**Беларускi дзяржаўны унiверсiтэт**

**Гістарычны факультэт**

**Кафедра гiсторыi Беларусi старажытнага часу i сярэднiх вякоў**

**РЕФЕРАТ НА ТЕМУ:**

**ИСКУССТВО ХОРВАТИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Мiнск, 2010

**ИСКУССТВО ХОРВАТИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Становление нового светского искусства в Хорватии происходит значительно позднее, чем в Сербии. С начала века до его середины художники продолжают расписывать церкви, следуя установленным еще в XVIII в. традициям. Причину этого можно объяснить тем, что условия для развития национального искусства в Хорватии были еще менее благоприятны, чем в Сербии.

В то время как Сербия в продолжение XIX в. все прочнее закрепляет свою государственную самостоятельность, Хорватия, наоборот, в начале XIX в. ее окончательно утрачивает. После Венского конгресса (1814—1815) Хорватия вошла в состав Австрийской империи, где господствовал меттерниховский жандармский режим.

Необычайной слабостью буржуазии следует объяснить, что борьба за национальную культуру захватывает Хорватию лишь в 1830—1840-х гг.; эта борьба полна противоречий, сказавшихся прежде всего в движении иллиризма, которое стремилось объединить хорватов, словенцев и сербов, но на деле хорватская молодая буржуазия хотела стать во главе других южнославянских народов. И все же нельзя переоценить прогрессивное значение иллиризма, когда хорватские деятели ратовали за возрождение национальной культуры, за изучение хорватского языка и боролись против мадьяризации и германизации. Такова была деятельность Ивана Деркоса, Янко Драшковича, Людевита Гая. По инициативе Гая, в 1835 г. начала выходить газета на хорватском языке «Новина хорватска»; вокруг нее объединились деятели национального Возрождения, содействовавшие открытию в 1830—1840-х гг. ряда культурных учреждений: Матицы Иллирской—фонда для издания и распространения книг на хорватском языке, и Народного дома, который положил начало музею. Накануне 1848 г. было организовано литературное общество и получено разрешение на открытие академии[[1]](#footnote-1).

Важной особенностью национального движения был интерес к народной поэзии, в которой видели выражение национальной самобытности. Эти принципы (так же как и Караджич в Сербии) защищали в своих статьях Димитрий Деметер и словенец Станко Враз, выпустивший в Загребе сборник «Народные иллирийские песни». К национальным темам обращаются поэты Петр Прерадович и Иван Мажуранич. Поэма Мажуранича «Смерть Смаил аги Ченгича», написанная в 1846 г., полна народным возмущением, и в ней слышится призыв к освобождению от чужеземного ига[[2]](#footnote-2).

Изобразительное искусство несколько отстает от литературы: лишь в середине XIX в. появляется первый, действительно светский художник — Векослав Карас. С именем Караса (1821—1858) обычно связывается начало нового искусства в Хорватии. Карас родился в семье ремесленника-портного в Кар-ловце. Некоторое время юноша работает в мастерской местного живописца, где делает копии с религиозных картин. Осенью 1838 г. один меценат организует сбор денег и помогает молодому художнику уехать в Италию, чтобы там продолжать свое художественное образование[[3]](#footnote-3).

Известно, что Карас в это время выполняет не только копии с картин старых мастеров, но и работает в области портрета. Есть упоминание о его автопортрете этого времени. После краткого путешествия по Италии он в конце 1841 г. едет в Рим, где живет в продолжение семи лет. В Риме под непосредственным руководством Овербека он пишет в 1842—1843 гг. картину «Моисей, оставленный матерью на берегу реки» (Карловац, галерея). Таким образом, Карас попадает под влияние назарейцев и близких к ним итальянских пуристов, которые как раз в то время (в 1843 г.) выпускают свой манифест. Однако, несмотря на условное и, по существу, подражательное и потому безжизненное искусство художников этих направлений, именно общение с ними могло в то же время подтолкнуть Караса на работу с натуры. Во время своего пребывания в Риме он делает зарисовки народных типов: «Женщина в национальном костюме из Кампаньи» (1841—1847, акварель, Загреб, Современная галерея Югославской Академии наук и искусств пишет жанровые сцены — «Девушка из Неаполя» (1845—1847, Загреб, галерея) и другие, однако в них его больше всего интересует национальный костюм.

Лучшей работой этого периода является «Римлянка с лютней» (1845— стр. 181 1847, Загреб, галерея). Эта картина может служить примером мастерства художника, но Карас создает тот же идеализированный образ, овеянный сентиментальным настроением, который мы можем встретить у многих художников, работавших в это время в Риме.

В 1848 г., в год революционного подъема, Карас возвращается на родину и включается в борьбу за национальную культуру. Сначала он живет в Карловце, затем в Загребе, где занимает скромное место учителя рисования в городских школах и в то же время продолжает работать как портретист. Судя по портретам, написанным на родине, художник скоро понял, что творчество назарейцев не созвучно тем задачам, которые должны быть поставлены перед искусством хорватского народа. Художник резко порывает со всякой идеализацией, подчас бывает даже грубоват и примитивен, что видно в «Портрете ребенка» (1850-е гг., Загреб, галерея)[[4]](#footnote-4).

В других портретах — Анны Крешич (1852—1856, Загреб, галерея) и купца Крешича (1852—1856, там же), первого хорватского ученого-экономиста,— художник прежде всего стремился передать индивидуальные особенности и характер своих моделей. Оба портрета выполнены в простой, аскетической манере. Если в выражении лица Крешича видна сосредоточенность и целеустремленность, то в портрете Анны Крешич передана наивность во взгляде голубых глаз и чуть смущенной улыбке. В то же время у художника заметно стремление к обобщению. В его «Автопортрете» (1850-е гг., не сохранился), в этом строгом и углубленном в себя человеке, представлен образ просветителя[[5]](#footnote-5).

В 1851 г. художник едет в Боснию, по-видимому, для зарисовки исторических памятников; вспомним, что с этой целью и Аврамович совершал путешествия. Интерес к историческим памятникам характерен для периода борьбы за становление национальной культуры. К сожалению, ни портреты, сделанные в Боснии, ни зарисовки памятников не сохранились, как и многие картины, в том числе портрет Станко Враза. Неожиданно обрывается творческий путь художника; в 1858 г. Карас кончает жизнь самоубийством.

Творчество Караса протекало в тяжелой политической обстановке. 1850-е годы были вообще не благоприятны для развития хорватского искусства. В конце 1851 г. в Австрии был установлен абсолютистский режим. Жизнь хорватского народа попадет под контроль австрийской жандармерии и католической церкви, официальным языком становится немецкий.

Но в 1860-е гг., когда Австрия очутилась в трудном экономическом и политическом положении (после Крымской войны и войны против Франции и Пьемонта), буржуазия и дворянство Хорватии смогли возобновить борьбу за независимость.

В 1867 г. было образовано Австро-Венгерское государство, власть над хорватскими землями была передана Венгрии. На Саборе 1868 г. было утверждено Хорвато-Венгерское соглашение. Экономически и политически Хорватия подчинялась теперь Венгрии, однако Хорватия сохраняла автономию во внутренних делах и хорватский язык признавался официальным. Оживляется культурно-художественная жизнь страны: основываются Академия наук и искусства, Национальный музей. По стране открываются художественные школы (например, школу в городе Осиек основала семья Гоцендорф). Благодаря стараниям епископа И, Штросмайера и историка Франьо Рачкого организуется «Общество друзей хорватского искусства»[[6]](#footnote-6).

Утверждение национальной культуры — такова основная задача, которую ставили перед собой общественные деятели, представители разных политических партий. Этой задаче служило и изобразительное искусство. Почти все художники этого времени обращались к национальной исторической тематике, к историческим событиям, в которых утверждались права хорватского народа. Параллельно развивается и бытовой жанр, где крестьянская тема занимает важное место. Не надо, однако, забывать, что хорватское искусство находилось под влиянием идей иллирийского движения, стремящегося к объединению всех югославских народов. Отсюда интерес художников к жизни других народов Югославии, в частности черногорцев.

Кроме того, при рассмотрении искусства Хорватии второй половины века необходимо иметь в виду, что связь хорватских художников с Венской и Мюнхенской академиями была сильнее, чем у сербских художников. Этим объясняется, что на творчестве многих хорватских художников сказался налет салонного академизма. И все же, несмотря на противоречивые тенденции, которые мы будем наблюдать в творчестве хорватских художников, их исторические картины, портреты общественных деятелей, пейзажи с памятниками старины, иллюстрации к произведениям национальных поэтов — все это являлось своеобразной формой борьбы за национальную культуру[[7]](#footnote-7).

С этой стороны показательна деятельность Фердо Кикереза (1845—1893), работающего в разных жанрах, но целеустремленность его работ одна: отобразить жизнь хорватов, черногорцев и других народов. В 1875 г., во время пребывания в Черногории, он делает портрет князя Николая, иллюстрирует одно из лучших произведений Петра Негоша — «Черный венец». После этого возвращается в Загреб, где остается до конца своих дней, работает над историческими композициями. Темой для одной из них он берет «Коронование Дмитрия Звонимира», одного из последних королей Хорватии. Изображая этот эпизод со всей торжественностью (именно для этой цели король поставлен в центре композиции), живописец тем не менее старался представить действие так, как будто он его непосредственно наблюдал. Очень живо дано лицо короля; поворот его головы создает впечатление, что он прислушивается к читаемому тексту. Выразительны лица и других изображенных, только на фигуре женщины с ребенком (помещенной слева на картине) есть налет театральности. Но самое неожиданное и удивительное для такой торжественной композиции — это складка сбившегося с места ковра на первом плане; очевидно, художник хотел внести момент случайности в композицию, изобразить историческое событие так живо, как будто оно происходит на наших глазах, что было в духе времени. Интересен Кикерез и в своих взволнованных, широко написанных пейзажах, как «Пейзаж Котора» (Загреб, галерея), и выразительных народных типах. Такова его «Женщина из Туро-полья» (Загреб, частное собрание), в которой сильными мазками вылеплено характерное лицо.

Хорватские художники этого поколения особенно убедительны тогда, когда обращаются непосредственно к натуре. Это можно наблюдать и у Николы Машича (1852—1902) в его живых пейзажах, написанных и в Италии (на Капри и Венеции) и на реке Саве. Югославские искусствоведы справедливо сравнивают их с пейзажами барбизонцев и Ионкинда. Но законченные картины Машич пишет совсем в другом плане. В них исчезает искренность чувства, появляется приглаженность, салонная красивость (недаром в Париже он учился у Бугро), например в картине «Пастушка гусей на реке Саве» (1880, Загреб, галерея), где дан идеализированный образ крестьянской девушки.

Лучшим произведением Машича является его «Житель Лики» (1880, Загреб, галерея). Правда, художник не стремился создать обобщенный образ; слишком явно для зрителя, что крестьянин позирует. Однако, посадив свою модель на фоне гладкой стены, изобразив крестьянина почти в упор, художник дал убедительный портрет. На этот раз Машич не приукрашивает свою модель, не увлекается этнографическими подробностями, хотя и представил крестьянина в национальной одежде. Художник пытался вложить в изображение более глубокое содержание. Передана задумчивость, сосредоточенность, усталость старика. Краюшка хлеба в руках крестьянина, палка, прислоненная к стене, — все эти подробности показывают, что художник в свою картину стремился привнести рассказ, что, впрочем, было характерно для жанровой живописи этого времени, в частности австрийской[[8]](#footnote-8).

Налет салонного академизма, который был виден в произведениях Машича, еще более присущ творчеству далматинского художника Влахо Буковца (1855—1922), ученика французского живописца Кабанеля. В духе Кабанеля он пишет исторические композиции и картины на темы «Божественной комедии» Данте. В картине «Черногорка» (1883, Загреб, галерея) художник пытался в образе женщины олицетворить героизм черногорцев, борющихся за свою независимость. Однако и этот созданный им образ театрализован. Не ровен Буковац и в портретах. Наряду с внешне Эффектными портретами («Портрет прокурора Боланья», Сплит, Художественная галерея) художник создает и более содержательные образы («Портрет Д. Карамана», Сплит, собр. Карамана). В Загребе Буковац в 1894 году организует Народную хорватскую выставку, а в 1898 году —Хорватский салон и Общество хорватских художников. Вокруг Буковца группируется ряд художников. Среди них немало живописцев того же самого академического направления, например Бела Чикош Сессия (1864—1931), написавший ряд театрализованных салонных произведений: «Гомер обучает Данте» (Загреб, Институт истории рабочего движения), «Одиссей» (1898, там же), «Пь ета» (1897, Загреб, галерея). Однако порой академическая условность его картин нарушается реалистическим изображением. Так, в реалистическом плане трактована голова Олоферна в картине «Юдифь и Олоферн» (1892, Загреб, галерея).

Бела Чикош Сессия создает и историческую картину «Последние богомилы» (1913, Загреб, галерея); он обращается к теме весьма интересной, вспоминая еретиков-богомилов, которые учат своих приверженцев «не повиноваться властям своим». По словам их противника пресвитера Козьмы, они, «осуждая богатых, царя ненавидят, поносят старейшин» Обращение к подобным темам даже в начале XX в. имело огромное политическое значение, так как в Австро-Венгрии в это время наряду с социальной борьбой приобретала все более широкий размах национальная борьба. Поэтому так долго темы своих картин хорватские художники берут из истории.

Целестин Медович (1857—1920) пишет композицию «Сабор в Сплите» (1897, Загреб, Институт истории рабочего движения); на этом Саборе хорватский народ в X в. отстаивал свое право совершать богослужение на славянском языке. Хотя общий характер картины помпезен, отдельные образы выразительны. Недаром лучшее, что создал Медович,— это его портреты: «Старец» (Загреб, галерея) и «Старуха» (Сплит, Художественная гале- стр, 186 рея). Трудно представить, что этот же художник, создавший такие реалистические портреты, одновременно мог написать в духе Кабанеля картину «Вакханалия» (1893, Загреб, галерея)[[9]](#footnote-9).

К историческим композициям обращается и Отон Ивекович (1869—1939). Он берет темы из жизни Николая и Петра Зринских. Этим художник напоминает о заговорах против Габсбургской монархии и тем самым призывает хорватский народ к государственной самостоятельности. В другой композиции, «Коронование короля Томислава» (1905, Загреб, галерея), рассказывается о былом могуществе хорватского государства.

В ряде картин Ивекович пытался освободиться от салонно-академических тенденций, так характерных в это время для хорватского искусства. Не случайно поэтому в картине «На страже» (1898, Загреб, галерея), где пред- С1р 187 ставлен один из эпизодов борьбы за независимость, художник столь большое место уделяет пейзажу. Вместе с тем Ивекович стремится создать известное настроение, передать тревогу, охватившую спешившихся всадников, выслеживающих врага. Передача определенного настроения характерна и для других работ художника. Даже в небольшом этюде крестьянки (Загреб, частное собрание) мы видим, что художник раскрывает душевное состояние женщины, передает задумчивость.

Следует отметить, что в 90-х гг. хорватские художники, обучавшиеся в Мюнхенской Академии, все более отходят от условного академического искусства и оказываются под воздействием реалистического искусства немецкого живописца Лейбля, которое в свою очередь развивалось под влиянием Курбе. Это, в частности, помогло Црнчичу (1865—1930) встать на путь реализма, что видно уже в его ранних работах — «Девочка» (1890, Загреб, галерея) и особенно в картине «Славонец» (1891, там же), в которой изобра- стр 18а жен крестьянин за лущением кукурузы. Интересно, что художник не только создает национальный тип (который перекликается с «Жителем Лики» Машича), но уже изображает человека за работой. Трактовка темы труда в бытовой живописи в это время уже была очень широко распространена в искусстве (вспомним, например, картины Либермана), и в этом Црнчича нельзя назвать новатором.

Идя за Лейблем в смысле создания выразительного монументализирован-ного образа, Црнчич пытался преодолеть некоторую статичность в изображении фигуры, которую можно наблюдать у немецкого художника в конце 1870-х — начале 1880-х гг. Правда, еще в манере Лейбля дан натюрморт на втором плане (корзина, кувшин, сумка), явно написанный для того, чтобы уравновесить композицию, что делает ее несколько нарочитой; но в картине уже есть движение, свободно разбросаны листья кукурузы и початки, рассы паны зерна у ног крестьянина. Известную динамику в картину вносит и скользящий свет, свет выделяет фигуру, и внимание зрителя сосредоточивается на крестьянине. Художник не вписывает фигуру в интерьер и не окутывает ее светом, как это делал Либерман в своих произведениях в начале 80-х гг. (например, в «Ткачах»), а позднее и Лейбль. Творчество Црнчича как бы задерживается на реализме Лейбля 70—80-х гг., хотя он и делает попытки внести в изображение больше непосредственности и жизни. Это особенно видно в картине «Девочка» (1890, Загреб, галерея). Девочка показана со спины, будто застигнута художником врасплох[[10]](#footnote-10).

Црнчич уделяет внимание и живописным видам своей родины, и прежде всего изображению Адриатического моря. В его пейзажах всегда чувствуется тревожное настроение. Казалось, что может быть спокойнее изображения двух парусных лодок на море в тихую погоду? Однако в том, как в пейзаже стр# 1,1 «Затишье» (Загреб, галерея) художник неровными мазками передает вибрацию отражения лодок в воде, как по-разному освещены паруса, как то вздымаются, то опускаются очертания облаков, ощущается беспокойство. Романтические настроения еще более выражены в его графических пейзажах «Вид Брибира» и «Вид Врбника». Они перекликаются с пейзажами сербского художника Крстича. Романтичны сами мотивы их[[11]](#footnote-11).

Большое место в графическом творчестве Црнчича занимают виды старого Загреба. Црнчич выступает и как иллюстратор, он иллюстрирует одно из самых ярких произведений южнославянской литературы — «Черный венец» черногорского поэта Петра Негоша. В творчестве Црнчича уже четко определялась новая тенденция реалистической живописи, однако в его искусстве не было еще бунтарства против академической живописи. Это наметилось лишь в самом конце XIX и в начале XX в.

Важное значение для искусства Хорватии этого времени имела организация венского Сецессиона в 1897 г. На его выставках принимали участие художники различных национальностей, различных направлений. Члены Сецессиона ратовали за развитие индивидуального, свободного от всяких норм искусства, резко противопоставляя свое творчество академизму. По примеру венского Сецессиона, в 1908 г. и в Загребе было основано общество «Медулич», а в 1916 г. — «Весенний салон».

Хорватские художники постоянно совершают теперь поездки по Европе, и не только в Италию и Германию, все чаще они едут в Париж, где, естественно, знакомятся с новейшими течениями искусства (эмиграция молодых художников объясняется и тем, что в начале XX в. на хорватский народ обрушились новые репрессии, в Загребе закрывается университет, преследуется всякое живое слово).

Несмотря на влияние зарубежной культуры, наиболее сильные индивидуальности сохраняют и развивают традиции родного искусства. Такими художниками были живописцы Рачич и Кралевич, график Кризман и скульптор Мештрович.

Творческий путь Мирослава Кралевича (1885—1913) и Иосипа Рачича (1885—1908) был очень коротким. Кралевич изучал право в Вене и уже тогда писал портреты и пейзажи. К 1905 г. относится его автопортрет. С 1906 г. он начинает серьезно заниматься живописью, едет в Мюнхен, работает в частных школах и в Мюнхенской Академии, где в то время учились и два других хорватских художника — Рачич и Бецич. Однако академическое преподавание не удовлетворяло Кралевича, он увлекся, как пишут его биографы, реализмом Курбе и Лейбля. Действительно, об этом говорят плотность формы, тяжелые мазки, которыми Кралевич достигает пластичности формы, а также сдержанный колорит в целом ряде пейзажей и портретов, которые Кралевич пишет на родине, куда приезжает во время каникул. В этом плане написан «Автопортрет с собакой» (1910, Загреб, галерея). Фигура художника, при- Стр. 194 двинутая к самой раме, занимает почти весь холст, за ней пустая комната. Может быть, этим приемом художник хотел передать чувство одиночества или отрешенности от окружающего мира. Единственный друг художника — собака, именно потому так бережно он своей рукой обнимает пса. В этом портрете, написанном очень широко, в обобщенной манере, ощутимо большое напряжение[[12]](#footnote-12).

В 1911 г. Кралевич едет в Париж, занимается в студии «Гран-Шомьер». Как будто предчувствуя скорую смерть, он весь отдается работе, стремясь вобрать новые впечатления.

Он пишет маслом, пастелью, акварелью, делает офорты, режет гравюру по дереву. Просматривая произведения парижского периода, легко заметить, что он то увлекается Сезанном, то Ван-Гогом, то Гогеном, то делает рисунки, в которых видна необычайно тщательная проработка формы. В эти годы, 1911—1912, художник создает целый ряд интересных работ. Одно из лучших его произведений этого времени — «Бонвиван» (Загреб, галерея), острое, саркастическое изображение прожигателя жизни. Однако этому бонвивану не легко живется, наоборот, можно прочесть тревогу в горькой усмешке на лице. Как обычно, и это произведение Кралевича лаконично по цвету. Черный, серый, белый доминируют в картине, а немного красного (спинка кресла, на котором сидит мужчина) придает колористической гамме остроту. Наряду с этим портретом в Париже Кралевич создает «Девочку с куклой» (Загреб, галерея) — обаятельное произведение в духе Веласкеса — Мане. Лаконичны и обобщенны его пейзажи этого времени — «Люксембургский сад» стр. 195 (Загреб, галерея).

В Париже Кралевич пробыл недолго: он заболел туберкулезом и уехал на родину, где написал несколько портретов.

Рано умер и его товарищ Рачич, покончив в Париже жизнь самоубийством. Рачич сначала учился в Вене, а затем в Мюнхене у словенского художника Ашбе. Однако в противоположность своим словенским товарищам, ученикам Ашбе, — Грохару, Якопичу (о которых речь будет дальше) — он не пошел по пути импрессионизма. Как и работы Кралевича, его произведения написаны в строгой серой и черной гамме. Сосредоточенны, грустны и серьезны люди на портретах Рачича, даже если это женщины или дети. С этой стороны очень , т характерно его произведение «Мать и дитя» (1908, Загреб, галерея). Изображение женщины с ребенком за столом, покрытым белой скатертью, на котором стоит чашка и лежат две булочки, воспринимается зрителем как нечто большее, чем просто бытовая сцена. Застывшее лицо матери и не по-детски сосредоточенное выражение лица ребенка создают то тревожно-драматическое настроение, которое мы видели и у Кралевича и которое характерно для югославского искусства того времени.

Рачич, как и Кралевич, не стремится дать иллюзорное изображение. Он обобщает форму, иногда акцентирует ее светом, но все для того, чтобы найти большую остроту, дать более меткую характеристику. Например, в «тр. 196 «Автопортрете» (Загреб, галерея) светом выделена часть лица; этим подчеркнута его асимметричность, резкий блик положен на правый глаз, отчего лицо приняло выражение отчужденности. В другой работе, в портрете «Старика» (1907, там же), наоборот, лицо затемнено и общей светлой массой дана одежда, на которой едва выделяется седая борода, по ней скользят солнечные блики; само выражение другое — примиренности, успокоенности.

В том же направлении (в стремлении найти более острые характеристики) развивалось и творчество Владимира Бецича (1886—1954). В «Портрете старика» (1906, Загреб, галерея) и в портрете «Девочки» (1907, там же) Бецич идет по тому же пути обобщения и некоторого упрощения формы, чтобы достигнуть остроты психологической характеристики и внутреннего напряжения. К характеристике его творчества мы еще вернемся.

К этой же плеяде художников следует причислить и графика Томислава Кризмана (1882—1955). Еще будучи учеником Чикоша Сессия и Црнчича, он делает карикатуры для журнала «Тлуот. 1 Уцепас». Затем он учится в Вене, Мюнхене и Париже и в 1910 г. возвращается в Загреб. Он работает в области офорта, гравюры на дереве, литографии, обращается к пейзажам своей родины и в 1910 г. издает большую и малую серии, посвященные Боснии и Герцеговине. Уже в это время раскрылся талант Кризмана как портрети-«тр. 197 ста. Его рисунки, например «Портрет Ю. Ткалчича» (Загреб, частное собрание), отличаются выразительностью образа, смелой кадрировкой[[13]](#footnote-13).

В последней трети XIX в. начинается развитие хорватской скульптуры, которая носила до этого времени чаще всего эклектический характер, хотя можно указать на ряд значительных памятников. Среди них выделяется монументальный памятник далматинцу Андрию Качичу Миошичу, автору книги «Разговор приятный народа славинского», поставленный в Загребе скульптором Иваном Рендичем. (1849—1932).

Однако в его других работах заметна некоторая излишняя детализация. Тенденция к измельчению формы ощутима в статуе «Девочка в народном костюме» (Загреб, галерея), где Рендич, увлеченный воспроизведением народной одежды, создал декоративно-салонное произведение. Неубедителен и надгробный памятник политическому деятелю А. Старчевичу (в Шести-нах около Загреба). Соединение портрета и аллегорической фигуры — традиционный прием для надгробных памятников, но скульптор в этом памятнике неправомерно соединил натуралистически трактованный портрет и аллегорию.

Налет салонности виден и в творчестве ученика Венской и Мюнхенской академий Рудольфа Вальдеца (1872—1929).

Академические традиции в скульптуре, ее эклектический характер преодолевает Роберт Франгеш-Миханович (1872—1940), творчество которого развивается под сильным влиянием Родена, и Тома Росандич (1878—1958), показавший в своих произведениях большое мастерство и знание лучших традиций европейской скульптуры. Его творчество было отмечено на Римской выставке 1911 г. (о нем речь еще будет впереди).

Использование наиболее значительных достижений европейской скульптуры (Микеланджело, Родена, Бурделя), вместе с тем стремление возродить традиции народного хорватского искусства ярко и талантливо сказались в творчестве Ивана Мештровича (1883—1962), самого выдающегося скульптора не только хорватского, но и всего югославского народа.

Чувство жизненной энергии, напора, страсти характеризует творчество Мештровича. Это очень ясно ощущается, когда вступаешь в сад перед галереей Мештровича в Сплите, где расставлены его произведения, и когда проходишь залы галереи с его скульптурами. Он одинаково может передавать внутреннюю жизнь человека в напряженных, динамических образах («Автопортрет», 1912) и показать легкое, едва заметное дыхание спящего человека («Сон», 1927).

Путь Мештровича сложен и противоречив, как противоречив, впрочем, путь почти всех больших художников XX в. Несомненно, он был не свободен от влияния стиля «модерн». Попытка художников создать большой стиль часто сводилась к стилизации под искусство прошлого, к чрезмерному увлечению чисто декоративными моментами. Однако следует указать, что хорватский скульптор не мыслил, что искусство может быть оторвано от жизни. Творчество Мештровича, особенно в ранний период, было тесно связано с чаяниями народа, Мештрович жил его интересами, стремился выразить его вековые страдания, прославить его героев, его борьбу за освобождение.

Мештрович рос в крестьянской семье, где народные традиции были особенно крепки. Его детское воображение было захвачено песнями гусляров о Косовской битве, о Марко Кралевиче, Милоше и других национальных героях. Отец будущего скульптора был искусным каменщиком и резчиком и этому ремеслу научил сына! Мальчик с ранних лет проявлял интерес к художественным памятникам, его биографы рассказывают о впечатлении, которое на него произвел замечательный собор в Шибенике. Он запомнил на всю жизнь грубоватые выразительные фигуры Адама и Евы на северном портале храма. Юноша и сам пробует резать по дереву и высекать из камня. Его «Босниец верхом на коне» (камень, 1898, Сплит, Художественная галерея) обратил на себя внимание местных жителей. Соотечественники решают помочь ему получить образование.

Сначала, в продолжение десяти месяцев, он работает у каменотеса Били-нича в Сплите. Этот своеобразный город, в архитектуре которого с необыкновенной ясностью видно наслоение веков, помог Мештровичу познакомиться с искусством своего края. По-видимому, здесь он изучал горельефы кафедрального собора, в частности «Бичевание Христа» Юрия Далматинца, где с такой экспрессией передано движение.

Но уже в октябре 1900 г. Мештрович едет в Вену — работает у скульптора Отто Кенига, преподавателя школы прикладного искусства, и подготавливается к сдаче экзамена в Академию[[14]](#footnote-14).

В Венскую Академию он поступает в 1901 г. и учится там в продолжение четырех лет. Профессорами его были Эдмунд Хелмер, Ханс Биттерлих и архитектор Отто вагнер. Последний имел большое влияние на учащуюся молодежь, в том числе и на Мештровича. Вагнер в это время еще строил здания в эклектическом стиле, а в своей преподавательской деятельности и в своих трудах (его книга о современной архитектуре вышла в 1894 г.) излагает новые принципы архитектуры и тем самым показывает, что возможны новые пути и для других искусств. Однако, может быть, не столько Академия, сколько сама культурная жизнь Вены оказала большое влияние на формирование творчества Мештровича, поскольку в Вене было много учащихся славян, где дискутировались вопросы, связанные с жизнью славянских народов. Мештрович интересуется в это время и русской культурой, о чем, в частности, свидетельствует сделанная им статуя Льва Толстого[[15]](#footnote-15).

С другой стороны, на выставках венского Сецессиона Мештрович мог познакомиться с творчеством многих европейских скульпторов, в том числе с произведениями Родена, Менье, Минне, и уже в 1903 г. Мештрович сам становится членом венского Сецессиона.

Из названных скульпторов, пожалуй, Роден производит на него наиболее сильное впечатление. Воздействие Родена можно наблюдать в таких ранних произведениях Мештровича, как статуя Льва Толстого (1903, гипс, Сплит, Художественная галерея), «Портрет девочки» (1904, бронза, Дубровник, галерея искусств) и фонтан «Источник жизни» (1905, бронза, Загреб). Об этом влиянии свидетельствует не только внешнее заимствование формы, обобщенный силуэт и желание как бы «смазать» все детали, что видно в статуе Толстого, но и стремление создать символические образы. В фонтане «Источник жизни» фигурам, изображающим разные возрасты, придано философское значение. Однако в этом произведении экспрессия отдельных образов дана с известным нажимом и доходит до натуралистичности, что совсем уж не свойственно французскому скульптору. Дальнейшее знакомство с французским искусством происходит в Париже, где Мештрович живет в продолжение двух лет. Именно здесь скульптор находит собственный язык, вырабатывает свой стиль, создает произведения, которые органически связаны с культурой югославского народа. О новых поисках хорватского скульптора говорит его статуя «Мать» (1908, мрамор, Белград, Народный музей). В этой работе Мештрович уже ясно заявил свое творческое кредо. Для него произведение искусства — не внешнее подражание натуре, не только изображение какого-либо объекта, а прежде всего раскрытие больших идей. Поэтому, воплощая образ своей матери, он не подчеркивает индивидуальные черты, а дает значительный, обобщенный образ. В этой далматинской женщине (национальность художник выразил типом женщины и ее костюмом) воплощены народная мудрость и пережитое страдание. Как напряженна ее поза, как сосредоточенно ее лицо с прикрытыми глазами! Скульптор дает ощутить пластическую красоту облегающей фигуру одежды, с ритмично повторяющимися складками. В этой статуе уже налицо то стремление к монументальности, которое будет характерной чертой творчества Мештровича. Еще будучи в Париже, Мештрович задумывает комплексный монументальный памятник в честь Косовской битвы, над которым он работает в продолжение нескольких лет (1907—1912). Возможно, что сама мысль создать скульптурный комплекс была продиктована «Вратами ада» Родена. Но в отличие от Родена скульптуры мыслились связанными с определенной архитектурой. По замыслу Мештровича, должен был быть сооружен грандиозный храм, в котором скульптура являлась бы его неотъемлемой частью. Скульптор в своем произведении хотел утвердить право человека на борьбу за свою национальную независимость. Храм Косово Мештрович мыслил не только как памятник событиям 1389 г., а как память о горе, о страданиях, порабощении, которые потерпели народы Югославии, и как память «о борьбе за освобождение»[[16]](#footnote-16).

Этот грандиозный замысел, конечно, был не по силам не только молодому скульптору, но и целому коллективу скульпторов. Понятно, Мештрович не мог его осуществить. Сохранились лишь модель этого храма, выполненная из дерева, и отдельные фигуры; они ясно выражают замысел скульптора. Одни статуи представляют легендарных героев, они прославляют мужество народа, другие изображают вдов и матерей, это — аллегорические фигуры, раскрывавшие трагедию народа. Одной из центральных фигур Косова храма должна была быть статуя Марко Кралевича (1909, бронза, Белград, Народный музей; 1910—1911, бронза, Сплит, галерея Мештровича). Легендарный герой изображен скачущим на столь же легендарном коне. В этом образе скульптор стремился запечатлеть непобедимую храбрость Кралевича, воспетую в народных сказаниях. Вдохновленный народным эпосом, Мештрович воплотил свою идею с такой же грубоватой силой. Мештрович сознательно продолжает традиции народной скульптуры. Это сказалось в примитивной декоративной трактовке гривы и хвоста лошади ритмичными, строго параллельными линиями. Вместе с тем своих героев Мештрович изображает обнаженными, как бы возвращаясь к античным образцам. Именно так он изобразил Милоша Обилича (1908, бронза, Белград, Народный музей).

Важно отметить, что движение у Мештровича всегда выражает определенный душевный порыв человека. Об интересе художника к передаче внутреннего состояния говорят и другие работы этого цикла.

Произведение Мештровича наполнено большим содержанием и когда он обращается к аллегорическим и символическим образам, столь свойственным стилю «модерн». Скульптуры из цикла Косовского храма, изображающие женщин, символизируют скорбь матерей и вдов, выражают народную силу. К этому кругу скульптур принадлежат группа «Две женщины» (1907, мрамор, Белград, Народный музей), «Воспоминание» и другие.

Наиболее впечатляющая из этих скульптур «Воспоминание» (1908, мрамор, Белград, Народный музей). Безмерное страдание выражено в остановившемся взгляде женщины. Ее неловкая, скованная поза характеризует состояние человека, погруженного мыслью в прошлое. В отличие от этих аллегорических фигур Мештрович для Косовского храма выполняет рельефы, изображающие вполне конкретное событие: поле битвы, но и здесь скульптор показал, с одной стороны, мужество воинов, с другой—страдание раненых[[17]](#footnote-17).

Одновременно с монументальными работами Мештрович создает ряд «тр. 204 портретов. Из них наиболее значительными представляются «Портрет матери» (1909, бронза, Загреб, галерея Мештровича, вариант в Сплите, галерея Мештровича) и «Портрет отца» (1910, бронза, Белград, Народный музей). В портретном жанре скульптор ставил иные задачи. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить «Портрет матери» со статуей «Мать», о которой речь была выше. В портрете, несмотря на обобщенность форм, художник подчеркивает индивидуальные, конкретные черты. В отличие от статуи глаза в портрете изображены открытыми, взгляд суровый, умудренный опытом. Показаны и морщинки, свидетельствующие о печати времени. Любопытно, что художник своих родителей изобразил в национальной одежде (тюрбан в портрете отца и головной платок в портрете матери). Вместе с тем в энергичной трактовке формы видна взволнованность скульптора. Это еще в большей мере можно видеть в «Автопортрете» (1912, гипс, Белград, Народный музей) с его рез-стр. 204 ким поворотом головы и мужественной лепкой.

Среди произведений этого времени следует выделить портрет итальянского скульптора Леонардо Бистолфи (1913, гипс, Турин, собр. Бистолфи), друга Мештровича В этом произведении видны дальнейшие искания художника. Он стремится передать живое выражение портретируемого. Когда смотришь на этот портрет, не можешь отделаться от впечатления, что скульптор запечатлел Бистолфи во время разговора, но в то же самое время здесь дан обобщенный, монументальный образ[[18]](#footnote-18).

Такое же впечатление производит и портрет Родена, выполненный в следующем году (1914, гипс, Загреб, ателье Мештровича). Французский скульптор изображен сидящим, наклонившимся вперед. Дан необычный обрез фигуры по колено. Им подчеркивается движение фигуры, поза становится напряженной. Благодаря смелой моделировке, глубоким впадинам свет причудливо играет на лице и руках. Таким образом, в этот период, до первой империалистической войны, Мештрович одновременно работает и в области портрета и над монументальными памятниками. Иногда, желая, чтобы его портреты казались жизненными и правдивыми, скульптор доходит до иллюзорности. В монументальных памятниках он идет по пути большого обобщения, ищет наиболее сильные по своей выразительности эффекты. Если в портретах и других станковых произведениях дано как бы скрытое движение, то к монументальной скульптуре почти всегда оно — сильное и порывистое.

В период империалистической войны, во время которой Мештрович живет в Риме, Лондоне, Женеве и Каннах, его творчество приобретает новую направленность. Глубоко переживая те страдания, которые принесла война народам, он обращается не к национальным, а общечеловеческим темам. Однако для Мештровича решение общечеловеческих проблем в это время свелось к религиозной тематике, именно в религиозных образах он передает страдание и горе. В «Снятии с креста» и «Оплакивании» (1914, бронза, Сплит, галерея Мештровича) в поисках выразительности, предельной экспрессивности скульптор деформирует отдельные части фигуры, натуралистически передает другие. Эти тенденции, близкие к экспрессионизму, видны и в таких произведениях, как «Голова Христа» (1914, бронза, Сплит, галерея Мештровича). В них утрачивается пластичность формы, силуэты приобретают графический характер. Понятно, что художник все чаще работает теперь в рельефе, используя дерево («Снятие с креста», 1917, Сплит, капелла Мештровича), так как этот материал поддается более разнообразной фактурной обработке, которая необходима Мештровичу для достижения все той же экспрессии^ Иногда Мештрович даже подчеркивает контуры фигур рельефа черной линией, как, например, в рельефе «Христос в Гефсиманском саду» (1916, дерево, Дубровник— Лапад, собр. Косора), а фигуры апостолов даны только графическим изображением. В этих работах явно выявилась ограниченность Мештровича; тема страдания трактуется как безысходная, что, впрочем, было типично для западноевропейского искусства периода войны и, в частности, для экспрессионизма. Здесь не показаны ни борьба, ни мужество человека, что так свойственно было довоенным произведениям Мештровича[[19]](#footnote-19).

К концу войны скульптор вновь обратился к темам родной истории. Он делает рельеф «Лучники» (1917, гипс, Лондон, собр. Ситон Уотсон), который стр. 206 должен был входить в серию «Хорваты на Далматинском побережье». Но и это произведение отлично от довоенных работ. В плоском рельефе изогнутые фигуры даны предельно схематично, стилизация под египетское искусство здесь особенно становится ощутимой. Обращаясь к живой натуре, Мештрович создает портреты, полные обаяния и пластической выразительности, как «Портрет жены художника» (1915, бронза, Загреб, галерея) и «Голова мальчика» (1915, мрамор, Сплит, галерея Мештровича). Находясь во стр. 206 Время войны в Лондоне, Мештрович становится членом Югославского комитета, и теперь деятельность скульптора была направлена на освобождение словенцев и хорватов от австро-венгерского владычества и объединение их с сербами.

В отличие от скульптуры, в развитии которой мы могли усмотреть своеобразные черты, архитектура Хорватии шла теми же путями, что и архитектура Австрии. Хорватские архитекторы часто работали в тесном сотрудничестве с венскими. Архитектура первой половины века связана с именем загреб-ского архитектора Бартоломея Фельбингера (1785—1871). Его постройки, в частности Народный дом (Загреб), ныне здание институтов Академии наук, ясно говорят о классицистических тенденциях. Реминисценция классицизма видна и в доме Ю. Дёмётерфи (1830) в Загребе того же архитектора[[20]](#footnote-20).

Для архитектуры второй половины века характерен тот же эклектизм, который был в это время свойствен всей Европе. В этом смысле очень показательны постройки Германа Болле (1845—1926), соратника венского архитектора Фридриха Шмидта, с которым он вместе строил здание Югославской Академии. В 1879 г. Болле поселился в Загребе. В своих постройках, например в Школе и Музее прикладного искусства (1888—1892), он часто соединял элементы готической и ренессансной архитектуры.

Учеником Болле был один из самых талантливых хорватских архитекторов, Виктор Ковачич (1874—1924), позднее он учился у венского архитектора Вагнера и из его лекций усвоил принципы новой архитектуры, которые стал проводить в своем творчестве по возвращении в Загреб в 1899 г. Этот принцип воплощен в его последнем сооружении — Бирже в Загребе (ныне Народный стр. 209 банк), законченном X. Эрлихом. Постройка интересна тем, что формы классицизма сочетаются с новыми принципами архитектуры. Торец здания решен как портик в ионическом стиле, в то время как боковые стены, расходящиеся от торца, решены просто, конструктивно. Ковачичу принадлежат и постройки жилых домов. В 1906 г. Ковачич основывает «Клуб хорватской архитектуры». В конце XIX и начале XX в. можно говорить о формировании загребской школы архитекторов. Среди них должны быть отмечены: Хуго Эрлих (1879—1936) и Э. Шен (1877—1949), которые в своих постройках следовали уже новым тенденциям в архитектуре. И все же со всей определенностью следует подчеркнуть, что наибольшие достижения в хорватском искусстве периода конца XIX и начала XX в. были в области скульптуры. Ее дальнейшее развитие во многом определено творчеством Мештровича.

**Список источников и литературы**

1. Россия и Балканы. Из истории общественно-политических и культурных связей (XVIII в. — 1878 г.). М.: 1979.
2. Политические и культурные отношения России с югославянскими землями в 18 в. Документы. М.: 1984.
3. Лещиловская И.И. Общественно-политическая борьба в Хорватии 1848-1849 гг. М., 1979.
4. Очак И. Хорвато-русские культурные связи. Вт. пол. ХIХ — нач. ХХ века. М., 1993.
5. Чуркина И. В. Словенское национально-освободительное движение в ХIХ в. и Россия. М., 1971.
6. Суботина В. Культура Хорватии с древнейших времен до начала ХХ века. – М., 2009
7. Нуриев С. Культура южных и западных славян. Т.2. Мн., 2008

1. Суботина В. Культура Хорватии с древнейших времен до начала ХХ века. – М., 2009 [↑](#footnote-ref-1)
2. Нуриев С. Культура южных и западных славян. Т.2. Мн., 2008 – С. 18. [↑](#footnote-ref-2)
3. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 54. [↑](#footnote-ref-3)
4. Нуриев С. Культура южных… - С. 26. [↑](#footnote-ref-4)
5. Чуркина И. В. Словенское национально-освободительное движение в ХIХ в. и Россия. М., 1971. – С. 89. [↑](#footnote-ref-5)
6. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 62. [↑](#footnote-ref-6)
7. Нуриев С. Культура южных… - С. 29. [↑](#footnote-ref-7)
8. Очак И. Хорвато-русские культурные связи. Вт. пол. ХIХ — нач. ХХ века. М., 1993 – С. 55. [↑](#footnote-ref-8)
9. Россия и Балканы. Из истории общественно-политических и культурных связей (XVIII в. — 1878 г.). М.: 1979. [↑](#footnote-ref-9)
10. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 77. [↑](#footnote-ref-10)
11. Россия и Балканы. Из истории общественно-политических и культурных связей (XVIII в. — 1878 г.). М.: 1979. – С. 84. [↑](#footnote-ref-11)
12. Нуриев С. Культура южных… - С. 35. [↑](#footnote-ref-12)
13. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 78. [↑](#footnote-ref-13)
14. Россия и Балканы. Из истории общественно-политических и культурных связей (XVIII в. — 1878 г.). М.: 1979. [↑](#footnote-ref-14)
15. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 94. [↑](#footnote-ref-15)
16. Политические и культурные отношения России с югославянскими землями в 18 в. Документы. М.: 1984. – С. 322. [↑](#footnote-ref-16)
17. Нуриев С. Культура южных… - С. 40-41. [↑](#footnote-ref-17)
18. Суботина В. Культура Хорватии… - С. 99. [↑](#footnote-ref-18)
19. Лещиловская И. И. Общественно-политическая борьба в Хорватии 1848-1849 гг. М., 1979. – С. 39. [↑](#footnote-ref-19)
20. Нуриев С. Культура южных… - С. 43. [↑](#footnote-ref-20)