

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

На правах рукописи

ЗЛЬЦНЕВА
Наталья Витальевна

**БАЛКАНСКИЙ МЕНТАЛИТЕТ
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО**
(Проблемы типологии балканской культуры)

Искусствоведение
Специальность 17.00.04.
Изобразительное и декоративное
искусство и архитектура

Научный доклад
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва 1998

Доклад Светлана Михайловна
с упрощением и сокращениями
для публикации. ИВЗ. 10.07.98

Работа выполнена в Институте славяноведения РАН

Официальные оппоненты:

академик, доктор искусствоведения Д.В.Сарабьянов

доктор искусствоведения И.Е.Светлов

доктор филологических наук Т.В.Цивьян

Ведущая организация - Российский Государственный
Гуманитарный Университет

Защита диссертации состоится " " _____ 1998 г.

в 14 час. на заседании диссертационного совета Д 092.10.01 по
защите диссертаций на соискание ученой степени доктора
искусствоведения в Государственном институте искусствознания
Министерства культуры РФ по адресу: 103009 Москва, Козицкий пер.,
д.5.

С опубликованными работами автора можно ознакомиться в библиотеке
Института славяноведения РАН (Москва, ул.Вавилова, д.53, корп.2)

Научный доклад разослан " " _____ 1998 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения

Н.Е. ГРИГОРОВИЧ

© Государственный институт искусствознания
Министерства культуры РФ

I. Предмет и задачи исследования

Настоящий доклад представляет собой попытку вывести наиболее существенные закономерности формообразования и художественного мышления народов, населяющих Балканский полуостров (сербов, болгар, греков, румын, и отчасти - хорватов и венгров) на материале изобразительного искусства и архитектуры на широком историческом отрезке (преимущественно 18-20 вв., с отдельными экскурсами в доклассическую архаику). **Задача** состоит в выявлении основных зрительных схем и образов, определяющих логику художественного миропонимания и проливающих свет на наиболее важные свойства балканской картины мира, менталитета народов данного региона. Работа не предполагает систематического изложения истории искусства Балкан, равно как и перечисления всех элементов, из которых балканская картина мира складывается. Основная **цель** исследования - выявление универсалий в балканском искусстве, то есть типичных, повторяющихся на протяжении многих веков тем, формобразов, а также их отношений, из которых как из кирпичиков складывается "портрет" региона.

Научная проблема

Балканы представляют собой уникальный регион Европы. Этнокультурный "ландшафт" этого региона отличается необыкновенной пестротой. Вместе с тем, разнообразие культур и традиций образует здесь исполненное своеобразие целое. Вслед за Т.В.Цивьян можно сказать, что это целое - "балканскость" - состоит в том, что "неуникальные явления складываются в уникальную мозаику". Ментальность народов, населяющих регион, особенно отчетливо отпечаталась в сфере изобразительности. Конгломерат языков и традиций породили здесь особое доверие к невербальному знаку - изобразительной форме выражения - как тому, что стоит поверх языковых барьеров, зримому и тактильно-достоверному. В условиях сосуществования в течение длительного времени на одной сравнительно небольшой территории народов, говорящих не только на разных, но и удаленных друг от друга по своей групповой принадлежности языках, коммуникация могла успешнее осуществляться посредством зрения, восприятия изображения, нежели посредством речи и слова. Изобразительное искусство на всех этапах истории выполняло здесь роль интегрирующего фактора в культуре, и его участие в формировании общей региональной картины мира было неизмеримо выше по своему значению в сравнении с ролью

изобразительности в регионах моно-этнического типа. В основе исследования лежит проблема тroyкого рода:

- выявление связи между закономерностями формообразования и менталитетом на Балканах;
- анализ форм бытования визуальных универсалий в контексте региональной художественной традиции;
- установление зависимости между универсальными мифологическими символами, выраженными в визуальной форме, и поэтикой культуры Балкан.

Изученность проблемы

Накоплен немалый опыт в изучении отдельных явлений, эпох, персонажей в истории искусства Балкан нового времени. В отечественном искусствоведении следует в первую очередь назвать труды Л.С.Алешиной, Е.И.Кириченко, Е.П.Львовой, Г.С.Островского, В.Б.Полевого, И.Е.Светлова, Э.С.Смирновой, Н.В.Яворской. В балканских странах к числу наиболее фундаментальных исследований обобщающего характера, а также глубоких исследований частных явлений, на которые мы опирались, относятся труды И.Маразова, М.Коевой, А.Рошковской в Болгарии, В.Джурича, К.Балабанова, Д.Медаковича, Л.Трифуневича, Д.Кечкемета, Ш.Бешлагича, М.Венцела, И.Суботич, А.Флакера в бывшей Югославии, С.Лидакиса, Ф.Гиофиллиса, И.Динакопили, Т.Спитериса в Греции, Д.Григореску, С.Аль-Джордже, Ю. и Д.Данку, К.Имирие в Румынии. Большую ценность представляли также исследования творчества отдельных мастеров и проблем балканского искусства учеными Запада (С.Гейст, В.Чурчич, Д.Моррис, М.Гимбутас, А.Темкин в США, Ф.Бах в Германии, Ф.Конт во Франции). Эти списки можно было бы многократно расширить.

Вместе с тем, изучение истории искусства балканских народов проходило чаще всего в рамках национального материала, изредка выходя на сравнительно-сопоставительный уровень и очень редко – на уровень проблем регионального менталитета в целом. Балканы как целое традиционно рассматривались почти исключительно в рамках исторической науки, с точки зрения геополитических реалий региона (например, монография болгарского ученого Н.Тодорова "Балканский город 15–19 веков", серия сборников "Балканские исследования", издававшаяся АН СССР, и другие издания).

Новый этап в изучении балканского "космоса" определился современной тенденцией гуманитарного знания к интеграции, потребностью выйти за пределы историко-описательных методик на уровень более широких обобщений, к проблематике национального и регионального

мировидения. В зарубежной науке примером такого подхода являются труды Д.Буркхард (Германия), разрабатывающих целостный подход к балканской культуре. В отечественной науке особая наука – “балканистика” – заняла свое прочное место после появления работ В.Н.Топорова и особенно Т.В.Цивьян, исследовавших психоментальное “Я” региона в языковом, мифопоэтическом и широком филологическом аспектах. Эти работы являются важным звеном в изучении этой культуры с точки зрения структуры текста и семиотического подхода к анализу материала словесности. Важную отрасль интегрированного изучения архаических пластов балканской культуры составили этнолингвистические исследования (Н.И.Толстого, С.М.Толстой). Плодотворные усилия в изучении балканского “психо-космо-логоса” сделаны также Г.Д.Гачевым, работающим на стыке своеобразной поэтико-философской герменевтики и филологии.

Вместе с тем, изучение балканской “картины мира” сквозь призму изобразительности все еще остается в науке белым пятном. Между тем, разработка проблем, связанных именно с этим аспектом балканской целостности, представляется особенно важной и перспективной.

Новизна исследования

В исследованиях автора доклада впервые предпринята попытка обобщенного описания балканского менталитета посредством анализа закономерностей формообразования в изобразительном искусстве и архитектуре. Новизна исследования состоит уже в самом сближении разноудаленных страт и традицией искусства Балкан, в “сквозном взгляде” на обширный и разнородный материал. Новым является и общий принцип подхода к материалу – выявлении ментальных схем на основе визуального кода. Основные закономерности художественного мышления балканского региона, выведенные на основе данных изобразительного искусства и архитектуры, корректируют и дополняют уже существующие на материале словесности анализы “картины мира” этого региона. “Портрет” Балкан представлен как бы в стереоскопическом виде: общекультурные универсалии даны на фоне локальных традиций, а специфика региональных типов и форм художественного выражения прочитываются в широкой перспективе общих принципов формообразования. Новизна исследования также состоит в перекрестной интерпретации художественного материала: явления балканского искусства Нового времени интерпретируются с точки зрения архаических моделей культуры, а искусство ранних эпох трактуется в связи с последующей традицией.

Кроме того, в докладе содержится ряд разработок, дающих выход

в общую проблематику истории искусства: проблема логических схем и фигур речи применительно к изобразительному тексту (о парадоксе); проблема глубинной семантики неонациональных стилей; проблема продуктивного эклектизма (предтече постмодернизма); проблема соотношения жанров в истории искусств (пейзаж и портрет). Ряд уже давно бытующих в иных областях гуманитарного знания терминов и понятий – “текст”, универсалия, поэтика – впервые вводится в научный оборот искусствоведения, раздвигая рамки традиционных методик.

Источники и апробация работы

Доклад базируется на проводившихся автором с середины 70-х годов исследованиях изобразительного искусства и архитектуры балканских народов, начиная с архаических эпох и вплоть до современности, в аспекте балканистики, то есть общей типологии изобразительной формы и культуры региона. Обобщения, сделанные автором доклада, опираются на знания обширной специальной научной литературы, изучение им произведений искусства в музеях, мастерских и частных коллекциях, на археологических раскопках, а также на его опыт многолетнего “живого” общения с памятниками искусства, архитектуры в различных балканских странах.

Проделанная автором работа нашла отражение в монографии “Художественная традиция в пространстве балканской культуры” и в статьях на темы собственно балканского искусства, а также проблем художественной культуры в целом (общим объемом более 40 п.л.). Помимо этих публикаций, основные положения представленного доклада апробированы на многочисленных научных конференциях и семинарах в России, Югославии, Болгарии, Греции, США и Канаде, а также в университетских аудиториях (Central European University, Hungary - 1998, МГУ, Россия - 1995, University of Toronto, Canada - 1993).

Практическое значение исследования

Лежащие в основе доклада исследования ориентированы на актуальную задачу интеграции смежных гуманитарных дисциплин. Результаты исследований могут представлять интерес для фундаментальной науки и явиться стимулом для выработки моделей художественного сознания той или иной поли-этнической общности. Конкретные результаты могут быть использованы при подготовке университетских курсов по искусству и культуре народов Центральной и Юго-Восточной Европы, а также того или иного искусствоведческого курса в аспекте культурологии.

Методология исследования

В соответствии с комплексными задачами исследования методология носит комплексный междисциплинарный характер.

Проблема выявления универсалий (стереотипов) Балканского художественного мышления ставит исследователя перед методологической задачей двойного рода. Во-первых, необходимо выявить эти повторяющиеся закономерности в формальном и иконографическом пластах отдельных мастеров и явлений изобразительного искусства Балкан. Во-вторых, необходимо соотнести их с неким фундаментальным основанием, лежащим за пределами собственно изобразительного искусства. Этим основанием является общая схема регионального менталитета – “картина мира”. Оба этих подхода к изучению изобразительного материала берутся нами на вооружение.

Балканский регион в нормативную историю искусств входит теми разделами своего исторического прошлого, которые составляют часть крупномасштабных блоков европейской культуры, каковыми, в первую очередь, являются античность и Византия. Для других крупных стилиевых формаций, таких, как готика, ренессанс, барокко, Балканы явились областью периферии. Этапы европейской культурной истории прошли здесь как бы по касательной, что, впрочем, не исключает наличия превосходных памятников в отдельных видах искусства в ряде мест региона (исключение составляют памятники византийской культуры, представляющие собой достижения высочайшего художественного уровня). Национальные исследования акцентируют в местной традиции именно это периферийное – локальное и частичное – по отношению к большой традиции, то есть, собственно “речь” той или иной культуры. Вместе с тем, избранный нами объект исследования – балканская картина мира – заставляет выбрать крупную оптику, то есть оперировать масштабом, где конкретное и частное в искусстве уступает место обобщенному – жесткому конструкту. Иными словами, изобразительное искусство балканского региона рассматривается в докладе как целое, а конкретные явления – как признаки, отдельные стороны этого целого. Необходимость взгляда на объект “поверх барьеров”, вместе с тем, задана и неоднородностью “корпуса” явлений, где сплавлены воедино разнородные традиции, а также спецификой художественного сознания региона: взгляд “с высоты птичьего полета” призван обеспечить как раз не приблизительность “дальнего прицела”, а большую точность, во всяком случае – адекватность, если под этим понятием разуметь возможность охвата предмета в его целокупности.

Мы опирались на накопленный в искусствоведении и культурологии опыт исследования изобразительного материала в аспекте универсалий, с одной стороны, и традиции изучения "картины мира", в частности, балканской "картины мира" - с другой. Кроме того, широко использовались наработки в области локальной истории искусств народов, населяющих полуостров - они складываются, главным образом, из национальных научных школ изучения отечественного прошлого. Следует учитывать, что некоторые области балканской истории искусств являются предметом исследований в рамках целостных искусствоведческих субдисциплин - таких, например, как византистика, подобно тому, как, например, балканское языковедение и литературоведение в известной своей части составляют предмет классической филологии. Они имеют предмет и задачи, отличные от той постановки вопросов, в рамках которой решались выдвигаемые нами проблемы, и потому методология этих областей использовалась нами в незначительной степени.

В широкой перспективе научной традиции в основу данного исследования положены две ветви искусствоведения: на базе одной из них предпринимались попытки формализации языка описания произведений изобразительного искусства, а также - что непосредственно связано с первым - выявления визуальных инвариантов художественной формы (Вельфлин), на базе второй визуальные инварианты рассматривались в виде иконологических моделей (Панофский). В настоящем исследовании указанные выше методы искусствоведения поставлены в контекст традиций семиотики и ее новейшей модификации - изучения "структуры текста", базовые основы которых заложены представителями московско-тартусской школы, и которые применительно к материалу истории культуры продолжают разрабатываться учеными различных дисциплин - А.Гуревичем и Г.Кнабе в исторической науке, Вяч.Вс.Ивановым, Б.Успенским, М.Живовым и др. в филологии, М.Ямпольским и Ю.Цивьяном в киноведении, А.Байбуриным в этнологии и т.п. В изучении типологии регионального художественного сознания мы также опирались на традиции культурологии бахтинского круга, то есть оперировали понятиями поэтики культуры (Д.Лихачев, Л.А.Софронова).

ОСНОВЫ БАЛКАНСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Предварительные замечания

Прежде чем перейти к рассмотрению типов балканской изобразительности, обозначим корпус понятий, которые мы используем для описания художественного сознания этого региона в снятом виде,

то есть, независимо от формы (изобразительное искусство или литература) его выражения.

Главное свойство балканской картины мира – **граничность** (понятие **предел** употребляется нами синонимически). Этими понятиями в контексте предпринятых исследований описывается склонность балканского человека к диалогичности (М.Бахтин) в отборе и понимании явлений культуры, художественных форм, представлений о мире. Следует различать внешнюю и внутреннюю граничность. Внешняя граничность Балкан обусловлена порубежьем геополитического статуса региона, где встретились Восток и Запад и где с древнейших времен проходили главные сухопутные и водные торговые пути, связывающие континенты. Внутренняя граничность Балкан обусловлена неоднородностью (гетерогенностью) этнического состава населения, что, в свою очередь, обусловило длительное сосуществование на ограниченной территории различных языков, культурных традиций и конфессий. Граничность выступает как на высших, так и на низовых уровнях культуры региона, в крупном масштабе и на уровне “клетки”.

Граничность Балкан обусловила такое свойство поэтики региона, как **стремление к маргиналиям**, то есть установку на маргинальность художественного сообщения (структуры формы, стиля, понятийной системы по отношению к “норме”) как условие формирования художественного смысло-образа. Это проявляется в **совмещении высокой и низкой культуры**, что приводит к возникновению не только новых форм, но и к приращению нового смысла. Иными словами, граничность Балкан породила **примитив**, составивший, в свою очередь, инвариантную основу художественной традиции региона. Поэтикой примитива наделено большинство явлений в истории искусства Балкан нового времени, не попадающих в зону высокой традиции, к которой можно отнести памятники античности и Византии. Встает вопрос: каковы критерии различения примитива как свойства поэтики и провинциализма как характеристики уровня профессионализма. В принципе, любое маргинальное по отношению к условной норме явление можно рассматривать как примитив. Однако примитив как тип поэтики по-иному ставит вопрос о художественном качестве, зачастую попросту снимая его, и потому его оценка по признаку эстетического критерия (в смысле “школьной традиции”) снимается (становится нерелевантной).

Если на уровне поэтики культуры граничность “балканскости” выражается в явлении примитива, то на уровне общих свойств миропонимания она выражает себя в особом **парадоксализме** как складе мышления. Парадоксализм Homo balcanicus’a обусловлен парадоксами судеб региона, где войн и крови было больше, чем пасторальной

идиллии, но при этом кровно-чужие народы часто уживались более мирно, чем родственные; где патриархальное сознание сочеталось со способностью к ускоренной адаптации европейской цивилизации; где прагматизм соседствовал с утопией; где быт и сфера идей, тесно переплетаясь между собой, отличались несбалансированностью и неизбежностью основ одновременно. Парадоксализм определил и особенности искусства Балкан, поэтику культуры региона, выдвинув на первое место принцип сближения взаимоисключающих понятий и тенденцию к постоянной игре значениями в рамках основных противопоставлений: *свой/чужой, внутреннее/внешнее, постоянное/переменное* и т.п. – свойства балканской модели мира, отмечавшиеся исследователями и на материале словесности (Т.В.Цивьян). Взаимозамещаемость форм, противоречивость смыслов порождают высокую внутреннюю динамику и напряженность художественного сообщения. Балканский парадоксализм в изобразительном искусстве словно оперирует фигурами речи (оксюморон), сближая противоположности, и часто выражается в том, что изобразительное начало как бы отрицает самое себя: в зрительном акцентировано умо-зрительное, а каждая категория формы тяготеет к своей противоположности: объем – к плоскости, положительное пространство – к отрицательному, живописность – к графичности, а изображение – к слову. Возникающей при этом динамике формально-смыслового строя противостоит устойчивость стереотипов мышления, ментальных схем.

Таким образом, Балканы предстают перед исследователем как уникальная модель культуры, где изобразительные универсалии складываются в уникальную, только данному региону присущую геометрию судьбы, что позволяет одновременно исследовать как общие, так и специфические закономерности формообразования. Последние позволяют сделать заключения относительно особенностей регионального менталитета в целом.

Критерии отбора материала и структура доклада

Доклад базируется на исследованиях, которые ни в коей мере не предусматривают систематического обзора истории изобразительного искусства региона: он строится по **проблемному** принципу. В основу отбора материала, на основе которого ведется анализ, положен принцип соответствия (изоморфизма) отдельного художественного явления общим особенностям культуры региона. Здесь как в архаической картине мира: часть тождественна целому. Исходя из того, что граничность – это определяющее свойство балканской ментальности, наиболее типичными

следует признать явления, отмеченные чертами **переходности** – будь то переходность статическая, то есть соединение уровней культуры (=примитив), или динамическая – то есть соединение в одном явлении разновременных для “нормативной” – европейской – культурной модели черт. Балканская граничность зачастую выступает как свойство группы явлений (направление, эпоха), но может проявиться и в творчестве какого-либо отдельного мастера. Количество фактов, на которые мы опираемся в своих рассуждениях, может быть многократно увеличено. Однако для нужд анализа отобранное число примеров представляется необходимым и достаточным: в них представлены все виды изобразительных искусств, включая архитектуру, а также основные вехи исторического процесса. Явления, взятые нами для примера – это наиболее яркие фигуры, поворотные этапы художественной истории региона, специфические для данного региона факты.

Основная часть доклада строится следующим образом: 1. Орнамент как модель балканского менталитета; 2. Категории балканской изобразительности: 1) Поэтика предела (творчество И.Мештровича); 2) Поэтика замещений (архитектура “национального” стиля); 3) Поэтика тождества (примитив в портретной живописи); 4) Поэтика парадокса (К.Бранкузи как ‘Homo balcanicus’); 5) Поэтика полисемии (балканское надгробие). 3. Заключение.

Прежде чем перейти к разбору отдельных сторон балканской картины мира по данным изобразительного искусства, остановимся на одном из универсальных изобразительных “текстов”, который для данного региона стал своего рода моделью и в котором внутреннее “Я” художественного гения Балкан проявило себя наиболее полно. Этой моделью является орнамент.

ОРНАМЕНТ КАК МОДЕЛЬ БАЛКАНСКОГО МЕНТАЛИТЕТА

Орнамент является ключевой категорией изобразительности в балканской картине мира. Для обоснования этого тезиса нам предстоит рассмотреть, как этот класс изображений взаимодействует с культурой в целом, в частности, с балканской культурой. Универсальность орнамента обеспечена укорененностью этого класса визуального текста в мировой культуре и соответствием этой укорененности в его формальной структуре. Рассмотрим орнамент в синхронии и диахронии по-отдельности.

Орнамент организован как дискретная регулярная изобразительная структура, образованная многократным (и в принципе бесконечным) повторением одного и того же элемента (инвариантной изобразительной

“молекулы”) по типу $a+a+a+\dots$. Регулярность повтора обеспечена наличием симметрии, весьма многообразной по своему виду: именно симметрия является основным критерием при различении орнамента и знаков предписанности в период неолита (что, в частности, особенно существенно для Балканского неолита – культур Караново, Винча, Кумелница и др.). Симметрия и инвариантная семантическая единица – повторяющийся изобразительный элемент – организованы ритмически. Принцип дискретности в орнаменте тесно переплетен с принципом непрерывности: изобразительные элементы воспринимаются как самостоятельные художественные фрагменты, выстраиваясь при этом в единый зрительный ряд.

В качестве структуры непрерывного типа орнамент является таким изобразительным “текстом”, чье пространство однородно и образовано суммой мест, находящихся между собой в отношениях эквивалентности. В качестве текста дискретного типа орнамент представляет собой систему иерархически соподчиненных планов. Ритм – это то, что задает орнаменту как виду изображения, изобразительному жанру, медитативный смысл: орнамент родственен молитве (и всем так называемым горизонтальным медитативным моделям), что объясняет генетическую связь орнамента с ритуалом и о чем пойдет речь ниже. Это самый общий уровень в рассмотрении орнаментального изображения: значимостью здесь обладает сама регулярная дискретная структура. Ниже располагается уровень символов, где значимостью обладает отдельный элемент изображения – “молекула” орнамента. Уровень символов – это тот уровень, на котором происходит укоренение орнамента в той или иной историко-культурной среде. Наконец, условно выделяемый самый нижний уровень – изобразительный – открыт собственно зрительному восприятию. Это план эмпирии: он множественен и актуализирует орнамент как вещь, как артефакт.

Присущие орнаментальному изображению значимость ритма, медитативное начало, ориентация на символ – все это обнаруживает метафизическую природу этого типа изображения. Орнамент обращен к глубинным слоям сознания зрителя и опирается на автоматизированный тип восприятия. Сочетание двух полярных принципов – непрерывности и дискретности – ставит этот тип изображений в ряд наиболее универсальных, ибо он может трактоваться как модель человеческого мышления вообще, поскольку в процессе мышления происходит сближение полюсов. Соединяющий два противоположных типа организации сообщения, орнамент проникнут идеей граничности. Символизируя границу, предел, само орнаментальное изображение предела не имеет, а имеет только

протяженность, отграничение как принцип. В качестве отграничивающего, упорядочивающего начала, орнамент можно рассматривать как модель культуры. В бесконечности ритма он хранит энергию человеческой памяти.

Орнамент – один из наиболее древних классов изображений. Он возникает в ту пра-историческую эпоху, когда в изображении появляется т.н. “соединительная связь” (термин В.Н.Топорова): ее появление относится ко времени верхнего палеолита, ориентированного на фигуративные изображения (первобытный реализм). Орнамент как таковой, то есть как сложившийся вид изобразительности, возникает на стадии, когда первобытный реализм уже уходит в прошлое. Это дает основания предполагать, что орнамент, преимущественно геометрический орнамент, отражает более высокую ступень в развитии мозговой деятельности человека. Не случайно первые орнаменты – геометрические. В них акцентирован ритм и инвариантная матрица – “молекула” изображения.

Древнейшим прототипом орнамента можно считать камешки, выложенные вокруг первобытной могилы, или амулеты-ожерелья, несущие значение оберега. Очевидно, четки древних жрецов также следует рассматривать в историческом ряду протоорнаментальных форм. Первыми орнаментами, видимо, являлись и татуировки на теле участников коллективного ритуального действия. Лишь впоследствии они были перенесены на “тело” сосудов, как ритуальных, так и утилитарных, в качестве оберегов, но именно потому, что сосуды, как правило, мыслились в коде человеческой телесности и рассматривались как аналог человеческого тела. Татуировка является космогонической проекцией, уподобляющей тело пространственному образу мира, и тем самым ритуальной трансформацией ритмов Вселенной.

Таким образом, в генезисе орнаментального изображения лежит ритуал. На первоначальном этапе своего существования в истории культуры орнамент неотделим от ритуала, составляет с ним синкретическое целое. В дальнейшем орнамент отделяется от ритуала и уходит на периферию изобразительного ряда, отмечая зону пограничья в том или ином изображении, то есть рамки, или выполняя декоративную функцию. Однако память о его ритуальных функциях в прошлом подспудно еще живет в культуре в эпоху Мирового Дерева. Именно в этом русле можно истолковать семантику некоторых типов орнаментального изображения. Так, например, мифологически маркированным предстает в художественном сознании на Балканах мотив меандра. Он – яркий пример живучести ритуальных смыслов орнамента в поздние эпохи – с одной стороны, и архаичности балканского художественного сознания, в котором орнамент

как важный составной элемент архаической картины мира играет столь существенную роль - с другой стороны.

Будучи одним из наиболее универсальных видов орнаментальной формы, меандр на Балканах прочитывается двояко. В качестве текста непрерывного типа - то есть, собственно изображения - меандр, отсылая к античности, являет собой универсальный символ европейской культуры. В качестве текста дискретного типа, меандр актуализирует свою семантическую "молекулу" - мотив лабиринта, и тем самым отсылает к мифу о Минотавре (имеется в виду тема Тесея, выходящего из пещеры-лабиринта по нити Ариадны): он создает изобразительный эквивалент мифопоэтического образа особо усложненного пути (=ритуал инициации), драматизм которого состоит в том, что он соединяет верхний и нижний миры. В качестве последнего (символа нижнего мира) меандр соотносится прежде всего с балканским культурным ареалом, где мотивы погребения, загробного царства (ср. распространенность здесь в архаические времена культа Диониса Загрея) являются наиболее существенным компонентом сознания (см. далее о роли мемориальной символики на Балканах). Глубинная укорененность меандра в балканской традиции подтверждается тем, что в качестве изображения дискретного типа он "выплескивается" за рамки изобразительности, проецируясь на культуру в целом: мотив меандра можно обнаружить в хореографическом рисунке самого популярного на Балканах танца "коло" (сербохорв.) ["хоро" (болг.), хороС (новогреч.) для обозначения танца вообще].

В последующие эпохи орнамент на Балканах как тип изображения не обнаруживает специфики по сравнению с другими регионами. Он выделяется только тем, что среди других типов изображения чаще здесь встречается. Отчасти это связано с близостью мусульманской художественной традиции, чья изобразительность почти целиком основана на орнаменте. Но кроме того, это связано и с тем, что низовые слои культуры проявляют себя на Балканах наиболее активно, ибо слой профессиональной культуры тонок и последняя часто вступает в прямой контакт с фольклором. Вместе с тем, орнамент как конструкт, то есть отвлеченная структура дискретного типа, основанная на общих признаках - тиражированности элемента, ритме, симметрии, заявляет о себе в балканской художественной традиции очень определенно. Таким образом, мы различаем орнамент как изображение и орнамент как структуру, принцип организации формы.

В изобразительном искусстве можно найти явления (произведения, группу памятников, направления), где нет орнамента, но есть орнаментальный принцип изображения. Последний выражается в наличии

отличительных особенностей орнаментальной структуры – идеи предела, дискретности формы, ее граничности. Таковы, например, многообразные проявления примитива, начиная со средневековых (14–16 века) боснийских надгробий и кончая живописью и скульптурой современных “наивных” мастеров. Таковы и формы мышления, проявившиеся в искусстве переходных эпох, а также в деятельности отдельных, наиболее одаренных балканских мастеров изобразительного искусства. Там, где в искусстве орнамент проявился не как изображение, а как изобразительный принцип, мы говорим об орнаментальности мышления.

Орнаментальность мышления является одной из основных особенностей балканского менталитета в целом. Она во многом объясняет тяготение балканского человека к сближению удаленных страт культуры и переплетению полярных понятий в его представлениях о мире.

КАТЕГОРИИ БАЛКАНСКОЙ ВИЗУАЛЬНОСТИ

І. ПОЭТИКА ПРЕДЕЛА

[творчество И. Мештровича]

Идея **предела**, **границы** – стержневое понятие в балканской картине мира – наиболее последовательно нашла выражение в творчестве выдающегося хорватского скульптора **Ивана Мештровича** (1883–1962). Поэтика скульптора, его жизненный и творческий путь отмечены сочетанием полярностей, крайностей, то перетекающих друг в друга, то образующих поле внутреннего напряжения.

Дух предела, пограничья царил в самой художественной эпохе, на которую пришелся расцвет творчества Мештровича в 10-х – начале 20-х годов: мастер застал уже уходящую с исторической сцены Сецессию, которая переплелась на Балканах, как и во всей центральной Европе, с элементами экспрессионизма, создав очень противоречивый сплав стилистических значений. Переживание идеи граничности в европейской культуре 10–20-х годов обострилось и в более глобальном смысле – произошел решительный сдвиг во взаимодействии Периферии и Центра. Последние обнаружили тенденцию к тому, чтобы поменяться местами: теперь окраина часто становилась источником инноваций, которые питали и трансформировали художественные столицы мира. Обостренное восприятие пространственных границ явилось выражением более глубоких процессов, а именно – переосмысления границ культуры и расширения поля художественного означивания. Ускорение процесса семиозиса в европейской культуре, приведшее к взрывам и разломам в традиции, на

Балканах протекало в более мягкой форме, чем в более развитых в художественном отношении регионах. Здесь не возникло радикального слома традиции. Однако тем более показательна идея предела в творчестве Мештровича, где она реализовалась в своем наиболее открытом варианте – варианте продуктивного **полистилизма**. Хорватский скульптор выступил и как наследник классической европейской традиции, и как провозвестник новых принципов организации пластической формы, и как хранитель национального сознания – он совместил в своем искусстве различные виды и уровни **граничности** эпохи и региона. Внешние и внутренние границы культуры сопряглись в индивидуальном художественном пространстве.

Жизнь И. Мештровича насыщена **предельными** смыслами. С одной стороны – это тотальный максимализм, проявившийся в склонности к монументализму (жанр мемориального ансамбля и мавзолея), гигантским скульптурным циклам (циклы на темы национальной истории и библейские сюжеты), грандиозности политических амбиций (идея югославянства), идеологии католицизма на склоне лет. С другой стороны – это стремление выразить глобальные идеи в частных сюжетах, что проявилось в преданности историческим мифам югославянства, в проекциях макроистории в пространство национального космоса, в склонности к альтернативным течениям христианства (в молодости Мештрович отдал дань толстовству), а также в граничности как принципе поэтики. Творческая личность Мештровича соответствует как неоднородности балканской художественной традиции, так и сложному духовному климату столетия. Поэтика Мештровича – это модель парадоксальной встречи “концов” и “начал” (Л. Шестов), это выражение балканской ментальности на уровне отдельной личности. В настоящем докладе предметом рассмотрения является наиболее плодотворный период творчества И. Мештровича – 10–20-е годы. К тому же именно в этот период идея “балканскости” (плодотворности союза южных славян) превалирует в творчестве мастера над другими.

Принцип граничности, предела в поэтике Мештровича выразился, прежде всего, в иконографии его произведений. В выборе мотивов и тем для своих произведений мастер отдает предпочтение наиболее кульминационным эпизодам национальной, то есть югославянской истории, а также историческим персонажам, передающим экстагическое начало – легендарным героям Косовской битвы Милошу Обиличу, королевицу Марко и другим. В Евангелии выбор также падает на наиболее драматические, граничные события – Снятие со креста, Плакание. Обособленно стоит тема Богородицы. Однако универсальный смысл, закрепленный за

этим символом, смысл жертвенного материнства и женственного начала, позволяет рассматривать данный мотив в контексте архаической образности, а значит, наибольшей сгущенности, то есть **предельности** конечных смыслов.

Тот же принцип оперирования крайностями характеризует и отбор цитируемых стилей. В истории искусств скульптор избирает смещенные по отношению к осевой магистрали эпизоды: или наиболее ранние этапы сложения той или иной художественной формации, или наоборот – наиболее поздние, закатные периоды в развитии стиля: так возникают цитаты из греческой архаики, итальянского маньеризма, готики. Хорватский скульптор принадлежит к типу художников, чье эстетическое кредо в большей мере раскрывается в ответах на вопрос “что”, нежели “как”. Тема, сюжет являются концептуальным продолжением формы, диктуют ее, то есть являются областью своего рода **умозрительного пластицизма**. Сам художественный стиль превращается у него в материал иконографических штудий. Речь идет о таком ретроспективизме эстетической позиции Мештровича, при котором **стиль становится как бы объектом изображения**, самостоятельной темой (в литературе этому соответствует т.н. **семантизация приема**). Поэтика цитирования стилей, в свою очередь, перерастает в поэтику метастилевого построения, отдаленно роднящую этот творческий метод с принципом остранения в авангарде.

Идеей предела проникнута и форма произведений И.Мештровича. На первый взгляд, его трехмерные композиции подчинены классическим законам тектоники. Однако пространство строится по схеме **винта**: формирующие его элементы пронзают пластическое тело в виде спирали. Балансировка фрагментов расчлененной массы, существующих относительно самостоятельно, основана на принципе **контрапосто**. Эта насыщенная противоречием среда – соединяющая в себе покой и движение – проникнута стремлением покинуть классические пределы трехмерности: пространство стремится к плоскостной двумерности. Мештрович, с одной стороны, тяготеет к живописной массе, экспрессивной объемности, а с другой – к графичности рельефа и аскетизму плоскостности. В наиболее продуктивный период его творчества – 10-е годы – этот диалог полярностей, достигаемый сочетанием экспрессивно-пластического и линейно-графичного начал, дает плодотворный синтез, основанный на сочетании предельных (=граничных) состояний массы.

Другой важный компонент формообразовательной поэтики скульптора – **орнамент**. Мастер не только часто обращается к орнаменту как таковому, но, кроме того, использует орнаментальные принципы в

снятом виде, то есть посредством введения в художественную ткань четвертого измерения - времени. Последнее обозначено у Мештровича приемом наложения крайностей - сочетанием экстатического импульсивного порыва и статического предстояния. Эта simultанность кинетических состояний и представляет идею времени в изобразительной форме выражения. **Идея движения** передана форсированной моделировкой поверхности, введением темы волны, спирали в общую композицию, а также множественностью точек зрения на круглую скульптуру, то есть своего рода тиражированностью плоскостных проекций трехмерного тела. **Идея статики** представлена тектоничностью композиции, единством осевой структуры целого, "пригвожденностью" пространства к двумерной плоскости. **Статико-динамический синтез** у Мештровича реализуется в соответствии с граничностью его общей пространственно-пластической образности.

Время противопоставлено у Мештровича своей противоположности - эмблематичной **вневременности**, выраженной в идее иератического предстояния. Эмблематичность формы достигнута посредством разнонаправленности движений, что приводит к их нейтрализации и акцентировке силуэта, медальерной лапидарности стиля. Экстатический порыв в рамках статики - такова формула взаимодействия пределов: трехмерного объема и его тени - времени. Пространство у Мештровича существует в зоне пограничья, которая незримо пролегает между собственно тактильностью пластики и ее умозрительной проекцией - конструктом пластической идеи. Контрадикторное соединение материи и идеи обусловлено присущим мастеру орнаментализмом мышления и отсылает к балканской традиции в целом.

Поэтикой предела определяется и творчество Мештровича-архитектора. Известен целый ряд построенных по его проектам сооружений: самое известное из них - архитектурно-скульптурный мемориал Памятник Неизвестному Герою на горе Авала близ Белграда (1939). Однако в русле настоящего исследования наибольший интерес представляет другое произведение - проект грандиозного Видовданского храма (1912), посвященный одному из центральных и наиболее трагических событий югославянской истории, ставшем своего рода историческим мифом - Косовской битве (1389). Скульптура для этого храма была изготовлена, но архитектурная часть проекта так и осталась на бумаге. Анализ этого нереализованного сооружения показывает, что Мештрович оставался скульптором в архитектуре: в его проекте объем, пластика, то есть положительное пространство, превалируют над пространством отрицательным, то есть в собственном смысле

архитектурным. Однако уже отмеченные принципы его пластицизма сказываются и в зодчестве: игра объема и плоскости, эмблематичность и орнаментальный ритм обнаруживают стремление мастера наделить духом скульптуры архитектурную среду. Связь между архитектурой и скульптурой у Мештровича выступает как проблема пограничья жанра и вида, а также как **идея предела**, выраженная в столкновении отрицательного и положительного пространства.

Таким образом, основным принципом формообразования у Мештровича является превращение любой пластической категории в свою противоположность, чем означает **границность** каждой из них: в пространстве сталкиваются негатив с позитивом, трехмерное тело стремится к плоскости, плоскость – к орнаменту. Орнамент вводит категорию времени, но в ее предельном состоянии – как объединение дления-статичности и мгновения-порыва. Наконец, пределен и характер взаимодействия пластики и архитектуры, где каждый из видов стремится подменить другой и словно выйти за собственные видовые рамки.

Полистилизм Мештровича – это тоже сочетание крайностей: история и мифологическая внеисторичность как линейное и циклическое время образуют в его творчестве неразрывное единство. Более того, не сам стиль является цитатой, а некое узорчье стилей, вытесняющее конкретный исторический адрес. Этот **орнаментализм мышления** – дань региональному менталитету, отмеченному чертами архаического сознания. Архаическое проступает в системе жестких противопоставлений – предельных состояний формы и иконографических схем. Ретроспективный полистилизм Мештровича представляет собой как бы сверх-стиль “за вычетом”, то есть **негативный слепок** каждого из нормативных стилей, элементами которых он оперирует. Тем самым мастер формирует своего рода отрицательное пространство истории. Этот прорванный фронт линейного времени и развернутое вспять мифологическое “всегда” слились в **идею предела**. Сверх-стиль как прорыв линейного исторического времени открывает метафизические смыслы поэтики предела, ее рефлексивную сущность.

II. ПОЭТИКА ЗАМЕЩЕНИЯ

[архитектура “национального” стиля]

Важнейшим компонентом балканского менталитета следует считать склонность к операции замещения значений. Она обнаруживает такие закономерности, которые позволили нам назвать это явление **поэтикой**

замещения. Поэтика замещения в Балканской культуре наиболее ясно проявилась в архитектуре на одном из переломных этапов ее развития, а именно в архитектуре “национального” стиля.

“Национальный” стиль определил одно из ведущих направлений в развитии балканской архитектуры на рубеже XIX и XX веков. Объединенные этим общим понятием разнообразные поиски зодчих в области архитектурного языка сводились к широкому спектру стилизаций на национально-исторические темы. В искусствоведческой литературе принято рассматривать это направление в балканском зодчестве как региональный вариант европейского “историзма” в архитектурной эклектике конца прошлого столетия, и это правомерно. Вместе с тем, анализ явления в контексте поэтики культуры региона дает возможность уловить специфику балканской эклектики, обусловленную балканской моделью мира или особенностями балканского менталитета.

Особенностью “национального” стиля на Балканах является двойственность стоящих за ним смыслов. С точки зрения внешних обстоятельств эта двойственность обусловлена потребностью балканских народов в самоидентификации, то есть к созданию “автопортрета”, которая (эта потребность) возникла на этапе укрепления (а в некоторых случаях - обретения) государственной самостоятельности. Так, болгары в архитектурном коде “рифмовали” свое настоящее с золотым веком Второго болгарского царства XIII-XIV веков, сербы - с Рашкой, греки - с классической Элладой, а румыны - с Молдовой и Валахией XVI-XVII веков.

С точки зрения внутренних обстоятельств - логики развития самой архитектуры - возникший как часть общеевропейского процесса национальный стиль на Балканах выступил как альтернатива волне европейской космополитической эклектики, пришедшей в регион с 70-х годов XIX века. Учитывая, что статус архитектуры в то время на Балканах был очень высок, представляется значимым факт, с одной стороны, приобщения местных зодчих к европейскому стилю, с другой стороны - создание в рамках этого стиля собственного национального мифа. В переживаемую балканскими народами эпоху ускоренного семиозиса возникновение архитектурного “автопортрета” выступает не столько как потребность в возрождении собственных истоков, сколько в обозначении “истинного”, то есть освященного мифологической традицией, места в прошлом и соответствующего ему местоположения в настоящем. Проблема места и безместности, выраженная посредством “национального” стиля в архитектуре - это проблема неоднозначной соотнесенности в художественном сознании балканских народов “своего” и “чужого”:

“чужое престижное” является одновременно и предметом освоения, и отталкивания, а “свое” остраниется далекой исторической перспективой. Игра значений задается и самой эклектикой – поэтической системой, основанной на замещении прототипа современной репликой, на перетасовке подлинного и мнимого, одним словом, на метатекстуальном построении художественного “высказывания”, создающего проекцию истории в метафизическое пространство культуры. Эта парадоксальная сущность эклектики наиболее последовательно воплотилась в стилизациях на национальные темы.

На Балканах понятие *национального* всегда являлось символическим замещением понятия *существования*. Однако на рубеже XIX и XX-го веков в системе архитектурной эклектики идея национального приобрела вторичный характер, означивая не столько связь с традицией, сколько факт обращения к этой традиции, то есть, произошла дезавтоматизация акта выбора. Набор вариаций на тему национальной традиции в зодчестве каждого народа определялся характером движения от эклектики к модерну. В развитом виде модерн на Балканах так и не сформировался, однако показательна сама тенденция к сецессионистскому типу архитектурного мышления, которая разрывала сложившуюся систему фасадовой **архитектуры “выбора”**, а иногда и уживалась с ней. Различия в “национальных” стилях на Балканах связан, главным образом, со степенью идеализации тем или иным балканским народом своего “золотого века”. Своеобразная **инфантилизация культуры**, проявившаяся в самоидентификации с историческим “детством”, сильнее проявилась в архитектурном мышлении тех народов, чья художественная продуктивность в адаптации принципов эклектики оказалась меньшей. Иными словами, чем механичнее было обращение к историческим прототипам, тем более явно заявляла о себе операция замещения “своего” “чужим” и “чужого” “своим-в-прошлом”.

Высокую степень буквализма в использовании элементов месеврийской архитектуры продемонстрировало болгарское зодчество (здания Центрального рынка в Софии, арх.Н.Торбов, здание Минеральных бань в Софии, арх. П.Момчилов, здание Синодальной палаты в Софии, арх.П.Момчилов и Ю.Миланов – 10-е годы). Установка на “национальное” здесь превалирует над художественным осмыслением наследия, то есть эстетическое здесь выступает в форме идеологического.

В сербской архитектуре XIX – начала XX вв. “национальный” стиль проделал эволюцию от буквалистского копирования средневекового наследия до сближения с принципами модерна как синтетического формообразования. Поиски национального стиля в сербской архитектуре “выбора” прослеживаются в решении павильона Сербии на Международной

выставке в Париже 1900 года (арх.М.Капетанович), основанном на стилизации храмов XIII века, храмовом зодчестве 10-х годов на основе симбиоза элементов моравской и рашской средневековых школ, а также в творчестве архитектора Б.Таназевича, заложившего основы модерна.

В Румынии архитектор Й.Минку и его последователи обратились к стилистике народного жилища. Произведения Й.Минку основаны на обобщении и переработке прототипа, создании не слепка, а образа национальной традиции (дома "Лаховары" 1866 и "Буфет" 1892 в Бухаресте). Стилизуя образцы народной архитектуры и храмового деревянного зодчества XVII-XVIII веков, Минку создавал не реконструкцию набора стилистических признаков по типу музейного экспоната, а **образ, метафору стиля.**

В Греции стилизации на национальные темы пришлись на более ранний этап развития зодчества - 50-60-е гг. XIX века. Решающее значение имела классическая традиция - "Золотой век" Перикла (здания Национального музея, Академии наук и университета в Афинах). Наиболее художественно продуктивным оказалось русло пуристической неоклассики (жилье застройки Афин и Салоник рубежа веков), органично впитавшей в себя античные традиции: антропоморфизм сбалансированных пропорций, умеренный декоративизм.

При всем разнообразии в трактовке национальной темы в архитектуре Балкан доминирует общая установка на цитирование, характерно наложение или замещение стилей. Пространственные и временные значения стилизованной формы оказываются при этом в ситуации зеркальной симметрии по отношению друг к другу.

Пространственный модус - это отношение к Европе. Стилизация, с которой в балканском сознании было связано представление о профессионализме, которая была знаком вхождения в мир европейской культуры нового времени, самими европейцами переживалась как закат цивилизации и знак исчерпанности секуляризованной культуры (О.Шпенглер). Временной модус - это нарциссоидное вглядывание в глубины собственного прошлого. Установка на воскрешение Золотого Века как символа национальной "самости" предполагала, что современность как бы лишалась статуса реальности и оказывалась целиком опрокинутой в историю, а история доминировала над ней на правах мифа. Возникает перекрестное взаимодействие противоположных понятий. *Свое/чужое, настоящее/прошлое, реальное/мифологизированное* сохраняют универсальные характеристики *свое=чужое, но чужое=плохое*. Однако в том же оценочном плане над ними выстраивается оппозиция *престижный/непрестижный*, которая приводит весь конгломерат оппозиций

в движение и обуславливает сложные отношения, конечная цель которых может быть определена следующим образом: "непрестижное свое" должно стать "престижным", черпая из "престижного чужого". Чтобы "свое" стало престижным (и тем самым получило знак 'плюс'), оно должно отразиться в зеркале такого "чужого", которое тождественно своему мифологизированному прошлому. При этом "свое", тождественное реальному и настоящему (современному), теряет "престижность" (как знак 'минус'), и потому "настоящее" (современность) становится как бы неактуальным (в значении "прошлым") и мифологизированным (в значении "утратившим статус реальности").

Если в европейской архитектуре происходит движение от пластики к концепту, на Балканах, наоборот, происходит деривация пластики из европейского концепта. Таким образом, европейская архитектура получает на Балканах осмысление в форме противопоставлений с постоянным замещением значений: *свой/чужой, настоящее/прошлое, реальное/мифологизированное*.

Подобная игра смыслами с замещением значений – это основа эклектики. Однако на Балканах общеевропейская модель претерпела ряд изменений, которые обнаруживают глубинные связи именно с региональным менталитетом.

Замещение происходит на всех уровнях организации смыслообраза: на уровне отношения "орнаментальная деталь – общая система декора фасада", на уровне "декоративная система фасада – конструкция", наконец, на уровне "стиль – стилизация". Во всех этих трансформациях доминирует общий принцип: "текст" стиля приобретает вторичность по отношению к "контексту", "контекст" – по отношению к внетекстовой реальности. Локализованные во времени признаки "национального" – подобно тому, как это происходит в архаической культуре – выступают как часть, по которой восстанавливается целое (общая преемственность культуры региона, традиция).

Подобный тип мышления – указание на мифопоэтизм балканского сознания, знак памяти о мистериальных традициях балканской культуры (В.Н.Топоров). Взаимное наложение противопоставлений соответствует высокой значимости в балканском фольклоре заместительных формул. Обращение к темам национальной истории в условиях господства национальной идеологии наполняется значением ритуального действия. Архитектура национального стиля на Балканах в качестве "текста"-действия содержит в себе указание на скрытый смысло-образ, восходящий к традициям мистерий: опыту откровений, принципам сдвига значений, открытости художественной формы. Это обусловило и восприятие: при

всей спрямленности идеи глубинный смысл балканской архитектуры "национального" стиля раскрывается здесь в плане интенционального, а не реализованного, то есть конструкта и утопии, а не чувственной эмпирии.

Это явление отразило в себе важные черты балканского менталитета, которые суммарно можно обозначить как *поэтику замещения*. Национальный стиль на Балканах – это "автопортрет" как анти-воспоминание. Парадокс эклектики и парадоксальность балканского мышления совпали в метафизическом пространстве национальных стилизаций. Еще Л.Шестов указывал на то, что "концы" всегда обнажают "начала". Чтобы манифестировать свое существование, эти "начала" принимают облик набора возможностей (архитектуры "выбора"). Однако в мире минус-времени (мифопоэтического сознания) и взаимоотрицающихся понятий (парадоксализм менталитета), с их проникнутостью духом пост-истории, тень как обратная сторона существующего становится супер-реальностью. Именно в ней – этой тени – таится росток будущего поступательного развития культуры. На Балканах рубежа веков это квази-начало призвано было стать началом реальным – началом профессионализма в искусстве, началом приобщения к европейским культурным стандартам. Вместе с тем, процесс семиозиса происходил на фоне активизировавшихся, как это всегда происходит в переломные эпохи, архаических пластов сознания. Последние и определили особенно звучно проявившую себя в это время склонность балканского менталитета к игре замещения понятий как особой поэтике.

III. ПОЭТИКА ТОЖДЕСТВА

[примитив в портретной живописи]

Поэтику тождества можно рассматривать как механизм самоидентификации homo balcanicus'a. Мы рассмотрим ее на материале портрета начала и середины прошлого столетия на Балканах. Как и в предыдущих случаях, нас интересует зона пограничья, где на стыке эпох и культурных пространств более явно обнаруживают себя устойчивые признаки региональной ментальности. Объектом исследования является ранний портрет на Балканах – портретная живопись на этапе становления жанра. Парадоксализм балканского менталитета, обусловленный многосоставностью ("бриколажем" – термин Т.В.Цивьян) культуры региона, особенно проявился на этапе секуляризации в конце XVIII – начале XIX веков. Он нашел выражение в станковом портрете.

Выбор портрета в качестве материала для исследования одной из важнейших особенностей балканской картины мира обусловлен тем, что этот древнейший жанр изобразительного искусства обладает особой онтологией: портретное изображение несет в себе смыслы, восходящие в обрядовым действиям (В.Н.Топоров). Портрет способен “заместить” своего живого прототипа, выходя тем самым за рамки собственно художественного сообщения.

В новое время переход от внеличного средневекового сознания к сознанию индивидуалистическому манифестируется появлением светского портрета, переходной фазой к которому является т.н. “исторический примитив”. Его типология хорошо изучена на материале сарматского портрета XVI-XVII веков в Польше (Л.И.Тананаева), а также русской парсуны XVII-XVIII веков. Поэтика этого переходного этапа в становлении жанра сводится к регулярности доходящей до жесткого геометризма композиции, принципа перечислительности в сопряжении отдельных иерархически не упорядоченных, то есть равнозначных, частей, а также графичности в трактовке формы. Характерной особенностью примитива является редуцированность эстетической функции сообщения: акцентирован коммуникативный акт, и потому значимо само действие изображения, которое воспринимается как факт поведения. Новые жизненные установки и стереотипы традиционного мышления приходят во взаимное противоречие, и это напрямую выражается в жанре портрета на этапе его становления. Именно к этому кругу явлений и принадлежит ранний портрет на Балканах конца XVIII - первой половины XIX веков. Общим принципом, лежащим в основе балканского портрета-примитива, является принцип тождественности (в логическом смысле) – **поэтика тождества**. Рассмотрим эту поэтику на примере трех типов раннего портрета на Балканах.

Первым типом (моделью) можно считать болгарский портрет-примитив 20-30-х годов XIX века, где в процессе эволюции от ктиторского изображения-знака к собственно индивидуализированному образу возникло особого рода промежуточное внежанровое пространство, акцентровавшее коммуникативный аспект произведения живописи. Ко второй модели следует отнести сербский, точнее воеводинский, портрет-примитив конца XVIII века, где переплелись различные стилистические напластования. В отличие от болгарского портрета, в котором осуществилась встреча различных страт культуры, то есть возник синтез по вертикали, в сербской живописи соединились соседствующие по горизонтали культурно-исторические пространства. Наконец, третьей моделью раннего портрета на Балканах следует считать архаизирующий греческий портрет 40-х

годов XIX века – своеобразный островок примитива в толще “материка” уже профессионально сложившегося жанра. Греческий портрет-примитив проливает свет на компенсаторные механизмы, активизируемые архаическим типом сознания в переходную эпоху.

Наиболее “чистым” образцом балканской специфики является болгарский портрет: вопреки общепринятому мнению, что станковый портрет имеет генетическое родство с портретом ктиторским, он устанавливает между ними отношение не преемственности, а скорее антагонизма. Промежуточным звеном, по нашему мнению, становится архитектурный пейзаж “*а ла франга*”, пришедший в болгарскую живопись из османской столицы, где под влиянием позднебарочной европейской культуры возникли росписи стен с изображением архитектурных мотивов в духе примитива. Болгарские художники внесли в османский образец нечто новое: изображая фантастические (или реальные, но по воображению) города и иррациональные архитектурные пространства, они контактировали с “*натурой*” чужого стиля. Значение приобретает сам факт заимствования, коммуникативный акт, то есть изображение наделялось гестуальным модусом.

В стилистическом отношении архитектурный пейзаж живописи “*а ла франга*” занимает срединное положение между пост-Византией и новым временем. Однако в факте и характере портретирования архитектурной панорамы можно усмотреть и отголосок мифопоэтической персонификации города, свойственной архаическому сознанию. В колебаниях между стремлением к конкретному обозначению-именованию и интонацией миража, утопии (в изображении идеальных городов), отражен мифопоэтизм балканского сознания в переходную эпоху, сознания, хранящего верность традиции (в онтологизации символа) и при этом перешедшего уже на новый модус (в дезонтологизации зрительного образа). Возникает характерная для фольклорной культуры и архаического типа мышления тавтологизация сообщения, передаваемого в различных кодах: изображение реального города есть его именование в визуальном коде, но факт именования отсылает зрителя-реципиента к имплицированному в изображении “*имени*” города, то есть к вербальному коду.

Если в ктиторском портрете имя и зрительный ряд как текст и изображение разведены, в архитектурном “*портрете*” они сближены, а возникающее понятие престижности данного вида изображения (следование образцам столичной – цариградской – моды), а следовательно и самого акта создания изображения, наделяет визуальное “*сообщение*” смыслом гестуальности, то есть коммуникативного действия.

На базе ктиторского портрета и архитектурного пейзажа “*а ла*

франга" возникает следующий этап в овладении жанром – ранний портрет-примитив. Именно в нем возникает новый тип поэтики – уже упоминавшаяся выше **поэтика тождества**. Наиболее ярко выраженным типом такого рода является живопись Захария Зографа (1810-1853) – родоначальника станкового портрета в Болгарии. Работы З.Зографа принадлежат к типу "исторического примитива": они хранят память об иконописной традиции и при этом содержат элементы образности западноевропейского Возрождения. Особенностью примитива Зографа является такая синтезированность стиля, которая соединяет воедино различные стилевые эпохи, организуя их в сложное полифоническое целое. Значим не выбор стиля, а отношения, диалог между стилями, то есть акт коммуникации изображения, его "поведение". Изображение человека и изобразительный акт равнозначны на уровне прагматики художественного сообщения, синонимически накладываясь друг на друга. Эта тождественность "изображения" и "поведения" характеризует переживаемый культурой этап смены парадигмы. Оно есть свидетельство прибытия в мир европейской цивилизации нового времени Балкан – "вторым эшелоном".

Сходный тип возникновения жанра представлен в сербском искусстве. Поэтика раннего сербского, а точнее – воеводинского светского портрета, сложение которого пришлось на вторую половину XVIII века, отразила многосоставность (гетерогенность) историко-культурного пространства сербов той эпохи, испытавших влияние австро-венгерского культурного ареала – с одной стороны, и русско-украинского искусства – с другой. Отличительным свойством портретной живописи, созданной мастерами придунайских городов Воеводины (Нови Сад и др.), является сочетание элементов западноевропейского барокко с балканской пост-византийской традицией. Сербское барокко вообрало в себя разнородные тенденции, которые образовали некую взвесь стилистических признаков, не пришедших к синтетическому целому. Тождество образуется в ином, по сравнению с Болгарией, плане: здесь возникает сближение объектно-субъектных характеристик портрета со знаками социального статуса портретируемого. В раннем сербском портрете "он" (портретированный) смотрит на "нас" (зрителей) в той же мере "реально", в какой "мы" смотрим на "него". Это до известной степени универсальное свойство жанра в воеводинском примитиве превратилось в центральное звено поэтики, подчинив себе все остальные слои значений. Оно явилось результатом попытки примирить две разные культурные традиции – ориентированный на ренессансную модель центрально-европейский портрет и иконописную пост-византийскую традицию Восточной Европы. Катализатором этого процесса выступала внехудожественная реальность

- события социальной истории.

Примером иной модели портрета на Балканах является греческий примитив. В Греции в 40-х годов XIX века в потоке уже сложившейся профессиональной живописи возник островок вневсестилевого течения, отмеченного чертами архаизации. Он представлен именами двух мастеров с острова Индра - А.Криезиса (1813-1880) и Ф.Пидце (годы жизни неизвестны), работавших преимущественно в портретном жанре. Собственно примитив в греческом искусстве XIX века задан фигурами двух других выдающихся мастеров, словно фланкирующих конец и начало греческой живописи прошлого столетия: это П.Зографос, художник батального жанра, работавший в 30-е годы XIX века, и Х.Теофинос (1873-1934), расцвет творчества которого пришелся на рубеж веков. В их искусстве сопряглись дань национальной традиции и стремление к примитиву. Портретное творчество Криезиса и Пидце тоже выразили эту двойственность. Архаизирующая тенденция явилась реакцией на бурную модернизацию художественного сознания в 20-30-е годы, приведшей к разрыву духовной преемственности в греческой культуре. В качестве компенсаторного механизма выступил портрет-примитив, своей архаизирующей первородностью словно призванный сакрализировать региональный тип миропонимания. Своеобразием греческих портретистов примитивистской направленности явилось соединение поэтики "стадиального" или "исторического" примитива, то есть, соединение примитива как переходного звена в становлении светского портрета с клишированными формулами уже развитых жанровых форм, которые в отличие от Сербии и Болгарии были здесь свои, а не заимствованные извне. Поэтика тождества в греческой портретной живописи выразилась в известном консерватизме установок - стремлении к сохранению традиции, ее устойчивости перед угрозой вторжения инородных моделей.

Портрет-примитив на Балканах явился результатом кризиса в развитии жанра и компенсацией этого кризиса. Региональной спецификой явилась выработка поэтики тождества, отразившей важное свойство балканского менталитета: стремление к консервации вертикального стержня традиции. При этом художественное начало изобразительной формы обрело дополнительные функции - коммуникативные, социальные, просветительские.

IV. ПОЭТИКА ПАРАДОКСА

[К.Бранкузи как 'Homo Balcanicus']

На материале раннего портрета на Балканах, неонационального

стиля в архитектуре региона, а также творчества Мештровича, мы видели, насколько неоднородно ментальное пространство homo balcanicus'a. Очевидно, его интеграция в единое целое происходит на основе соположения неоднородностей и сближения противоположностей. Балканское искусство и культура обладают качеством соединения несоединимого или иными словами - парадоксальностью. В изобразительном искусстве **парадокс как принцип поэтики** наиболее явным образом демонстрирует творчество выдающегося скульптора нынешнего столетия Константина Бранкузи (1876-1957). Творчество этого великого мастера не вписывается в рамки того или иного течения или региональной традиции. Однако нас интересует в связи с Бранкузи определенный угол зрения - его "балканизмы". В аспекте "балканскости" его искусство целостно воссоздает стержень балканской картины мира - парадоксальное мышление homo balcanicus'a.

Румын по происхождению, Бранкузи, вместе с тем, принадлежал кругу европейской культуры и не был замкнут на локально-национальных ценностях. Балканская картина мира выстраивается в его произведениях не внешним, описательным образом, а на глубинном уровне: ею проникнут склад мышления скульптора. Традиции низовой культуры региона определили архаизирующий мифопоэтизм этого мастера, одного из основоположников европейской скульптуры XX века. Архаизмы Бранкузи проявились в циклическом переживании времени, то есть в сериальности пластического мышления, а также в отказе от стиля в его традиционном историческом понимании. Низовая стихия балканской культуры определила иконографию творчества Бранкузи, насыщенную фольклорными мотивами, солярными символами и персонажами классической мифологии. Впрочем, источником вдохновения для мастера служили и другие архаические культуры - например, неолит, африканский примитив, греческая архаика. Это связано с принадлежностью скульптора к кругу авангарда, чью поэтику во многом определяет ориентация на "нулевое отношение" к искусству, литературе, языку (А.Нильсон), то есть - на до- или внецивилизационные культуры. Балканизмы Бранкузи проявились в глубинных пластах его творческой логики, определив не только (и не столько) выбор сюжетов, сколько соотносительность мотивов между собой.

Иконографические мотивы Бранкузи можно разделить на три группы. Первая группа - Принцесса X, Леда, Мадемузель Погани, Птица, Рыба, Яйцо - развивает традиционную для архаических культур фаллическую символику. Вторая тема - Колонна, Поцелуй, Пингвин, Торс, Черепаша, Царь царей и Ведьма, Петух - опирается на культурно-мифологические символы. Третья группа - Яйцо - содержит мотивы шара, эллипса,

солярные знаки и иконографически связана с первыми двумя, но остраивает мифологические мотивы до внефигуративного знака. Первые две группы противопоставлены друг другу как органическое – неорганическому, иконическое – символическому; но при этом совпадают по признаку вертикальности, опираясь на мифопоэтическую модель Оси Мира (axis mundi). Обе эти группы противопоставлены третьей группе, Яйцу, по признаку вертикальное/горизонтальное, однако они тождественны ей по признаку *Мировая ось=Мировое яйцо*. Таким образом, иконография Бранкузи построена на проникнутом парадоксализмом **принципе противопоставления в тождестве**.

В иконографии мастера царит вегетативная стихия: это отражение идеи платоновского Эроса в том ее ответвлении, где Эрос сближен с митраической традицией, то есть дионисизмом. В одной из своих работ по античной мифологии В.Н.Топоров раскрыл семантику Эроса в свете идеи граничности, то есть как предельность смыслов. Опираясь на это положение, можно заключить, что Эрос как выражение принципа предела является у Бранкузи дополнительным подтверждением того, что одной из важнейших основ его поэтики является принцип противопоставления в тождестве. Этот принцип определяет и важность темы света в творчестве мастера: Глаз=Солнце и Эрос=Солнце означают ее посредством сдвоенного символа. Мотив Глаза – один из ведущих мотивов в иконографии Бранкузи – построен на игре противопоставлений *видимое/невидимое* (невидящий, но видимый и видящий, но невидимый). В филологических исследованиях уже отмечалось, насколько значим для балканской модели мира визуальный код (Т.В.Цивьян, Вяч.Вс.Иванов). Актуализировав свою глубинную “балканскость”, мастер создал **парадокс** в скульптуре, акцентировав тему слепоты (однажды он создал скульптуру для слепых, предназначенную для восприятия не зрением, а осязанием) и форсируя тему одноглазия и сверхвидения (“одноглазые” женские портреты, Солнце как верховный Глаз). Мотив Глаза является дополнительным аргументом в пользу правомерности трактовки иконографической системы Бранкузи в аспекте Мирового Древа (в мифологических представлениях Глаз является эквивалентом Мировой Оси).

Поэтика парадокса определяет и форму. Три фигуры образуют основу формообразовательных механизмов его скульптуры – шар, куб и цилиндр. Механизм пластического взаимодействия этих фигур основан на принципе **утверждения посредством отрицания**. Так, в основе соотношения шара и куба лежит идея сферы как идеального геометрического тела. Бранкузи стремился создать идеальное геометрическое тело, которое не отбрасывает тени само на себя. Такой формой стал шар –

центральный формообраз Бранкузи. Однако "идеальность" этой фигуры мастер подтверждает посредством нарушения "идеальности": в серии Яйцо (Рождение мира, Спящая муза, Прометей и др.) мастер вводит в одну из шарообразных композиций небольшой выступ на поверхности - этим отклонением от правильности последняя еще более проакцентирована. Тень выступает как пластический эквивалент грани, тем самым - введением тени-грани - идеальность шара парадоксальным образом утверждается.

Если рассматривать всю скульптуру Бранкузи как единое сообщение, станет очевидным, что формы взаимодействуют между собой, и само это взаимодействие превращается в своего рода пластическую риторику - оно значимо само по себе. Так, грань есть предел шара, его отрицание: введением грани шар преобразуется в куб. Совмещение шара и куба, данных в их проекциях на плоскость, порождает цилиндр.

В фигуре шара мастера интересует идея единства как полноты, в фигуре куба он занят разработкой единства как нерасчлененности. Если сфера чревата тенью, как своей противоположностью, то куб чреват раздроблением на более мелкие кубы. Дробление кубического объема (как в серии Поцелуй - программном цикле Бранкузи) призвано подчеркнуть монолитность каменного блока: расчленение здесь парадоксальным образом становится условием единства.

Цилиндр у Бранкузи - это промежуточная форма, сочетающая в себе шар и куб и при этом отрицающая обе фигуры на основе заложенной в нем идеи открытого пространства. Последнее, сближая скульптора с архаическим человеком, понимается им как модель космического тела - не расчленение, хранящее память о былом единстве, как в случае куба и шара, а сопряжение мест, точек пространства, посильное их стяжение, стремление к обретению парадоксальной **раздельной цельности**. Имеется в виду серия, представляющая схематические изображения человеческого торса в виде цилиндрических форм, что вызывает ассоциации с космогоническим мифом о расчлененности тела Диониса-Загрея, участвующего в кристаллизации нового мирового пространства.

Парадоксальность, лежащая в основе взаимной соотношенности шара-куба-цилиндра, определяет и логику оперирования материалом (мрамор, дерево, бронза), ведущим принципом которой является **сближение противоположностей** - синтез аполлинического и дионисийского начал. Так, в мраморе, скульптор актуализирует оппозицию **природа/культура**: природные свойства материала накладываются на круг античных реминисценций. Взаимодействие понятий природа/культура свойственно сериальным разработкам одного и того же мотива в разных материалах: мраморная версия Яйца напоминает первобытное орудие труда, а в

версии, где Яйцо отлито в отполированной бронзе, метафорически выражена идея света. Особенно значимо противопоставление природного культурному для дерева. Этот материал с одной стороны, нестойк во времени, и потому "живой" как сама природа, а с другой - исключает стадию "эскиза" при работе с ним, и потому хранит след руки мастера (дела как ритуала). Имеющая здесь место контаминация **эстетического** и **ритуального** начал уходит корнями в неосознанно проявившиеся у Бранкузи архаические представления о Мировом Дереве. То же сближение противоположностей - в трактовке фактуры. Одна и та же обработка материала - отполированная поверхность - может выступать в двух противоположных качествах: в случае отполированного мрамора предполагается тактильный контакт с произведением скульптуры, в то время как отполированная бронза, в качестве метафоры света, несет в себе идею нерукотворности.

Лежащий в основе художественного мышления Бранкузи принцип парадоксального соединения несоединимого в известной степени выступает как универсальный закон построения художественного "текста". Вместе с тем, эти принципы поэтики мастера становятся проявлением его собственной индивидуальности именно на фоне балканской художественной традиции, как проявление балканского типа художественного мышления и менталитета в целом. Так, характерный для иконографии Бранкузи принцип противопоставления в тождестве вызывает ассоциации с мотивом румынской народной баллады "Миорица" (парадоксальное тяготение живого к смерти, жертвенное приятие гибели), в которой проявилась парадоксальность балканской модели мира (см. анализ "Миорицы" с точки зрения балканской модели мира у Т.В.Цивьян). Характерный для Бранкузи принцип бинарных противопоставлений (шар-куб) как выражение амбивалентности смыслов заставляет вспомнить весь путь духовного развития балканских народов - альтернативное христианство в виде богомильских ересей, противоречивое сосуществование конфессий, активная адаптация пришедших извне моделей культуры при невозможности адекватной реализации этих моделей.

Подтверждением соответствия Бранкузи тому парадоксальному пространству, с которыми он был связан глубинами своего существа, является мотив Тени в его творчестве. Вместе с мотивом Глаза он образует пару соответствий со взаимно дополнительными свойствами. Тема Глаза в мотиве слепоты как интенсивного зрения переключается с темой Тени как мотивом внутреннего, сокровенного, то есть **предельного** состояния. Тень и Глаз как завеса и ее отрицание в известной мере отсылают и к принципам изобразительности в исламе, который не мог

не оказать известного влияния на менталитет балканских христианских народов.

Взаимное тяготение разнонаправленных сил проявилось и в символике чисел, проникнутой пифагорейско-платоновским духом. Помимо широко применяемого скульптором принципа золотого сечения, почти все числа, которыми пользуется мастер, обладают высокой мифологической насыщенностью. Особенно маркированными являются числа 3, 15 и 40. С точки зрения парадоксов Бранкузи интерес представляют “недо-числа” – 1 и 2. В них реализована **идея парности** в сочетании с **ее отрицанием** (единица как разъятая двойка). Отступление от двоичности может также рассматриваться как способ обозначения отсутствующего члена системы, то есть как выражение идеи отрицательного пространства, что связано с символикой единицы как нерасчлененного первоначала и в конечном итоге призвано обеспечить выражение идеи вертикализма. **Принцип вертикализма**, как положительно маркированного первого члена в оппозиции *верх/низ*, чрезвычайно укоренен в балканском менталитете. У Бранкузи вертикализм является абстрагированием вегетативного кода до уровня глобального вектора, Мирового Древа, символом одухотворения плоти. Платоновское стремление к идеалу в соединении половинок (Пингвины) или поиска абсолюта (шар) с одной стороны, и дух утопически-бесконечной устремленности вверх, открытость формы (Бесконечная колонна), дионисийская символика (эротические мотивы) с другой – вот два полюса, между которыми разворачивается балканская драма Бранкузи.

Сплетенность понятия духа и материи является центральным противоречием в творчестве Бранкузи, ферментом креативности мастера. Она обуславливает двойственность понятия **вещи**, которая выступает и как символ тварного мира (воспроизведение в скульптуре предметов крестьянской утвари) и как отрицание утилитарного плана посредством означивания вещи в мифологическом коде (Петух-гребень, Леда-пестик, Птица-нож и т.п.). Идея обожествленной плоти выступает у Бранкузи как еще одно указание на принадлежность художника кругу балканских парадоксов: мастер обращен к наиболее иррациональной из архаических традиций, укорененных на Балканах – к ее дионисийско-орфической ветви. Превращение форм опирается на дезавтоматизацию кода как ритуализованность творческого акта. Акцентировка **дела как ритуала** и трактовка артефакта как медиатора в диалоге материи и духа, определяют общий характер поэтики мастера с ее разнонаправленными устремлениями: к метафизическому откровению – с одной стороны, и к осознанию предельности этого пути – с другой.

V. ПОЭТИКА ПОЛИСЕМИИ [балканское надгробие]

Уникальные каменные надгробия конца XIII – начала XVI веков, расположенные на территории Боснии, Герцеговины, Сербии и отчасти Хорватии (так называемые 'стечки') могут быть трактованы как модель коммуникации в балканской художественной традиции, реализующей принцип многозначия (**полисемии**). Тип художественного сознания, воплощенного в них, как эпизоде культурной истории Балкан, прочитывается в рамках региональной традиции в целом.

То, что на уровне индивидуальной поэтики (случай Вранкузи) выступает в форме парадокса, в масштабах балканской картины мира в целом реализовано в такой структуре текста, которая совмещает, не приводя к синтезу, разноуровневые пласты культуры: имеется в виду примитив, ярко проявившийся в ранней портретной живописи на Балканах. Вместе с тем, в контексте Балкан примитив можно рассмотреть и с другой точки зрения, а именно – как модель коммуникации культуры региона, как механизм балансировки его гетерогенного пространства. Такого рода феноменом являются стечки.

Стечки представляют собой каменные стелы и саркофаги различной геометрической формы, правильными рядами заполняющие обширные пространства своеобразных кладбищ. Треть из них украшена грубоватыми выразительными рельефами с изображением солярной символики, растительного и геометрического орнамента, а также примитивных сцен и отдельных предметов, наделенных символическим смыслом. Лишь несколько памятников содержат надписи-эпитафии на боснийском диалекте. Декорация надгробий лежит в стороне от современных им стилевых норм западной или восточнохристианской традиции, иконография изображений указывает на смешанную этническую и конфессиональную принадлежность захоронений – типичный пример балканского "бриколажа". Стечки представляют собой уникальный образец альтернативной струи в европейском искусстве позднего средневековья, отличной от всего, что происходило в искусстве вокруг: аскетизмом формы и непроясненностью адресов они реализуют модель внеэстетизма и не рассчитаны на коммуникацию с внешним миром. Все это заставляло ряд исследователей придерживаться версии о принадлежности памятников кругу культуры богомилов, имевших особенно сильное влияние в этот период на духовную жизнь Боснии (Црква Босанска) и прилегающих к

ней территорий. И хотя ныне эта версия опровергнута, остается несомненной принадлежность этих памятников к вненормативному, альтернативному духовному пути.

В Балканской картине мира стечки являют собой модель принципиальной **непроясненности сообщения** (в условиях, когда не известна письменная традиция и конфессиональная принадлежность захороненных, то есть нет параллельного текста-ключа дешифровки). 'Немой' язык стечков может быть трактован как способ создания многозначия, отражающего **поливариативность** коммуникативного пространства, его ориентацию на **полюсемью**. Налицо парадоксалистское сближение противоположностей, наблюдавшееся на примере поэтики Бранкузи, архитектуры рубежа веков, произведений Мештровича. Вместе с тем, некомуникабельность стечков – это образец самоописания региона. Феномен стечков являет собой характерный для Балкан пример художественного мышления, тесно переплетенного с типом ментальности, региональной картиной мира в целом. Боснийские стечки показывают, что условием преемственности в изобразительном искусстве Балкан является совмещение уровней языка культуры и сцепление их на принципах противоречивости.

Поэтика стечков явила собой в рамках традиции региона инвариантный тип художественного мышления. Одним из подтверждений тому служит тот факт, что через много столетий они словно ожили вновь – в искусстве XX века. Мы имеем в виду произведения сербского архитектора Богдана Богдановича (р.1922), автора глубоко своеобразных символических некрополей, посвященных жертвам второй мировой войны (символический некрополь в Мостаре, мемориалы в Прилепе, Травнике, Ясеноваце и др.). Пластика мемориалов Б.Богдановича, лишенных традиционной фигуративности, представляет собой синтез стилистики древних боснийских надгробий, мемориальной скульптуры, архитектуры сельских кладбищ. Расположенные на лоне природы, мемориалы раскрыты миру и представляют собой сгусток природно-культурного ландшафта, в которой они находятся. Общая тональность образной системы мастера задана мифопоэтической комбинаторикой мотивов. Б.Богданович формирует собственную метамифологию, опираясь на мотивы народной славянской демонологии, обращаясь к античной архитектуре малых форм и демонстрируя, тем самым, культурно-исторические локусы Балкан как единое целое. Природа и миф в мемориалах Б.Богдановича выступают как два уровня организации художественной идеи, пронизывающей различные пласты семантики произведений. Если природа определяет пространственно-пластический строй памятников, то миф проявляется

как сквозное структурное свойство художественного мышления, выраженное в постоянстве определенного набора оперативных схем. Интересный феномен творчества Б.Богдановича состоит в том, что основные принципы поэтики мастера совпадают с принципами организации материала в мифе. К ним относятся: 1) постоянство универсальной образной матрицы при переменчивости уникальных изобразительных схем; 2) повторяемость или "тиражированность" пластических и иконографических элементов как принцип; 3) бинарность как логический и метафорический прием; 4) акцентировка не статического, но функционально-динамического аспекта как формы, так и образа, доминирование связки, отношения.

Перерабатывая образцы художественных культур разных эпох и народов, архитектор настаивает на творческом праве личности на создание некой над-эклектики - универсальной коммуникативной модели. Безадресность художественного сообщения и универсальность символики - ядро поэтики Б.Богдановича, но одновременно и источник основного **противоречия, продуктивного дуализма** его творчества. Культ умирающе-воскресающей природы, выраженной в мемориальном образе, многоголосие традиции, исторические реминисценции, призванные пробудить воспоминания о суровых и страстных временах балканской архаики - весь этот конгломерат балканского дионисизма противостоит в художественном мышлении мастера герметичной рассудочности аполинического начала, проникнутого философией Платона, духом гармонии и интеллектуализма.

Надгробие в картине мира балканских народов - это больше чем жанр. Идея увековечивания памяти о предках опирается на сближенность в менталитете народов Балкан понятий жизнь-смерть. Мемориальный символ здесь - это и материализация утопии, и знак существования. Непроясненность коммуникации по горизонтали словно компенсируется диалогом между живыми и мертвыми - коммуникацией по вертикали.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование визуальной культуры Балкан с точки зрения устойчивых признаков региональной ментальности приводит к выводу, что категории балканской визуальности по пространственно-временному показателю и с точки зрения механизмов взаимодействия распределяются следующим образом. Базу составляют изобразительные модели (идеи, категории) **предела** (пространственный план) и **замещения** (план времени). Механизм самоидентификации картины мира региона осуществляется в процессе реализации поэтики **тождества**. Внутренняя интеграция гетерогенного

пространства Балканской картины мира определяется принципом **парадокса**, где ведущее место занимает поэтика противопоставления в тождестве и логическая фигура отрицания отрицания. Условием корреляции региональной изобразительности со стереотипами менталитета является **полисемия** коммуникативного пространства. Балканская картина мира в аспекте изобразительного искусства имеет не только частные, но и более общие типологические измерения. В плане общих особенностей она соответствует ментальным схемам в культуре регионов, не входивших в зону влияния центрально- и западноевропейской культуры (например, Латинская Америка). Наконец, категории балканского типа изобразительности при всей своей уникальной конфигурации обнаруживают и ряд универсальных смыслов, обращенных к инвариантным основам мышления в целом.

СПИСОК ТРУДОВ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫХ К ЗАЩИТЕ

Основные положения доклада отражены в работах по изобразительному искусству и архитектуре балканских народов, а также по проблемам поэтики культуры и менталитета в аспекте изобразительности. Поэтому список трудов, помимо исследований по балканистике, включает в себя и отдельные работы на русском материале в той мере, в какой последние соответствуют методологии и проблематике доклада:

Монография:

1. Художественная традиция в пространстве Балканской культуры. - М.: Ин-т славяноведения и Балканистики АН СССР, 1991. - 9,4 п.л.

Основные статьи по теме:

2. Природа и миф в мемориалах Богдана Богдановича. //Советское славяноведение. - 1979. - №6. - С.62-74.
3. Архитектура Югославии//Развитие социалистического искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. - 1979. - С.415-421.
4. Проблема мемориала в творчестве архитектора В.Богдановича/ /Автореф. дис. канд.иск. - М., - 1980.
5. О путях развития современного искусства Югославии//Искусство. - 1979. - №12. - С.38-43.
6. Поглед към съвременното изобразително изкуство в Югославия/ /Информационен седмичник за литература, изкуство и култура. - София. - 1980. - №29. - С.17-22.

7. Ансамбли югославского архитектора Богдана Богдановича// Искусство. - 1980. - №11. - С.54-59.
8. Принципы на орнаментализъм в Балканската живопис на XIX век//Култура. - 1980. - №6. - С.38-47.
9. Величанствени споменици југославенског архитекте Богдана Богдановича//Путеви. - Ваљалука. - Вып. XXVII. - 1981. - С.65-72.
10. Место непрофессионального искусства в художественной культуре Югославии XX века и европейская традиция//Славянские культуры и мировой культурный процесс/Сб. тезисов конференции ЮНЕСКО. - М. - 1982. - С.25.
11. Судьбы народного искусства в XX веке и Балканская художественная традиция//Балканские исследования. - М.: Наука. - 1984. - Вып. IX. - С.352-366.
12. Монументальное искусство Югославии сегодня//Искусство. - 1985. - №11. - С.13-14.
13. Проблема традиции в творчестве архитектора Б.Богдановича//Архитектура и общество/Международный ежегодник. - София. - 1987. - С.24-27.
14. Художественная семантика Видовданского храма Мештровича и идеология единения югославянства//Общественно-политическая мысль в Европе в конце XVIII - начале XX века: Тез. докл. науч. конференции. - М. - 1987. - С.78-80.
15. Проблема историзма в искусстве Балкан и России в конце XIX - начале XX века//Балканские исследования/Труды института славяноведения и балканистики АН СССР. - М.: Наука. - 1987. - Вып. X. - С.108-127.
16. "Наивное" искусство Югославии: стереотипы восприятия и эстетическая реальность//Искусство. - 1988. - №11. - С. 54-58.
17. Мемориалы СФРЮ и проблема героического. Семантический анализ жанра//Искусство социалистических стран Европы: проблема героя. - Киев.: Наукова думка. - 1988. - С. 43-55.
18. Орнамент как тип культуры//Миф. - София. - 1989. С.95-107.
19. Проблемы национального стиля в балканской архитектуре (вторая половина XIX - начало XX вв.) в контексте европейского романтизма//Советское славяноведение. - 1989. - №4. - С.75-79.
20. Ранний портрет на Балканах//Проблемы культуры/ Сб. предварительных материалов в VI международному конгрессу балканистики. М. - 1989. - С.51-65.
21. Живопись М.Половича и проблемы соц-арта в Югославии// Искусство. - 1989. - №11. - С.48-52.

22. "Национальный" стиль в Балканской архитектуре//Sixiem congres internationale d'etudes du Sud-Est Europeen/Resumees des communications. - Sofia. - 1989. - С.209.

23. Транзитивные модели в Балканской живописи в переходный период от пост-Византии к новому времени//История культуры и поэтика/Сб.тезисов науч.конференции. - М. - 1989. - С.41-45.

24. Образ Тени в Балканском искусстве//Балканские чтения. Структура текста/Материалы конференции. - М. - 1990. - С.92-97.

25. "Homo balcanicus" u delu K.Brancusi//Moment. - Beograd. - 1990. - №19. - С.105-111. И продолжение: 1990. - №20. - С.99-105.

26. Эволюция портретной живописи на Балканах в свете проблемы человека в культуре//Человек в культуре/Тез. симпозиума. - М. - 1990. - С.12-15.

27. Судьба меандра на Балканах: к проблеме соотношения геометрического орнамента и ритуала в контексте региональной традиции//Этногенез народов Юго-Восточной Европы. - М.: Наука. - 1992. - С.51-60.

28. Образ тени в Балканском искусстве (мифологический аспект)/Образ мира в слове и ритуале. - М. - 1992. - С.162-177.

29. Ornament i suprematizam//Рojmovnik ruske avangarde. - Zagreb. - 1993. - Sv.9. - С.145-151.

30. Рукописное в поэтике русского авангарда//Русский авангард в кругу европейской культуры/Материалы конференции. - М. - 1993. - С.71-74.

31. Натура и культура в русском авангарде//Натура и культура/Тез. конференции. - М. - 1993. - С.15-18.

32. Карнавал в русском авангарде//Информационный бюллетень МАИРСК. - 1993. Вып.27. - С.125-131.

33. Барочное пространство прозы А.Платонова//Барокко в авангарде, авангард в барокко/Материалы конференции. - М. - 1993. - С.40-42.

34. "Свет фонарный" и лезвие луча (К проблеме доизобразительного в живописи)//История культуры и поэтика. - М.:Наука. - 1994. - С.196-206.

35. К проблеме типов и смыслов древнебалканского орнамента//Балканские чтения-3/Тезисы и материалы конференции. - М. - 1994. - С.148-154.

36. Балканское надгробие как модель времени//Время в пространстве Балкан. - М. - 1994. - С.120-142.

37. Метафизика орнамента и супрематизм//Russian Literature. - 1994. - Вып. XXXVI-I. - С.123-130.

38. Balkan Mentality through the Issue of Ornament//The 9th Biennial Conference on Balkan and South Slavic Linguistics, Literature and Folklore/Abstracts. - Indiana University, Bloomington, Indiana. - 1994. - С.28-29.

39. Homo balcanicus в искусстве К.Бранкузи//Le 7-em Congres International d'Etudes du Sud-Est Europeen (Thessalonique, 29.08 - 4.09 1994)/Resumees des communications. - Thessalonique. - 1994. - С.130.

40. Мотив лабиринта в авангарде (графика Эсхера и проза Набокова)//Миф и культура: человек - нечеловек/ Тезисы конференции. - М. - 1994. - С.76-79.

41. О некоторых пространственных моделях авангарда "на излете"//Русский авангард в кругу европейской культуры. - М.: Радикс. - 1994. - С.384-394. (препринт)

42. Homo balcanicus eroticus или Эрос Бранкузи//Национальный Эрос/Сб. тез. конференции. М. - 1995. - С.68-72.

43. Проблема "присутствия" в авангардной живописи//Человек в контексте культуры. Славянский мир. -М.:Наука. - 1995. С.165-175.

44. Ел Лисицки као огледало зенитизма//Српска авангарда у периодици. - Београд. - 1996. - С.425-430.

45. The Balkan picture of the world in the work of C.Brancusi//The Tenth Conference on Balkan & South European linguistics, literature, & folklore/Abstracts. - Chicago University. - 2-4 May 1996. - С.17.

46. Мифологема "начала" в русском авангарде//От конструктивизма к сюрреализму. - М.:Наука. - 1996. - С.144-153.

47. Тема мусора в позднем авангарде//100 лет Р.О.Якобсону/Сб.материалов международного конгресса. - М. - 1996. С.204-206.

48. Социальные реалии в творчестве позднего Малевича//История и культура. - М.:Наука. - 1997 - С.250-260.

49. 'Почелуй - это мой путь в Дамаск'. (Об эротической теме в творчестве К.Бранкузи)//Национальный Эрос в культуре славянских стран. (в печати)

50. Эль Лисицкий как автопортрет юго-славянского авангарда. - В сб.: Автопортрет славянина. (в печати)

51. Шагал и Гоголь//Взаимодействие художественных культур 19 и 20 века. (в печати)

Подписано в печать 05.05.1998 г. Формат 60×84/16. Тираж 100 экз.

