всего был новеллистический цикл «Хорватский бог Марс» (1922, расширенное издание — 1932, 1934, окончательное — 1946) и цикл антивоенных драм «Галиция» (1922), «Голгофа» (1922), «Волчий лог» (1923). Именно с освоением темы хорватского солдата (домобрана), темы казармы в прямом и переносном смысле как государства-казармы было связано приобщение писателя к тенденциозному гражданскому слову. В хорватской и югославской литературе он стал первопроходцем новой темы и нового подхода в ее раскрытии. По выходе «Хорватского бога Марса» современники заговорили о создании писателем нового типа прозы, представляющего собой сплав обнаженного реализма с экспрессивным настроем и натурализмом. Они определяли его как «кровавый реализм» (Р. Петрович) [Петровић 1974, 209], «суровый реализм» (М. Богданович) [цит. по: Matković 1963, 55], «тенденциозный, осмысленный реализм» (М. Ристич) [цит. по:

Ibid., 99]. Формирующийся стиль писателя получит в критике название крлежианского.

Созданные Крлежей в 1920–1930-е гг. произведения стали своеобразной эпохой в хорватской и — шире — югославских литературах. В поэзии это «Баллады Петрицы Керемпуха» (1936), они впервые вышли в Любляне, так как в Загребе клерикальными кругами была развязана реакционная кампания против автора и в родном городе поэта книга смогла увидеть свет только в 1946 г. Драматургия была представлена психологическими драмами цикла о Глембаях — «Господа Глембаи», «В агонии», «Леда» (1928–1932). Имя главного персонажа этих драм стало нарицательным — символом нарождающегося хищного буржуазного мира, его аморальности и алчности. По художественному диапазону и масштабности беспощадной критики общества социальной несправедливости, его бездуховности, цинизма и ненависти к любым проявлениям свободомыслия трем романам писателя — «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банкет в Блитве» (Т. I–II, 1938–1939) — в Югославии 1930-х гг. не было равных. Все эти произведения Крлежи объединяла ненависть к угнетающей людей власти, мощное чувство неприятия неправды, боль за поруганное человеческое достоинство и принижаемый человеческий разум. Объединяло и огромное уважение к индивидуальному сопротивлению любому насилию над личностью, даже если оно оказывалось беспомощным и безрезультатным. Писатель глубоко проникал в психологию человека, подавляемого обстоятельствами, но сумевшего оказать сопротивление существующему порядку.

Мирослав Крлежа принадлежал к той части левой европейской интеллигенции 20 в., которую представляли многие великие умы человечества, известные деятели искусства, классики национальных литератур, попавшие под влияние мечты о социальном равенстве. В социалистической утопии они увидели прежде всего новую систему нравственных ценностей, противостоящую

системе угнетения и унижения человека, обесценивания человеческой жизни и свободы индивида. Исходя из ранних работ К. Маркса, они полагали, что социализм приведет «к возвращению человека к самому себе как человеку общественному, то есть человечному», к «полной эмансипации всех человеческих чувств и свойств» [Маркс, Энгельс 1957, 241–242]. В эпоху крушения всех норм и идейного разброда марксизм, по свидетельству Дж. Оруэлла, привлек способностью четко обозначить цели, упрощенно, но ясно и системно объяснить историю общества. Он заменил религию, исключил возможность мировоззренческого плюрализма, поражал «успехами» в Советской России [Оруэлл 1990]. Но реальность оказалась иной. Деятелям культуры пришлось столкнуться, в сущности, с вечным вопросом о возможности соединить счастье человечества и счастье отдельного человека, то есть о том, какова цена всеобщего счастья. Об этом в одном из писем к Р. Роллану писал М. Горький: «Я непоколебимо верю в прекрасное будущее человечества, но меня болезненно смущает рост количества страданий, которыми люди платят за красоту своих надежд» (25 ноября 1921 г.). [Горький 1996, 32] Не менее важными для гуманитарной интеллигенции стали и проблемы совместимости или несовместимости творческого индивидуализма и коллективизма революционного движения, реальности синтеза искусства и революции без ущерба для той и другой стороны. Для многих деятелей искусства эти проблемы оказались роковыми, и их неразрешимость привела некоторых из них к глубоко трагическим последствиям: творческому молчанию одних, поддержке своим авторитетом тоталитарного строя других. Иногда нелегкий нравственный выбор стоил им жизни. У литераторов, живших вне социалистического государства, все же была бóльшая возможность критического отношения к деятельности революционной партии и бóльшая свобода действий. Р. Роллан, например, отвечая в 1922 г. А. Барбюсу на обвинение в морализаторстве, резко возражал ему:

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

«Пока я не почувствую в партии пылкого стремления к истине, последствием чего является уважение к свободной критике, пока я не буду ощущать в ней желание победить любой ценой и любыми средствами, а это — смешение интересов партии со справедливостью и абсолютным добром, одним словом, пока дух служителей Революции будет оставаться узко политическим, который презирает священные требования свободной совести, окрестив их “анархизмом” и “сентиментализмом”, до тех пор я буду держаться в стороне, не обманывая себя относительно исхода борьбы» [цит. по: Горький 1996, 91].

Крлежа, в отличие от Роллана, не остался в стороне от деятельности Коммунистической партии Югославии, связав с ней свою судьбу с 1919 г., то есть с момента ее создания. Однако он утверждал, что никогда не был «послушником» и «думал всегда своей головой» [Čengić 1986/1, 293]. Как и многих европейских интеллектуалов, хорватского писателя привлекало в социалистическом учении не классовое происхождение, а страстное неприятие социальной несправедливости и не менее страстный поиск ответов на мучившие его вопросы о судьбе своей родины — веками угнетаемой Хорватии. Октябрьская революция, революционные движения в европейских странах после Первой мировой войны подали надежду, ставшую с годами убеждением, что выход может быть только в социалистическом переустройстве мира. С 1917 г. Крлежа печатается в социал-демократической прессе, издает собственные общественно-литературные журналы, пользовавшиеся огромной популярностью у левой молодежи на всей территории Королевства Югославии — «Пламен» (1919), «Книжевна република» (1923–1927), «Данас» (1934) и «Печат» (1939–1940). С первых же политических и литературных выступлений он оказывается в центре ожесточенных споров: хула и восторженное одобрение сопровождали писателя слева и справа на протяжении всех межвоенных лет [Lasić 1989–1993]. Не оставался в долгу и он сам, войдя в историю хорватской литературной публицистики

как ярчайший полемист. Впоследствии не без иронии эту ситуацию в разговоре со своим помощником и другом Энесом Ченгичем (в шутку его называли Эккерманом Крлежи) он описывал так: «Для хорватов я изначально был сербом и унитаристом[3]. Для сербов — франковцем и усташом[4], для усташей — опасным марксистом, а для клерикалов и верующих — антихристом, которого следовало бы пригвоздить к позорному столбу. Перед послевоенными мещанами я виноват в том, что произошло (то есть в установлении социалистического строя. — *Г. И.*), перед коммунистами — что не ушел к партизанам. Перед военными — что я антимилитарист, а перед антимилитаристами — что большевик» [Čengić 1986/1, 131]. В межвоенные годы к этому добавилось в конце 20-х и растянувшееся на все 1930-е гг. столкновение со сторонниками направления революционной литературы, получившего в Югославии название «социальная литература» и «социальный реализм». Как и аналогичное движение в СССР («напостовцы», «рапповцы») его отличало пренебрежение к художественному мастерству. Талант для представителей этого движения считался уступкой буржуазной культуре и важен был тем, чему служит, сущность искусства, по их мнению, заключалась в содержании, тогда как художественная форма была для произведения второстепенной. У сторонников «чистоты пролетарской литературы» вызывали

3 Имеется в виду бегство увлеченного идеями югославизма кадета будапештской военной Академии Крлежи в 1913 г. в Сербию, чтобы принять участие в Балканской войне. Там он был арестован и депортирован на родину, где, чудом избежав военного суда, был исключен из Академии без права поступления в высшие учебные заведения Австро-Венгрии.

4 Франковец — сторонник националистической хорватской партии права, одним из лидеров которой был Й. Франк; усташ — член экстремистского националистического движения Хорватии, возникшего в конце 1920-х гг. и ставшего на путь террористической борьбы с Королевством сербов, хорватов и словенцев. Усташская партия считала себя продолжателем идеологии Й. Франка, в Независимом государстве Хорватия (1941–1945) она стала правящей.

отторжение «избыток чувств» и «психологизм», присутствующие, по их мнению, в романах Крлежи «Возвращение Филиппа Латиновича» и драмах о Глембаях. Внимание автора к блудным детям австро-венгерско-хорватского полуаристократического общества — интеллигентам-бунтарям и интерес к вопросам психологии творчества были расценены ими как его отступление на позиции буржуазного психологизма и иррационализма. В памфлете Б. Хермана «Quo vadis, Крлежа?» (1933) писатель объявлялся противником социалистической литературы, не верящим в рабочий класс и «свернувшим вправо». Заканчивалась статья суровым приговором: «Проникнутые любовью к жизни и верой в жизнь, мы продолжим свой путь с Крлежей или без Крлежи, а если потребуется, то и против него» [Цит. по: Stipetić 1982, 312]. Уже тогда было ясно, что расхождения между Крлежей и сторонниками социальной литературы касались отнюдь не только эстетических проблем. За ними стояли вопросы партийной дисциплины и подчинения партийной идеологии даже в вопросах искусства.

Обстановка особенно обострилась после выхода романа «На грани рассудка» (1938), который в коммунистической среде был воспринят как критика ее монополизированного взгляда на мир. В этом произведении прорывалось отношение Крлежи к репрессиям в России, в которых погибли югославские коммунисты, в их числе и его личные друзья. Посвящая роман человеку, поднявшемуся на защиту своего права свободно мыслить, автор поднимал и столь важную для него как писателя и для всей хорватской литературы проблему свободы взглядов и свободы искусства. Ведь именно из нетерпимости к различным мировоззрениям «проистекает людоедская, низменная, допотопная, жестокая вражда философских систем». Поэтому его герой, безымянный доктор права, считает, что «люди, у которых притупилось нравственное чувство, в результате чего они утратили способность достойным образом реагировать на окружающее — не меньшее зло

наших дней, чем общественная система» [Крлежа 1958, 275, 279]. Через год Крлежа предпошлет в виде эпиграфа к своей статье «Диалектический антибарбарус», опубликованной в журнале «Печат», следующие слова: «Все, что открыто публикуется, должно открыто критиковаться» [Krleža 1983, 9]. И если многие произведения Крлежи, как и издаваемые им журналы «Пламен», «Книжевна република» и «Данас», запрещались властями за коммунистическую пропаганду, то издание журнала «Печат» было прекращено по решению руководства компартии за антипартийную, троцкистскую позицию, занятую редколлегией. В годы Второй мировой войны писатель был практически изолирован, по его словам, «отброшен партийными товарищами в небытие» [Čengić 1986/1, 156]. Отринутый партией, он не смог присоединиться к партизанам, грубо было отвергнуто и его обращение к подпольному руководству Загреба.

Понимая всю опасность упрощенного толкования марксистского положения о классовой обусловленности искусства, диалектического соотношения мировоззрения и таланта, Крлежа не менее резко выступал против своих оппонентов из лагеря левой литературы. Он серьезно размышляет над вопросами о роли творческой индивидуальности в художественном процессе, авторской интуиции и приходит часто к тем же выводам, что и русские «перевальцы» и их идеолог А. К. Воронский. Об интересе к ним свидетельствовала публикация в 1924 г. в журнале «Книжевна република» статьи Воронского «О современном моменте в русской литературе», говорят о нем и ссылки на русского критика в основополагающей для концепции писателя работе «Предисловие к альбому “Подравские мотивы” Крсто Хегедушича» (1933). Надо отметить, что хорватский писатель вступает в бой за уважение к самобытности таланта и понимание психологии творчества, когда в России «Перевал» был уже разгромлен, Воронский объявлен «врагом пролетарской литературы», а «вороновщина» осуждена как попытка ее расколоть.

Крлежа, как и Воронский, защищает прежде всего художественное качество литературы, в том числе и литературы пролетарской. Придавая огромное значение познавательной ценности художественного слова, утверждая марксистский тезис об общественной обусловленности искусства, он подчеркивает необходимость для писателя высокого интеллекта: «только ум, который понял направление своего времени и который проник в его суть, только такой ум способен создать в искусстве нечто органичное» [Krleža 1954–1972, 255]. Но при этом не менее важным для творчества он считает интуитивную его природу. «Талантливо творить, — развивает он свою мысль, — значит подчиниться сильным, жизненным инстинктам, вопрос художественного дара не вопрос мозга, разума. Жизненные истины открываются в состоянии возбуждения, которое не является результатом единственно разумной природы, а художественные истины прорываются скорее из подсознания, из мутных страстей, темных тайн, часто из нечистых желаний и сумасшедших состояний и почти всегда беспричинно, наперекор всему, стихийно, словно в горячке» [Krleža 1972, 259]. В статье «О тенденции в искусстве» (1936) Крлежа, вновь подчеркивая свою приверженность идеологически определенному искусству, все же считает необходимым категорически возразить против сведения революционного искусства к агитационно-утилитарным задачам. Ссылаясь на доклад Н. И. Бухарина на Первом съезде советских писателей, а также на Горького, он повторяет важную для себя мысль: «Для создания художественных произведений мало только желания, необходимо и умение, чтобы для писателя проблема формы не являлась больше открытой» [Krleža 1954–1972, 229–230].

В межвоенный период влияние Крлежи на молодое поколение было несомненным. В его журналах начинали свой путь будущие классики хорватской литературы — Р. Маринкович, П. Шегедин, Ю. Каштелан, В. Иванишевич, М. Фелдман, М. Маткович.

После 1945 г. в социалистической Югославии положение Крлежи было сложным, если не сказать трагическим. Желающих расправиться с ним в первые годы после войны было достаточно, к тому же некоторые из его прежних оппонентов теперь заняли высокие партийные и государственные посты. Среди них был, например, М. Джилас — один из объектов язвительной критики Крлежи в статье «Диалектический антибарбарус». Ныне всесильный глава Агитпропа не отрицал реальности расстрела писателя, приди он к партизанам [Čengić 1986/4, 193]. В 1946 г. не без его участия пьеса Крлежи «В агонии» была изъята из репертуара Национального театра в Белграде с формулировкой «за формалистические и декадентские проявления буржуазного вкуса» [Lopušina 1999, 26]. И все же в историческом и личном плане Крлеже в некотором роде повезло. 1948 год, год разрыва отношений Коммунистической партии Югославии с коммунистическими партиями СССР и других социалистических стран, дал ему возможность открытой критики сталинизма и тем самым косвенно титоизма, а главное — разоблачения социалистического реализма, и это имело глубокие последствия для развития югославской культуры. В докладе на люблянском съезде писателей Югославии (1952) Крлежа подверг резкой критике социалистический реализм ждановско-герасимовского типа, являвшийся, по его мнению, воплощением любого официального искусства вне зависимости от места и времени его возникновения, будь то монархия или республика. Оставаясь сторонником социалистически ангажированного искусства, он поясняет: «Быть сегодня художником, поэтом социалистической революционной политической тенденции — миссия сама по себе тяжелая и сложная. Это дело прежде всего личных склонностей и таланта, а также давно известных моментов: знаний, мастерства и вкуса. Только тогда мы сможем подтвердить делом, что мы за свободу художественного творчества, разнообразие стилей, за принцип свободного выражения мысли

на основе независимой нравственной и политической позиции» [цит. по: Šicel 1972, 321].

Критика социалистического реализма и призыв Крлежи к эстетическому плюрализму возникли не на пустом месте. Они аккумулировали то недовольство, которое накапливалось в югославских культурных кругах по отношению к социалистическому реализму как единственному допустимому художественному методу. После люблянского съезда югославских писателей постепенно стали открываться двери для эстетического многообразия, при этом до середины 1980-х гг. оставаясь закрытыми для плюрализма идеологического. Понятно, что в социалистическом государстве общественная деятельность даже таких известных в своих странах писателей, как М. Горький и М. Крлежа, В. Броневский и Б. Брехт — список имен легко продолжить — могла протекать только в рамках дозволенного. Лишь благодаря поддержке Й. Б. Тито на базе созданного Крлежей в 1950 г. Лексикографического института (с 1983 г. носит имя своего основателя) писатель смог в 1955 г. приступить к изданию первой Энциклопедии Югославии и привлечь к сотрудничеству ученых, работавших над Энциклопедией Хорватии в годы Независимого государства Хорватии. Без согласия Тито ему не удалось бы в 1965 г. опубликовать в загребском журнале «Форум» подборку стихов известного черногорского поэта Радована Зоговича, попавшего в опалу за поддержку решений Информбюро коммунистических и рабочих партий 1948 г. и лишенного на многие годы права печататься, или спасти от шквала оскорбительной критики сербского прозаика Бранко Чопича после публикации «Еретического рассказа», в котором высмеивались нравы новой коммунистической элиты. Вступился Крлежа и за арестованного в 1970 г. Ф. Туджмана, одного из активных участников национального движения в Хорватии и будущего ее президента. Но благосклонность Тито имела свои границы. Как-то он сказал писателю: «Слушай, Крлежа,

Сталин поссорился с Горьким из-за подобных вещей, за что тот и поплатился» [Čengić 1990/6, 293]. Но при этом оговаривался: «Я знаю, что ты старый либерал и во многом со мной не согласен, но я не хотел бы тебя потерять» [Čengić 1990/4, 183]. Как впоследствии, уже будучи диссидентом, писал Джилас, Тито был «абсолютным властителем, и на него можно было повлиять лишь в том случае, если не затрагивалась его власть и идеология в узком смысле этого слова» [Čengić 1990/6, 200]. И это было дано ясно почувствовать Крлеже. Не случайно он с горькой иронией называл себя «поэтом веймарского двора» [Ibid., 212] и признавался, что вел себя соответственно и кое о чем молчал, сравнивая себя «со старым дворовым псом, который лежит у плетня, все видит, все слышит, все знает, но ему противно лаять. Да и на кого лаять...» [Ibid., 296] (эта мысль почти дословно звучит у Горького: «Как собака: все понимаю, а молчу» [Литературная газета 1994]). В этом и заключалась трагедия Крлежи, этого проницательного человека и художника. Его молчание было красноречивым. Здесь уместно вспомнить, как охарактеризовал аналогичное положение советского писателя С. Цвейг. «Горький, — писал он, — оказался в трудной ситуации, когда весь мир ждет от него свидетельств: Советы ждут, чтобы он высказался за них и все одобрил, а другие ждут, чтобы он все осудил. А он молчит, и кто способен понять, может понять и его молчание, ведь не станешь же ругать собственное дитя, даже если оно уродилось не таким, каким хотелось. Его положение абсолютно трагично» [цит. по: Гаранина 1994, 118]. Однако для большинства современников Крлежи, особенно молодой их части, такое объяснение было явно недостаточным. Их не устраивало, например, его критическое отношение к абстрактному искусству и декадансу, в том числе и отрицание своего экспрессионистского прошлого. Не устраивало создание вокруг его имени атмосферы неприкасаемости, которая довлела над общественным мнением многие годы. Да и у самого писателя культ внешнего почитания

выработал привычку к постоянному одобрению и весьма болезненное неприятие любой, даже самой деликатной критики. Постепенно вокруг писателя образовался вакуум, небезосновательно вызывавший у него трагическое самоощущение от того, что «его никто не слушает, и никого не интересует то, что он сказал или мог сказать» [Matvejević 1987, 12]. Не сложились его отношения и с молодыми литераторами. Настороженное отношение к мэтру хорватской литературы вскоре сменилось у них отторжением. Эту перемену в 1961 г. выразил в своем письме к Крлеже один из редакторов издававшегося молодежью литературного журнала «Кругови» (1953–1958), выступавшего за эстетический плюрализм, один из самых ярких прозаиков этого поколения Антун Шолян. Опубликовано оно было только в 2002 г. В этом письме Шолян объяснял, что молодые писатели не обращались к Крлеже за поддержкой, потому что, «оказавшись в руках многочисленных полуграмотных лизоблюдов», «он стал орудием в популярной ныне в литературной жизни политике устрашения» [Republika 2002, 3–4]. Эти настроения со временем усилились из-за противоречивой позиции Крлежи. Неоднократно заявляя о необходимости и в социалистическом государстве держать дистанцию в отношении к власти, признавая допустимость диссидентства [Matvejević 1987, 24], он пишет хвалебные статьи о Тито (они составили целый том). Признавая талант молодых авторов, таких, например, как хорватский драматург Иво Брешан и сербский прозаик Драгослав Михаилович, он одновременно выражает (правда, в узком кругу) свое возмущение «их наглой оппозиционностью и негативной бескомпромиссностью» [Čengić 1986/4, 97]. Крлежа полагал, что появление романа Михаиловича «Когда цвели тыквы» (1968) и гротесковой комедии Брешана «Представление “Гамлета” в селе Нижняя Мрдуша» (1971) говорило об особом климате в Югославии, но при этом он не мог не знать, что пьеса по книге Михаиловича, как и драма Брешана, были запрещены не без участия Тито, не знать и того,

что неоднократно закрывался издававшийся в Загребе философский журнал либерального толка “Praxis”. Однако речь идет именно о противоречивом состоянии Крлежи, о его колебаниях, сомнениях. Он поддержал «Декларацию о положении и названии хорватского литературного языка» и из-за этого был вынужден подать в отставку как член Центрального комитета компартии Хорватии (1967). А в 1973 г. Ченгич запишет следующие слова писателя: «Нет компаса, куда плывет этот корабль <...>. Полный раздрай в головах <...>, идеологическое разочарование, <...>. Всеобщая деморализация, потеря воли, нет оценки смысла и цели» [Čengić 1986/2, 146].

В этих сложнейших условиях единственной возможной сферой, где художник мог почувствовать себя полновластным хозяином, оставалась, как и в предыдущие годы, литература. И Крлежа был абсолютно прав, говоря, что в оценке его деятельности надо исходить именно из нее. «Думаю, — говорил он, — начинать надо с основного — с моей литературы, ведь я и впрямь никогда не претендовал на роль политического лидера» [Čengić 1986/3, 17]. А историк литературы С. Ласич делает чрезвычайно важный вывод: «В основе культа Крлежи лежало его творчество, и это достойно уважения» [Lasić 1991, 47]. Это действительно так. Крлежа и после 1945 г. продолжал интенсивно трудиться на художественной ниве. Он публикует мемуарную прозу («Далекие годы», 1952, «Детство в Аграме», 1952), драму «Аретей, или Легенда о Райской птице» (1959), третий том романа «Банкет в Блитве» (1962), путевые заметки, дневники (I–IV, 1977) и наконец в канун своего семидесятилетия начинает публикацию в журнале «Форум» романа «Знамена» (1962). Первое книжное издание этого произведения выйдет в 1967 г., окончательное, пятитомное — в 1976 г. Оно было сразу отмечено несколькими национальными премиями и международной премией И. Г. Гердера, переведено на многие языки. Венгерский перевод этого романа даже опередил появление его на языке писателя. Опираясь

на все, что было создано в предшествующие годы, Крлежа ищет новые подходы к прежним, казалось, уже освоенным им темам. И в послевоенное время в центре его внимания доминантными остаются проблемы тоталитарной власти и ее модификации, сопротивление ей индивида и его личной ответственности перед самим собой и обществом. Взгляды на исторический процесс будут так же пессимистичны, как и раньше. В них «нет веры в победу, — пишет Ласич, — но есть красота сопротивления, которая придает ему человечность» [Lasić 1974, 18]. Между тем, в этих произведениях расширяющийся исторический фон и введение новых общественных сил подвергает проверке эти взгляды, не снимая возможности альтернативных решений. Драма «Аретей» была задумана в 1939 г., писалась в основном в годы Второй мировой войны и безусловно отражала настроения автора тех лет. Но опубликована и поставлена была в 1959 г. Позади остались 1948 год и массовые расправы с «информбюровцами»[5] в Югославии, а также 1956 год, связанный в сознании людей, с одной стороны, с XX съездом КПСС и разоблачением культа Сталина, а с другой — с событиями в Венгрии. Философско-аллегорическая пьеса Крлежи о римском враче конца 3 в. н. э. — он отказался прикрыть своим именем убийство жены кесаря и был перенесен волшебной птицей в 1930-е гг., где встретился со своим *alter ego*, медицинским светилом доктором Моргенсом, подобно Аретею, также вынужденным покинуть родину из-за отказа сотрудничать с пришедшими к власти фашистами, — звучала очень актуально. Нова была и форма драмы, предвосхитившая утверждение в югославских литературах метафорических форм. В отличие от западноевропейских литератур, где этот жанр получил распространение (Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, Э. Ионеско), югославская

5 Так называли в Югославии сторонников решений Информбюро коммунистических и рабочих партий (1948, 1949), в которых резко критиковалась компартия Югославии.

аллегорическая и мифологическая драма имела дополнительную функцию, заменяя открытую критику многих сторон общественной жизни эзоповым языком (Д. Смоле «Антигона», 1961; М. Маткович «Боги тоже страдают», цикл, 1962; А. Шолян «Дворец Диоклетиана», 1969; Д. Киш «Электра», 1969 и др.). Мысль о фатальной власти любой идеологии над человеческой личностью, его памятью Крлежа развивает в III томе «Банкета в Блитве», острейшем антифашистском и антимилитаристском произведении. Парадокс Крлежи заключался в том, что, поддерживая Тито и даже сохраняя дружбу с ним, в художественном тексте на примере вымышленной страны, вобравшей в себя черты тоталитарных режимов нескольких государств Европы — от Югославии Александра Карагеоргиевича до прибалтийских республик и Польши Пилсудского, — писатель изображает всю пагубность для страны, народа и отдельного человека государственной системы, культивирующей атмосферу несвободы, лжи и страха. Единственным залогом сохранения человечности и в пьесе «Аретей», и в «Банкете в Блитве» остаются мужество и честность свободно мыслящих людей, способных на сопротивление, а также сила печатного слова. «Ящик свинцовых типографских букв, — заключает автор, — это то немногое, но единственное, что до сих пор человечество изобрело как орудие для защиты своего человеческого достоинства» [Krleža 1964, 414].

Одной из важнейших новаторских особенностей творческой манеры Крлежи хорватская критика признает эстетизацию интеллектуализма. «Эрудиция, пронизанная эмоцией, может стать музой поэта», — пишет И. Франгеш [Frangeš 1964, 329]. Она получает свое дальнейшее развитие в сочетании с углубленной психологической разработкой характеров и преобразует роман «Знамена» в современный эпос, вобравший в себя черты многих жанровых систем и творчески их переработавший. Этот роман поражает масштабностью, универсальностью поставленных проблем. Поражает он и новизной художественного

синтеза. Семейный роман и роман воспитания теснейшим образом переплетены с историческим, политическим и интеллектуальным романом идей. Время действия — с 1913 по 1922 г. — охватывает важнейшие этапы в общественном, политическом, государственном и духовном развитии Хорватии. Пространство в романе не ограничивается только Хорватией. Как неотъемлемая часть биографии героев и страны в него входят Загреб и Берлин, Будапешт и Вена, Сербия и Македония, Галиция периода русско-австрийских сражений. Все это — с целью показать родину в ее исторических и духовных связях с центрально-европейским и балканским миром. Крлежу, по его словам, интересовала «не только хорватская судьба, но и балканская, южнославянская, подунайская, австро-венгерская, а по сути человеческая, исключительно человеческая судьба» [Čengić 1986/1, 296]. И все же, исключительно человеческую судьбу автор видит, прежде всего, в хорватском человеке, для которого Хорватия, по словам главного героя романа, «моя страна, <...> я был и буду повязан с ней и ее бедами, <...> я не эмигрант, и что бы ни случилось, никуда не уеду — кто-то же должен остаться и здесь» [Крлежа 1984, 351]. Круг основных героев произведения, жанр и структура романа призваны раскрыть духовную биографию поколения, вступившего в жизнь с наступлением 20 в. В этом контексте развивается семейная история Эмерицких: отца — шефа Кабинета королевского хорватско-славонско-далматинского политического управления Австро-Венгрии, а затем министра-посланника Королевства сербов, хорватов и словенцев в Венгрии, и его сына, блудного отпрыска аристократического законопослушного семейства. Молодой Эмерицкий — любимый тип героя писателя. Как и в предыдущих романах, это не простой наблюдатель, а активный участник событий, интеллектуал, способный охватить и осмыслить происходящее, личность, мучительно ищущая среди сменяющихся знамен логику истории и свое в ней место. Он скептик и меланхолик, человек нервной организации

и повышенного чувства справедливости. Ему предстоит пройти путь от сторонника романтического югославизма до принятия ленинской концепции преобразования общества. Он вступает в Коммунистическую партию Югославии, входит в ее руководящие органы и становится адвокатом террориста, совершившего покушение на принца-регента. В уста этого героя автор вкладывает многие свои мысли и сомнения, использует факты собственной биографии и биографии других представителей своего поколения. Поэтому диспут между двумя последними членами семьи Эмерицких становится выражением столкновения двух поколений, которые история развела по разные стороны баррикады: «Со скрежетом стальных клинков скрестились друг с другом две враждебные мысли, и пропасть между образом мысли отца и сына расширилась до размера драматической дистанции...» [Крлежа 1984, 252].

В характере своего героя писатель сознательно не расставляет точки над «i». Он остается полон противоречий, столкновения разнородных чувств, например, любви и ненависти к отцу; нередко внутренний спор идет между Камило-политиком, идейным оппонентом и Камило-сыном или Камило-возлюбленным и другом. Он не перестает оппонировать и самому себе. Убеждая окружающих, что история имеет свой смысл и свою логику, Эмерицкий-младший не может освободиться от назойливых примеров ее абсурдности. Сила произведения Крлежи заключается в предоставлении в нем слова разным героям и в столь же развернутом выражении их точки зрения, но, оппонируя мыслям главного героя и автора, они оставляют проблему открытой для критического восприятия ее читателем. Например, Камило, возражавшему венгерскому профессору-либералу Эрдели, который убежден, что революция «несет гибель гражданским, индивидуальным, научным, вообще философским, моральным и интеллектуальным свободам», самого не покидает сомнение: «Действительно ли мы для того занялись

политикой, чтобы на убийстве и грабеже строить свое собственное будущее?» [Крлежа 1984, 456]. Очень важна для писателя и мысль бывшей возлюбленной Камило, венгерской поэтессы Анны Боронгаи, спорящей с мнением героя: «Промолчать не означает лгать! Лгать — это в какой-то степени сознательно лицемерить, с явно своекорыстными целями распространять вымысел, и такое намерение, конечно, нечисто. А не говорить о чем-то, промолчать о том, о чем не обязательно знать, не идентично лжи...» [Там же, 458]. В этом суждении слышится оправдание собственной позиции умолчания по тем или иным вопросам социалистической реальности Югославии. С. Ласич справедливо замечает: «“Знамена” — доказательство того, что Крлежа смотрел на современников “открытыми глазами”. <...> А то, о чем он не написал — прямое свидетельство, причем достоверное свидетельство, о времени, в которое он творил» [Lasić 1974, 131]. Дополнительным подтверждением этому могут служить и наброски писателя о дальнейшей судьбе героя. «Камило, — делится Крлежа с Э. Ченгичем своим замыслом, — будучи коммунистом, проведет несколько лет в тюрьме, будет писать политические статьи о сталинских чистках и расстрелах в России в 1937 г., вступит в конфликт с Партией и будет подвергнут анафеме, погибнет во время войны, а может быть, каким-то образом, и останется жив» [Čengić 1986/2, 202] (многое из перечисленного совпадает с фактами биографии самого автора).

Этот непрекращающийся диалог между героями, изображение «вражды множества голосов», сочетающейся с проникновением в глубины сознания, делает роман «Знамена» интеллектуальным, ибо его стержнем становится борьба идей, мнений, концепций. События — лишь толчок, импульс, ориентир, помогающий соотнести суть происходящего с оценкой их героями. Одним из важнейших и часто используемых приемов становится возвращение персонажей к ключевым эпизодам их биографий, включение в общий поток развертывающихся

идейных «сражений» массы политических, исторических и культурных ассоциаций и аналогий. Этот прием был для романа абсолютно органичным, так как не только главный герой, но и многие персонажи — энциклопедически образованные люди, и для них совершенно естественно обращение к культурной памяти, вовлечение в собственные размышления имен разных писателей, художников, их произведений и литературных героев. Такие обращения к культурной памяти, по мнению Л. Гинзбург, становятся одной из характерных черт художественной прозы 20 в., они «являются нервными узлами, прикосновение к которым мгновенно вызывает ряды определенных значений» [Гинзбург 1979, 43].

После смерти Крлежи сбылось его предсказание о собственной посмертной судьбе: «Первое, с чего начнут — это переоценивать мое место в литературе» [Čengić 1986/1, 131]. Так оно и случилось. Бывший властитель дум нескольких поколений оказался объектом уничижительной критики. Одна за другой появились «разоблачительные» книги, статьи, памфлеты, авторы которых «смело» бросались в бой с мертвым писателем и каноническим крлежеведением социалистического периода. Концентрированное выражение эта позиция нашла в эссе хорватского сюрреалистического поэта и драматурга Радована Ившича (1921–2009), с 1954 г. жившего в Париже. Прочитанное на «Днях Крлежи в Осиеке» в 2001 г., оно началось со слов: «Крлежа — величайшая катастрофа, которая только могла постичь Хорватию» [Ivšić 2002, 16]. Правда, не молчали и сторонники писателя. Он вновь оказывается в центре дискуссий. Обзор этой литературы Э. Ченгич включил в два последних тома труда «С Крлежей изо дня в день» (“S Krležom iz dana u dan”), вышедшего в 1990-е гг. Тогда же С. Ласич завершает шеститомную историю критической мысли о творчестве писателя [Lasić 1989–1993].

Крлежа отдавал себе отчет в том, что его произведения — не для развлекательного чтения, что созданный

им стиль требует интеллектуального напряжения и «предназначен не для широких, так сказать, слоев, даже не для всех интеллектуалов», но все же верил, что со временем «читатели его поймут» [Lasić 1989–1993/II, 152]. Этому пониманию в наше не расположенное к серьезному чтению время способствуют немалые усилия по широкому изучению творческого наследия писателя, предпринимаемые теми, кто искренне его любит, уважает и «верит, что ему есть, что нам сказать» [Nikčević]. Издан Энциклопедический словарь «Крлежиана» (I–III, 1993–1998), с 1990 г. в Осиеке проходят ежегодные научные конференции «Дни Крлежи», посвященные истории хорватской литературы и театра разных периодов, три из них (1991, 1992 и 2012) были целиком отданы М. Крлеже. В 1987 г. учреждена премия его имени. С 2000 г. выходит новое, комментированное собрание сочинений писателя (задумано 60 томов). Проводятся юбилейные крлежианские фестивали с новыми постановками его драм, в частности последний, 2015 г., был посвящен раннему театру Крлежи. По данным, приведенным современным театроведом Саней Никчевич, с 1991 по 2013 г. в профессиональных театрах Хорватии шли 63 инсценировки произведений Крлежи, с 2001 по 2010 г. были поставлены 27 его пьес. Поэтому она убежденно утверждает, что в этот период «с такой полнотой не исполнялись произведения ни одного другого хорватского писателя» [Nikčević]. Писатели разных поколений и эстетических воззрений и отнюдь не только в юбилейной обстановке подчеркивают жизненность произведений классика хорватской литературы. Например, в 1983 г., в разгар кампании пересмотра творчества Крлежи, Ч. Прица, соратник А. Шоляна, не сомневается, что Крлежа в сложные годы войны (1991–1995) был актуален своим неприятием «хорватского хорватства» (то есть национализма, который считал «наркозом опаснее любой религии». — *Г. И.*), политической и литературной лжи. Даже если с ним не согласны, замечает Прица, его надо читать, а «не

говорить: “Крлежа — больше никогда!”. Он все больше с нами и в нас. Даже тогда, когда мы думаем, что можем обойтись без него» [Prica 1993, 145]. А в 2014 г. поэт и прозаик Сибила Петлевская, вступившая в литературу после смерти Крлежи, пишет: «Крлежа не предлагает решения проблем, он их ставит. Их значение возрастает со временем и в этом величие Крлежи». И далее поясняет: «Он, как и Т. Берхард, неудобный писатель. К его глембаевщине сегодня надо подходить по-новому, она позволяет взглянуть на проблемы нынешнего капитализма. Ведь именно Крлежа первым ввел в хорватскую литературу эту проблему» [цит. по: Hrgović 2014]. Нельзя не обратить внимание и на такой факт, как появление в последнее десятилетие в хорватской прозе произведений крупного формата, таких как документальный роман о Холокосте Даши Дрндич «Sonnenschein, или Город в зеркале» (2007), семейная сага М. Ерговича «Род» (2013) или интеллектуально-психологическая трилогия С. Петлевской «Табу» (2009–2014) о декадентской эпохе начала 20 в., вызывающей ассоциации с дилеммами 21 в. Подобная проза ставит проблему традиции романного жанра в хорватской литературе и в ее решении не обойтись без изучения опыта Мирослава Крлежи.

Нельзя не заметить, что проходящие дискуссии, по мнению С. Никчевич, выявили две опасные тенденции в оценке наследия Крлежи: возникновение новой канонизации творчества писателя его идолопоклонниками и тотального отрицания его значения для отечественной литературы со стороны идолоборцев. Для тех и других основными критериями в оценке личности и творчества писателя остаются идеологические и даже чисто политические критерии, которые используются ими в современных политических баталиях [Nikčević]. Уберечь от этой опасности могут только научные исследования текстов писателя и их включенности в историю национальной литературы и европейского литературного пространства 20 в.

Литература

Гаранина 1994 — *Гаранина Л. Ф.* Гуманистическая сущность художественной правды М. Горького 30-х гг. (Пьеса «Сомов и другие») // Горький и его эпоха. М., 1994. Вып. 4. С. 117–123.
Гинзбург 1979 — *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. М., 1979.
Горький 1996 — Архив А. М. Горького. М., 1996. Т 15. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936).
Крлежа 1958 — *Крлежа М.* Избранное / Послесл. М. Богданова. М., 1958.
Крлежа 1967 — *Крлежа М.* Стихи. М., 1967.
Крлежа 1968 — *Крлежа М.* Баллады Петрушки Керемпуха. М., 1968.
Крлежа 1969 — *Крлежа М.* Возвращение Филиппа Латиновича. М., 1969.
Крлежа 1979 — Библиографический указатель: Мирослав Крлежа. М., 1979.
Крлежа 1980 — *Крлежа М.* Избранное / Сост. и примеч. Г. Ильиной; предисл. Б. Сучкова. М., 1980.
Крлежа 1984 — *Крлежа М.* Знамена: В 2 тт. / Предисл. и примеч. Г. Ильиной. М., 1984.
Крлежа 2005 — *Крлежа М.* Поездка в Россию. 1925. М., 2005.
Литературная газета 1994 — Литературная газета, 3 августа 1994.
Маркс, Энгельс 1957 — *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. М., 1957. Т. I.
Оруэлл 1990 — *Оруэлл Дж.* Во чреве кита // Вопросы литературы. 1990. № 3. С. 115–153.
Петровић 1974 — *Петровић Р.* Дела. Београд, 1974. Књ. IV.
Čengić 1986 — *Čengić E.* S Krležom iz dana u dan. Zagreb, 1986. 4 sv.
Čengić 1990 — *Čengić E.* S Krležom iz dana u dan. Sarajevo; Zagreb, 1990. 6 sv.
Frangeš 1964 — *Frangeš I.* Aretejeva poruka // Krležin zbornik. Zagreb, 1964. S. 325–330.
Hrgović 2014 — *Hrgović M.* Sjećanje na Krležu: uvjerljiv i neugo dan kritičar kapitalizma // Novilist.hr [Электронный ресурс]. URL: http://novilist.hr/kultura/Književnost/Sjećanje-na-Krležu
Ivšić 2002 — *Ivšić R.* Krleža izdaleka // Krležin i dani u Osijeku / Ured. B. Hećimović. Zagreb; Osijek, 2002. S. 16–18.
Krleža 1952–1972 — *Krleža M.* Sabrana djela. Zagreb, 1954–1972. 18 sv.

Krleža 1956 — *Krleža M.* Davni dani. Zagreb, 1956.
Krleža 1964 — *Krleža M.* Banket u Blitvi // Sabrana djela Miroslava Krleže. Zagreb, 1964. Sv. I. Knj. 3.
Krleža 1972 — *Krleža M.* Predgovor «Podravskim motivima» Krste Hegedušića // Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 248–274.
Krleža 1983 — *Krleža M.* Dijalektički Antibarbarus. Sarajevo, 1983.
Lasić 1974 — *Lasić S.* Struktura Krleženih "Zastava". Zagreb, 1974.
Lasić 1987 — *Lasić S.* Mladi Krleža i njegovi kritičari. 1914–1924. Zagreb, 1987.
Lasić 1989–1993 — *Lasić S.* Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Zagreb, 1989–1993. T. I–VI.
Lasić 1991 — *Lasić S.* Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1945 do 1989 godine // Republika. 1991. № 9–10. S. 41–58.
Lopušina 1999 — *Lopušina M.* Crna knjiga. Cenzura u Jugoslaviji. 1945–1991. Beograd, 1991.
Matković 1963 — Zbornik o Miroslavu Krleži / Ured. M. Matković. Zagreb, 1963.
Matvejević 1987 — *Matvejević P.* Razgovori s Krležom. Beograd, 1987.
Nikčević — *Nikčević S.* Krležoduli I krležoklasti u ratu, a krležofile nitko ne voli // Matica hrvatska [Электронный ресурс]. URL: http://www.matica.hr/kolo/413/krlezoduli-i-krlezoklasti-u-ratu-a-krlezofile-nitko-ne-voli-23348/
Prica 1993 — *Prica Č.* Margina Krležiana // Republika. 1993. № 11–12. S. 136–149.
Republika 2002 — Republika. Zagreb, 2002. № 5–6.
Šicel 1972 — *Šicel M.* Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972.
Stipetić 1982 — *Stipetić Z.* Argumenti za revoluciju — August Cesarec. Zagreb, 1982.

Т. Попович (Белград)

ТЕЛО, ВНЕШНОСТЬ, ДВИЖЕНИЕ, ЦВЕТ – МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ И ИХ ПРЕТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ ИВО АНДРИЧА

Глаз легко находит то, чего ищет душа
Рассказ о слоне визиря

Писатель Иво Андрич часто обращался в своей прозе к теме искусства и художественного творчества. Можно сказать, что он непрерывно размышлял о статусе искусства в мире, о художественном преобразовании действительности. Такого рода раздумьями проникнуто все творчество мастера, и они принимают разные формы — авторских отступлений в виде рассуждений и эссеистических набросков, изображения жизни соответствующих литературных персонажей (тема судьбы художника настойчиво возникает в его повестях и романах). Но особенно значимы портреты героев, которые писатель создавал с помощью выразительных средств, характерных для изобразительного искусства: набросков, зарисовок, выделения и усиления отдельных деталей.

Нельзя сказать, что в литературном творчестве Андрича нет очерков, написанных непосредственно про искусство, живопись или музыку, но их немного, и это удивляет. В свое оправдание писатель ссылался на тезис, выдвинутый в свое время Гете: художник должен творить, а не говорить [Андрич 1983а]. Несмотря на это, в ряде случаев Андричу удавалось воплотить свои собственные представления о других творческих личностях и их жизненном пути, например, о Вуке Караджиче или Негоше в сербской традиции,

DOI: 10.31168/91674-526-9.12

о Петрарке, Гойе и Байроне в европейской культуре. Особенно обращает на себя внимание эссе «О повести и повествовании» — речь при вручении ему Нобелевской премии в области литературы и искусства в 1961 г. И хотя Андрич сосредотачивается здесь в основном на проблемах повествования, его размышления об этической и эстетической потребности человека в художественном творчестве можно назвать универсальными. В своем небольшом обзоре истории литературы писатель особое внимание уделяет сущности творчества и законам поэтики. Основой художественного изображения является, по его мнению, человеческая судьба. Ее история — это потребность любого человека отсрочить трагическую развязку и продлить иллюзию вечно длящейся жизни. Роль искусства — побороть страх существования, преодолеть бренность будней; искусство становится стремлением осознать и объяснить все, что приносит с собой жизнь и что людям порой трудно понять и принять.

Вторая часть эссе посвящена попытке проникнуть во внутренние импульсы художника. Здесь говорится, что потребность в творчестве свойственна всем людям. Она связана со стремлением человека к жизни, с поиском собственной идентичности, но прежде всего — с его потребностью противостоять тому, что в его личной и чужой судьбе ему не подвластно. «А сверх того, нужно еще выдержать мысль обо всем этом. Короче: быть человеком. Сделать мир лучше, преподать наставление, при этом не тем, что лежит на поверхности, а посредством внутренней, художественной силы выражения» [Андрич 1983а, 214]. Таким образом, Андрич эксплицитно подтверждает то, что он в преображенном виде уже сказал в своей прозе: искусство и художественное творчество делают человека умнее, но прежде всего — лучше. Только искусство, в сущности, способно обуздать зло, которого всегда больше, чем добра, ведь мир, в котором мы живем, говоря словами одного из самых известных

персонажей писателя, Мустафы Мадьяра, «все сплошная сволочь» [Андрич 1983г][1].

О непреходящей ценности творчества Андрич особенно проникновенно говорит в своих повестях и романах. Широко известны три из его наполненных размышлениями рассказов, которые в жанровом отношении подобны наброску и эскизу[2] и в основе сюжетов которых лежат различные формы художественного выражения: «Мост на Жепе», «Разговор с Гойей» и «Аска и волк». Об этих рассказах написано очень много, они вошли во все сербские хрестоматии, стали чуть ли не общим местом в исследованиях как творчества Андрича в целом, так и его взглядов на искусство, в частности.

Рассказы написаны в разное время — первый, «Мост на Жепе», опубликован в 1925 г., «Разговор с Гойей» возник на десять лет позже, в 1935 г., а «Аска и волк» опубликован уже в 1953 г. Виды искусства, о которых в них повествуется, тоже разные. В центре первого рассказа, «Мост на Жепе», — пространственное искусство, архитектура. Это рассказ о каменном мосте — мотиве-символе, который проходит через все творчество писателя. Содержание второго рассказа, «Разговор с Гойей», составили рассуждения об искусстве любимого живописца Андрича — Франциско Гойи. Что касается третьего рассказа, «Аска и волк», то в нем говорится о движении и танце, а также о жизнетврочественной силе художественной выразительности в целом.

В рассказе «Мост на Жепе» изложена достоверная история о том, как визирь[3] Юсуф Ибрахим, родом из Боснии, объятый под конец жизни неким экзистенциальным беспокойством, решил выстроить мост через реку Жепа.

1 Русский перевод «все сплошная сволочь» не совсем верный. Дословно это звучало бы так: «Мир полон гадов». Слово «гад» означает общее зло, не столько нехорошего человека, а зло как таковое.

2 Соответствует английскому *sketches*, возникшему вслед за жанровой формой сборника Ч. Диккенса “Sketches by Boz”» (1839).

3 Высокий сановник. — *Прим. пер.*

Сама история этого моста, постепенно приоткрывающаяся в процессе повествования, не зафиксирована ни в архивных документах, ни в исторических сочинениях. Она по сути дела является плодом воображения самого рассказчика, который уже с давних лет испытывает восторг перед красотой этого сияющего белизной каменного сооружения. Безымянным и безвестным остался и зодчий: сообщается только то, что он итальянец из Константинополя и что сразу по окончании строительства он скоропостижно скончался. Рассказ о строительстве, болезни и смерти незаметно слились с архетипическим представлением о жертве. Самый яркий источник поверий о том, что любой постройке, чтобы она получилась прочной, необходимо принести в жертву человеческую жизнь, у Андрича был под рукой — это сербский фольклор. В народной эпической поэме «Строительство Скадара» [Караџић 2006, 252–254] рассказывается, как строительство престольного города оказалось связанным с семейной трагедией — самая красивая и чистая невеста легендарных властителей Мрнявичевичей, прозванная «молодая Гойковица», была замурована в стене крепости[4]. Однако Андрич акцентирует внимание не столько на судьбе тех, кто возводит мост, сколько на самом произведении искусства. «Рождение» и возведение моста он показывает так, словно речь идет о живом существе, и постепенное обретение им формы метафорически переносится на метаморфозы самой природы:

> ...люди, переходившие Жепу по деревянному мосту чуть выше строительства, в первый раз заметили, что с обеих сторон реки от темно-серых сланцевых скал отходит белая и гладкая стена из тесаного камня, оплетенная, как паутиной, лесами. С тех пор стена с каждым днем вырастала [Андрич 1983в, 50].

4 Схожие версии этой этиологической легенды можно найти также в новогреческом и в албанском фольклоре [см.: Чајкановић 1994].

Тем самым главная идея рассказа, которая, как и сам мост, постепенно прорастает сквозь ткань повествования, основана на вере в то, что природную стихию можно преодолеть силой творчества и красоты. Этой цели подчинено и художественное решение, выраженное прежде всего в атрибутах — в цвете и материале. «Белизна» и «сияние» как отличительные признаки моста характеризуют высокое качество камня, но при этом выступают и символом вечности существования.

> Рабочие весело разбирали леса. И вот из сети свай и балок возник мост — строгий, белый, изогнутой аркой перекинувшийся через реку... Самая прихотливая фантазия не могла представить себе, что в этом диком и разоренном захолустье появится такое чудесное сооружение. Казалось, берега реки бросили друг другу навстречу вспененные струи воды и, соединив их в арку, на миг застыли над пропастью, паря в воздухе. В просвете арки синела вдали Дрина, а глубоко внизу бешено пенилась укрощенная Жепа. Взор не мог налюбоваться гармонией продуманных и легких выгнутых линий, казалось бы, нечаянно зацепившихся в полете за острые мрачные скалы, обвитые ломоносом и виноградом, и при первом же дуновении ветерка грозивших вспорхнуть и исчезнуть [Там же, 50–51].

И далее:

> Там, в далекой Боснии, он по-прежнему сверкал на солнце, мерцал в неверном свете луны и перебрасывал людей и скот с одного берега на другой. Постепенно сровнялся с местностью круг разрыхленной земли и строительного мусора, неизменно возникающий около новостройки; народ растащил, и вода унесла обломки лесов и досок, а дожди смыли следы работы каменотесов. Но природа не приняла этот мост также, как и он сам не мог слиться с природой.

> Со стороны белоснежная, смело выгнутая арка казалась путнику одинокой и чуждой всему, что ее окружало, она поражала, как светлая мысль, случайно залетевшая сюда и запертая сомкнувшимся кольцом угрюмых и диких гор [Там же, 53–54].

Наряду с прочностью и красотой колоритные атрибуты этого вербально-живописного представления сообщают и что-то другое. Основная мысль лаконично передается в надписи, высеченной на мосту, единственной — по замыслу турка-визиря, боснийца по происхождению — сохранившейся с тех давних времен: «В молчании — надежность». Данная поговорка в известной мере определяет и художественные приемы повествования: показывая красоту отдельного архитектурного произведения, искусность которого сближают природу и человека, рассказчик прибегает к визуальным, а не нарративным приемам. Этим достигается и смысловая многослойность рассказа, в котором уровни исторического и мифологического мышления соединяются с идеей о настойчивой потребности человека овладеть природой, ее стихийной силой, и тем самым достичь согласия с самим собой на глубинном уровне.

К аналогичному мотиву и схожим приемам Андрич позднее возвращается в ряде своих более крупных произведений. Так, в романе «Мост на Дрине» («На Дрини ћуприја») образ моста как художественного произведения, вечного творения, которое заставляет слиться воедино людей и пространства, далекие эпохи, веры и нации, получает дальнейшее развитие. Преданность родному очагу, столь характерная для многих турецких визирей, которые возвращались в Боснию, от Юсуфа Ибрагима и Мехмеда-паши Соколовича вплоть до Омер-паши Латаса, героя одноименного и незавершенного романа Андрича, всегда выражена посредством произведения искусства, будь то мост или картина, и свойством последних является не принадлежность вечности

или остановленное ими мгновение, а способность замостить пропасть между пространством и временем, добром и злом, силой и слабостью.

Рассказ о художественном произведении обязательно влечет за собой и тему судьбы мастера. Так, от базовой архетипической картины творца-жертвы в рассказе «Мост на Жепе» Андрич постепенно переходит к более сложному психологическому образу художника в его эссе «Разговор с Гойей» и «Байрон в Синтре», а также в романе «Омер-паша Латас». Можно заметить, что основной абрис творческой личности создан уже в рассказе «Мост на Жепе». Художника характеризует его творчество, и потому, наряду с созданным им произведением, он остается непризнанным, не принятым средой и одиноким. Эта черта свойственна одновременно как заказчикам из прошлого, так и тем, кто размышляет о будущем, включая и самого рассказчика.

«Разговор с Гойей» принадлежит к особому типу литературно-художественных исследований, в которых автор рассматривает творческий процесс и судьбу мастера. Это произведение иногда относят к типу очерка о художнике с изображением духовных мук творчества или экзистенциальных переживаний самого автора. Здесь описываются 1819–1820 гг. — период биографии испанского живописца Франциско Гойи, когда тот уединенно живет в маленьком местечке неподалеку от Бордо. Повесть соткана из двух не пересекающихся между собой голосов рассказчика. Один из них принадлежит автору-повествователю, и его задача состоит в том, чтобы посредством ввода ряда реалий, которые составляют фон повествования, ввести читателя в курс творческого наследия мастера, а второй голос принадлежит самому герою — Гойе. Такая двуплановая композиция рассказа — один из излюбленных приемов Андрича. Во многих других более длинных рассказах, а особенно в романах, структура повествования строится на основе некой идеальной модели сказа или притчи в притче, и в процессе изложения сменяются

не только рассказчики или, правильнее сказать, нарративные голоса (а иногда этого вообще нет), но и сами повествовательные фрагменты нанизываются один на другой, взаимно переплетаются и объясняют друг друга, минуя какие-либо каузальные связи. Вот почему о произведениях Андрича, независимо от их объема, очень часто говорят, как о мозаичных структурах. Так, второй голос в «Разговоре с Гойей», который доверительно делится с нами мыслями о творческом процессе, в соединении с голосом автора или рамочным рассказом, который передает художественное кредо автора, выстраиваются в единое мозаичное целое, сотканное из отрывочных воспоминаний и мыслей писателя. «Исповедь» Гойи направлена исключительно на проникновение в тайны искусства и творчества. Она основана на постоянной перекличке внутреннего, духовного или эмоционального потенциала (аристотелевской *энергии*) с внешним, художественным выражением и эстетическим переживанием (аристотелевской *энтелехией*).

Андрич отдает предпочтение позднему творчеству Гойи, когда живописец потерял слух, в его вещах возобладали экспрессивная выразительность и стремление освободить творческое воображение от предметно-изобразительных условностей. В плане поэтики его творчества самое интересное — графика, наряду с сатирическим циклом «Капричос» (“Los Caprichos”) созданная в конце 18 — начале 19 в. Изобилующие карикатурными изображениями, гравюры оказались наиболее близкими Андричу, который и сам в характеристике персонажей часто прибегал к изобразительным приемам. В плане поэтики ему была близка у Гойи и техника акватинты, которая позволяла размещать карикатурные изображения на фоне игры света и тени, затуманенной поверхности и специфической тональности.

С техникой акватинты Гойя не расставался и позже, всякий раз обращаясь к ней для показа социальных и общечеловеческих пороков — главных тем и в творчестве

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Андрича. В этих же целях акватинта использовалась и для создания другого известного цикла — «Бедствия войны» (“Los desastres de la guerra”), возникшего в годы испано-французской войны и военных походов Наполеона в 1810–1815 гг. Цикл «Бедствия войны» состоит из 80 листов, темы которых условно можно разделить на три группы. Первую составляют гравюры, в которых доминирует почти натуралистический показ кошмара войны — изувеченные тела, фрагменты которых свисают с голых ветвей деревьев. Здесь и картины унижения пленных, смерти, расстрелов; далее — насилие над мирными жителями, женщинами и детьми, позорное поведение, лишенное героизма, воинской чести и славы. Вторая группа показывает голод и нацелена на то, чтобы создалось впечатление его пагубного воздействия на тело и внешность простого человека. Гойю интересуют типы людей на грани жизни и смерти, и потому он изощряется в изображении исхудалых мужчин и безжизненных женских тел или осиротелых детей, оплакивающих своих мертвых родителей. Третью группу — капричос (*caprichos en fáticos*) — составляет ряд аллегорических сцен, в которых испанский живописец снова возвращается к критике авторитарной власти (Фердинанда Седьмого) и церкви (инквизиции).

Хотя все эти графические произведения прямо не упоминаются в рассказе Андрича, они подспудно присутствуют в монологе, который Гойя как персонаж произносил в какой-то сельской корчме неподалеку от Бордо. Можно заметить, что темы, поднятые в «Капричос» или «Бедствиях войны», близки и Андричу. Обоих художников, в сущности, интересует своеволие власти, а также кичливость и порок, которые под влиянием тоталитарных сил, управляющих чужими жизнями, пробуждаются в испуганных и ограниченных людях. Каждый из этих художников разными средствами прослеживает, как порок влияет на судьбы бесправных масс, рядовых людей, которые волей случая оказались в лапах преступников в неспокойные и грозные исторические эпохи.

Если попытаться взглянуть на «Разговор с Гойей» как целое, можно заметить, что в рассказе поднимается несколько ключевых для понимания творчества проблем, таких как судьба художника и то, что служит ему вдохновением, то есть отношение действительности и ее творческое воплощение, значение и роль искусства в мире, смысл человеческого существования и т. п. Началу рассказа предпослано нечто вроде введения, в котором объясняется специфика средств художественного выражения, их значение и механизм воздействия:

> В грубости — зародыш будущего, а красота и блеск — безошибочный признак угасания и гибели. Однако людям в равной мере необходимы и блеск, и простота. Это две ипостаси жизни. Их нельзя увидеть обе сразу, потому что, глядя на одну, непременно теряешь из виду другую. И если кому-то доведется однажды увидеть обе эти ипостаси, трудно, глядя на одну, не думать о другой.
>
> Я лично всегда был сердцем на стороне простоты, на стороне свободной, глубокой жизни, не отличающейся блеском и разнообразием форм [Андрич 1977, 272–273].

Простота формы, о которой здесь говорится, обнаруживается и у Андрича, и у Гойи в сжатых приемах репрезентации, лапидарном колорите и особенно в способе портретирования. И живописец, и писатель используют игру светотени, которую они дополняют различными нюансами темных тонов (серого и черного) и светлых (белого и искристого, излучающего свет). Портреты основаны на выделении ряда деталей внешности, как это делается в карикатуре или гротеске. Впрочем, почти в то же время, которое описывает Андрич, создавая своего воображаемого Гойю (и в том же самом пространстве), возникает и эстетический трактат о художественном соединении разнородных характеристик. В своем знаменитом «Предисловии к Кромвелю», своеобразном манифесте романтического искусства, Виктор Гюго говорит

о слиянии противоположностей в художественном творчестве, благодаря которому мастера стараются приблизиться к истине и достичь той гармонии, которую нам преподал сам Создатель. «Красота существует бок о бок с безобразным, уродство — рядом с очаровательным, зло идет вместе с добром, а свет дополняется тенью» [Гюго]. Наряду с этим Гюго указывает и на необходимость совмещения печального и смешного, идеального и безобразного. Гротеск многолик, как, впрочем, и сама жизнь, при том что красота однообразна, а безобразное имеет сотни личин.

Если в художественном произведении заложена идея красоты и добра, раскрыть ее можно через противоположное — изображение порока и уродства. Этим обусловлено и то, что мир реальности никогда не может понять и принять мир искусства. С этим связано и то, что между художником и обществом существует постоянное недопонимание: «Между художником и обществом та же пропасть, только в миниатюре, какая существует между божеством и миром. Антагонизм первого есть лишь символ второго» [Андрич 1977, 274].

Природное преображается силой творческой сублимации, создающей художественное произведение. Художник создает формы, как раньше это делала природа. Художники умеют остановить миг юности, то есть, по словам Андрича, «мы... удерживаем взгляд, который “в жизни” уже несколько мгновений спустя меняется или угасает, улавливаем и выхватываем молниеносные жесты, которые никто бы не увидел, и оставляем их во всем их таинственном значении взглядам будущих поколений» [Там же, 275–276].

Остановленное мгновение, которое превращается в вечность, особенно ярко описано Андричем в трактате о Гойе. Писатель говорит, что посредством художественного слова он хотел бы, чтобы едва приметные движения резцом или нюансы цвета стали восприняты, чтобы их увидели и поняли, и тем самым они как бы стали нетленными.

Это не преувеличение, не ложь и не меняет, по существу, изображаемый феномен, но живет подле него, как неприметный, но постоянный знак и доказательство того, что создание это вторичное и ему предстоит более долговечная и значительная жизнь и что чудо созидания произошло лично в нас. По этому усилению, которым отмечено каждое художественное творение, как неким следом таинственного взаимодействия между природой и художником, видно демоническое происхождение искусства. Существует легенда, будто антихрист, если он придет на землю, будет творить то же, что сотворил бог, только с большим искусством и совершенством. У его пчел не будет жала, и его цветы не станут так быстро увядать, как увядают наши. Тем самым он привлечет алчных и легковерных. Возможно, художник есть предтеча антихриста. Возможно, тысячи и тысячи нас «играют в антихриста», подобно ребятишкам, играющим в войну.

Если бог создал и вылепил формы, то художник создает их на свой страх и риск и заново утверждает; он фальсификатор, но бескорыстный, инстинктивный, а потому опасный. Таким образом, художник является создателем новых, *подобных*, но не идентичных явлений и иллюзорных миров, которые с наслаждением и гордостью могут созерцать глаза людей, но в которые при более близком соприкосновении они мгновенно проваливаются словно в пустую бездну» [Андрич 1977, 276].

В сущности, давняя дилемма, полезно или никому не нужно то, что создает художник, добро это или зло, служит ли оно Богу и его творениям — или Сатане, оказывается в этом случае праздной. Тяготея к прекрасному, художники обретают творческие импульсы в безобразном, то есть в страшном, греховном и постыдном, тем самым объединяя в своем творчестве принципы демонического и божественного. Эта мысль легла для Андрича в основу его творческого диалога с Гойей; она определила

и другие его произведения. В этой связи хочется обратиться к короткому рассказу «Байрон в Синтре», написанному одновременно с эссе о Гойе. В центре повествования, как это явствует из названия, — лирическое описание переживаний одинокого художника эпохи романтизма. Опираясь на факт биографии английского поэта, когда тот в возрасте 21 года посетил Лиссабон, Андрич описывает прогулку Байрона по Синтре: на улицах этого города поэт увидал «невиданные красоты» и пережил необычайный духовный подъем. Следует пояснить исторический контекст, в который помещены события рассказа, тем более что рассказчик не дает никаких дополнительных сведений, очевидно, рассчитывая на образованного читателя. Время описываемого в разговоре с Гойей и Байроном в Синтре разделено всего одним десятилетием: посещение Байрона Португалии относится к 1809 г., а пребывание Гойи в Бордо — к 1819 г. События в Европе того периода, сколь бурными бы они ни были, не повлияли на внутренние особенности этих новел. Если говорить об общем контексте, необходимо учитывать ведущие стилистические тенденции эпохи, художественные воззрения, и прежде всего биографию реальных мастеров. И английского поэта, и испанского живописца гонит по миру некое зло. Они бегут от войн, социальных конфликтов, своих собственных невзгод. И неожиданно перед ними возникает таинственная и сильная красота — будь то женщина или художественный образ — но в обоих случаях недоступная, хотя и настойчиво о себе заявляющая. Получается, что путь художника к красоте пролегает через зло. И под действием идеального начала зло неумолимо ослабевает.

Остановить мгновение и преобразить уродство красотой — это и есть основной творческий стержень многих героев Андрича, а также самого писателя как человека. Именно об этом повествуется в «Разговоре с Гойей», в рассказе «Байрон в Синтре» и в романе «Омер-паша Латас». Об этом же говорится, и когда речь заходит о мастерстве

портретирования — будь то живопись или слово. Так, в своей художественной исповеди Гойя указывает на проблему, которая стоит перед портретистом. Необходимо прежде всего выделить облик человека из всего, то его окружает.

> Это освобождение образа есть... своего рода деяние антихриста, антисозидание. Весь путь, которым шла судьба модели, мы проходим заново, только в противоположном направлении, пока личность, привлекшая наше внимание, не окажется на открытом месте, где мы и оставляем ее наедине с самой собой, словно на эшафоте. И только здесь мы вновь создаем ее.
>
> Любой иной вид искусства всегда изображает человека в связи с другими людьми, и чем человек своеобразнее и заметнее, тем важнее показать его отношение к другим, чтобы таким образом подчеркнуть его особенности. Напротив, на холсте человек одинок, закован, изолирован навеки. У портрета нет ни отца, ни матери, ни сестры, ни ребенка. У него нет ни дома, ни времени, ни надежды, очень часто нет даже имени. И когда он смотрит на нас живыми глазами, он представляет уже минувшую жизнь, угасшую, не имеющую продолжения. Это последнее, нет, не последнее, а единственное человеческое существо во всем мире, запечатленное в своем последнем мгновении. Неподвижный человек смотрит на вас печально, испуганно, как больной на врача, и взглядом — только им он и может сказать — говорит: «Ты уходишь дальше — жить и работать — и переносишь взгляд на другие лица, а я остаюсь здесь, осужденный и закованный, свидетель, известный лишь по имени, профессии и возрасту, а нередко неизвестно и это, я остаюсь на веки вечные только изображением, да еще изображением не самого себя, а изображением одного твоего взгляда».
>
> <...>
>
> В конце концов я пришел к убеждению, что тут ничем не поможешь. Создавая портреты человека,

мы постепенно каждым своим взглядом убиваем его, подобно тому как биологи убивают препарируемое животное, и когда мы умертвим его до конца, он оживает на нашей картине. С той лишь разницей, что одиночество человека на полотне полнее, нежели одиночество мертвеца в земле.

<...>

В этом — искусство портрета. Начинающие и бездарные художники не умеют писать портреты, ибо они не умеют их выделить, изолировать, «препарировать». Плохой портрет сразу узнаешь: человек на нем подавлен, опутан и связан окружающим, в котором он словно продолжает частично жить, потому что художник то ли не осмелился, то ли не сумел одолеть тяжкий труд изоляции и высвобождения, «убийства» и «увековечивания» прототипа [Андрич 1977, 282–284].

Много лет спустя, работая над романом «Омер-паша Латас», который Андричу не суждено было закончить и опубликовать[5], он снова мысленно обращается к созданию живописного портрета и при этом почти дословно повторяет идеи, высказанные в очерке «Разговор с Гойей».

5 В период с 1950 по 1973 г. Андрич публиковал части этого романа в югославской печати, на страницах газет и журналов, но сама рукопись как целое увидела свет лишь посмертно. В романе есть четко очерченные границы — приезд Омер-паши Латаса в Сараево и его отъезд из города. Омер-паша Латас в 1850–1852 гг. был боснийским визирем. При рождении его назвали Мичо, он был сербом из тех же краев, но, повинуясь личным амбициям занять как можно более высокое социальное положение, он принял ислам, а затем продвинулся по карьерной лестнице благодаря своим ратным подвигам. Это произведение Андрича, как и многие другие романы писателя, соткано из разных эпизодов и психологических зарисовок прежде всего главного персонажа, его жены, повара, художника, который написал портрет героя, а также многих других. Роман остался незавершенным сюжетно — ему не хватает той скрепляющей текст связности, лишенный которой он остается серией отдельных повествовательных фрагментов.

В центральных главах романа, озаглавленных «То, что называется живописцем» и «Картина», читатель знакомится с банальной историей исчезновения портрета из владений турецкого владыки в Боснии, однако за этим стоит нечто большее. Как хорошо известно, в мусульманском искусстве почти нет фигуративных изображений. Здесь, между тем, идет речь о более поздней эпохе, когда Османская империя на закате своего существования все больше приближалась к европейской культуре. К тому же Омер-паша по рождению был христианином, он вырос и получил образование в Австро-Венгерской империи. Его жена, Саида-ханум, в девичестве Ида, тоже получила музыкальное образование в венской консерватории. Эти перемены историко-культурных обстоятельств позволили Андричу снова говорить о проблемах искусства с позиций западноевропейской культуры и перенести их в родную Боснию. От мечты восточного тирана о том, чтобы «остаться в портрете и тем самым совершенно удвоиться» [Андрић 1976, 84–85], он плавно переходит к размышлениям о дуализме художественного творчества — «божественном» и «демоническом» началах. Точнее, процесс возникновения художественного произведения, как раз вследствие намерения «увековечить» нечто, становится угрозой божественному по своей природе творческому акту или, как он говорит в «Разговоре с Гойей», этот процесс напоминает дело рук Антихриста, который пытается разрушить космическую гармонию. Для подкрепления данного положения в романе повторяются его прежние идеи о том, что живописец «останавливает мгновение» («зыбкие очертания лица паши в некое мгновение, когда все мгновения слились воедино» [Там же, 84]), об игре воображения и видениях («в этой борьбе с привидениями и в борьбе с видимым, которое невозможно изобразить» [Там же, 85]), а также о передаче художественного произведения будущим поколениям как своего рода завета красоты и стремления к идеалу («будь постоянен в преходящем, почти вечным, таким твердым и настоящим,

каким тебя никто не знает, но каким тебе всегда хотелось быть» [Там же, 84–85]). Взгляд паши устремлен в некое воображаемое будущее, когда его портрет будет показан не в Турции или Боснии, а прямо-таки в королевской картинной галерее в Вене, и какие-то совершенно новые для него и такие разные люди, привыкшие наслаждаться одним только прекрасным, с восторгом будут лицезреть его запечатленный на полотне облик.

Писатель затронул и тему трагедии художника в мире. Эта тема представлена в жизнеописании живописца Караса, в котором охваченная романтическим (иллирийским) подъемом Хорватия увидела своего национального художника и полотна которого были призваны увековечить славную историю этого народа. Разумеется, из этого, по мнению Андрича, ничего не вышло. Вовлеченность в общественные проблемы ослабляет художественное вдохновение, способность мастера создавать и творить. Вместо того чтобы посвятить себя историческим темам и апологии нации, Карас обращается к «затемненному колориту» (который приписывается «вредному влиянию голландской школы») и темам, далеким от действительности (писатель определяет его как «человека, находящегося в постоянном раздоре с действительностью» [Андрић 1976, 79]. Меценаты, которые в свое время обеспечивали учебу художника в Риме, вскоре отказываются от него. Глубокое презрение начинает испытывать к нему и Омер-паша, хотя и терпеливо позирует перед безразличным взглядом живописца.

Интересен и еще один типичный для Андрича структурный прием. Процесс создания живописного портрета возникает как важный механизм мотивировки повествования. Андрич использует эту тему не только как логическое оправдание для введения эпизода о жизни и творчестве хорватского художника, но и для того, чтобы ретроспективно показать историю жизни главного героя этого произведения, Омер-паши Латаса. Этим писатель достигает гораздо большего, нежели простого

переплетения сюжетных линий — он сталкивает судьбы двух героев, которые отказываются от своего народа, от предков, предпочтя им нечто возвышенное и вечное; он показывает судьбу одинокого творца, его конфликт с обществом и близкими. В результате становится ясно, что оба они стремятся к недостижимым идеалам красоты, что составляет одну из главных идей произведения[6].

Как это часто происходит в прозе Андрича, красота выступает как нечто, таящее в себе опасность. Она завладевает героями, изменяет ход их жизни, она одновременно и вдохновляет, и страшит. Вот почему всякий, кто хочет овладеть ею, осужден на страдание, среди них — Гойя, Байрон, живописец Карас или Омер-паша Латас. С другой стороны, подобно самому процессу повествования, красота как сущность искусства носит двойной характер. Для художника она действительно представляет угрозу уже тем, что часто ее вызывают к жизни невзгоды самой его личности, его существования. Но она может стать для него и спасением.

Эта двунаправленная идея составляет основу позднего произведения Андрича — «Аска и волк». Рассказ во многом отличается от других нарративов писателя на тему искусства. Тональность и структура сближают его с басней, и можно предположить, что автор в данном случае рассчитывал на более молодую, чем прежде, читательскую аудиторию. В центре повествования — краткое жизнеописание овечки по имени Аска, вполне в духе того, что Бахтин понимал под биографическим хронотопом. В аллегорически-нравоучительном тоне повествуется о том, какой неугомонной и своевольной овечка Аска была с самого рождения, как она поступила в балетную школу, хотя все ее окружение с недоумением восприняла выбор такого

6 Очень интересной в этом отношении представляется трактовка Д. Стояновича, согласно которой общая сюжетная линия судеб и персонажей в романе «Омер-паша Латас» определяется желанием постичь красоту, которое свойственно всем героям [Стојановић 2003, 223–224].

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

непрактичного занятия. И вот происходит событие, которое круто меняет ее жизнь: своенравная и любопытная, она однажды отстала от стада и повстречала в лесу волка. Чтобы защитить себя от нападения или хотя бы на мгновение отсрочить свою неминуемую гибель, Аска — одинокая и беззащитная — начала танцевать, выдавая коленца и позы, которым научилась в балетной школе, все больше и больше отдаваясь импровизации и своему художественному воображению. И тут началась ее игра не на жизнь, а на смерть. Подобно Шехерезаде в «Тысяче и одной ночи», Аска в рассказе Андрича благодаря художественному творчеству отодвигает момент своей гибели и в конце концов спасается от смерти. Вскоре ее находят пастухи, они убивают волка, и со временем она становится «прима-балериной Заливных Лугов». Смысл этой притчи очевиден. В ней творческое начало, как об этом скажет позднее и сам писатель в своей Нобелевской речи, провозглашается важнейшим средством борьбы за жизнь, жизнетворческим источником. В отличие от остальных художественных замыслов писателя, рассказ «Аска и волк» не отличается особенной сложностью. Характер героини построен на слиянии игры слов и танцевальных движений, а композиция организована по образцу басни.

Здесь можно отметить мотив, характерный для всего творчества Андрича: изображение тела, его красоты и чувственности, вплоть до искушений, которые вызывает прекрасная молодая плоть. Чтобы привести схожие примеры из других рассказов, от рассуждений о том, как Андрич понимал сущность искусства, перейдем к анализу, как именно эти положения реализованы. Тем самым фокус нашего внимания переносится на то, как автор, так много писавший об изобразительном искусстве, использует визуальные средства для достижения своих эстетических замыслов в построении определенной структуры и семантики произведения.

Тело в прозе Андрича как правило дано глазами Другого. Оно иногда вызывает восторг, страсть и похоть,

иногда отвращение, страх и стыд. Когда речь идет о первом впечатлении, телу даются колористические определения — «белое», «сияющее», или тактильные — «гладкое», «теплое» и «упругое», оно описывается как «благоухающее». Второй тип переживания часто снабжено противоположными определениями — тело «желтого», «сероватого» или «темного» цвета, «холодное», «дряблое» и «зловонное». В первом случае тело отражает восприятие красоты, во втором — уродства. Однако эти типы восприятия опять же неоднозначны, они нераздельны. Согласно идеям Гойи из рассказа Андрича о проблемах истины и художественной действительности, а также мыслям Гюго в его теории гротеска, они тесно связаны между собой и дополняют друг друга.

Для примера обратимся к замечательной повести Андрича «Мустафа Мадьяр» (1923). Главного героя здесь преследует навязчивый кошмар, напоминающий ему обо всем зле, которое он совершил в жизни: в его памяти возникает эпизод, как однажды ночью, во время русско-турецкой войны в Крыму, пятнадцать анатолийских солдат-турок изнасиловала русских мальчиков. Эта картина представлена фрагментарно, отдельными деталями. Турки нашли четырех мальчиков («Это были *беленькие*, аккуратно подстриженные, хорошо одетые барские дети» (курсив здесь и далее в цитатах мой – *Т. П.*) [Андрич 1983г, 36]), спрятавшихся в пустой избе. Всю ночь они переходили «из рук в руки», и к утру дети стали «*опухшие*, *посиневшие*, не в силах были стоять на ногах». И хотя прямо это не говорится, в кошмарных видениях Мустафы соединяются атрибуты красивого и безобразного, белокожих и посиневших тел, способных одновременно вызвать и страсть, и отвращение, наслаждение и страх. И еще. В отличие от его реальной жизни, мира, наполненного гадами, сны о его грехе отличала «жуткая ясность, четкость, с которой виделось ему каждое лицо, каждое движение, — точно все это жило какой-то своей, особой жизнью, имеющей свой собственный смысл. Он содрогался

от ужаса при мысли о ночи. Но и самому себе он не в силах был признаться в этом страхе, а страх все разрастался, терзал его днем, прогоняя и самую мысль о сне, он жил в нем, с каждым днем все глубже впивался в его тело тоньше и бесшумнее шелковой нити» [Там же, 38].

Начиная с этого момента изображения тел проходят через всю новеллу, причем их вид дается с разных точек зрения, и ему неизменно сопутствуют смешанные переживания, в которых реальность тесно переплетена с кошмаром. Как некогда и Франциско Гойя, Андрич в визуализации зла стремится к гротеску. В то время как тела изнасилованных мальчиков переданы Гойей в специфически вербализованной технике акватинты, персонаж Андича Мустафа Мадьяр выступает как карикатура в квадрате. Это достигается постоянной сменой точек зрения, так что злодей все время видит себя сквозь игру светотени как злого «повелителя мух»: «Он посмотрел на свое отражение в воде, увидел черное как уголь лицо с запавшими тенями и вокруг головы плотный рой танцующих, пронизанных солнцем мошек, как легкий, колеблющийся ореол. Он невольно поднял руку, и в воде отразились скрюченные пальцы, погрузившиеся в жидкий, трепещущий блеск, но рука не почувствовала ничего — так крохотны и невесомы были тельца мошкары, пронизанные солнцем. Конь прянул, он тоже вздрогнул: рой взвился и рассеялся, и ореол разбился» [Андрич 1983г, 42], чтобы в конце концов глазами собравшихся жителей Сараево показать его в виде почернелого трупа со всеми колоритными атрибутами уродства и зла:

> И тогда только увидели, как он растерзан, испачкан зеленью травы и желтой глиной, какое у него почерневшее как уголь лицо. Увидели, что глаза у него налиты кровью — один зрачок выделяется черной точкой, что руки у него сводит судорога, что ворот разорван и вены на шее набухли, а левый ус искусан и намного короче правого [Там же, 46].

Мы видим, как повествователь в своем живописном описании тела отдает предпочтение очертаниям и цвету лица и рук. Словесным выделением деталей достигается гораздо больше, чем простым описанием. Изобразительные техники и приемы, такие как акватинта, которая подразумевает игру затененных поверхностей и форм, и гротеск, который с помощью преувеличения и искажения характерных черт лица и частей тела создает карикатуру, привлекают внимание к самому главному. Кроме того, в семантическом плане функция такого рода изобразительно-вербальной репрезентации вполне соответствует уже упомянутой биполярности искусства и процесса созидания, а в более широком смысле — определяет эстетическое восприятие мира.

Похожие приемы можно обнаружить и в других рассказах Андрича. В центре новеллы «Туловище» (1937) — обезображенное тело человека, который некогда был властелином и злодеем, «человека, который был живым воплощением всех бед и невзгод, уготованных на земле людям» [Андрич 1983д, 118–119]. Здесь также переплетаются несколько голосов: того, кто записал эту историю, услышав ее от фра Петара, центрального рассказчика, который вспоминает один эпизод, когда он попал в рабство к туркам, и рассказывает его своей братии в каком-то боснийском монастыре, когда точно — неизвестно. Третьим рассказчиком выступает безымянный турецкий служка, по всей видимости, тоже в свое время попавший в плен и ставший потурченцем, во всяком случае, человек этот свою идентичность давно утратил. Он-то и рассказал фра Петару о событиях, свидетелем которых сам не был, а от кого слышал — не говорит.

Новелла «Туловище» напоминает мозаику: в ней соединились различные рассказчики и слушатели, разные времена и пространства, использованы разнообразные стилистические средства. Центральный герой челеби Гафиз-паша входит в рассказ как жуткая картина, гротеск — «туловище в желто-зеленом шелке» [Андрич 1983д, 121], тень без членов, причудливо искривленная и с обезображенным лицом:

> Тень передвинулась, и солнце осветило его, но он был так же неподвижен, только голова была в движении, <...> поднимал голову высоко-высоко вверх, затем медленно поворачивал ею налево, потом направо. И опять сначала: налево, направо, пока не устал и на мгновение не опустил голову. И снова поднял ее высоко и начал поворачивать вправо и влево. Когда он повернул голову к башне, я хорошо увидел его лицо — оно было как печеное яблоко: ни носа, ни глаз, ни губ, ни бороды, ни усов — один сплошной шрам, затянутый тонкой кожей [Там же].

После такого описания следует рассказ об этом человеке и содеянном им, том, что привело его к такому ужасному концу. Рассказ о жизни персонажа, как водится, предваряют сообщения о роде, из которого он происходит, и карьере, однако сама личность челеби Гафиза становится ясной, когда описывается, как он воевал в Сирии, где «его раздражало все живое и рукотворное» [Там же, 122]. Он без сожаления убивал, разрушал и сжигал там все, «приходя в ярость оттого, что камни не горят и что нельзя загнать в землю последнюю травинку» [Там же]. Судьбоносная перемена парадоксальным образом происходит с ним вследствие хорошего поступка, который он неожиданно совершает. Увлеченный красотой незнакомой сирийки, всю родню которой он вырезал, челеби Гафиз не только сохраняет ей жизнь, но и через некоторое время делает ее главной женой в своем гареме, полностью доверившись во всем этой женщине. И вот однажды ночью несколько оставшихся в живых сирийцев открыли входные ворота ее ключом и превратили Гафиза-пашу в тот обрубок, который в начале рассказа и был представлен читателю. Гротескная картина усилена ярким цветом «желто-зеленого шелка», которым туловище окутано до самой земли. Это расчлененное тело, на котором словно отпечатались страдания всех тех, кого замучил чебели Гафиза, неожиданно обнаруживает уродливую, почти звериную витальность.

> Таков турок. Изруби его на части — каждая часть живет отдельно. И последняя частица тела движется и ползет в том же направлении, в котором двигался бы живой, целый турок. А крещеный человек — как стекло: ударишь его раз — и он рассыплется на куски, и нет средства, чтобы его излечить [Там же, 127].

В целом, как уже указывалось, понимание и представление красоты Андричем всегда оттенено переживанием, которое она вызывает у Другого. Это особенно выражено в изображении женского тела. Картина тела как эмблема возникает во многих произведениях писателя, неся в себе вытесненные вглубь эмоции, переживания греха и похоти, несчастья и наслаждения. Складывается впечатление, что красота хороших женщин, как в античной трагедии, отягощена дурной кровью и плохой наследственностью. В то же время и те, кто стремятся к красоте, и те, кто являются носителями этой красоты, обнаруживают свою неспособностью ее достичь, овладеть ею или ее сохранить. Они не в силах избежать и ее злого рока.

В художественном смысле красота женского тела показана так же, как и красота художественного произведения. Тела красавиц, наряду с каменным мостом, снабжены определениями «белое», «сияющее», «светлое», «гладкое», «упругое»; важную роль в их формировании играет природа — стихия или страсть, а также красота «вещи» или «предмета», дарованная природой и при этом ею же отграниченная. Впечатление, которое тела производят, соответствующее: они вызывают у Другого удивление и страх. То, как показаны каменный мост на Жепе и мост через Дрину, аналогично телам проклятым красавицам — Аники из повести «Времена Аники» и Мары из повести «Наложница Мара». Но если в произведении изобразительного искусства схватывается мгновение, оно неподвижно и потому вечно, женскому телу, напротив, свойственно изменение во времени со всеми

вытекающими последствиями: время трансформирует сияние и белизну молодости в нечто противоположное, отмеченное сероватыми тонами и мутным цветом.

У Андрича условно можно различить два вида женского тела: одно дано с точки зрения того, кто рассматривает его как объект желания или испытывает к нему нездоровое влечение, а другое относится к переживанию собственной телесности. Для примера обратимся к двум женским персонажам — Маре и Анике, героиням уже упомянутых новелл «Наложница Мара» и «Времена Аники». Оба произведения автор публикует во второй книге своих рассказов в 1931 г., там же помещен и рассказ «Мост на Жепе», а также ряд других рассказов о «красоте». Хотя обеих героинь преследует злой рок красивых женщин, их характеры и поведение совершенно различны. Мара была совсем девочкой, ей едва исполнилось 16 лет, когда отец за деньги отдал ее турецкому паше в качестве любовницы, в то время как Аника стала местной блудницей по собственному выбору. Поэтому их отношение к своему телу радикально различно. Мара «стыдилась своего тела» [Андрич 1967, 95] и красоты, а сексуальные контакты переживались ею как грех, доставляли боль и мучение. Аника, напротив, еще до того, как «предстала перед всем миром», наслаждалась своим телом: «расстегнет платье и греет руку под грудью, выступающей над тоненькими девическими ребрами. Здесь у нее самая гладкая кожа. Так она сидит часами, с рукой за пазухой, и глядит на огонь и на глазницы отдушин в печке, и все ей будто что-то говорит, и она как будто отвечает» [Андрич 1983б, 72]. Пробуждение эротического чувства у них обеих также различной природы, хотя в обоих случаях неодолимая страсть социально порицаема. Такая ситуация логически приводит к трагическому концу их едва начавшихся жизней. Парадоксальным образом смерть становится для девушек избавлением от мира зла, где красота — это нечто лишнее, фатальное и недостижимое.

А как эти красавицы выглядят со стороны? У Мары «были огромные, почти неподвижные, словно *фарфоровые*, с матовым блеском, *серые* глаза, светлые и густые волосы... *Лицо* и *руки* Мары покрывал *светлый пушок*, заметный только *на солнце*. Необычной была у нее и кожа, особенно там, где ее не касались воздух и солнце. *Тело* у нее было не безжизненно белое, как обычно у блондинок, а *розоватого оттенка*, который внезапно меняется и *темнеет* от прилива крови. *Руки* у нее были совсем детские, *маленькие и розовые*» [Андрич 1967б, 156]. Те же самые цветовые определения, с небольшими нюансами, мы замечаем и в описании внешности Аники: «В ее темных глазах появился фиолетовый оттенок, взгляд стал смелым, кожа матовой, движения плавными и женственными <...>, говорила она, почти не размыкая своих красиво очерченных, пухлых, хотя несколько бледноватых еще губ» [Андрич 1983б, 73]. Когда уже опозоренную Анику однажды увидел турецкий каймакам[7], он был потрясен, «будто бы наконец обретя нечто знакомое и давно утраченное», и «остолбенел перед этой красотой» [Там же, 93].

> ...Не было еще подобного тела, такой поступи и такой поволоки во взгляде... *Матовая белизна кожи*, скрывая пульсирование горячей крови в жилах, резко и без перехода наливалась *темным пурпуром в губах и окрашивалась легким румянцем* вокруг ногтей и за ушами. Это большое, *гармоничное тело*, *торжественно спокойное*, неторопливое в движениях, в сознании своего превосходства не имело никакой нужды равняться на других и напоминало могучую державу: подобно ей оно довольствовалось собой, ему нечего было скрывать или что-то выставлять напоказ, и оно молчаливо презирало склонность всех прочих к многословию [Там же].

7 Управитель уезда в османских провинциях. — *Прим пер.*

Можно заметить, что описание тел двух совершенно различных женщин строится на общем принципе. О них говорится с позиции беспристрастного внешнего наблюдателя, и к этой точке зрения позднее присоединяются и другие типы восприятия — общественное мнение, взгляды похотливых мужчин, а также переживания самих героинь. Для визуализации тела писатель снова использует ограниченную палитру яркого цвета, нюансированную игрой светотени. Столь же лапидарно Андрич передает черты лица, мимику, фигуру, а также телодвижения героинь, сводя их к нескольким штрихам. Он просто выделяет характерную деталь и затем варьирует ее на протяжении всего повествования. Это изобразительное по своей природе решение соответствует живописной технике, о которой говорил Гойя из рассказа Андрича: «...На каждой картине есть лишь одно место, которое создает иллюзию подлинности, подлинности для зрителя... Это может быть рука, или глаза, или просто металлическая пуговица, освещенная особенным образом» [Андрич 1977, 285].

Подобная демонстрация процесса художественного творчества одновременно объясняет, почему Андрич в выборе деталей руководствовался поиском не особенного или типического, а наиболее убедительного. В сущности, он пытался повторить и художественно воспроизвести канон красоты, в равной степени свойственный и художественному произведению скульптора или живописца, и тому, что создает сама природа. Именно по этой причине в прозе Андрича мост, картина, тело или пейзаж описываются с помощью одних и тех же приемов.

Другая важная проблема, в которой объединяется понимание Андричем красоты и художественное воплощение этих представлений, относится к трактовке прекрасного как такового. В мире зла прекрасное, по его мнению, несет в себе некий высший, трансцендентный смысл. Красота существует не сама по себе — она получает значимое содержание, лишь отразившись в восприятии

Другого. Андрич неоднократно писал о том, что прекрасное является и эстетическим, и этическим понятием. Как и в античной философии, красота и добро у этого писателя нераздельны, они всегда рядом. Поэтому очень важно проникнуть не только в саму суть красоты, но и разгадать природу ее влияния на отдельного человека. Можно с уверенностью утверждать, что восхищение прекрасным, преклонение перед ним, будь то мост или какое-то другое сооружение, картина, музыка, танец, складное телодвижение, лицо, рука или пейзаж, — это то, что определяет поступки и мысли многих героев произведений Андрича. Некоторых из них при встрече с прекрасным обуревает страх, тревога, им становится не по себе, как это, к примеру, произошло с Михаило или Якшей из «Времен Аники», дервишем из рассказа «Смерть в ханке имени Синана». Другие находят в нем смысл существования, черпают из него жизненную энергию, как Юсуф-паша в рассказе «Мост на Жепе», турецкий каймакам в рассказе «Времена Аники» или фра Марко в «просветленном лике молодого человека» с фрески в римских катакомбах (рассказ «У котла»). Красота выступает выражением внутреннего состояния или — как выразился сам рассказчик — «глаз легко находит то, чего ищет душа» [Андрич 1983е, 139]. Соединяя вербальное и изобразительное, Андрич создает особый тип психологического портрета, противоречивого и повышенно эмоционального, он передает вытесненные желания и страсти. Стремление проникнуть в душевную жизнь своих героев, чтобы с помощью внешнего угадать и прочувствовать то, что лежит внутри, роднит писателя не только с творчеством Гойи, но и полотнами ранних австрийских экспрессионистов, особенно с портретами Оскара Кокошки и Эгона Шиле. Напомним, что темы, характерные для этих художников, близки и Иво Андричу — акцентированная телесность, пороки, смерть, голод и прежде всего — стремление преобразить безобразное красотой и, наоборот, от прекрасного перейти к уродству.

Как в прямом выражении своих идей, так и в художественной форме, в прозе, Андрич пытался — он сам писал об этом — убедить читателя, что красота не бывает без жертв и что она пребывает в вечности. В этом писатель приближается к извечному стремлению человека избавиться от тревоги существования, преодолеть страх бренности жизни, примириться с мыслью о том, что мир лежит во зле. И если даже красота и не спасет мир, то по крайней мере художник с помощью искусства и своего творчества сможет помочь людям этот «наполненный гадами» мир вытерпеть.

Перевод с сербского Н. В. Злыдневой

Литература

Андрич 1967 — *Андрич И.* Наложница Мара (пер. А. Слонимской) // Андрич И. Проклятый двор. Повести и рассказы. М., 1967.

Андрић 1976 — *Андрић И.* Омер-паша Латас // Сабрана дела. Београд, 1976. Т. 15. С. 84–85.

Андрич 1977 — *Андрич И.* Разговор с Гойей (пер. А. Романенко) // Андрич И. Рассказы, эссе, очерки. Белград, 1977.

Андрич 1983а — *Андрич И.* О повести и повествовании // Андрич И. Человеку и человечеству. М., 1983. С. 213–216.

Андрич 1983б — *Андрич И.* Времена Аники (пер. Т. Вирты) // Андрич И. Повести и рассказы / Сост. Т. П. Поповой. М., 1983. С. 61–111.

Андрич 1983в — *Андрич И.* Мост на Жепе (пер. Т. Вирты) // Андрич И. Избранное / Сост. Т. П. Поповой. М., 1983. С. 47–54.

Андрич 1983г — *Андрич И.* Мустафа Мадьяр (пер. Н. М. Вагаповой) // Андрич И. Повести и рассказы / Сост. Т. П. Поповой. М., 1983. С. 34–47.

Андрич 1983д — *Андрич И.* Туловище (пер. Голенищева-Кутузова) // Андрич И. Повести и рассказы / Сост. Т. П. Поповой. М., 1983. С. 118–127.

Андрич 1983е — *Андрич И.* Рассказ о слоне визиря (пер. Н. Вагаповой) // Андрич И. Повести и рассказы / Сост. Т. П. Поповой. М., 1983.

Гюго — *Гюго В.* Предисловие к драме «Кромвель» [Электронный ресурс]. URL: http://rulibs.com/ru_zar/nonf_publicism/gyugo/0/j24.html

Караџић 2006 — *Караџић В. Ст.* Српске народне пјесме / Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије. Београд, 2006.

Стојановић 2003 — *Стојановић Д.* Лепа бића Иве Андрића. Нови Сад; Подгорица, 2003.

Чајкановић 1994 — *Чајкановић В.* Студије из религије и фолклора // Сабрана дела. Београд, 1994. Т. 2. С. 392–407.

Н.Н. Старикова (Москва)

СЛОВЕНСКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ АВАНГАРД 1920-Х ГГ. АНТОН ПОДБЕВШЕК И СРЕЧКО КОСОВЕЛ

В словенской литературе период между двумя мировыми войнами характеризуется атмосферой свободного творческого поиска и значительного эстетического плюрализма, следствием которых стали бесспорные художественные достижения. Существенное влияние на обновительные процессы в словенском искусстве 1920-х гг. оказала поэтика авангарда, в первую очередь, экспрессионизма. Около двадцати авторов, поэтов, прозаиков, драматургов, принадлежавших к разным поколениям, по-разному идейно и политически ориентированных (клерикально, либерально и пролетарски), в той или иной мере попали под ее влияние. В их творчестве элементы экспрессионизма проявлялись «дискретно», не преобладали, но поскольку, на первый взгляд, наиболее значительные в художественном плане результаты были достигнуты именно здесь, весь период характеризуется словенскими критиками как «время экспрессионизма». При этом в новых выразительных формах, отрицающих внешнее описательное правдоподобие, воплощались различные мировоззренческие тенденции — от мистицизма и абстрактного «космизма» до острой социальной критики и революционных воззваний.

В определенной степени почва для проникновения в национальную литературную традицию новых радикальных эстетических течений была вызвана теми переменами в повседневной практике и мироощущении человека и человечества, которые принес с собой

DOI: 10.31168/91674-526-9.13

20 в.: его общественно-исторические катаклизмы, научно-технический прогресс, новые условия и ритмы жизни. Значительную роль в этом процессе сыграла также и национально-политическая ситуация. Участие словенцев в войне в составе войск Австро-Венгерской империи и многочисленные потери, послевоенный передел границ, нерешенный вопрос суверенитета и постоянная угроза национальной целостности — Словенское Приморье в 1918 г. отошло Италии, был проигран плебисцит 1920 г., и большая часть Каринтии с её исконно словенским населением попала под юрисдикцию Австрии — привели к тому, что около трети жителей Словении оказались за пределами своих этнических территорий. Все это происходило на фоне общего экономического упадка, пессимистических настроений, непрекращающейся эмиграции словенцев в Америку, Канаду, Аргентину. Идейный и духовный кризис, который вместе с большинством народов Европы переживало словенское общество после Первой мировой войны, требовал новой точки опоры — нового мироощущения, необходимого человеку, реальность которого превратилась в ужасающие развалины, подталкивал художника к новым художественным исканиям. При этом для словенских авторов, видящих в национально-охранительном пафосе важнейшую задачу художественного слова, эстетическая революция с самого начала предусматривала более лояльное, чем в западноевропейских литературах, отношение к национальной художественной традиции, то есть заведомо более «мягкую» модель авангардного искусства. Однако последние опубликованные в Словении архивные материалы, их анализ и научные комментарии [Poniž 2003; Podbevšek 2008; Dović 2009; Kos 2009; Vrečko 2011; Вречко 2014] свидетельствуют о том, что не всех словенских литераторов, синтезировавших старое и новое и традиционно причисляемых литературоведением к экспрессионистам, можно считать приверженцами умеренного пути обновления поэтики. В первую очередь это касается А. Подбевшека

и С. Косовела, поэтов, расцвет дарования которых пришелся на 1920-е гг., и той части их творческого наследия, которая лишь недавно была введена в культурный обиход. Судьбы этих двух «бойцов в окопах авангарда» [Dović 2009, 47] во многом схожи — ярко выраженная юношеская одаренность, стремительный взлет, программные выступления с манифестами, непонимание, даже неприятие современниками, произведения, дошедшие до читателя с многолетним опозданием, короткая творческая жизнь. Оба в своих поэтических опытах тяготели к радикальному эксперименту, к поэтике авангарда в ее футуристическом и конструктивистском выражении, вклад обоих в развитие авангардных поэтических тенденций не ограничивается лишь национальными рамками, а имеет определенное европейское значение.

Ил. 1. Фотография Антона Подбевшека из сборника «Человек с бомбами» (1925).

Антон Подбевшек (1898–1981) остается одной из самых загадочных фигур словенской литературы 20 в., его новаторские, идущие в ногу со временем художественные находки опровергают известный тезис о ее «пожизненном» отставании от «больших» литератур (ил. 1). Пережив стремительный взлет в начале 1920-х (большая часть стихотворений датируются 1919–1922 гг.), в 1928 г. он оставляет большую поэзию, занимаясь в дальнейшем издательской деятельностью. Из забвения в середине 1950-х гг. имя Подбевшека возвращают эссе и статьи, написанные В. Бартолом и Ф. Петре [Bartol 1958; Petrè 1956], это подвигает поэта к попытке вернуться на поэтическую сцену, но неудачной. Однако его поэтическую судьбу все же можно назвать состоявшейся — еще при жизни Подбевшек получил национальное признание, как выдающийся

представитель национального авангарда вошел в первую антологию «Дорога в ночи. Словенская футуристическая и экспрессионистическая лирика» (1966), особенностям его стиля был посвящен ряд монографий, например, К. Шаламун-Беджицкой «Антон Подбевшек и его время» (1972), М. Мушича «Весна в Новом Месте» (1974) и др. [Šalamun-Biedrzycka 1972; Mušič 1974; Vrečko 1986; Poniž 1991]. Творческое наследие Подбевшека сравнительно невелико, его составляют произведения, опубликованные в первой половине 1920-х гг., радиозапись прозвучавших в эфире стихов (1958) и уцелевшие рукописные и машинописные тексты, хранящиеся в Национальной библиотеке.

В шестнадцать лет, возможно, под воздействием манифеста Ф. Т. Маринетти, о котором упоминали в словенской литературно-критической периодике [Juvančič 1909; Svetek 1909; Molè 1910; Debeljak 1912; Gruden 1913], Подбевшек написал стихотворный цикл «Желтые письма», сделав первый шаг к искусству авангарда:

> Я порывист — крайности меня захватили: и...а...и...а...
> Но начатое я довел до конца: а...а...и...и....
> Хотя меня и дразнили кликуши: хи...хи...хи...хи...
> Культура и цивилизация стыло пророчили:
> кра...кра...кра...[1]

По мнению М. Довича, это был первый собственно «авангардный жест» словенской футуристической поэзии, который в силу обстоятельств оказался за рамками литературного процесса и не повлиял на него [Dović 2009, 16]. Редакция ведущего словенского литературно-критического журнала «Люблянский звон» в лице ее главы Я. Шлебингера отказала никому не известному амбициозному юнцу в публикации этой «коллекции

1 Здесь и далее переводы текстов А. Подбевшека, сделанные автором статьи, приводятся по [Podbevšek 2010].

Ил. 2. Божидар Якац. Портрет Антона Подбевшека. 1919. Бумага/уголь. Галерея «Дом Якаца», Ново Место.

ребусов, которая <...> скорее привлечет психиатра, чем эстета» [цит. по: Petrè 1990, 149], в итоге полностью произведение впервые увидело свет через три четверти века (!) в 1990 г. [Glavan 1990]. Другой новацией Подбевшека стало внедрение в культурный обиход непривычного для словенской культуры интерактивного способа бытования литературы, отвечающего духу времени, — публичных выступлений с чтением поэтических произведений, иногда под музыку, и их анализом. Впоследствии он неоднократно обращал внимание на свою роль первопроходца: «...Осенью 1914 г. я впервые в Словении начал устраивать в Новом Месте литературные вечера <...> для гимназистов» [Podbevšek 1970, 4]; «До моих выступлений у нас не было традиции литературных вечеров <...>, именно я познакомил словенцев с этой новой формой общения поэта с читательской аудиторией» [Podbevšek 1960, 3]. Такой формат взаимодействия с публикой Подбевшек вместе с друзьями и коллегами по авангардному цеху — художником Б. Якацем и композитором М. Когоем — применил в Новом Месте и Любляне для проведения публичных художественных акций, в некотором смысле предшествовавших современным перформансам (ил. 2).

Отношение к этим выступлениям было крайне неоднозначным. После одного из них, состоявшегося 12 ноября 1920 г. на сцене люблянского Театра драмы, где поэт представлял рукопись своего сборника «Человек с бомбами»,

в печати был опубликован памфлет известного психиатра А. Шерко, в котором Подбевшек был безапелляционно назван психопатом [Šerko 1920, 2]. А выражение «человек с бомбами» до выхода в 1925 г. книги ассоциировалось в общественном сознании с личностью самого поэта, человека, который с помощью слова готов взорвать реальность. «Свои легендарные выступления, — пишет Я. Вречко, — часто сопровождавшиеся импровизациями на рояле М. Когоя <...>, поэт обычно начинал словами: “Антон Подбевшек — человек с бомбами”, после чего он нараспев, словно проповедь, декламировал свои стихи» [Vrečko 1999, 51]. Существенен был также импровизационный момент: согласно сохранившимся документальным свидетельствам во время декламаций выступавший живо переключался на актуальные гуманитарные и политические темы, высказывал весьма революционные взгляды на современную отечественную литературу и программу ее развития [см.: Govekar, Lah 1921, 2; Kovač 1921, 2]. Едва ли не первым в Словении Подбевшек начал проецировать постулаты авангардного искусства на личную повседневную практику поведения, превращая свою жизнь в художественный объект, выводя творческую составляющую за пределы искусства в жизнь. Вызов, брошенный поэтом обществу, был с гневом отвергнут одними и горячо принят другими. Так, в орбиту влияния этой неординарной личности на короткое время попали литераторы М. Ярц, Т. Селишкар, Б. Водушек, А. Водник, Ф. Бевк.

Осенью 1919 г. Подбевшек начинает изучать славистику и философию в Загребском университете, знакомится с М. Крлежей и А. Цесарцем. В этом же году в журнале «Дом ин свет», тогдашний редактор которого Ф. Стеле стремился приобщить читающую публику к прогрессивным художественным тенденциями, состоялся его литературный дебют. В дальнейшем этот журнал, станет стартовой площадкой для многих произведений Подбевшека. Отдельные стихи печатались также в люблянских журналах «Крес», «Трие лабодье»

и загребском «Пламене». Благодаря Стеле читательская аудитория получила первое представление о футуристических опытах на словенском языке. Так, в стихотворении «Электрический мяч» широко представлен метод визуализации, расширяющий коммуникативные и семантико-интуитивные возможности стиха и способствующий симультанности его восприятия. На лицо еще не очень умелое, но очевидное оперирование звуковой, смысловой и графической фактурой стиха:

Четыре освещенных окна смотрели на меня как клавиши фортепиано, когда я вышел из города, глядя в облачное небо. И я подумал: О, когда я буду подобен Тебе, небесный художник? То, что создано утром, ты способен изменить в любой момент, раскромсать ножом белый холст, окропить струями собственной крови и покрыть ураганом души.

И я уже слышал ответ, отстуканный зуммером телеграфа: Сколько раз ты вставал на голову, знаешь?

* * *

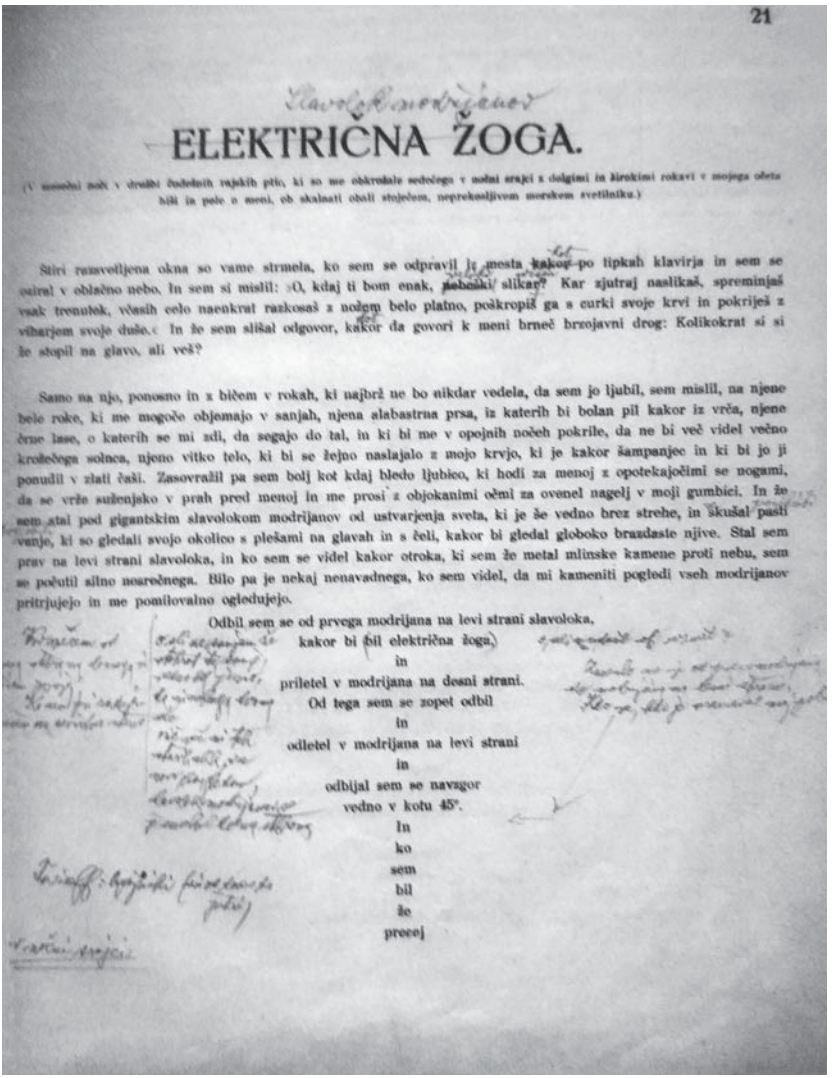
Я стоял под гигантской триумфальной аркой философов-творцов мира, лишенной крыши, и пытался погрузиться в нее, — творцов с плешью на головах и лбах, обозревавших свое окружение, и словно видел глубоко вспаханные нивы. Стоя в левой части арки, я видел, как я-ребенок запускаю жернова в небо
и чувствовал горечь. Было нечто странное в одобрительных и сострадательных взглядах каменных мудрецов, устремленных на меня.
Я отскочил от первого мудреца с левой стороны арки
как электрический мяч
и
попал в философа с правой стороны.
Отскочил от него

и
опять полетел к мудрецу слева
и
отскочил вверх
под углом в 45 °.
и
когда
я
был
уже
довольно
высоко
в
воздухе,
я
вдруг
увидел
шагающие
через
триумфальную арку
миллионные
толпы
сражающихся
людей
со
всех
частей
света,
вооруженных
с
ног
до
головы.
Они двигались и двигались, растворяясь в бесконечной дали как огромные серые змеи.
Тут засияла луна

и
я увидел низкорослых, истощенных людей,
шагающих шеренгами людей,
земля глухо гудела под их размеренным шагом
и
небо эхом отражало их орлиное боевое пение.
ххх

Очевидно, что все уровни этого текста подчинены известной футуристической задаче: поразить, возмутить, эпатировать публику с помощью авторской системы средств воздействия на реципиента, который должен одновременно выступать в трех амплуа: читателя, зрителя и слушателя. Одним из излюбленных приемов Подбевшека была замена поэтических строф ритмизированным прозаическим текстом, эти опусы он называл не стихами, а «композициями». Таковы «Гимн царю радужных змей», «Чародей из ада», «Плясун в тюрьме».

В 1922 г. авангардные течения получают в Словении определенное организационное оформление: появляется первое художественное объединение «Клуб молодых», созданное Подбевшеком, Когоем и литературным критиком Й. Видмаром. В этом же году они учреждают первый словенский художественный журнал авангардистской направленности «Трие лабодье», который, однако, вышел всего в двух номерах. Подбевшек, не согласный с недостаточно революционной, по его мнению, «соглашательской» концепцией издания, покидает его и приступает к реализации более амбициозного проекта — вместе с Т. Селишкаром, Ш. Равникар и А. Церквеником учреждает свой авангардистский журнал «Рдечи пилот» (цв. ил. 1). «Топлива» этому летающему средству тоже хватило лишь на два номера, однако на его страницах были опубликованы несколько эссе Подбевшека на тему духовной революции в искусстве, которые можно назвать программными. Это «Отрывок об искусстве», «Отношения художника и государства» («Рдечи пилот», 1922, № 1)



21

ELEKTRIČNA ŽOGA.

(V mesečni noči v družbi čudežnih rajskih ptic, ki so me obkrožale sedečega v nočni srajci z dolgimi in širokimi rokavi v mojega očeta hiši in pele o meni, ob skalnati obali stoječem, neprekosljivem morskem svetilniku.)

Štiri razsvetljena okna so vame strmela, ko sem se odpravil iz mesta kakor po tipkah klavirja in sem se oziral v oblačno nebo. In sem si mislil: »O, kdaj ti bom enak, nebeški slikar? Kar zjutraj naslikaš, spreminjaš vsak trenutek, včasih celo naenkrat razkosaš z nožem belo platno, poškropiš ga s curki svoje krvi in pokriješ z viharjem svoje duše.« In že sem slišal odgovor, kakor da govori k meni brneč brzojavni drog: Kolikokrat si si že stopil na glavo, ali veš?

Samo na njo, ponosno in z bičem v rokah, ki najbrž ne bo nikdar vedela, da sem jo ljubil, sem mislil, na njene bele roke, ki me mogoče objemajo v sanjah, njena alabastrna prsa, iz katerih bi bolan pil kakor iz vrča, njene črne lase, o katerih se mi zdi, da segajo do tal, in ki bi me v opojnih nočeh pokrile, da ne bi več videl večno krožečega solnca, njeno vitko telo, ki bi se žejno naslajalo z mojo krvjo, ki je kakor šampanjec in ki bi jo ji ponudil v zlati čaši. Zasovražil pa sem bolj kot kdaj bledo ljubico, ki hodi za menoj z opotekajočimi se nogami, da se vrže suženjsko v prah pred menoj in me prosi z objokanimi očmi za ovenel nagelj v moji gumbici. In že sem stal pod gigantskim slavolokom modrijanov od ustvarjenja sveta, ki je še vedno brez strehe, in skušal pasti vanje, ki so gledali svojo okolico s plešami na glavah in s čeli, kakor bi gledal globoko brazdaste njive. Stal sem prav na levi strani slavoloka, in ko sem se videl kakor otroka, ki sem že metal mlinske kamene proti nebu, sem se počutil silno nesrečnega. Bilo pa je nekaj nenavadnega, ko sem videl, da mi kameniti pogledi vseh modrijanov pritrjujejo in me pomilovalno ogledujejo.

Odbil sem se od prvega modrijana na levi strani slavoloka,
kakor bi bil električna žoga,
in
priletel v modrijana na desni strani.
Od tega sem se zopet odbil
in
odletel v modrijana na levi strani
in
odbijal sem se navzgor
vedno v kotu 45°.
In
ko
sem
bil
že
precej

Ил. 3. Правка стихотворения «Электрический мяч» в сборнике А. Подбевшека «Человек с бомбами».

и «Политическое искусство» («Рдечи пилот», 1922, № 2). В первом тексте автор утверждает ведущую роль нового искусства в движении человечества к прогрессу, его

активную позицию в революционном преобразовании жизни. Второе эссе конкретизирует этот вектор рассуждений: художник в современном обществе призван оздоравливать его самыми радикальными анархическими террористическими способами, — взрывая идеи «как бомбы» [Podbevšek 1922, 5]. В третьем эссе, которое словенские литературоведы квалифицируют как литературный революционный манифест, автор в контексте нападок на современную ему популяцию литераторов провозглашает принцип революционной классовости литературы, призывая к борьбе с капиталистическим миропорядком, пролетарскому интернационализму и личному участию каждого революционного художника в преобразовании общества [Podbevšek 1990].

В 1925 г. выходит единственный поэтический сборник Подбевшека «Человек с бомбами», в публикации которого большую практическую роль сыграла писательница Штефания Равникар, ставшая к этому времени женой поэта. Автор не внес никаких корректив ни в саму подборку, ни в порядок расположения стихов: фактически, читатель имел перед собой точный сценарий его поэтических публичных выступлений начала 1920-х гг. При подготовке книги в типографии Подбевшек был предельно требователен к точности расположения строк на странице и воспроизведения оригинальной графики (ил. 3).

Он прибегнул также к весьма авангардному приему — реконструировал предшествующие изданию этапы мытарств рукописи, поместив на обложку выдержки из переписки с редакторами и издательствами. Там же располагалось краткое эссе «Итальянский Тутанхамон» о революционере духа Джордано Бруно и вызывающая самореклама (автор «на голову опередил О. Жупанчича», «имя Подбевшек отрывает новую эпоху в истории словенской литературы» [Podbevšek 1925] и т. д.). Мнения критиков относительно сборника разделились: одни — М. Ярц, Й. Видмар, К. Коциянчич [Jarc 1925; Vidmar 1925; Kocjančič 1925] — увидели индивидуальность и большой

творческий потенциал Подбевшека, близость его произведений авангардным литературным практикам. Другие — Ф. Водник, Ф. Финжгар — были возмущены и шокированы [Vodnik 1925; Finžgar 1925].

Для произведений, вошедших в книгу «Человек с бомбами», некоторые из которых едва ли можно назвать поэзией в общепринятом смысле слова, характерно тяготение к свободной форме и вызывающей образности, композиционные «сдвиги» и графическая семантика текста, а также «оптическое расчленение единицы стиха» (Т. Претнар [Pretnar 1984, 262]). Однако там есть отдельные стихотворения, в которых эмоциональная составляющая, переживание оказываются сильнее поставленной программной задачи «взрывать» окружающий мир словами. Это касается, например, зарисовки «В день призыва на вокзале», в основе которой лежит биографический эпизод, — в 1917 г. Подбевшек был мобилизован и после стремительной военной подготовки отправлен на фронт. В этих строках отчетливо слышен голос «потерянного» поколения, у которого война отняла молодость:

Вкруг замёрзших и впалых спин обвились детские руки и кричали:
«Отче!»
В испарине тела — туман и пот — и откуда-то
слышен паровоза
Шип будто змеи шипенье.
«Бог хочет!»

Некоторые сохранившиеся в архиве Подбевшека послевоенные машинописные записи неопубликованных стихов свидетельствуют о том, что поиски визуальной выразительности поэтической речи и эксперименты с графическими средствами передачи смысла, ритма и звукописи продолжались. Например, в стихотворении «Путь», впервые прозвучавшем по радио 10 апреля 1958:

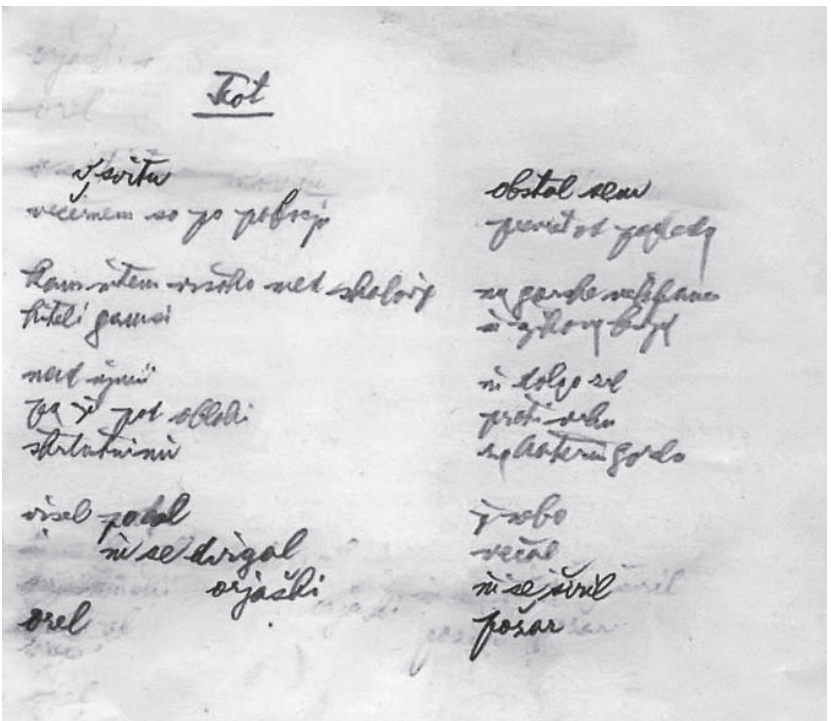
ИСКУССТВО СЕРБИИ,

в свете
вечернем по склону
каменистому высоко меж скал
свой путь совершали серны
а над ними
под облаками
багровыми
парил и падал
и взмывал
орел-исполин

я замер
завороженный видом
гор-великанов
и их обитателей
и долго всматривался
в их пики
за которыми полыхало
небо
пламенел
и ширился
пожар

о путь
тебя я часто
искал у обрывов и склонов
ты наполняешь сердце
радостью
и укрепляешь
дух мужеством
без которого
нет мне
жизни

о огонь
возле тебя я забываю
что ГОНИМЫЙ ТАЙНОЙ
СИЛОЙ должен идти
во тьме сквозь ливень
молнии и громы
без оглядки
под рев воды
и грохот скал
срывающихся
в пропасть



Ил. 4. Факсимиле первой редакции стихотворения А.Подбевшека «Путь» (середина 1920-х гг.).

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Интерес к поэзии Подбевшека в словенских интеллектуальных кругах вновь возникает в конце 1950-х гг., помимо экспрессионизма и футуризма критики обнаруживают в его произведениях «следы» новых «измов» — сюрреализма и дадаизма [Bartol 1958, 3; Slodnjak 1968, 380]. Сам же поэт весьма скептически воспринимал все попытки «встроить» его творчество в конкретные эстетические рамки. Однако его реакция была не всегда последовательна: так, в своей заметке «Об экспрессионизме» (1960) он пишет, что от традиционного стиха пришел к «свободному, по образцу итальянских футуристов <...>, с новым ритмическим ударением» [Podbevšek 1960, 3]. А в интервью А. Бартлю (1978) всячески подчеркивает свое неучастие ни в каких авангардных течениях: «Тогда (в процессе создания «Человека с бомбами». — *Н. С.*) я ничего не знал о современных поэтических течениях, не прочитал ни одного футуриста. Я никогда не хотел быть ни футуристом, ни кем-то еще, я всегда стремился быть Антоном Подбевшеком» [Bartelj 1978, 10]. Огромная художественная интуиция позволила этой неординарной одаренной личности не столько изучить, сколько ощутить авангардный мейнстрим европейской литературы 1920-х гг. и применить некоторые его принципы и установки в своем творчестве.

Сречко Косовел (1904–1926), названный критикой «одним из самых значительных в новейшей национальной истории художников слова» [Вречко 2014, 21], — другая яркая фигура словенского литературного авангарда 1920-х гг. (ил. 5). Несмотря на трагическую непродолжительность жизни (поэт умер от менингита двадцати двух лет), в его поэзии наиболее полно раскрылись черты нового революционного искусства: патриотический пафос, бунтарский дух, социальный протест и художественное новаторство. В ранних стихах Косовел выступает как певец Словенского Приморья, воспевающий красоту и своеобычность родного края, однако он стремительно вырастает из этого регионализма,

Ил. 5. Фотография Сречко Косовела начала 1920-х гг.

обретает широту взглядов и через новые для национального стихосложения формы, ритмику и строфику воплощает дуалистические мотивы своего времени: констатирует гибель буржуазной культуры и призывает к борьбе за светлое и прекрасное будущее, убежденный в том, что революционный путь изменения действительности единственно верный.

В 1922–1926 гг. Косовел учится на философском факультете Люблянского университета, печатается в журналах «Препород», «Трие лабодье», сотрудничает в журнале «Младина», под влиянием концепций социального гуманизма и пацифизма Р. Тагора и Л. Толстого и пролетарской культуры активно пропагандируя на его страницах идеи социального равенства. Подготовленный к печати поэтический сборник «Золотой челн» (1925) не был опубликован при жизни автора. Современники осознали масштаб творческого дарования Косовела только после выхода подготовленных по рукописям посмертных книг «Стихотворения» (1927) и «Избранные стихотворения» (1931).

Свои взгляды на искусство поэт сформулировал в манифестах «Кризис» и «Механикам!». В программном выступлении «Кризис», несколько раз произнесенным перед аудиторией и напечатанном в двух номерах «Младины» (2 и 3 за 1925/26 г.), Косовел, с одной стороны, вполне в духе европейского мессианско-утопического экспрессионизма констатирует смерть Европы: «До смерти измученный европеец <...> имеет одно желание — умереть», потому что «политический абсолютизм

давит на измученную Европу», потому что новое искусство «родилось из ожидания войны», после которой — «хаос, анархия, нигилизм», с другой — заостряет национальный аспект, утверждая, что у словенцев экспрессионизм порожден самой жизнью, а не искусством, так как он вытекает из «отчаянного положения четвертованного народа, сто раз униженного и ни разу не увенчанного словом Правды» [Kosovel 1990, 70]. «Наше искусство, — заключает он свой монолог, — будет отражением нашей борьбы и нашего самосовершенствования» [Ibid., 78]. Единственный выход из тотального кризиса эпохи поэт видит в революции, понимаемой как революционный путь социального, культурного и этического обновления, в движении «сквозь ничто в красный хаос», из которого выйдет «обновленное человечество». Он новаторски воплощает дуалистические мотивы, отвечающие движению эпохи: мироощущение человека на переломе, обреченность прежнего мира, гибель буржуазной культуры («Моя песня», «Экстаз смерти», цикл из девяти стихотворений «Трагедия в океане») и призыв к новому светлому и прекрасному будущему («Красный атом», «Революция», «Не тужи, друг»):

Наши усилья, жертвы и дело
расшевелят мертвое тело,
и если оно валялось во прахе,
то водометом взовьется в небо.
Гляньте, товарищи, наша мощь
новую светлую жизнь пробуждает!
(«Красный атом», перевод Д. Самойлова)

Лирический герой здесь не пассивный участник потока жизни, а творец новой реальности, воплощаемой в новом поэтическом пространстве, где стих — орудие протеста против бездушной цивилизации, где «всякий рабочий будет человек, / а всякий человек — рабочий».

Для поэта характерно стремление новым поэтическим языком говорить не только о социально-политических и общественных противоречиях эпохи, но и о любви, творчестве, жизни. «Как в музыке я использую диссонанс, уравновешивающий гармонию, так в стихе мне нужен банальный образ, который и создаст контраст с тем, что в нем (стихе) есть особенного, возвышенного, драгоценного», — писал Косовел М. Самсовой 11.07.1925 [Kosovel 1974, 555].

Я сижу и пишу.
Перед моим окном
золотые плоды.
Все — стихи.
На моем окне
нет занавесок.

И эта рыжая листва
на деревьях — стихи.
Тигровая кошка
смотрит на меня.
Ее глаз — камера обскура.
Зеленая тайна.

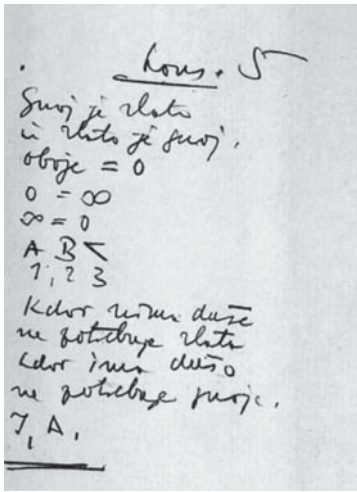
Я думаю о тебе, плывшей,
словно белый лебедь
по красным волнам.
(«Стихотворение», перевод автора статьи)

Особое место не только в творчестве Косовела, но и во всей словенской поэзии 20 в. занимает его цикл «Интегралы», ставший реалией литературного процесса с полувековым опозданием (написанный в середине 1920-х гг., он был опубликован только в 1967 г.). В сборник, названный «Интегралы 26», вошли ранее не известные читателям конструктивистские упражнения

Косовела, не имеющие аналогов на родине. Эти произведения, по мнению ученых, открыли «ранее неизвестную главу не только в литературе Словении, но и всего европейского поэтического авангарда» [Flaker 1997, 113]. Дневники и личная переписка Косовела дают основания полагать, что ему были известны ведущие европейские авангардные течения 1920-х гг. и их представители. Вместе с художником Августом Чернигоем, познакомившимся с конструктивисткой живописью в Германии, поэт последние два года жизни активно экспериментировал с паралитературными художественными средствами, в результате чего на свет появились словесно-графические опусы, названные автором «консами» (конструкциями). Это поэтическая форма, составленная из символических аббревиатур, где используется игра со знаками, лозунгами, физическими терминами, математическими и химическими формулами, зеркально написанные строки, строки в виде геометрических фигур и коллажей (цв. ил. 2). Цикл свидетельствует о том, что Косовел был знаком с теорией и практикой конструктивизма, прежде всего, как показывают исследования Я. Вречко последних лет, — русского [Вречко 2003]. Цикл «Интегралы» можно смело назвать самый передовым художественным воплощением национального поэтического авангарда 1920-х гг.

Конструктивизм привлекал Косовела своей мотивированностью, возможностью повышать смысловую нагрузку (грузификация слова), поэтикой парадокса, осуществляющей «скачок из механики в жизнь», «информационной плотностью» каждого сегмента стиха, «достоинством стиля», состоящего в том, чтобы «доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов» (А. Веселовский) [цит. по: Шкловский 1925]. Это наглядно иллюстрируют такие консы, как «Конс 5», «Стихотворение № X», «Серо», «Цирк Клюдского, место № 461» и др. (ил. 6).

Навоз — это золото,
и золото — это навоз
и то и другое = 0
0 = ∞
∞ = 0
А Б<
1, 2, 3.
У кого нет души,
тому не нужно золото,
у кого есть душа,
тому ни к чему навоз.
И, А.
(«Конс 5»[2])



Ил. 6. Факсимиле стихотворения С. Косовела «Конс 5».

Этот текст, как практически все «конструкции» Косовела, требует определенного комментария, основанного на знании истории его создания и культурного контекста мировоззренческих и художественных исканий автора. Ряд разнородных элементов, составляющих это произведение, достаточно эклектичен: от математических знаков до звукоподражания (имитация ослиного крика в финале). Первооткрыватель конструктивистских экспериментов Косовела, редактор собрания сочинений поэта литературовед А. Оцвирк, интерпретируя стихотворение, упоминает брошюру для просвещения словенских крестьян «Навоз — это золото», попавшую в руки поэту в 1925 г. Не менее важна и дневниковая запись Косовела того же года: «Золотая лихорадка / У людей золотая лихорадка. Капитализм / Навоз — золото. / Золото — навоз... / Культура = служанка / служанка капитала» [Kosovel 1974, 688]. На лицо противопоставление

2 Тексты консов взяты из книги Я. Вречко «Конструктивизм и Косовел» [Вречко 2014], перевод Ж. Р. Кнапа и И. Н. Щукиной.

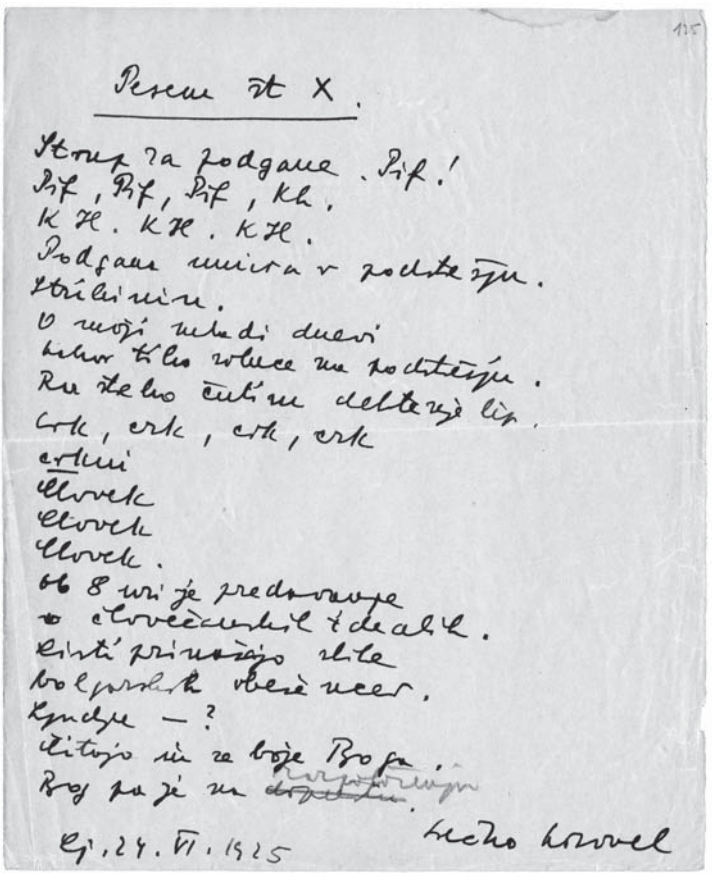
ИСКУССТВО СЕРБИИ,

материального и духовного, при котором предметом сатирического изображения становятся капиталистические ценности. Апелляция к символу бесконечности может быть связана с увлечением Косовела экспериментами художника-конструктивиста Эль Лисицкого, часто использовавшего этот символ (например, фотомонтаж «Татлин за работой», 1921–1922). Финальную строку стихотворения, «доводящую все до кульминации» (А. Оцвирк [Ocvirk 1978–1979, 579]), можно рассматривать не просто как ироническое дистанцирование автора от реальности, но и, по мнению М. Коса, как прямую отсылку к книге Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (ослиный крик появляется там несколько раз, выполняя сатирическую функцию) [Кос 2006, 57]. Некоторые другие гипотезы, связанные с интерпретацией «Конса 5» представлены в монографии Я. Вречко «Конструктивизм и Косовел» [2014, 187–197].

Не менее «многослойно» «Стихотворение № X», написанное 24 июня 1925 г. и названное в духе Кандинского, часто обозначавшего так свои абстрактные композиции (ил. 7). Оно не содержит геометрических форм, знаков, формул или символов, лишь графическую игру со шрифтом. Первая и пятая строка воспроизводят надпись с этикетки пузырька с крысиным ядом, между ними с помощью звуковой фактуры представлено его действие — агония крысы.

Яд для крыс. Пиф!
Пиф. Пиф. Пиф. Кх.
КХ. КХ. КХ.
Крыса умирает на чердаке.
Стрихнин.
О дни мои младые,
как тихо солнце на чердаке.
С кровли доносится аромат лип.
Ых, дых, сдых, сдох
Сдохни!

Человек.
Человек.
Человек.
В 8 часов лекция
о человеческих идеалах.
Газеты приносят фотографии
повешенных болгар.
Люди — ?
Читают и боятся Бога.
А Бог всегда в настроении.



Ил. 7. Факсимиле стихотворения С. Косовела «Стихотворение № X».

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Монтажная техника соединяет лиризм и драматизм: равномерный ритм умиротворенных воспоминаний (*младые дни*, *тихое солнце*, *аромат лип*) контрастирует со звукоподражательным рядом междометий, воспроизводящих мучения крысы и трансформирующихся в императив, обращенный к бесконечному ряду людей («Человек, Человек, Человек» — «Сдохни!»). В современном мире человек подыхает как отравленное животное. Вторая, «газетная» часть стихотворения, символизирующая городскую культуру, также антитетична: объявление, приглашающее на лекцию «о человеческих идеалах» соседствует с фотохроникой реального события — политической казни, состоявшейся 3 мая 1925 г. в Софии (по одной из версий, среди повешенных мог быть болгарский поэт-авангардист Гео Милев). Фотографии казненных, помещенные на газетный разворот, не потрясают «чистую» публику, пришедшую послушать умные рассуждения, — человечество перестало быть человечным, утратило гуманистические основы бытия. Остается Бог, но он — над схваткой.

В стихотворении «Цирк Клюдского, место № 461», помимо отмеченного Е. И. Рябовой мотива духовной деградации человека [Рябова 1967, 15], явственно прослеживается присущая авторам авангарда увлеченность субкультурными формам: кабаре, варьете, цирком.

Цирк.
Галерея.
Место № ...
Коломбина
Раздевается, раздевается.
Все смотрят.
Никто не видит,
Что она держится на зубах.
Вот она уже под куполом.
Похотливые замечания.
Позорные смешки.
Вот летит вниз последняя вуаль.

Они разглядывают ее,
Грызут глазами
Ее мягкое тело.
Рукоплещут.
Бедра хороши.
Холмики грудей.
Рукоплещут,
И потешаются
Над ее страданием,
И пачкают ее словами.
Видите: животное
Рукоплещет человеку.
Человек — это животное.
Животное — человек.
Клапан сорвало.
Львы в ярости.

Стихотворение было написано в июле 1925 г. после просмотра представления в цирке-шапито, гастролировавшем в Любляне. Косовел использует здесь прием коллажа: название дополнено проштампованным билетом с номером места в цирковом шатре, подтверждающим присутствие поэта в цирке, а значит, и аутентичность всего происходящего. Этот ход заимствован у авангардных художников, которые часто внедряли в свои полотна реальные предметы, фокусируя внимание на ценности творческого процесса (например, ранний коллаж А. Родченко «Билет 1919»). Цифра в подзаголовке придает стихотворению еще одно смысловое измерение — роль человека в современном обществе ничтожна, он по-бодлеровски «одинок среди толпы огромной». Хрупкая Коломбина противостоит оголтелой, похотливой, озверевшей толпе, и поэт со своего места номер 461 никак не может этому помешать. Череда ритмичных кадров: общий план — цирк, средний план — галерея, крупный план — место № 461 — сменяется сценой «взаимодействия» героини и толпы, после которой поэт выносит современной цивилизации приговор — мир превратился

в зверинец, потерявший человеческий облик индивид опасен не только для других, но и для самого себя.

Эстетическая эволюция Косовела была стремительной, его художественные искания измерялись не годами, а неделями и месяцами. При этом он ставил перед собой задачу не только изучать доступную теорию и практику авангардных течений своего времени, но и синтезировать их достижения в своих текстах. В черновике наброска статьи «Современная европейская жизнь и искусство» (1925) записано: «Искусство — теперь не только эстетическая проблема, как полагают некоторые университетские эстеты, но эстетическая, этическая, социальная, религиозная, революционная, одним словом, жизненная проблема» [Kosovel 1974, 650]. Это может свидетельствовать о глубоком понимании автором значения этического измерения конструктивизма, который «открыл возможность преодоления двойственности “чистого” (“духовного”) и “функционального” (или “утилитарного”) искусства» [Briski-Uzelac 1987, 23] (цв. ил. 3).

Новаторские художественные поиски Антона Подбевшека и Сречко Косовела, смелый и во многом неожиданный для национальной поэтической традиции синтез в их творчестве новейших экспериментальных течений, невзирая на то, что некоторые их произведения остались «за кадром» своего времени, оказали существенное влияние на литературный климат Словении не только в 1920-е гг., но и на протяжении всего 20 в. Революция поэтической формы, осуществленная Косовелом и Подбевшеком, которые вслед за лириками модерна преодолели герметичность национальной культуры, стала одной из предпосылок дальнейшего полифонического развития словенской поэзии. Так же, как произведения болгарских символистов, польских футуристов, чешских сюрреалистов, их поэзия, по справедливому замечанию Л. Н. Будаговой, «расширила пределы допустимого в искусстве, ослабив те цензуры и тормоза, которые приводили творческую мысль к самоограничениям, удерживали ее в рамках традиционных поэтик» [Будагова 1993, 144]. Без художественных поисков Подбевшека и Косовела

вряд ли бы было бы достигнуто то семантическое и стилистическое многообразие, которое отличает современное словенское стихосложение. Прекрасный поэт Тоне Павчек, знакомец А. Ахматовой и И. Бродского, написал: «Воспринимать поэзию Словении <…> значит осознавать, как <…> утверждались национальное самосознание и независимость самой поэзии. Возможно, благодаря единству в ней традиционного и модернистского, национального и европейского, ангажированного и поэтически независимого можно сказать, что без европейской поэзии словенская поэзия 20 (а теперь и 21. — *Н. С.*) века не была бы такой, какова она есть, и что она не была бы словенской, если бы не стала столь неповторимой в хоре поэзии других народов» [Павчек 1989, 6].

Литература

Будагова 1993 — *Будагова Л. Н.* Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. М., 1993. С.128–146.

Вречко 2003 — *Вречко Я.* Косовел и русский литературный центр конструктивистов // Филологические заметки. Вып. 2: в 2 ч. Пермь; Любляна, 2003. Ч. 2. С. 4–36.

Вречко 2014 — *Вречко Я.* Конструктивизм и Косовел. М., 2014.

Кос 2006 — *Кос М.* Косовел и нигилизм: попытки конструктивной деструкции // Филологические заметки. Вып. 4: в 2 ч. Пермь; Скопье; Любляна, 2006. Ч. 2. С. 56–64.

Павчек 1989 — *Павчек Т.* Словенская поэзия XX века // Поэзия Словении. XX век. М., 1989. С. 5–16.

Рябова 1967 — *Рябова Е. И.* Словенская революционная поэзия 20-х годов // Советское славяноведение. 1967. № 3. С. 12–21.

Шкловский 1925 — *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1925. С. 7–20 [Электронный ресурс]. URL: http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html

Bartelj 1978 — *Bartelj A.* Anton Podbevšek (portret) // Dolenjski list 29. 06.07.1978. Št. 27.

Bartol 1958 — *Bartol V.* Zbirka *Človek z bombami* revolucija v slovenski poeziji // Primorski dnevnik. 15.06.1958.
Briski-Uzelac 1987 — *Briski-Uzelac S.* Konstruktivizam / Etička dimenzija // Pojmovnik ruske avangarde. Sv. 5 / Ured. A. Flaker, D. Ugrešić. Zagreb, 1987. S. 185–232.
Debeljak 1912 — *Debeljak A.* Paseizem in futurizem // Ljubljanski zvon 32. 1912. S. 129–134.
Dović 2009 — *Dović M.* Mož z bombami. Anton Podbevšekin slovenskazgo dovinska avantgarda. Ljubljana; Novo mesto, 2009.
Finžgar 1925 — *Finžgar F. S.* (R. C.) Človek z bombami // Mladika 6. 1925. S. 313.
Flaker 1997 — *Flaker A.* Kosovelov integralni grad // Zbornik ob sedemdeset letnici Franceta Bernika. Ljubljana, 1997. S. 107–116.
Glavan 1990 — *Glavan M.* Podbevškova Žolta pisma // Rast 1. 1990. Št. 4. S. 320–324.
Govekar, Lah 1921 — *Govekar F., Lah I.* Slovenska najmlajša // Jutro. 23.9.1921. Št. 225.
Gruden 1913 — *Gruden I.* L'Italia futurista // Dom in svet 26. 1913. S. 333–337, 377–381, 413–415, 453–456.
Jarc 1925 — *Jarc M.* Anton Podbevšek *Človek z bombami* // Slovenski narod. 01.03.1925.
Juvančič 1909 — *Juvančič F.* Manifest futuristov // Ljubljanski zvon 29. 1909. S. 255–256.
Kocjančič 1925 — *Kocjančič K.* Človek z bombami // Učiteljski list. 1925. Št. 22.
Kos 2009 — *Kos M.* V prašanje o Podbevškovem "pesniškem molku" // Jezik in slovstvo 54. 2009. Št. 5. S. 3–13.
Kosovel 1974 — *Kosovel S.* Zbrano delo III. Ljubljana, 1974.
Kosovel 1990 — *Kosovel S.* Kriza // Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990. S. 70–78.
Kovač 1921 — *Kovač J.* Umetniška soareja // Slovenski narod. 24.09.1921.
Molè 1910 — *Molè V.* Enquête Internationale sur le Verslibre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti // Ljubljanski zvon 30. 1910. S. 572–574.
Mušič 1974 — *Mušič M.* Novomeška pomlad. Maribor, 1974.
Ocvirk 1978–1979 — *Ocvirk A.* Literarna umetnina med zgodovino in teorijo. Ljubljana, 1978–1979.
Petrè 1956 — *Petrè F.* Podbevškov problem // Naša sodobnost 4. 1956. Št. 7–8. S. 674–692.
Petrè 1990 — *Petrè F.* Tradicija in inovacija. Ljubljana, 1990.
Podbevšek 1922 — *Podbevšek A.* Razmerje umetnika do države // Rdeči pilot, 1922. Št. 2. S. 5–6.

Podbevšek 1925 — *Podbevšek A.* Človek z bombami. Ljubljana, 1925 (platnice).
Podbevšek 1960 — *Podbevšek A.* O ekspresionizmu // Primorski dnevnik. 25.12.1960.
Podbevšek 1970 — *Podbevšek A.* Anton Podbevšek o kulturnem in umetniškem dogajanju septembra 1920 v Novem mestu // Dolenjski list 21, 1.10.1970. Št. 40.
Podbevšek 1990 — *Podbevšek A.* Politična umetnost // Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990. S. 64–66.
Podbevšek 2008 — *Podbevšek A.* Moje ekstaze skulptura. Znanstveno kritična izdaja pesniškega opusa s komentarji dr. Marijana Dovića. Ljubljana; Novomesto, 2008.
Podbevšek 2010 — *Podbevšek A.* Zbrane pesmi: elektronska znanstveno kritična izdaja [Электронный ресурс]. URL: http://nl.ijs.si/e-zrc/podbevsek/html/pdb.html
Poniž 1991 — *Poniž D.* Sedem desetletij Človeka z bombami // Podbevšek A. Človek z bombami. Novo mesto, 1991. S. 9–34.
Poniž 2003 — *Poniž D.* Slovenske zgodovinske avantgarde med Podbevškomin Tankom // Филологические заметки. Вып. 2: в 2 ч. Пермь; Любляна 2003. Ч. 2. С. 165–180.
Pretnar 1984 — *Pretnar T.* Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom // Ob dobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana, 1984. S. 249–264.
Slodnjak 1968 — *Slodnjak A.* Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968.
Svetek 1909 — *Svetek V.* Marinetti in njegova šola // Slovan 7, 1909. S. 252–254, 309–310, 341–342, 373–377.
Šalamun-Biedrzycka 1972 — *Šalamun-Biedrzycka K.* Anton Podbevšek in njegov čas. Maribor, 1972.
Šerko 1920 — *Šerko A.* Anton Podbevšek: Človek z bombami // Naprej, 13.11.1920.
Vidmar 1925 — *Vidmar J. A.*Podbevšek *Človek z bombami* // Kritika 1. 1925. Št. 4. S. 54–58.
Vodnik 1925 — *Vodnik F.* Anton Podbevšek Človek z bombami // Dom in svet 38. 1925. S. 254–255.
Vrečko 1986 — *Vrečko J.* Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda // Umetnost ob koncu tisočletja. Ljubljana, 1986. S. 21–48.
Vrečko 1999 — *Vrečko J.* Labodovci, pilotovci, konstrukterji, konsisti in tankisti // Slavistična revija 47. 1999. Št. 1. S. 49–67.
Vrečko 2011 — *Vrečko J.* Srečko Kosovel. Ljubljana, 2011.

Н.М. Вагапова

В ПОИСКАХ ГЕРОЯ. ЗАМЕТКИ О ЮГОСЛАВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1950–1980-Х ГГ.

Драматургия всегда занимала одно из ведущих мест в литературе народов Югославии, в творчестве ее крупнейших писателей. Характерными чертами драматургии словенцев, сербов и хорватов первой половины 20 в. — зайдет ли речь о мастере острого гротеска Иване Цанкаре, или о блестящем сатирике-бытописателе Бранисла́ве Нушиче, или о драматургии Мирослава Крлежи с ее подчеркнуто обнаженной нравственной проблематикой — были неизменный интерес к социальным вопросам и критическое восприятие буржуазного общества. Социально-обличительный пафос драматургии сербов, хорватов, словенцев, македонцев, при всем различии их национальных традиций, опирался на демократические тенденции культур, которые формировались в условиях постоянной борьбы с двойным гнетом — социальным и национальным.

В годы Второй мировой войны значительная роль в духовной жизни борцов антифашистского сопротивления принадлежала партизанским театрам. Известен эпизод, когда группа артистов хорватского Национального театра во главе с премьером Велько Афричем перешла в партизанский отряд 31 марта 1942 г., непосредственно после премьеры одобренного оккупационными властями спектакля «Фауст» И. В. Гёте, в котором Африч исполнял главную роль. Играть классические драмы в полевых условиях было невозможно, хотя порой исполнялись комедии Нушича, отрывки из пьес Н. В. Гоголя, одноактные пьесы А. П. Чехова. Иногда

DOI: 10.31168/91674-526-9.14

в репертуар любительских трупп, руководимых профессионалами, попадали и фрагменты созданных во время Великой Отечественной войны пьес советских авторов[1]. Партизанский театр создал и свою драматургию: наряду с коротенькими скетчами на злобу дня, патриотической поэзией и текстами для хоровой декламация в его репертуаре были драмы активного участника антифашистской борьбы, словенца Матея Бора. Написанные в самый разгар борьбы за освобождение — первая пьеса Бора «В трудный час» была создана в 1942 г., а вторая, «Оборванцы», в 1943 г., — они ставили острые вопросы, связанные с развитием освободительного движения. Переход интеллигенции оккупированных фашистами городов от пассивности к сознательному участию в подпольном коммунистическом движении, ломка сознания людей из разных слоев общества, вступивших в ряды борцов Сопротивления: Матей Бор ставил перед современниками моральные проблемы как в своих пьесах военной поры, так и в получившей позднее широкую известность драме «Звезды вечны» (1959) [Бор 1982].

Темы, связанные с национально-освободительной войной и социальной революцией — событиями, на многие годы определившими духовную жизнь общества Федеративной Народной Республики Югославии, — долгое время оставались в центре внимания драматургов. С течением времени в литературе возрастает стремление передать всю глубину драматизма народно-освободительной борьбы, осмыслить ее значение для формирования морали будущих поколений. Таковы, например, пьесы видного хорватского писателя Марьяна Матковича «В конце пути» (1954), «Ярмарка снов» (1957), «Раненая птица» (1964) [Маткович 1975]. Для этих драм характерен ретроспективный взгляд на события в свете таких вечных вопросов, как вера и неверие в человека, справедливость и несправедливость, вина, пусть невольная,

1 Подробно об этом см.: [Partizanska pozornica 1975; Вагапова 1986].

и ее искупление, возмездие, рано или поздно настигающее того, кто предал товарищей. Путь, пройденный Марьяном Матковичем, типичен для большинства югославских драматургов 1950–1960-х гг.

По мере углубления писателей в морально-философскую проблематику, этическое начало начинает приобретать в их произведениях самодовлеющее значение. Огромные сдвиги в общественном сознании, вызванные началом социальных преобразований, до середины 1960-х гг. не находят прямого отражения в драматургии не только хорватов, но и сербов, македонцев, словенцев, черногорцев. Современная действительность на какое-то время словно бы исчезала с подмостков югославского театра.

Драматургия народов Югославии 1950–1960-х гг. представляла собой весьма противоречивое, своеобразное явление. Просматривая иллюстрированные каталоги ежегодного фестиваля югославской драмы «Стерийино позорье», зритель зачастую мог подумать, что по ошибке взял в руки какое-то другое издание. С фотографий, представленных в программах фестиваля современной драмы, смотрели известные актеры в гриме античных богов, в туниках и тогах или без грима и париков, в черных трико, большей частью на полупустых, открытых, сильно выдвинутых в зрительный зал сценических площадках. В них можно было узнать Прометея или Ифигению, Антигону или Геракла, Савонаролу или Галилея. Однако вчитавшись в текст, вы убеждались, что перед вами драма, преподносящая проблемы нашего времени в форме весьма схематичной, предельно рационализированной, использующая обычно популярный античный сюжет или эпизод из жизни известной исторической личности. Такова, например, пьеса «Генерал и его шут» (1965) Марьяна Матковича, посвященная демифологизации одной из культовых фигур хорватской истории Петра Зриньского. С ней схожи трилогия Матковича «Боги тоже страдают», состоящая из драм «Геракл», «Прометей» и «Ахиллово наследие» (1958–1963), «Антигона» (1961) словенца Доминика Смоле,

«Окаменевшее море» (1962) серба Велимира Лукича, где использован сюжет «Ифигении в Авлиде», «Чистые руки» (1961) известного сербского драматурга и театроведа Йована Христича — вариация на тему мифа об Эдипе. Этот ряд мифологических сюжетов продолжили драма хорватского автора Антуна Шоляна «Восхождение Галилея» (1966), «Савонарола и его друзья» (1965) Йована Христича и «Пророк» (1970) — трагедия черногорского автора Жарко Команина, который переосмыслил библейский сюжет и внес в него современную тему вопиющего разрыва между идеалом и его реальным воплощением. Югославская критика называла такого рода драмы аллегорическими, зашифрованными или мифологическими.

В русле «мифологического» направления возникли и драмы, использующие мотивы фольклорного наследия народов Югославии, сюжеты народных легенд: драма Борислава Михайловича-Михиза «Банович Страхиня» (1963), в основе которой лежит эпизод известной сербской эпической песни, поэтическая драма Грегора Стрниши «Единорог» (1967), проникнутая настроениями и образами древних словенских сказок и народных баллад.

Интерес театра к «мифологической» драматургии объясним. Аллегорическая драма привлекает возможностью всякого рода сценических стилизаций, в которые вкладывается порой самое различное содержание. Так, «Савонарола и его друзья» Христича были поставлены режиссером Мирославом Беловичем в Югославском драматическом театре в Белграде как драма, имеющая некое всеобщее вневременное содержание. Ее играли на оголенной сценической площадке незагримированные актеры, одетые в черные трико. Почти одновременно в Загребском Драматическом театре (ныне Театр имени Гавеллы) она была поставлена как костюмная пьеса определенной эпохи, что было подчеркнуто деталями сценографии, и содержание спектакля было сведено режиссером Георгием Паро к историческому анекдоту. Таких примеров было немало.

При всем разнообразии сюжетов югославской «зашифрованной» драмы обращает на себя внимание ее сходство с французской «драматургией мифов», особенно с «драмой идей» Сартра. Помимо близости формальных приемов важно то, что авторы славянских «мифологических драм», повторяя опыт французской интеллектуальной драмы, как правило, априорно исходят из постулатов экзистенциалистской философии, и прежде всего из формулы о невозможности достичь гармонии между обществом и мыслящей личностью.

«Драматургия мифов» дает простор для демонстрации оригинальных режиссерских приемов, для поисков новых форм контакта сцены со зрительным залом. Ведь режиссер не связан здесь проблемой «разъяснения» образа зрителю — предполагается, что центральный характер в драме, скажем, о Геракле или в пьесе о Галилее в той или иной степени заранее известен зрителю. Задача театра — помочь протагонисту высказаться до конца, развить свои тезисы, развернуть свою «главную идею», которая очень часто разительно отличается от внутреннего содержания образа, сложившегося уже в представлении зрителя.

Например, Геракл в пьесе Марьяна Матковича — усталый больной старик — отнюдь не герой. Миф о подвигах Геракла возник случайно, помимо его воли, но, чтобы поддержать легенду, Гераклу пришлось совершать поступки, воспоминание о которых теперь тяготит его совесть. Геракл пытается искупить свою вину перед теми, кому причинил особенно много бед. Он хочет рассеять лживую легенду, но тщетно. Миф о Геракле сильнее самого Геракла, и он погибает, в отчаянии бросившись в костер, зажженный в честь его новых «побед». Еще не догорел костер, а слепые поэты уже воспели смерть национального героя. Миф о Геракле не только коренным образом переосмыслен драматургом, он намеренно приземлен. Ничто человеческое не чуждо богам, а в ситуации Геракла, изображенной Матковичем, оказываются, по его замыслу, не столько боги, сколько люди. «Греческая

мифология не является ни темой, ни сюжетом моих пьес, мифологические мотивы служат лишь рамкой для свободной интерпретации тем, которые я считаю в смысле общественно-этическом наиболее актуальными, наиболее современными», — говорил Маткович в одном из своих интервью [цит. по: Маткович 1975, 12].

Место Геракла-борца в драме Матковича занимает жертва случайных обстоятельств, человек, чье имя помимо его воли вошло в миф о величии нации. Символу героизма, закрепленному в веках легендой, противопоставляются характерные черты обычного «маленького» человека — бесхребетность, неспособность к сопротивлению, боязнь ответственности. Многие критики в свое время усмотрели в этой драме Матковича проповедь теории «дегероизации». Театровед Гуго Клайн резко выступил против наметившейся в драматургии тенденции подменить героя антигероем, человека, жаждущего свершить подвиг и готового принять на себя ответственность, слепым инструментом чужой воли, подчиняющимся некой фатальной необходимости.

К историческому сюжету, не раз уже обработанному в мировой литературе (вспомним хотя бы Бертольда Брехта), обращается хорватский драматург Антун Шолян в драме «Восхождение Галилея» (1966). Умирающего Галилея, осужденного церковью на почетное пожизненное заключение в палатах флорентийского посланника в Риме, посещает доминиканец брат Томмазо, в свое время первым бросивший ученому обвинение в ереси. Чередуя мольбы и угрозы, он просит Галилея еще раз отречься от провозглашенной им истины, на этот раз — приватно, чтобы избавить самого Томмазо от сомнений в догматах церкви, а заодно и от необходимости повторять свой донос. Галилей прекрасно понимает, что появление Томмазо не случайный визит, что обо всем будет доложено в Риме, но в разговоре с ним он забывает о всякой осторожности. Разгоряченный и взволнованный, он высказывает свои затаенные мысли, накопившиеся

за годы вынужденного одиночества. «Я не новатор, не еретик, не бунтарь, — говорит Галилей. — Я всего лишь пытаюсь соединить гуманистические устремления церкви с точными положениями науки... Я всегда был за традицию, за положительные ценности, за строгость формы...» [Šoljan 1970, 115].

Томмазо убеждается в том, что еретик и не думает раскаиваться. Более того, в своей необузданной гордыне он заявляет доминиканцу, что не бежал от преследований, потому что не чувствовал себя виноватым. Галилей в пьесе Шоляна проповедует своеобразный фатализм. «Все мы осуждены, Томмазо, и нам остается только ждать исполнения приговора... Против жизни и смерти ничего не попишешь; вся смелость человека в том, чтобы не молчать и хоть с каплей достоинства встретить смерть» [Ibid., 124–125].

Земля начинает уходить из-под ног перепуганного доносчика, и знаменитое «а все-таки она вертится!» звучит в диспуте умирающего ученого с монахом весьма осязаемо. Однако столкновение активной ищущей мысли ученого со слепой и трусливой верой церковника неожиданно завершается, как мы видим, оголенной конструкцией экзистенциалистской концепции человека в «пограничной ситуации».

Экзистенциалистской концепцией навеяна и трактовка мифа об Антигоне, предложенная словенским писателем Домиником Смоле в поэтической драме «Антигона»: Антигоне трудно похоронить Полиника не только потому, что Креонт запретил это делать, а еще потому, что Полиник и Этеокл настолько истерзали друг друга в братоубийственной схватке, что останки их перемешались. Однако Антигона в ответ на издевательства Креонта и его приближенных упрямо твердит, что Полиник и память о нем существует до тех пор, пока она его ищет. Центр тяжести драмы лежит, таким образом, вовсе не в выполнении Антигоной своего долга перед памятью брата, но в ее верности самой себе, в проблеме выбора — отступиться от своей идеи или идти

до конца. Драма завершается возгласами Хора «Антигона нашла Полиника!» и приказом Креонта убить Антигону и всех, кто был свидетелем похорон ее брата [Smole 1962, 81–82]. Так же «выбирает себя», выбирает свою судьбу Ифигения в драме Велимира Лукича «Окаменевшее море» (1962) — она сознательно жертвует собой ради мира, ради спокойствия своих близких, и вся драма, в сущности, — изложение жизненной позиции героини.

Сербский феодал Банович Страхиня, согласно народной эпической песне — мститель за поруганную честь своей семьи, в одноименной драме Бориславa Михайловича-Михиза, опубликованной в 1965 г., становится проповедником идей терпимости и взаимопонимания. Он не только прощает свою неверную жену, но, осознав внутренние мотивы ее измены, берет ее под защиту от тех, кто видит в ней предательницу. Легендарные события, происшедшие, по преданию, в канун трагедии на Косовом поле, становятся лишь фоном для драмы человеческих взаимоотношений, в которой каждое действующее лицо является носителем определенного нравственного постулата.

При первом своем появлении на сценах театров Белграда, Любляны и Загреба «зашифрованная» драма вызвала интерес непривычностью своей формы. Велик был и соблазн путем тонкой стилизации стать вровень с поисками западноевропейской драматургии. Не сразу выяснилось, что экзистенциалистские формулы вряд ли надолго приживутся на этих сценах, которым привычно выражение гражданских позиций в менее изысканных формах, доступных широкому зрителю.

К концу 1960-х гг. период увлечения читающей публики и театра аллегориями сменился периодом явного разочарования в возможностях «зашифрованной» драмы. Режиссеры убедились в том, что «драматургия мифов» ставит их в рамки рационально выстроенной схемы, а артисты поняли, что почти каждая новая роль, после того как один антигерой или нонконформист — зовут

ли его Гераклом или Эдипом — уже сыгран, приносит неизбежные повторения (почти в каждой «аллегорической» драме непременно есть немногословный Палач, в беседе с которым герою становятся ясны горькие житейские истины, а также Шут или Паж, обладающий привилегией бросать в лицо некоему Генералу или Наместнику излюбленные мысли автора и т. п.).

К тому же нередко выяснялось, что драма словно вдвойне зашифрована: во-первых, формой мифа, уводящего мысль непосвященного зрителя от нашего времени, и, во-вторых, тем, что сама преподносимая в зашифрованной форме идея, как правило, адресуется довольно узкому кругу творческой интеллигенции. Автор будто пишет для себя и своих коллег — излагает свои излюбленные мысли, насмехается над собственными былыми увлечениями, бичует собственные заблуждения. Несмотря на то, что текст «аллегорических» драм был насыщен всевозможными и порой весьма остроумными намеками на современную действительность, несущими, как правило, заряд общественного темперамента автора, несмотря на то, что режиссеры дополняли эти намеки своими аллюзиями, акцентируя эпизоды, окрашенные черным юмором, — критический смысл их оставался недоступным большинству зрителей. И если в начале 1960-х гг. многие рецензенты поддерживали аллегорическое направление в драматургии, считая принадлежность к нему не только признаком современности формы, но и способом выразить гражданскую позицию автора, то затем критика все резче и недвусмысленнее стала требовать от театров и от писателей непосредственного отражения современной действительности. Именно в этом все чаще усматривали активную позицию и драматурга, и театра.

Ведущий литературный критик Предраг Палавестра резко осуждал распространившуюся не только в драматургии, но и в других литературных жанрах манеру писать о важнейших событиях современности

преимущественно в форме аллегории или мифа. Его позицию поддерживал известный режиссер и театровед Гуго Клайн, авторитетный арбитр многих споров о путях развития современной драмы и театра.

Театральные критики все чаще обращались к тому направлению современной югославской драмы, которое возникло в первое десятилетие после окончания Второй мировой войны, но затем было провозглашено «старомодным» и лишь во вторую очередь привлекало внимание театров.

Драма, преподносящая идеи и образы нашей эпохи языком сегодняшнего дня, продолжала развиваться рядом с драматургией мифов и аллегорий. Эти два потока современной драматургии в Югославии в 1950–1960-е гг., да и в начале 1970-х, как бы сосуществовали. Они то текли параллельно, не затрагивая друг друга, то вдруг пересекались. Примером такого рода пересечения может служить драма крупнейшего хорватского писателя 20 в. Мирослава Крлежи «Аретей, или Легенда о святой Анцилле, райской птице» (1959) [см.: Крлежа 1980]. Крлежа вновь обратился к драматургии после довольно длительного перерыва. Замысел пьесы, по признанию хорватского классика, возник у него в годы Второй мировой войны, когда он подвергался репрессиям властей профашистского националистического режима Анте Павелича.

Аретей — знаменитый медик и фармацевт древности — интересует автора не только как историческая фигура. Крлежа обратился к своей излюбленной теме. Писатель размышляет о правах и обязанностях незаурядной личности, вернее, об ее ответственности. О том, есть ли предел этим правам и этой ответственности. О том, вправе ли допускать талантливый ученый, чтобы его открытия, сделанные на благо людей, использовались в совершенно противоположных целях. Что он может предпринять для того, чтобы его именем не прикрывались политические интриги, разврат, меркантильные соображения.

Действие пьесы развертывается в двух временных планах. Волшебная птица переносит знаменитого лекаря Аретея, которого вынуждали прикрыть своим именем насильственную смерть супруги кесаря, «из 90-х годов III века нашей эры» в «сентябрьское утро 1938 года» [Крлежа 1980, 431]. Пробив толщу веков, Аретей оказывается туманным утром 1938 г. в апартаментах светила европейской медицины, некоего доктора Моргенса. Моргенс — персонаж, олицетворяющий в драме Крлежи судьбы прогрессивной интеллигенции в годы фашизации Западной Европы. Выясняется, что и Моргенс покинул родину, чтобы не подписывать фальшивого заключения о смерти прогрессивного государственного деятеля, не скреплять своей подписью злодеяний пришедшей к власти фашистской клики. С присущей ему беспощадной иронией Крлежа выстраивает ряд аналогий: методы охранки, настигшей Моргенса на территории одной «нейтральной» страны, поразительно напоминают приемы гонителей Аретея. В конце концов, Аретей узнает в некоем бароне, оказывающем давление на Моргенса, своего мучителя и преследователя — шефа римской полиции Кая Аниция Севера. Аретей — личность вневременная и импульсивная: драматург позволяет ему заколоть Кая Аниция Севера острым стилетом и вместе со своей жертвой исчезнуть, раствориться, унестись в вихре. Моргенс же остается в тревожной атмосфере Западной Европы 1938 г., в отеле «XX век», где все меньше становится туристов и все больше политических эмигрантов. Барон исчез, но те, кому нужна подпись доктора Моргенса, пользующегося репутацией превосходного врача и безупречно честного человека, вряд ли оставят его в покое. Моргенсу некуда бежать. Честный, мыслящий интеллигент должен сделать выбор, и Моргенс выбирает сопротивление — пусть даже ценой собственной жизни.

Пьеса Крлежи мало шла на сцене. Некоторые историки театра считают ее недооцененной, другие, наоборот, рассматривают «Аретея» как сложную философскую

драму, предназначенную в основном для чтения. Важнее всего было то, что, обратившись к легенде об Аретее, маститый драматург в поисках аналогий с нашей эпохой не конструировал некую «схему всех времен», он строил ситуацию хотя и вымышленную, но весьма типичную и ставил ее в весьма конкретные исторические обстоятельства. «Вечное зло» этого мира трансформируется в четкое и зловещее изображение фашизма, который представляется Крлеже мрачным итогом европейской цивилизации. На смену бесчеловечной цивилизации когда-нибудь придет другая, гуманная, и залог этой смены цивилизаций, как справедливо было замечено известным словенским критиком Йосипом Видмаром, драматург видит в силе духа своего героя, сопротивляющегося фашистской чуме. Нетрудно увидеть в пьесе Мирослава Крлежи протест против любых форм ограничения свободы творческой личности и едкую иронию по поводу тоталитарных режимов, какими бы лозунгами они ни прикрывались. Так был прочитан «Аретей» в спектакле режиссера Георгия Паро, разыгранном в старинных стенах древнего города на фестивале «Дубровницкие летние игры» (1972–1976).

Размышления на современные темы как прямое и непосредственное отражение жизни своей страны все больше проникали на подмостки югославского театра, и в решении этих тем намечались свои любопытные закономерности. Драма подходила к современной действительности, как бы описывая концентрические круги и приближаясь к центру, идя от общего к частному, художественно отображая реальность вначале как общий случай, как явление нашей эпохи. Такой путь прошел Джордже Лебович, постоянный автор сербского Национального театра из города Нови Сад, известный своей драматической трилогией об узниках нацистских концлагерей: «Небесный отряд» (1957) — эта пьеса написана в соавторстве с Александром Обреновичем, «Аллилуйя» (1965), “Victoria” (1967). Путь драматурга

к изображению наших дней лежал через осмысление событий Второй мировой войны. Он словно не мог приблизиться к современности, не подведя итоги недавнего прошлого. Лебович был далек от намерения еще раз потрясти воображение современного зрителя, достаточно искушенного в военной теме.

Один театрал в авторском введении к драме «Аллилуйя» сознается в том, что, придя в театр и убедившись, что идет пьеса о войне, он сразу начинает искать в кармане номерок от пальто. Но даже такой зритель, если он досмотрит первое действие пьесы Лебовича, вряд ли уйдет со спектакля.

Автор посвящает свои пьесы силе человечности, которая, по его убеждению, бессмертна и неисчерпаема, каким бы всесильным ни казалось временами торжествующее зло. «Ад, чистилище, рай» — так можно было бы условно обозначить последовательность событий, происходящих в драматической трилогии Лебовича. Герои «Небесного отряда» — узники концлагеря; в драме «Аллилуйя» — это люди, переживающие после кошмара жизни за колючей проволокой постепенное возрождение в госпитале союзных войск «на территории побежденной страны» [Драматургия Югославии 1982, 347]. Соприкоснувшись с внешним миром, они припоминают былые житейские радости и заботы, заново осваивают смысл когда-то привычных понятий мирного времени. И каждого пронизывает сознание, что люди поистине должны начинать все строить заново — так обезображены, исковерканы фашизмом и внутренний мир человека, и внешние формы жизни.

Но вот, наконец, бывшие заключенные свободны, они мирные граждане (“Victoria”). Вот он, апофеоз справедливости, победа — *victoria*. Но рядом с бывшими узниками живут и преуспевают бывшие палачи. Двадцать лет спустя они встречаются в зале суда одной из европейских буржуазных стран. Здесь должна, наконец, восторжествовать справедливость. Дав волю горькой иронии, автор размышляет над тем, в какой мере могут воздать

должное жертвам и наказать палачей законы, по которым сегодня судят военных преступников.

Быть может, смысл встречи бывших узников не только в том, чтобы дать необходимые показания, но и в том, чтобы восстановить в памяти все, что случилось с ними в те страшные годы, и каждому подвести итог прожитой жизни. А отношения между людьми после освобождения сложились непростые, даже между теми, кто стоял по одну сторону баррикад. Крупный деятель коммунистического движения в одной из западных стран и известный на Западе писатель; видный кардиолог, живущий в одной из социалистических стран; полицейский агент и мелкий лавочник. Казалось бы, что общего у них теперь с полуживыми людьми в полосатой одежде, двадцать лет назад освобожденными из лагеря? И все-таки каждый из них связан со своим прошлым, ибо в этом прошлом зародилось нечто святое и нерушимое — закон товарищества, закон человечности. После победы в войне борьба не закончилась, она продолжается и в мирных условиях, она ничуть не легче — борьба с враждебными обстоятельствами, с косностью и очень часто — мучительная борьба человека с самим собой. В этой борьбе за человечность Джордже Лебович видит единственный смысл жизни.

Герои трилогии Лебовича носят символические имена, обозначающие их принадлежность к той или иной категории современного человечества. Свой трагический путь они проходят словно бы для того, чтобы воплотиться в персонажей его пьесы «Серебряная нить» (1968), действие которой происходит в современной автору Югославии. И вот любопытная закономерность: обратившись к действительности наших дней, Лебович, прекрасно владеющий искусством построения сюжета, вдруг «останавливает» действие. Резко меняя по ходу пьесы внутренний смысл ситуации, в которой оказались герои, он заставляет каждого из них изложить свою позицию. Каждый персонаж пьесы — ярко очерченный социальный

и психологический тип, характерный для современной Сербии или Хорватии. Каждый из героев пьесы по-своему счастлив и по-своему несчастлив, у каждого — определенная жизненная позиция. В центре внимания — ожесточенный спор партийного функционера Белого с майором службы госбезопасности. Пожилой майор считает молодого ответственного работника зеленым юнцом, который не может оценить жертв, понесенных его, майора, поколением. Белый не может преодолеть предубежденного отношения к майору, который, как ему кажется, готов видеть в каждом человеке преступника. Оба они иронически относятся к Бродяге, бывшему заключенному фашистского концлагеря. Бродяга считает, что тяжелое прошлое дает ему право идти по жизни стороной, не принимая в ней прямого участия.

И вот каждый из них проявляет высокие человеческие качества, спасая погибающих во время бури людей. Каждый — личность гораздо более значительная н интересная, чем это могло показаться на первый взгляд. И в наше время, подчеркивает Лебович, «серебряная нить» человеческой солидарности оказывается столь же крепкой, как в годы войны. Такова основная идея пьесы. Прекрасно чувствуя природу современной сцены, Лебович не поддается ее соблазнам, не отказывается от живых реалистических характеров, мастерски воссоздает нюансы человеческих отношений.

Многие югославские авторы, связанные с театром, в пьесах о современности в 1960–70-е гг. пошли по линии создания драмы-диспута, словно повторяя путь, пройденный «драматургией мифов». Писателей не интересует быт героев, поступки важны лишь постольку, поскольку они иллюстрируют позицию персонажа. Главная цель драматурга — позволить каждому высказаться до конца, будь то монолог, широкая дискуссия или словесный поединок.

В форме диалога была написана пьеса македонского писателя Коле Чашуле «Омут» (1966). Борьба югославских

коммунистов с господствовавшим в стране в 1930-е гг. реакционным монархическим режимом воплощалась в пьесе как поединок заключенного в тюрьму героя, носящего обобщенное имя Революционер, с представителем властей — Следователем. Проблема революции чаще всего ставилась в те годы в югославском искусстве как проблема этическая. Драма Чашуле — яркий пример такой трактовки темы революции в театре. Трагическое в этой пьесе, по замыслу режиссера Бранко Ставрева, подчеркнувшего в своей постановке историческую конкретность пьесы, несло в себе глубоко оптимистическую ноту и утверждение светлых идеалов.

Содержание драмы составляют размышления Революционера, сидящего в одиночной камере и готовящегося к допросу. В камере появляется воображаемый Следователь, который применяет к Революционеру изощренную психологическую пытку. Он передает на волю поддельное письмо о якобы страшных физических страданиях, которые стойко выдерживает Революционер. На воле возникает легенда о героизме Революционера, имя его передается из уст в уста. Следователь предлагает Революционеру пойти на компромисс — ведь легенда о нем уже сфабрикована, и теперь никто не узнает его настоящего поведения в тюрьме. Когда же Революционер отказывается, Следователь распространяет среди других заключенных слух о том, что письмо о его стойкости — фальшивка, на самом деле он предал товарищей. Слух этот проникает на волю, и революционная организация принимает решение ликвидировать предателя, как только тот выйдет на свободу. Следователь полагает, что ему удалось лишить своего узника самого главного — ему перестали верить друзья, рабочие, ради которых он готов на любые лишения. Он предлагает ему пойти на сделку со следствием или выйти на свободу, где его ждут пули товарищей, введенных в заблуждение. Революционер твердо заявляет, что предпочитает предательству гибель от руки друзей. Так завершается

этот моральный поединок. Революционер, нравственно окрепший и уверенный в себе, спокойно встречает входящего к нему в камеру настоящего следователя.

Повороты воображаемого сюжета в драме «Омут» служат не для развития действия, они являются лишь иллюстрацией того или иного тезиса. На сцену выносится диспут, дискуссия, столкновение мнений. Однако в отличие от «зашифрованных» пьес, где общество и личность выступают как силы, противостоящие друг другу, югославская драма-диспут на современную тему предлагала иную расстановку сил. Даже в тех случаях, когда личность находится в разладе с окружающей действительностью, этот конфликт не воспринимался как нечто извечное и непреодолимое. Конфликт выносился на суд зрителя во всей его сложности и остроте, и уже в том, что публика привлекалась к участию в проходящей у нее на глазах дискуссии, была заложена, по мнению авторов, основа его разрешения.

Одна из наиболее острых проблем югославской драматургии 1950–1970-х гг. — контраст между утопическими представлениями о построении социалистического общества, сложившимися в сознании многих участников революции, и реальной действительностью. Борьба за социализм с утверждением народной власти не заканчивается, начинается новый ее этап, причем не менее трудный, чем открытая схватка с врагом, — борьба с приспособленцами и карьеристами, с собственническими пережитками в сознании вчерашних товарищей по партизанскому отряду. В драме хорватского автора Душко Роксандича «Отбившиеся от стаи» (1968) эту истину мучительно осваивает недавний партизан по имени Рапо. Рапо пытается перенести в мирную жизнь привычки и представления военного времени, тем более что собственная правота кажется ему очевидной, — и терпит крах. В заключительной сцене автор оставляет своего героя погруженным в нелегкое раздумье. Пьеса подчеркнуто публицистична, весь комплекс ее проблем

прямо и непосредственно адресован сегодняшнему зрителю. Как писал драматург в статье для каталога фестиваля национальной драмы, он мог бы найти подобную ситуацию в иной исторической и географической среде. Но хорватский драматург выбрал непосредственный, прямой подход к современному материалу. Именно эта «ангажированность», как принято было тогда говорить в югославской критике, иными словами, включенность в решение острых проблем развития гражданского общества, и составляли характерную черту многих драм 1950–1970-х гг., отражавших современную действительность. Бескомпромиссная позиция автора и его героев декларировалась со сцены ясно и недвусмысленно, находя живой отклик у зрителя.

Специфика югославской драмы, как и многих других видов югославского искусства рассматриваемого периода, состояла в том, что общественные проблемы решались через конфликты нравственно-этические. Отдельная личность — ее формирование, ее взаимосвязи с другими людьми, ее ответственность за все происходящее — стала средоточием серьезных вопросов, связанных с попытками построения нового общества. В нравственно чистом, гармонически развитом человеке, чувствующем свою ответственность перед обществом, виделся тогда югославским художникам залог осуществления социалистического идеала. Решение этой проблемы в тогдашней югославской драме было далеко не всегда бесспорно, да и сама общественная проблематика с трудом укладывалась в рамки драм-диалогов. Порой она словно взрывала изнутри структуру камерной пьесы, и острее всего это понимали режиссеры, как всегда, непосредственно ощущающие контакт с публикой. Так случилось с пьесой словенского писателя Приможа Козака «Конгресс» (1965) — рядовой эпизод из научной жизни университета, вначале задуманный автором как цепь камерных диалогов, стал поводом для спектакля-дискуссии широкого общественного звучания.

Логика развития югославской драматургии первых послевоенных десятилетий, развивавшейся после отказа в начале 1950-х гг. от пресловутой теории «социалистического реализма» и провозглашения политики открытых дверей по отношению к современным тенденциям мирового искусства[2], вела к возрождению и развитию на новом этапе лучших традиций национального театра и обогащению их зарубежным опытом. В драматическом искусстве 1970–1980-х гг. мы встречаемся с эмоциональной насыщенностью, полнокровной разработкой характеров, постановкой социальных и нравственных проблем в разнообразных театральных формах, от фольклора до авангарда, от реконструкции приемов ранних экспрессионистских сцен до всевозможных постмодернистских стилизаций.

Развивая традиции народного эпоса и продолжая гуманистическую линию, заложенную в 19 в. классиком черногорской литературы Петром Петровичем-Негошем, Жарко Команин создал пронизанную трагическим мироощущением драму на остросовременный в те годы сюжет «Полынь» (1972). Исполнение этой пьесы в годы социализма было запрещено. Герой драмы «Полынь», пытаясь навязать односельчанам примитивные формы коллективизации, вступает в конфликт не только с друзьями и родными, но и с собственной совестью: он не в силах понять и принять изменения «линии партии». Крестьянка Йована в драме Команина «Очаг», подобно Антигоне, борется за право похоронить на сельском кладбище одного из своих братьев, в годы Народно-освободительной борьбы выступавшего против партизан, рядом с другим братом-коммунистом. Героиня ведет нескончаемый диалог с жителями родной деревни, причем осуждающий ее коллектив выступает подобно хору в античных трагедиях.

2 См. об этом подробно в статье Г. Я. Ильиной «Человек-эпоха: Мирослав Крлежа» в данном сборнике.

В финале у остывшего очага, символа черногорской патриархальной общины, остаются только беспомощные старики — родители, потерявшие всех своих детей в эпоху братоубийственных схваток. Трагический спектакль по этой пьесе в Национальном театре Титограда (ныне городу возвращено его историческое название Цетинье) в 1974 г. открыл новую страницу истории сценического искусства в Черногории.

Сербские драматурги обращаются главным образом к комедийному и сатирическому жанру. В комедиях Александра Поповича, отмеченных печатью «театра абсурда», очевидно продолжение традиции Нушича и бесстрашное утверждение гуманистических убеждений автора. Любовью публики пользовались его знаменитая «Карьера портного Боры» (1967) с авторской ремаркой «случается и такое в ходе бурного мирного строительства» [Драматургия Югославии 1982, 223], а также сатирический гротеск «Нерест сазанов» (1985), направленный на разоблачение современного мещанства. Душан Ковачевич развивает жанр трагикомедии на острые общественные темы, общие для недавнего прошлого всех социалистических стран: тотальный страх перед органами государственной безопасности, подозревающими в измене всех и каждого («Балканский шпион», 1983), и бесплодность слежки за интеллигенцией, которой одержим сотрудник спецслужб («Профессионал», 1990). Кризис современной морали исследовал Д. Ковачевич в лирической комедии «Сборный пункт» (1982).

Иво Брешан продолжил издавна присущую хорватской драматургии традицию острой пародии в формах европейского площадного театра. Постановка режиссера Божидара Виолича по его комедии «Представление “Гамлета” в селе Нижняя Мрдуша» (1971) — горькая сатира на попытки построения социализма в нищей деревне, где власть захватили воры и карьеристы [см.: Брешан 1982]. Спектакль, соединяющий традиции народной смеховой культуры и гротесковые приемы современной сцены,

с огромным успехом шел в Загребе и получил почетную «Премию публики» международного фестиваля БИТЕФ (1971), но не пользовался поддержкой властей и недолго продержался в репертуаре. В других комедиях Брешан продолжил свои посягательства на основы современного ему общественного строя: «Нечестивый на философском факультете» (1975), «Смерть председателя домового комитета» (1978), и даже на главный принцип югославского пути в социализм — самоуправление: «Гидроцентраль в Сухом Доле» (1985).

Ныне широко известный за пределами Хорватии драматург Слободан Шнайдер, по его собственному определению, «непризнанное дитя Мирослава Крлежи», продолжил в 1980-е гг. активные поиски в области театральных форм, от социальных, в духе экспрессионизма, гражданских драм до буффонады и гран-гиньоля, опираясь как на опыт европейской культуры, так и на национальные литературные традиции [см. Шнайдер 2012]. В драме «Хорватский Фауст» (1981) ранее упоминавшийся реальный эпизод перехода актеров, сыгравших драму И. В. Гёте, в 1942 г. из «Государственного театра» под управлением чиновников режима Павелича на партизанскую сцену, стал предметом постмодернистского сценического гротеска о «театре в театре». Шнайдер едко иронизирует по поводу любых форм общественного устройства, унижающих человеческое достоинство и пресекающих стремление к свободе. Признанная на родине «крамольной», эта пьеса не исполнялась в Загребе. В 1982 г. режиссер Дино Радоевич поставил ее с драматической труппой Национального театра г. Сплит как историческую драму. Иначе история «Хорватского Фауста» была прочитана осенью того же 1982 г. режиссером Слободаном Унковским в белградском Югославском драматическом театре. Спектакль стал одним из бесспорных достижений лучшего в то время театрального коллектива федерации, а критикам пришлось в своих рецензиях, подобно авторам «зашифрованных» драм 1960-х гг., прибегнуть

к эзопову языку. Йован Чирилов писал о новом направлении театральной мысли, которое, не будучи ни документальным, ни романтическим, тяготеет к театру исторической бескомпромиссности [Arhiv JDP 1982].

Владимир Стаменкович определил тему спектакля как метафору судьбы мыслящей личности, которая, как остроумно заметил критик, «вступает в схватку с историей ради того, чтобы, вопреки иррациональным вывертам, реализовать заложенный в человеке потенциал гуманизма» [Ibid.].

В конце 1980-х гг. внимание зарубежной критики привлекли также легкие ироничные постмодернистские опыты Миро Гаврана («Креонт и Антигона», 1983, «Чехов распрощался с Толстым», 1989): фестивали его пьес «Гавранфест» проходили в Словакии (теперь в Польше и в Чехии).

В основе творчества македонского драматурга Горана Стефановского лежит стремление осмыслить нелегкий путь своего народа, колеблемого вихрями истории, подобно ветке на ветру (эта метафора стала названием одной из пьес его предшественника Коле Чашуле) [см.: Стефановский 1987]. Пьеса-сказка Стефановского «Яне-баламут» (1974) возрождала жанр фольклорного спектакля-притчи с уклоном в сатиру на современность [Стефановски 1982].

Словенский писатель Андрей Хинг в своих психологических драмах продолжил линию Ивана Цанкара — изобличение мещанских нравов средствами горькой иронии («Женихи», 1979) [см.: Хинг 1984]. В том же горько ироническом ключе трактуются им и сюжеты мировой истории и искусства в таких драмах, как «Завоеватель» (1971) или «Глухой на границе» (1969), посвященной судьбе художника Франсиско Гойи.

В 1989 г. в Европе, благодаря показу на белградском международном фестивале БИТЕФ, приобрел известность спектакль словенского режиссера Томажа Пандура на основе драмы его соотечественника Иво Светины «Шехерезада. Западно-восточная опера».

За названием-метафорой, отсылающей зрителя и к сюжетам «Тысячи и одной ночи», и к поэтическому циклу И. В. Гёте «Западно-восточный диван», скрывалось иносказание о том, что ни жестокость безумного правителя, ни интриги придворных, ни мудрость и обаяние сказочной красавицы не в силах спасти изжившую себя империю[3]. Впоследствии многие увидели в этой мрачной постмодернистской сказке нечто вроде предсказания последовавших исторических событий.

С распадом федеративной Югославии в 1991 г. и образованием на ее руинах шести независимых республик в драматургии и театре Сербии, Хорватии, Словении, Македонии, Черногории, а также Боснии и Герцеговины, как и во всей культуре этих стран, наступил новый этап, который еще предстоит исследовать.

Многие из пьес сербских, словенских, хорватских, македонских, боснийских и черногорских авторов получили известность за пределами Югославии благодаря работе переводчиков, зарубежным гастролям отдельных театров и участию их в сезонах Белградского международного театрального фестиваля БИТЕФ [Вагапова 2011].

Литература

Бор 1982 – *Бор М.* Звезды вечны // Драматургия Югославии. М., 1982. С. 81–148.

Брешан 1982 – *Брешан И.* Представление «Гамлета» в селе Нижняя Мрдуша // Драматургия Югославии. М., 1982. С. 503–566.

Вагапова 1986 – *Вагапова Н. М.* Югославский партизанский театр // Искусство в борьбе с фашизмом. 1939–1945. М., 1986. С. 13–26.

3 В 1991 г. пьеса И. Светины «Шехерезада» с подзаголовком «трагедия» была поставлена в Ашхабаде (Туркменистан) художественным руководителем Театра юного зрителя Тачмамедом Мамедвалиевым в декорациях сценографа Андриса Фрейбергса (Латвия). Стихотворный перевод (с русского прозаического перевода Н. М. Вагаповой) осуществил писатель Г. Какабаев.

Вагапова 2011 — *Вагапова Н. М.* Международные театральные сезоны в Белграде. БИТЕФ 1967–2007. М., 2011.
Драматургия Югославии 1982 — Драматургия Югославии. М., 1982.
Крлежа 1980 — *Крлежа М.* Аретей, или легенда о святой Анцилле, райской птице. Фантазия // Крлежа М. Избранное. М., 1980. С. 431–532.
Маткович 1975 — *Маткович М.* «Ярмарка снов» и другие пьесы. М., 1975.
Стефановски 1982 – *Стефановски Г.* Яне — баламут // Драматургия Югославии. М., 1982. С. 588–622.
Стефановский 1987 – *Стефановский Г.* «Полет на месте» и другие пьесы. М., 1987.
Хинг 1984 — *Хинг А.* Блудный сын и другие пьесы. М., 1984.
Шнайдер 2012 — *Шнайдер С.* Три пьесы. М., 2012.
Arhiv JDP 1982 — Arhiv Jugoslovenskog Dramskog pozorišta, Beograd. (Архив Югославского Драматического театра, Белград).
Partizanska pozornica 1975 – Partizanska pozornica. Tekstovi i izvedbe enobea. Pronašla, povezala i po prvi puta pokazala javnosti Maja Hribar Ozegović. U Zagrebu, 1975 godine
Smole 1962 — *Smole D.* Antigona. Novi Sad, 1962.
Šoljan 1970 — *Šoljan A.* Devet drama. Zagreb, 1970.

Б. Сенкер (Загреб)

ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ГРОТЕСК В ХОРВАТСКОЙ ДРАМЕ И ТЕАТРЕ

В вихре Первой мировой войны многое было разграблено, разрушено и расхищено; в числе прочего закатилась звезда театра и драмы хорватского модерна, а Новая драма и Новый театр еще не сумели о себе заявить. Хотя молодой Крлежа с 1913 г. постоянно пишет драматические произведения — известные по поздним переработкам или по названиям — и предлагает их Хорватскому национальному театру в Загребе, режиссер и художественный руководитель Йосип Бах, несмотря на всю свою симпатию к молодым авторам и интерес к модернизму, постоянно отвергает эти пьесы, и их постановка откладывается на неопределенное время. В 1919 г. между Крлежей и Бахом состоялся вошедший в историю диалог, в котором молодой Крлежа, появившись в послевоенной Хорватии, стал скорее победителем, а Бах, несомненно, проиграл. Эта полемика, наряду со своеобразным спором Крлежи с самим собой, с собственным юношеским энтузиазмом, ознаменовала начало нового (сравнительно короткого) периода в развитии хорватской драмы и драматического театра. Спор Крлежи с самим собой нашел выражение в лекции, которую он прочел в Осиеке в 1928 г. Накануне публичного чтения своей новой драмы «В агонии» писатель оценил все свои ранние драматургические сочинения как ложный путь — и тем самым означил конец прежнего периода своего творчества [Krleža 1983 (1932), 165–185, 294–295].

Первый послевоенный театральный сезон в Загребе прошел под лозунгом злободневной политики

DOI: 10.31168/91674-526-9.15

и определялся государственной пропагандой. На сцене и в зрительном зале (особенно в ложе для важных персон, которая с каждой очередной сменой в верхах заполнялась новыми зрителями) открыто приветствовался развал Австро-Венгерской империи и основание нового государства — Королевства сербов, хорватов и словенцев. Драматический репертуар Хорватского национального театра состоял из спектаклей по пьесам «Иллирийцы» Луначека, «Освободители» Туцича, «Барсук перед судом» Кочича, «Хаджи Лоя» Нушича (согласно авторской ремарке, «фрагмент из трагедии сербского народа») и «Смерть матери Юговичей» Войновича [HNK 1969, 384]. Для словенской драмы в тот момент места в репертуаре не нашлось, что и не удивительно: драматургия словенцев была гораздо сильнее пропитана интересом к словенской национальной идее, нежели духом славянства и югославянства — да и критическая направленность, особенно с левых позиций, в ней была выражена ярче. Хорватский национальный театр в Осиеке (один из немногих в Хорватии, наряду с загребским) имел профессиональную актерскую труппу, и хотя не испытывал особенного давления со стороны властей, отдал дань премьерам политизированных пьес, среди которых — комедия «Новый порядок» Иосипа Еугена Томича, историческая пьеса «Князь Иво из Семберии» Бранислава Нушича, дань истории хорватского народа «Петар Зриньски» Еугена Кумичича, а также ранее упомянутые «Илирийцы», «Барсук на суде» и «Смерть матери Юговичей». Эти произведения, столь различные в стилистическом и жанровом отношении, к тому же принадлежащие не только разным национальным литературам и театрам, но и разным эпохам, объединяет прямая или косвенная пропаганда югославянского объединения, а также идея равенства между славянами и романо-германскими народами, и даже утверждение духовного и морального превосходства славян над другими нациями.

В начале 1920-х гг. изменились общественные, финансовые, административные, политические и юридические устои театра. Несмотря на то, что уже в октябре 1919 г. загребский театр получил статус государственного учреждения, он был все еще в ведении местных, в те годы автономных, органов исполнительной власти. Однако с 1921 г. «заботу» о театре, как о всех других культурных и художественных институциях в стране, начинает брать на себя — наряду с Комиссариатом по просвещению и религии — Художественный отдел Министерства просвещения в Белграде. Уже на следующий год загребский Национальный театр, а вслед за ним и все остальные 11 государственных театров в Королевстве сербов, хорватов и словенцев перешли в ведение Министерства просвещения, в результате чего полностью утратили свою административную и финансовую независимость. Все деньги, в соответствии с жестким предварительным расчетом, государственные театры получали из центрального бюджета, а все доходы (от продажи билетов, аренды помещений и др.) должны были возвращать государству. Таким образом, ни один театр в Королевстве, независимо от числа зрителей и постановок, не имел права распоряжаться суммой, превышающей субсидию из Белграда. Все назначения также исходили от министерства, точнее от указов короля. После трех лет постоянной смены руководства и закулисных интриг в загребском театре сформировалась, наконец, мощная художественная тройка: критик и переводчик Юлие Бенешич (административный директор), критик и режиссер Бранко Гавелла (директор драматической труппы) и дирижер и композитор Петар Коньович (директор оперной труппы). Эти люди вели театр до середины двадцатых годов, а затем вследствие разных обстоятельств, в основном политических, и под нажимом консервативной театральной критики они постепенно отошли от управления, а затем и уехали из Загреба или вообще оставили театральное поприще.

Гавелла переехал в Белград и потом в Чехию, Бенешич — в Польшу [Batušić 1978, 326–331].

Художественный уровень Хорватского национального театра в первой половине двадцатых сравним с уровнем этого театра 1894–1898 гг., когда директором был Стьепан Милетич. Тем не менее рассматриваемое время нельзя назвать «эпохой Бенешича» (по аналогии с «эпохой Милетича»), поскольку в силу сложившихся обстоятельств директор теперь гораздо меньше, чем раньше, влиял на художественную, административную и финансовую жизнь театра. Бенешич, несомненно, был одним из самых успешных руководителей Хорватского национального театра: он давал возможность работать и творить. Режиссеру Бранко Гавелле он запомнился как человек, «делавший ставку на тех, в кого верил, и все свои усилия самозабвенно прикладывал к тому, чтобы обеспечить этим людям как можно более прочный административный тыл» [Gavella 1982 (1953), 98].

В 1920-е гг. в хорватском театре сотрудничали и соревновались друг с другом открытые всему новому, талантливые и амбициозные драматурги, режиссеры, актеры, сценографы и композиторы, совместные усилия которых — всегда необходимое условие театрального искусства. В этот круг необходимо, конечно, включить и театральных критиков, которые порой с литературных и эстетических позиций, а порой с позиций совершенно субъективных, клановых, политических или идеологических, оценивали и интерпретировали происходящее на сцене. После Первой мировой войны в театральный коллектив влился целый ряд замечательных людей: актер, режиссер, драматург и театральный администратор Тито Строцци, сын выдающейся трагической актрисы Марии Ружички-Строцци, который интересовался широким кругом проблем — от актерской интерпретации Гамлета или Ричарда Третьего до организации и проведения развлекательных программ кабаре; словенская актриса Вика

Подгорска, которая допускала ошибки в произношении, но очень точно угадывала тон своих персонажей; ее супруг, актер, режиссер и педагог Хинко Нучич, а также не получивший специального образования, но обладавший врожденным талантом комик Аугуст Цилич, любимец самой широкой публики. Усилиями Бранко Гавеллы и при содействии русского режиссера Юрия Эрастовича Озаровского театр обзавелся и собственным училищем, а именно — Государственной театральной школой, в которой в течение десяти лет видные литераторы, деятели театра и изобразительного искусства воспитывали молодое поколение. Здесь получили свои дипломы будущие примы и премьеры Хорватского национального театра Нада Бабич, Эрвина Драгман, Божена Кралева, Вьекослав Африч, Дубравко Дуйшин, Йозо Лауренчич и др. [Batušić 1978, 381–386, 392–399]. Если в эпоху Милетича театр опирался на звезды, и именно к ним приспосабливался репертуар, а также способ трактовки драматических произведений, в театре 1920-х гг. главную роль начинают играть режиссеры и драматурги в основном младшего поколения, а также некоторые люди зрелого возраста — например, Милан Бегович, который освоил новую стилистику будучи уже немолодым человеком [Marakovi ć 1971 (1927), 503], — и сценографы, по образованию в основном академические живописцы.

Спектакли ставились в основном тремя очень разными режиссерами — Бранко Гавеллой, Иво Раичем и Тито Строцци. Раич представлял эстетическую направленность, которая обозначилась в его творчестве еще в годы модерна, и стремился к тому, чтобы постановки во всех своих проявлениях — в речи, жесте, мизансценах, костюмах и декорациях — были приятны для глаза и уха, отличались изысканностью. Тито Строцци тяготел к авангардному эксперименту, стремился разрушить театральную иллюзию, создавал яркие стилизации в игре актеров и в декорациях, производил впечатление

сценами со множеством световых и звуковых эффектов, с ритмическим движением масс. Гавелла, по его собственному признанию, больше всего занимался «соотношением безграничной энергии внутренней речи» драматического произведения и «строгой заданности внешней (актерской) речевой формы» [Gavella 1967, 60]; работа этого режиссера сводилась в основном к тому, чтобы вместе со сценографом и другими коллегами добиться того, чтобы произнесение актером своей роли не было пустым механическим повторением авторского текста, а выступило как естественный речевой акт.

В корне изменилось и понимание сценографии. Живописцы и графики Томислав Кризман и Марьян Трепше, художник и искусствовед Любо Бабич, а также русский сценограф Василий Митрофанович Ульянищев в 20-е гг. уже не писали богато разукрашенный задник, перед которым облаченные в театральные костюмы актеры произносили тексты своих ролей. Они работали над трехмерным пространством сцены, которое в спектаклях, близких европейскому театральному конструктивизму, приводилось в движение самими актерами или двигалось вместе с ними. Прежнее понимание декорации как реалистической или стилизованной картины «места действия» было вытеснено новым пониманием декорации как пространственной и структурной модели драмы, как выявления и визуальной экспликации внутренних, глубинных отношений в тексте.

Ярким примером такого рода подхода к сценографии служат точные, глубоко проработанные пространственные декорации Бабича к спектаклю «Ричард Третий». Все действие происходит на огромной пирамиде, по которой идет серпантин, уводящий к самому верху, а внутри этой пирамиды располагаются гробницы убитых жертв. В спектакле «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (режиссер Бранко Гавелла) актеры, находясь внутри сценических композиций, постоянно меняют

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

расположение выпуклых и вогнутых экранов. В спектакле «Авантюрист у ворот» М. Беговича кулисы пролистываются наподобие книжных страниц, а персонажи из сновидений, представленные как театр в театре, появляются на сцене, проходя через огромную суфлерскую будку.

О ведущей роли режиссера свидетельствует и то обстоятельство, что в первом послевоенном десятилетии Шекспир снова стал самым востребованным в театре автором, что было характерно и для эпохи начала века. Состоялось восемь премьер спектаклей и существенно обновленных трагедий и комедий Шекспира. Сразу вслед за английским классиком шли Август Стриндберг (целых шесть спектаклей, хотя удивительно, что среди них не было ни одной ранне-экспрессионистской «игры сновидений»), Бернард Шоу (пять постановок), Леонид Николаевич Андреев и Луи Верней (четыре у каждого). Интересно (и это заслуживает более пристального изучения, чем позволяет объем данной статьи), что хорватский театр был полностью закрыт для западной экспрессионистской драмы. Так, немецкие авторы Карл Штернхайм, Георг Кайзер и Эрнст Толлер словно не существовали для наших актеров, и их внезапно «откроют» только в 1980–1990-е гг. двадцатого века. Аналогичное отношение сложилось и к зачаткам французского сюрреализма, а также к русскому авангарду [Košutić-Brozović 1982]. И причины этого коренились в обстоятельствах (не только) эстетической природы.

Большая сцена Хорватского национального театра в 20-е гг. неизменно оставалась центром драматического театра в Хорватии, но шел и постоянный процесс децентрализации театрального искусства. Последний, однако, был приостановлен в результате экономического и политического кризисов, охвативших страну после убийства Стьепана Радича и ряда других хорватских депутатов белградского парламента, а также

установлением в стране диктатуры короля Александра I Караджорджевича[1]. Так, в Сплите профессиональный театр существовал уже с 1920 г., но в 1928 г. он был слит (под предлогом рационализации) с Национальным театром в Сараево, в результате чего возник Национальный театр западных областей. Схожая судьба ждала и театр в Осиеке: в том же году его слили с Сербским национальным театром из Нови-Сада, да еще и закрыли основное здание на ремонт. В Дубровнике в эти годы возродилось почти забытое со времен Далматинско-Дубровницкого Возрождения театральное самосознание, правда, в рамках двух любительских трупп. В Карловаце Молодежный театр Бранко Тепавца, а позднее Народный театр Хинка Томашича и Степана Михалича, автора экспрессионистической, исполненной пассионарности, пьесы «Горбунья», был охвачен поисками собственного пути, а город Вараждин со своим Интимным театром под руководством Бранко Тепаваца (к сожалению, он просуществовал только один сезон — 1924/1925), некоторыми своими работами, например, экспериментальным спектаклем по пьесе Донадини «Смерть Гоголя»[2], доказал, что не отстает от Загреба и других театральных центров страны. В 1923 г., после открытия Театра на Тушканаце[3], Хорватский национальный театр в Загребе получил долгожданную вторую сценическую площадку, предназначенную для так называемого «легкого», то есть развлекательного, репертуара, но также и для экспериментов; сцена была открыта для молодых драматургов и режиссеров, для нетрадиционных постановок,

1 Александр I Караджорджевич — с 1921 г. король Королевства сербов, хорватов и словенцев. В 1929 г. установил военно-монархическую диктатуру, основанную на принципах сербского доминироания. — *Прим. пер.*

2 Ульдерико Донадини (*Ulderico Donadidi*) — хорватский драматург, экспрессионист, автор пьесы «Смерть Гоголя» (1921). — *Прим. пер.*

3 Тушканац — лесопарковый район в Загребе. — *Прим. пер.*

таких как экспрессионистская пьеса Калмана Месарича «Космические жонглеры». Разумеется, речь здесь шла не только о децентрализации, но и о своего рода стратификации хорватской театральной жизни, о поиске альтернативных форм театрального искусства [Batušić 1978, 430–459; Lešić 1986, 193–195].

Задушенный внебрачный ребенок, которого распеленывают на рассвете, в драме Янка Полича Камова «Оргии монахов», написанной накануне безвременной кончины автора в 1910 г., однако опубликованной только в 1950-е гг.; финальная сцена почти ритуальной «схватки двух зверей», которые критика уподобила конфликту животного и духовного начала в человеке, или попросту ницшеанского и толстовского миропонимания, в пьесе Косора «Пожар страстей»; столкновение реального и нереального, воплощенного в мистической немой Незнакомке в одноактной пьесе Галовича «Перед смертью» и фантасмагория картины оживающего Христа перед церковью в пьесе Огризовича «Откровение» — все это знаки того, что экспрессионизм и гротеск в драматургии заявили о себе в эпоху модернизма, точнее на рубеже первого и второго десятилетия 20 в. Присутствие этих направлений в хорватской драматургии и в театре между тем стало особенно ощутимо после публикации в 1918 и 1919 г. (в журнальном и книжном изданиях) экстатических драм Крлежи «Кралево», «Христофор Колумб» (в тогдашнем варианте «Кристобал Колон»), «Хорватская рапсодия» и «Микеланджело Буонарроти», а также вышеупомянутой полемики Крлежи с Йосипом Бахом. Веяния экспрессионизма возникли и после первых опубликованных и поставленных пьес Йосипа Кулунджича, Тито Строцци, Ульдерико Донадини и Августа Цесарца. К этому ряду стоит добавить и отзывы молодых критиков, их резкий тон по отношению к театральному репертуару, а также общей стилистике традиционного национального театра. В течение нескольких последующих лет

экспрессионизм будет позиционировать себя как основной стиль — правда, не столько в плане количества, сколько качества — а затем внезапно сойдет со сцены. Гротеск, который возник одновременно с экспрессионизмом и имел с ним много общего, проявит большую устойчивость к переменам. В полемике Крлежи с Бахом, пока та не вылилась во взаимные оскорбления и политические доносы, пока еще речь шла о различиях в понимании драмы и театра, Крлежа утверждал, что «господин Бах устремлен взором на театральные кулисы, а не на пьесу» и потому считает, «с точки зрения кулис, занавеса и подмостков», что представить на сцене его, Крлежи, драматические образы невозможно [цит. по: Krtalić 1986, 989]. Сам Крлежа старался решить «проблему дематериализации сегодняшней сцены» [цит. по: Ibid.]. Согласно и в наши дни актуальным идеям Йосипа Богнера[4], существенное различие между экспрессионизмом и модернизмом состоит в том, что экспрессионизм «основан на эстетике духовной активности и духовной интенсивности», а модернизм требует от «художества», чтобы в нем «между предметами в природе и в искусстве было соответствие», и потому понимает экспрессионизм «прежде всего, как продукт материала, техники и потребности» [Bogner 1993 (1930), 78]. Если принять эту точку зрения, то можно прийти точно к таким же выводам, которые обозначились в столкновении мнений Крлежи и Баха.

Театральный критик Любомир Маракович заявлял о себе как об интеллектуале-католике, и потому авангард был ему не близок; тем не менее он высоко ценил и понимал экспрессионизм. В 1927 г. он расширил и яснее артикулировал выдвинутое Крлежей противопоставление «материальность / нематериальность» сцены. В своем очерке «За пределами экспрессионизма. Попытка

4 Йосип Богнер (1906–1936) — хорватский критик и литературовед, предшественник Загребской школы теории литературы. — *Прим. пер.*

найти баланс» Маракович констатировал, что экспрессионизм в Хорватии способствовал «перерождению драмы» и аргументировал это так:

> ...экспрессионизм, который расправился с игровым духом модерна, с его экзотическими мечтаниями и пустозвонством прилизанного стиха, возвращает поэзию на землю, в реальность жизни; в соответствии со своим типом социального темперамента он выдвигает на первый план действие, дело, акцию и воплощает их в драме. Драматургия в экспрессионизме построена прежде всего на действии и самых своих высоких вершин достигает в динамике. Используя развитие технических средств, особенно кинематографа, она создает новые сценические возможности, добиваясь «дематериализации» театральной сцены и после долгой упорной борьбы, найдя конгениального режиссера в лице Б. Гавеллы, выходит на сцену Национального театра с такими исключительно сильными произведениями, как «Голгофа» и «Волчий лог». В отличие от драматургии прежних лет, в экспрессионизме чтение пьесы производит впечатление чего-то пустого и незаконченного, и только на сцене произведение обретает кровь и плоть, достигая неоспоримых эффектов» [Marakovi ć 1971 (1927), 502–503].

Когда речь идет о «театральном микрокосмосе» [Surio 1982 (1950), 19], драматические произведения в экспрессионизме — имеется в виду их сценическое воплощение — довольно сильно различаются между собой. Порой в сценическом пространстве объективируются (а в образах воплощаются) черты сознания и подсознания только одного человека, а порой с поднятием занавеса зрителю открываются целые планетарные видения. Так, в спектакле по пьесе Ульдерико Донадини «Смерть Гоголя» почти все персонажи (Чичиков, Хлестаков, Слава, Христос) являются продуктами гоголевского слегка помутненного

разума и вступают с ним в диалог. В пьесе Беговича «Авантюрист у дверей» представлена ужасающая картина чахоточной Девушки, которая на террасе загородного дома из последних сил сопротивляется Смерти. В пьесах Крлежи «Микеланджело» и «Волчий лог» показаны сны главных героев. С другой стороны, экстатический взор Крлежи охватывает все континенты и океаны. Столь же широк размах пространства в пьесе Месарича «Бунт Атласа». В некоторых драмах все события развиваются только на одном и том же месте и в краткий промежуток времени — в одном единственном крике, в судороге или всполохе — в других персонажи передвигаются от сцены к сцене и их жизнь развивается в череде кратких, отделенных друг от друга временем и пространством отрезках. «Театральный микрокосмос» в экспрессионизме открыт для представителей всех слоев населения, всех литературных традиций, так что в нем можно найти и библейских персонажей, и античных богов, и полубогов и героев, и великих людей, и гротескные изображения деревенщины, толстосумов, слабоумных, сумасшедших и преступников, городскую бедноту и гламурных столичных пижонов, а также призраков, тени, видения, вампиров.

В «театральном микрокосмосе» [там же], как определяют совокупность представленного и непредставленного в драматическом тексте и тексте спектакля, (слияние «мимезиса» и «диегеза», иными словами, разнообразный мир драмы), могут, между тем, быть выделены черты, которые объединяют ряд произведений хорватской драматургии первой половины 1920-х гг. Поэтому мне кажется, что легче описать экспрессионистскую «модель мира в драме», чем констатировать некую «идеальную модель» экспрессионистской драмы. Приведу несколько самых типичных черт экспрессионистского мира в драме.

Время в экспрессионистской драме — ночь. Иногда это Великая всемирная ночь, сумрак определенного общества, цивилизации и культуры — «балканские

потемки», скажет герой Крлежи Хорват в пьесе «Волчий лог», иногда это помрачение сознания персонажа, например, Гоголя. Часто возникает аналогия: мрак в мире = мрак в душе. Солнце, восходящее в последнем акте «Оргии монахов», звезды, по которым Христофор Колумб направляет свой корабль, чистый белый свет, о котором вспоминают герои Кулуджича и Месарича, а также «светлое видение солнечного края», которое «парит» над головами Павела и Мамы в пьесе Прпича «Христос на дороге» «как белая голубка обещания» появляются как объекты (чаще всего недостижимые) устремлений человека, затерянного в сумраке окружающего и/или внутреннего мира героев.

Вероятно, под впечатлением военных, революционных, контрреволюционных событий — катастроф, грабежей и разбоя, экспрессионизм впитал в себя страх перед пришедшей в движение озверелой толпой. В его мире такая толпа чаще всего никак не связана ни с классовым, ни с национальным или идеологическим коллективом, который организованно движется к определенной цели и способен, чувствуя свое призвание, изменить мир. Вместо таких организованных сообществ на нашу сцену устремляются воющие и рычащие звериные стаи, нередко похожие на своры диких собак. В ремарках к пьесе Крлежи «Кралево», где происходит пьяная драка в ярмарочной толпе, содержится указание: вывести на сцену диких лошадей и бешеных черных собак. В драмах Крлежи взбунтовавшиеся матросы и рабы на палубе корабля Колумба, Разбойники и Блудницы в пьесе «Микеланджело», отступающие в панике солдаты — персонажи драмы «Галиция», незримо присутствующие на сцене «зеленокадроши» (которых жандармский осведомитель Панделия в драме «Волчий лог» называет «псами»)[5], пьяницы

5 Разбойные отряды из числа дезертиров Австро-Венгерской армии времен Первой мировой войны с примкнувшими к ним

в корчме в пьесе «Кристуш» — все эти агрессивные сборища больше походят на стаи зверей, нежели на людские сообщества. Крестьяне из пьесы Беговича «Божий человек» пустились в погоню за Хайдуком как «за волком». В видениях Чичикова из пьесы Донадини «Смерть Гоголя» по России бродят обезумевшие толпы и «режут, братцы, режут». Перед одним из персонажей в одноактной пьесе Месарича «Клоун» из цикла «Космические жонглеры» проходит погоняемый тремя пьянчугами черный пес в упряжке, орава Крижара в поисках своего «стада» и Распутной женщины, члена общества «эротикон», склоняющей Путника к блуду. Распущенная пьяная компания, которая выбирает своим лидером проститутку, овладевает на какой-то момент сценой и в пьесах Строцци «Бешеный пес» и «Ecce homo!», но при этом не хочет, чтобы ее приняли за какой-то низкий сброд. В пьесе Ахмета Мурадбеговича «Бешеный пес» о мире автора говорят само название и ремарки, например, указание ввести «глухой собачий лай и рычание толпы». В пьесе Михалича «Горбунья» группы актеров (например, персонажи, носящие имена Корчма и Улица) ведут себя как в стае хищников — грубо, агрессивно, по-звериному. Даже в совсем короткой драме-наброске «Ненависть» Антуна Бранко Шимича нашлось место для реплики, в которой говорится, что «многие люди — это собаки» [Šimić 1968, 510].

Расправа и призывы к расправе, разрушение или попытка разрушения показывают отношение толпы ко всякой индивидуальности, всякой непохожести, к отдельной личности. Иногда даже закрадывается предположение, что в деструктивных и кровожадных речах и поведении примитивной толпы в хорватской экспрессионистской драме проговаривается страх драматургов перед читателями и театральной публикой.

крестьянами. Прятались в лесах (отсюда — отсылка к зеленому цвету в названии) Хорватии, промышляя грабежом и насилием.

Главный герой в экспрессионистской драме — это, как правило, одиночка, в широком диапазоне от непризнанного гения (Микеланджело и Колумб в пьесах Крлежи, Гоголь у Донадини, Зриньски у Строцци) и людей, по той или иной причине вытесненных на обочину общества (уродливая Горбунья у Михалича, нежеланный возвращенец, «бесноватый» Петар Станич из драмы «Бешеная собака», раненый Павел в пьесе Прпича, трагический Иуда у Строцци, восставший «работник и раб» Атлас в пьесе Месарича, гробовщик-вампир Янез в пьесе Крлежи «Кралево»), до тех, кто по примеру Раяка в пьесе Кулуджича «Полночь», а также персонажей пьес Крлежи «Галиция» и «Волчий лог» Орловича и Хорвата ищут путей «выхода из всего этого». К какой бы категории отверженных ни принадлежал герой экспрессионистской драмы, от какого бы общества он ни был изолирован, он всегда — существо не только социальное или физиологическое, но еще и космическое. Стремление к солнцу, звездам или свету, к освобождению духа от плоти, желание взлететь ввысь, вырваться из объятий ночи, из убогого мира нищеты, невежества, рутины, всеобщего сумасшествия — все это зажигает в душе героя «искру» иного мира, и она не дает ему окончательно затеряться в потемках или погрязнуть в трясине.

Это стремление существенно отличает главных героев от животной толпы, порождает драматическое напряжение, а оно, в свою очередь, приводит в движение действие, не столько в смысле «фабулы» и/или «завязки / развязки», сколько как осуществление постепенного перехода от начала к финалу. На уровне драматического повествования такое действие в экспрессионистской драме довольно часто реализуется в мотивах поиска чего-либо (вариации на тему Грааля) или страдания (вариации на тему Голгофы). Противостояние одиночки и толпы лишь иногда приводит к компромиссу. Например, Микеланджело в пьесе Крлежи и Страдалец

в пьесе Месарича идут на своего рода сговор с обществом. Но чаще драмы в экспрессионизме заканчиваются безвозвратным побегом, смертью в состоянии экстаза, самоубийством, криминалом или расправой. Страдание, бунт, борьба и поражение героя — этот его спарагмос[6], как сказали бы мифологи, — не бессмысленны. Они предвещают появление Нового Человека, который изменит мир, заново очеловечит общество, другими словами, он преобразит одичавшую бездушную толпу, превратив ее в союз свободных, сознательных, одухотворенных личностей.

В завершение приведем несколько характерных оценок, которые экспрессионистской драме давали сами авторы и критики 1920-х гг. «Открытие» Цесарича — это «трагедия в башне из слоновой кости», «Гробница» Крклеца — это «рапсодия в трех частях», «Ecce homo!» Строцци — это «трагедия человека Иуды из Кариота», «Мадонна Бистицкая» Прпича — это «традиционная провинциальная» мистерия, «Христос на дороге» — «привал на местных дорогах», «Волчий лог» Крлежи — «мещанское событие в трех актах с прелюдией и интермеццо», «Горбунья» Михалича — «игра страстей в трех действиях», «Божий человек» Беговича — «три часа утрени и вечерни», а его «Авантюрист у дверей» — «трагикомедия в девяти картинах», «Поездка» Фельдмана — «сентиментальный гротеск в трех действиях с эпилогом», «Космические жонглеры» Месарича — «театральный бурлеск в трех актах», «Полночь» Кулунджича — «три гротескных сцены с третьего этажа», а его «Скорпион» — «гротеск в трех действиях», «Бешеная собака» Мурадбеговича — «кровавая драма в шести картинах», и, наконец, почти неизвестная пьеса А. Б. Шимича «Ненависть» — «танец души в трех актах».

6 Спарагмос (*sparagmos*) — в античной мифологии экстатическое разрывание, раздирание собственного тела. — *Прим. пер.*

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

Вслед за Павао Павличичем можно утверждать, что эти определения — доказательство того, что литературный авангард, «устремляясь к новому, хочет создать нечто, что соответствовало бы новой реальности и резко отличалось от традиционных литературных форм», и потому авангард «не признает никакой иерархии жанров, равно как и жанров как таковых» [Pavličić 1988, 125].

Перевод с хорватского Н. В. Злыдневой

Литература

Batušić 1978 — *Batušić N.* Povijest hrvatskoga kazališta. Zagreb, 1978.
Bogner 1993 (1930) — *Bogner J.* Od simbolizma do impresionizma // Studije i portreti / Prir. A. Bogner-Šaban. Vinkovci, 1993. S. 69–79.
Gavella 1967 — *Gavella B.* Glumac i kazalište / Prir. N. Batušić. Novi Sad, 1967.
Gavella 1982 (1953) — *Gavella B.* Hrvatsko glumište. Zagreb, 1982.
HNK 1969 — Hrvatsko narodno kazalište 1984–1969. Enciklopedijsko izdanje / Ured. P. Cindrić. Zagreb, 1969.
Košutić-Brozović 1982 — *Košutić-Brozović N.* Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju // Dani hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište u međuratnim godinama. Split, 1982. S. 272–337.
Krleža 1983 (1932) — *Krleža M.* Moj obračun s njima. Sarajevo, 1983.
Krtalić 1986 — *Krtalić I.* Krležina polemika s Josipom Bachom // Republika. XLII. Br. 9–10. S. 985–1018.
Lešić 1986 — *Lešić J.* Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941). Novi Sad, 1986.
Maraković 1971 (1927) — *Maraković L.* Iza ekspresionizma. Pokušaj bilanse // Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1971. Sv. 86. S. 499–507.
Maraković 1971 (1930) — *Maraković L.* Moderni objektivizam. Pokušaj karakteristike nove faze u razvoju književnosti // Pet stoljeća hrvatske književnosti. Zagreb, 1971. Sv. 86. S. 519–529.
Pavličić 1988 — *Pavličić P.* Poetika manirizma. Zagreb, 1988.

Surio 1982 (1950) — *Surio [Souriau] E.* Dvesta hiljada dramskih situacija. Beograd, 1982.
Šimić 1968 — *Šimić A. B.* Mržnje. Ples duša u jednom činu // Forum. XV. Br. 2–3. S. 508–514.

Л. Чале-Фельдман (Загреб)

ХОРВАТСКИЙ ТЕАТР 20 ВЕКА: АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО

Для наших стран весьма
необычно, когда кто-то
рассказывает о театре, да еще
в письменной форме.
Из письма актера Фабиана
Шоваговича коллеге Пере Квргичу

Название этой статьи предполагает систематический обзор главных представителей актерского мастерства в Хорватии, обзор развития их стиля. Однако мы пойдем другим путем и обратимся к теме исходя из позиций самих актеров, их представлений о собственной миссии в театре, о своей роли / судьбе в обществе. Эти взгляды выражены в редких, но весьма впечатляющих попытках актеров примерить на себя ремесло писателя. Вместо обычного обзора истории театра как описания смены различных организационных форм и институций, успешного и не очень успешного опыта руководства театрами, творческих принципов режиссеров и драматургов, мы попытаемся очертить «историю снизу» — то есть историю, которая описывается голосами самого воплощения общественной и театральной полифонии. Актерство было, несомненно, самым чутким органом бурной жизни театра в культуре Хорватии прошлого века. Ведь это искусство, в котором сталкиваются наследуемые и приобретенные культурные установки, национальный и международный драматургический репертуар, режиссерские амбиции, исконная материальность живой театральной игры и многочисленные медитации

DOI: 10.31168/91674-526-9.16

все более усложняющегося технологического оснащения. Публикуя свои размышления, актеры показывали, как сильно они нуждаются в осмыслении самих себя. Написанное хорватскими актерами — это знак их постоянной неудовлетворенности местом актера в жизни общества, недовольства своим финансовым, художественным, политическим статусом, но прежде всего — оценкой их роли театроведами. Идя в разрез с мнениями театральной критики по поводу работы актеров, официозом театрально-исторических рецензий, «актерское театроведение» недвусмысленно свидетельствует о том, что в хорватской театральной культуре, пусть и не очень объемной по начинаниям, не было недостатка во всесторонне одаренных актрисах, а также актерах, обладавших большим критическим, социальным и интеллектуальным потенциалом.

Оставляя в стороне разнообразие форм деятельности, посредством которых актер, сойдя со сцены, мог включиться в общий дискурс — от создания драматических произведений, переводов, очерков и мультфильмов до роли протагонистов в теоретических исследованиях, биографиях, монографиях, а также романах и драмах, я остановлюсь на таких книгах, в которых авторам-актерам удалось не только достичь высокого литературного мастерства, но и стать театральным рупором своей эпохи, того или иного периода в жизни хорватского театра. Для периода, рассматриваемого в настоящем сборнике, с 1900 до 1990 г., характерна насыщенность событиями, компенсирующая запаздывающую профессионализацию актерского мастерства, поэтому не стоит удивляться тому, что созданная актерами мемуарная литература, с одной стороны, невелика по числу сочинений, а с другой стороны, типологически интересна и очень богата экскурсами в историю театра. Книги различаются по женскому и мужскому письму, некоторые из них представляют собой серию портретов, другие — собрание анекдотов из жизни коллег, есть в них и нечто

от остросюжетного романа и философского трактата, здесь можно найти полемические записки и интервью, письма и газетные колонки.

Написанное актерами — это часто «просто житейские эпизоды в духе бытовой беседы», порой страдающие «переоценкой собственного я» [Postlewait 1989, 252], однако авторам, несомненно, удалось сказать нечто своим голосом, создать свой стиль и образ — словом, выстроить очень личный, во многом субъективный, но зато такой чарующий историко-театральный мир. Не стоит задаваться вопросом, насколько все написанное соответствует правде, не стоит и придавать слишком большое значение концепту истории, который (пост) модернистская историография во многом пересматривает: вместо «истории событий как таковых» не лучше ли прислушаться к самой речи этих невольных откровений. В противоположность позиции, высказанной в свое время Дювиньо[1], согласно которой актерское мастерство несет на себе проклятие, потому что доказывает обреченность театра, а также то, обстоятельство, что искусство не имеет истории [Duvignaud 1993], все авторы, которых мы представим в данной статье, подтверждают как раз обратное: они не только увековечили собственное творчество, но и показали, какие общественные и художественные перемены это искусство пережило. Все внимание они уделяют своим предшественникам: вместо того, чтобы — как это часто бывает в автобиографиях и подобной мемуарной литературе — сосредоточиться на самих себе, неизбежно отводя себе более значимое место, чем старшему поколению, свое театрально-историческое предназначение они видят прежде всего в попытке осознать и увековечить черты актерских поколений в переломные моменты истории.

1 Жан Дювиньо́ (фр. *Jean Duvignaud*; 22 февраля 1921, Ла-Рошель — 17 февраля 2007, Ла-Рошель) — французский социолог и антрополог, драматург, журналист. — *Прим. пер.*

В подтверждение этого тезиса и в полной уверенности, что различия между женским и мужским началом в литературном абрисе общей театрально-исторической эпохи очень существенны, свой обзор я начну с «женского письма» Элизы Гернер (1920–2013), не только весьма плодовитой писательницы, оставившей после себя целых восемь книг, но и актрисы, отличающейся на редкость системным подходом к созданию собственной актерской генеалогии «великанов сцены» — в противном случае они «канули бы в небытие, в вечный мрак забвения» [Gerner 2001, 5]. Наряду с воспоминаниями о своем профессиональном пути, озаглавленными «Воскрешая в памяти, «Вырванное у забвения» [Gerner 1995], «В тени уходящего столетия» и «По следам моих сценических воплощений», наряду с книгой, посвященной ее жизненным спутникам, супругу — режиссеру и актеру Тито Строцци [Gerner 2004] и другу, писателю Мирославу Крлеже [Gerner 1993; 2002], Гернер создает и своего рода монографическую галерею под общим названием «Театр как судьба звезд хорватской драмы», где представлены портреты девяти, по ее мнению, самых крупных актрис старшего поколения и своих ровесниц. Тем самым она обозначила женскую составляющую эпохи, в которой, согласно бытовавшему в театральных кругах мнению, доминировал мужчина — а именно актер Дубравко Дуйшин (1894–1947)[2].

Хотя большая часть упомянутых книг Гернер написана после 1990 г., автора с полным правом можно считать наследницей тех этических принципов и вкусов, которые в хорватском театральном мире в межвоенный

2 О Д. Дуйшине написана единственная полноценная монография — систематическое биографическое и театроведческое исследование развития его художественного индивидуальности в культурно-политическом и театрально-историческом контексте времени, частично основанная и на неопубликованных автобиографических заметках актера [см.: Mrduljaš, 1988].

период играли ведущую роль, а после Второй мировой войны по ряду причин отошли в тень. Об этом свидетельствует и галерея портретов, овеянная духом воспоминаний и созданная в противоположность не только общепринятому, в том числе и в театре, исторически сложившемуся мужскому шовинизму, но и в пику постоянным угрозам в адрес долго остававшегося единственным, а потом ставшего главным театра. В этот главный театр, Хорватский национальный театр, Гернер попала по рекомендации Степана Милетича, чиновника и фаната труппы графа фон Мейнингена. Сыграли роль в ее судьбе и незабываемые гастроли Московского Художественного театра в Загребе в 1921 и 1929 г., которые еще несколько десятилетий останутся в памяти как недостижимый идеал коллективного действа: особенно большое впечатление они произвели на супруга Элизы Гернер Тито Строцци[3].

Книга Элизы Гернер «Театр как судьба дивы хорватского театра», а также ее автобиографические сочинения, стали проявлением той неявной стороны истории хорватского театра, которая оспаривала утвердившееся с 19 в. понимание места женщины-актрисы. Книга начинается отголоском романтической концепции, согласно которой актер, а особенно актриса — носители национального духа, а именно, с беллетризированной биографии маркизы Марии Ружички-Строцци (1850–1937), этой легендарной, признанной во всем мире театральной дивы, которую австрийские критики за ее замечательный

3 Вот что об этом написано в книге «Воскрешая в памяти»: «Думаю, что на Строцци как молодого актера ничто не произвело большего впечатления, чем гастроли Московского Художественного театра в Загребе в 1921 и 1929 г. Обучавшийся в Вене у Райнхардта, Строцци искренне восторгался художественным уровнем актерской игры, пониманием театрального искусства, и у него впервые в жизни возникло желание создать собственную труппу, то есть театр, и это желание не угасало в нем до конца жизни» [Gerner 1988, 19–20].

голос прозвали «Сарой Бернар славянского юга». Она была матерью уже упомянутого будущего супруга Гернер, и это обстоятельство придает заголовку книги дополнительный смысл. Много внимания автор уделяет апологетике вечной женственности и гламуру, упомянуты и славные титулы этой замечательной актрисы, которая еще при жизни была увековечена мраморным бюстом, и поныне украшающим фойе Хорватского национального театра. Есть здесь и бесчисленные поздравления таких выдающихся хорватских драматургов, как Срджан Туцич и Иво Войнович. Но при этом автор раскрывает и сложный характер своей героини, на котором отложился отпечаток суровой эпохи и трудной судьбы. Первоначально получившая образование как оперная певица, Мария Ружичка-Строцци завоевала сцену благодаря своей «привлекательной внешности, шарму и прекрасному голосу», но при этом всю жизнь испытывала «страх, беспокойство, неудовлетворенность и трепет перед творческими задачами», к тому же она постоянно несла груз чисто житейских тягот — «нехватку денег, жизнь взаймы, долги по ломбардам, неоплаченные счета», а затем «проводы, проводы, проводы» своих близких [Gerner 2001, 26]. В отдельные сезоны количество ролей широкого стилистического и жанрового диапазона доходило до пятидесяти, и, поскольку спектакли быстро снимались с репертуара, приходилось учить тексты ночами напролет. Она родила восьмерых детей (из которых выжили только трое) и обычно не покидала подмостков, пока не начинались родовые схватки, потому что боялась, что ей снизят жалование или вообще уволят. А когда супруг актрисы в 1909 г. тяжело заболел, ее отправили на гастроли, потому что директор театра не хотел, чтобы горестное известие помешало ей выйти на сцену.

Разрозненные фрагменты книги Гернер характеризуют особенность ее стиля: короткие и часто немотивированные переходы от биографических сведений и бытовых эпизодов к рассуждениям общего характера. В ходе

повествования вырисовываются разные женские характеры, необычные повороты их жизненных путей и актерских судеб. Например, Мила Димитриевич (1877–1972) скрывала год своего рождения, пытаясь не обнаружить «страх матери-одиночки, потому что в театре молодость для женщины — это важный фактор» [Gerner 2001, 35]: она убежала из дома с бродячей труппой, быстро получила признание благодаря своей естественности, простоте, непосредственности и игре «без всякой патетики» — качества, которые она сохранила и позднее, когда уже после войны, будучи почтенной дамой семидесяти лет от роду, играла на сцене преимущественно в отечественном репертуаре. Здесь и портрет Элы Хаффнер-Германович (1891–1966), дочери купца, также без специального актерского образования, что не помешало ей дебютировать в роли шекспировской Офелии и продолжить карьеру в классическом и салонном репертуаре. В 1923 г. она брала уроки у Марии Германовой, актрисы МХТ. После десяти с лишним лет преданного труда она вынуждена была просить повышения жалования и в конце концов скончалась в психиатрической больнице. Здесь и трезвая, рациональная Бела Крлежа (1896–1981), которая пришла к театральной профессии относительно поздно, когда ей было уже за тридцать, а прославилась своей единственной ролью баронессы Кастелли в драме своего супруга Мирослава Крлежи «Господа Глембаи», перевалив за пятьдесят. Здесь и яркая Вика Подгорска (1898–1984), неоднократно выступавшая в паре с Дуйшином и первая среди тех, кого автор отобрала из выпускниц Актерской школы. Подгорска выступила как талантливый интерпретатор произведений античной драматургии, а также Достоевского, Горького и Крлежи. Родом из Словении, она приехала в Хорватию с ее тогдашним партнером по сцене Хинком Нучичем и учила роли на незнакомом ей языке. Однажды она получила письмо от самого Бернарда Шоу, который заинтересовался ее необычной трактовкой Орлеанской Девы. Здесь и своенравная красавица Божена

Кралева (1904–1989) с ее широким довоенным и послевоенным репертуаром. В 1945 г. актрису обвинили в сотрудничестве с нацистами (на том основании, что она продолжала работать в театре при усташах[4]) и отстранили от работы уже через месяц после премьеры «Дамы с камелиями»; позднее она с успехом исполняла роль Анны Карениной. Наконец, здесь и Эрвина Драгман (1908–1990), которой суждено было стать свидетельницей закрытия Актерской школы в 1929 г., а также первой в Загребе постановки пьесы хорватского писателя эпохи Ренессанса Марина Држича «Дунда Марое», где она сыграла роль Петрунелы, а после войны прославилась благодаря участию в спектаклях по пьесам Пиранделло и Беккета.

Очерки Гернер исполнены сентиментальности и сочувствия к судьбам персонажей: тон очень личный, нередко описания любовных похождений актеров переплетаются с образами сыгранных ими героев. Об актерах автор судит или на основе театральной критики, или опираясь на собственные воспоминания, поскольку с некоторыми из них — например, с Боженой Кралевой и Эрвином Драгманом — Гернер вместе выступала на сцене.

Гернер связывают с ее персонажами и режиссерские работы супруга, которым она не перестает восхищаться, а напоследок посвящает ему, как уже говорилось, целую монографию. В ней она превозносит золотой век Хорватского национального театра в межвоенное двадцатилетие. По мнению Гернер, успех обусловили три ключевых фактора: «блистательный актерский ансамбль, заинтересованная публика и мудрое руководство» [Gerner 2004, 11]. Все это подкреплялось преданностью актеров своей профессии и дисциплиной, уровень которых упал

4 Усташи — члены хорватской ультраправой фашистской националистической организации, основанной в 1929 г., а в годы Второй мировой войны стоявшей во главе Независимого Государства Хорватии (НГХ) и копировавшей идеологическую политику Германии и Италии. — *Прим. пер.*

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

в послевоенные десятилетия — сказался и низкого качества соцреалистический репертуар, и своеволие режиссеров. Все это Гернер связывает с воцарившимся в стране тоталитаризмом, а также низким уровнем культуры, упадком этики, нарушением гражданских прав.

Тито Строцци (1892–1970) представлен в книге на основе выдержек из отзывов театральной критики, его дневниковых записей, личных писем и служебных записок. Строцци можно назвать самой разносторонней фигурой рассматриваемого периода: Гернер показывает его как человека необыкновенного энтузиазма и творческой энергии, исполнителя как салонного, так и классического репертуара, драматического и оперного режиссера, оперного певца, писателя, педагога, переводчика, издателя журналов, руководителя театральных коллективов и даже инициатора первого полнометражного кинопроекта в 1927 г. В 1957 г. под влиянием ряда трудностей политического характера, а также разлада в коллективе, он был вынужден отойти от дел. В отличие от Строцци Гернер в своих автобиографических записках выступает как человек, умеющий найти общий язык с окружением. Ее дипломатические способности позволили ей выстоять в кишащей раздорами театральной среде с ее соперничеством и мелким тщеславием, а собственное эго она сумела отодвинуть в тень своего активного супруга. В то же время Гернер отстаивает свои позиции в семейных проблемах, указывает на неравноправное положение мужчины и женщины в театре, на зависимость актрис от причуд режиссера, о присущем женщине чувстве неполноценности, о возрастных особенностях и борьбе поколений, о болезненном сплетении женской физиологии и актерской прагматики, о том, как актриса бывает обречена на постоянное ожидание роли и как она бессильна перед закулисными интригами. В том же духе автор описывает и положение под сенью собственного мужа, когда ей приходилось реализовать свои социальные амбиции, минуя протокольные

встречи, на неформальных приемах иностранных гостей, домашних вечеринках и других внеслужебных формах культурной дипломатии — об этом она пишет в книге «В тени уходящего столетия» [Gerner 1999].

В этом отличие Гернер, к примеру, от Марии Црнобори (1918–2014) — актрисы, которая в мемуарах «Мир актерства» [Crnobori 1991] свой неоспоримый успех в значительной мере приписывает заслугам супруга, знаменитого режиссера Марка Фотеза. Црнобори строит описания преимущественно на аналитической интроспекции, сосредотачиваясь на собственных творческих достижениях и называя отдельные главы именами известных литературных персонажей, которые она как бы «присваивала» (например, «Моя Антигона» или «Моя Клитемнестра»). Описание театральной среды в воспоминаниях Гернер представляется более ценными для воссоздания театрально-исторического климата, чем погружение в тонкости отдельных проявлений актерского мастерства. Если Црнобори в своих воспоминаниях уделяет главное внимание таинствам театрального перевоплощения и при этом допускает терминологические неточности, Гернер больше сосредоточена на детальном описании каждого из «сценических образов» [Gerner 2011]. Погружаясь в эпоху после Второй мировой войны, она фокусируется не только на актерстве, но всегда захватывает внешние по отношению к театру сферы: передает разговоры, фрагменты писем и театральной критики, а также основанные на рассказах очевидцев бытовые обстоятельства исполнения отдельных ролей.

Именно в таком разнообразии аспектов перед читателем предстает открытие Студии драмы (после того, как в 1948 г. была закрыта Актерская школа), куда актриса придет на просмотр, ее работа в различных театральных коллективах Хорватии, выступления в спектаклях по произведениям хорватских драматургов, таких как Мирослав Крлежа, Мирослав Фельдман и Мариян Маткович, гастрольные поездки по всей тогдашней

Югославии и за границу — в основном с автобиографически-актерским спектаклем ее супруга «Игра вдвоем», а также несправедливые замечания отдельных критиков, которые позже сменятся уважением со стороны видных деятелей современной культуры. При этом Гернер никогда не навязывает своей оценки репертуара, не комментирует культурную политику и не судит о степени зависимости театра от общественно-политического климата в стране, начиная с конца 1940-х и до 1980-х гг., когда актриса оставит сцену. Судя по тем мягким упрекам, которые она походя адресует «идеологизации» классики, равно как и репертуара, которому явно отдает предпочтение (Шекспир, Мольер, Бомарше, Шоу, Жироду, Ануй) и в котором неизменно проявлялись ее общительность, шарм, привлекательность, становится ясно, что о театре она размышляет, прежде всего, как о месте, где можно не только развлекать публику, но и поднимать ее культурный уровень.

Между тем, совсем другой дух в воспоминания вносится «мужским письмом» актеров: время отчасти совпадает с периодом, освещенным у Гернер, — эпоха после Второй мировой войны — но выдвигается совсем другая точка зрения на события в классовом, семейном и интеллектуальном планах. Следует вкратце упомянуть автобиографическую книгу актера сельского происхождения Людевита Галица (1919) «Военные воспоминания актера» [Galic 1987][5]. Не лишенный литературного таланта, Галиц предлагает необычный угол зрения на военные события, свидетелем которых он был, находясь в составе Центральной театральной труппы Краевого Вече народного освобождения Боснии и Герцеговины, приезжавшей к партизанам. Между тем, театр для него — это повод рассказать ряд забавных историй. «Хроника

5 Им предшествовала «Хроника бродячего актера», отрывки из книги «Послевоенные воспоминания актера» (1993), опубликованные в журнале «Казалиште» (*kazalište* значит ‘театр’. — *Прим. пер.*).

и воспоминания» Галица интересны тем, что автор в своем захватывающем повествовании и блестящих диалогах воспроизводит собственный зрительский опыт восприятия режиссерских работ Бранко Гавеллы в Загребском театре, обстоятельства знакомства с вышеупомянутым режиссером Марко Фотезом и театральный сезон в Осиеке, любопытные театральные секреты, вроде изготовления маски, грима и парика знаменитого в Осиеке актера Зигмунда, неприятности и ужасы, которые настигают его во время просмотра, условия жизни в театре города Банья Лука, куда актер уезжает из Осиека, поездка в Сараево, исповедь странствующего актера Рия, которая во многом сходна с наполненной приключениями профессиональной судьбой самого автора, ведь театральная жизнь — это, по существу, авантюра. Описания блужданий в поисках хлеба насущного и передряг военного времени, чередующиеся с динамичными зарисовками различных людей, которых Галиц встречает на своем пути, их неожиданных реакций на трудности, даст театральному искусству материал, отличный от того, что смогла показать Гернер: он позволяет связать актерскую судьбу и человеческую природу в их способности выживать в вихре исторических перипетий.

Вместе с Галицем в хорватский театр после Второй мировой войны и народно-освободительной борьбы за новую социалистическую Хорватию приходит новое поколение актеров, получившее закалку в партизанских труппах. Под руководством получившего известность еще до войны режиссера, педагога, а также теоретика, доктора философии Бранко Гавеллы это новое поколение, недовольное сведением театра к традиционной тройке оперы, балета и драмы, в 1953 г. отойдет от коллектива Хорватского национального театра и на сценической площадке Малого театра на улице Франкопанска, 10 создаст новый коллектив с новым драматическим репертуаром — Загребский драматический театр (ныне — Драматический театр имени Гавеллы). Новый театр будет

поощрять заостренную выразительность актерских возможностей и предложит новый, более широкий репертуар: наряду с отечественными политически — а порой и соцреалистически — окрашенными сочинениями, театр обратится к утраченной традиции проблемного, экзистенциального и абсурдистского англо-американского и французского театра. Именно это разношерстное в классовом отношении, но интеллектуально амбициозное поколение даст хорватскому театру трех замечательных актеров-писателей: Фабиана Шоваговича (1932–2001), Перу Кваргича (1927) и Свена Ласту (1925–1996). Им предстоит сильно изменить характер и направленность актерской авторефлексии, понимание роли театра в истории.

Это наглядно проявилось уже в ранней публикации «Актерских записок» Фабиана Шоваговича (1977), которые написаны под влиянием социо-антропологических исследований Гавеллы о национальном театре, условиях его существования и особенно об актерском потенциале, коль скоро для теоретической системы Гавеллы было важно отношение между актером и зрителем как некая «со-игра» (то, что в немецком определяется словом *Mit-spiel*) — центральное понятие в феноменологическом театроведении. В своем сочинении «Хорватская сцена» (1953) Гавелла рассуждает о «социальных моделях-типажах» как своего рода культурных стереотипах, которые сформированы конкретной общественной средой и неизбежно определяют актерскую типологию, но при этом в свою очередь испытывают и обратное влияние — то, которое на них оказывают особенности отдельных актерских дарований [Gavella 1982]. Отдавая себе отчет в специфике хорватской творческой среды («Родившиеся и выросшие во время войны, основатели Загребского драматического театра принесли с собой и столь необходимые нравственные основы отношения к профессии. Со временем эти основы омертвели и стали отдавать чем-то замшелым,

но все же они задали атмосферу творческого самопознания» [Šovagović 1977, 42]), Шовагович дополняет принципы Гавеллы своими собственными, исполненными полемического задора не только по отношению к непосредственному духовному окружению, но и к самому Гавелле, которого он осуждает за то, что тот «“загнал” актера в литературу, а тем самым осуществил насилие над многогранным и разноликим феноменом актерского мастерства и его “языком”» [Ibid., 52]. Будучи прежде всего практиком, актер живо интересуется антропологией Гавеллы, поскольку она касается художественных задач, с которыми приходилось сталкиваться ежечасно. Кроме того, ему близки общие размышления о сообществе, к которому сам он принадлежит, то есть откуда он или его партнеры родом и кому адресовано их актерское послание. Книга состоит из острых интервью, мини-исследований, писем и монографических очерков, где скрупулезно рассматриваются ключевые этапы истории хорватского театра.

В этом, между тем, нет и следа типичной для мемуаров меланхолии или комической анекдотичности, то есть того, чем наполнены воспоминания Гернер или Галица; скорее можно сказать, что проза Шоваговича затрагивает значимые проблемы по примеру «Перевоплощения актера» Луи Жуве (на хорватский переведено в 1983 г. [Jouvet 1983]), хотя этим мемуарам в гораздо меньшей степени свойственна отвлеченность и некоторый эгоцентризм: хорватский актер с гордостью указывает на свое сельское происхождение, и одновременно откровенно ставит вопрос о «проклятиях» национального «менталитета», об усвоенной нацией «прислужнической психологии» с чертами малодушия, чрезмерной осмотрительности и терпеливости, но при этом исполненной хитроумия и притворства. Все это — черты характера угнетенного хорватского крестьянина, который был вынужден все время укрываться то от австрийцев, то от итальянцев, то от турок. При этом Шовагович задается вопросом,

как при всех этих особенностях менталитета справляться с интерпретацией, например, произведений Беккета, принадлежащего к кругу «высоколобых интеллектуалов». Возникающий парадокс, с одной стороны, чреват плохой актерской игрой («нет широкого жеста — нет и широкого театра» [Šovagović 1977, 13]), а с другой стороны, порождает безудержные поиски новых творческих решений, которые в отдаленной перспективе, как об этом мечтал Гавелла, будут способствовать преображению «физиономии» окружающего общества, а пока же «театр Олби, Пинтера, Копита задает слишком высокую для нашего потребителя планку» [Ibid., 55].

Признавая косность навязанных культурой стереотипов мимики и поведения, Шовагович не приемлет драму, основанную на теме, идее и политической злободневности, которые господствовали в репертуаре Загребского драматического театра вплоть до семидесятых годов. Актер осуждает театр за то, что игра загоняется в стандартные формы, что в ней не чувствуется настоящей работы — как телесной и физической, так и драматургической. Из проницательных авторских комментариев можно многое узнать о «квадриге» хорватских режиссеров (Б. Виолич, К. Спаич, М. Шкилян и Д. Радоевич), которая по-своему продолжила дело Гавеллы, но еще больше о его коллегах — это Драго Крча, Тонко Лонза, Власта Кнезович, Йосип Маротти, Нела Эржишник, Мия Оремович, Мата Ергович, Нада Суботич, Крешимир Зидарич, Нева Рошич, Мария Кон, Семка Соколович-Берток. Вся та плеяда актеров на своих плечах вынесла тяготы послевоенного десятилетия. Упоминаются и наиболее важные направления европейской и мировой драматургии, и «опереточный» стиль, который, как уже говорилось, во многом определял актерскую доминанту предыдущего десятилетия. В конце книги Шовагович размышляет о том, в какой степени хорватское актерское мастерство изменилось под воздействием кино и телевидения, не только с точки зрения дезорганизации, которые эти медиа вносили в работу

актера, но также и в плане стиля: «Новые виды искусства приучили нас к укрупненной детали, к меньшей аудитории, к тому, чтобы быть ближе к зрителю. В театре мы стали точнее в конкретных мелочах, стали вводить в игру психологические тонкости, “тише” разговаривать со зрителем, потому что он теперь смотрел нас, сидя в домашнем кресле» [Šovagović 1977, 41].

Шовагович стал и свидетелем новых явлений в театре, своеобразных даже для Загреба, а именно де-централизации и плодотворного, но часто тяжело дававшегося актерам плюрализма сцены: это внесло разнообразие в постановки, но привело к новой текучке актерских кадров — в театр “& TD”[6] на улице Савской, который в конце шестидесятых основал Веран Зуппа, в современные странствующие труппы по примеру «Театра в Гостях», которым руководит актер Реля Башич, или даже в по-настоящему простонародные «Гистрионы». С точки зрения Шовагович, загребская театральная «централизованная природа все больше набирает силу», в то время как в провинции театр отклоняется в сторону — «а следует вернуться в провинцию, потому что ведь именно она послала нас учиться и ждет нашего возвращения» [Šovagović 1977, 104]. Таким образом, Шовагович открыто заявляет, что вместе со своими коллегами хочет прежде всего быть «выражением условий жизни и духа этой страны» [Ibid., 105].

Сходные позиции спустя целых двадцать лет излагаются и в книге Свена Ласты «Из актерского угла» [Lasta 2000], составленной из колонок в разделе «Культура» газеты «Хорватское слово» (“Hrvatska reč”), которые актер писал после возвращения с войны в девяностые годы. Ласта опасается, что Загребский драматический театр может превратиться в своего рода высокопрофессионального эстетического мертвеца — книга является попыткой разъяснить широкой публике логику театрального механизма, как он понимается актером. Сам Ласта,

6 Далее «ИТД». — *Прим. пер.*

несмотря на все свои легендарные работы, среди которых особенно выделяются роли Альцеста в «Мизантропе» Мольера и господина Крэппа в спектакле по пьесе Беккета «Последняя пленка Крэппа», прославился на первый взгляд ролями второго плана — ему удалось поднять эпизоды до ранга значимых событий и выступить необычным и ярким партнером исполнителей главных ролей. Однако посредническая позиция, которую он отстаивает в воспоминаниях, не столько обусловлена его статусом или ценностными приоритетами, сколько, прежде всего, желанием проникнуть в отношения между человеком с одной стороны, то есть тем единственным, кто в театре демонстрирует себя как коллегам, так и публике, и материей театра — с другой, то есть пространством, реквизитом, текстом, языком и речью, а в добавок и теми, кто эту материю создают, то есть заведующим литературной частью, режиссером, гримером, костюмером или сценографом. Каждый из этих базовых составных частей театра в книге Ласты подвергнут исторической реконструкции, ни один не рассматривается *in abstracto*, вне конкретных обстоятельств, имен и достижений. Так, страстный поклонник маски как элемента актерского преображения, Ласта рассуждает, по каким технологическим (электрическое освещение) или специфическим причинам (некоторая поверхностность, желание снизить накал «вхождения» в облик персонажа) она в хорватском театре была встречена с непониманием [Lasta 2000, 20–23]. Он высмеивает затаенное желание манипулировать людьми, властвовать над ними, осуждает новые нормативы режиссерской педагогики, которые не требуют от будущего режиссера ни предварительного образования, ни жизненного опыта [Ibid., 44–47]. В своей книге Ласта дает тонкие оценки мастерам сценографии, таким как Любо Бабич, Мариян Трепша, Эдо Ковачевич, Златко Боурек или Златко Каузларич Атач, которым сначала пришлось преодолеть советские модели с их характерным для первых десятилетий 20 в. натуралистическим

загромождением сцены, а затем освободиться и от живописных приемов, чуждых театральной динамике, чтобы наконец хорватская сценография смогла не только стать самостоятельным искусством, но и достичь полнокровного слияния с текстом, взаимодействия с актером.

Обладатель прекрасной дикции и выразительных сонорных возможности, Ласта все же больше внимания уделяет тексту, языку и речи и, следуя главной педагогической идее Гавеллы, но в противоположность Шоваговичу, уверен, что «литература» не препятствует игре актера, что проблема состоит именно в нахождении баланса между заданными «правилами» актерского речевого, как и всякого другого, поведения с одной стороны, и художественного новаторства произведения — с другой. В эстетическом плане Ласта придерживается довольно консервативных взглядов — он восхваляет «рампу» и иллюзионистские возможности барочной сцены-коробки, активно выступает против государственной поддержки любительского театра, будь то сельская или студенческая сцена, даже обнаруживает у Беккета черты реализма, вопреки прокламируемому драматургом авангарду. При этом он находит и подтверждение своим оценкам априорных установок на новаторство, которые стали проникать в хорватский театр, как и в другие искусства, с конца 1960-х гг. посредством независимых, но зачастую недостаточно профессионально подготовленных молодежных трупп и их манифестаций, таких как Интернациональный фестиваль молодежного театра, а в 1980-е гг. — международный «Евротеатр» (“Eurokaz”) в Загребе.

Наиболее высокий уровень актерско-писательских амбиций — в плане аналитики, стиля и широты охвата материала — несомненно, представлен Перой Кваргичем (р. 1927 г.), самой сложной и активной в творческом отношении индивидуальности в хорватском театре второй половины 20 в. Характерный актер и непревзойденный карикатурист, гений мимики и жеста, он был одинаково успешен в трагических, гротесковых и комических

ролях, главных и второстепенных. В качестве автора газетных колонок Квргич проявил себя превосходным интерпретатором, способным оценить не только свою профессиональную среду и ее место в обществе, но и весь культурно-политический горизонт этих десятилетий. Название его книги «Упражнения в стиле» совпадает с легендарным спектаклем, поставленном по произведению Раймона Кено, который шел начиная с 1968 г. почти 40 лет, что составило мировой рекорд. Однако этот спектакль стал не единственной эмблемой времени, в котором Квргич и сам предстает как некий логотип эпохи и который он описывает в книге под очень личным углом зрения. Квргич был участником, достойным свидетелем и ярким летописцем самых славных страниц как позднего модернистского, так и постмодернистского театра, многоперсонажного и камерного, интернационального и национального репертуара. Здесь и постановка Гавеллой пьесы Крлежи «В лагере», и пьеса Петера Вайса «О том, как господин Мокинпотт от своего злосчастия избавился», а также постановки пьесы Крлежи «Кралево» режиссером Дино Радоевичем или пьесы Чехова «Иванов» в спектакле Ивицы Кунчевича в Загребском драматическом театре, знаменитый «Дундо Марое», поставленный Костой Спаичем в Летнем театре Дубровницкого фестиваля, и, наконец, переложение на язык драмы роман Крлежи «Знамена», поставленный Георгом Паро в Загребском молодежном театре. Последнему суждено была стать зловещим предсказанием будущего распада Югославии.

Актер, владевший отточенной пластикой и экспрессией слова, очень модернистский по духу, Квргич и сам рассматривал свою художественную судьбу с позиций модернистской эстетики, понимая актерство, скорее, как творчество, чем как имитацию, как острый комментарий, чем вяло-психологическую драму: оно неизбежно меняется по мере смены ритма жизни, по мере появления новых открытий в естествознании и технике, а также в фундаментальных науках. Здесь много

замечаний всесторонне развитого интеллектуала, например, в главе «Игра слов» [Kvrgić 2004, 116–119], где он со свойственным ему остроумием затрагивает важную проблему встречи актера не только с текстом драмы, но и со статусом слова в культуре в целом. И хотя в книге иронические наблюдения над политикой перемежаются с пассажами, рассматривающими актерскую игру в русле концепции Камю, согласно которой актер — это человек абсурдный *par excellence* (человек, над которым витают тени всех сыгранных им фиктивных смертей), Кврги́ч не менее убедителен и как историк театра, исследователь его эстетики. Автор выстраивает настоящие театроведческие трактаты: его попытки постичь дискурсивную природу «загадки города» Дубровника простираются гораздо дальше, чем, например, многочисленные цветистые похвалы регулярно проводившемуся здесь летнему фестивалю под покровительством Тито, которые с самого начала этой манифестации в 1950 г. расточались в ее адрес. Кврги́ч утверждает, что вопреки всем утверждениям, что создано естественное пространство спектакля, сценографию на деле подменила собою «заданная архитектурография». Между тем, эта «якобы природная среда» — по сути совершенно «искусственная»: это артефакт, производное человеческого духа и рук, которые его планировали, строили, прилаживали, и который в спектакле п р е в р а щ а е т с я в вымышленное духовное пространство авторского произведения посредством актерской игры, воображения зрителя, трактовки режиссера. Подобно тому, как Шовагович подробно описывал, что значило в пятидесятые годы перейти из Хорватского национального театра в Загребский драматический театр, Кврги́ч столь же подробно освещает значение театра «ИТД», которое он имел в шестидесятые для актеров и публики: «“ИТД” был альтернативным хорватским театром с почти независимым от институции типом организации, с характерным постоянным репертуаром. Театр был направлен на критику политического курса страны,

И С К У С С Т В О СЕРБИИ,

что проявилось в таких постановках, как “Представление “Гамлета” в деревне” по Брешану, “Ароматы, золото, ладан” по Новаку, “Дворец Диоклетиана” по Шоляну, поднимал современные экзистенциальные проблемы, блистал яркими актерскими индивидуальностями, обходясь без масок, макияжа, париков и накладок. Не акцентируя режиссерскую работу, но обладая прекрасной сценографией, этот театр создавался в нетеатральном пространстве: в округлом зале, в черном зале — залах для заседаний, где выявлялась актерская игра, слово автора, где создавалась собственная публика. Театр “ИТД” предвосхитил в Хорватии рождение театральных коллективов шестидесятых и семидесятых» [Kvrgić 2004, 115].

Открытый начинаниям, которые его и самого, можно сказать, физически и психически «перестраивали», Кргич явился и достойным «летописцем» этого фрагмента культуры Хорватии 20 в. Несмотря на то, что новому «пост-драматическому театру» [см.: Lehmann 2004] не чужды и формы показа событий, которые вроде бы не требуют участия человека на сцене, именно такие актеры, как Кргич, умевшие при необходимости перевоплотиться в механическую куклу, а то и в настоящую машину, с одинаковым энтузиазмом блистая перед публикой всей неудержимой энергией своего нечеловеческого темперамента, — свидетельствуют о том, что актерский инструмент в театральном механизме лишь на первый взгляд является ее простым и порой не очень нужным элементом: без актера пропала бы не только зачастую главная причина, по которой мы ходим в театр, но исчез бы тот глубинный прожектор, который способен осветить самые темные углы драматургических произведений, а также иные мелкие и крупные, принадлежащие прошлому и настоящему, частные и глобально-культурные события на сцене. Во все эти детали далеко не всегда удается проникнуть историкам театра.

Перевод с хорватского Н. В. Злыдневой

Литература

Crnobori 1991 — *Crnobori M.* Svijet glume. Novi sad, 1991.
Duvignaud 1993 — *Duvignaud J.* L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien. Paris, 1993.
Galic 1987 — *Galic L.* Glumčeva ratna zapamćenja. Zagreb, 1987.
Gavella 1982 — *Gavella B.* Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegova stila. Zagreb, 1982.
Gavella 2005 — *Gavella B.* Teorija glume. Od materijala do ličnosti / Prir. N. Batušić, M. Blažević. Zagreb, 2005.
Gerner 1988 — *Gerner E.* Osvrnuh se sjetno. Zagreb, 1988.
Gerner 1993 — *Gerner E.* Oproštaj s Gvozdom. Razgovori s Krležom. Zagreb, 1993.
Gerner 1995 — *Gerner E.* Oteto zaboravu. Zagreb, 1995.
Gerner 1999 — *Gerner E.* U sjeni stoljeća koje odlazi. Zagreb, 1999.
Gerner 2001 — *Gerner E.* Kazalište kao sudbina hrvatske dramske dive. Zagreb, 2001.
Gerner 2002 — *Gerner E.* Svjedoci Krležina odlaska. Zagreb, 2002.
Gerner 2004 — *Gerner E.* Tito Strozzi, svjetla i sjene jednog glumačkog puta. Zagreb, 2004.
Gerner 2011 — *Gerner E.* Tragom mojih scenografskih ostvarenja. Zagreb, 2011.
Jouvet 1983 — *Jouvet L.* Rastjelovljeni glumac. Zagreb, 1983.
Kvrgić 2004 — *Kvrgić P.* Stilske vježbe. Zagreb, 2004.
Lasta 2000 — *Lasta S.* Iz glumačkoga kuta. Zagreb, 2000.
Lehmann 2004 — *Lehmann H.-Th.* Postdramsko kazalište. Zagreb, 2004.
Mrduljaš 1988 — *Mrduljaš I.* Dubravko Dujšin. Zagreb, 1988.
Postlewait 1989 — *Postlewait Th.* Autobiography and Theatre History // Interpreting the Theatrical Past: Approaches to Theatre Historiography / Ed. by Th. Postlewait, B. A. McConahie. Iowa City, 1989. P. 248–272.
Šovagović 1977 — *Šovagović F.* Glumčevi zapisi. Zagreb, 1977.
Šovagović 1984 — *Šovagović F.* Suvremena gluma i nova drama pedesetih i šezdesetih godina // Dani hvarskog kazališta: Gluma i drama od drugog rata do osamdesetih godina. Split; Hvar, 1984. S. 257–266.

IV. РУССКИЙ СЛЕД

Н. В. Злыднева (Москва)

Надежда Петрович и русские параллели

Надежда Петрович — ярчайшая фигура в истории искусства южных славян. Она является по сути зачинателем современной живописи, первопроходцем искусства 20 в. в Сербии, творцом новой художественной практики, предполагающей отход от слепого подражательства натуре или академического копирования античных образцов в духе классицизма, переход к искусству, основанному на господстве формы, выражения, непосредственного чувства. Творчество Н. Петрович уникально еще и потому, что оно разрушило характерные для Балкан гендерные представления о профессии художника: в предыдущем столетии в ней женщине практически не было места. Между тем, в европейском искусстве на рубеже веков появляется множество женщин, сыгравших активную роль в литературе, музыке, изобразительном искусстве. Если рассматривать не социально-исторические обстоятельства, а типологию культуры, ее «речь», этому, несомненно, способствовал символизм с его культом витального и оргиастического, низового начала, обращенным к традиции античных мистерий и сапфической поэзии. Образ Прекрасной Дамы у Блока, других поэтов его круга, и характерный для всех символистов, а позднее и для представителей авангарда ницшеанский идеал сверхчеловека, попирающего слабый пол — это антиномии мужского, внешнего взгляда на женщину. Однако женщина в 20 в. стала субъектом, активным деятелем, созидателем. Ее уделом стала репрезентация взгляда на мир изнутри самой сущности женской природы. И это обстоятельство изменило не только гендерную карту культуры,

DOI: 10.31168/91674-526-9.17

но и саму эту культуру, которой открылись новые пространства смыслов. Россия в этом процессе сыграла особо важную роль: здесь в первой четверти прошлого столетия появились выдающиеся женщины-творцы, обогатившие национальную и мировую поэзию, а также — что особенно примечательно — изобразительное искусство. Среди амазонок русского художественного авангарда — Наталья Гончарова и Любовь Попова, Ольга Удальцова и Александра Экстер [Амазонки 2000]. Однако груз творческого подвига, распределенного волей истории между многочисленными непохожими друг на друга личностями, в Сербии пришелся на плечи практически одного человека, а именно Надежды Петрович. Интересно задаться вопросом, в чем состояло сходство и различие между женщинами-художниками двух столь далеких географически, но при этом духовно родственных ареалов. В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть этот вопрос сквозь призму одного лишь живописного жанра — портрета, а точнее его подвида — автопортрета, и посмотреть, какими художественными средствами, а также коммуникативными стратегиями оперировали дамы-живописцы времени раннего модернизма, отображая на полотне свой собственный облик. Нас будут интересовать не только исторические, но и типологические параллели, проявившиеся в двух разных регионах. Для сравнения с творчеством Надежды Петрович мы выбрали двух русских мастеров — Елену Андреевну Киселеву и Наталию Сергеевну Гончарову. И вот почему. Три судьбы этих женщин переплелись, сближаясь и разнясь, — каждая по-своему — и с судьбами России и Сербии, и с событиями бурной европейской истории 1910–1920-х гг. в целом, и — что особенно существенно — с важным периодом в истории искусства, которому они служили. Но сначала вкратце о каждой из наших героинь с учетом избранного аспекта.

Надежда Петрович стала представителем первого поколения сербов, получивших профессиональное

художественное образование [Трифуновић 1973; Петровић 1998]. Замечательные мастера в Сербии, разумеется, были и раньше — достаточно назвать имена Джордже Крстича и Паи Йовановича, заложивших основы академически-реалистической живописи, пейзажа, многофигурной композиции, жанровых сцен. Однако необходимо учитывать их большое отличие от поколения их учеников, к которым принадлежала и Н. Петрович — последние отправились продолжать свое профессиональное образование в Европу, в Мюнхен, Париж и Вену, и попали туда в эпоху бурных перемен в европейском искусстве, которые изменили их художественные воззрения. Надежда среди балканских учеников Европы была в первых рядах. Она родилась в 1873 г., в семье сербских интеллигентов, интересующихся искусством, и получила хорошее домашнее образование. Высшие женские курсы она закончила в Белграде в 1891 г., а потом училась рисованию у Джордже Крстича и Кирила Кутлика, которые привили ей умение строить композицию, владеть техникой масляной живописи, выстраивать портретный образ, пейзажные композиции. С 1898 г. она уезжает в Мюнхен, где учится в школе словенца Антона Ашбе — того самого, у которого учились примерно в то же время и В. Кандинский, и Е. Веревкина, и А. Явленский. Школа Ашбе стала творческим приютом и для многих других югославянских художников — словенцев и хорватов: незаурядный педагог, Ашбе учил строить круглящуюся композицию, закладывая основы нового пространственного восприятия. С 1901 г. Надежда Петрович работала в мастерской Юлиуса Экстера, который научил ее любить интенсивный открытый цвет. Интересно, что примерно в те же годы у Ю. Экстера училась и Наталия Сергеевна Гончарова, но о ней речь пойдет ниже. В годы своего мюнхенского образования Надежда Петрович не порывала связей с родиной, она несколько раз возвращалась в Белград. В 1901 г. здесь состоялась ее первая самостоятельная выставка, на которой были представлены ее работы импрессионистического толка, а также

первые поиски более экспрессивной формы. Вернувшись на родину, Петрович занялась множеством дел, помимо творческих: в 1904 г. она организовала первую общеюгославскую художественную выставку, и с тех пор выставки стали (и долго оставались) регулярными, а вскоре основала первое объединение художников под названием «Лада» и организовала первую в стране художественную колонию в живописных сербских городках Сичево и Пирот. А в 1912 г. она открыла художественную школу в Белграде. Началась ее бурная деятельность и за рубежом — Петрович участвовала в выставках в Париже, Риме, а также соседских Загребе и Любляне. Первая мировая война застала Надежду Петрович в Италии. В 1913 г. она добровольно ушла на сербский фронт, чтобы помогать раненым, а уже в 1914 г. умерла от тифа в городе Валево.

Творческий путь Надежды Петрович полностью реализовал балканскую модель ускоренного развития [Гачев 1964]. Эта необыкновенно одаренная художница в сжатые сроки, отпущенные ей судьбой, совершила огромную эволюцию от пленэризма и импрессионизма до фовизма, экспрессионизма и авангарда, вплотную подойдя к проблематике беспредметной живописи. В целом ее манере свойственна повышенная живописность, понятая в рамках нового, авангардного века: интенсивный цвет, развивающийся от предметно-мотивированной тональной живописи к открытому, отвлеченному от предмета, пламенеющему пигменту. Особо привлекают живописца контрастные сочетания — красного с зеленым, красного с желтым. После обучения в Мюнхене мазок насыщается повышенной экспрессией, передавая горячий темперамент руки мастера — длинный, извивающийся, моделирующий форму и как бы изливающий на полотно клокочущие страсти. Пастозная манера, все более проявляющаяся в живописи Петрович к концу жизни, делает поверхность полотна почти рельефом и заставляет вспомнить позднего Ван Гога. Предметы, изображаемые на картинах, предстают исполненными мощного драматизма.

Они словно взмывают вверх в вихре непрестанного движения, становления, саморазрушения и обретения обновленной цельности. Так решены пейзажи художницы, особенно навеянные национальным историческим преданием («Косовские пионы», 1913) (цв. ил. 2). Такова стилистическая гамма и портретов, среди которых главное место занимает «Автопортрет», написанный в 1907 г. (холст/масло, Национальный музей, Белград) (цв. ил. 1). Однако прежде чем перейти к этому полотну, обратимся к истории жизни двух русских художниц, избранных для сравнения с Надеждой Петрович.

Художница, с которой прежде всего предстоит сравнить Надежду Петрович, — Елена Андреевна Киселева (1878–1974) — почти ровесница Надежды Петрович, прожила, в отличие от последней, долгую и относительно спокойную жизнь [Косик 2010; Рябчикова 2009]. В пантеоне амазонок русского искусства новейшего времени ей принадлежит довольно скромная роль, да и имела ли она отношение к авангарду? Скорее можно говорить о следе модерна, символизма в живописи, определивших ее творческую индивидуальность. Многое, однако, сближает двух мастеров. Так же, как и Надежда Петрович, Е. Киселева родилась в интеллигентной среде: ее отец был известным математиком, детство прошло в семейном поместье. Вскоре после получения начального художественного образования в родном Воронеже она поступила в Императорскую Академию в Петербурге, где училась у И. Е. Репина и стала — судя по сохранившимся воспоминаниям — одной из самых любимых учениц мэтра. Еще будучи студенткой Академии, в 1903 г. Киселева ездила в Париж, где сразу же восприняла поздне-импрессионистическую манеру живописи — раскованный дробный мазок, светотеневые рефлексы, открытый цвет, динамичную форму. Она училась у знаменитого Эжена Каррьера, который незадолго до ее приезда открыл частную художественную академию. Примерно в те же годы, когда Н. Петрович вернулась в Белград, в 1904–1910, Киселева

вернулась в Россию и начала показывать свои работы на выставках: участвовала в экспозициях Академии художеств, на выставке Нового общества художников. В 1908–1910 гг. она снова в Париже, на этот раз уже как успешный выпускник-стипендиат Академии. В эти годы художница посещала прославленную Академию Родольфо Жолиана. Она принимала участие в выставках в Мюнхене (1909) и Риме (1910), где ее пути и пути Надежды Петрович вполне могли пересечься. Но еще больше близость судеб обозначилась метафизически. Вскоре после кончины сербского мастера разразились грозные события русской революции. В числе многих эмигрантов Е. А. Киселева — вместе со своим мужем Антоном Дмитриевичем Билимовичем, впоследствии известным математиком, профессором Белградского университета, — оказалась в Сербии, в Белграде, где и жила долгие годы вплоть до своей кончины. Познакомиться с Петрович, к сожалению, Киселевой было не суждено: сербская художница к тому времени уже скончалась. Сербский период русской художницы, между тем, не был особенно плодовитым, да и жизнь повернулась по-другому — кульминация ее творчества пришлась на молодость, годы в России и Париже.

Однако важно, что многое сближает Н. Петрович и Е. Киселеву в творческом плане. Русская художница, так же, как и ее сербская сверстница, работала преимущественно в цвете. Ее живопись — сочная, с преобладанием открытого красного, динамичным широким мазком и активным световым потоком. В композиции — доминанта диагонали, угловатые абрисы фигур, круглящиеся объемы, идущие от модерна с его приверженностью текучей органической форме. Преобладает портретный жанр, хотя есть и бытовые сцены, пейзаж. Одна из самых знаменитых работ мастера — «Невесты. Троицын день» (1907), дипломная работа, отмеченная стипендией для поездки за границу — во многом напоминает удаль красного малявинских крестьянок, такая свежая по живописи и ощущению натуры. Другое известное полотно

Е. Киселевой — «Маруся» (1913, Воронежский худ. музей). На картине изображена присевшая на диван молодая дама в элегантно наброшенной на плечи красной шали. Здесь переплелись и традиции «Бубнового валета» с его бурной контрастностью колорита, и более ранние отголоски символизма в бесконечном кружении овалов и эллипсисов, и впечатления от новой парижской живописи в почти приближающихся к Матиссу арабесках ковровых узоров и автономной партии драпировок. Кисти Киселевой принадлежат и несколько автопортретов. Наиболее значимый среди них — «Автопортрет с вазой», написанный в 1910 г., то есть тремя годами позже «Автопортрета» Н. Петрович и хранящийся в Воронежском художественном музее. Но здесь мы опять же прервемся, чтобы обратиться к третьей фигуре нашего повествования.

Совсем другая параллель с творчеством Надежды Петрович прослеживается в творчестве Наталии Сергеевны Гончаровой (1881–1962). Н. С. Гончарова внесла огромный вклад в русское и европейское искусство 20 в. [см.: Вакар 2013]. Вместе со своим мужем художником Михаилом Ларионовым она стала активным участником авангардного движения 1910-х гг., последовательно пройдя все его фазы развития в живописи и графике, начиная с неопримитивизма и беспредметничества (в форме лучизма), а в зрелый период, уже будучи жительницей Парижа, обратилась к сценографии, религиозной живописи, портрету. Впрочем, портретированием мастер занималась всю жизнь. Один из ее самых ярких образов запечатлен в «Автопортрете с тигровыми лилиями» 1907 г. (ГТГ). Ко времени создания этого произведения Н. Гончарова уже прошла большой путь от начинающего художника до креативной личности, активно формирующей свою среду.

Гончарова — внучатая племянница Наталии Николаевны Гончаровой — родилась и провела детство в своем родовом поместье в Тульской губернии. Училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества вначале у скульптора Трубецкого, а позже у живописца

Коровина. Но наибольшее влияние на нее оказали творчество М. Ф. Ларионова и художников его круга в Московском училище живописи, ваяния и зодчества — объединения «Бубновый валет», от которого Гончарова и Ларионов, впрочем, вскоре после вступления отошли, образовав в 1912 г. собственную художественную группу под названием «Ослиный хвост», просуществовавшую тоже недолго. В эти годы творческая активность Гончаровой чрезвычайно высокая: она пишет живописные произведения в духе примитива и народной иконы, иллюстрирует и создает рукописные книги авангардистов А. Крученых и В. Хлебникова, пробует себя в театральной декорации, участвует во многих выставках, ездит в Париж, где знакомится с самыми современными веяниями в искусстве — с фовизмом, кубизмом и пр. Как и на Надежду Петрович, война, начавшаяся в 1914 г., произвела на Гончарову сильное впечатление, что вылилось в серию литографий «Мистические образы войны». Уйдя на фронт, Н. Петрович реализовала жертвенную модель христианского поведения, столь близкую русской традиции, хотя в творческой практике не была склонна к религиозной теме. Н. Гончарова также восприняла войну как предрешенную катастрофу, и это воплотилось в темах и стиле мастера — теме евангелистов, святых и ангелов, размашистом мазке, крупных планах и плоскостной композиции, словно эхом вторящих традиции народных икон и монастырских фресок, простых и мощных по силе воздействия на зрителя. Приняв приглашение Дягилева участвовать в его «Русских сезонах», Гончарова и Ларионов в 1915 г. отправились в Париж, где художница и прожила долгую жизнь, скончавшись в 1962 г.

* * *

Как мы видим, все три художницы — очень разные. Они отличаются друг от друга по своей судьбе, направленности дарования, среде, к которой принадлежали, по предназначению, предписанному им талантом.

Надежда Петрович аккумулировала в своем творчестве огромный и не раскрытый до нее потенциал художественного творчества югославянского региона, была первопроходцем в своей среде, утверждая принципы новой европейской живописи, стала умелым организатором и своего рода знаменем целого поколения сербских художников. Елена Андреевна Киселева соединила в своих работах символизм и пред-авангард, а в личной судьбе — Россию и Сербию, обозначив трагический раскол времен и народов начала века, и при этом способность к сохранению и обновлению традиций. Наталия Сергеевна Гончарова была соучастницей русского прорыва в художественном мышлении столетия, смело перекраивала иконографию и жанры, погружалась во все игры футуризма, но последнюю черту не переходила. Ей никогда не изменял вкус, и она не разменивалась на сенсацию — не нарушала гармонию цвета и формы и не порывала глубинную связь с высокой традицией европейской живописи, перетолковывая ее, между тем, на язык современного искусства.

И все же между ними много взаимных перекличек. Все трое — яркие одаренные личности, люди драматической судьбы и сложных творческих путей. Все трое впитали не только национальную традицию, но и новые веяния в Европе, где они учились и работали примерно в одно и то же время — прежде всего веяния экспрессии формы, буйства цвета, масштабности композиции. Каждая из мастеров по-своему перекинула мостик к судьбе двух других. Так, Петрович в своем жизненном подвиге реализовала русскую идею жертвенного служения народу. Киселева своей личной судьбой связала Россию и Сербию. Как и Киселева, Гончарова скончалась в эмиграции, но в отличие от нее, сохранила свой творческий запал: она сумела создать в истории искусства модель поведения женщины-творца, независимого в своих суждениях и последовательного в выборе самостоятельного пути в искусстве. Последнее, разумеется, приложимо и к Петрович,

личности ярко одаренной, противостоящей своей патриархальной среде. Получился замкнутый круг взаимных соотнесений, усиленный биографическими совпадениями и/или значимыми несовпадениями, где реальные пространства и жизненные пути пересеклись с судьбами поколения, историей места, императивом творческой воли. Три судьбы, три художественных индивидуальности отпечатались — каждая по-своему — в созданных художницами автопортретах, уже упомянутых выше.

Несколько слов о природе автопортрета. Автопортрет в искусстве 20 в., особенно первой трети его, занимает особую нишу в живописи уже в силу сочетания в поэтике жанра следов глубокой архаики с самыми радикальными художественными идеями столетия. Генетически автопортрет восходит к ритуальной практике отпечатков рук (так называемым вотивным рукам) на стенах пещер каменного века. Другой источник — ритуальные маски, ведущие свое происхождение от тотемных предков-животных, которые дали начало портрету в целом и определили природу автопортрета, имеющего целью предоставить смоделированный облик Я для Другого[1]. Эта двойственность авторепрезентации — телесная идентичность и ее личина с целью демонстрации зрителю — сохранилась на долгие века. Автопортретные изображения как особый жанр зародились в эпоху Возрождения вместе с утверждением в культуре личностного начала, когда на первый план выступила личность, индивидуальные особенности человека, его характер, отраженный в его внешности. Комбинация черт лица, его выражения, позы и одежды составляли законченный «текст», правила чтения которого подчинялись историческим реалиям, но — как и любой текст — трансформировались с течением времени. Вглядывание в себя, погружение в свое Я стало особенно актуально в поэтике барокко. Зеркало, которое всегда служило инструментом создания

1 О маске см. [Иванов 2007].

собственного облика художника, в эпоху барокко приобрело важное значение и стало больше, чем приемом: оно передавало характерную для эпохи идею двоения мира, его театральность и иллюзорность, зовущую заглянуть внутрь и при этом препятствующую раскрытию тайны бытия. Маска здесь превратилась в сущность, подобно тому, как это было в архаические времена, «склеилась» с референтом, а зеркало отметило символическую границу жизни и смерти. В символизме автопортрет продолжил линию романтиков на постижение скрытых смыслов авторской индивидуальности, многократно усилил ее, наделив служение искусству мистической ролью. Центр тяжести с описательно-документирующей составляющей сместился в сторону автономии живописных приемов. Вглядывание в свое Я и предъявление этого Я Другому вовлекало и Третьего, соглядатая диалога Я — Ты, его аранжировщика и судьи[2]. Саморепрезентация художника в символизме как бы оторвалась от предмета / объекта визуального рассказа, и смысл этого отрыва коренился в идее множественности миров, в котором ничто не конечно.

Наконец, в авангарде, в живописи конца 1910-х гг., картина отреклась от возрожденческого статуса «окна в мир» и стала вещью, автономным организмом, «самовитый» (по выражению В. Хлебникова) язык которого и является главным сообщением, а саморепрезентация художника — признанием себя атрибутом предметного окружения. Автопортрет в начале века — это диалог не столько носителя портретных черт с внутренним Я портретирующего, сколько с правом этого Я на место в актуальной художественной действительности. Автопортрет в авангарде — это не просто изображение художником себя с использованием приемов современного искусства, это дерзкий вызов, конечная точка в споре с миром, то есть, прежде всего, крайние рубежи полигона выразительных средств, которыми оперирует создатель автопортрета с целью

2 О троичности в мотиве зеркала в живописи см. [Злыднева 2013].

выработки собственных механизмов прорыва в небывалые доселе художественные миры. Таковы автопортреты ведущих мастеров русского авангарда — Малевича, Филонова, Ларионова. Традиционной особенностью жанра является повышенный коммуникационный потенциал изображения. В авангарде мы встречаемся со своего рода минус-приемом автопортрета как «речевого акта». Здесь саморепрезентация как правило принимает форму или значимого отказа от визуальной коммуникации, часто посредством минус-взгляда (например, в графическом автопортрете работы Филонова 1925 г. художник демонстративно отвернулся от зрителя), или маскарадного ухода от лица к маске, своего рода подменой истинной коммуникации ее карнавализированным аналогом («Художник. Автопортрет» Малевича 1933 г.). Наконец, отказом от коммуникации могут выступать и замены портретного изображения изображениями неодушевленных предметов: таковы этюд «Сарайчик» М. Ларионова (1907), который автор — хотя и в шутку — называл своим автопортретом (изображена деревенская хозяйственная постройка с двумя окошками, напоминающими глазницы), «Кристалл. Автопортрет» Матюшина (1918–1920), представляющий буквально-таки кристаллическую форму вместо лица, или беспредметный «Автопортрет с пилой» И. Клюна (1914)[3].

Именно в атмосфере такого рода поисков и создавались автопортреты Петрович, Киселевой и Гончаровой. Проблемы нового художественного языка, затрудненной коммуникации были близки и нашим героиням. Три автопортрета каждого из мастеров, собранные вместе, моделируют пространство своеобразного полилога, по принципу дополнительности передавая по цепочке

3 Три десятилетия спустя на вид тем же путем, но со сдвигом в сторону идеологической метафоры, пошел и немецкий художник Ханс Беллмер, который, находясь в нацистском лагере, написал портрет своего сокамерника, художника Макса Эрнста, изобразив его в виде кирпичной стены.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

свои разнородные свойства и выступая то фоном, то фигурой по отношению друг к другу.

«Автопортрет с вазой» Е. Киселевой показывает художницу в момент творческого сосредоточения (цв. ил. 4). Она изображена в традиционном трехчетвертном развороте в своей мастерской на фоне живописных полотен и держит в руках большую зеленоватую керамическую вазу — виднеется только широкое горлышко. Взгляд прямой и строгий, несколько отрешенный, но не заторможенный: копна каштановых волос, смещенная влево, придает облику динамичность. Формы активно моделированы длинными энергичными пастозными мазками, обволакивающими скругленные очертания. Здесь важен контур — подвижный и прихотливый, он ведет свою партию как независимую арабеску. Многократные повторения темы овала (мягкого подбородка в окружении воротничка, волнистых волос, вазы, драпировок заднего плана) создают ощущения непрерывного вращения композиции. Охристые, зеленоватые и коричневые тона лица, волос и платья выделяются на ярких, красно-желтых пятнах фона слева и вторят приглушенной гамме антуража справа. Но еще больше контрастности придает свет, льющийся справа, — резко выхватывающий щеку и разливающийся в белизне воротника, он дробится в пробелах на вазе. Луч вносит диссонанс в плавность линий, но не разрушает умиротворенного целого. В «Автопортрете» Киселевой ощущаются сильные отголоски символизма и модерна — в круглящихся объемах, плоскостной линеарности, мягкой гармонизированной палитре, принципе аналогий и метафор, которым проникнута не только композиция с ее темой параллелизма, но и сюжет — уподобление персонажа вазе, таком архаически «женском» мотиве и при этом отсылающем к теме искусства, пустоты и/или наполненности сосуда как значимости формы *par excellence*. Но при этом художник обнаруживает себя уже в другом стилевом пространстве — здесь важна открытость живому потоку воздуха, света, контрастным цветовым акцентам. Этот переход к проблематике

начавшегося столетия и есть главное сообщение мастера, образующее коммуникативное поле авторепрезентации. Если сравнить это полотно с примерно в те же годы созданным женским портретом «Маруся», идея перехода становится еще более очевидной. «Маруся» балансирует на грани фола: скругленность форм, линеарность, плоскостность композиции здесь еще более явные, цветовые контрасты красного и синего уже не замаскированы фоном. Облик персонажа граничит с вульгарностью, хотя изображению в целом нельзя отказать в брутальной силе, заостренности драматургии, в то время как в «Автопортрете» значимы лишь переходы, мягкие тона, неявность смыслов. В своем портрете Е. Киселева очень точно отмечает свою пограничную позицию на карте художественных событий. И довольствуется ею.

«Автопортрет с тигровыми лилиями» написан Н. Гончаровой тремя годами раньше, но обгоняет «Автопортрет» Киселевой почти на целую эпоху (цв. ил. 6). Героиня Гончаровой написана в том же развороте фигуры и головы, что и персонаж Киселевой, различим аналогичный по теме фон — мастерская художницы. Я говорю «героиня», «персонаж», потому что изображенное на автопортрете — это повествование «рассказчика», представление о себе для Другого, как уже было сказано выше, своего рода ритуальная маска-заклинание, логотип собственной творческой индивидуальности, как она видится автору. Сходство и в значимости атрибутики автопортрета — только вместо вазы художница держит букет тигровых лилий, символ женского, хтонического начала, плодородия и эротики, и при этом своеволия, высокомерия, гордости. Обращает на себя внимание существенно более высокий уровень семиотизации изображения: цветы — в силу множественности своих характеристик — всегда служили разветвленным классификатором в мифологической модели мира, в отличие от вазы, имеющей значительно более узкое семантическое поле, практически исчерпываемое коннотациями «искусство» и «женское

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

начало». Широкое распространение язык цветов, в частности лилий, получил в поэзии символизма и всем мироощущении этой эпохи. Впрочем, Гончарова скорее заигрывает с кодами символизма, явно задавшись целью их ниспровергнуть. Действительно, живописные полотна на заднем плане искрятся по-импрессионистски прихотливым набором мазков разного цвета, образуя мерцающее сечение. Выступающая на их фоне почти монохромная фигура, напротив, решена несколькими линиями, словно выгравированная на куске дерева. Изображение лица и фигуры — подчеркнуто плоскостное, с элементами примитивизма, и напоминает народные иконы и африканских идолов, но особенно близко деревенским бабам, собирающим яблоки и картошку на полотнах Гончаровой, написанных примерно в те же годы. От этого предметного, материального изображения символика меркнет, превращая пышный букет просто в вещь и в самоценный колористический аккорд композиции. Разными полутонами переливается и белая рубаха портретируемой. Образ мастера — торжествующе-приподнятый, художник вовлекает зрителя в атмосферу своего творческого горения. Если Киселева позирует себе, судя по характеру композиции, в зеркале и отстранена от всего внешнего, Гончарова передает ликующее погружение в этот мир. Окруженная символами искусства, Киселева любуется собой. Гончарова, напротив, атмосферу искусства создает сама — она задорно и кокетливо зовет разделить с ней праздник новой живописи, свободной от канонов и навязанных извне идей. Автопортрет излучает жизненную силу нарождающегося авангарда и огромный потенциал мастера.

Интересно сравнить полотно 1907 г. с двумя другими автопортретами Гончаровой, созданными в 1906 и 1907–1909 гг. Первый из них демонстрирует облик художницы еще в плотной сезанновской манере: фигура уже примитивистски угловатая, но слеплена объемными светоцветовыми мазками. Полотно 1907–1909 г. развивает колористическую тему «Автопортрета с тигровыми лилиями»,

с той разницей, что пламенеющий оранжевый перешел с букета на косынку персонажа и контрастирует с мерцающим голубоватым фоном, на котором представлены мотивы произведений автора, в частности, виднеется женская фигурка за сбором урожая. Узнаваем взгляд героини — он выражает гордость, волю и независимость человека, преданного своему делу, искусству, преодолевающему каноны. Оба эти произведения служат комментарием к тому автопортрету, который привлек наше внимание в первую очередь, прежде всего своим открытым обращением к зрителю (цв. ил. 7).

В творчестве Елены Киселевой рассмотренный нами автопортрет также не единственный. Есть еще два — один из них совпадает по времени с «Автопортретом с вазой», но в нем усилены черты стиля модерн — скругленные объемы, линеарность, принцип параллелизма формы. Но второй — он называется «У себя. Автопортрет» — созданный двумя годами ранее, в 1908 г., представляет совсем другой образ (цв. ил. 5). Художница показывает себя в длинной синей накидке, из-под которой виднеется элегантное черное платье, горделиво выплывающей из распахнутых створок дверей большой комнаты с приветливой улыбкой. Перед зрителем — дама, хозяйка салона, и в меньшей степени — увлеченный творец (на занятие персонажа намекают лишь картины заднего плана). Обращает на себя внимание изменение коммуникативного статуса: на смену театрализованному шествию 1908 г. в «Автопортрете» 1910 г. приходят камерность и многозначительная отчужденность — совпадают только величественный разворот головы (ставший своего рода логотипом мастера) и пышная копна волос. Перед нами художник, но коммуникативная программа портретируемой существенно отличается от образа, созданного Гончаровой: внешнее противопоставлено внутреннему, идея первенства социального статуса идее служения профессии, следование образцам стиля — творческому нарушению правил, желание покорить красотой и элегантностью — угловатой непосредственности и стремлению быть собой.

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

«Автопортрет» Надежды Петрович, в свою очередь, разительно отличен от произведений русских художниц, о которых речь шла выше. Голова в том же трехчетвертном развороте (хотя дана не справа, а слева), но в отличие от предметного окружения автопортретов Киселевой и Гончаровой, где вещи и стиль их репрезентации играют роль дополнительного рассказа, персонаж размещен в отвлеченном пространстве. Это пространство образовано вихреобразными вертикальными линиями, вторящим очертаниям фигуры. Мощный свет выхватывает лицо художницы, которое отображает крайнюю степень экстаза, словно мастер застигнута в момент наивысшего взлета своих творческих сил. Вскинутая голова моделирована мощными пастозными мазками. Яркий блик, переходя со лба на щеку, передан резким извивом мазка, напоминая вспышку молнии. Вся фигура словно проникнута волновой энергией, извивы повторяются в очертаниях волос, волевом подбородке, энергичном абрисе носа. Поражает пронзительность темных глаз: взгляд устремлен на зрителя немного сверху, он приковывает к себе внимание, не позволяет оторваться. Драматизм колорита вторит теме, вспыхивая белилами и переходя к охристым тонам, чтобы разрешиться мощным аккордом багровеющего фона. Состояние внезапного озарения, пойманного мига, сочетается с вневременностью высокой героики. Представлена личность творца, покоряющего время. Здесь спрессованы пафос романтизма и трагедия модерна, а поиски отвлеченной от предмета формы почти граничат с абстракцией. Но самое примечательное — это столь явное в этом произведении начало экспрессионизма в самых разных его проявлениях: ему словно по эстафете суждено будет передаться от Надежды Петрович всей югославянской живописи 20 в., от хорвата Йована Биелича в 1930-е гг. до черногорца Петара Лубарды в послевоенное десятилетие, серба Милана Коньовича и хорвата Эдо Муртича уже в 1970–1980-е гг. В то время, когда создавался «Автопортрет» Петрович, очень близкие

по духу произведения создавал и знаменитый скульптор Иван Мештрович, представитель венской сецессии, ученик великого Родена. Скульптурные фигуры легендарного Королевича Марко и героя Милоша Обилича, предназначавшиеся для так называемого Видовданского храма в память о битве на Косовом поле (проекту не суждено было осуществиться), исполнены такой же экспрессии, экстатического героизма. Это была эпоха начала вхождения южных славян в великую художественную империю Западной Европы, и одновременно обучения языку современного искусства. И вся патетичность этого великого прорыва региональной культуры была сродни ритуалу инициации — столько отваги и сил он требовал от новообращенных.

Надежда Петрович демонстрирует себя как пророка, своего рода Прометея национальной культуры — отсюда и огненность, светоносность всего облика автопортретируемой. Отдающее дань одновременно романтической традиции и стилю модерн, это произведение на глубинном уровне реализует национальный героический миф. В менее прикровенном, сюжетном плане склонность художницы к национальной мифологии проявилась в созданных в эти же годы картинах «Грачаница» (женский православный монастырь, выполнявший в Средние века роль культурного центра порабощенной Сербии) (цв. ил. 3), а также «Косовские пионы» — пейзаже, представляющем легендарное Косовское поле, где в битве с турками в 1389 г. полегли многие тысячи сербских воинов, защищавших свою землю. События подлинной истории в памяти сербского народа овеяны мифологическим флером и веками определяют самую сущность его самосознания. На фоне этих полотен и «Автопортрет» читается не просто как авторепрезентация художника, а как манифест целого поколения, стремившегося к объединению южных славян в составе единого государства на основе общего героического прошлого, но одновременно и стремления войти в семью

европейских культур не эпигонами, равными членами. Мы видим общий принцип сакрализации предметного мира в творчестве двух мастеров: национально-героическая мотивика Петрович соответствует мифопоэтической проекции евангельских тем на русские реалии в «Евангельском цикле» Гончаровой. Этого соответствия нет в автопортретах двух художниц: между экстатической образностью Петрович и иронической, приземленностью Гончаровой разрыв огромен. И все же глубинная связь существует, и она не исчерпывается «русским» следом жизнетворчества Петрович. И та, и другая картины показывают личность, мастера, женщину, вырвавшихся из плена традиции, условностей стиля, и при этом закладывающих основы новой художественной парадигмы. И в таком взрывном характере начала 20 в., отразившемся в полотнах, облики двух культур и их носителей, отразивших себя в автопортретах, сближаются [Злыднева 2016]. В этой связи не следует забывать и о куда более скромном, но значимом вкладе Елены Киселевой, своей личной судьбой и ярким талантом скрестившей исторические пути России и Сербии. Так в совпадениях линий жизни художниц и типологических параллелях их творчества выковывался неповторимый облик нового столетия, облик искусства двух таких удаленных в пространстве, но близких по духу земель.

Литература

Амазонки 2000 — Амазонки авангарда: Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова; [Каталог]; пер. с англ. / Ред. Джон Э. Боулт, Мэтью Дратт. М., 2000.

Вакар 2013 — *Вакар И. А.* Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом // Наталия Гончарова: между Западом и Востоком. Каталог выставки в Государственной Третьяковской Галерее. М., 2013. С. 10–29.

Гачев 1964 — *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы. М., 1964.
Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* Мотив зеркала и проблема косвенного повествования в визуальном нарративе // Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013. С. 27–38.
Злыднева 2016 — *Злыднева Н. В.* О (не)состоявшемся взрыве: экспрессионизм в России // Категория взрыва и текст славянской культуры. Сборник научных статей. Серия «Категории и механизмы славянской культуры». М., 2016. С. 371–385.
Иванов 2007 — *Иванов Вяч. Вс.* Маска как элемент культуры // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. М., 2007. С. 333–344.
Косик 2010 — *Косик В. И.* Русские краски на балканской палитре: Художественное творчество русских на Балканах (конец XIX – начало XXI века). М., 2010.
Петровић 1998 — Надежда Петровић 1873–1915. Пут части и славе. Каталог. Београд, 1998.
Рябчикова 2009 — *Рябчикова О. А.* Е. А. Киселева: гармония чувственного и духовного в творчестве // Альманах «Университетская площадь». № 2. С. 65–74 [Электронный ресурс]. URL: http://pus.vsu.ru/pdf/2009/2009-01-12.pdf
Трифуновић 1973 — *Трифуновић Л.* Српско сликарство 1900–1950. Београд, 1973.

Данная статья является незначительно переработанным вариантом статьи: *Злыднева Н. В.* Надежда Петрович и ее русский след: три автопортрета // Српско-руске књижевне и културне везе: епоха модерне / Сербско-русские литературные и культурные связи: эпоха модерна. Матица српска. Нови Сад — Институт славяноведения РАН. М., 2018. С. 157–182.

К. Ичин (Белград)

РУССКИЙ СЛЕД В ЮГОСЛАВСКОМ ЖУРНАЛЕ «ЗЕНИТ» (1921–1926)[1]

Выходивший с февраля 1921 по декабрь 1926 г. в Загребе и в Белграде журнал «Зенит» был, несомненно, единственным югославским журналом[2], активно включенным в европейские авангардные движения начала 1920-х гг.[3] Переломы в художественном и научном сознании (начиная с супрематизма и заканчивая теорией относительности), подкрепленные новой картиной мира (Королевство сербов, хорватов и словенцев, возникшее на фоне Первой мировой войны и Октябрьского переворота)[4], бесповоротно определили идейную подоплеку

1 Работа выполнена в рамках проекта «Литература и визуальные искусства: русско-сербский диалог» (№ 178003), который финансируется Министерством образования и науки Республики Сербии.

2 Хотя журнал «Зенит» выходил в Королевстве сербов, хорватов и словенцев (1918 – 1929), которое лишь в 1929 г. было переименовано в Королевство Югославию, мы его будем называть югославским журналом.

3 Существует огромная библиография работ, посвященных «Зениту» [см.: Голубовић, Суботић 2008]. Выделяем несколько исследований, касающихся нашей темы: [Flaker 1968; Markuš 1973, 1974; Маркуш 1975; Суботић 1976, 1979; Денегри 1983; Golubović 1983; Subotić 1983a; Szabo 1984; Parmeggiani 1984; Mijušković 1984; Flaker 1984; Golubović 1985; Nisbet 1988; Косановић 1996; Злидњева 1996; Денегри 1996; Subotić 1996; Суботић 2003].

4 Любомир Мицич, учредитель журнала, с нескрываемым восторгом относился к русской революции: «Русская революция вечный памятник нашего столетия» [Мицић 1922, 21]. Революция волнует Мицича и в «Словах в пространстве»: «Россия мать хаоса / Почему тайна твоя: РЕВОЛЮЦИЯ» [Зенит, № 7, 1921, 10], которые сопутствуют его воззванию югославскому народу о помощи

DOI: 10.31168/91674-526-9.18

журнала, вписавшуюся в авангардные веяния 20 столетия. Об этом говорит первый номер журнала, открывающийся программным текстом «Человек и искусство», который был направлен против войны как таковой, но за Человека, за зенитизм как «абстрактный метакосмический экспрессионизм» [Зенит, № 1, 1921, 2][5] (здесь и далее — перевод мой. — *К. И*).

голодающим братьям — «Для будущей России», помещенному в том же номере «Зенита» (см. начало: «Крик окровавленной люльки, в которой рождается будущий новый человек!» и концовку: «Народ югославский, подай руку сестре-матери России и белым хлебом помоги родиться гению для будущего человечества» [Зенит, № 7, 1921, 2]. Для Мицича принципиально подчеркнуть, что это не помощь советской России, как это определяет Мережковский, а голодной России. В «Зенит-манифесте» Мицич ставит вопрос ребром: «Я, брат Раскольникова, спрашиваю: новые дети нашей Сегодня-России, вы, красные и строгие гвардейцы на Невском проспекте, ты, первый кубистический памятник Бухарина, вы, московские боги в Кремле ЛЕНИН — ТРОЦКИЙ — ЛУНАЧАРСКИЙ, всех вас спрашиваю: правда ли РАСКОЛЬНИКОВ совершил ПРЕСТУПЛЕНИЕ», и приходит к выводу: «Россия! Твой сегодняшний вождь именно РАСКОЛЬНИКОВ. Он первый окровавил старуху, кровожадную Вошь» [Зенит, № 11, 1922, 1].

5 В первом номере опубликована статья Луначарского «Пролеткульт» (первая часть), а также стихотворение Игоря Северянина «Рассказ княгини» на русском языке, явно не вписывающееся в концепцию журнала. Стихотворение потом вошло в сборник стихов Северянина «Соловей», вышедший в 1923 г. в берлинско-московском издательстве «Накануне». Программной линии «Зенита» намного больше соответствовало стихотворение авангардиста Валентина Парнаха «Изображение» [Зенит, № 6, 1921, 4], которое в сборнике «Жирафовидный истукан» (М., 2000) напечатано под названием «Изобретение», причем с несколько измененной интерпункцией. То же самое относится и к переводу на сербский фрагмента «Войны и мира» футуриста Маяковского [Зенит, № 10, 1921, 2]. Интересен факт, что журнал в рубрике «Макроскоп» публикует в переводе, по-видимому, с немецкого (ошибочное написание фамилий: поэт Мариенгоф — Мариенгов, художники Якулов и Борис Эрдман — Акулов и Эвдам) часть «Декларации имажинистов», посвященную образу — единственному материалу поэзиии, слову-образу [Зенит, № 5, 1921, 12].

Для югославской культуры «Зенит» во главе с главным идеологом зенитизма Любомиром Мичичем (1895–1971) и его братом Бранко Ве Полянски (1898–1947) был неожиданной новизной, следовательно, по причинам неподготовленности среды к авангардному радикализму, олицетворенному в замыслах «варваризации Европы»[6] и осуществления «революции духа»[7], журнал не мог рассчитывать на популярность в консервативной среде; наоборот: концепции «Зенита» сопротивлялись многие, что в итоге привело к запрету 43-го номера за 1926 г. и, тем самым, к закрытию журнала[8].

6 Ср. требования Любомира Мичича в «Зенит-манифесте», чтобы «о гвоздь повесить Европу» и провести «балканизацию Европы», чтобы Европу завоевал гений с Балкан — освобожденный «варварогений», новое искусство которого является зенитизм [Зенит, № 11, 1922, 1]. «Зенит-манифест» Мичича является радикализацией манифестов «Человек и искусство» и «Манифест зенитизма»: взамен западного искусства в нем предлагается зенитизм, «новое искусство пробужденных Балкан», Парижу противопоставляется Москва, Западу — Восток.

7 В «Духе зенитизма» Мичич высказывается о новом, пробужденном духе в словах: «Героизм Духа: Варваро-Гений. Варваро-Гений: наивысшая сила духа — понятие Максимального Духа» [Зенит, № 7, 1921, 5], тогда как в «Зенит-манифесте» утверждает, что зенитисты«первые, кто в искусстве прислушивается к нашей дикой крови (зовете нас варварами!)», кто обнаруживает, что «существует страна Варварогения — Балканы»: «До сих пор она нас рождала, с этих пор мы будем создавать ее в обстановке балканского духа и балканской культуры» [Зенит, № 11, 1922, 1]. Близость «Зенита» революционному духу советской России подтверждала и публикация текста Льва Троцкого в переводе на сербский по поводу смерти Ленина [Зенит, № 26–33, 1924, 25–27]; текст сопровождался фотографией Ленина и мавзолея в фазе строительства. Об этом свидетельствует и текст Горького, опубликованный в двух выпусках «Зенита» на сербском языке под названием «К революции» [Зенит, № 34, 1924, 13–14; № 35, 1924, 11–12].

8 Причиной был текст «Зенитизм сквозь призму марксизма» д-ра М. Расинова (под этим псевдонимом, предположительно, скрывался сам Л. Мичич), который был оценен как призыв к гражданам сменить существующее государственное устройство насильственным путем, с оглядкой на русскую революцию.

Одно бесспорно: если в загребских и белградских культурных кругах не признавали «Зенит», то в европейских художественных центрах его встречали с особым вниманием, что подтверждалось участием в журнале ведущих «ультрарадикальных» художников современности. Поэтому не должно удивлять, что особое место в журнале занимают русские художники-авангардисты, выступавшие в качестве сотрудников: авторов художественных произведений, авторов теоретических работ, оформителей отдельных номеров, исследователей, обозревателей. В этом ряду выделяются, в первую очередь, основоположник абстрактного искусства Кандинский и конструктивисты Татлин, Эль Лисицкий, Архипенко и Цадкин. Кроме русских в «Зените» печатаются также европейские художники: Альбер Глез, Тео ванн Дусбург, Корнелиус ванн Эстерен, Ласло Мохой-Надь, Вальтер Гропиус, Робер Делоне, Фортунато Деперо, Эрих Мендельсон, Виничо Паладини, Энрико Прамполини, Леопольд Сюрваж, Карел Тайге, Цугухару Фудзита, Йозеф Чапек, Курт Швиттерс и др.

Популяризации «Зенита» в Европе, бесспорно, способствовало и сотрудничество Мицича и Полянски с Эренбургом и Лисицким. Так, Эренбург в книге «А все-таки она вертится» 1922 г. упоминает журнал «Зенит» наряду с другими авангардными европейскими и американскими журналами, которые объявляют новое искусство, «организующее жизнь», подчеркивая ориентацию нового искусства на интернациональность [Эренбург 1922а, 42–43]. В том же 1922 г. в первом номере берлинского журнала «Вещь» (в рубрике «Переводы») упоминается «сербский» журнал «Зенит», в котором опубликован перевод отрывка «Войны и мира» Маяковского [Вещь, № 1–2, 1922, 12], а в третьем, последнем номере «Вещи», журнал «Зенит» помещен среди других авангардных журналов с уточнением: «в гнезде реакции — хорошая батарея» [Вещь, № 3, 1922, 9].

Начало сотрудничеству с русскими художниками положили тексты Токина и Мицича об искусстве Кандинского.

Статья «В обстановке чудес» Бошко Токина посвящена чудесам аэропланов, кинематографа, футуризма, экспрессионизма, поскольку «чудо и предчувствия чудес — почти все новое искусство: Футуризм. Экспрессионизм. Искусство Кандинского. Поэты Вселенной. Динамизмы» [Зенит, № 3, 1921, 2]. Более подробно Токин останавливается на искусстве Кандинского, определяя его словами, соответствующими теории о конструкции и композиции художника, в которой преодолевается предметное искусство: «Искусство Кандинского: перспективы туманов, перспектива хаоса. Анализ хаоса (если можно так сказать), хаоса, из которого рождается конструкция. Глубина, музыкальность, глубинный рокот и исчезновение. Изображение сути динамики, семени, которое зарождается. Его рост. Запись симфонии, из которой появляется новый мир. Сквозь музыку прорастает конструкция. Уничтожение старой предметности окончено. Новые формы налицо» [Зенит, № 3, 1921, 3]. Интересно, что в № 3 «Зенита» Драган Алексич, изучавший философию и славистику в Праге, напечатал декларацию дадаизма, объединяя дадаисткую, «секундную» поэзию с абстракционизмом в живописи, в частности, с супрематизмом [Там же, 5]. По-видимому, в рассуждениях Алексича проявилась его осведомленность о связи русской заумной поэзии и супрематизма, о влиянии зауми Крученых и Хлебникова на создание аналогичного в живописи — беспредметного супрематизма, представленного Малевичем в 1915 г. на последней футуристической выставке «0,10».

Специальную статью о Кандинском написал также Любомир Мицич для 5-го номера «Зенита». Для него Кандинский — «художник феноменов, совершенно новых, независимых от вчерашнего дня», который и есть «начало нового искусства во всей Европе», ибо «он первый, кто смело, сквозь смех и насмешку отказался от всех существующих форм», «первый абстрактный и духовный художник»; по словам Мицича, Кандинский «создает новые художественные феномены вне натуры», поскольку он понимает, что в художнике таится «особая

художественная натура» [Зенит, № 5, 1921, 10]. В тексте «Современная новая и предчувствуемая живопись» Мицич противопоставляет кубизму экспрессионизм, в котором «бурлит духовное создание новой атмосферы и выражение духовного через форму как суть — экспрессионизм — открытую форму — дематериализацию — метафизику», экспрессионизм как «создание новых миров, несмотря на существование природы», в нем «творческое начало — это воля» [Там же, 11]. В том же ключе Мицич характеризует творчество Кандинского: «Краска в картине — это событие — симфония. Форма — вторична, первично — духовно-отвлеченно-абсолютное и мистическое со дна души». Не забывает он упомянуть также великого экспрессиониста[9] Шагала[10], у которого «чувство цвета и пространства, как средство выражения демонических сотрясений сердца и мозга, плоти и духа, животного и человеческого глубокого терзания души». Для него Шагал, возможно, единственный, кто «дал настолько желанный синтез», «учредил фундамент геометрической живописи в искусстве» [Зенит, № 10, 1921, 11–12][11].

9 Понятие экспрессионизма в 1920-е гг. понималось расширительно относительно нынешней трактовки. Так, Шагал причислялся к экспрессионистам, что не отвечает современному пониманию его стиля, ближе стоящего к сюрреализму. и фантастическому реализму. — *Прим. ред.*

10 В [Зенит, № 26–33, 1924, 20] на немецком языке напечатано стихотворение «MOSKAU» берлинского автора Франца Рихарда Беренса с посвящением Шагалу.

11 Отметим здесь, что Эль Лисицкий в № 14 «Зенита», в статье «Искусство и выставки в России», оценивает творчество Шагала как «проигрывающее» мастерству Филонова, с именем которого югославская публика, по-видимому, встречается впервые: «Здесь впервые можно было увидеть все творчество Филонова. Что же касается экспрессионизма, не могла не выцвести вся эротика напудренного роккоко Шагала перед силой этого окаменевшего скифа» [Зенит, № 14, 1922, 30]. Весьма любопытным представляется впечатление Бе Полянски от картин Бурлюка и Богуславской, которым он в статье «По русской выставке в Берлине» отказывает в новизне

Устанавливая прямую связь между экспрессионизмом и зенитизмом уже в открывающем 1-й номер «Зенита» тексте «Человек и Искусство»[12], Мицич воспринимает художника как воплощение духа, стремящегося «из хаоса создать творение», для него художник и есть «единственный создатель», который в сотворенном «воплощает Человека», он — «крик униженной души о спасении» [Зенит, № 1, 1921, 1]; в статье «Кандинский» Мицич как бы конкретизирует положения из текста «Человек и Искусство»: «Кандинский абсолютный создатель и апостол мистической человеческой творческой души», «Кандинский — великий композитор красок. Это должно видеть — почувствовать — погрузиться в песню беспредметного и духовного» [Зенит, № 5, 1921, 10, 11]. Под влиянием теоретических и художественных работ Кандинского, прежде всего гравюр из раннего альбома «Стихи без слов» (1903), Михайло Петров делает иллюстрации для «Зенита» (№ 6, 8, 9, 10, 12, 13) в духе абстрактного экспрессионизма, с примесью кубизма; при этом он активно использует слова и буквы, как внутреннее звучание картины, чем дополнительно приближается к Кандинскому, работы которого он переводил[13].

(«Может быть, все это не особенно связано с новым искусством») и которых принимает за экспрессионистов («Бурлюк, как экспрессионист, отстает немного от Марка Шагала, а также Богуславская, декоратор и любительница пестрого, у которой особо женский характер»), хотя они слыли принадлежащими к кубофутуризму и супрематизму [Зенит, № 22, 1923, 5].

12 Ср. слова Мицича относительно искусства, которое наиболее ярко воплотилось в экспрессионизме, ибо «экспрессионизм — это императив в стремлении души к наиболее сильному воплощению в художественном произведении», а также его утверждение о зенитизме «как инкарнации духа и души», который является «императивом в стремлении к наиболее сильному воплощению в художественном произведении»; для него эксперссионизм и зенитизм — зеркала, в которых мы «видим нашу ужасную внутреннюю боль – драму нашей души» [Зенит, № 1, 1921, 2].

13 Отметим, что № 3 и 4 печатают пять картин безвременно ушедшего австрийского художника-экспрессиониста Эгона Шиле,

Однако для Мицича особенно важным было то, что Кандинский — русский, ибо его идея «варварогения» основывается на славянском вкладе в искусство, славянском завоевании Европы; поэтому он отнюдь не случайно говорит, что за Кандинским «следуют легионы», хотя «Кандинского трудно варьировать, трудно подражать ему», ибо «он единственный, кто творит сам, и единственный, кто это может» [Зенит, № 5, 1921, 11]. В конце текста Мицич с радостью подводит итог: «Умер, умер «Синий всадник», однако жив его брат в Москве: Красный всадник», сопровождая его восклицаниями «Наши сердца направлены к Востоку! Твоя душа — наша душа... Россия!» [Там же]. Возможно, «Зенит» через Кандинского, носителя варварогена, сотрудничал с художниками и архитекторами Баухауса — Вальтером Гропиусом, Мохоль-Надем, Тео ванн Дусбургом.

В активном сотрудничестве Кандинского и «Зенита» нас убеждают как репродукции художника, помещенные на страницах журнала[14], так и участие Кандинского шестью работами на Первой международной выставке нового искусства в Белграде в 1924 г.[15], после чего

сопровождая их небольшой заметкой об авторе, что, в свою очередь, должно было свидетельствовать об экспрессионистском настроении журнала «Зенит» на начальных порах. «Зенит» № 5 предлагает также репродукцию «Автопортрета» венского автора Рольфа Хенкла, № 6 — «Город» Леопольда Сюрважа и «Лето» Карела Тайге, исполненные в экспрессионистско-кубистском духе, № 8 — репродукции художницы с псевдонимом мореплавателя Якоба ван Хемскерка («Картина № 7») и Кэрри Хаузера («Любовники», «Мальчик»), а также картину «Прага» Карела Тайге, № 11 — работу «Линолеум» того же автора. Репродукции югославских эспрессионистов были помещены в № 1 и 2 (Вилко Гецен «Сумасшедший», «Конструкция к портрету циника») и в № 10 (Йован Биелич «Борьба дня и ночи»).

14 См. репродукции Кандинского в: [Зенит, № 25, 1924, 7; № 36, 1925, 7].

15 Выставка проходила в зале музыкального училища «Корнелий Станкович» в Белграде с 9 по 19 апреля 1924 г. О проблемах, с которыми столкнулись устроители выставки, подробно писали на страницах «Зенита»: «Препятствия были огромные, но сильная

последовал его текст «Абстрактное искусство», написанный специально для «Зенита» и опубликованный на сербском языке в 36-м и 37-м номерах журнала за 1925 г. В статье Кандинский утверждал о том, что искусство должно проникать в жизнь: «Если искусство развивается не только как практическая и целенаправленная возможность, с одной стороны, или же как искусство ради искусства, с другой стороны, которое парит в воздухе, то тогда настанет, наконец-то, расцвет его связей с другими духовными областями, и, в конечном итоге, со всеобъемлющей “жизнью”, в самом широком смысле слова. И только тогда искусство начнет действовать с такой животворящей силой и чистотой, что сегодняшние сомнения о его

воля восторжествовала: был устроен представительный показ нового изобразительногоискусства в Белграде. Никакой бойкот не помешал проведению выставки. Ничто не смогло умалить ее значение. К сожалению, число посетителей было невелико (этому дружно “способствовала” белградская пресса), но их было больше, чем мы ожидали. Никто из посетителей не может пожаловаться на то, чтоб его не ввели в курс всех устремлений и поисков новой живописи, не ознакомили со всеми ее элементами. Г. Мицич почти каждому посетителю в отдельности прочитал лекцию, не позволяя никому бродить в лабиринте живописи и формировать «свое мнение», которое исключало бы возможность правильного восприятия картины. Формально это была Первая зенитистская академия нового искусства и новой живописи, которая длилась 10 дней. Официальный культурный Белград, как и следовало ожидать, отсутствовал. Было представлено 12 стран и 110 оригинальных произведений — ну, кого же это заинтересует в Белграде, особенно если эту выставку устраивает Зенит. Помимо Кандинского, Архипенко, Цадкина, Делоне, Глеза, Лисицкого, Луиса Лозовика, Билеровой, Петерса, Паладини и других, можно было видеть также первых художников зенитизма Петрова и Йосифа Клека со своими буцвек-картинами (БУЦВЕК: БУмага–ЦВЕт–Картина, термин, придуманный Мицичем. — *К. И.*) (см. статью И. Суботич в настоящем сборнике. — *Прим. ред.*), там этот неологизм не переведен на русский, мб это и правильнее. В связи с этой выставкой известно, что в редакциях почти всех газет велась война — предоставлять населения информацию о выставке или нет. Об отзывах не стоит и говорить» [Зенит, № 26–33, 1924, 29].

значении и праве будут казаться результатом какой-то загадочной слепоты» [Зенит, № 36, 1925, 7]. Кроме того, Кандинский высказал такую точку зрения касательно развития искусства, которая не могла не радовать зенитистов: «Помимо прочих современных событий, сегодня происходит и особое событие — смещение художественного центра, которое подразумевает переход от романского к славянскому принципу — от Запада к Востоку» [Зенит, № 36, 1925, 7][16]. В этом факте он усмотрел «корень все более глубоких переломов между художественными направлениями — с романскими тенденциями, с одной, и славянскими и германскими, с другой стороны», провозгласив, что именно в этом кроется «начало абстрактного искусства», которому для оправдания собственного существования «необходима, помимо вопросов о внешней форме (как это видно в "конструктивизме"), *внутренняя ценность художественных элементов*. Это — решающее утверждение: невозможность или духовная неспособность следить за ним исключает возможность войти в новый мир» [Там же, 5].

В продолжении, опубликованном в следующем, 37 номере «Зенита», Кандинский формулирует «*внутреннюю точку зрения*» как «первую и необходимую предпосылку абстрактного искусства» [Зенит, № 37, 1925, 8], а также основные проблемы современности, стоящие в прямой связи с абстрактным искусством[17].

16 Подобную мысль Кандинский высказывает в письме Мичу 1924 г., заверяя его в том, что «славяне должны и могут лучше, чем другие, досконально понять современное состояние искусства — это, на первый взгляд, странное сочетание Внутреннего и Внешнего»; к тому же, в этом письме он утверждает, что «нам, славянам, в каком-то смысле, ближе всех немцы, тогда как французы далече всех» [цит. по: Subotić 1983b, 119].

17 Ср.: «1. Проблема содержания и формы 2. Проблема анализа и синтеза 3. Проблема, которая по мере необходимости подключается к ним: искусствознание 4. Проблема синтетического искусства»; «Разница между так называемым "предметным"

По его мнению, искусство находится в начале третьего этапа своей истории, абстрактного этапа, возможность развития которого «покоится *на внутренней ценности внешних средств*», то есть на исследовании, позволяющем включить научную работу в разрешение проблем искусства [Зенит, № 37, 1925, 7].

Ил. 1. Журнал Зенит № 41, 1926. Обложка.

Программа исследования, согласно Кандинскому, должна состоять из 3 пунктов, которые то следуют друг за другом, то связаны между собой неразрывно: «1. Проблема *элементов* отдельных искусств, причем главные элементы должны быть отделены от второстепенных; 2. Проблема создания этих элементов, причем этот процесс создания может остаться чисто экспериментальным, он может не принять живой пульс произведения — это проблема *конструкции*; 3. Проблема подчинения элемента и конструкции таинственному закону этого перерыва — это проблема *композиции*» [Зенит, № 37, 1925, 7][18].

и “беспредметным” искусством состоит в средствах, выразительных средствах, которые выбираются для передачи содержания в обоих случаях» [Зенит, № 37, 1925, 6].

18 Кандинский развивает заданную тремя пунктами проблематику исследования: «Первый пункт покажет, сколько силы можно взять сегодня у отдельных элементов — силы из разных искусств — причем не только в разделении, но и в самой глубокой связи — во внутреннем и внешнем исследовании. <...>

Отмечая важность объединения искусства и науки в целях восстановления внутренней связи и потерянного единства между всеми раздробленными мирами по принципу «внешние различия — внутреннее единство», Кандинский указывает, что «искусство ступило на этот путь первооткрывателем» и что «начался новый этап абстрактного искусства», который является «ключевым поворотом в истории искусства» как одним из важнейших начинаний «духовного поворота», названным им эпохой Великого Духовного [Там же, 8].

Помимо экспрессионизма и абстракционизма в первых десяти номерах «Зенита» нетрудно заметить также элементы примитивистского искусства, в первую очередь в работах чешских художников Алойза Вахсмана («Рисунок»), Беджиха Пискача («Волшебник») и Адольфа Гофмейстера («Любовники»), помещенных в «Зените» № 7, а также в «Рисунке» Йозефа Хавличека, изображавшем двух девочек с собакой, в «Зените» № 8. Эти картины как будто сопутствовали программному тексту Ивана Голля «Экспрессионизм умирает», напечатанному в «Зените» № 8, в котором поэт выступал

Это *аналитическая работа*. С другой стороны — если это можно сегодня предсказать — обнаружится один и тот же, общий корень всех искусств, чего возможно добиться *синтетическим методом*. Второй пункт, который в себе содержит помимо конструкции в искусстве и конструкцию "мертвой" и "живой" природы, обнаружит также разницу разных миров — разделит эти миры и при этом выявит их глубинное родство. Третий вопрос, самый сложный из трех, должен быть исследованием безо всякого предварительного действия и без учитывания всякой традиции, и приведет к находкам, о которых мы сегодня можем лишь подозревать. Это дорога, по которой наука пока не ходила, и исходный пункт вопроса: какая неимоверная сила обладает таинственным, сегодня незримым минимальным плюсом, чтобы молниеносно создать из правильной, экзактной, но мертвой конструкции, живое произведение? Здесь, возможно, встречаются вопросы души искусства и души мира, которой принадлежит и человеческая душа. Обнаружится ли и здесь общий корень?» [Зенит, № 37, 1925, 7] (обратный перевод мой. — *К. И.*).

за неопримитивистские тенденции в искусстве России (за Уралом), Балкан, Океании. Интерес к (нео)примитивистскому искусству Иван Голль сохранял, по-видимому, под воздействием работ Карла Эйнштейна, в частности, его книги «Негритянская пластика» 1915 г., а возможно, также исследования Владимира Маркова «Искусство негров», написанного незадолго до смерти в 1914 г. и опубликованного посмертно в 1919 г. В качестве примера поэтического неопримитивизма Иван Голль приводит стихотворение Блока «Скифы», опубликованное в «Зените» № 3 на русском языке.

Особняком стоят картины дадаиста Рудольфа Шлихтера, опубликованные в «Зените» № 9 (на обложке — без названия; вторая — «Дада-мастерская на крыше»); они представляют собой своеобразный синтез экспрессионизма и сюрреализма.

Начиная с одиннадцатого и вплоть до последних номеров в «Зените» господствует конструктивизм. Это объясняется сближением Мицича с русскими конструктивистами во время его поездки в Берлин в 1922 г., где он вращается в кругу художников, связанных с журналом и с галереей “Der Sturm”. В результате этого общения на обложке № 11 «Зенита» появится макет памятника Третьему Интернационалу Татлина, который ознаменует новое направление в художественной политике журнала. Конструктивистские приемы коснутся оформления как обложки «Зенита», так и типографических решений журнала. Особое внимание уделяется иллюстрациям, плакату, рекламе, сцене, что опять-таки навеяно конструктивистскими и супрематистскими находками Татлина, Лисицкого и Малевича. Без них не было бы зенитистских костюмов и занавеса работы Йо Клека [Зенит, № 24, 1923, 3, 6], или плакатов «Во имя зенитизма» Йо Клека и Мицича [Зенит, № 26–33, 1924, 17] и «Политика или полька?» Мицича. Впервые в № 25 появляется знак «Зенита» работы Йо Клека, созданный в духе проунов Лисицкого; он представлял собой объединение живописного и архитектурного,

МОДЕРНА РЕКЛАМА

Ил. 2. Журнал Зенит № 34, 1924. Разворот с фотографией эскиза Йо Клека для рекламного киоска.

супрематистского и конструктивистского начал, в нем сочетались плоскость, рельеф и слово. В ноябре 1924 г. «Зенит» опубликовал статью «Современная реклама» Лисицкого, перенятую из журнала “ABC”. В ней утверждалось, что плакат должен представлять собой: 1) совершенную организацию всего текста, краски и формы, развитых до абсолютной силы действия; 2) фотомеханическое воспроизведение предмета [Зенит, № 34, 1924, 12]. Текст был проиллюстрирован работой Йо Клека «Рекламы», вдохновленной Лисицким и киоском Родченко 1919 г. В 1926 г. «Зенит» опубликует два советских сатирических плаката: один — плакатиста Виктора Дени «Капитал» (1920), причем в нем отсутствуют одноименные стихи Демьяна Бедного [Зенит, № 41, 1926 — на обложке и на стр. 12][19], второй — «Капиталисты всех стран, соединяйтесь!» («Лига наций. Желтый Интернационал») [Там же, 21].

Влияние русских конструктивистов и супрематистов заметно и в оформлении книг, которые выпускал «Зенит». «Спасательная машина» (1922) Любомира Мицича оформлена по законам супрематизма в творчестве Эль Лисицкого — в черно-красных тонах. Марьян Микац в своей книге «Эффект на дефекте» (1923)

19 Ср.: [Снопков, Шклярук 2004, 27].

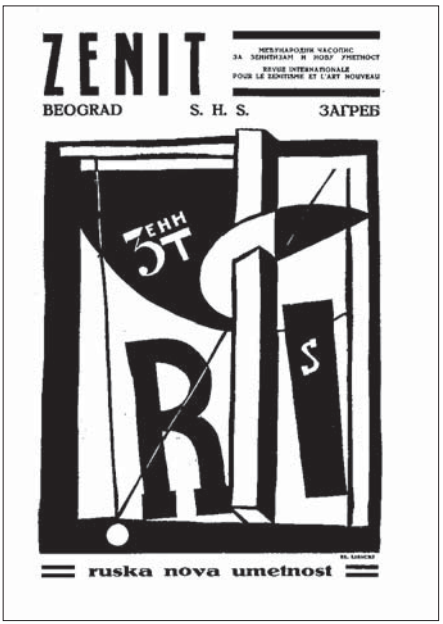
экспериментирует и с типографскими шрифтами, и с супрематистско-конструктивистскими плоскостями, создавая объемистую композицию на обложке. Обложка книги Микаца «Феномен обезьяна» (1925), оформленная Йо Клеком, напоминала иные из работ Лисицкого (персонажей к опере «Победа над солнцем»). Бранко Ве Полянски делает обложку для своего романа «77 убийц» в духе лучизма с примесью примитивного рисунка, как это делали Ларионов и Гончарова. С другой стороны, свою книгу «Кавардак» (1926) он оформил с явным намеком на плакат Лисицкого «Клином красным бей белых» 1920 г.[20] В диалоге с известным плакатом Лисицкого возникла и обложка книги Мицича «Антиевропа» 1926 г.

Конструктивизм поддерживался и соответствующими поэтическими опытами: в № 11 напечатано стихотворение «Эйфелева башня» Валентина Парнаха[21], а также стихотворение Эренбурга «Бунтом не зовите годы высокой работы»[22]. Обложку сдвоенного русского номера [Зенит, № 17–18, 1922] оформил Эль Лисицкий в соответствии с «Проектом учредителей нового» (ПРОУН). На ней располагаются слово Зенит на поверхности солнца и динамично изображенные на плоскости буквы *RS* (*руска свеска* — русская тетрадь),

20 Иллюстрации и обложка для книги Ве Полянски «Кавардак» были напечатны в: [Зенит, № 40, 1926, 2; № 41, 1926, 2]

21 С разночтениями стихотворение напечатно в: [Парнах 2000, 69–70]. Стихи Парнаха, посвященные Эйфелевой башне, развивают сюжет, заданный картинами Глеза, Робера Делоне, Марка Шагала, а также поэтическими сборниками Ивана Аксенова «Неуважительные основания» 1916 г. и «Эйфелеи» 1916–1919 гг. (который остался неопубликованным до 2008, но о котором Парнах мог знать от самого Аксенова). С другой стороны, отклик на Парнаха легко обнаружить в стихах Ивана Голля “Eiserne Flöte”, посвященных Р. Делоне [Зенит, № 15, 1922, 34].

22 В «Зените», по-видимому, была первая публикация этого стихотворения Эренбурга. См. в: [Эренбург 2000, 409].



Ил. 3. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Оформление обложки Эль Лисицкого.

которые при помощи серпа и молота низвергают солнце. Такое оформление, видимо, должно было ассоциироваться с началом авангардного искусства в России — с футуристической оперой «Победа над солнцем»[23]. В этом нас заверяет и пролог к опере, написанный Хлебниковым, которым открывается русский номер [Зенит, № 17–18, 1922, 49][24].

К тому времени сам Мицич заговорил об искусстве по-другому. В № 21 «Зенит» в тексте «Зенитизм как балканский тотализатор новой жизни и нового искусства» он выступает за конструктивистский метод художественного творчества, художника сравнивает с инженером, архитектором, скульптором, который должен заниматься

23 На обложке также сдвоенного номера [Зенит, № 19–20, 1922] помещается конструктивисткое произведение Ласло Мохоль-Надя. Переезд редакции в Белград ознаменовали выход № 25 (1923), на обложке которого портрет Л. Мицича работы сербского художника-конструктивиста Михайло Петрова, а также каталога, посвященного Первой международной зенитистской выставке нового искусства — «Во имя зенитизма».

24 Однако это была не первая встреча со стихами Хлебникова в переводе на сербский: в № 15 было опубликовано стихотворение Хлебникова «Я нахожу, что очаровательная погода», напечатанное под заглавием «Стихи». Речь идет о стихотворении «Опыт жеманного» (В. Хлебников, «Творения. 1906–1916» в: [Хлебников 1968, 101]).

конструированием[25]. В докладе, прочитанном на открытии международной зенитистской выставки в Белграде, который в «Зените» был опубликован под названием «Новое искусство», Мицич стал отрицать миметическую роль живописи, заявляя, что изобразительное искусство должно быть процессом создания, изучением, «в контакте с наукой, а в скором будущем и с практическим употреблением», поскольку «новые художники знакомы с законами геометрии, физики, оптики, статики или машинной конструкции», и «готовятся к созданию великой, новой, лучшей эпохи человечества» [Зенит, № 34, 1924, 6][26]. Исходя из художественного приема и восприятия созданного произведения искусства, Мицич в конструктивистском духе сто десять картин на Первой международной выставке нового искусства обозначает цифрами, а не названиями, чтобы посетители не соотносили название с содержанием, а обратили внимание на сам экспонат[27].

25 Ср.: «Новый художник должен конструировать вместе с инженером свои создания, которые как реальность будут использованы не только в качестве документа художественно и культурноценного, но найдут свое применение и у людей, живущих в содружествах либо городов, либо железнодорожных путей, либо автомобилей» [Зенит, № 21, 1923, 2].

26 О применении нового искусства в жизни Мицич пишет в заметке для рубрики «Макроскоп». Новая пластика (манекены без рук, ног, голов, груди) размещена в витрине модного ателье Джуры Яношевича, которое находится в здании Академии наук. Манекены, сделанные по зарисовкам немецкого скульптора Рудольфа Белинга, последователя Александра Архипенко, свидетельствовали о победе нового искусства, в чем, пишет Мицич, больше заслуги Яношевича, чем университетского профессора Богдана Поповича [Зенит, № 34, 1924, 14].

27 В докладе он пишет: «У этих картин нет никаких названий, поскольку это не играет никакой роли. Они обозначены цифрами, как люди именами. Их регистрация нужна, а номенклатура нет, ибо она вводит зрителя в заблуждение. Все зрители сразу после названия ищут «содержание картины» или «что картина изображает». По этим причинам этого здесь нет» [Зенит, № 35, 1924, 5].

Однако о новом, конструктивистском искусстве писал в «Зените» не только Мичич. Первый текст о Татлине — «Татлин. HP/s + Человек» написал Драган Алексич для № 9, начало которого звучит так: «Россия дает Кандинского, современного гения, М. Шагала и Татлина (Во имя отца...). Татлин и татлинизм. Долой эстетику и нарядность искусства, существующую до сегодняшнего дня!! Материализм как математическая аксиома взяла верх над мистикой и ведет ввысь» [Зенит, № 9, 1921, 8]. Алексич в своем тексте передает основные замыслы Татлина относительно работы с материалом, например: «Человек, в железе твоя мысль, дух. Каучук, дерево, сталь и т. д. Ищите свою железную мысль: дух материи», «ротационные устройства, генераторы, аккумуляторы, трансформаторы, репараторы, реконструкторы, конденсаторы и т. д. аэро, радио, гидро... Железо, стекло, медь, бронза, резина, серебро, бумага. Человек чувствует удар», «Да здравствует труд: искусство заставляет работать» [Зенит, № 9, 1922, 8]. Рассуждения Алексича о приемах Татлина в работе с материалом и динамикой этого материала представляются справедливыми; вот некоторые из них: «Татлин: смешивает человека с машиной», «Человек с железом — центральное понятие мозга», «Ротирование в ребрах с помощью четырех бензомоторов», «Туман, воздух, эфир: небольшой ненужный пейзаж, звено четких энергий в совместном движении. Татлин украшает машину человеком и человека машиной. Понятие практическое: магнит — сплетение. Понятие теоретическое: суправолнение в движении противоположных отвлеченностей к синтезу фундаментальных понятий» [Зенит, № 9, 1921, 8]. Отметим здесь и то, что Алексич угадал роль нового искусства, без которого не обойтись художникам будущего; для него конструктивизм — «новая грамматика и эстетика нашей эпохи», в которой «интеллект и материя торжествуют в отвлеченных действиях», он «квинтэссенция сегодняшнего дня, суверенная техника и сверхинтеллект в торжествующей материализации», которая, в противовес

отвлеченности, «дает возможность выразить отвлеченное» [Зенит, № 9, 1921, 9]. Поэтому Алексич-дадаист восклицает: «Да здравствует татлинистика, ибо гротеск в самом широком смысле слова склоняется к машинному искусству. Человек как кукла (бумага полотно дерево), вилки, ножи, военные ряды» [Там же, 9].

Отношение к Татлину, основоположнику конструктивизма, Мицич высказал в своем сценарии «Шими на кладбище Латинского квартала. Зенитистский радио-фильм из 17 сочинений», стержнем которого являются Татлин и его памятник Третьему Интернационалу, откуда ведется вещание: «Поле недалеко от Петрограда. Памятник Татлина разбивает айсберги облаков. Наверху радио + 400 м», «Татлин радио вещает ПОСЛЕДНИЕ НОВОСТИ. 1. Громоотвод налево! Петроград. 1-е февраля. Изо всех сил напрячь тысячу девятьсот двадцать первый лук! Смертельное жужжание вокруг Зимнего Дворца, Громоотвод еще левей! Не вставайте, пока играет Марсельеза. Русская революция для нас уже устаревшая. Засучить рукава! Человек-Машина: НОВАЯ АРХИТЕКТУРА! Еще левей!.. Владимир Татлин» [Зенит, № 12, 1922, 13]. Если сценарий начинается радиовещанием с татлинского памятника, разбивающего «айсберги туч», то заканчивается воззванием к зенитистам собраться в киоске Родченко, причем к зенитистам причисляются Чаплин, Файт, Татлин, Маяковский, Тайге, Эренбург, Хаусман, Иван и Клэр Голль. Обрамляющие текст изображения памятника Третьему Интернационалу Татлина и киоска Родченко по сути утверждают господствующий в новом искусстве конструктивистский принцип. Памятник и киоск — метафоры современной вавилонской башни. «Зенит» был одним из первых журналов в Европе (после «Вещи» и книги Эренбурга «А все-таки она вертится»), который опубликовал памятник Третьему Интернационалу Татлина 1919 г. (на обложке № 11, 1922) и киоск Родченко 1919 г. (на обложке № 18, 1922). Репродукция киоска Родченко впоследствии окажет

влияние на конструкции югославского художника Йо Клека «Рекламы» и «Кабак» [Зенит», № 34, 1924, 12, 13], тогда как памятник Татлина вдохновит его на создание «Зенитеума» [Зенит, № 35, 1924, 6, 9; № 36, 1925, 2].

В том же двенадцатом номере «Зенита», в рецензии на книгу Эренбурга «А все-таки она вертится», приводятся соответствующие мысли Эренбурга о новом, конструктивистском искусстве, которое неминуемо становится интернациональным благодаря совместной работе художников над новыми архитектурными сооружениями в Петрограде, Париже, Лос-Анджелесе. Или его же словами: «Одно дело отчасти сделано: конструкция. Бунт все еще случается и оживает новое искусство. Теперь очередь за реализацией. Подготовки прошли везде», «1. Памятник Татлина, высота которого 400 м (Эйфелева башня 300 м), должен быть воздвигнут. Два цилиндра, одна пирамида — стекло», «2. Киоск Родченко, который поражает тем, как кубизм нашел реализацию и выражение (Русский кубизм: конструкция, реализация. Французский кубизм: декоративная орнаментика). 3. Новый мост в Нью-Йорке и т. д.» [Зенит, № 12, 1922, 16].

В майском номере за 1922 г. «Зенит» публикует в переводе с немецкого на сербский язык обзорную статью «Искусство и выставки в России» (Ulen, “Die Aussteliungenin Rußland”), перепечатанную из берлинского журнала «Вещь» [Вещь, № 1–2, 1922, 18–19], которая была посвящена современным русским художникам и направлениям в искусстве, за подписью У. Л. (Эль Лисицкого). Автор статьи упоминает в свете нового искусства Филонова, Шагала, Певзнера, Клуциса, Габо, Татлина, Пуни, Розанову, Малевича, Родченко, Удальцову, Попову, Клюна и Кандинского, хотя последнего в отрицательном контексте. Лисицкий отмечает успех, которым пользовался Татлин: «Ему удалось во время учреждения всероссийского конгресса советов выставить на организованной выставке свою модель Памятника Третьему Интернационалу высотой 5 метров. <...> И здесь, в здании

государственной печати, рядом с макетом стояли его создатель, двое его помощников и толковали депутатам из Сибири, Туркестана, Крыма, с Украины смысл и цель памятника-башни» [Зенит, № 14, 1922, 31]. В данной статье особо отмечена роль русских футуристов, призывавших с самого начала революции «выносить все на улицу, принести краски и раскрашивать заборы!»[28] Из московских выставок автор указывает на первую выставку, которая была посвящена произведениям Ольги Розановой, заболевшей во время работы на площадях к Октябрьскому юбилею: «Она была одной из первых в ряду молодых русских новаторов. Одержимая высоким интеллектом, одаренная утонченным чувством цвета, она прошла путь от кубизма и футуризма до супрематизма, и одна из первых ступила на дорогу производственного искусства. Ей доверили переустройство художественных мастерских в производственные» [Там же, 30]. Самой значительной выставкой 1919 г. отмечена выставка «беспредметников» и «супрематистов»: «Здесь была представлена работа живописи как выражение краски, здесь была поставлена точка над “i”. Малевич выставил белое на белом; Родченко черное на черном. Удальцова, Попова, Клюн горели во всех красках. Здесь картина как таковая обрела свое совершенство. Здесь родилась новая симметрия в композиции» [Там же][29].

28 Автор статьи делится впечатлением от двух картин Бурлюка, которые «и теперь торчат на углу Кузнецкого моста в Москве», призывая считать «первой выставкой годовщину Октября, когда на улицах Петрограда и Москвы были установлены огромные картины и конструкции» [Зенит, № 14, 1922, 30].

29 См. далее его определения беспредметного искусства в 1919 г.: «В погоне за веществом все реальное горело пламенем беспредметного идеализма, и это реальное было уничтожено в искусстве, чтобы очищенным оно могло вобрать в себя новый предмет. Здесь было покончено с композицией, чтобы в будущем перейти к конструкции»; «Выставка 1919 г. была вершиной “беспредметности” и означила поворот к новой действительности. Здесь Родченко аналитически стремится собрать разбросанные краски и сводит форму к линии, которую Малевич перенес на

В том же самом номере была напечатана и декларация «Вещи» «Блокада России кончается» [Вещь, № 1–2, 1922, 1–4], которая в переводе на сербский язык получила название «Вещь и ее программа». Метафора «блокада России» основана на изоляции России от европейских художественных движений, начиная с 1914 г. Преодоление это изоляции посредством создания нового искусства свидетельствовало об общих законах и целях искусства, сделавших его интернациональным[30].

Ключевым номером «Зенита» стал сдвоенный номер № 17–18, посвященный русскому новому искусству. Обложка журнала работы Эль Лисицкого утвердила в нем господство конструктивистского искусства[31]. Ему была посвящена и заметка Давида Штеренберга (наркома по искусству и науке, конструктивистского мастера) о первой русской художественной выставке в Берлине 1922 г., в которой утверждалось, что «выставлены работы только тех, кто внес свой посильный вклад и способствовал прогрессу в искусстве». Он же являлся автором предисловия к выставке,

плоскость. Здесь обнаруживаем неопределенного Кандинского, чуждого России человека. Он стоит как что-то допотопное — монстр — перед нашими днями организации, ясности и четкого плана»; «Другие опять-таки вышли на улицу. Скульптор Габо, живописец Певзнер и Клуцис выставили свои работы в открытом музыкальном павильоне на Тверском бульваре в Москве и прикрепили к городским домам свой «реалистический манифест». На этом бульваре много людей, и вечером авторы обращаются к публике с трибун» [Зенит, № 14, 1922, 30–31].

30 В этом номере помещены и два стихотворения Есенина из цикла «Преображение» в переводе на сербский язык [Зенит, № 14, 1922, 25–26]. Мичич также помещает информацию о том, что Есенин прилетел в Берлин на аэроплане вместе с Дункан 12 мая 1922 г., а также о его совместном выступлении с А. Кусиковым в Русском доме искусства.

31 Журнал снабжен иллюстрациями Лисицкого (костюм к футуристической опере «Победа над Солнцем»; «Конструкция» — 49, 59), Малевича (две супрематические картины «Черный квадрат» и «Черный круг», помеченные 1913 так: г.; эскиз сцены для Зорь Верхарна в постановке Мейерхольда — 53, 53), Родченко («Конструктивистская форма в пространстве» — 57).

из которого следовало, что революция и художники очень помогали друг другу благодаря возможности выйти с произведениями на улицы, в народные массы[32]. С пометкой «этот призыв вне России не публиковался» Мицич помещает в русском выпуске «Зенита» призыв международного отдела изобразительного искусства Наркомпроса порвать с революционным искусством довоенного периода (футуризм, кубизм), ибо «будущая мировая социалистическая революция требует миллионы жертв и толкает искусство на великий полет»[33].

Победа над солнцем

Ил. 4. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Разворот с эскизом костюма Эль Лисицкого к опере А. Крученых «Победа над солнцем».

32 См. его наблюдения: «Революция творческих сил России открыла новые перспективы: художникам дана возможность выносить свои произведения на площади и улицы, при этом они обогащались новыми идеями»; «Главное: художники не творили больше каждый для себя, не прятались в уголках, а включились в самое активное общение с народными массами, которые это приняли с большим восторгом, хотя была и критика. Многие из тех, кто не выдержал это искушение, канули в безвестность» [Зенит, № 17–18, 1922, 56]. Напомним здесь, что в статье о Весеннем салоне, несомненно, под влиянием русского художественного послеоктябрьского эксперимента зенитисты предлагали устроить аналогичные акции: «Выставки сегодня надо устраивать на улицах, чтобы все прохожие, все люди, все женщины и дети, все старики, все нищие видели искусство» [Зенит, № 9, 1921, 13].

33 Ср. также: Для прояснения значения понятий «элемента и поиска как единственного пути вверх» Наркомпрос предлагает

Специально для «Зенита» Эренбург и Лисицкий написали текст «Русское новое искусство», который был опубликован в переводе на сербский язык, как и текст «Установление А в искусстве» Малевича[34]. В своей статье Эренбург и Лисицкий дают обзор современных направлений в русском искусстве (впервые прозвучавших в югославской среде), с учетом традиций, идущих с Востока или с Запада: Восток «дал России беспредметную нирвану цвета», Запад же — «материализацию формы с времен революции, проведенной в России Петром Великим» [Зенит, № 17–18, 1922, 50]. В изобразительном искусстве это повлияло на стремление одних к «декоративному, чисто-колористическому принципу», и других «к машинной живописи» [Там же]. В рамках орнаментальной живописи они особо выделяют Ларионова и Гончарову, которые «использовали народную жизнь не как сюжет, а как богатство цвета», что, в свою очередь, привело к изобретениям, результатом которых стали теория лучизма Ларионова — «представления не предметов, а лучей, которые выходят из них», теория «беспредельно субъективно-эмоционального» музыкального изображения Кандинского и теория супрематизма Малевича [Там же, 50–51][35]. Согласно

«устроить конференцию о путях и возможностях поиска, причем не только того, который востребован жизнью, но и того, который ставит перед ней новые задачи», ибо «только таковым может быть великое искусство» [Зенит, № 17–18, 1922, 54–55].

34 В 1926 г. Эренбург также специально для «Зенита» напишет статью, посвященную русской послереволюционной литературе, в которой особое место займут Маяковский, Есенин, Пастернак, Мандельштам, Тихонов, Пильняк, Сейфулина, Всеволод Иванов, Бабель, Замятин, Лидин, Федин [Зенит, № 39, 1926, 22–25; № 40, 1926, 19–22].

35 В связи с этим Эренбург и Лисицкий знакомят читателей «Зенита» с выставками, которые устраивала группа «Бубновый валет» («Ослиный хвост», «Мишень», «0,10», «Трамвай В»), где можно было увидеть «чисто кубистические работы (Удальцова, Попова), кубофутуристические, то есть кубизм плюс урбанистический пейзаж (Лентулов, Якулов), которые везде применяют орнаментальный? принцип, и, наконец-то, алогические работы», расчитывающие

Эренбургу и Лисицкому, это ознаменовало переход «от рисования на плоскости к рисованию в пространстве, то есть к изобразительному рельефу и контр-рельефу», а заодно переход внимания «от изобразительных характеристик материала к его органическим характеристикам», в которых Татлин создал направление конструктивизма [Там же, 51][36]. Их оценка вклада творчества Кандинского в новое искусство явно занижена: этот беспредметник внес «изобразительную формулу современной немецкой метафизики и поэтому в России остался лишь эпизодическим явлением» [Там же][37]. Это находилось в прямой связи

на проведение границы между логикой разума и логикой изобразительного искусства, то есть предлагающие «на кубистической основе изобразительное целое, состоящее из алогизмов (Малевич, Моргунов)» [Зенит, № 17–18, 1922, 51].

36 Ср. также их замечание: «Эти работы на Западе ошибочно называли “машинным искусством” из-за поверхностного сходства, забывая при этом, что речь идет не о техническом, а пластическом решении проблемы. Вклад Татлина и его соратников состоит в том, что они приучили художника работать в реальном пространстве, причем с современным материалом. Таким образом они пришли к конструктивному искусству. Но эта урбанистическая? группа дошла до какой-то фетишизации материала, забывая о необходимости создания нового типа. Это иногда напоминало постройку железно-бетонного здания по готическому плану. Необходимое дополнение пришло от “супрематизма”», который стал «впитывать бесцветность города вместо полноцветной деревни. Это сказывается в последних супрематистских работах Малевича 1918 г. — “Белое на белом”. Он покидает зону цвета, переходит к бесцветности и сосредотачивает внимание на соединение плоских геометрических планов. В этом его вклад в конструктивистское направление в целом, которое объединило две главные группы, одна во главе с Татлиным, другая с Малевичем» [Зенит, № 17–18, 1922, 51].

37 Свою заниженную оценку беспредметников во главе с Кандинским («Их картины в сопоставлении с супрематистами напоминают массу осколков, поставленных рядом с прямоугольным кристаллом») они подкрепляют указанием на уход беспредметников Розановой и Родченко от субъективации к конструктивному искусству [Зенит, № 17–18, 1922, 51].

с вопросом о роли искусства в новом обществе, в котором «творчество становится общей собственностью», на который последовал ответ с лозунгом «производственного искусства», подразумевающего переход художника из ателье на заводы и фабрики, его участие в создании предметов, и, в конечном итоге, отмену разделения искусства на чистое и прикладное [Зенит, № 17–18, 1922, 51][38]. Как и следовало ожидать, ведущее место отводилось Татлину и его Башне: «Одно из редких архитектурных явлений последних лет — эскиз памятника 3-му Интернационалу, который сделал Татлин — не архитектор, а художник. Это новое доказательство органического пути, который ведет от изобразительного искусства — с помощью обработки материала и конструкции — к созданию утилитарного предмета» [Зенит, № 17–18, 1922, 52][39].

38 В этом отношении Эренбург и Лисицкий отмечают, что художник пришел к архитектуре, что особенно заметно в театре: «Камерный театр дал возможность соорудить несколько таких сцен (Экстер и др.). Театр Мейерхольда полностью отказался от кулисы и архитектурно оборудовал сценическое пространство, даже выходившее в зрительный зал (сцены Якулова и группы “конструктивистов”). В грандиозных зрелищах под открытым небом, в которых принимало участие несколько десятков тысяч человек, в Петрограде были использованы в декоративных целях городские архитектурные ансамбли, которые дополнялись отдельными сооружениями. В первые годы революции, когда еще уделяли внимание народным праздникам и выделяли на них средства, художники привлекались для украшения городов» [Зенит, № 17–18, 1922, 52].

39 Далее в тексте они дают подробное описание памятника: «Памятник должен быть из двух материалов: железа и стекла. Это башня в форме конуса, фундамент которого состоит из двух косых рычагов и двух спиралей. На этом фундаменте покоятся 3 формы из стекла: куб, пирамида и цилиндр. В железной спирали должен быть музей, в стеклянных частях — залы заседаний и пр.» Отметим здесь и их замечание по поводу конструктивистской скульптуры: «Применение отдельными скульпторами рассеченной формы наподобие контррельефа изменило характер скульптуры (Габо)» [Зенит, № 17–18, 1922, 52].

В русском номере были напечатаны объявления о предстоящем зенитистском вечере[40] и о том, что в редакции журнала «Зенит» основана международная галерея нового искусства, работающая со всеми художественными направлениями (футуризм, кубизм, экспрессионизм, орнаментальный кубизм, супрематизм, конструктивизм, неоклассицизм). Из художников в объявлении указаны, среди прочих: Архипенко, Р. Делоне, Глез, Грынгова, Козинцева, Лисицкий, Ларионов, Лозовик, Мохоль-Надь, Шаршун, Тайге.

Литература в русском номере была представлена именами Хлебникова, Маяковского[41], Пастернака, Асеева, Есенина, Эренбурга[42]. Помимо пролога Хлебникова к «Победе над солнцем», напечатанного на русском языке, для номера были переведены его текст «О современной поэзии» (перенят из «Вещи» № 3), а также письмо, написанное Григорию Петникову, под заголовком «Последнее письмо В. Хлебникова»[43]. Редакция журнала прощалась

40 Программу вечера Мичич публикует на первой странице «Зенита» № 21 за 1923 г.: она состоит из чтений пяти текстов Мичича и пяти текстов Бе Полянски.

41 Стихотворение Маяковского 1922 г. «Сволочи!» было напечатано под заглавием «Слушайте, сволочи!», но не было разбито на строки, что создавало впечатление прозаического фрагмента. Маяковского в «Зените» напечатают и в следующем году: пролог к «Мистерии-буфф» (Семь пар нечистых) окажется на первой странице № 23 (1923).

42 «Зенит» опубликовал стихотворение Эренбурга на русском языке «“АВРОРА” дулась, дулась и река», помеченное 1922 г. Стихотворения других поэтов (все 1922 г., за исключением есенинского стихотворения 1921 г.) были напечатаны в переводе на сербский: диптих Пастернака «Во сне ты бредила, жена» (известное под заглавием «Голод» [Пастернак 1990, 232–233]; стихи Есенина «Мир таинственный, мир мой древний» Есенина — в «Зените» с изначальным заглавием «Волчья гибель» (переведены из «Вещи» № 3); стихотворение «Гастев» Асеева.

43 В собрании сочинений Хлебникова данное письмо датируется возможным началом 1917 г. (за годом знак вопроса) [Хлебников 1972, 313].

с недавно ушедшим из жизни Хлебниковым. Данное письмо, по-видимому, открыло дорогу Петникову, единственному поэту, живущему в советской России, с которым Мицич общался напрямую и поэзию которого публиковал в «Зените»: стихотворения «Утро. Письмо» и «Радагор» были напечатаны в № 26–33 за 1924 г.[44], стихотворение «Пути, которые мы избираем» в № 36 за 1925 г.

В своем русском номере «Зенит» опубликовал декларацию «Вещи» в 9 пунктах (в переводе на сербский), которая была прочитана на международном конгрессе прогрессивных художников в Дюссельдорфе 29–31 мая 1922 г.

Театру был посвящен текст «Театр — коллективное искусство» Александра Таирова, директора московского Камерного театра. Данный текст представлял по сути фрагмент его текста, опубликованного в журнале «Вещь» по-французски под названием «Сценическая атмосфера» [Вещь, № 3, 1922, 15–16]. Любомир Мицич пишет о Студии Московского Художественного театра, которая всегда превосходила МХТ, и их постановке «Эрика IV» Стриндберга на пустой сцене — без реквизита, в духе беспредметности («Сцена без быта — без предметности»), а также о неподражаемой игре Михаила Чехова, которая выработала невиданную, не поддающуюся описанию художественную форму[45]. Мицич, смотревший спектакль в Берлине, уникальность игры формулирует словами: «Нет игры отдельных актеров, есть — одна игра»; ему не мыслится игра лучше игры М. Чехова и он пишет: «Не знаю,

44 Петников в 1914 г. основал в Харькове издательство «Лирень». В сборнике футуристических поэтов «Лирень» 1920 г. эти два стихотворения Петникова были опубликованы.

45 О Михаиле Чехове в заглавной роли шекспировского Гамлета «Зенит» напишет в обзоре культурных событий в России [Зенит, № 35, 1924, 15]. Там упомянуто и открытие Красного театра в Ленинграде (по инициативе Г. Авлова, В. Вольфа и И. Терентьева), предназначенного только для рабочих, а также то, что немецкий драмтург Эрнст Толлер после отбытия в тюрьме пятилетнего срока собирается посетить Россию, в театрах которой идут его пьесы.

могу ли я поверить рассказам моих русских товарищей, что Камерный театр в Москве превосходит обоих (МХТ и Студию МХТ — *К. И.*) и все, что до сих пор дала и Россия, и Европа» [Зенит, № 17–18, 1922, 56]. На последней странице «Зенита» № 24 за 1923 г. помещена информация о гастролях Камерного театра Таирова в Берлине, который «удивляет немецких критиков новым оформлением сцены и актерской игрой»; например, Соломея целиком была сыграна «как танец (гениально!), тогда как сцена была конструктивистско-супрематическая: лишь плоскости черные, красные и золотистые».

Статья «Кинофильм в России», которую подписал Любомир Мицич, сообщала о создании в России Фотокинокомитета, национализировавшего кинопроизводство, о создании кинематографических школ, о киножурналах, о большой популярности фильма «Чудотворец», снятого в 1922 г. режиссером А. Пантелеевым в целях антирелигиозной пропаганды, об успехе, которым пользуется американское ковбойское кино [Зенит, № 17–18, 1922, 57][46]. Интерес к кино был обусловлен, с одной стороны, рывком, который сделала советская кинематография, с другой — общением с русскими поэтами и художниками в Берлине, так или иначе причастными к кино[47]. Небольшая заметка «Композитор Прокофьев» за инициалами И. Г. скрывала Игоря Глебова,

46 Как ни странно, в кинообзоре в «Зените» № 23 сообщается о русском эмигрантском фильме «Дитя карнавала», который снимался в Париже и Ницце с актерами Мозжухиным (автор заметки пишет фамилию Масюкин) и Лисенко в лучших традициях дореволюционного кино. В этом фильме, по словам рецензента, несмотря на банальности, например, трагическую концовку, есть и «неоспоримые кинематографические ценности» [Зенит, № 23, 1923, 6].

47 Вспомним, что в это время в Берлине бывали Виктор Шкловский, Осип Брик, регулярно писавшие о кино, как и все лефовцы; футуристы, которых Мицич публиковал в «Зените», писали киносценарии и даже снимались в кино (Маяковский написал сценарий и снялся в фильме «Барышня и хулиган» 1918 г.).

автора статьи о Прокофьеве [Gleboff 1922], которая с сокращениями была переведена с немецкого для «Зенита».

Обзор книг № 19–20 «Зенита» включает рецензии на сочинения Лисицкого «Про 2 квадрата» [Лисицкий 1922] и Эренбурга [Эренбург 1922б]. Первая книга получила высшую оценку: «Правда, такие книги нам до сих пор не доводилось видеть. Нельзя не сказать, что по своей художественной форме она удивляет и символически намекает на русскую революцию, что здесь второстепенно. Книга посвящается "всем всем всем" и показывает борьбу двух квадратов. Один красный, второй черный. Сначала они одинаковы по величине и силе, только положение красного чуть лучше по отношению к положению черного, ибо красный углом стоит к странице черного. Начинается борьба, где вдруг красный квадрат выскакивает откуда-то и с разбегу разбивает черный вдребезги — на мелкие кусочки разной формы. Получив преимущество, красный водружается на черном, и таким образом провозглашает свою победу. Наконец-то — конец, где вдали видно маленький побежденный черный квадрат» [Зенит, № 19–20, 1922, 71][48]. Книга Эренбурга заслуживает внимания и с точки зрения оформления (рисунки Лисицкого), и с точки зрения писательского мастерства; особенно выделяется повесть «Витрион», в которой «короткие предложения стреляют как пули» [Там же, 70].

О русской выставке в Берлине Ве Полянски сообщает в статье «По русской выставке в Берлине», напечатанной в № 22 за 1923 г. Это была первая выставка русского современного (советского, авангардного) искусства на Западе и проходила она в галерее ванн Димен. Внимание Полянски сосредоточено на супрематистах и конструктивистах, а именно Малевиче, Лисицком, Розановой, Татлине,

48 В конструктивистском духе Лисицкого оформлены книги Мицича «Спасательная машина» 1922 г. и Бранко Ве Полянски «Кавардак» 1926 г. И та, и другая обложки варьируют плакат Лисицкого «Клином красным бей белых» 1920 г.

Родченко, Габо и Архипенко. О Малевиче Ве Полянски пишет, как о «художнике-математике, физике, живописце, скульпторе, революционере, контрбуржуе — русском без души — русском с духом», который положил новый фундамент для конструкции нового мира — мира искусства; Малевич — лучший пример «независимого, неевропейского — русского» [Зенит, № 22, 1923, 4][49]. Лисицкий в его тексте предстает художником, ищущим «путь воплощения живописи в жизни, в предмете: мосте, памятнике, броненосце, аэроплане, поезде и пр.»; каждая его конструктивистская картина «производит впечатление, будто это эскиз воздушного поезда в 55 веке» [Там же]. Интересны рассуждения Полянски о безвременно ушедшей Розановой, которая, по его мнению, «сумела по-женски сильно взяться за супрематизм» и оставить позади настоящие «мужские» работы [Там же]. Несомненно, под влиянием Розановой и Владимира Маркова Мичич публикует негритянскую скульптуру в «Зените» № 22, усмотрев в ней отсутствие мимезиса. Полянски предлагает для конструктивизма название «супремаскульптура».

О Татлине Полянски пишет, как о первом конструктивисте, создавшем «предмет, который общая собственность» и который «ни один онанист-эстетик не мог бы использовать в качестве декорации». Татлинские контррельефы Полянски воспринимает как «большое панкосмическое веселье», с помощью которого он «почувствовал, как гремит взрыв революции, как высмеяны декорации старых кулуаров, как новые художественные предметы действуют своей механикой, ступенчатой

49 Далее об эксперименте Малевича читаем: «Самый элементарный в цвете конструирует острую форму, ясную, подвижную и вечную. У формы нет предмета, на основании которого она создана. Высшая степень чистого действия достигнута в супрематической картине “Красный квадрат”. Рама, красный квадрат и больше ничего. Это картина, перед которой я понял, как красный цвет получил свое наиболее интенсивное выражение. Это цвет прекрасный и извечно красный» [Зенит, № 22, 1923, 4].

линией, движением плоскости и энергией вечной экзистенции» [Зенит, № 22, 1923, 5][50]. Конструкции Родченко восхищают Полянски, «в них незаметное, не бросающееся в глаза равновесие», «обусловленное всеми космическими законами»; он Родченко называет «русским Архимедом» [Там же]. Выделяет Полянски также «конструктора — дескриптивного скульптора» Габо. Он — скульптор стекла; он организует диагонали, круги, эллипсы, параболы, гиперболы; ему «удается создать в нас ритм предмета, у которого свое время» [Там же]. Полянски не преминул также упомянуть об уже знакомом югославам Архипенко, чья репродукция «Женщина у туалетного столика» помещена на 1-й странице журнала. Из текста узнаем, что Архипенко живет вне России, в Берлине, где у него «частная академия»; к тому же Полянски характеризует творчество крупного мастера следующими словами: «Самый сильный акцент в его творчестве — это всестороннее использование материала (стекло, железо, дерево, жесть, краска). При помощи всего этого достигается сильное оптическое впечатление кубического пространства» [Там же][51].

Отметим здесь и то, что Полянски, находясь на декоративной выставке в Париже 1925 г., пишет отчет для «Зенита», в котором как интересные отмечает павильоны журнала “L’Esprit nouveau” и русский павильон конструктивиста Мельникова. Достоинства русского павильона он подчеркивает особо: «Русские правильно поняли свое положение на этой выставке. Они проявили скромность, которая современной России необходима. Таким образом они попали

50 В данном тексте Полянски упоминает также о выставленных театральных декорациях:«главное “слово” здесь за Татлиным, Альтманом и Экстер. Альтман самый сильный по количеству работ и по их концепции, ибо это, кажется, его главное ремесло» [Зенит, № 22, 1923, 5].

51 Полянски подмечает интересную деталь: у Архипенко «новая слабость — подчеркивать, что он не русский, а украинец» [Зенит, № 22, 1923, 5].

ИСКУССТВО СЕРБИИ,

в точку, добившись сильнейшего эффекта. Архитектура павильона самая интересная на всей выставке» [Зенит, № 37, 1925, 19].

Особый интерес зенитисты проявили к скульптуре. Это касается, в первую очередь, вышеупомянутых Архипенко и Татлина. Уже в № 3 за 1921 г. в «Зените» мы находим статью поэта и писателя Растко Петровича «Выставки в Париже», посвященную отчасти Пикассо, отчасти современной скульптуре, в том числе скульпторам Осипу Цадкину, Орловой, Липшицу и Архипенко. Цадкин, работающий в камне и дереве, пытается «оставить в материале, который он обрабатывает, как можно больше объема, то есть сохранить натуральную монументальность, проводить всего лишь ее стилизацию». В его творчестве форма глыбы определяет сюжет, что не должно удивлять, ибо «его во многом вдохновляют монгольские скульптуры»; однако Петрович делает Цадкину и замечание по поводу окраски пластических форм, которыми тот занимается в последнее время [Зенит, № 3, 1921, 8]. Лет пять спустя «Зенит» помещает на 11-й странице 42-го номера за 1926 г. скульптуру Осипа Цадкина (см. цв. ил. к статье И. Суботич об авангарде в настоящем сборнике). Любопытно, что Цадкин участвовал в первой выставке Зенита в 1924 г., и что его экспонат (речь о картине, не о скульптуре) отмечен критикой

18 ОКТОБАР ZENIT 18 OKTOBAR

Kompozitor Prokofjev

Kinofilm u Rusiji

Deklaracija na međunarodnom kongresu

Ил. 5. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Разворот с фотографией скульптуры А. Родченко «Конструкция в пространстве».

L. M.: §§ — Љубомир МИЦИЋ: Де гиди бекјар будала — Theo van DOESBURG/C. van EESTEREN: Кућа (бетон, гвожђе, стакло) — Валтер ГРОПИУС: Интернационална архитектура — Љубомир МИЦИЋ: Радиола на Балкану — Бранко Ве Пољански: У слепом цреву пароброд — Андра ЗУТРОНИЋ: Преко старог — Маријан МИКАЦ: Импотенција у берберници — МИД: Форма прождире дух — Иља ЕРЕНБУРГ: Руска књижевност после револуције — C. van EESTEREN: Профил берлинске улице „Unter den Linden" — Љубомир МИЦИЋ: Аероплан без мотора —

МАКРОСКОП: Зенитизам у свету — Филмска анкета у Берлину — Плес над празнином — Сексуални екилибр новца или трговинска преписка о валутном питању — Колајна — Књиге Bauhaus-а — Међународна изложба револуционарне уметности у Москви — Зенитизам и часопис књижевних пикаваца — Никола Тесла „жижењер" — Плава птица — Zenitistische Demonstrationen in Paris oder Paris in Alfred Kerr — Bibliographie mondiale.

Бранко Ве ПОЉАНСКИ — Париз

Из књиге „ТУМБЕ"

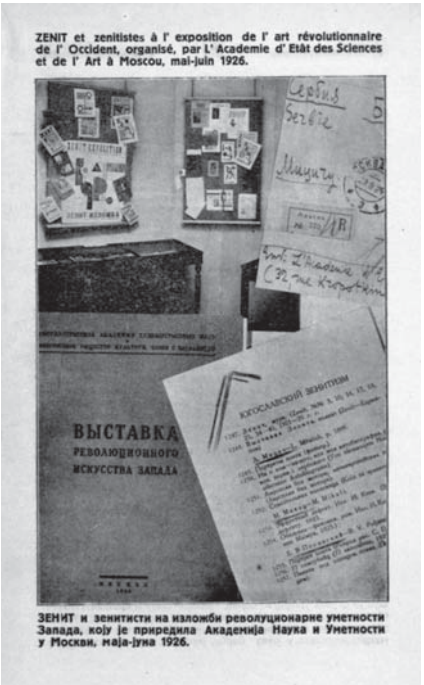
Ил. 6. Журнал Зенит № 40, 1926.
Бранко Ве Полянский.
Из книги «Кавардак».

как самый интересный на выставке, лучше даже Кандинского. Что же касается остальных упомянутых скульпторов, по мнению Растко Петровича, «Орлова, на первый взгляд, дала наиболее целостные, наиболее экспрессивные произведения, вырабатывая гладкую, упрощенную плоскость длинной линии», тогда как о Липшице и Архипенко он ограничивается следующими замечаниями: «Первый работает с емкой массой. Добивается результата контрастом между полностью освещенным и полностью затемненным. Он реально соединяет эти два начала, характеризуя ими строение человеческого тела. Второй в большей степени дух, более элегантный, смелый, готический: дерзко добиваясь пластической выразительности посредством полых частей. Поэтому его вещи порою выглядят как скелеты» [Там же].

В 1923 г. Мицич выпустил монографию «Архипенко — новая пластика» с предисловием-манифестом зенитистской скульптуры «К оптикопластичности». В тексте провозглашалось, что художник не должен поддаваться влиянию природы, что он должен приблизиться к эпохе техники во имя физики и реальности новых форм, которые возникают на пути к оптикопластичности в чистом виде. Рецензия на монографию, посвященную Архипенко, появилась в № 25 за 1924 г., где в качестве

иллюстрации на 4-й странице предстает и скульптура мастера. Выпущенная «Зенитом» (тиражом 100 экземпляров) монография к этому времени уже была распродана. В анонимной рецензии читаем: «Об Архипенко сегодня невозможно сказать ни первое, ни последнее слово, поскольку он давно уже шагнул за границу, которая еще позволяла сомневаться в его ценности» [Зенит, № 25, 1924, 5]. В доказательство сказанного он приводит отрывок из берлинской газеты, оценивающей вклад Архипенко в искусство скульптуры: «Если сегодня говорить о современной скульптуре, то необходимо в первую очередь упомянуть имя Архипенко. Как Роден в прошлом десятилетии был ведущим художником, так сегодня Архипенко является несомненной творческой силой в новой пластичности — может быть единственной. Он превосходит других скульпторов нашего времени не только по качеству и внутренней форме, но и по богатству и проблематике». Роден также отметил значение зенитистского издания с предисловием Мицича: «В предисловии Мицич убедительно подытоживает, что искусство Архипенко — этап на пути к «Оптикопластичности», как он отмечает, новый стиль абсолютной пластичности» [Там же, 5–6]. Творчество Архипенко зенитисты высоко ценили, он для Мицича был самым ярким представителем нового искусства. Поэтому Мицич в рубрике «Макроскоп» [Зенит, № 23, 1923, 7] помещает часть письма Архипенко, в котором скульптор приглашает его и журнал «Зенит» войти в «интернациональное сообщество современного искусства», задача которого «объединить современных художников Европы и Америки» (будущая MOMA).

На зенитистской выставке в Белграде 1924 г. Архипенко участвовал с шестью листами графики, также как Кандинский и Серж Шаршун. Из других русских художников в выставке участвовали Лисицкий с четырьмя работами, Грынгова (*Hélène Grünhoff*) с тремя и Цадкин с одной работой. Всего, судя по каталогу, художников было двадцать шесть [Зенит, № 25, 1924, 3]. Вопреки замыслам



Ил. 7. Журнал Зенит № 43, 1926. Фотография: Зенит и зенитисты на выставке революционного искусства в Москве, май-июнь 1926 г.

и планам Мицича, первая выставка «Зенита» оказалась единственной. Правда, Зенит-галерею в течение короткого времени можно было посетить на улице Обиличев Венац д. 36 в Белграде, а затем она отправилась в Медон под Парижем, куда поехал Мицич с целью создать там галерею[52]. Что касается Бранко ВеПолянски — ему удалось организовать выставку современных парижских мастеров в Белграде (в выставочном павильоне «Цвиета Зузорич», в сентябре–октябре 1926 г.), а потом и в Загребе (в Художественном салоне Урлих, в январе–феврале 1927 г.), на которой выставили свои работы, среди прочих, Леже, Пикассо, Фужита, Сюрваж, Андре Лот, Шагал[53], Соня и Робер Делоне, Цадкин.

52 Выставленные на первой международной выставке зенитизма работы художников стали собственностью постоянной «Зенит»-галереи в Белграде. Там можно было увидеть, помимо упомянутых художников, работы Ларионова, Козинцовой, Шаршуна, Грынговой.

53 Бранко Ве Полянски познакомился с Шагалом еще с 1922 г., когда в Берлине проходила выставка современного русского искусства, а в 1925 г. он возобновляет эти контакты в Париже. Для выставки в Югославии Шагал предоставил «Автопортрет с гримасой» (1924–1925), медный оттиск по рисунку 1914 г. Одновременно он подарил «Зениту» и фотографию, где он снят с Беллой в мастерской.

В заключение хотелось бы указать на то, что «Зенит» был показан в Москве в мае–июне 1926 г. на Международной выставке революционного искусства, организованной Наркомпросом (то есть комитетом по выставкам революционного искусства Запада и Америки) и Академией наук и искусств, о чем сообщается в № 40 за 1926 г., и это единственное, чем была представлена Югославия[54]. С задачей выставки, сформулированной Наркомпросом, «Зенит» знакомит своих читателей: «1. ознакомить широкие слои Советского Союза с социальным и революционным искусством Запада, 2. уточнить все традиции последних 25 лет в области социального и революционного искусства Западной Европы и Америки с целью научного исследования, 3. установить более тесные культурные контакты между художниками Запада и Советского Союза» [Зенит, № 40, 1926, 31]. Фотография с выставки в Москве помещена в последнем номере «Зенита» [Зенит, № 43, 1926, 15].

Роль «Зенита» в распространении современного авангардного русского и европейского искусства в балканской среде неоценима. «Зенит» знакомил югославских читателей с новыми направлениями и тенденциями в живописи, архитектуре, театре. Одновременно, публикуя на своих страницах югославских и европейских авангардных поэтов и художников, он уравнивал их и тем самым объединял в единое интернациональное авангардное движение. Сотрудничество с «Зенитом» без малого всех европейских авангардистов говорит само для себя. Среди поздравивших журнал с пятилетним юбилеем можно найти имена Анри Барбюсса, Маринетти, Мишеля Сефора, Ильи Эренбурга, Фортунато Деперо, Тео ванн Дусбурга, Альбера Глеза, Гильермо де Торре. Поздравление Эренбурга звучало так: «Дорогой товарищ,

54 В последнем номере «Зенита» опубликована фотография экспонируемых зенитистских работ на выставке революционного искусства Запада в Москве — Мицича, Микаца и Полянски [Зенит, № 43, 1926, 9].

приветствую Вашу отважную работу на Балканах и надеюсь, что она не останется тщетной. Хочу также отметить, что Вы в стране панихид по царям и врангелевских жандармов первым попытались ознакомить Ваших соотечественников с искусством революционной России» [Зенит, № 38, 1926, 19]. Консервативное Королевство сербов, хорватов и словенцев не понимало борьбы за новое искусство, тем более призывов Мицича к установлению отношений с советской Россией[55]. Для государства, принявшего русских эмигрантов наиболее консервативных политических взглядов (ультраправых монархистов), запрет ярого авангардистского журнала был единственным ответом.

Литература

Вещь 1922 — Вещь. № 1–3. Берлин, 1922.

Голубовић, Суботић 2008 – *Голубовић В.*, *Суботић И.* Зенит: 1921 – 1926. Београд, 2008.

Денегри 1983 — *Денегри Ј.* Поводом репринта «Руске свеске» «Зенит» // Књижевне новине. XXXIV/663. 27.01.1983. С. 2.

Денегри 1996 — *Денегри Ј.* Ликовни уметници у часопису «Зенит» // Српска авангарда у периодици. Нови Сад; Београд, 1996. С. 431–442.

Зенит 1921–1926 — Зенит. Загреб, 1921–1924. № 1–24; Зенит. № 25–43. Белград, 1924–1926.

Злидњева 1996 — *Злидњева Н.* Ел Лисицки као огледало зенитизма // Српска авангарда у периодици. Нови Сад; Београд, 1996. С. 425–430.

Косановић 1996 — *Косановић Б.* Григориј Петњиков у Мицићевом «Зениту» // Српска авангарда у периодици. Нови Сад; Београд, 1996. С. 417–423.

55 В специальном выпуске от 23 сентября 1922, сопутствовавшем русскому номеру «Зенита», Мицич в тексте «Паралич Европы» требует от государства сменить направление внешней политики, установить политические связи с Россией [Зенит, 23 сентября 1922, 2].

Лисицкий 1922 — *Лисицкий Э.* Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти постройках. Берлин, 1922.
Маркуш 1975 — *Маркуш З.* «Архипенко — нова пластика» у издању «Зенита» // Политика, 25. XII 1975.
Мицић 1922 — *Мицић Љ.* Кола за спасавање. Зенитистичка барбарогеника у 30 чинова. Београд, 1922.
Парнах 2000 — *Парнах В.* Жирафовидный истукан. М., 2000.
Пастернак 1990 — *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л., 1990. Т. 2.
Снопков, Шклярук 2004 — *Снопков А.*, *Снопков П.*, *Шклярук А.* Шестьсот плакатов. М., 2004.
Суботић 1976 — *Суботић И.* Документи: Мицић о Кандинском // Поглед — ИТ Новине. Бр. 684. 16.IV.1976.
Суботић 1979 — *Суботић И.* «Две жене» Александра Архипенка // Свеске. III/7–8. 1979. S. 29–31.
Суботић 2003 — *Суботић И.* Прва изложба авангардне уметности у Београду 1924. године. Зенит, збуњеност, одбојност и ћутање // Годишњак града Београда. Књ. XLIX–L. 2002–2003. С. 355–368.
Хлебников 1968 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Мюнхен, 1968. Т. 1.
Хлебников 1972 — *Хлебников В.* Собрание сочинений. Мюнхен, 1972. Т. 3.
Эренбург 1922а — *Эренбург И. Г.* А все-таки она вертится! М.; Берлин, 1922.
Эренбург 1922б — *Эренбург И. Г.* Шесть повестей о легких концах. М.; Берлин, 1922.
Эренбург 2000 — *Эренбург И. Г.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
Flaker 1968 — *Flaker A.* "Zenit" i sovjetska književnost // Mogućnosti. 1968. XV/9–10. S. 1216–1228.
Flaker 1984 — *Flaker A.* Jugoslavenske književnosti i Oktobar; "Zenit" i ruska avangarda // Flaker A. Ruska avangarda. Zagreb, 1984. S. 379–387, 439–458.
Gleboff 1922 — *Gleboff I.* S. Prokofieff // Вещь. № 1–2. 1922. С. 26.
Golubović 1983 — *Golubović V.* Eksperiment Zenita // Zenit i avangarda dvadesetih godina. Beograd, februar-mart 1983. S. 35–48.

Golubović 1985 — *Golubović V.* "Zenit" i ruska avangarda // Pojmovnik ruske avangarde / Ured. A. Flaker, D. Ugrešić. Sv. 4. Zagreb, 1985. S. 163–174.
Markuš 1973 — *Markuš Z.* "Zenit". Ljubomir Micić i Vasilije Kandinski // Delo. XIX/6. Knj. 19. 1973. S. 733–749.
Markuš 1974 — *Markuš Z.* Zenitizam Louis Lozowick // Umetnost. Knj. 37, I–III, 1974. S. 90–93.
Mijušković 1984 — *Mijušković S.* Podsećanja na Prvu rusku umetničku izlolžbu // Moment. 2. 1984. S. 48–49.
Nisbet 1988 — *Nisbet P.* El Lissitzkys typographische Arbeiten. — Ein Werkverzeichnis // El Lissitzky 1890 / 1941. Hannover, 1988. P. 281–298.
Parmeggiani 1984 — *Parmeggiani A.* Majakovski / Srpska i hrvatska književnost // Pojmovnik ruske avangarde / Ured. A. Flaker, D. Ugrešić. Zagreb, 1984. Sv. 2. S. 165–178.
Subotić 1983a — *Subotić I.* Zenit i avangarda dvadesetih godina // Zenit i avangarda dvadesetih godina. Beograd, februar-mart 1983. S. 51–76.
Subotić 1983b — *Subotić I.* Vasilij Kandinsky (1866–1944) // Zenit I avangarda dvadesetih godina. Beograd, 1983.
Subotić 1996 — *Subotić I.* Likovni krug časopisa "Zenit" // Sveske. 1996. 23–26. S. 98–100.
Szabo 1984 — *Szabo J.* Tatljinov toranj i i njegov uticaj na istočnu i srednjeevropsku avangardu // Moment. I/I, V. 1984. S. 12–14.

В.И. Косик (Москва)

«ЛЕТИТ, КАК ПУХ ОТ УСТ ЭОЛА» (РУССКИЕ ЗВЕЗДЫ БАЛЕТА НА СЦЕНАХ СЕРБИИ, ХОРВАТИИ, СЛОВЕНИИ В 20 ВЕКЕ)

Основной принцип классического балета — преодоление чувства тяжести.
Вся балетная техника, наработанная вековой традицией, стремится к освобождению от земного притяжения

Ю. Слонимская

«То, что сделано в балете, должно только поражать и изумлять. Белградский балет в настоящее время, благодаря Поляковой и Фортунато, может доставлять большое удовольствие и искушенному балетоману. Успех у публики балет имеет громадный и неизменно наполняет зрительный зал. На первом месте в балете необходимо поставить Кирсанову, московскую балерину, характерную танцовщицу и горячую, темпераментную исполнительницу. Весь состав балета насчитывает 45 человек, из них — 30 русских балерин и танцовщиков. Из русских балерин следует отметить прекрасных характерных танцовщиц Оленину, Шматкову, Грунд и Нечепоренко, опытную танцовщицу Бологовскую и подающих надежды молодых Ланкау и Васильеву. Конечно, балету еще многого недостает, но время, школа Поляковой и неукротимая энергия и талант режиссера дают надежду, что балет

Переработанный и сокращенный вариант статьи: Русские мастера балета на белградской сцене в XX — начале XXI в. // Accelerando: Belgrade Journal of Music and Dance. № 02(2). 1, 8а. Л.169–204. Belgrade Center for Music and Dance; ISSN: 2466-3913.

DOI: 10.31168/91674-526-9.19

не застынет на достигнутом. С большой гордостью и радостью мы все русские смотрим на это наше создание» [Театрал 1926, 43]. Эти слова можно отнести ко всему творчеству русских мастеров искусства балета на югославской земле. Солистами, блиставшими на балетной сцене, были и Яна Васильева, Нина Кирсанова, Наталия Миклашевская, Елена Полякова, Маргарита Фроман, Александр Доброхотов, Анатолий Жуковский, Борис Князев, Антон Романовский, Сергей Стрешнев, Александр Фортунато, Максимилиан Фроман...

Начну с Белграда. В отличие от оперы в балете не было проблемы языка, но само искусство Терпсихоры было определенным «вторжением» в сербскую культуру. В газете «Политика» так было обрисовано концертное выступление в 1921 г. русской балерины Маргариты Фроман, ее коллег и учеников: «Долгожданный русский балет... представил на суд многочисленных зрителей множество мелких пьесок. Мы имели возможность насладиться художественной продукцией ног, весьма выразительных и красноречивых... Госпожа Фроман живо и грациозно исполнила свои элегантные номера, а госпожа Бекефи, дама темпераментная, танцевала с необычайным огнем и такой стремительностью, что публика все время с замиранием ждала, что у нее вот-вот отлетит либо рука, либо нога. Лишь она была на сцене в длинной юбке, что, впрочем, не помешало ей до пояса оголить свое искусство» [Павлович 1996, 306–307].

И тем не менее... Во многом благодаря совместным усилиям директората Национального театра в Белграде и собственно русских артистов сербская публика «приучалась» видеть балетное искусство вначале в виде номеров в оперных спектаклях. Потом опять-таки вследствие обоюдного интереса в 1920 г. под руководством известной балерины Клавдии Лукьяновны Исаченко создается «Малая балетная школа». Последовательница стиля Айседоры Дункан, то есть пластического балета, она внесла свой скромный труд в развитие этого искусства

в Сербии. Кстати, она поставила несколько балетных вставок в операх, самой интересной из которых была в «Сказках Гофмана» (1921 г.) [Драгутиновић 1968, 145].

Здесь можно вспомнить и актерско-балетную школу Национального театра, где хореографию стала вести замечательная балерина Елена Дмитриевна Полякова (07.05.1884, Рыбинск — 25.07.1972, Сантьяго, Чили), прибывшая 14 февраля 1922 г. в Белград. Ее выступления настолько покорили столицу Королевства сербов, хорватов и словенцев, что ей был предложен ангажемент на длительный срок в Национальном театре.

Ил. 1. Елена Полякова (Из книги «Русские в Сербии». С. 235).

Первый белградский сезон Полякова начала 1 сентября 1922 г. постановкой балета в опере «Проданная невеста» Сметаны. В том же сезоне представила зрителям и «Шехерезаду», «Щелкунчик», «Сильфиды». В последующие сезоны Елена поставила балеты в операх «Кармен» Бизе и «Еврейка» Фроменталя (4 апреля и 15 мая 1923 г.), в которых танцевала заглавные партии. 11 июня 1924 г. Полякова в «Коппелии» играла Сванильду. В оперно-балетном репертуаре Полякова станцевала еще одну партию в «Пиковой даме» Чайковского и как хореограф поставила два балетных номера в операх: «Лакме» Делиба 23 ноября 1923, «Манон» Массне 1 февраля 1924 г. В сезоне 1924/25 г. она исполняла сольную партию в опере «Аида» 1 мая 1925 г., в «Лебедином озере» 29 июня 1925 г. Как хореограф Елена Полякова 29 октября 1924 г. поставила танцы в драме «Свадебный марш» А. Батая. В мае 1925 г. она выступала в Сараево. В сезоне 1925/26 г. балерина

сыграла Королеву фей в «Жизели» и др. В балетно-актерской школе она поставила балет-пантомиму «Кот в сапогах» В. Нелидова в трех картинах. В следующем сезоне Полякова играла Аврору в «Очарованной красавице». Ангажемент Елены кончился в сезоне 1926/27 г. и не был возобновлен руководством театра, стремившимся дать дорогу национальным кадрам. Она продолжала выступать, но уже как приглашенная балерина в отдельных балетных спектаклях. 21 мая 1929 г., отметив 25-летие выступлений на сцене исполнением роли Царевны в балете Ц. Пуни «Волшебный конек», она простилась с белградской публикой. Круг судьбы замкнулся: Елена исполняла эту партию после окончания училища в Царском селе перед русским монархом и завершила карьеру в том же балете перед югославским королем. После ухода с балетной сцены, на которой она выступала с Вагановой, Преображенской, Кшесинской, Павловой, Карсавиной, Спесивцевым, Легатом, Фокиным, Нижинским, много времени Елена Полякова отдавала педагогике, которой она занималась с 1922 г. в актерско-балетной школе. После того как в 1927 г. она, вследствие недостатка денег, закрылась, Елена Дмитриевна открыла свою студию. Именно там готовились артисты и артистки балета, мастерство которых будет восхищать поклонников этого завораживающего своей красотой искусства. В частности, Полякова воспитала и выпустила Бошкович, Живкович, Оленину, Бологовскую, Ланкау, Полонскую, Корбе, Грундт, Васильеву, Жуковского, Панаева, Ристича, Гребенщикова, Российского, Доброхотова, Юшкевича. Некоторые из ее воспитанниц открыли свои школы. В Париже, этой мировой столице искусства, можно было услышать, что белградская балетная школа лучше парижской. В русской прессе подчеркивали: «В школе Поляковой, кроме русских, много и сербских учениц, — сама школа так прочно срослась с Белградом, стала неотъемлемой частью его культурной жизни, — что восторженные отчеты сербских газет с одинаковой радостью называют, независимо от национальности, имена новых балерин, созданных

школой Поляковой». Уроки мастерства у нее брали и солисты из Национального театра. С 1937/38 г. по 1940/41 г. Елена Дмитриевна вела балетный класс в Средней музыкальной школе при Музыкальной академии в Белграде. В 1943 г. Полякова с мужем, дочерью и зятем покинули Белград. По некоторым данным, причина отъезда была в том, что ее зять, также русский, бывший на немецкой военной службе, должен был отправиться на Восточный фронт. Свой класс в Музыкальной академии и учеников своей школы Полякова передала танцовщику и педагогу Милораду Йовановичу Милету. 15 марта 1943 г. она простилась с учениками и на следующий день уехала поездом в Вену. Начался очередной «бег», закончившийся в Чили, где она была принята педагогом в Национальный балет Чили и в оперный Муниципальный театр в Сантьяго. Проработав 20 лет, Елена Дмитриевна ушла на пенсию. Балетный архив в Сантьяго носит ее имя — *Archivo Internasional de Ballet "Elena Poliakova"*. Мэр Сантьяго наградил ее Золотой медалью Сантьяго [Павлович 1996, 307; Россия и славянство, 1933, 4; Р. 1939; Драгутиновић 1968, 144; Шукуљевић-Марковић 1994в, 46, 48–55; Beloemigracija 2006, 213–214].

Свой вклад в становление югославского балета внесла и москвичка Марьяна Петровна Оленина (02.04.1907, Москва — 02.06.1963, Белград). Она родилась в театральной семье: ее отец был врачом и талантливым певцом, Станиславский приходился ей дядей. Балету она начала учиться с девяти лет в Московском хореографическом училище. В сезоне 1923/24 г. ценители искусства Терпсихоры получили возможность увидеть первый раз ученицу Поляковой на сцене Национального театра в Белграде. В ее репертуаре были и выступления в «Лакме» (1924 г.), «Половецком лагере» (1925), «Жизели» (1926), «Пряничном сердце» (1927), «Раймонде», «Жар-птице», «Петрушке» (1928). В белградской «Правде» о ней писали, что в своем танце солистка белградского балета стремится выразить «спиритуальную субстанцию» сюжета. В ее партиях «нет ничего поверхностного и импровизированного».

В начале 1930-х гг. Оленина уехала на два года в Париж, где стажировалась у Матильды Кшесинской, Ольги Преображенской, Леонида Мясина. В 1933 г. она возвращается в Белград. В 1934 г. уже как прима-балерина она выступает в таких спектаклях, как «Самсон и Далила», «Эндимион» (1934). Однако уже через год Марьяна Оленина пошла на разрыв контракта с руководством театра. Как объясняла балерина в прессе, совершить такой решительный поступок ее вынудила закулисная атмосфера сплетен и интриг: «При таком режиме управления в нашей Опере нет места искусству». В сложившейся ситуации Оленина сочла невозможным для себя сотрудничать с директором оперной труппы театра. 20 мая 1935 г. белградская «Правда» сообщала о расторжении контракта с Марьяной Олениной вследствие «дисциплинарного проступка по отношению к директору оперы». Позднее она все же вернулась в театр на радость театральной публике, высоко ценившей талант «своевольной» русской балерины, смело отстаивавшей свои интересы перед театральными чиновниками. Ее решительный характер в полной мере раскрылся в годы Второй мировой войны, когда она — единственная, пожалуй, из всех русских балерин — участвовала в народно-освободительной борьбе. С апреля 1941 г. она предоставила свою большую белградскую квартиру группе нелегалов. Потом из-за опасности ареста балерина уехала в Черногорию, где собирала немецкие штабные данные для последующей передачи в Штаб народно-освободительной борьбы в Черногории, выполняла другие работы. С середины 1941 г. по сентябрь того же года была в тюрьме. Летом 1944 г. Марьяна Петровна ушла к партизанам, трудилась санитаркой во II корпусе Черногории. После возвращения из армии работала главным хореографом Национального театра в Белграде, была художественным руководителем, хореографом и педагогом балета Художественного ансамбля Югославской народной армии. Марьяна Оленина стала основательницей балетной труппы в Национальном театре

в Нови-Саде. На сценах югославских городов она ставила хореографию и была режиссером многих балетов классического репертуара, а также балетов югославских композиторов. В частности, поставила «Шехерезаду» на столичной сцене. Марьяна Оленина награждена Орденом за заслуги перед народом. В 1963 г. опубликовала в 16 номерах газеты югославских коммунистов «Борба» (с 19.06 по 06.07) ряд очерков о Марии Лилиной, жене и сподвижнице Станиславского [Драгутиновић 1968, 151].

Все вроде бы складывалось, но это только на первый взгляд. В 1959 г. ее знакомая или родственница писала актрисе театра Моссовета Алле Севостьяновой: «Марина сильно тоскует... по всем: по березам, по Подмосковью, одним словом, по Родине». И еще одна выдержка из письма самой Марьяны к родственникам (без даты): «Новостей никаких, прозябаем понемногу. Я больше дышать не могу в Белграде».

Сейчас архив Марьяны Олениной хранится в Музее театрального искусства Сербии и ждет своего кропотливого исследователя.

Еще из солистов можно назвать Яну Васильеву, Ксению Грундт-Дюме, Соню Ланкау, Тамару Полонскую, З. Маркович, М. Коржинскую, Т. Максимову, А. Доброхотова, М. Панаева, О. Гребенщикова, Машерова, Н. Бошкович, А. Фортунато.

На большие постановки на белградскую сцену приглашали Маргариту Фроман из Загреба, Елизавету Никольскую из Праги, Бориса Романова из «Метрополитен Опера», поставившего «Болеро» Мориса Равеля и «Тамару» Милия Балакирева [Конради 1982].

И, конечно, нельзя не назвать имя Анатолия Михайловича Жуковского (1906, Седлец (Польша) — 05.10.1998, Менло Парк, штат Калифорния), солиста, хореографа, режиссера, шефа балета Национальном театра в Белграде в 1925–1943 гг. В 1922 г. он был принят в Белградскую оперу статистом оперы и драмы, потом поступил в балетную школу Елены Поляковой. Его талант заметила

и поддержала не только Полякова, но и Анна Павлова, школьная подруга Поляковой, приехавшая в гости в Белград. Постепенно, заменяя уезжавших на гастроли артистов, он стал исполнять весь балетный репертуар. «Так как уже я зациклился на балете и потерял всякий интерес ко всему иному... мне, — писал А. Жуковский в своей «Исповеди», — всучили главные роли. Я не был готов к этому, но им было нужно, и они меня уговорили. Вероятно, был смешон как Дон Жуан у Кристофа Глюка, но это мне много помогло, так как я обращал внимание на себя, на то, как я работаю. И день, и ночь учился, репетировал, читал. Вошел в постоянный состав Национального театра, т. е. стал чиновником Королевства Югославии. Плата была мизерной, но я не был голоден» [Жуковский]. Первый раз его имя упоминается в официальном списке танцовщиков балета Национального театра в сезоне 1925/26 г. С сезона 1927/28 г. он солист балета. Потом Жуковский начал ставить самостоятельно некоторые хореографии, в частности, к балету «Путешествие вокруг мира» знаменитого Б. Нушича, обратившего на него внимание и поселившего его к себе, пока Жуковский не приищет себе квартиры. «Я у него жил три месяца. Он меня называл “Скакавац” (серб. ‘кузнечик’ — *В. К.*). У него была пожилая родственница, которая заботилась и обо мне. Чувствовал себя как сыр в масле. Так началась моя хореографическая карьера» [Там же]. Одновременно Анатолий продолжал солировать в балете. С 1932/33 г. Жуковский — первый танцовщик. Танцевал он больше всего с Наташей Бошкович, Яной Васильевой, Ниной Кирсановой, Мариной Олениной и Аницей Прелич. В середине 1930-х гг. Жуковский был назначен исполняющим обязанности балетмейстера. С 1938 г. приставка «и. о.» была снята. С 1935 по 1941 г. Анатолий Михайлович поставил 11 балетов в операх и 10 хореографий в балетном репертуаре. Много времени Жуковский отдавал изучению народного танца, поэтому неудивительно, что он был в числе организаторов неофициальной

группы фолкбалета. В 1938 г. на фестивале в Праге эта группа получила первую награду. В 1941 г. Жуковский пошел добровольцем в армию, воевал до «непобедного конца», попал в плен к немцам, бежал на третий день и вернулся в Белград, где русские-антикоммунисты стали ненавидеть Жуковского и его жену, Яну Васильеву, за то, что они не с ними, а сербы за то, что они не идут в партизаны. Сам же он, по его словам, не был героем, не был в состоянии бросить Яну, которая не могла идти «в лес». Положение «с тремя не» осложнялось тем, что их успехи в балете многим кололи глаза. Добавилось и то, что во время войны Анатолий Михайлович поставил патриотический балет «В долине Моравы», выдержавший только четыре представления, после которых он был закрыт немцами, увидевшими в нем «националистическую пропаганду». В 1943 г. Жуковские уехали в Германию, где было много знакомых. Их дальнейшая судьба была связана с работой в театрах Берлина, Вены. В конце войны Жуковский даже успел повоевать в составе французской армии. После войны работал в различных театрах, в частности, в Королевском оперном театре в Бельгии. В 1951 г. чета Жуковских переехала в США, где они ставили спектакли на базе балканского фольклора. В своей «Исповеди» он говорил: «Ни о чем не жалеем, видели много и многому научились. Всюду, где мы были, получили признание, везде нас оценили. К концу пути мы видели, что родились не в том времени и не в том месте. Попали в тяжкие времена» [Жуковский].

Среди русских звезд югославского балета надо назвать имя Нины Васильевны Кирсановой (21.07.1898, Москва — 03.02.1989, Белград), родившейся в семье Василия и Зинаиды Венер. Фамилия *Кирсанова* была ее псевдонимом. Отец не хотел, чтобы дочь была балериной. Только когда двенадцатилетняя девочка чуть не наложила на себя руки, он позволил ей заниматься балетом и поступить в балетную школу Лидии Ричардовны Нелидовой. (В книге А. Васильева и К. Триполитовой [Васильев,

Ил. 2.
Нина Кирсанова
(журнал
Comoedia № 1,
19 ноября 1923 г.
С 27.)

Триполитова 2010] упоминается, что девочка училась танцу у Анны Иосифовны Собещанской, известной балерины Большого театра.) Были и другие учителя, в частности, Вера Ильинична Масолова. Завершила Нина учение в 1919 г., танцевала молодая балерина в Малом государственном театре, театре музыкальной драмы, оперном театре Зимина, в других театрах. Затем было бегство в Европу, в польский Львов, куда Кирсанова вместе с мужем попали после долгих мытарств и приключений. Танцевала Нина Васильевна в Варшаве, Кракове, и разумеется, во Львове. Во время выступлений в Бухаресте последовало приглашение в Белград. Первое выступление состоялось 7 ноября 1923 г. вместе с Фортунато в «Вечере балета», потом 9 ноября — в «Шехерезаде», 15 ноября — в «Вальпургиевой ночи» и «Фаусте». Успех обусловил предложение ангажемента, который был подписан 24 февраля 1924 г. после истечения срока соглашения с Бухарестом. Нина стала прима-балериной, а Фортунато директором — режиссером и первым танцовщиком Национального театра в Белграде. Тогда балет начал свой четвертый год существования, но еще не было поставлено ни одного целостного балетного спектакля. 1 июня 1924 г.

Фортунато поставил «Коппелию» с Кирсановой в роли Сванильды. С 1923 по 1926 г. она танцевала заглавные партии в «Шехерезаде», «Коппелии», «Лебедином озере», «Жизели» и др. Танцевала в операх «Фауст», «Манон», «Пиковая дама», «Проданная невеста», «Миньон», «Еврейка», «Аида». В конце июля 1926 г. Кирсанова уехала вместе с Фортунато в Париж. Танцевала в разных русских труппах, в частности у Анны Павловой. С 1931 по 1934 г. — опять Белград. Нина Васильевна была и прима-балериной, и шефом балета, и режиссером, и хореографом Национального театра: поставила 28 хореографий в балетном и оперно-балетном репертуаре: «Жизель», «Тайна пирамиды», «Охридская легенда», «Петрушка», «Осенняя поэма» и др., станцевала 18 главных партий в балетах и 11 балетных соло в операх. В 1934–1939 гг. Кирсанова танцевала на европейских сценах, работала балетмейстером и хореографом. В Югославии, куда она то и дело возвращалась, Кирсанова ставила хореографию, танцевала, имела свою частную балетную студию. Свой третий контракт с Национальным театром Нина подписала 12 мая 1942 г., руководила балетом в тяжелейших условиях. После апрельских бомбардировок Белграда 1944 г. союзниками, когда город лежал в руинах, а население уменьшилось наполовину, Кирсанова стала медицинской сестрой. Во время освобождения города перевязывала раненых, помогала хирургу, забросив на время балет. В 1946 г. она основала балетную студию, которая быстро переросла в государственную балетную школу. Последний контракт длился с 1 марта 1946 г. до 1 декабря 1950 г. Поставила балет в четырех операх: «Женитьба Фигаро», «Проданная невеста», «Князь Игорь», «Травиата» и четыре коротких балета — «Сильфида», «Вторая рапсодия», «Вальпургиева ночь», «Болеро». После окончания ангажемента поставила свой последний спектакль «Лебединое озеро». В 1947 г. стала одним из учредителей и основателей Средней балетной школы в Белграде. Ее ученики — Милорад Мишкович и Душанка Сифниос. Работала Кирсанова

в театрах Сараево, Скопье, Риеки. По завершении балетной карьеры (1961 г.) Нина Васильевна посвятила себя археологии. В 1964 г. она завершила отделение археологии на философском факультете Белградского университета. В 1969 г. стала магистром, готовила докторскую диссертацию, но не успела ее завершить: 3 февраля 1989 г. она скончалась. Похоронена великая русская балерина в Аллее великанов на Новом кладбище [Comoedia, № 40, 1926, 10; Шукуљевић-Марковић 1994б; Васильев, Триполитова 2010, 158]. Ее называли «интеллектуалкой в балете» [Comoedia, № 40, 1926, 11]. Известный хореограф Владимир Логунов говорил мне, что Нина Кирсанова «учила настоящему балету, а не движениям». Балерину отличала естественность поведения и неприятие условностей. Нина Васильевна всегда была гостеприимна, дружила с молодежью. Археология у нее тоже чудесным образом сочеталась с балетом. В музее в Таормини, что на Сицилии, выставлены найденные ею статуэтки, изображающие, по ее мнению, балерин.

Можно продолжать и продолжать называть имена: В. Титова, Л. Вальчевская, Н. Рахманова, М. Арсеньева, А. Каренина, И. Слупская, Н. Поль, А. Максимова, М. Каржинская, А. Проскурникова, М. Шуминская, В. Воробьева, Л. Иващенко, М. Зыбина, В. Лебедев, А. Мирный, Н. Тарановский... В довоенном Белграде ценители балета могли увидеть прославленную Тамару Карсавину и ее партнера Лестера, приехавших из Парижа и давших два представления [Beloemigracija 2006, 215]. В столице Югославии в 1930, 1932 и 1937 г. выступала с большим успехом и знаменитая пара — Александр и Клотильда Сахаровы [Beloemigracija 2006, 215].

Многие постановки ставились приглашенными мастерами. Здесь и Антон Романовский, до революции работавший балетмейстером в Киеве. В конце 1920-х гг. он представил ценителям балета три романтических спектакля: «Шопениану», «Приглашение к танцу» Карла Вебера и «Привал кавалерии» [Beloemigracija 2006, 214].

Правда, у сербского исследователя Бранко Драгутиновича о Романовском сказано несколько иначе и точнее. Он гостил в Белграде в сезоне 1930/31 года, представив на суд зрителей еще и балет "Javote" Сен Санса и «Шехерезаду». Но все они прошли без особого успеха. Он попытался поставить «Дафниса и Хлою» — эту «хореографическую симфонию» Равеля — но потерпел неудачу, прежде всего вследствие сложности партитуры для оркестра, не совладавшего с нею [Драгутиновић 1968, 146]. После Романовского в Белграде гостил М. Пиановский, балетмейстер труппы Анны Павловой. Он показал в своей хореографии синтез строгих форм классического балета и характерных форм испанского танца — «Дон Кихота» «царского композитора» Цезаря Пуни [Ibid., 147].

В 1939 г. известный в мире балета Борис Романов прибыл из Нью-Йорка в Белград, где благодаря его таланту столичные поклонники балета могли увидеть великолепное представление из трех балетов, три стиля: «синтез классической техники и современного танца, окрашенного восточным колоритом» в «Тамаре» Балакирева, «чистую, технически точную классику» в «Балерине и разбойниках» Моцарта, «выразительный и технически виртуозный» танец в испанском духе в «Болеро» Равеля [Драгутиновић 1968, 149].

Русские не только учили, но и руководили на протяжении ряда лет белградским балетом. Работа хореографами нередко сочеталась с выступлениями на сцене. Нина Кирсанова, Елена Корбе, Михаил Панаев, Елена Полякова, Анатолий Жуковский, Маргарита Фроман, Лидия Пилипенко — вот далеко не полных перечень имен тех, кто танцевал на белградской сцене. Благодаря русским хореографам уже только в первые десять лет было поставлено около 40 спектаклей. Труд и мастерство русских позволили белградскому балету «встать на ноги», войти в русло европейского музыкально-сценического искусства.

Свой вклад внесли в искусство балета и работавшие на белградской сцене советские хореографы. Здесь назову

имена Леонида Лавровского, поставившего «Жизель» (1957), Ростислава Захарова с его «Бахчисарайским фонтаном» (1959), Нины Анисимовой и ее «Золушки» (1963). На белградской сцене танцевали такие балетные пары, как Наталья Дудинская и Константин Сергеев, Раиса Стручкова и Юрий Жданов (потом был Марис Лиепа), Майя Плисецкая и Николай Фадеечев, Татьяна Зимина и Герман Янсон [Драгутиновић 1968, 156].

Из хореографов в Словении звездой первой величины был уже упоминавшийся Петр Сергеевич Грессеров (псевдоним — Головин) (01.04.1894, Москва — 09.08.1981, Торонто), танцовщик, педагог, хореограф, балетмейстер. В 1912 г. он закончил классическую гимназию в Москве, в годы гимназической учебы посещал одновременно музыкальную школу и учился балетному мастерству в школе у Ольги Некрасовой. Потом была учеба в Московском Политехническом институте, затем в Николаевском кавалерийском училище (Москва). Участник Первой мировой войны, он имел пять наград, дважды был ранен [Gresserov-Golovin 1983, 163]. Продолжил техническое образование в Любляне, совмещая учебу с выступлениями в театре. В 1928 г. принял приглашение занять место хореографа и балетмейстера в Национальном театре. В том же году поставил хореографию в «Фаусте» («Вальпургиева ночь») Гуно и в оперетте Зуппе «Боккаччио». С 1930 г. он преподавал семнадцать лет в оперной школе в Любляне. Среди его известных учениц были: Анита Мезетова, Елку Игличеву, Нада и Богдана Стритаревы. Из мужчин упомяну Янеза Липушчека (лирический тенор), долгое время выступавшего в Люблянской опере [Ibid., 49].

В 1938 г. на сцене Национального театра состоялась премьера сочиненной им оперетты «Галатея» [Gresserov-Golovin 1983, 77]. В 1941 г. жители Любляны могли увидеть музыкальную сказку «Принцесса и змей» (текст П. С. Грессерова-Головина, музыка Я. Грегорца) [Ibid., 81]. Завершая экскурс в труды П. С. Грессерова-Головина, скажу, что ему принадлежит хореография в 50 балетах,

Ил. 3. Маргарита и Максимилиан Фроман в «Шехерезаде» Н. А. Римского-Корсакова, в загребском театре (журнал Comoedia, № 40, 1924/1925. С. 16-17; Музей театрального искусства Сербии, Белград).

режиссура в 31 опере и в 15 опереттах, хореография в 83 операх и в 61 оперетте, постановка танцев в 35 балетных представлениях [Ibid., 164–170].

В историю Словенского балета, наряду с П. С. Грессеровым-Головиным, вошло имя замечательного балетмейстера Марии Александровны Туляковой, ранее работавшей в Осиеке. В 1925 г. она поставила хореографию в «Лицитарском сердце» К. Барановича, «Приглашении к танцу» К. Вебера, в пантомиме-бурлеске Т. Сигетинский «Ночь фавна», а в 1926 г. — в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова [RSG 1967, 216, 218]. В том же году работала над операми Моцарта «Свадьба Фигаро» и Галеви «Жидовка» [Ibid., 218, 219]. Известна ее хореография и в опереттах, например, в «Марице» И. Кальмана (1926 г.) [Ibid., 218]. В 1927 г. она неожиданно уехала в Белград. П. С. Грессеров-Головин, вспоминая ее, писал, что М. А. Тулякова дала молодежи «твердые основы

балетной техники» и ее вклад в становление словенского балетного искусства велик [Gresserov-Golovin 1983, 38].

Балетное искусство в Хорватии, его развитие также связано с плеядой русских мастеров. Прежде всего назову имя Маргариты Фроман (08.11.1890, Москва — 24. 03.1970, Бостон, США). В ней текла русская и шведская кровь. После блестящего окончания в 1909 г. Московского императорского театрального училища Маргарита была принята солисткой в балет Большой оперы в Москве, став партнершей своего учителя В. Д. Тихомирова. Потом вошла в состав труппы С. П. Дягилева, гастролировала по Европе и Америке вместе с Анной Павловой, Екатериной Гельцер, Тамарой Карсавиной, Вацлавом Нижинским. Вернулась на родину, когда там уже произошла революция. В первопрестольной она выступила в балете «Азиада» Гютэля. Потом ей удалось выбраться из Москвы в Крым, где она дала несколько блестящих представлений. Вместе с братом Максимилианом она даже открывает здесь свою балетную школу. Через Стамбул Маргарита добралась в Королевство сербов, хорватов и словенцев и обосновалась в Загребе со своей небольшой труппой. Тогда в ее состав входили Максимилиан Фроман, Ольга Орлова, Юлия Бекефи, Анна Редель, Наталья Миклашевская. Послевоенный город, точнее балет, тогда нуждался в «свежей крови», поэтому неудивительно, что именно блестящая представительница русской балетной школы стала балетмейстером в государственном Национальном театре, руководительницей балетной школы и прима-балериной. Ее партнером стал Максимилиан Петрович Фроман, родной брат. Первый раз имя Маргариты Фроман появилось на плакатах, объявлявших о спектаклях загребского театра 16 января и 2, 6, 13, 15, 27 февраля 1921 г. Тогда, к дням гастролей Московского Художественного театра в Загребе, Фроман поставила балеты «Шехерезада» и «Половецкие пляски», имевшие большой успех. В балете «Петрушка», который М. Фроман, в числе 28 других балетов, поставила на сцене театра в Загребе, выступала вся семья Фроман:

Балерина — Маргарита Фроман, Петрушка — Макс Фроман, Арап — Валентин Фроман. Художником-декоратором был Павел Фроман, а соло на рояле в оркестре исполняла талантливая пианистка Ольга Фроман (сестра прима-балерины). В Загребе шутили, что у них в опере целая «династия» Фроман. Загреб стал для нее родным городом: только в 1927–1930 гг. она жила вне его сцены, выступая в Белградском театре, куда она была официально откомандирована. За это время она поставила десять балетов, в том числе «Петрушку» и «Жар-птицу», три дивертисмента, балетные партии в нескольких операх, станцевала Одетту / Одиллию, Сванильду, Аврору, Раймонду, Царевну. После 1934 г. Маргарита Петровна оставила сцену, но продолжала заниматься постановками, хореографией. «Прима-балерина, хореограф, балетный педагог, шеф балета, оперный режиссер и артистка, которая установила твердое основание для Югославского балета, вдохновительница композиторов, впервые создавших национальные югославские балеты» — слова, которыми пестрят воспоминания о Маргарите Фроман [см.: Солодовников 1971; Редель, 1999; Podkovac 2006].

Благодаря Фроманам «качество балетного репертуара хорватского Национального театра в 1920–1930-х гг. не отставало от всемирно известных европейских театров» [Bagarić 2006, 129]. Эта оценка исследовательницы из Хорватии Марины Багарич отнюдь не завышена: то, что сделала эта семья для хорватского балета, не имеет прецедента.

Опираясь на исследования хорватского исследователя З. Подковаца, можно назвать еще имена Александровской Ирены (Строцци), Бекефи Юлии, Браницкой Наталии, Брюховецкой Нины, Чагодаевой Неды и мн. др. [Podkovac 2006, 158–159].

Несколько слов о некоторых из названных. Ирена Александровская (Строцци) — ученица школы М. Фроман. Несколько сезонов была солисткой в Национальном театре в Загребе. Потом были Варшава, Париж, где она три

года танцевала в «Фоли Бержер». В 1933 г. Ирена вернулась на некоторое время в Загреб, чтобы потом вновь уехать в Париж, где она и умерла в середине 1980-х гг. [Podkovac 2006, 163]. Нина Брюховецкая (1907–?) танцевала в Загребском театре в 1922–1934 гг. После Второй мировой войны и смерти мужа покончила жизнь самоубийством [Ibid.]. Наталья Миклашевская (25.08.1901, Москва — ?) прибыла в Загреб вместе с Маргаритой Фроман. Исполняла сольные партии, гастролировала иногда вместе с Фроманами. Мастер характерных ролей. Вышла замуж за художника М. Узелца. Потом был Париж, труппа Дягилева [Ibid., 164]. Известный своими разносторонними дарованиями Жорж Скрыгин в послевоенный период находил время, чтобы поставить «Половецкие пляски» (по Фокину) [Драгутиновић 1968, 151].

В 1920 г. на сцене загребского Национального театра публика видела Елизавету Андерон (правильно: Андерсон. — *В. К.*) и Александра Кочетовского, в 1930 г. — Елизавету Никольскую и Андрея Дроздова [Podkovac 2006, 141].

Навсегда связала свою жизнь с Хорватией Орлова (в замужестве Наумова) Ольга Дмитриевна (07.05.1903, Киев — 23.12.1993, Риека, по данным Т. В. Пушкадия-Рыбкиной 25.12.1991 г.). С 1921 г. она танцевала на сцене загребского Национального театра. В сезоне 1932/33 г. выступала в составе труппы Осиекской оперы. Потом был отъезд в Европу, выступления в составе Русской оперы в Париже, в труппе Анны Павловой и др. После возвращения в Загреб вплоть до 1949 г. Ольга продолжала исполнять сольные партии. Потом, в 1949–1954 гг., она работала шефом балета и хореографом в Риеке, куда была перемещена решением министерства. Этот перевод восприняла вначале как «отъезд в Сибирь», но потом балерина уже не жалела о своем приезде в этот приморский город. Последний раз танцевала в «Охридской легенде» в 1949 г. [Арсењев 1994б, 287; Podkovac 2006, 159, 161; Puškadija-Ribkin 2006, 155].

А что же сейчас с русскими именами в балете? В балетном мире известно имя Лиляны Хмелы (29.11.1944, Белград).

Ил. 4. Лидия Пилипенко (из буклета «Нечиста крв». Народно позориште у Београду Балет/Сезона 2007/2008. Премијера 15 јун. С. 20).

С ней мне посчастливилось встретиться в Белграде в 2009 г. Она рассказывала, что вначале ее увлекала история искусства, но в 1963 г. она «ушла в театр, в балет», закончив к этому времени балетную школу. Из своих преподавателей помнит голубоглазую Ольгу Йордан с изумительными серьгами, которые ей подарил «чича» (серб. ‘дядя’) — потом Лиляна поняла, что речь шла о ее поклоннике Сталине. Запомнился и дававший уроки Абдурахман Кумысников. Учил он отлично, но у своенравной Лиляны был в «черном списке». Л. Хмелы стала выступать в столичном Национальном театре. В «Лебедином озере» — главные партии. В «Жизели» — Марту. В «Дон Кихоте» — Мерседес. В «Коппелии» — Сванильду. В общем, танцевала все, что было в репертуаре. В 1970–1980 гг. выступала по всему миру. В 1979 г. танцевала партию няньки в «Ромео и Джульетте», которую с удовольствием вспоминает и сейчас. Любила партию «Черного лебедя». После оставления сцены занималась балетом с детьми в Белграде и в Валево. Именно благодаря Лиляне я получил возможность познакомиться тогда же, в начале июня 2009 г., еще с двумя звездами — Лидией Пилипенко и Владимиром Логуновым.

В своем коротеньком письме ко мне Лидия писала: «Я родилась в Югославии, на Балканах. Карьеру начала здесь. Весь мир объехала и везде имела успех. Балет был и остается моей самой большой любовью. Профессия

танца — язык мира. Мой отец после революции должен был скрыться. Сама я украинка-русская. Этим и горжусь. В Москве на фестивале балета была в качестве почетного гостя. Многие из великих имен в русском балете были моими учителями... Сейчас работаю над книгой об истории балета, точнее, пишу воспоминания о том времени, когда была прима-балерина, потом хореограф и режиссер». К сожалению, Лидия тогда улетала срочно в Италию и закрепить наше знакомство личной встречей не удалось. Мне от нее досталось короткое письмо и роскошный буклет с великолепными фотографиями о балете «Нечистая кровь» («Нечиста крв»), либретто которого, хореография и режиссура, музыкальная компоновка принадлежали Лидии Пилипенко. Уже отсюда можно заключить, сколь щедро она награждена талантами. На страничке, отведенной Лидии, родившейся в конце 1930-х гг., были следующие строки: «Творчество прима-балерины и хореографа Лидии Пилипенко больше всего связано с балетом Национального театра в Белграде. После специализации в Лондоне у Нинетт де Валуа и блестящей карьеры в белградском балете, она стремительно и вполне заслуженно входит в ряд ведущих хореографов страны. На музыку отечественных композиторов поставила балеты: “Банович Страхинья” и “Елизавета” Зорана Ерича в Белграде, а “Вечный жених и разборчивая невеста” Зорана Мулича в Нови-Саде. За хореографию спектакля “Банович Страхинья” награждена в 1981 г. в Любляне. Также удостоена награды за хореографию балетов “Елизавета” и “Вечный жених”. Потом ставила для белградского балета на музыку Сен-Санса “Самсона и Далилу”, открывавшего балетный сезон Национального театра после реконструкции в 1989 г. театрального здания. За этот балет она была отмечена наградой Национального театра. Поставила балеты: “Воскресение” на музыку III симфонии Густава Малера, “Даму с камелиями” на музыку Джузеппе Верди... Также, в 1994 г. в Национальном театре поставила балет

“Любовь-волшебница” Мануэла де Фальи и “Шехерезаду” Николая Римского-Корсакова, а в 1998 г. “Женщину” на музыку Сергея Рахманинова. С одинаковым успехом выступала на ТВ и в фильмах, в мюзиклах (“Табор уходит в небо”, “Люблю свою жену”). Успешной была ее хореография в операх “Кармен”, “Аида”... В рамках программы “Конец XX века?.. ” в столичном Национальном театре в 1999 г. поставлены два одноактных балета: “Картины” по оригинальной партитуре А. Шенберга “Преображенная ночь” и балет “Клетка” на музыку Малера, обновленная премьера которого состоялась в 2007 г. В 2000 г. она ставит “Охридскую легенду” Стевана Христича. Поставленный ею в 2004 г. балет “Поэт Чайковский” на музыку П. И. Чайковского был провозглашен лучшим спектаклем сезона 2003/04 г. в Национальном театре. Лауреат премии за дело жизни (2001), премии “Димитрий Парлич” (2004) и Национальной награды за вклад в культуру (2007). Директор балета Национального театра в 1992–1993 гг. и в 1997–2000 гг.» [Нечиста, 21].

Балерина Лиляна Хмела в разговоре со мной о Лидии, ее таланте, ее яркой индивидуальности, нашла точное слово: она «глотала» всех на сцене.

Нам остается только ждать выхода ее мемуаров, но полагаю, что при востребованности ее талантов в балетном мире ждать их придется еще долго.

С хореографом Владимиром Логуновым у меня была встреча за чашкой кофе в гостинице «Москва», что в самом центре Белграда. В основном разговор шел вокруг его спектакля «Доктор Джекил & мистер Хайд», поставленного 27 декабря 2001 г. на сцене Национального театра по роману Роберта Луиса Стивенсона. Владимир Логунов был автором либретто и ставил хореографию, отмеченную высокой наградой. Сам он говорил так о своей работе: «Я написал либретто, прослушал многих композиторов, но, услышав музыку Эдварда Элгара, понял, что это та, которая мне нужна для выражения всех чувств ученого-химика доктора Джекила. Он хотел найти напиток,

который сделает человечество счастливым. Однако, испробовав его на себе, доктор Джекил превращается в агрессивного мистера Хайда. В балете идет столкновение между добром и злом. И здесь, когда Джекил превращается в Хайда, я использовал барабан (играл Драголюб Джуричич). Идея барабана мне пришла во время демонстрации против Милошевича. Когда я был с этим балетом в Любляне, австрийская журналистка спросила меня, имеет ли спектакль связь с Милошевичем, я ответил, что это ошибочный вопрос, что ей не понравилось».

Немного сведений справочного характера. Владимир Евгеньевич Логунов родился 28 июля 1942 г. в Белграде. Его родители надеялись, что он станет строителем, но Владимир, закончив параллельно техническое училище, предпочел балет, что совершенно не одобрили в семье. После завершения в 1964 г. балетной школы «Луи Давичо» в классе Нины Кирсановой он становится солистом балета Национального театра в Белграде. Танцевал главные партии. За роль Копелиуса (1979) отмечен театральной наградой. Что еще? Стажировался в 1974 г. в Государственном институте театрального искусства (ГИТИС). Хореографией стал заниматься с 1979 г.

На балетных конкурсах в Нови-Саде, в категории хореография, завоевал две бронзовые и одну серебряную медали.

С 1980 по 1985 г. был главным балетмейстером в Национальном театре в Белграде. Работал хореографом, кроме Белграда, в Нови-Саде, Сплите, Загребе, а также для «Встреч» в Любляне и «Рагузы балета» в Италии, трудился на Кипре. Сейчас продолжает сотрудничество с балетом Национального театра в Белграде, преподает в балетной школе «Луи Давичо». Его хореографическая деятельность охватывает такие балеты, как «Дон Кихот» (Л. Минкус), «Спящая красавица» (П. И. Чайковский), «Кармен» (Щедрин–Бизе), “Forma Viva” (А. Вивальди), «Кармина Бурана» (К. Орфф), «Серенада» (П. И. Чайковский), «Поэма любви» (С. Дивякович), Симфония «Из Нового света»

(А. Дворжак), «Щелкунчик» (П. И. Чайковский), “Cartoon” (З. Ерич). Владимир Логунов входит в Международный совет по танцу при ЮНЕСКО в Париже.

К этому списку можно добавить, что в 2004 г. он ставил в Македонии балет «Тамула» (композитор Стоян Стойков). В 2007 г. в Сараево прошла его постановка «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского.

В разговоре со мной Владимир обронил такую фразу: «Всю жизнь — в восторге от любимой работы. Мне никогда не было скучно». Не скучает он и сейчас. Преподает в балетной школе с почти непременной постановкой «Щелкунчика», в котором могут быть задействованы студенты и народного, и современного танца, младших и старших классов, что позволяет следить за творческим ростом воспитанников.

Владимир Логунов назвал мне еще двух балерин, связанных кровным родством с Россией. Это Елена Шантич, с которой он выступал на сцене, и Соня Лапатанов.

Итак, Елена Шантич. Писать о ней легко, так как в 2005 г. в Белграде вышла о ней книга “Jelena Šantić”, и трудно — уже вследствие того, что своих воспоминаний она не оставила. Тем не менее, все же попытаюсь представить эскизно черты ее жизни и творчества. История ее семьи, связанная с княжеским родом Хованских, сложна и цветиста: там есть участница штурма Берлина, герой Советского Союза Елена Силина — тетка Елены, и глава полиции в Белграде — отец Елены, и поэтесса Клавдия Лукашевич — прабабка Елены, и французская бабушка Елизавета Николаевна, вышедшая вторично замуж за князя Владимира Николаевича Гагарина; там есть и аресты, и коммунистическая тюрьма, в которой сидел без предъявления обвинения отец Елены, и кино, югославское и итальянское, Монте-Карло и Санкт-Петербург, Сибирь [см.: Шантић 2005] и многое другое, чего хватило бы на добрый десяток романов.

Елена или Лела, как ее звали в семье, родилась 18 июля 1944 г. в с. Белый Поток, что под горой Авалой, близ

Белграда, в семье Татьяны (урожд. Лукашевич) и Миливое Йованович [Шантић 2005, 19]. Мама Татьяны Елизавета Николаевна была женой полковника русской армии варшавянина Вячеслава Николаевича Лукашевича, погибшего в Первую мировую войну [Ibid., 23]. Семья будущей балерины по материнской линии самым теснейшим образом была связана с театром. В ее доме царили литература, музыка, живопись и балет [Ibid., 107]. Достаточно сказать, что ее тетка Ирина Лукашевич-Форменти была известной балериной, в частности, танцевала в труппе полковника де Базили, и звездой раннего итальянского кино и балета, снималась у знаменитого Витторио де Сика [Ibid., 21, 36].

Сама Елена о себе говорила так: «Сколько я себя помню, я ничего другого не хотела, кроме как стать балериной» [Шантић 2005, 107]. Во время ее учебы в балетной школе (1954–1962), получившей имя «Луи Давичо», одной из ее учительниц стала Соня Ланкау, входившая в плеяду первых русских балерин в довоенной Югославии [Ibid., 217]. В 1960 г. была на специализации в Монте-Карло, где брала уроки у Марики Безобразовой. В том же году первый раз выступила на театральной сцене в концерте школы Р. Хайтауэр в Каннах, исполняя “Pas de quatre” Ц. Пуни [Ibid.]. В 1962 г. снимается в фильме Саввы Мрмака «Свист в восемь» и начинает выступать в Национальном театре, куда Елена была принята в штат через год по окончании балетной школы [Ibid., 41]. В 1972/73–1973/74 гг. стажировалась у Марины Семеновой. По возвращении танцует в таких балетах, как «Золушка», «Жизель», «Макар Чудра» («Цыганская поэма»), «Лебединое озеро», «Сильфида», «Анна Каренина», «Пер Гюнт», Сказки Гофмана», «Баядера», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Коппелия». В 1986 г. завершает свою карьеру балерины в имевшем ошеломляющий успех спектакле «Настасья Филипповна», где Елена танцует заглавную роль [Ibid., 49, 217–220]. Критик в «Политике» Ласло Вегел так писал о роли Елены Шантич: «У воскресшей жертвы преступления отнята способность речи, но ее экспрессивный танец предвещает Апокалипсис» [Ibid., 50].

Потом в творчестве Елены наступил новый этап, связанный с хореографией. Ее первой работой в 1987 г. стала хореография в постановке «Кровавый фонтан» А. Арто [Шантић 2005, 54], создателя театра жестокости. В том же году и в последующем ее имя как хореографа стоит в программах таких постановок, как «Герцогиня Мальфи» Джона Вебстера, «Из жизни дождевых червей» П. Энквиста, «Ваал» Б. Брехта [Ibid., 63]. В 1989 г. она ставит хореографию в «Орестее» Эсхила [Ibid., 230].

Чтобы смягчить сухие строчки ее биографии, дам три картинки. Первая: к открытию ежегодных театральных фестивалей в Белграде (БИТЕФ) Елена устраивала «русские обеды», причем на одном из них подавали неизвестные гостям борщ и кисель [Шантић 2005, 46]. Вторая: никто так не умел носить платье, как это умела Елена с присущей ей грациозностью, отшлифованной балетом, — но эта была грация не лани, а тигрицы. Она элегантно царила в принадлежащем ей «пространстве» и неустрашимо осваивала новые «просторы» [Ibid., 34]. Третья: дорога Елены к русскому языку была трудной: в 1948 г. после разрыва СССР с Югославией в ее семье, опасаясь репрессий, перестали говорить на русском языке, восстановив его только в 1960 г. в Монте-Карло, когда она жила там некоторое время у своей тетки Сони [Ibid., 39].

После выхода в 1990 г. на пенсию Елена активно включается в миротворческую деятельность. В 1991 г. стала одной из основательниц «Марша мира» в Югославии. Являлась автором «Воззвания к миру» с призывом к участникам конфликта остановить войну в Югославии [Шантић 2005, 221]. Балет не хотел отпускать ее сразу. В 1992 г. она написала либретто и поставила хореографию балета «Изадора» об Айседоре Дункан. В нем, кстати, выступал Константин Костюков. Он был показан на БИТЕФе, но в театральный репертуар не вошел [Ibid., 231].

В 1995 г. она создала группу единомышленников по оказанию помощи и размещения 484 сербских беженцев из Крайны (Хорватия). Позднее эта группа переросла

в неправительственную организацию под названием «Группа 484» [Шантић 2005, 9]. Заметим, что Берлинский парк мира с 22 марта 2003 г. носит имя Елены Шантич.

Теперь о Соне Лапатанов, балерине, хореографе, авторе программ о балете, завзятой путешественнице.

Как вспоминает сама Соня на страницах журнала «Илустрована политика» («Иллюстрированная политика»), члены ее семьи были русскими, жившими на Украине. Дедушка Петр работал дерматовенерологом и принадлежал к известной фамилии врачей в Бердянске. Бабушка Маруся происходила из богатой татарской семьи, занимавшейся переработкой дерева. У них было двое сыновей, с которыми они в 1921 г. и отправились из России последним пароходом в неизвестность. Через Царьград, Грецию они прибыли в живописный Котор, и в Королевстве сербов, хорватов и словенцев началась их новая жизнь. Дедушка стал работать по прежней специальности в королевской армии: служил в Словении, Македонии, Боснии, Хорватии, Сербии... Их сын Николай, отец Сони, продолжил семейную традицию, став врачом. Ее мать Йоханна Мария была немкой из Берлина. Знакомство ее родителей произошло в Афинах — она приехала туда в качестве медицинской сестры, а Николай был там интернирован после своего пленения в 1941 г. Появившаяся на свет уже после войны Соня вначале стала говорить на немецком, а уж потом начала болтать на русском, а затем овладела и сербским языком. В Белграде вся семья Лапатановых жила в доме деда на русский манер: праздновали традиционно Рождество, Пасху, Новый год, именины. При этом церковные праздники старались отметить незаметно от новых властей, занавешивая окна. К этому добавлю, что их дом, стоявший там, где сейчас находится посольство РФ, находился напротив тюрьмы.

В восемь лет ее приняли в балетную школу «Луи Давичо». Родители не протестовали: думали, что дочка научится красиво двигаться, держать прямо спину, а профессию все же выберет отца и деда — врача. Однако

они ошиблись, и семейная традиция была прервана. После окончания гимназии и балетной школы Соня получила ангажемент в Национальном театре, куда приезжала на роликовых коньках или на мотоцикле. Быстро освоила балетный и оперный репертуар. Через полгода начала выступать и на телевидении в известной балетной труппе Бориса Радака.

В театре также все шло успешно, она выезжала вместе с другими на гастроли по Европе и странам Ближнего Востока. Однако больших партий у нее не было. Она могла бы так и остаться на сцене «вечным балетным кустом», как выразился ее поклонник, намекая на второе действие «Жизели», где в сценографии есть кусты, из-за которых появляются виллисы. Правота слов была очевидна. Размышляя над сказанным, над тем, к чему она стремится в балете, Соня призналась себе, что она не солдат, который должен выполнять приказания других, она сама хочет ставить балеты, стать хореографом. Ее послали в Москву в Государственный институт театрального искусства, последовало знакомство с Майей Плисецкой, Мариной Тимофеевой, Галиной Улановой, Юрием Григоровичем, Александром Годуновым... После Окончания стажировки она вернулась в Белград. Через некоторое время уехала в Нью-Йорк, где проникала в тайны мюзикла, джаз-балета. Соня становится мастером сценического движения. В многочисленных спектаклях она вплетает в игру актера, помимо выполнения традиционных движений, и акробатику, и пантомиму... Особенно успешно она работает в постановках для детей. Среди ее многочисленных наград ей особенно дорога премия Стерии [Milošević 2004]. Из спектаклей, над которыми она трудилась, можно назвать «Ромео и Джульетта из двух цивилизаций» (Котор, 2007), «Новелла любви» (Нови-Сад, 1996), «Кот в сапогах» (Белград, 1995), «Волшебник из страны Оз» (Котор, 1994), «Снежная королева» (Белград, 1998), «Оливер Твист» (Белград, 1998).

Сейчас Соня Лапатанов возглавляет Союз артистов балета Сербии.

У балерин есть и свой историограф — театровед Милица Зайцев, знающая балет «изнутри». И я глубоко благодарен Соне Лапатанов, подсказавшей мне обратиться к Милице, что я и сделал.

Достаточно сказать, что в числе учителей Милицы была Нина Кирсанова в знаменитой школе «Луи Давичо». Более того, Милица сама преподавала классический балет в балетной школе в Скопье. Начала было выступать на сцене с небольшими сольными партиями в балетной труппе Национального театра Македонии, но ее карьера была внезапно прервана вследствие травмы. Сцену пришлось оставить, но только не искусство балета. Милица «перешла» в ряды театральных критиков. С 1955 г. она пишет статьи, эссе, критические обзоры о балетном искусстве. С 1960 по 1995 г. Милица работала в газете «Борба». С 1995 по 1998 г. — в газете «Наша Борба». Потом, вплоть до сегодняшнего времени Милица пишет для газеты «Данас» («Сегодня»). Ее статьи появляются в журналах «Позориште» («Театр»), «Театрон», «Сцена» и в других периодических изданиях, связанных с театром. Она авторитетный член сербского специализированного журнала “Orchestra”. Милица Зайцев — автор таких книг, как «Откривамо тајне балета» («Открываем тайны балета», Нови-Сад, 1992); «Игра што живот значи Записи о београдским балетским уметницима» («Танец как жизнь Записки о белградских мастерах балета», Белград, 1994; в 1995 г. автор книги отмечен премией Стерии за театрологию); «Игра — одраз времена садашњег. Хроника играчких догађања на београдским алтернативним сценама од 1960 до 2007. године» («Танец — отражение сегодняшнего времени. Хроника событий на белградских альтернативных сценах с 1960 до 2007 года», Белград, 2009).

В сущности, Милица — везде, где разговор идет о балетном искусстве: газеты, журналы, энциклопедии, радио и телевидение. Отдельно отмечу, что она автор свыше восьмидесяти телевизионных передач и серий о балете и его

мастерах. Милица публикуется в таких признанных международных журналах, как “Ballet Today”, “Dance Magazine”, “Ballet Review”. Перечислять все ее звания и должности можно долго, скажу, что Милица одно время возглавляла Совет Белградского международного театрального фестиваля, известного всем любителям театра как знаменитый БИТЕФ. Ее деятельность в сфере балета отмечена и наградами, которые ей вручали ее коллеги, что особенно ценно. Правительство Республики Сербии также отметило ее большой вклад в развитие искусства и культуры большой и весьма ценной наградой, а именно выплатой Национальной пенсии. Кстати, Соня Лапатанов и Владимир Логунов также получают ее.

Ил. 5. Денис Касаткин
(из буклета «Нечиста крв». С. 38).

И, конечно, на сцене того же Белграда есть и молодые исполнители, не связанные с эмиграцией. Например, Денис Касаткин, рожденный в Новосибирске. В 1991 г. он входил в труппу балета Национального театра в Сараево, а в следующем году уже выступал в Белграде, танцевал главные партии в таких балетах, как «Дама с камелиями», «Любовь-волшебница», «Самсон и Далила», «Охридская легенда», «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Половецкие пляски», «Жизель». В списке его спектаклей были и «Летучая мышь», «Кармен», «Аида», и новые постановки, например «Доктор Джекил & Мистер Хайд». Он отмечен наградами за роли Базиля в «Дон Кихоте» и принца Дезире в «Спящей красавице».

Ил. 6. Константин Костюков (из буклета «Нечиста крв». С. 38).

Сюда можно добавить и имя воспитанника Киевской государственной балетной школы Константина Костюкова. С 1991 г. член балетной труппы Национального театра в Белграде, позднее он стал ее руководителем. Его талант отмечен многими наградами, в том числе международными. Его выступления видели на многих сценах мира. Танцевал заглавные партии во многих спектаклях балетной классики, поставленных Лидией Пилипенко и Владимиром Логуновым. В частности, в 2001 г. блестяще исполнил партию доктора Джекила & мистера Хайда в одноименном балете.

Еще немного о русских.

В 1944–1945 гг. шефом балета хорватского Национального театра в Сплите была Мэри Зыбина, балетмейстером и хореографом в Риекской опере — Ольга Орлова-Наумова, шефом балета и хореографом македонского Национального театра в Скопье — Александр Доброхотов.

Балетными педагогами на югославской земле работали Надя Мурашова, Ирина Литвинова, Тамара Полонская, Соня Ланкау, Людмила Костина [Арсењев 1994а, 209].

Прима-балеринами и хореографами в театре были Людмила Михайловна Костина (1908–1974) и Елена Павловна Андреева (1933).

Литература

Александров 2005 — *Александров Е. А.* Русские в Северной Америке. Биографический словарь. Хэмден; Сан-Франциско; СПб., 2005.

Арсењев 1994а — *Арсењев А.* «Показаћемо да и овде, далеко иза граница отаџбине, живи моћ стварања...» Руски уметници у Краљевини Југославији // Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику. 1994. № 15. Нови Сад. С. 204.

Арсењев 1994б — *Арсењев А.* Биографски именик руских емиграната // Руска емиграција у српској култури XX века. Зборник радова: В 2-х т. Београд, 1994. Т. II. С. 238–239, 287, 318.

Балет — Балет // Vita.kazan.ws [Электронный ресурс]. URL: http://vita.kazan.ws/cgi-bin/guide.pl?action=article&id_razdel=733&id_article=850

Васильев, Триполитова 2010 — *Васильев А.*, *Триполитова К.* Маленькая балерина. Исповедь русской эмигрантки. М., 2010.

Драгутиновић 1968 — *Драгутиновић Б.* Пролегомена за историју Опере и Балета Народног позоришта // Један век Народног позоришта у Београду. Београд, 1968. С. 144–149, 151, 156.

Жуковски 1994 — *Жуковски А.* Моја исповест // Руси без Русије / Изд. Д. Јанићијевић, З. Шлавик. Београд, 1994. С. 287, 290, 292–300.

Жуковский — *Жуковский А. М.* Мой жизненный путь. Рукопись [Личный архив автора].

Конради 1982 — *Конради Д.* Русские эмигранты в музыкальной жизни Белграда // Новое русское слово. 22.09.1982.

Нечиста — Нечиста крв. Буклет спектакля. Б.г. Београд.

Павлович 1996 — *Павлович М.* Становление оперы и балета в белградском Национальном театре и русские артисты // Русская эмиграция в Югославии. М., 1996. С. 306–307.

Р. 1939 — *Р.* Русское искусство в Югославии // Часовой. 1939. № 236–237. С. 32.

Редель 1999 — *Редель А.* Я запомнила свою лезгинку с Микояном // Коммерсантъ. 24.03.1999 [Электронный ресурс]. URL: http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=215423&print=true

Россия и славянство 1933 — Россия и славянство. 01.07.1933. № 222.

Слонимская 1922 — *Слонимская Ю.* Карсавина вечер // Златорог. Кн. 3–4. 1922.

Солнцев 2005 — *Солнцев Ю.* О чем не писал О'Генри [Электронный ресурс]. URL: http://yuri-solntsev.narod.ru/ohenry.html

Солодовников 1971 — Солодовников А. Прима-балерина Маргарита Фроман // Библиотека-фонд Русское Зарубежье. Научный архив. Альбом № 1. «Некрополь» А. Калугина. H.P.C. 30.03.1971.

Театрал 1926 — Театрал. Русское искусство в Королевстве С.Х.С. // Призыв (Белград), июль 1926, № 4.

Шантић 2005 — Шантић Јелена: монографија. Београд, 2005. Редакторы: Ирина Суботић, Ирина Љубић и др.

Шукуљевић-Марковић 1994а — Шукуљевић-Марковић К. Балетско стваралаштво Анатолија Жуковског // Руси без Русије: српски Руси // Изд. Д. Јанићијевић, З. Шлавик. Београд, 1994. С. 137–140.

Шукуљевић-Марковић 1994б — Шукуљевић-Марковић *К.* Балетско стваралаштво Нине Кирсанове, примабалерине, кореографа и педагога / Руси без Русије: српски Руси // Изд. Д. Јанићијевић, З. Шлавик. Београд, 1994. С. 117–136.

Шукуљевић-Марковић 1994в — Шукуљевић-Марковић К. Јелена Димитријевна Пољакова / Руси без Русије: српски Руси / Изд. Д. Јанићијевић, З. Шлавик. Београд, 1994. С. 46, 48, 49–55.

Bagarić — *Bagarić M.* Elemente modernoga ruskog slikarstva u scenografijama Pavela Fromana // Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata Rubovi, memorija. Zagreb, 2006. C. 129.

Beloemigracija 2006 — Beloemigracija u Jugoslaviji 1918–1941. Институт за савремену историју, Beograd, 2006. Сб. док. Ред. Тома Миленковић, Момчило Павловић.

Comoedia 1926 — Comoedia. Paris, 1926. № 24, 40.

Gresserov-Golovin 1983 — *Gresserov-Golovin P.* Moja Ljuba Slovenija Spomini na moje delo v slovenskih operah od 1924 do 1951. Ljubljana, 1983.

Milošević 2004 — *Milošević S.* Sonja Lapatanov balerina i svetski putnik Doživotna veronica // Ilustrovana politika. Beograd, 2004. № 2385.

Podkovac 2006 — *Podkovac Z.* Iz povijesti zagrebačkog baleta // Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata: Rubovi, memorija. Zagreb, 2006. С. 141–164.

Puškadija-Ribkin 2006 — *Puškadija-Ribkin T.* Emigranti iz Rusije u znanstvenom i kulturnom životu Zagreba. Zagreb, 2006.

RSG 1967 — Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev. Ljubljana, 1967.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И ЧЛЕНАХ РЕДКОЛЛЕГИИ

Бриски-Узелац, Соня — доктор наук, профессор университета в г. Риека, искусствовед, художник. Область интересов: социология искусства, семиотика культуры, искусство 20 века. Живет и работает в Загребе и Риеке (Хорватия).

Вагапова Наталья Михайловна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, переводчик художественной литературы с хорватского, сербского языков, член Гильдии переводчиков России. Область интересов: театр и драматургия Хорватии, русская театральная эмиграция, проблемы литературы и искусства. Живет и работает в Москве.

Денегри Йеша — доктор наук, профессор Белградского университета (на пенсии), искусствовед, художественный критик, куратор. Область интересов: изобразительное искусство 20 века, авангард, текст культуры. Живет и работает в Белграде (Сербия).

Згоник Надя — доктор искусствоведения, профессор Академии художеств, Любляна (Словения). Область интересов: искусство Словении в 20 веке, художественная критика. Живет и работает в Любляне (Словения).

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, заведующая Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН, ведущий научных сотрудник Государственного института искусствознания, главный научный сотрудник Института мировой культуры МГУ. Область интересов: русский и югославянский авангард, славянская мифология, визуальная семиотика. Живет и работает в Москве.

Ильина Галина Яковлевна (1930–2018) — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института славяноведения РАН. Область интересов: сербская и хорватская литературы 20 века, проблемы компаративистики.

Ичин Корнелия — доктор филологии, профессор Белградского университета, филолог-славист. Область интересов: русская литература 20 века, сербская литература в аспекте компаративистики, структура текста. Живет и работает в Белграде (Сербия).

Косик Виктор Иванович — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН. Область интересов: история Югославии 20 века, русская художественная эмиграция в Сербии и Хорватии (театр, балет, изобразительное искусство и архитектура). Живет и работает в Москве.

Красовец Давид — доктор наук, искусствовед, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы. Живет и работает в Москве, Любляне, Лионе.

Лунькова Наталия Александровна — магистр филологии, младший научный сотрудник Института славяноведения РАН. Область интересов: болгарская литература 20 века, художественный перевод.

Перушко-Виндакиевич Ивана — доктор наук, доцент Загребского университета, филолог-славист. Область интересов: русская и хорватская литература 20 века, социология культуры. Живет и работает в Загребе (Хорватия).

Попович Таня — доктор наук, профессор Белградского университета, филолог-компаративист. Область интересов: сербская и русская литературы 20 века в мировом контексте, структура текста, семиотика культуры. Живет и работает в Белграде (Сербия).

Сенкер Борис — доктор наук, профессор Загребского университета, театральный критик, историк театра, драматург. Живет и работает в Загребе (Хорватия).

Старикова Надежда Николаевна — доктор филологических наук, профессор, заведующая Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН. Область интересов: литературоведение, словенская литература и культура 20 века. Преподает на кафедре славянской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Живет и работает в Москве.

Суботич Ирина — доктор наук, профессор Белградского университета (на пенсии), искусствовед, критик, куратор. Область интересов: искусство Сербии в 20 веке и мировой художественный процесс. Живет и работает в Белграде (Сербия).

Чале-Фельдман Лада — доктор наук, профессор Загребского университета, театровед. Область интересов: хорватский театр, актерское мастерство. Живет и работает в Загребе (Хорватия).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Д. Красовец (Любляна)
Йоже Плечник и архитекторы «новой волны» словенского урбанизма

Ил. 1. Метод Кох, «Маленький небоскреб» на площади Прешерна, 1893, Любляна (фото Shtajerc).
Ил. 2. Иван Вурник, Объединенный экономический банк, 1921–1922, Любляна (фото Davide Seddio).
Ил. 3. Иван Вурник, Сокол, 1923–1926, Любляна (фото Športno društvo Tabor).
Ил. 4. Йоже Плечник, здание Цахерл, 1903–1905, Вена (фото Patrick Arlanch).
Ил. 5. Йоже Плечник, офис Словенского общества взаимного страхования, 1928–1939, Любляна (фото Давид Красовец).
Ил. 6. Йоже Плечник, кладбище Жале, главный портал, 1937–1940, Любляна (фото Dunja Wedam).
Ил. 7. Херман Хус, «Маленький небоскреб», 1932, Любляна (фото Matej Druznik).
Ил. 8. Владимир Шубиц, «Небоскреб», 1933, Любляна (фото Slovenski etnografski muzej).
Ил. 9. Йоже Плечник, городской рынок, 1939–1942, Любляна (фото Union*).
Ил. 10. Йоже Плечник, церковь Святого Михаила, 1937–1939, деревня Чрна близ Любляны, вид снаружи (фото Aleš Čerin).
Ил. 11. Йоже Плечник, церковь Святого Михаила, 1937–1939, деревня Чрна близ Любляны, вид изнутри (фото Miran Kambič).
Ил. 12. Йоже Плечник, Национальная университетская библиотека, 1936–1941, Любляна (фото Damjan Prelovšek).
Ил. 13. Йоже Плечник, проект парламента Словении, ок. 1940 (фото Archivesoaffinities).
Ил. 14. Франьо Лушичич, магазин Бата, 1935, Любляна (фото Anja Mrevlje).

Цв. ил. 1. Иван Вурник, Объединенный экономический банк, 1921–1922. Любляна (фото Dunja Wedam).
Цв. ил. 2. Йоже Плечник, церковь Святого Франциска, 1925–1927. Шишка – Любляна (фото Давид Красовец).
Цв. ил. 3. Иван Вурник, епископская часовня, 1913. Триест (фото Damijan Janežič).
Цв. ил. 4. Йоже Плечник, Национальная университетская библиотека, 1936–1941. Любляна, читальный зал (фото Branko Cvetkovič).

И. Суботич (Белград)
Зарождение авангарда в Югославии: дадаизм, зенитизм, сюрреализм

Ил. 1. ДаДа Танк. Обложка журнала.
Ил. 2. Драган Алексич. ДаДа поэзия.
Ил. 3. Зенит № 11. 1922. Обложка журнала
Ил. 4. Зенит № 12. 1922. Обложка журнала
Ил. 5. Луиз Лозовик. Русская церковь. 1922. Национальный музей, Белград.
Ил. 6. Любомир Мицич. Анти-Европа. Белград 1926.
Ил. 7. Мицич и Анушка с братьями Бихальи. 1924. Национальный музей, Белград
Ил. 8. Группа сюрреалистов. LE CADAVRE EXQUIS, br. 17, 1930. Музей современного искусства, Белград
Ил. 9. Ване Живадинович Бор. Фотограмма (5) 1928. Музей современного искусства, Белград
Ил. 10. Марко Ристич. Из цикла LA VIE MOBILE, 1926. Музей современного искусства, Белград

Цв. ил. 1. А. Архипенко. Две женщины, 1920. Национальный музей, Белград.

Н. Згоник (Любляна)
Словенская живопись между модернистским интернационализмом и национальной идентичностью

Ил. 1. Лойце Спацал. Жертвы из Базовицы. 1944. Ксилография. Музей Горицы в замке Кромбек, Нова Горица.
Ил. 2. Фанце Михелич. Мастерская. 1933. Литография. Галерея современного искусства, Любляна.
Ил. 3. Франце Михелич. Обожженное дерево. 1945. литография. Галерея современного искусства, Любляна.
Ил. 4. Зоран Мушич. Дахау, 1945, тушь/бумага. Галерея современного искусства, Любляна.

Цв. ил. 1. Франце Михелич. Танец демонов, 1972. Акрил на полотне. Коллекция Люблянского банка, Любляна.
Цв. ил. 2. Зоран Мушич. Мы не последние, 1971. Холст/масло. Галерея современного искусства, Любляна.
Цв. ил. 3. Зоран Мушич. Земля Далмации, 1959. Цветная акватинта. Галерея современного искусства, Любляна.
Цв. ил. 4. Лойзе Спацал. Террасы Краса, 1964. Цветная ксилография. Музей Горицы в замке Кромбек, Нова Горица.

И. Перушко-Виндакиевич (Загреб)
Конфликт на левом фронте: как Резолюция Информбюро отразилась в хорватской литературе и кино

Ил. 1. Петар Крижанич. Карикатура на Сталина «Бабка за дедку».
Ил. 2. Петар Крижанич. Карикатура на Сталина «Доктор в СССР».
Ил. 3. Кадр из кинофильма «Тайна дворца И.Б.» 1.
Ил. 4. Кадр из кинофильма «Тайна дворца И.Б.» 2.
Ил. 5. Кадр из мультфильма 1.
Ил. 6. Кадр из мультфильма 2.
Ил. 7. Кадр из мультфильма 3.

С. Бриски-Узелац (Риека, Загреб)
Загреб в шестидесятые

Ил. 1. Обложка первого номера журнала «Бит Интернационал», 1968. Худ. Иван Пицель.
Ил. 2. Йосип Ваништа. Картина, оставленная на снегу. Загреб, б.д.
Ил. 3. Юлие Книфер. Меандр. 1961–1962.

Цв. ил. 1. Каталог выставки “Nouvelles tendence”, обложка. Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pariz 1964.
Цв. ил. 2. Новые тенденции 2, 1963. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.
Цв. ил. 3. Новые тенденции 3, 1965. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.
Цв. ил. 4. Тенденции 4, 1968. Плакат выставки. Худ. Иван Пицель.

И. Суботич (Белград)
Группа «Медиала» и ее парадоксы

Ил. 1. Леонид Шейка. Фотография.

Цв. ил. 1. Леонид Шейка. Караульное помещение, 1956. Музей современного искусства, Белград.
Цв. ил. 2. Леонид Шейка. Склад, 1965. Музей современного искусства. Белград.
Цв. ил. 3. Леонид Шейка. Склад, 1969. Музей современного искусства. Белград.
Цв. ил. 4. Оля Иваницки. Изабелла д’Эсте в розовой комнате, 1967. Музей Цептер, Белград.
Цв. ил. 5. Милич из Мачвы. Проклятый художник, 1969/76. Музей Цептер, Белград.
Цв. ил. 6. Светозар Самурович. Целина, 1973. Музей Цептер, Белград.

С. Бриски-Узелац (Риека)
Как манипулировать тем, что манипулирует тобою, или О стратегии концептуального искусства

Цв. ил. 1. Младен Стилинович. Из цикла «Эксплуатация мертвых», 1984–1990.
Цв. ил. 2. Младен Стилинович. Работа – это болезнь – Карл Маркс, 1981.

Д. Красовец (Любляна, Москва)
Как избежать западни истории: Новое словенское искусство ("Neue Slowenische Kunst", NSK)

Ил. 1. Логотип NSK. Фото NSK.
Ил. 2. "Laibach", 1983. Фото Press Laibach.
Ил. 3. NSK, плакат в честь Дня молодежи, 1987. Фото NSK.
Ил. 4. Neue Slowenische Kunst, посольство NSK на Ленинском проспекте в Москве, 1992. Фото NSK.

Цв. ил. 1. IRWIN «Красные районы», обложка CD диска группы "Laibach" "Live In Hell" (1985). Фото NSK.
Цв. ил. 2. IRWIN, картина «Малевич между двумя войнами» (1984), частная коллекция. Фото NSK.
Цв. ил. 3. Постер группы "Laibach" "Metal Worker" (1980). Фото NSK.
Цв. ил. 4. Ретроспектива NSK "Past Present Future" (Лейпциг, 2014). Фото NSK.
Цв. ил. 5. Группы "Borghesia-FV-112/15" и "Scipion Nasice Sisters Theatre", «Крещение под Триглавом», Цанкарьев дом (Любляна, 1986). Фото NSK.
Цв. ил. 6. Живадинов и группа "Project Atol", перформанс в состоянии невесомости в Центре подготовки российских космонавтов (1999). Фото Project Atol.
Цв. ил. 7. Ретроавангард, выставка "Time for a New State + NSK Folk Art", галерея "Calvert 22" (Лондон, 2012). Фото Calvert 22.

Г.Я. Ильина (Москва)
Человек-эпоха: Мирослав Крлежа

Ил. 1. Мирослав Крлежа. 1960-е гг.

Н.Н. Старикова (Москва)
Словенский поэтический авангард 1920-х гг.
Антон Подбевшек и Сречко Косовел

Ил. 1. Фотография Антона Подбевшека из сборника «Человек с бомбами» (1925).
Ил. 2. Божидар Якац. Портрет Антона Подбевшека. 1919. Бумага/уголь. Галерея «Дом Якаца», Ново Место.
Ил. 3. Правка стихотворения «Электрический мяч» в сборнике А. Подбевшека «Человек с бомбами».
Ил. 4. Факсимиле первой редакции стихотворения А. Подбевшека «Путь» (середина 1920-х гг.).
Ил. 5. Фотография Сречко Косовела начала 1920-х гг.
Ил. 6. Факсимиле стихотворения С. Косовела «Конс 5».
Ил. 7. Факсимиле стихотворения С. Косовела «Стихотворение № X».

Цв. ил. 1. Разворот второго номера журнала «Рдечи пилот».
Цв. ил. 2. Коллаж стихотворения С. Косовела «Пространство» (1926).
Цв. ил. 3. Современный коллаж на основе линогравюры Августа Чернигоя «Портрет С. Косовела» (1926).

Н.В. Злыднева (Москва)
Надежда Петрович и русские параллели

Цв. ил. 1. Надежда Петрович. Автопортрет, 1907. Холст/масло. Национальный музей, Белград.
Цв. ил. 2. Надежда Петрович. Косовские пионы – Грачаница, 1913. Холст/масло. Национальный музей, Белград.
Цв. ил. 3. Надежда Петрович. Грачаница, 1913. Холст/масло. Галерея «Надежда Петрович». Галерея города Чачак.
Цв. ил. 4. Елена Киселева. Автопортрет с вазой, 1910. Холст/масло. Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского.
Цв. ил. 5. Елена Киселева. У себя. Автопортрет, 1908. Холст/масло. Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского.
Цв. ил. 6. Наталия Гончарова. Автопортрет с тигровыми лилиями, 1907. Холст/масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
Цв. ил. 7. Наталия Гончарова. Автопортрет, 1907–1909. Холст/масло. Мид Арт Музеум, Амхерст, штат Массачусетс, США.

К. Ичин (Белград)
Русский след в югославском журнале «Зенит»
(1921–1926)

Ил. 1. Журнал Зенит № 41, 1926. Обложка.
Ил. 2. Журнал Зенит № 34, 1924. Разворот с фотографией эскиза Йо Клека для рекламного киоска.
Ил. 3. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Оформление обложки Эль Лисицкого.
Ил. 4. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Разворот с эскизом костюма Эль Лисицкого к опере А. Крученых «Победа над солнцем».
Ил. 5. Журнал Зенит № 17–18, 1922. Разворот с фотографией скульптуры А. Родченко «Конструкция в пространстве».
Ил. 6. Журнал Зенит № 40, 1926. Бранко Ве Полянский. Из книги «Кавардак».
Ил. 7. Журнал Зенит № 43, 1926. Фотография: Зенит и зенитисты на выставке революционного искусства в Москве, май-июнь 1926 г.

В.И. Косик (Москва)
«Летит, как пух от уст Эола». Русские звезды балета на сценах Сербии, Хорватии, Словении 20 века

Ил. 1. Елена Полякова (Из книги «Русские в Сербии». С. 235)
Ил. 2. Нина Кирсанова (журнал Comoedia № 1, 19 ноября 1923 г. С. 27)
Ил. 3. Маргарита и Максимилиан Фроман в «Шехерезаде» Н. А. Римского-Корсакова, в загребском театре (журнал Comoedia, № 40, 1924/1925. С. 16-17; Музей театрального искусства Сербии, Белград).
Ил. 4. Лидия Пилипенко (из буклета «Нечиста крв». Народно позориште у Београду Балет/Сезона 2007/2008. Премијера 15 јун. С.20)
Ил. 5. Денис Касаткин (из буклета «Нечиста крв». С. 38).
Ил. 6. Константин Костюков (Из буклета «Нечиста крв». С. 38).

Art of Serbia, Croatia and Slovenia in the 20th Century /
N.V. Zlydneva (ed.). — Moscow: Indrik, 2019. — 528 p., ill.

ISBN 978-5-91674-526-9
DOI: 10.31168/91674-526-9

The collected papers deal with the most significant pages of the 20th century art history of the three South Slave states: Serbia, Croatia and Slovenia. The book tells about national art schools, their dramatic beginnings and evolution, their links with European and Russia in 20th century art trends. The monograph reveals facts and persons, avant-garde practices and fight of ideas quiet unknown to Russian audience. Many texts have been written by Russian specialists in the field, but the main part contains contributions made by the most eminent scholars from Serbia, Croatia and Slovenia so that the voice of genius loci of the region to be heard. The book addressed to everybody interested in the 20th century art as well as in humanities in general.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ИСКУССТВО СЕРБИИ, ХОРВАТИИ и СЛОВЕНИИ В 20 ВЕКЕ

Издательство «Индрик»

Оригинал-макет *А.С.Старчеус*

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 938-01-00
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries.
This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5
Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
34,0 п. л. Тираж 300 экз.
Отпечатано в ОАО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, sales@chpk.ru, 8(495)988-63-87

Коллективный труд впервые в истории российского искусствоведения столь объемно освещает наиболее значимые явления искусства (преимущественно живописи и театра) трех крупнейших югославянских народов в 20 веке. Здесь повествуется о сложных путях становления и развития национальных школ, их взаимодействии с европейскими направлениями и русским искусством, об их глубокой самобытности, открываются практически неизвестные российскому читателю страницы художественной истории региона прошлого столетия, авангардные практики, борьба идей. Многие статьи подготовлены ведущими отечественными специалистами по искусству и литературе Югославии, но основной блок составили исследования югославянских авторов — ведущих искусствоведов Сербии, Хорватии и Словении, что как бы позволяет «услышать» голос региона, ощутить genius loci.

Книга предназначена для всех интересующихся искусством 20 века и адресована широкому кругу гуманитариев.

Н.В. Злыднева
Д. Красовец
И. Суботич
Н. Згоник
И. Перушко-Виндакиевич
Й. Денегри
С. Бриски-Узелац
Г.Я. Ильина
Т. Попович
Н.Н. Старикова
Н.М. Вагапова
Б. Сенкер
Л. Чале-Фельдман
К. Ичин
В.И. Косик