Н.В. Злыднева (Москва, Россия)

В предчувствии катастрофы: начала хорватского модернизма и конец империи¹

Аннотация: Статья посвящена истории зарождения хорватского модернизма в изобразительном искусстве в 1910-е – начале 1920-х гг., принявшего форму экспрессионизма. В аспекте раннего экспрессионизма освещено творчество наиболее значимых хорватских живописцев и графиков (Л. Бабич, М. Трепше и другие), а также скульпторов (И. Мештрович), рассмотренное в контексте искусства балканского региона (сербских и словенских художников) в целом. Затронут ряд теоретических вопросов (типологии символизма и импрессионизма), тесно связанных с хорватским экспрессионизмом, а также проблема изоморфизма поэтики экспрессионизма как составной части авангарда феномену взрыва в культуре. В статье показано, что начала хорватского модернизма, сформировавшиеся в последние годы существования империи, отражают специфику балканской модели культурного развития в XX в., основанной на сближении крайностей.

Ключевые слова: хорватское искусство, экспрессионизм, символизм, начала и концы, Австро-Венгрия, взрыв, Бабич, Мештрович

N.V. Zlydneva (Moscow, Russia)

In Anticipation of Disaster: The Beginnings of Croatian Modernism and the End of the Empire

Abstract. The essay deals with the history of the first steps of modernism in Croatian visual arts in the 1910s – beginnings of the 1920s, which took the form of expressionism. In the aspect of early expressionism, the work of the most significant Croatian painters and graphic artists (L. Babić, M. Trepse and others), as well as sculptors (I. Meštrović), considered in the context of the art of the Balkan region (Serbian and Slovenian artists) as a whole, is observed. A number of theoretical issues are touched upon – the typology of symbolism and impressionism, closely related to Croatian expressionism, as well as the problem of isomorphism of expressionism poetics as an integral part of the avant-garde to the phenomenon of explosion in culture. The research shows that the beginnings of the Croatian modernism, which coincided with the end of the empire, reflect the specifics of the Balkan model of cultural development in the 20th century, based on the convergence of extremes.

¹ Статья написана в рамках российского-венгерского проекта «Россия и Венгрия на перекрестке культур Востока и Запада: проблема пограничья», поддержанного грантом РФФИ № 8-512-23002 (2018–2020).

Key words: Croatian art, expressionism, symbolism, beginnings and ends, Austria-Hungary, explosion, Babic, Meštrović

В настоящей статье речь пойдет о хорватском экспрессионизме в изобразительном искусстве, который зародился в последние годы существования Австро-Венгрии накануне Первой мировой войны. Пример раннего хорватского модернизма убеждает в том, что в культуре действуют законы, отличные от других сфер человеческой деятельности (экономики или политики) – здесь властвуют антиномии: в предчувствии гибели империи, на ее руинах, возникает необычайный подъем творческой активности писателей, поэтов и художников. Крах политической истории крупного территориально-государственного образования совпадает с возникновением новой культурной парадигмы. Встреча времен, пограничье начал и концов в Хорватии начала XX в., этой австро-венгерской провинции, впитавшей в себя традиции многих веков европейской цивилизации, оказались созвучны пограничью пространства империи, где пересеклись судьбы многих народов, языков и культур.

Последние годы Австро-Венгерской монархии стали для европейского экспрессионизма временем «скрытого собирания сил», а само направление в эти годы «делает из Европы тесную, замкнутую как в средневековье, почти религиозную общину»¹. Хорватская живопись и скульптура решительно покидают локальные национальные рамки и активно включаются в этот процесс. Между тем своей развитой стадии экспрессионизм – как стилевое направление и художественное credo целого поколения – достигает в Хорватии позднее, лишь к середине 1920-х гг. Применительно к первому десятилетию XX в. можно говорить лишь об истоках процесса, но они-то и интересны: именно ростки нового, возникающие в толще совсем иного образа художественной мысли, выступают моделью будущего типа развития и выявляют самое характерное не только в хорватском искусстве, но и, в известной мере, во всей южно-европейской «периферии», частично империи – на Балканах. Предметом настоящей статьи является проблема «начала» в балканском искусстве в связи с генезисом хорватского экспрессионизма, а также его гибридные формы и их причины *sub specie*. Рассмотрение начальных стадий формирования этого художественного направления на окраинах Австро-Венгрии ставит проблему изоморфизма художественного стиля и типологии развития региона, а также детерминант развития последнего.

Хронологически экспрессионизм в хорватской живописи разделяют на три этапа². Первый, *колористический* экспрессионизм, приходится на 1910-е гг. и продолжается до начала 1920-х. К этому периоду 1910-х гг. относится и скульптура раннего И. Мештровича, о которой тоже пойдет речь. Позднее, в 1921–1923 гг., возникает экспрессионизм *формы* с его обостренной предметностью и экстатической топикой – это апогей проявления стиля. Наконец, заключительная стадия, по мнению ведущих искусствоведов, приходится на 1924–1928 гг., когда в недрах экспрессионизма формируется так называемая «новая вещественность»³. Экспрессионизм для истории искусства Хорватии очень значим. Его зрелый этап в период межвоенного десятилетия принес свои ощутимые плоды: в это время

¹ Гюбнер Ф.М. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сборник / Ред.: Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М., 1923. С. 60–61.

² Protić M.B. Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva // 1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973. S. 7–22.

³ Komelj M. Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika // Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. 1920–1930. Ljubljana, 1986. S. 7–36.

здесь трудились классики хорватского искусства – такие замечательные живописцы, как Игнят Йоб, Петар Добрович, Оскар Херман, Любо Бабич и другие. Стилиевое развитие живописи в это двадцатилетие тесно связано с социальной историей. Спецификой начального этапа – не только для хорватских, но и сербских, а также словенских живописцев – явилось быстрое достижение высокого уровня художественного мастерства; огромный путь был пройден в сжатые сроки, и возникли настоящие шедевры.

Особенностью раннего хорватского модернизма явился его синкретический характер. В 1910-е гг. черты экспрессионизма в живописи еще слабо ощутимы, а порой стиль и совсем не отделен от импрессионизма (бытовавшего здесь под названием «пленэризм») и символизма в рамках общего стиля модерн. Как уже указывалось, акцент делался преимущественно на колорит, пастозную фактуру, а наиболее распространенными жанрами были портрет и пейзаж. В скульптуре идеи синтеза искусств, берущие начало в европейской сецессии, воплощаются в брутальной форме, а последнее – уже предвозвестник нового времени. Шлейф общего наследия символизма ощущался во всем: в выборе темы, трактовке натуры, использовании выразительных средств. Но угловатый рисунок, контрастный колорит, фактурная лепка объема сигнализируют о приходе новой эпохи. Такого рода стилиевая амальгама объясняется, на первый взгляд, просто: в начале века хорватские художники представляют первое поколение мастеров, получивших профессиональное образование за границей. Они пытаются обогнать время, торопливо пропустить через свой небогатый опыт стадии, которые западная Европа проходила на протяжении предыдущего полувека. Так что давно утвердившаяся в литературоведении модель ускоренного развития подходит к описанию их быстрого созревания как нельзя лучше¹. Модель эта, впрочем, не объясняет, почему так быстро на югославянской почве прижился именно экспрессионизм. Попробуем в этом разобраться.

Становление хорватского модернизма тесно связано с крупнейшими культурными центрами Австро-Венгрии – Веной, Прагой и Краковом, где художники получали профессиональное образование. Однако еще большее влияние на сложение художественного климата в Хорватии оказали два других европейских центра – Мюнхен и Париж, причем первенство, несомненно, держала Германия. Здесь, в Мюнхене, сначала в мастерской А. Ашбе, выходца из Словении, а потом уже в «свободном плавании», обретались многие югославянские молодые живописцы, образовав своего рода балканскую колонию: постигали азы ремесла, ходили в музеи, обсуждали новые принципы искусства, с которыми знакомились посредством живописи старших мастеров – Ван Гога, Мунка, но также и современников: Кандинского, Кирхнера, Хеккеля, Ротлуфа. Мюнхенский опыт вскоре перенесся на родную почву, и Загреб стал центром художественной жизни славян – южно-славянским форпостом европейской культуры. Именно в Загребе накануне и в годы Первой мировой войны сложился своеобразный «фронт» нового искусства. Среди событий, которые имели наибольшее значение для формирования художественного климата, хорватские искусствоведы называют «1909 год: “Savremenik” (журнал «Современник». – Н.З.) перепечатывает “Первый манифест футуристов”; 1910 год: открывается Ульрихов салон (одновременно с салоном журнала “Дер Штурм” в Берлине); в 1911 Любо Бабич создает свое программное полотно “Из мюнхенской мастерской”, а Томислав Крижан знакомится с Оскаром Кокошкой;

¹ Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М., 1964.

Шулетич в Мюнхене посещает выставку Ван Гога и Гогена <...>. 1914 год: выходит журнал “Vihor” («Вихрь». – Н.З.) Владимира Черны, который открывает теоретическую дискуссию об экспрессионизме»¹.

Начала хорватского модернизма тесно связаны с первыми шагами нового искусства в Сербии и Словении. И хотя Сербия не входила в состав Австро-Венгерской империи, участие сербских мастеров в группе мюнхенских южных славян было очень значимым. На свою балканскую родину художники возвращались обогащенные опытом встречи с духом северной готики и Возрождения, альпийского примитива, а также немецкого экспрессионизма в живописи и графике, особенно ясно заявившего о себе с первого года войны. Городская среда в славянских областях Австро-Венгрии начала XX в. была еще не очень развита, и поэтому не город, а изображение природы представлялось южным славянам особенно значимым. Переходные состояния природы, гористый ландшафт давали возможность передать тревогу, внутренний конфликт, экзальтацию. В отличие от немецких и чешских художников, хорватские, словенские и сербские мастера в 1910-е гг. перенесли акцент с социальных проблем и негативной топики на мотивы природных стихий как метафоры человеческих страстей. Буйство природы, «голос» взбунтовавшегося мира определили экспрессию полотен сербской художницы Надежды Петровиц (1873–1915), визионерские композиции словенца Ивана Грохара (1867–1911). Неукротимой стихией, духом витализма исполнены пейзажи серба Й. Биелича (1884–1964) и хорвата Л. Бабича (1890–1974).

М. Тарталья. Автопортрет. 1917 г. изображения, что было для косной хорватской среды тех лет явлением новым, и оно отразилось в живописной стилистике. Так, в своем «Автопортрете» (1917) М. Тарталья прибегает к гротескной деформации формы (совсем по Маяковскому: «лицо вытянуто, как у груши») и условному колориту: голова слеплена розовыми, желтыми и оранжевы-

¹ Maleković V. Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo: Katalog izložbe. Predgovor. Zagreb, 1980. N.p.

ми пятнами и помещена на рдяно-кирпичном фоне, передающем состояние тревоги персонажа. Своеобразной экспрессионистической редакцией позднего кубизма стал «Автопортрет» П. Добровича (1913) с подзаголовком «Рабочий». Петар Добрович – венгр по месту рождения и серб по национальности, близкий друг выдающегося хорватского писателя Мирослава Крлежи, воспитанник парижской школы – олицетворял поликультурную общность Австро-Венгрии. По сравнению с Тартальей он представил иной способ психологической автохарактеристики: в спиральном контрапосте торса с демонстративно поднятыми натруженными руками – поза труженика-художника в ее геометризированной предметности выражает активность натуры. Еще более острой экспрессией исполнена композиция Добровича «Богема» (1917) – динамичные позы пирующих, их словно клубящиеся очертания тел переданы резкой светотенью, в гротескной стилистике.

П. Добрович. Богема. 1917 г.

Высокого накала переживания удалось достичь и Л. Бабичу в созданном им в 1918 г. портрете М. Крлежи: рваный контур и резкие светотеневые контрасты – знак противоречивости натуры, мятежного духа портретируемого. Раздумывающий в эти годы над судьбами народа, увлеченный идеями левого толка, классик изображен живописцем в духе Прометея XX века, творца-мыслителя, готового принести себя в жертву нации. Идея визуально воплотить раздумья интеллектуала возникла у Л. Бабича еще раньше: в 1916 г. он написал портрет Любо Вейснера, переводчика и литератора, одного из основателей журнала «Savremenik», на страницах которого публиковались пионеры литературы XX в.: тот же рваный силуэт и экспрессивный, словно трепещущий, зигзагообразный мазок, передающий внутреннюю конфликтность портретируемого.

Л. Бабич. Мирослав Крлежа. 1918 г.

Л. Бабич. Голгофа. 1917 г.

Своеобразным продолжением этих портретов, но уже с акцентом на пейзаже, стала картина Л. Бабича «Голгофа» (1917). Высокий горизонт открывает вид на страшное зрелище троих распятых как бы с высокого холма, над которым разворачивается вселенская буря – огромные облака клубятся над плоской землей, исчерченной грозowymi отблесками. Космизация пейзажа достигается сочетанием крупных блоков форм в изображении стихийной силы и энергичных мазков, напоминающих хрупкие челны в разъяренной пучине – романтическая метафора тщетных усилий человека противостоять злой природе. В этой многоплановой драматической композиции угадывается будущее предназначение мастера, став-

М. Треше. Голгофа. 1920 г.

шего впоследствии известным театральным художником. К теме Голгофы мастер обратится еще не раз (в 1919 и в 1920 г.), однако данное воплощение осталось самым удачным. Мотив ожесточившихся против человеческого мира демонических сил лежит и в основе композиции Л. Бабича «Черное знамя» (1916): на вытянутом по вертикали полотне изображению крошечных людей противопоставлен гигантский стяг, колышущийся в грозowych небесах. Зрителю отводится роль демиурга, взирающего на ничтожность «человеческой комедии» с огромной высоты. Героизация тематики, ее трагический пафос обнаруживают в раннем хорватском модернизме след романтической традиции, пропущенной сквозь горнило европейской сецессии. Вспоминается полотно Л. Бакста «Античный ужас» (1907), давшее Вяч.И. Иванову повод для рассужде-

ний о конце цивилизации: загадочно улыбающаяся кора на фоне разверзшейся бездны передает предчувствие катастрофы, социальной и общекультурной.

Значимым вкладом в развитие экспрессионизма стали гравюры на меди Марьяна Трепше (1897–1964). Темы его произведений навеяны событиями войны: «Беженцы» (1919), «Убийство» (1919–1920), «Голгофа» (1920). В них ощутимо влияние немецкого искусства; экспрессия достигается посредством центростремительной композиции и высокой линии горизонта (точки зрения сверху), благодаря чему драматические сцены насыщаются движением и одновременно как бы обездвиживаются, словно приколотые к листу гербария: угадывается традиция протагонистов экспрессионизма Домье и Тулуз-Лотрека. Фигурки людей, застывших в неестественных угловатых позах, обретают характер причудливых иероглифов, почти анаморфических головоломок. Направленность силовых линий усиливается параллельными штрихами, придающими изображению чеканный ритм. Позднее в своих живописных работах Трепше еще более обострит формы и обогатит план содержания элементами психотической тревоги и ужаса («Автопортрет», «Голгофа», «Кони» – все 1920 г.). Психическое нездоровье в те же годы стало важным мотивом в творчестве В. Гецана (1894–1973): сцены из психиатрической больницы передают inferнальный ужас, в который погружен человек в неустойчивом состоянии психики. Это метафора зла, в котором пребывает мир: рисунок «Восстание» (тушь / бумага 1914) изображает вселенский мрак и посредством хаотически разнонаправленной штриховки, заполняющей изображения неба над городом, едва различимой движущейся толпы, орущей женщины на первом плане. Вместе с тремя своими единомышленниками: Вилько Гецаном, Миливое Узелацом, Владимиром Варлаем – Трепше организует «Группу четверки», которой будет суждено стать самым ярким событием «Весеннего салона» 1920 г. в Загребе, ознаменовавшего бурную фазу становления нового стиля. Именно с этой поры экспрессионизм в Хорватии займет доминирующие позиции и достигнет больших художественных высот.

В. Гецан. Восстание. 1914 г.

Значимым вкладом в формирование экспрессионизма в скульптуре стало творчество Ивана Мештровича (1883–1962). В 1910-е гг. происходит формирование индивидуальности мастера, переход от увлеченности Роденом, которому будущий скульптор отдал дань в период своего ученичества, и первых профессиональных шагов в Вене к принципам модерна, в соответствии с которыми были созданы шедевры раннего периода, такие как высеченные в мраморе «Воспоминание», «Моя мать», «Великая вдова» (все 1908 г.), а также предшествовавшие им рельеф «Художник моего народа» и городской фонтан «Колодец жизни» (оба: бронза, 1905 г.). В этих произведениях Мештрович опирается на опыт европейского

Ренессанса, что проявилось в трактовке объема крупными плоскостями, сбалансированной тектонической композиции, лаконичном силуэте. Вместе с тем в акцентированном движении, смелых ракурсах, линейности деталей, призванных ритмизировать целое, проступают не только уроки мастеров великого прошлого и Родена, но и вовлеченность уже сложившегося мастера в художественную среду европейской сецессии.

И. Мештрович. Милош Обилич. 1908 г.

самбль со множеством трехмерной скульптуры и рельефов, общая идея которого была подчинена принципам *Gesamtkunstwerk* (синтеза искусств). Между тем в недрах этого венского стиля сразу же обозначились черты иной природы. Ими стали произведения, запечатлевшие персонажей Косовского мифа. Речь прежде всего идет об изображении одного из главных героев Косовской битвы Милоша Обилича – легендарного сербского воина, воплощавшего стойкость защитников отечества: фигура дана в резком спиралевидном движении, напоминая сжатую пружину, готовую к мгновенному выбросу энергии.

Большая часть названных выше произведений была предназначена для масштабного проекта, над которым художник работал в эти годы – так называемого Видовданского храма. Проект, реализации которого не суждено было сбыться, был посвящен памяти о битве на Косовом поле, которая претворилась в Косовский миф¹ и стала символическим воплощением жертвенности и стойкости южных славян, глубоко укоренившись также и в сознании южнославянских народов, земли которых входили в состав Австро-Венгрии². Идея храма должна была, по замыслу скульптора, увлеченного в те годы политическими планами объединения южных славян в едином, независимом от империи государстве, означить героическую роль народов Балкан в судьбах современного человечества как неких новых эллинов, призванных влить молодую кровь в мехи старых культур. По проекту сооружение замыслилось как гигантский храмовый ансамбль

¹ Косовский миф возник на основе исторического события – битве на Косовом поле в 1389 г., 15 июня (День св. Вида, по-сербски – Видовдан), когда сербские войска потерпели поражение от наступавших на их земли турок, однако проявили невероятный героизм и стойкость. Героем битвы стал храбрый воин Милош Обилич, убивший турецкого султана Мурата, а погибший на поле брани предводитель сербов царь Лазарь был вскоре канонизирован как христианский мученик. В период идеи объединения южных славян в начале XX в. Косовская легенда стала своего рода знаменем единства воли народов, их верности идеалам общего героического прошлого. Подвергшийся политизации, это миф жив и поныне, в основном в среде современных сербов.

² Интерес к этой теме был обусловлен политической позицией Мештровича в тот период: художник выступал активным поборником объединения южных славян в едином самостоятельном государстве и был активным членом Югославянского Комитета (1915–1918) со штаб-квартирой в Лондоне, общественной организации, ратовавшей за освобождение южных славян от власти Австро-Венгрии. После окончания Первой мировой войны этот проект реализовался: возникло Королевство сербов, хорватов и словенцев, просуществовавшее вплоть до начала Второй мировой.

И. Мештрович.
Королевич Марко. 1911 г.

А неестественно удлинённый торс с гипертрофированной мускулатурой и напряжённое выражение лица насыщены такой экспрессией, что выдают уже иную «речь». Мифологическая героизация достигается здесь и введением своеобразной рамки: фигура покаянная, с отсечёнными предплечьями – своего рода цитата античной архаики. Ещё больший «сдвиг» по отношению к академической норме – в трактовке Королевича Марко. Персонаж южнославянского эпоса, мифический покровитель сербских воинов изображён – подобно античному герою – нагим, верхом на бодро гарцующем коне. Судорожно заведённая назад рука будто готова швырнуть камень, а необычная голова неловко упирается в плечо; всей напряжённой позой тела, слившегося с крупом животного и словно превратившегося в разъярённого кентавра, этот полудемон в человеческом обличье выступает персонификацией боли и воли.

В скульптурах Косовского цикла хорватский мастер идёт в фарватере европейского экспрессионизма, во многом предвосхищая творчество немецкого скульптора-экспрессиониста Э. Барлаха. След модерна различим разве что в рельефно круглящихся формах да орнаментально ритмизированной гриве волос могучего защитника, «рифмующейся» с параллельными прядями гривы коня. Во всем остальном – это уже детище иной эпохи, предвестник экспрессионистского бунта, краха империи, предчувствия всемирной катастрофы.

В 1916–1917 гг. преданность Мештровича католицизму начинает вытеснять его политические амбиции, и мастер обращается к теме Богоматери с младенцем. И здесь его экспрессионистские наклонности обретают новое обличье. Скульптурные произведения представляют собой своего рода стилистические аллюзии на готику: линейные, манерно вытянутые фигуры богородицы расчленены горизонтальными складками головного убора, рисунком удлинённых пальцев, графичных, словно вычерченных резцом, черт лица младенца. Плоскостные рельефные композиции знаменуют начало нового периода в творчестве мастера, в 1920-е гг. создавшего серию деревянных рельефов на библейские темы (в частности, Страстей Господних). К религиозным мотивам со стилизацией в духе готики в эти годы обращаются и другие мастера хорватской скульптуры, близкие к экспрессионизму, например Тома Росандич («Ессе homo», 1915; «Голова Христа», 1915). К стилистике героев Косовского мифа между тем Мештровичу суждено будет вернуться в его наиболее ярко отмеченной экспрессионизмом скульптуре 1940-х – в «Йове» (этом застывшем в крике, со словно вывернутым наружу в экстатических судорогах обнажённого тела библейском персонаже), а также в монументальной скульптуре «Памятнике Гргуру Нинскому» (Сплит, 1926–1929), «Монументе победы» (крепость Калемегдан, Белград, отлит в 1913 г., открыт в 1928), памятнике «Светозар Милетич» (Нови Сад, 1939).

Во всех отмеченных выше произведениях мы обращали внимание прежде всего на черты стиля, свойственные экспрессионизму. Однако одновременно учитывалось и другое, – а именно то, что им сопутствуют признаки символистской

традиции, стиля модерн, а также импрессионизма. Пейзажам раннего хорватского модернизма свойственны космизация пространства, его драматизация вплоть до трагического пафоса. След символизма в хорватском искусстве заметен и в обращении к библейскому преданию с целью метафорического переноса символического содержания в современность, в насыщенных солярной символикой круглящихся живописно-графических и скульптурных композициях (серия «Кони» В. Гецана, «Колодец жизни» И. Мештровича), в дионисийском разгуле стихий в сюжетах и форме, предвосхищающих авангардные прорывы. Связь раннего хорватского экспрессионизма с импрессионизмом столь же очевидна: открытый раздельный мазок, светотеневые эффекты, тяготение к пленэрной натуре. Необходимость разграничения этих стилевых направлений осознавалось современниками и широко ими обсуждалось. Так, в статье «Экспрессионизм» (1917) немецкий искусствовед проводит полосу размежевания между двумя стилевыми формациями по признаку соотношения *мир / Я*: «В импрессионизме произведение искусства вводило мир в сознание; экспрессионизм делает мир осознанным», — а на уровне плана выражения также обнаруживаются сдвиги: «...экспрессионизм частично заменил форму движением»¹. Нерасчлененность импрессионизма и экспрессионизма в хорватском модернизме 1910-х гг. особенно очевидна.

Неоднородность поэтики раннего экспрессионизма, ее переплетение с символизмом, импрессионизмом и модерном в творчестве югославянских художников заставляет задуматься о типологии художественного развития региона в целом, о значимости *начал* в модели мира южных славян, и хорватов в частности, о характере соединения этих *начал* с символическими *концами*. Можно утверждать, что концепт *начала* является доминантой балканского художественного самосознания². И тут особенности консервативной культуры империи приходят в противоречие с особенностями культуры населявших ее балканских народов. Уже поверхностные наблюдения показывают, что на Балканах нового времени много *начал* и почти нет традиции. Пафос новизны пронизывает весь XIX, а уж тем более XX в., а идея преемственности отступает на второй план, затушевывается, лишается актуальности. Сквозь все перипетии истории славян на Балканах проступает традиционная модель циклического развития, предполагающая слитность *начал* и *концов*, но при этом характерное для европейского искусства на этапе его секуляризации акцентирование новизны ими не только усвоено полностью, но и исполнено особого пафоса. Между тем пафос этот, несомненно, мифопоэтической природы. В нем открывается комплекс значений, восходящих к идее сотворения мира, первотолчка, Большого Взрыва.

Действительно, категорией *взрыва* наиболее емко описывается глубинная модель художественного пространства региона. Она приложима как к специфике историко-культурного развития балканских народов, которое характеризуется и резкими сменами ориентации, наложением фаз, и форсированными скачками, преодолевающими ход нормативно-европейской эволюции, так и к свойствам порождаемых «текстов», структура которых отмечена разнообразными границами: описанием экстатических состояний персонажей, маргинальными мотивами и маркированной стилистикой. С одной стороны, жесткость противопоставлений *свой / чужой*, *внутреннее / внешнее*, *Восток / Запад*, свойственная Балканам, слу-

¹ Хатвани П. Экспрессионизм (1917) // Семиотика и авангард: Сб. статей и антология. М., 2009. С. 844.

² О концепте начала в балканской культуре см.: Злыднева Н.В. Концепт начала в балканском авангарде и его архаические корни // Начало. Înciputul. Η αρχή. Fillimi... : Рождество и Новый год на Балканах: Сб. по материалам Круглого стола. М., 2014. С. 31–40.

жит обоснованием разного рода конфликтов, вражды и взрывообразных ситуаций в регионе, но, с другой стороны, ситуация «балканского котла», в котором переплавляются традиции, языки и обычаи, порождает образ Третьего, примиряющего противостояния, прокладывающего путь к постепенному развитию. Впрочем, в искусстве последнее достигается с трудом. Мифопоэтическая парадигма *начала* в живописи обнаруживает себя уже на уровне доминанты мотива: примером может служить тема весны, столь значимая в живописи словенского импрессионизма начала XX в. (живописцы Грохар, Якопич), который по праву считается родоначальником модернизма в землях австро-венгерских славян. В плане переворачивания стилевой иерархии, порождающей поэтику примитива, характерным примером реализации категории *начала* может служить хорватский примитив, что закреплено уже в названии (по-хорватски – *izvorna umjetnost*, т. е. в слове *izvorna*, ‘первоначальная’ в смысле ‘наивная’ реализована внутренняя форма ‘исток, дающий начало реке’).

И. Мештрович. Колодец жизни. 1905 г.

В такого рода *началах* различимо отдаленное эхо символизма – его влияние на хорватское искусство и архитектуру значимо для всего XX в. Так, идеей цикличности, сплетением *начала* и *конца* отмечен один из шедевров Ивана Мештровича – фонтан «Колодец жизни» («*Zdenac života*») 1905 г., установленный на одной из центральных площадей Загреба. Мотив истока осмыслен здесь как круговорот периодов жизни человека. Сцепленные друг с другом в полуобъятиях вокруг фонтана группы людей разного возраста (здесь и ребенок, и влюбленная пара, и воин, и старик) образуют единую композицию перетекающих форм, которая передает тему непрерывной смены поколений, а жизнь уподоблена струящейся воде родника.

Особенно ярко концепт *начала* проявился в авангарде, частным случаем которого выступает и экспрессионизм. Одна из наиболее последо-

вательных манифестаций авангарда – деятельность поэтов и художников, развернувшаяся вокруг международного журнала «Зенит», который выпускался группой приверженцев авангарда во главе с братьями Миич сначала в Загребе, а потом в Белграде с 1921 по 1926 г. (вышло 43 номера). Это движение достигло балканских широт, когда европейский авангард уже клонился к закату. На вооружение были взяты лозунги, актуальные в Европе и России еще в середине прошлого десятилетия и раньше: у фовистов, русских неопримитивистов (М. Ларионов, Н. Гончарова) и кубофутуристов (Д. Бурлюк, А. Крученых), а также Хлебникова, Маяковского и Малевича. А главный идеолог Зенита, Любомир Миич, в своих манифестах, опу-

бликованных на страницах первых выпусков журнала, провозгласил появление нового субъекта – «балканского варварогения», призванного покорить Европу с ее одряхлевшими ценностями и мещанским менталитетом. Примитивное, варварское как лежащее вне цивилизации, у ее истоков выражено концептом *начала*. Необычайно важными для балканского авангарда оказываются соотнесения по оси *Восток – Запад*, в которых Балканы попадают в парадоксальную ситуацию: *и там, и тут как ни там, ни тут*. Третий, балканский путь – это одновременное следование западным прототипам культуры и оспаривание их на основе негативной самоидентификации: *мы – не они*.

Сочлененность *начал* и *концов* отнюдь не хорватская и/или балканская специфика, а свойство всего искусства начала XX века: *les fauves* во Франции (фовизм), *dada* в Швейцарии (поэтика нулевой семантики), русский авангард – все они оперируют тем же соотношением. Мифологема *нового* (молодого, варварского, но и – тем самым – *первобытного*, т. е. сверхстарого) – родовая категория авангарда. *Первобытное* и *самобытное* (идентичные понятия) обращены к Востоку. Так, Бошко Токин в «Манифесте зенитизма» писал: «Быть варваром – означает: начало, возможность, творчество (Ницше, Уитмен, Достоевский – варвары, потому они – начало). Мы – югославы – варвары. Полет, динамика идеи, осознание нас самих проецирует нас высоко, далеко в ту цель, в свершение, в ЗЕНИТ» (здесь и далее перевод мой. – Н.З.)¹.

Начальное знаменует собой не точку отсчета, а апогей развития, зенит. Любомир Миич в своем манифесте 1922 г. сформулировал это так: «Зенитизм – это позитивная энергия в поднятии вертикали нового духа. Зенитизм также выступает как негативная энергия, потому что расходует свои силы в неизбежной борьбе с балаганным духом многочисленных культурных евнухов, в постоянной борьбе с их приземленной природой и узостью, этих никчемных людей, и обращению их в горизонтальное положение гроба».² Если рассматривать концепт начала в телесном коде, значимом для всего авангарда, на Балканах он предстает как начало маскулинно-фертильной природы. Становится ясно, почему именно Милошу Обиличу Мештрович уделил такое внимание в своем творчестве, работая над скульптурой Видовданского храма: легендарный герой представлял образ мужлана-воинки, но одновременно в народном сознании запомнился как последний язычник, присягнувший не столько на верность христианскому царю Лазарю, сколько патристическому (связанному с метафизикой места, с землей предков) долгу.

Метафора взрыва характеризует путь, пройденный ранним хорватским модернизмом с его наслоением фаз, быстрыми сменами ориентаций и смешанными формами конечных реализаций. Эта общая схема развития соответствует принципам поэтики авангарда в целом и экспрессионизма в частности, последнюю можно описать в категориях взрыва³: ситуация конфликта, нарушение границ, разрывы материи, центростремительная композиция – все это на уровне плана содержания и плана выражения характеризует взрыв как феномен природного мира. Взрыву как точке бифуркации соответствует и принцип неопределенности будущего, состояние тревоги и надвигающейся катастрофы, столь характерные для раннего хорватского модернизма. Используя выражение немецкого критика 1920-х гг. В. Гаузенштейна,

¹ Цит. по: *Subotić I. Zenit i avangarda 20h godina // Zenit i avangarda dvadesetih godina: Katalog izložbe. Beograd, 1983. S. 53.*

² *Op. cit. S. 53–54.*

³ О концепте взрыва в связи с авангардом см.: *Злыднева Н.В. Иконография войны и поэтика взрыва в живописи авангарда // Русский авангард и война: Сб. статей. Белград, 2014. С. 283–293.*

можно сказать, что во взрыве, как и в экспрессионизме, «происходит выворачивание наружу внутреннего образа мира»¹. Все это в некоторой мере объясняет, почему экспрессионизм так прочно укоренился в Хорватии и других областях обитания южных славян: стиль во многом оказался изоморфным той ситуации неопределенности, в которой находилась Австро-Венгерская монархия накануне мировой войны, а начала хорватского модернизма представляли собой модель «горячей» культуры, которой наиболее адекватна была категория взрыва, т. е. экспрессионизма.

Творчество мастеров этого раннего периода стилевого развития, в котором наиболее зримо произошло наложение на экспрессионизм черт модерна (или, точнее, того, что экспрессионизму предшествует), открывает поле для размышлений над типологической близостью символизма и экспрессионизма, а также их различиями, что в свою очередь может служить объяснением того, как формировался экспрессионизм у южных славян и почему на ранних этапах он принял гибридные, т. е. смешанные, формы. Общим местом в определении специфики экспрессионизма в научной литературе стало указание на доминанту субъективности, художественного Я автора, причем последний наделен свойствами пограничности психологического состояния: ему свойственна невротическая тревожность, типичны переживания то экстаза, то печали, переходящей в крайний пессимизм.

Все это имеет отношение к оценке состояния внешнего мира, который находится на грани катастрофы или уже перешагнул роковую черту. Налицо, таким образом, оппозиция *внешнего* и *внутреннего* как противопоставление в тождестве: мятежный субъект отражает «вздыбленный» мир объектов, но при этом и предписывает последнему собственную неуравновешенность. По наблюдениям П. Хатмани в уже цитировавшейся выше статье, «в экспрессионизме Я переполняет собою мир... он делает и самое форму содержанием»². Мир художника-экспрессиониста как бы вывернут наизнанку, экспансивен, центростремителен. Отсюда рваный контур отдельного изображения, диагональ композиции (часто следующей геометрической схеме лучей из единого центра), контрастность цветовой палитры и, как следствие, приверженность черно-белой литографии. Эти особенности формы отражены в иконографии: стихии движения в пейзаже (гроза, буря, ветер) и изображения человека (бегущего, растерзанного тела), а также его модальности (страдания плоти изображены в форме излияния внутреннего во внешнее: крик, кровь, экстатическая сексуальность, особенно женская). Негативизм топики, таким образом, находит соответствие в экспансии внутреннего во внешнее. Все эти свойства присущи и романтизму, и также, погружаясь в более глубокую историю, барокко и предшествующему ему маньеризму. Экспрессионизм в этом отношении представляет собой звено в цепи реализации принципов определенного типа поэтики, а именно в общих чертах европейской культуры – дионисийства, противостоящего аполлонийскому началу. Художник-экспрессионист настаивает на такой высокой степени самоценности мира объектов, при которой последние наделяются собственной индивидуальностью, прорывают границы вещественности и «проговаривают» на человеческом языке. Их речь между тем доводится также до края, что превращает ее в нерасчлененный крик, в некое подобие звериного рыка, т. е. человеческое и культурное подвергаются регрессии, а язык хотя и проблематизируется, но сводится к собственному отрицанию, исчезает. В этом экспрессионизм обнаруживает ходства и различия не только с

¹ Гаузенштейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм: Сб. статей / Ред.: Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М., 1923. С. 164.

² Хатмани П. Экспрессионизм. С. 842.

символизмом, но и с футуризмом; близость проявляется, в частности, в том, что утверждается внеязыковой мир – мир вещей¹. Однако в отличие от футуризма, в котором вещь асемантична, равна себе и не выходит за свои пределы, символистская вещь является знаком, указывающим на иную реальность. В этом символизм глубоко родственен экспрессионизму. Последний в европейском искусстве вырос из футуристического (кубистического) интереса к вещи как таковой, вещи столь ярко проявившейся, что она стала знаком интенсивности бытия. Символизм и экспрессионизм в известном смысле отождествились, хотя и оказавшись на противоположных художественных полюсах, по разные стороны от футуризма.

Футуристическое звено практически выпало из художественной эволюции Хорватии. Однако гибридная поэтика раннего экспрессионизма хорватских и, в целом, югославянских мастеров получает свое объяснение: находившиеся в сфере влияния немецко-австрийского региона, где модерн как поздняя версия символизма был чрезвычайно сильно укоренен в искусстве, художники с легкостью восприняли экспрессионизм, который во многом «рифмовался» с символизмом, но предоставлял возможность переключения регистра, т.е. перехода от языка символов к языку вещи. В начале развития этого направления в 1910-е – начале 1920-х гг. «вещь» еще не обрела своих четких очертаний с точки зрения мотива и жанра. Предметность распространилась главным образом на портрет и пейзаж не только по причине вышеуказанной, а именно неразвитости города, отсутствия урбанистического компонента в культуре, но и, очевидно, по причине смежности мотива природы с символистской темой стихий. Портрет также был легким трамплином к переходу на рельсы новой поэтики: рефлектирующее Я человека эпохи модерн естественно перетекало в субъектность экспрессионизма, но внутреннее содержание индивидуальности получало выражение во внешнем, как вывернутая наизнанку плоть, т.е. происходило возведение вещи в более высокий статус ее отдельного от мира существования. И портрет, и пейзаж, таким образом, выполняли функцию символического предмета, а именно вещи как знака, отсылающего к «искаженной» реальности, как свидетельства несовершенства мира, как симптома катастрофы. Портрет и пейзаж были в известной мере уравнены с вещью. Не случайно подъем интереса к экспрессионизму в первой половине 1920-х гг. увенчался переходом к *новой вещественности* конца десятилетия.

Начала хорватского экспрессионизма пришлись на *концы* истории – крах Австро-Венгерской империи, войну и последующие мировые катаклизмы. Парадоксальным образом свойственная экспрессионизму поэтика неопределенности заложила фундамент вполне определенного развития, на десятилетия задав вектор пути искусства в этом регионе. Именно экспрессионизму хорватская культура во многом обязана таким далеким друг от друга явлениям, как знаменитая Хлебнинская школа примитива, возникшая в 1930-х гг. на волне интереса социально-критического сюрреализма как поздней стадии экспрессионизма к искусству самоучек, с одной стороны, и послевоенная абстрактная живопись акции (Э. Муртич) – с другой. Плодотворность поэтики хорватского экспрессионизма, особенно в его раннем, синкретичном изводе, заставляет также задуматься о своеобразии художественного менталитета балканского региона, парадоксально соединяющего воедино *начала* и *концы* в наиболее драматические периоды культурной и политической истории.

¹ О вещи в футуризме см.: *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии Маяковского // *Umjetnost Riječi. God. XXV. Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća.* Zagreb. 1981. S. 225–260.

ЛИТЕРАТУРА

Гаузенштейн В. Об экспрессионизме в живописи // Экспрессионизм: Сб. статей / Ред.: Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М., 1923. С. 133–188.

Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы. М.: Наука, 1964. 312 с.

Гюбнер Ф.М. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей / Ред.: Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М., 1923. С. 49–67.

Злыднева Н.В. Концепт начала в балканском авангарде и его архаические корни // Начало. Înciputul. Η αρχή. Fillimi... : Рождество и Новый год на Балканах: Сб. по материалам Круглого стола. М.: Институт славяноведения, 2014. С. 31–40.

Злыднева Н.В. Иконография войны и поэтика взрыва в живописи авангарда // Русский авангард и война: Сб. статей. Белград: Издательство Белградского университета, 2014. С. 283–293.

Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Riječi. God. XXV, Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb, 1981. S. 225–260.

Хатвани П. Экспрессионизм (1917) // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин; под общ. ред. Ю.С. Степанова. М.: Академический Проект; Культура, 2006. С. 842–845.

Komelj M. Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika // Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. 1920–1930. Ljubljana, 1986. S. 7–36.

Maleković V. Ekspesionizam i hrvatsko slikarstvo: Katalog izložbe. Predgovor. Zagreb, 1980. N.p.

Protić M. Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva // 1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, minhenskikrug, impressionizam, ekspresionizam. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973. S. 7–22.

Subotić I. Zenit i avangarda 20^h godina // Zenit i avangarda dvadesetih godina: Katalog izložbe. Beograd, 1983. S. 49–74.

REFERENCES

Faryno J. Semiological aspects of poetry of Mayakovsky. U: Umjetnost Riječi. God. XXV. Izvanredni svezak: Književnost – Avangarda – Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb. 1981, ss. 225–260.

Gachev G.D. (1964) Accelerated Development of Literature. Moscow. Nauka Publ. 312p.

Gauzenstein V. On the Expressionism in Painting. In: Expressionism: Collected papers / Eds.: E.M. Braudo, N.E. Radlov. Petrograd; Moscow. 1923, pp. 133–188.

Gübner F.M. (1923) Expressionism in Germany. In: Expressionism: Collected papers / Eds.: E.M. Braudo, N.E. Radlov. Petrograd; Moscow. 1923, pp. 49–67.

Hatvani P. Expressionism (1917) // Semiotics and Avant-garde: Anthology / Eds.: Yu.S. Stepanov, N.A. Fateeva, V.V. Feshchenko, N.S. Sirotkin. Moscow. Akademichesky Proekt ; Kultura Publ. 2006, pp. 842–845.

Komelj M. Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in grafika. U: Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. 1920–1930. Ljubljana. 1986, ss. 7–36.

Maleković V. (1980) Ekspesionizam i hrvatsko slikarstvo: Katalog izložbe. Predgovor. Zagreb. N.p.

Protić M. Poćeci jugoslovenskog modernog slikarstva. U: 1900–1920: plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam. Beograd / Muzej savremene umetnosti. 1973, ss. 7–22.

Subotić I. Zenit i avangarda 20h godina. U: Zenit i avangarda dvadesetih godina: Katalog izložbe. Beograd. 1983. ss. 49–74.

Zlydneva N.V. Iconography of War and the Poetics of Explosion in the Avant-garde Painting. In: Russian Avant-garde and the War: Collected papers. Belgrade. Belgrade University Press. 2014, pp. 283–293.

Zlydneva N.V. The Beginning as a Concept in Balkan Avant-garde. In: The Beginning. Începutul. Η αρχή. Fillimi...: Christmas and the New Year on the Balkans: The proceedings of the Round Table. Moscow. Institute of Slavic Studies (RAS) Press. 2014, pp. 31–40.

За любезное разрешение на репродуцирование картин Бабича, Трепше и Тарталья, а также предоставленные фотографии, выражаю глубокую благодарность Галерее современного искусства в Загребе (*Moderna Galerija u Zagrebu*) и лично госпоже Ладе Бошняк-Велагич (*g-đa Lada Bošnjak-Velagić*).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. М. Тарталья. Автопортрет. 1917. Картон /масло. 34х18 см. Музей современного искусства. Загреб. Режим доступа: <http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/488103-mario-tartaglia.html> (дата обращения: 07.08.2016).

2. П. Добрович. Богема. 1917. Холст / масло. Галерея современного искусства. Загреб.

3. Л. Бабич. Мирослав Крлежа. 1918. Дерево / масло, 44х33,5 см. Галерея современного искусства. Загреб.

4. Л. Бабич. Голгофа. 1917. Дерево / масло 77,5х81. Галерея современного искусства. Загреб.

5. М. Трепше. Голгофа. 1920. Бумага / акварель. 645х480 мм. Галерея современного искусства. Загреб.

6. В. Гецан. Восстание. 1914. Тушь / бумага. 17,5х11,5. Частн. собрание. Загреб. Из книги: *Ekspresionizam: Katalog izložbe. Zagreb, 1980. Ил. 37.*

7. И. Мештрович. Милош Обилич. 1908. Бронза. 260 см. Народный музей. Белград. Из книги: *Кечкемет Д. Иван Мештрович. Сплит, 1970. Ил. 23.*

8. И. Мештрович. Королевич Марко. 1911. Эскиз, бронза. 40 см. Галерея Мештровича. Сплит. Из книги: *Кечкемет Д. Иван Мештрович. Сплит, 1970. Ил. 34.*

9. И. Мештрович. Колодец жизни. 1905. Бронза, 108 см. Загреб. Из книги: *Кечкемет Д. Иван Мештрович. Сплит, 1970. Ил. 9.*

Сведения об авторе:

Наталия Витальевна Злыднева,
доктор искусствоведения
зав. отделом истории культуры
славянских народов
Института славяноведения РАН

Nataliya V. Zlydneva,
PhD (habil.) in Art History
Head of the Department
of Slavic Cultural History
Institute of Slavic Studies RAS
natzlydneva@gmail.com