



ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Национальная академия
искусств Украины

ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

М. А. ПРОТАС

СКУЛЬПТУРНЫЕ СИМПОЗИУМЫ УКРАИНЫ

СТИЛИСТИКО-ПАРАДИГМАЛЬНАЯ
ЭВОЛЮЦИЯ

Киев
Феникс
2012

ББК 63.3(4Ук)
УДК 94(477)
П-83

Протас М. А.

П-83 Скульптурные симпозиумы Украины: Стилистико-парадигмальная эволюция / Ин-т проблем соврем. искусства Нац. акад. искусств Украины. — К. : Феникс, 2012. — 400 с. : ил.

ISBN 978-966-136-038-8

Монография исследует культурологический спектр проблем пленэрного движения скульпторов, являющегося важным элементом культурного диалога современности. Исторические ретроспекции стилистико-парадигмальной эволюции ландшафтной пластики раскрывают специфику скульптурных пленэров, модернизирующих художественную жизнь Украины последней трети XX в. и презентующих отечественную школу пластики на международных скульптурных симпозиумах рубежа миллениума. Автор, опираясь на значительный корпус научной аргументации, анализирует особенности образно-пластического мышления украинских скульпторов, отыскивая универсальные формообразующие императивы и принципиальные самоидентификационные эстетические установки, отличающие отечественные симпозиумы от зарубежных.

Научное издание рассчитано на специалистов в области художественной культуры, искусствоведов, критиков, студентов гуманитарных вузов и всех интересующихся вопросами искусства и культуры современности.

ББК 63.3(4Ук)

Печатается решением Ученого совета
Института проблем современного искусства НАИ Украины
от 15 ноября 2012 г., протокол № 8

Рецензенты:
акад. НАИ Украины, д-р искусствоведения, проф. А. К. ФЕДУРУК
д-р филос. наук, проф. М. А. ШКЕПУ
д-р искусствоведения, старш. науч. сотр. А. А. Пучков

*Всем подвижникам скульптурных пленэров,
а также моим единомышленникам — скульпторам
и философам — посвящается эта книга*

ISBN 978-966-136-038-8

© М. А. Протас, 2012
© ИПСИ НАИ Украины, 2012
© Изд-во «ФЕНИКС», 2012

ОТ АВТОРА

Идея написания данной книги возникла не так давно. К этому подтолкнуло набирающее солидные масштабы в современной художественной жизни нашей страны и за рубежом движение скульптурных пленэров, находящее все больше и больше горячих сторонников не только среди творческой элиты общества, но также среди представителей социально-политических структур власти, понимающих важность эстетического вклада художника в культурное развитие национальных пространств. Широкий общественный резонанс пленэрного почина содействовал укреплению стимула частных бизнесменов, усматривающих в инвестиционных стратегиях поддержания искусства глубокую личностную мотивацию, побуждающую практически каждого спонсора благородно оставлять в дар городам созданные на пленэрах скульптуры.

Между тем, другим важным для меня импульсом, способствующим осмыслению феномена украинских пленэров, явилось общение с моими коллегами и друзьями, пожалуй, самыми истыми почитателями пленэрного творчества, среди которых — философы, интеллектуалы, аристократы духа, и каковыми, на мой взгляд, являются Алексей Босенко, Антон Мусулин, Ирина Каменщикова, к мнению которых я с благодарностью прислушиваюсь, впрочем, оставляя за собственной творческой интуицией окончательный оценочный вердикт.

Все эти обстоятельства положительно содействовали выреванию моего научного интереса, нацеленного на комплексное культурологическое освоение причин и закономерностей этой устойчивой формы скульптурного творчества

под открытым небом, формируя сугубо личное желание разобраться, многоаспектно осмыслив уникальное явление, свидетелем которому пришлось быть вот уже как 25 лет. Мне довелось наблюдать уникальность практически первых шагов только родившегося пленэрного движения Украины, приезжая еще в качестве сотрудника Института искусствознания, фольклористики и этнологии имени М. Ф. Рильского НАН Украины на многие пленэры, включая тростянецкий, радикально изменивший не только жизнь украинских скульпторов, но и мою личную судьбу.

Наблюдая за творческим процессом, мне посчастливилось общаться с участниками непосредственно во время их работы над скульптурой. И с ними уже в неофициальной обстановке мы живо дискутировали по целому корпусу культурологических и философских вопросов, касающихся среди прочего: генезиса скульптурных пленэров, эстетики, императивов свободного творчества, теорий поиска истины в искусстве и проч. (безусловно, особенно яркими остались в памяти горячие споры у ночного костра, с неизменными кулинарными изысками, принятыми в подобных полевых условиях). Поэтому, если быть предельно откровенной, то именно скульпторы-пленэристы придали мне окончательной смелости приняться за непростой труд написания данной книги.

Теперь же представился сам случай осуществить задуманное благодаря поддержке дирекции Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, включившего данную монографию в план фундаментальных исследований института на 2011 г.; и ей — в лице директора академика В. Д. Сидоренко, заместителя директора доктора искусствоведения А. А. Пучкова, заведующей отделом Н. Н. Булавиной и сотрудников редакционного отдела я выражаю искреннюю признательность.

И последнее. Особую благодарность я приношу своей семье, горячо обсуждающей все пленэрные события, в первую очередь — мужу В. Н. Протасу, участнику почти тридцати скульптурных симпозиумов, включая самые первые; опыт, профессиональное мнение и архивные материалы которого оказали мне неоценимую помощь в написании этой книги; а также детям — Игорю и Маше, активно помогавшим добывать в Интернете необходимую информацию по международным скульптурным симпозиумам и любезно предоставлявшим свои услуги в качестве переводчиков.

Марина Протас

ВВЕДЕНИЕ

Решившись создавать новые пространства, впадаешь в спасительную ересь случайной свободы, порожденной волей к действию, но не имеющей основания. ... Она осветоимительна. Томление света.

Алексей БОСЕНКО,
Случайная свобода искусства (Массовое одиночество современного искусства), 2009

Prolegomena под открытым небом

Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу творчества..., тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых.

ПЛАТОН, Федр, 80–60-е гг. IV в. до н. э.

Эта книга посвящена украинским скульптурным пленэрам, иначе — симпозиумам (от греч. *symposion* — пир с творческими состязаниями и схолиями, эквивалентно — «пленэр»: от франц. *plein air* — открытый воздух).

От нее не следует ожидать энциклопедической полноты сведенных воедино всех случавшихся в национальных масштабах событий. Не эту монотонную хронологию специфической практики скульптора преследовал автор. Гараздо более важным представлялось осмысление истинной мотивации работы художников под открытым небом, понимание причин и способов трансформаций базовых культурно-художественных явлений и тенденций искусства рубежа XX–XXI вв., придающих особый облик отечественным и зарубежным пленэрам. А также — нахождение всеобщности неких императивов творчества, преобразующих в эпоху мирового глобализма коллективное сознание «воображаемых сообществ» (Б. Андерсон), влияющих на мировосприятие скульптора, в свою очередь изменяющего субъективным взглядом окружающую среду, эстетически воздействуя на современников. Иначе говоря: в раскрытии нашей темы метод формального фактажа был бы беспомощным, ненужным, мешающим. Он не объяснил бы и малой толики предмета исследований данной книги. Тем более что сами факты без четкой системы их кластерного анализа налипают снежным комом, поглощая растерявшегося исследователя бесформенной глыбой формальных калькуляций, где даже сугубо искусствоведческий анализ

спасти ситуацию явно не в состоянии. Совсем другое дело — попытка заглянуть в корень проблем, в сущность современного пленэрного движения, при этом освещая свой поиск вспышкой двух временных потоков: историческим и сверхисторическим; вспышкой, обнажающей в каждом моменте творчества скульптора и в последующей чувственно-ментальной герменевтике его работ полноту времен — вне стратификаций на «было-есть-будет». Ибо говоря словами Ганса (Ханса) Зедльмайра: «Произведение искусства находится перед нами, но вначале только в качестве так или иначе обтесанного камня... Не каждый способен, и отнюдь не в любое время, помочь произведению искусства обрести его истинное присутствие в настоящем. ...И все же произведение это *в любое время*, словно времени вообще не было, может полностью воскреснуть для новой жизни и обрести свое истинное присутствие в духовном мире того, кто стал достойным откровения живого произведения искусства и способным к нему. И только когда его истинное присутствие вновь обретено на какое-то время, произведение вообще только и может быть понято как историческое событие»; «Без теории времени невозможна ни теория истории и общества, ни теория художественного произведения и истории искусства» [1, с. 232–233].

Воодушевленные данным благопожеланием, мы вначале окинем беглым взглядом всеобщий фон ландшафтной скульптуры мира (не обязательно выполненной в рамках симпозиума), с тем чтобы уточнить культурно-художественный контекст, формирующий «экзистенциально-ответственное сознание» пленэрного движения Украины, от мощи или слабости которого зависит результативная качественность созданных ландшафтных скульптур. И, соответственно, мы должны определиться: какая часть произведений образует вокруг себя силовое поле высокой плотности, эммануруя в пространство трансцендентную энергию, а какая — нисходит вслед за модными трендами в царство «вульгарного» времени либо обретается в «смешанном времени» contemporary art. Осмыслив онтические принципы пленэров — этого молодого организма культурной жизни Украины, мы также приблизимся к пониманию механизмов и процесса образования уникальных архитектурно-скульптурных, ландшафтных проектов, проясняя сумрак вопроса: что же в итоге скульптурных симпозиумов общество приобретает, и с чем ему придется иметь дело в последующие годы. Ведь если после жестоких сражений «кровь высыхает быстро», по циничному, но довольно известному выражению Шарля де Голля, то метафизические муки скульптора, сражающегося с материей, «разбиваясь в кровь о собственные пределы» (А. Босенко), не исчезают, и спустя поколения скульптура продолжает жить, служа Музам, возвышая культурные ценности, преодолевая ментально-психические кризисы цивилизаций человечества, по несчастливости основательно излечившегося от мусического недуга легендарных цикад Аттики. Но и «публичная мудрость» искус-

ства коммодифицированного скульптора (которая, по утверждениям Сократа, порождена не божественным, а — всего лишь неистовством человеческого разума), не опускает натруженных рук, будто грибок-кордицепс, разъедаая изнутри скульптуру и общество, делая это легко и весело. Не будем отрицать очевидного: именно полная свобода творческого выражения является неотъемлемой частью демократического общества, но это вовсе не означает «истинной свободы от времени». Популизм в скульптуре реплицирует банальность чужих ангажированных идей, сбивая ориентиры и засоряя пространство национальной культуры трэшевой эстетикой. Тем не менее, сады современных клишированных знаковых скульптур, лишаящих сад его изначальной сакральной функции «игр истины», и более не совмещая, выражаясь словами М. Фуко, гетерохронию и гетеротопию, получили прописку в центральных парках многих западных городов, например, в парке Гамбурга, где многие скульптуры — всего лишь симулякр истертого, исчезнувшего прообраза (так, работа 2007 г. «С другой стороны» Э. Камаччи (Emanuela Camacci) из Италии идентична «Собственному мнению» израильского скульптора Игоря Броуна в парке Горице) [2].

Кстати, весьма любопытно было наблюдать, как идея В. И. Ленина о временных памятниках, воспитывающих общество в духе Агитпропа, получила новую жизнь на современном Западе, где в публичных местах возникают временные скульптуры, которые сменяются другими, со столь же «временным», облегченным, незамысловатым смыслом игрового дизайна, отнюдь не сопряженным с играми истины как индивидуальной свободы «заботы о самом себе», практикуемой еще древними греками, *этос* свободы которых предполагал духовную заботу о других. Так, в Берлине 2006 г. в честь кубка ФИФА инсталлировали из синтетического материала «неорог» 6 скульптур в виде гигантских бутс, сменяемых нотными знаками, затем — автомобилем, таблеткой, формулой Эйнштейна и стопкой книг выдающихся автор [3]. Временные скульптуры, иногда даже из камня — вовсе не временного материала, сопровождают ныне по миру и Олимпийские игры.

Впрочем, утверждает А. Босенко (выполняющий в нашем обществе незавидную роль Сократа, который постоянно вопрошал у граждан на улице и в гимназиях: «Ты занимаешься собой?», т. е. заботаешься ли о других, наполняя истиной идеал основания культуры и искусств), случайность, как свобода без повода, повторяема, в отличие от неповторимой сущности; намеренная же репродуктивность современного искусства — претендующего на мгновенность бессвязной «философии случая», не знающей прошлого и будущего — грозит «уничтожением сущностей»: «Тотальное сосредоточение на уникальности и единственности, ее [современности] главный предмет — человек, как *отсутствие* ансамбля всех общественных отношений»; и далее: «Присутствие искусства в его случайности культивирует со-временность как принципиальную преходящесть, “и это

тоже пройдет...” Современное искусство — мгновенно. Оно тут же становится прошлым. Задолго до. ... И время обтекает, обтачивает образ, придавая ему *временную динамическую* подвижную пластику, втекая возвращенной формой в бытие, заставляя жалеть о себе как о потерянном, необратимом, невозвратном, хотя именно обратимостью оно исхитряется быть условием бытия искусства, которому предписывается не только отражать, но и воплощать, и быть самим временем» [4, с. 46–47, 90–92].

Правдой является то, что мораль и высокое творчество не поддаются точным измерениям, допуская массу компромиссов, в то время как «признание и авторитет нужны для того, чтобы само мышление приучить к позитивности» [5, с. 27]. Мы также поддерживаем точку зрения другого философа-лингвиста, автора нашумевшей книги «Пугающая демократия», Ноама Хомского, исследовавшего проблемы взаимоотношений культуры с социо-политическими структурами современного общества, мечтающего о создании новой модели суверенных европейских государств, освободившихся от антигуманистических интенций своих национальных культур, и предлагающего искать гибкую систему общественных институтов, преодолевающих сращение культуры с властью, капиталом. Мы также уверены, что скульптурные симпозиумы мира только выиграли, если бы *конфликты прав* не наслаивались на *конфликты творческих принципов*; любое зашкаливание ментальных/психических энергий «больших нарративов» (от государственных идеологий, национализма, ксенофобии до культивации индивидуализма творчества как мегаломании) ведет к кризису коллективной и субъективной идентичности. Художник, свободный изображать что угодно, включая все аморальное и жестокое, не должен пользоваться отсутствием юридической ответственности за пренебрежение гуманистическими нормами творчества. И, наконец, главное: чтобы ответственно строить будущее, всем нам сегодня и всегда необходим «обмен воспоминаниями» (П. Рикёр) в коллективном и личностном форматах. Чтобы строить свободное от снобизма евроцентризма цивилизованное международное сообщество, «мы должны преодолеть национальные границы как архаизм, уважая при этом национальные особенности» (Ю. Кристева); чтобы понятие нации существовало не как рефлекс или пассивный ангел истории В. Беньямина, обернутый лицом к прошлому и гонимый ветрами вдоль однообразного ландшафта свалки цивилизаций; национальные культуры должны иметь смелость повернуться лицом к будущему, опрокидываемому в настоящее уже теперь, побуждая каждого своего субъекта осознанно строить мультикультурные отношения, помня, цenia и вдохновляясь своими корнями.

Выстраивая диалог с западными партнерами, Восточная Европа и, конечно же, Украина преодолевают культурный упадок постсоветского времени, выходя из зоны духовной пустоты и метаний, социоэкономической отсталости.



1



2



3



4



5



6



7



8

Ландшафтная скульптура в Берлине (1, 3, 4) и Гамбургском парке скульптуры (2, 3, 6–8), 2006–2008 гг.

1. Современное книжное издательство. 2. Ролан Майер. Кристаллоформация. Гамбург.
3. Матиас Краус. Le big Schritt. Гамбург. 4. Теория относительности А. Эйнштейна. 5. Медицина.
6. Норбер Джареп. NaturMenschenRaume. Гамбург. 7. Андерс Ниборг. Alpha+Blute. Гамбург.
8. Винни Шаак. Солнечный дом. Гамбург



9



10



11



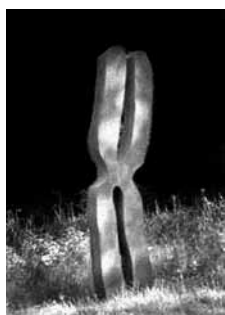
12



13



14



15



16



17



18

Ландшафтная скульптура Берлина (9, 11) и Гамбургский парк скульптуры (10, 12–18), 2006–2008 гг.

9. Современная спортивная обувь. 11. Музыкальный пейзаж. Фрагмент. 10. Джордж Ромео. Vortex with bell. По другую сторону. 12. Урс Твеллмэнн. Кольцо и стержень. 13. Норбер Джагер. NaturMenschenRaum. 14. Эмануэла Комаччи. 15. Иоахим Родерер. Хромосома. 16. Марк Баре. Торс. 17. Тон Кэйлл. Корейский восход солнца. 18. Эрнст Джо Петрас. Фрагмент-А

ЕС в этом диалоге, есть резон надеяться, только обогатит свою культурную полифонию, активизировав в своем сознании историческую память правремени. В конце концов, у Европы-то корни отнюдь не европейские: мифическая Европа была похищена из земель по другую сторону Средиземного моря, а значит — и Восток, и Юг, и Север должны научиться сдавать в общий фонд гуманистической мультикультурности, по выражению Нила Аскерсона, «суверенитет на своих собственных условиях». Скульптурные симпозиумы — лучший способ обучения мировой общественности улучшенным моделям национального культурного суверенитета, с толерантным сохранением самоидентификации наций и решительным отпором разрушительным энергиям ксенофобий. Ибо, как подчеркивает Ю. Кристева: «Любой национализм, как и фундаментализм, есть своего рода защита перед лицом насилия, защита ненадежная и кажущаяся, ведь она лишь вытесняет ненависть, направляя ее на другого, будь то сосед или враждебная этническая группа. Нашей цивилизации предстоит великая задача: попытаться одержать верх над ненавистью — не надеясь на Бога» [6, с. 24].

Но не менее важная задача для европейских и мировых культур в целом: научиться быть самокритичными. Для искусства и скульптурных симпозиумов это не пустые слова, ибо системы пластического мышления Запада и прозападно настроенного Ближнего и Дальнего Востока (особенно Китая, Кореи) и Юга (Турции, Египта) по отношению к украинским скульпторам неконформно-знакового крыла явно отличаются разновекторностью, отчего не на каждый зарубежный симпозиум могут пробиться наши художники, даже имея за спиной богатый опыт пленэрной практики. Этот факт подстегивает некоторых украинцев переформатировать свое пластическое видение и стать в итоге радушно принятыми в «элитный клуб» международного скульптурного движения пленэристов. В Украине же остаются те немногие, кто не предаёт творческих принципов и, не пугаясь «покинутости», разделяет точку зрения отечественных Сивилл: «Европейский рационализм не для нас. Он в опасной степени абсурден и убийственен, поскольку опустошает душу и слепит глаза. Он слишком мелочен и бездумен как микроб, плодящийся, поскольку такова его природа» [7, с. 115–116]. К чести этих украинских скульпторов следует сказать: они сами давно догадались и уже абсолютно уверены в том, что «душа настолько свободна, что даже не догадывается об этом... Душа вся в пробуждении. Она не в представлении, а в идеальности, причем тотальность чувства обращена как вовне, как явленность, так и в себя, как всеприятие, страдание» [8, с. 73]. И кстати, украинцы не одиноки в своих прозрениях, имея довольно много сторонников в странах ЕС.

Профессор философии Дублинского университета Ричард Керни, полагающий традицию и национальную самобытность очень важными в самоактуализации современника, убежден, что «современное понятие самоощущенности —

направленного внутрь глубокого чувства — неразрывно связано с духовным наследием», и европейские культуры найдут в себе смелость трансформироваться в лучшую сторону [9, с. 42, 14].

С Р. Керни полностью согласен живущий в Канаде проф. Чарльз Тейлор, который также подчеркивает: «В условиях современной культуры мы не можем полностью уйти от осознания, что у каждого из нас свой способ бытия. Это представление глубоко укоренилось в нашей культуре. Но поступать с ним мы вольны по-разному»; как правило, идея самопознания «может вести по двум разным направлениям, и вместо того чтобы смотреть на нее одним глазом и видеть в ней всего лишь прямой путь к субъективизму, стоит подумать, как повернуть ее в другую сторону», т. е. к тому, чтобы «служить общему благу» [10, с. 42–43].

Искусство обладает универсальным языком, понятным человеку вне национальных и расовых отличий, поэтому именно художественное сознание способно творить самостное и экзистенциальное возрождение личностей, осуществляя ту самую реабилитацию мысли, о которой так заботился Вацлав Гавел, призывая европейцев в эпоху заката государственных идеологий и догм оживить ответственность перед всем человечеством, перед собой и миром, стремясь к истине, ибо почетный долг каждого мыслящего художника — «подчеркивать значение определенных моральных ценностей, делать акцент на духовном измерении человеческой жизни и противостоять опасности коммерциализации, которая идет рука об руку с рыночной экономикой, то есть постоянно напоминать, что общество потребления само по себе не может сделать человека счастливым и обеспечить будущее человечества» [11, с. 84–85].

XXI век: Ландшафтная скульптура «с приоткрытой дверью»

Бурные духовные течения могут иметь перепад высот, достойный того, чтобы критик возвел на них электростанцию.

В. Беньямин, Маски времени
(Сюрреализм: последняя моментальная
фотография европейской интеллигенции), 1929

Будет или не будет эта виртуальная электростанция Беньямина давать свет в новом цикле, освещая нам эволюционные лабиринты культуры и искусства, зависит от познавательной мощи «воображаемых сообществ» (Б. Андерсон), равно

как — от умения каждого современника, сознание которого укоренено в глубинах духовных традиций цивилизации, читать текст культурного дискурса как «книгу с приоткрытой дверью» (А. Бретон).

Скульптура, являясь неотъемлемым элементом этого дискурса, так же, как литература и другие виды искусств, очень чувствительна к мировоззренческим страстям, и тем более — к степени авторской открытости миру. Не прощая художнику лжи, самообмана или ограниченности мышления, она беспощадно выставляет пороки его «морального эксгибиционизма» в витринах истории. В первую очередь сказанное относится к экспозициям скульптур в природном ландшафте, в частности, сформированным в результате скульптурных симпозиумов, в период проведения которых работы создаются участниками пленэров приблизительно в течение месяца, оставаясь на постоянное экспонирование в специально подобранных для них зонах города или в загородной среде. Опыт подтверждает, что диалог включенного в ландшафт произведения с самой памятью места, его бытием в бесконечности становления не всегда происходит бесконфликтно. Случается, пластически несовершенная форма или преднамеренная деструкция постмодернистской установкой автора еще более обостряют контрасты оступившейся, а лучше сказать — на время оступившей культуры от гармонии эволюции Универсума. Люди неискушенного эстетического вкуса, отождествляющие истинное время с «кажущимся», могут не замечать образно-пластического диссонанса и даже приветствовать психоделическую встряску воображения, пренебрегая бартовской «ответственностью форм» (что имело место при неудавшемся эксперименте скульптурного оформления Оболонской набережной в Киеве). Но всеобщая перспектива медленно, постепенно утверждает синергию окультуренного человеком пространства с естественной средой, исправляя ошибки, преодолевая заблуждения. Мода как «мистифицирующая система отношений» между знаком, образом и практикой [12, с. 243] трансформирует плановое благоустройство территорий, давая жизнь иным скульптурам, и вся архитектурно-скульптурная реорганизация пространств радикально изменяет память мест (в политическом рвении властей устранять следы прошлого часто гибнут истинные произведения искусства, невинные в идеологических доминантах; так было в начале большевистской эры, так происходит и после ее кончины). Поэтому, отдавая дань модным идеям многоликости современности, важно понимать, что «краткая эпифания истинного настоящего в историческом настоящем отличается необычайной хрупкостью. В отношении будущего остается неизвестным, повторится ли эта эпифания вновь, и если повторится, то когда? И эта неизвестность окружает краткое высветление художественного произведения и наслаждение истинным присутствием в настоящем тайной всепроникающей печалью» [13].

Сегодня все мы — застигнутые врасплох временем — стали заложниками культурного гистерезиса, где в петлях трансцензуса миллениума «дискредитация собственного существования все больше превращается из аристократической добродетели в занятие преуспевающих мещан» [14, с. 267]. Не задумываясь о причинах статусного падения, среднестатистический художник как ни в чем ни бывало работает с рациональной формой, пренебрегая ее «социокультурной ответственностью», желая нравиться «расторопному (или даже макабрическому) художественному народу», каким, со слов Г. Зедльмайра, являлись меценатствующие торговцы и покровители культуры XIX–XX вв., что в наступившем столетии прочно вросли во влиятельные политико-экономические структуры. И все же в новых социокультурных условиях остается легитимным старый принцип: пребывает ли художник в лагере абстракционистов или фигуративистов, или еще какой группировке, но, если он пренебрегает целью, поиск которой осуществим не в пределах закономерностей материального плана, а исключительно «в высших сферах», то он не способен увидеть и, соответственно, освободить визуальное пространство, страдающее в капкане бытийной тривиальности, исцелив его безграничностью вневременного становления, ибо «граница проходит не между предметным и беспредметным искусством, она пролегает поперек их» [15, с. 473], легко увертываясь от сетей концептуально-эйфорических грез, искусно раскиданных апологетами обоих лагерей. Безусловно, прозорливых художников, мостящих своими жизнями пути вперед, во все времена было мало; они же, осознанно занимая место подле «Кумских Сивилл», создавали свои «миры», слагая на свой лад истории, вроде той, которую некогда поведал Петроний, затем, посвящая Эзре Паунду, пересказал Томас Элиот, и которая не теряет своей притягательной силы в наши дни нового тысячелетия, когда припоминают поистрепанную во времени сентенцию: «А я собственными глазами видел Кумскую Сивиллу, сидящую в бутылке — и когда мальчишки кричали ей: “Чего ты хочешь, Сивилла?”, она отвечала: “Хочу умереть”». Мог ли предвидеть обескровленный нищетой Амедео Модильяни, выбиравший для отдыха в парках Парижа бесплатные лавки, слушая завораживающий его голос Анны Ахматовой, что уже в следующем столетии его картину приобретут почти за \$70 млн? История всегда повторяется. Плотная масса все той же толпы, в которой особенно выделяются респектабельно-рейтинговые, «коммодифицированные» художники, являет собой только общий культурный фон, на котором само время запечатлевает исключительно немногие имена — имена тех, сидящих с Сивиллой в метафорической бутылке. Иначе быть и не может. Вокруг конъюнктурных идей, замечали еще до Платона, а в новейший период констатируют уже с интонациями обреченности, — всегда «буйно размножаются формы, связанные с разложением искусства» [16, с. 526]. Так, нынче процветают: культ рационального знака, равнодушного к трагедиям человеческого существования; циничный

натурализм (до медицинской истошности, например, в варианте «фалло-вагинального искусства», по нашей скорбно-вынужденной дефиниции); гипертрофированная эротика; маньеристская аполлоническая чувственность, лишенная инсайтных озарений дионисийских мистерий, несмотря на то, что «в конечном счете, пространство жизни следует определять исходя из истории, а не из природы, не говоря уже о столь зыбких понятиях, как восприятие и душа» [17, с. 30]. В турбулентном «хаосмосе» (Д. Джойс) мировая пластика слишком дезориентирована, незаметно для себя потеряв Ариаднову нить в смысловых глубинах неоплатонизма и адорновской «негативной диалектики», зато, слишком преуспев в подмене фрейдистскими измышлениями классического императива творчества, что подчеркнул автор «Западного канона» Харольд Блум, применяя сие «открытие» к литературе: «Влияние, оказываемое Шекспиром на нашу “эпоху хаоса”, по-прежнему весьма значительно, особенно оно заметно у Джойса и Беккета... Если говорить о писателях Американского возрождения, Шекспир совершенно явно присутствует и в “Моби Дике”, и в “Представителях человечества” Эмерсона, и — гораздо более завуалированное — у Готорна... Если о Сервантесе можно сказать, что он разработал в литературе иронию двойственности, которая вновь расцветает у Кафки, Шекспира можно с полным основанием считать создателем иронии амбивалентности — противоречивости чувств и мыслей, — в плену которой находился Фрейд. Я не устаю удивляться тому, как рядом с Шекспиром меркнут открытия Фрейда, хотя это, наверное, ничуть не удивило бы Шекспира, который знал, что плагиат неотделим от литературы» [18].

Утонченно вершится сегодня в мировой пластике знаковая вивисекция и подмена «канона Родена», канонов античности и унаследованных от модерна иррациональных канонов модернизма, перелицованных современными информелем и натурализмом в инфантильный мифологизм или абстрактный концептуализм, не брезгающий плагиатом в размахе тотального развращения «реального феномена человеческого существования» (А. Пятигорский). Об опасностях подмены истинного времени культуры историцизмом и дешевым трюкачеством говорил и М. Фуко, отмечая всеобщий ностальгирующий характер постоянных апелляций к греческому опыту: «Попытка переосмыслить греков состоит сегодня не в возвеличивании греческой морали как преимущественно той сферы морали, которая нам необходима, чтобы осмыслить себя; но она состоит в том, чтобы вновь активизировать европейскую мысль, отправляясь от греческой мысли, как от уже данного опыта, по отношению к которому можно быть полностью свободным. ...пытаясь у греков что-то выловить, мы совершенно не должны заикливаться на границах или же заранее устанавливать своего рода программу, которая позволяла бы сказать: вот это у греков я принимаю, а то отвергаю»; «то, что мы называем христианской моралью, оказалось вписанным в европейскую

мораль не у истоков христианского мира, но еще начиная с морали античной» [19, с. 279–285]. Со своей стороны подчеркнем, что мы также полагаем, что современной культуре не помешало бы перепроблематизировать свою крайне индивидуализированную свободу в этическую плоскость свободы как проблемы этноса, а именно так ее трактовали греки, культивируя заботу о себе не только в качестве индивидуальной гигиены тела, но и в духовном аспекте; чтобы не стать рабом собственных инстинктов и желаний, следует уметь заботиться о других, грамотно пользуясь дискурсом истины, не ускользая с помощью игры в пустое пространство, где возможна крапленая «другая партия, другими козырями в ту же игру истины» [20, с. 262–263].

Вот почему, исследуя ландшафтную пластику известного ньюйоркца Дэвида Класа — начинаешь понимать всю напряженную степень вкрадчивой изощренности такой подмены: его внимательные к анатомическим деталям «танцовщицы», «призывающие», женские ню (торс «Brookgreen»)… — в действительности обитают на задворках «Западного канона», наслаждаясь физиологией фрейдизма, пренебрегшего художественным отбором форм в процессе формирования образа, адекватно идее/идеалу [21]. Сверх меры выпячиваемые автором скульптур дотошные знания анатомии фактически выдают его утаенное «бестиальное» нутро, способствуя тому, что пластический язык и образ ускользают от «интерлинейной версии священного текста», выражаясь словами В.Беньямина. (Правда, ускользает эстетика трансцендентного и из капканов знаковых скульптур, щедро расставленных по всему миру мобильными в передвижении международными группами участников скульптурных симпозиумов, о чем свидетельствуют официальные сайты пленэров и самих авторов — но об этом несколько позднее). В конечном счете, современное искусство начинает страдать несварением или, напротив, давится и замыкается в себе, впрочем, все с равным успехом: «Запоры и меланхолия издавна связаны друг с другом. Однако с тех пор, как в теле общества начали застаиваться соки, затхлость на каждом шагу бьет нам в нос» [22, с. 148]. Как ни печально сознавать, продолжая ироничную мысль немецкого аналитика, не только композиционные скульптуры Д. Класа (справедливости ради заметим, что анималистика у него достойна самой высокой оценки), или, скажем, наивно-маньеристские фигуры австралийского скульптора Франка Дага («Рождение Венеры», 2009, Пензенский парк «Легенда»), либо концептуализированные торсы берлинского скульптора Марка Барэ («Torso», 2007, Гамбург) «не делают воздух чище». Пока что многие скульпторы мира придают чрезмерной энергии этой сомнительной тенденции позитивизма, поразившей, будто новомодный грипп, большинство национальных дискурсов, в Украине — также (достаточно вспомнить работы обладателя Гран-при Всеукраинской триеналле скульптуры '2005 В. Корчевого, например, его «Вакханку», или мифологические



1



4



5



6



2



3



7

Международная ландшафтная скульптура

1. Джо Клей (Германия). Скульптурный симпозиум в Schoodicss, США. 2007.
2. Роланд Майер (Германия). Tadmor. Домаск. Сирия. 2008.
3. Кэн Кучуктепепинар (Турция). Вода. Скульптурный симпозиум в Orzinuovi. 2010.
4. Рената Вербрюгге (Новая Зеландия). Fga Terra e Mare. Скульптурный симпозиум в Orzinuovi. 2010.
5. Эврим Килик (Турция). Evolution. Скульптурный симпозиум в Massa, Италия. 2006.
6. Эврим Килик (Турция). Espirito santo hard marble. Brazil St. Catarina. 2007.
7. Иммонен Ристо (Финляндия). Compozition 09. Парк «Легенда». Пенза. Россия. 2009



8



9



10



11

Международная ландшафтная скульптура

8. Маурицио Перрон (Италия). Вера человека. Парк «Легенда». Пенза. Россия. 2009. 9. Беата Ростас (Венгрия). Viaggiatore. Международный скульптурный симпозиум в Castelraimondo, Италия. 2010.
10. Томас Бараш. (Венгрия). Скульптор. Международный скульптурный симпозиум в Словакии. 2010.
11. Эскиз работы В. Кочмара. Большие гонки. 2010

циклы скульптур А. Куца, где таинство трансформации сознания через миф заменил неистовый триумф анатомии).

Медаль, как известно, имеет и обратную сторону: увлечение концептуальной знаковой абстрагированных форм не менее непристойно обнажает заблуждения культуры современного «мышления, отказавшегося от логики, искусства, отказавшегося от структуры, этики, отказавшейся от стыда, и — человека, отказавшегося от Бога» [23, с. 324]. Правда, культурный дискурс любой эпохи отличается закономерной неоднородностью развития, и не следует фатально бояться выпадов откровенной безвкусицы анти-искусства и уж подавно — некоторых ошибок на эволюционном пути пластического высказывания. Напористость воздействия перегибов экспериментальных рекогносцировок творчества, корректируемых временем, на жизнь социума считалась обычным делом и во времена полисной Греции, и императорского Рима: «Даже в строго синхронном срезе гетерогенность языков культуры образует сложное многоголосие» [24, с. 267]. Приблизительно это пытается выразить и молодая турецкая художница, получившая образование в Афинах, Эврим Килик: ее композиция «Эволюция», выполненная на 2-м Международном симпозиуме скульптуры в мраморе (2006, набережная Масса, Италия), или «Одухотворение мрамора» — 7-го Международного скульптурного симпозиума в мраморе в Бразилии (2007, St. Catarina) объединяют абстрактное видение с психосоматикой эстетического восприятия формальной лексики, вследствие чего реципиента захватывают сложные чувства, родственные тем, что мы испытываем, созерцая на снимках Хаббла рождение сверхновой галактики или слияние галактик. Точно так же греческий скульптор Гелас Кассидис, принимавший участие среди прочих и в немецких симпозиумах Саксонии (2006, Фраунштайн; 1996, Хэлл), также волен перемещаться от классических традиций формообразования (его портреты выдающихся деятелей культуры и политики, не лишённые немецкой аккуратности в системе отбора форм, презентуют Кассидиса пластиком высокой культуры и профессионализма) до модернистских экзерсисов и contemporary, постоянно следящим за пульсом времени, не забывая гуманистического опыта цивилизаций. Главное, что таким художникам с внутренним чутьем меры даровано избежать холодной рациональности мышления в самых смелых экспериментах, возможно, благодаря почерпнутому у природы языку биоморфного пластического формообразования, которым в скульптуре пользовался Генри Мур, дадаисты Макс Эрнст, Жан Арп и изобретатель пластических идеограмм Хуан Миро. Подобным опытом европейской пластики XX в. пользуются сегодня: скульптор из Новой Зеландии Джони Тернер, толерантно обыгрывая биоморфизм тактильно-чувственных ассоциаций и философскую концепцию в композиции «Земля» на Пензенском международном проекте 2009 г.; и российская пленэрстка

Валентина Дусавитская, выполнившая на 4-м Международном арт-фестивале в Маколе (2006, Словения) «Песнь горной реки», композиционная аллюзия которой связана с ихтио-фаллической мифологией, поданной весьма целомудренно (правда, уже через два года популярность жесткой знаковости склоняет ее к индеферентно-геометризованному дизайнерскому проекту «Вместе» на 2-м Международном пленэре в Анталии 2008 г., где она адаптирует язык Курта Швиттера, известный по его композиции 1926–1928 гг. «Autumn Crocus», упоминаемой Гербертом Ридом [25]). Таким образом, внутри знакового искусства существует своя мега-градация, направленная от визуальности «сообщения без кода», т. е. голого знака как декоративного экзерсиса, в котором нет времени, нет «точечной мгновенности» подлинного настоящего (Joachim Roderer из Кельна «Chromosom»; Anders Nyborg из Дэнмарка «Alfa & Blute»; Naotaka Nagunuma из Японии «Windstille»; Kai Mertens из Берлина «Krokuslaufer»; Roland Mayer из Раубингена «Kristallformation»; Ton Kalle из Амстердама «Korean Sunrise» и прочие пластические знаки гамбургских симпозиумов 2005–2008 гг., требующие внешних концептуальных обоснований), — до стиливой биоморфности разной степени наполненности культурно-художественными дискурсами, архетипальными традициями, до разных способов «бытия времени» (циклы скульптур Norbert Jager на симпозиумах в Корее (2006), Бадене (2008), Гамбурге (2008); а также следующие гамбургские композиции: Susanne Auslender из Дармштадта «Chercher la femme»; Norbert Jager из Гамбурга «Metamorphose») [26].

Правда, в знаковом статусе древняя традиция, как «пограничный случай», освобождая скульптуру от «актуальности» исторического времени, лишь *создает условия* для восприятия истинного времени, «но вызвать или гарантировать Откровение не может и она» [27, с. 243]. (Прекрасной иллюстрацией сказанному служит гамбургская композиция нео-фольклорной стилистики, в которой работает также наш харьковский скульптор А. Ридный, — Nils El Grube из Дэтмолда «Ausblick»; или скульптуры Bettina Thierig из Любека «Buste.Larche»; Roland Berger «Familie»; Roswitha Schaab из Берлина «Menn mit Kind» — пластически интересные, но в наполненности которых «абсолютным временем» мы сомневаемся, как сомневался Адорно в истинности слепков «нерефлектированной банальности», обусловленных ложной, покинутой, бегущей от себя рациональностью, превращающейся в свое зеркальное отражение). Очевидно, в подобных случаях скульптору необходимы полноценные услуги символа, если он желает выйти за пределы дизайнерского проекта в высокое искусство.

Художник, сознательно делая свой выбор, имеет полное право работать на нижнем уровне знакового искусства, но при этом он должен понимать: тратить жизнь на культивацию нижнего предела асимболического творчества (даже если ему здесь хорошо платят) не стоит, ибо в масштабах эволюции культуры приори-

тетным всегда является творчество верхних регистров символично-синтагматического мышления, что объясняет, по большому счету, подсознательную мотивацию всех обновляющих интенций, модернизма XX в. в том числе. Однако модернизация никогда не начинается с нуля, вопреки всем авангардным манифестам и творческим декларациям. «Истинное настоящее интегрирует (“исцеляет”) противоборствующие моменты времени в “цельное” (нерасщепленное) время, — уточняет Г. Зедльмайр. — Их *несет* настоящее, и они покоятся, примиренные друг с другом — снятые (т. е. сохраненные, а не просто упраздненные) — и в своей “взаиморасположенности” предвосхищенные в нем: *во всегда сущем как всегда бывшее и всегда будущее сущее*. ...В этой структуре “цельного” времени коренится блаженство, доставляемое искусством» [28, с. 236]. Для скульптуры как вида искусства, обреченного нести «клеймо тварности», временной конфликт особенно трагичен, ибо, стараясь следовать моде, отрекаясь от диалога с материей, с вещностью, умерщвляя и препарируя форму, выставляя на всеобщее обозрение изувеченные ее фрагменты, уходя в концепт..., скульптура, по существу дела, аннигилирует себя, выказывая свою преходящность, «размениваясь по пустякам, раздрызгиваясь в случайных связях с миром вещей и продаваясь по дешевке», — остро подмечает известный украинский философ Алексей Босенко, не устающий объяснять современникам, что «современного искусства не существует. Искусство всегда несовременно, несвоевременно. Оно либо есть, либо его нет, и стремится оно к вечному исчезновению, оставаясь в нем, тоскуя по вечному движению в несущем, постоянно ощущая клеймо тварности и свлекая его...» [29, с. 207–208]. Парадоксально, но «вечное исчезновение» в скульптуре возможно не буквально, но исключительно опосредованно и через крепкий союз с материалом, тяжесть которого — по воле инсайтных чувств скульптора и безукоризненного профессионального мастера — сама способна легко изменять гравитации и времени, милосердно забирая в высшие измерения каждого, кто способен воспринять трансцендентное блаженство (так и волшебство музыки нуждается во вполне материальных акустических средствах). При этом — никакой концептуальной болтовни, только акустическая тишина снятости апории *modernitas — antiquitas*, умная радость.

Прошло ровно 100 лет, чтобы общество наконец-то поверило критикам начала XX в., среди них и Вильгельму Пиндеру (Wilhelm Pinder), предупреждавшему модернистов, что лишение либо освобождение видов искусства от своего предмета ввергнет их в поверхностно-формальный первобытный синкретизм до-языкового уровня, где сознание, психология творчества не достигнут предела мечтаний — сверх-языковой свободы, ибо они фактически прикованы формальными поисками к материальному плану. Поэтому красота конструкций, технической целесообразности, достоинства взаимоотношений фактуры и прочих средств выражения хоть и ставились авангардистами на первое место, но не могли заменять

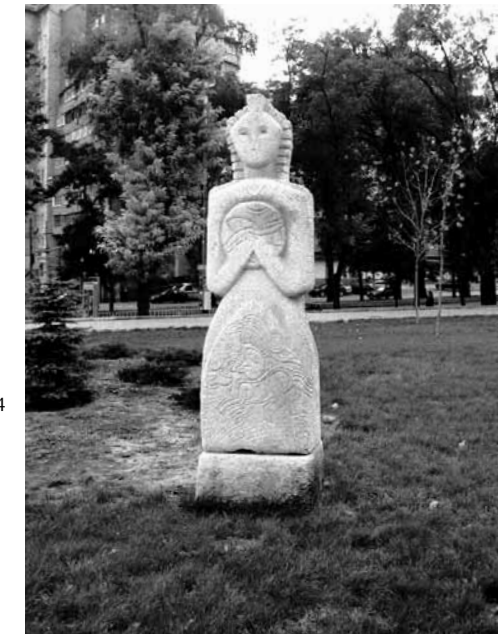
истинной красоты искусства, «которая всегда коренится в трансцендентном» (Г. Зедльмайр). Только искренняя любовь к природе и вера в ее тайные силы, почерпнутая у предков, могут открыть редкому художнику-авангардисту глубины метафизического видения, наполняя полифоническим символизмом его произведения (скажем, для нас на тонком уровне восприятия убедительны модернистские тотемные изображения Вильяма Торнбулла, за которыми подсознание прочитывает некие архаические смыслы и символы, как в его «Торсе в форме секиры» 1979 г.; но подсознание умолкает при взгляде на рациональную эстетику занимающих разум и веселящих глаз реципиента скульптур Эдуардо Паолоцци или Роберта Адамса, вроде «Бронзового прямоугольника. Форма № 8» 1955 г. у последнего; а также использующих в своем творчестве модульную фрагментарность скульптур Matthias Kraus Hasselroth «Le big Schritt» и Ernst Jo Petras «A.I», «L»). Что же касается упомянутой апории, являющейся собой главное поле сражений сегодняшних пластических парадигм, то уделим ей чуть больше внимания.

Как отмечал Ю. Лотман, кодирующая текст современность проявляется в лексических формах, *мечтающих о будущем* (очевидно этим объясняется мода на атомические структуры наномиров, вроде работ Wernera Bitzigeio из Винтерспелта «Zen 16+17») [30]; тогда как «традиция» представляет собой всегда *аккумулирующую систему* «текстов, хранящихся в памяти» культуры или личности, именно поэтому ее интерпретация неизмеримо шире: «Текст, пропускаемый сквозь код традиции — это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора. Но поскольку художественный текст не может в принципе однозначно интерпретироваться, то здесь некоторая множественность истолкований пропускается сквозь другую множественность... При этом тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции. Таким образом, перед нами живая картина органического взаимодействия, диалога, в ходе которого каждый из участников трансформирует другого и сам трансформируется под его воздействием; не пассивная передача, а живой генератор новых сообщений» [31, с. 98–99]. Альтернативность двух позиций — «мечтаний о будущем» приверженцев знаковых скульптур и живой актуализации аккумулярованных культурно-художественных кодов прошлого у не порывающих связи с традициями оппонирующих скульпторов — сразу же бросается в глаза при сравнении концептуальных работ, скажем, египетского скульптора из Александрии Омара Тоуссона (Omar Toussoun), французов Николя Флесси и Яна Гюгнабе (Nicolaе Flessig, Yann Guignabert), албанца, живущего в Италии, Дженти Таванкси (Genti Tavanxhiu) и др., — с очень теплыми и предрасположенными к диалогу со зрителем, его чувствами скульптур, впитавших в себя модернистский опыт, но не вопреки, а благодаря одухотворенному высказыванию, например, работы испанско-

го художника Педро Джордана (Pedro Jordan «Aqua», 2009, Пенза); венгерской художницы Беаты Ростас (Beata Rostas «Бездомный», 2008, Мерсинский симпозиум, Анатолия; «Viaggiator», 2010, Кастельраймондо, Италия); у Беаты, правда, еще не выработалась устойчивая ценностная система взаимоотношений формы и высоких смыслов образа, что особенно заметно в ее абстрактно-знаковых произведениях. Возможно, испытал некоторое разочарование от перенасытивших мировое культурно-художественное пространство дизайнерско-знаковых формальных проектов, российские устроители фундаментального международного проекта «Осень. Вдохновение. Пенза» в условиях конкурсного отбора эскизов художников на 2011 г. корректно уведомляют, что предпочтение будут отдавать фигуративным работам. Судя по пленэрным скульптурам 2010 г., фигуративность понимается жюри проекта скорее в антропоморфном аспекте, нежели в абстрактно-геометрическом. Особенность ли славянского типа мышления тут сыграла роль или интуиция, возвращающая символическо-парадигмальную пластическую лексику к синтагматическому контексту одухотворенного мировосприятия? Скорее всего, оба фактора имели место. И как знать, а вдруг вернется и сам принцип свободного творчества. Ведь, если в первых украинских симпозиумах скульпторы работали по наитию, вслушиваясь в подсказки материала, гибко следуя за ним и трансформируя образ, не ведая, какую же в конце пленэра композицию они создадут (и это был абсолютно верный подход к пленэрной практике); то со временем, на рубеже миллениума, заимствуя западный опыт, спонсоры ввели жесткие требования: обязательность заранее изготовленных эскизов, рассматриваемых на конкурсной основе членами жюри; заявление автора с рядом обязательств, страхованием, анкетными данными европейского стандарта (CV, VF). Безусловно, подведенная под симпозиумы финансовая сторона их осуществления (а это не только оплата устроителями проживания, питания, технической поддержки участников симпозиума, но и выплата стипендии за созданную скульптуру) требует юридически-бюрократической формализации духовного почина. И потеря абсолютной свободы творчества — это та плата, которую пленэристы платят за децентрализацию симпозиумов. Теперь не только муниципальные власти и/или Союзы художников, Академии искусств становятся их инициаторами, но все чаще — частные инвесторы, которым необходимы гарантии качественно выполненной работы с высоким художественным рейтингом (и если эксперты-советники или коллективное сознание общественности таковым считает contemporary art, то предпочтение отдают концептуальным проектам, даже если они вторичны и за классификацией Борхеса являют собой откровенные «хрениры»).

Коротко проиллюстрируем сказанное скульптурами днепропетровского симпозиума, состоявшегося летом 2010 г. и отдавшего дань обеим тенденциям: традиционно-образному и знаковому формообразованиям. «Пограничный» знак

антропоморфной транскрипции демонстрирует композиция В. Мирошниченко «Ветер». Распространенная европейская пластическая схема монументально-декоративного высказывания в украинском пространстве пока что воспринимается новационным приемом дизайнерского решения. Автор стремится к оригинальности, лаконичной выразительности, не предполагая глубин текстового прочтения, оставаясь на поверхности диалога ритмов линий, плоскостей, аллюзивных абрисов скульптурных масс с общим эмоциональным настроением, тактильными ассоциациями. Значение образа-знака сведено до минимальности задач ландшафтного дизайна. В подобном, но более жестком ключе работает концептуально усложненная композиция А. Дубовика «Возрождение». Полностью заменяя чувственное восприятие образа интеллигентными конструкциями, автор намекает на текст, но не открывает его дверей, и тем более остается за пределами метафизического вневременного кода, блуждая по периферии «иконического» уровня рационального знака, кстати, весьма востребованного нашей предприимчивой рекламой. Вот уж действительно, «камни не знают печали»: «Не прорастают. Камни прощаются и обретают покой. Впечатляясь, впечатываясь, подавляя, приминая пространство. Они ни о чем. Про себя. Лица их обращены вовнутрь. Растрескиваясь от напряжения, взгляда не выпускают... Даже эхо шарахается в страхе от них. Тяжесть подавляющая, продавливающая бесконечность, нагроможденность единственного. Умолчание. Эпитафия времени. Время — эпитафия бытия» [32, с. 145]. Скрытая амбивалентность процитированного текста может быть воспринята в смысле отрешенности от времени благодаря точному попаданию скульптора в Абсолют, однако в данном случае его значение вполне иронично свидетельствует о буквальном молчании камня, стерпевшего от художника «бессвязную мгновенность», черноту дыры, что не выпускает на волю ни свет, ни чувства. Кажущаяся работа с формой, а фактически с двумерной виртуальной картинкой, вне сложных взаимодействий скульптурных масс в пространстве, нивелирует суть и возможности скульптурного искусства и подтверждает то, что «в Риме следует быть римлянином», а не идти в чужой монастырь со своим уставом: практика Дубовика как художника-монументалиста вовсе не гарантирует взаимовыгодного диалога с камнем и формой, которые остались в итоге сами по себе, с восточной хитростью умея выслушать художника, но не раскрыв ему своего сущего, истинно-неповторимого. Пример вполне типичный: практически все художники-не-скульпторы (а таких случалось достаточно): графики, монументалисты, живописцы, привлекаемые из смежных видов искусств пленэрным духом, берясь за троянку, терпели фиаско, ибо полноту пластической лексики и образного видения, как сочность литературного языка, не вместить в ограниченность научного словаря, пусть он будет самый исчерпывающий по данной сфере. Хотя в среде скульпторов также случались проколы, когда они



Днепропетровский скульптурный симпозиум, 2010 г.

1. В. Гутыря. Танец. 2. Ю. Шедров. Семья. 3. В. Мирошниченко. Ветер. 4. В. Данилов. Сон. 5. А. Дубовик. Возрождение

следовали поверхностным путем перенесения в камень графического эскиза, но об этом — позже. Днепропетровский же симпозиум во многом «вытянула» на должный уровень работа «Танец» В. Гутыри, скульптора из Краматорска. Композиция побуждает реципиента к осмыслению культурных смыслов, актуализирующих историю времен амазонок Геродота. Вневременной код комфортно встраивается в современный контекст «живой истории» Днепропетровского края, высвобождая знак из тесного плена рационально-формальной логики, наполняя его трепетностью символического сообщения прошлого, изменяющего будущее, настоящее и само наше отношение к прошлому. Только «истинное присутствие в настоящем» скульптуры является условием ее истинной герменевтики в дальнейшем, хотя: «Всегда остается вопрос, не явится ли в будущем кто-то, кому произведение откроется в гораздо большей степени в своем существовании», и если оно действительно обрело свою истину, то «до какой глубины оно соизволило открыть нам свою тайну — ту тайну, которую никакие понятийные отмычки не смогут из него извлечь» [33, с. 243]. Возможно, обеспокоенный этой тонкостью смысла, Гутыря постоянно возвращается к данной композиционной схеме в пленэрных и станковых работах, словно пытаясь в разных ее пластических репликах поймать саму таинственную истину. Насколько он в этом преуспел — судить потомкам и времени.

К сожалению, две другие работы Днепропетровского симпозиума (Ю. Щедрова и В. Данилова) профессионально оказались настолько слабыми, что не смогли удержать образную наполненность форм, оставшись безжизненными фантомами реалистической и абстрактно-знаковой стилистики. Но, как бы там ни было, один этот пленэр четко продемонстрировал стратификацию искусства, скульптуры в частности, на некие зоны: зону дискретных знаков, в верхней иерархии которой знаковость преодолевается; зону образного (континуального) сверхзнакового творчества как культурного текста высокой плотности; и зону псевдотекстов как знаков «кажущейся» истины.

Остается лишь сожалеть, что Интернет пока что не содержит разработанной программы, где бы аккумулировался опыт скульптурных симпозиумов, и размещалась легко находимая информация критиками или художниками, планирующими принять участие в том или ином симпозиуме той или иной страны. Однако, учитывая факт, что с 1980-х пленэры стали нормой художественной жизни всех континентов, вскоре подобные сайты безусловно станут реальностью. На сегодня же положение дел таково: пленэры устраиваются общественными, государственными, муниципальными, частными организациями и юридическими лицами, которые определяют необходимое им число пленэристов (от 1–6 до 60–100 участников), преследуя вполне конкретные цели. Это могут быть: создание парка скульптур, организация выставки-продажи, пополнение коллекции музея сов-

ременного искусства, привлечение туристов в данный регион, промышленная популяризация местных карьеров, активизация центров народных промыслов... В любом случае, главное внимание сосредоточено на скульптуре, и чаще — на ландшафтной. При этом темы задаются изначально, а иногда организаторы позволяют художнику заведомо выбрать свою тему, прислав эскизы жюри. Творческая стипендия, однако, выплачивается не всегда. Например, муниципальные власти Швейцарии, Люксембурга, предоставляя творческие ателье пленэристу, могут ограничиться выплатой ежемесячного минимального гранта за выполнение работы (как в Давосе) или, напротив, требуют от художника оплаты: в случае если организаторы — члены объединения монументалистов либо ассоциации скульпторов, вносящих ежегодные взносы (в среднем около \$ 100 или € 120), тогда приглашенный художник обязуется оплатить свое временное пребывание под эгидой ассоциации, которая гарантирует ему в оговоренный срок — именную сайт, услуги галеристов, выставку, закупку работ, ротацию их в СМИ и прочие заманчивые мероприятия. Нужно сказать, что некоммерческий подход достаточно популярен в Европе, но даже тут жюри проводит конкурс и отбирает лучших, иногда только одного, как, например, с 1992 г. в кантоне Цюриха (город Uster) ассоциация членов Ателье АККУ-Atelier проводит конкурсы, принимая у себя только одного художника, правда, руководствуясь широкой шкалой специальностей (от видео и инсталляций до живописи и скульптуры). К сожалению, для украинских скульпторов симпозиумы служат действенным средством выживания даже с учетом мизерных стипендий, и поэтому швейцарская необремененность материальными заботами чистого творчества на постсоветском пространстве пока еще — за семью печатями (правда, коммерческий подход приводит иногда к неприятным фактам мошенничества организаторов пленэров. Например, в Египте и Турции известны случаи, когда скульптору за выполненную работу отказывали в оплате заявленной первоначально стипендии, существенно срезая ее объем). Главное, что, как правило, качество произведений наших художников — высокого уровня, благодаря квалифицированному профессионализму украинской школы, фундаментальности базовой подготовки в вузах и последующим творческим наработкам и поискам самих авторов. Поэтому их с удовольствием принимают многие страны мира.

Некоторые современные аналитики считают, как, например, профессор Сорбонны Ю. Кристева, что западный мир слишком уж привык жить в условиях культурной пресыщенности, так что даже молодежь, не изменяя проторенной предшествующим поколениям колее, не задумывается о проблемах и перспективах современной культуры [34, с. 17–24]. Исключение являют народы Восточной Европы, страстно ищущие выхода из экономической отсталости и духовного вакуума, налаживая контакты с Западом на гуманитарном, политико-экономическом и прочих уровнях. Случается, что прозападные постмодернистские антропо-

фрагментированные дискурсы концептуальной экзогеи свидетельствуют о фактах возвращения в искусство заинтересованного авторского мировосприятия. Тенденцию подтверждают работы: грека Геласа Кассидиса, британки Natalie Staniforth, итальянца Maurizio Perron, японца Satoru Takada, венгра Tomas Baras и других скульпторов, ощутивших однообразную узость и семантически обескровленную тесноту геометризма в природной среде. Пресыщенный Запад даже пытается направлять свое утомленно-модернистское внимание на полилогичное фигуративное высказывание, подсознательно готовясь возродить опыт трансцендентных смыслов. Например, летом 2011 г. 2-й Международный скульптурный симпозиум в Differdange (Люксембург) взял темой своего пленэра мифологию, а именно — «Музы», заблаговременно разместив условия конкурса в Интернете. Остается сожалеть, что в силу объективных причин попасть в Шенгенскую зону ЕС нашим скульпторам очень не просто: и могли бы удивить, показать себя, но политико-экономические препоны не позволяют. Сложно также получить визу и выехать на другой континент на симпозиум, скажем, в Канаду или США, тем более что весь тяжелый инструмент для работы организаторы просят везти через океан с собой в багаже, а обещаемая символическая стипендия (часто только для скульпторов, победивших в конкурсе, заняв первое место или одно из трех призовых) не позволит окупить всех солидных затрат на такое мероприятие.

Между тем, «провинциальный» по отношению к Западу Ближний Восток, а особенно Юго-Восток, оказался слишком очарован авангардом, особенно если говорить о Турции и ее коллективном воображении, переосмысляющим передовые идеи Ататюрка Мустафы Кемала. Не потому ли, скажем, буквально жидущийся на антиках Средиземноморья приморский город Мерсин сегодня отдает предпочтение скульптурным проектам формального рода, пренебрегая канонами своего воистину великого прошлого. Но тенденция очевидна, сколь и печальна: когда группа украинских скульпторов, питая творческий энтузиазм культурного обмена, отправила на Международный конкурс 8-го скульптурного симпозиума в мраморе свои проекты (разной степени диалогизма с классическими традициями), то получила от властей Мерсина и декана скульптурного факультета Мерсинского университета г-жи Берика Ипекбайрак вежливый отказ. Против наших скульпторов-пленэристов работал и фактор невысокого престижа нашей страны в общем социо-культурном рейтинге современности; и фактор доминирующей стилистической установки украинской пластической школы на толерантный диалогизм классической традиции с модернизированным формальным мировидением. Достаточно показательны: пластическое мастерство самой г-жи Ипекбайрак, увлекающейся концептуализмом и знаковостью (судя по ее официальному сайту и блогу), профессионально довольно специфично, и для зрителя постсоветского пространства в чем-то даже ностальгически приятно синтезом



Международные скульптурные симпозиумы Турции

1. Кристоф Трауб. „Между“. Мерсин. 2008.
2. Беата Ростас. Бездомный. Мерсин. 2008.
3. Пол Байекходж (Дания). Композиция. Мерсин. 2010.
- 4–5. Скульптуры симпозиума Мерсина. Формирование аллеи набережной. 2010.
6. В. Кочмар. Берег. Меримас. 2008.
7. Берика Ипекбайрак. Девушки, идите в школу

наивного переформулирования канонов соцреализма в постмодернистский ракурс: «Кошкин сон»; «Девушки, идемте в школу!», «Разбитое сердце» и др [35]. В то же время другие современные размышления турецких скульпторов на наш взгляд слишком пронизаны холистическим рационализмом (в т. ч. теории Мандельброта), так что рассуждения о частях мира как элементах всеобщего — стерильны от греческого идеализма *holos* (*греч.* — целое). Вот почему, к примеру, глубокомысленные сентенции молодой художницы Нилхан Сесалан о соотношении листка к дереву и зеркально отражаемого в листке макромира не содержат и намек на метафизические интенции, свойственные нашим скульпторам, нашему менталитету (включая артикулированную А. Архипенко по отношению к своим работам сентенцию о яблке и яблоне) [36, с. 224], и, кстати, отчего работы турецких прозападно настроенных художников кажутся нам, украинцам, банальными. Впрочем, религиозная подоплека играет не последнюю роль в этом заковыристом мультикультурном вопросе, о чем мы не рискуем здесь размышлять, ограниченные конкретной темой книги. И все же мысли Сесалан о летающих идеях — что, будто пыльца пространств, сталкиваются и часто вынуждены сосуществовать вне гармонии, представляются прекрасной иллюстрацией к экспериментальным работам, демонстрирующим переизбыток в современном мировом культурном дискурсе асимболии. Образец этой асимболии, покорившей сердца судейской коллегии предыдущего пленэра Мерсина 2009 г., был вывешен в Интернете: на фоне небесной лазури красовался балансирующий на вершине беломраморный куб работы художницы Renata Verbrugge из Новой Зеландии, ритмично испещренный по сторонам потоком вод с избыточными существами, напоминающими сперматозоиды. Хотя следует признать, эта работа в сравнении с вожделеющим «концептуальным натурализмом» Кристофа Трауба (Christoph Traub, имеется в виду его композиция «Между», выполненная тут годом раньше) — просто безобидная игрушка. Аппетит и вправду приходит во время еды: 2010 г. еще больше уплотнил средиземноморское пространство кольцом жестко contemporary-ной скульптуры. Особенно отличился Poul Vaekhoj из Hadsund (Дания). Продолжая идеи «новых объективистов» Британии рубежа 1960–1970-х, воскрешая эффекты пластических реплик знаменитой бутылки из-под кетчупа и реторты Тонни Крагга, он создает гигантский мраморный болт. А коллеги по пленэру находят творческое наслаждение в монументализации других абсурдных знаков: яблочного огрызка, антропоморфных пазлов и прочих несущественных событий и явлений бытия, искусственно возводимых в концептуальный ранг маркеров эпохи. Безусловно, изобретательный рационализм идей, чистота технического исполнения завораживают глаз и ум, так же как в первом случае — совершенная белизна турецкого мрамора на фоне синевы Анатолийского неба (а с греческого «мрамор» — буквально означает «сияющий камень»), заставляя не обращать се-

рьезного внимания на человеческую надменность в вопросах трансцендентной эстетики какое-то время. Но не стоит забывать, что традиции антиков благородно почитаются другими регионами Турции, проводящими пленэры, и где украинцы оставили достойные работы, как, например, С. Сбитнев («Похищение Европы», мрамор, 2009. Международный скульптурный симпозиум в Анталии) [37]; В. Кочмар («Берег», мрамор, 2008. Международный скульптурный симпозиум, Меримас. Турция) [38]. В самом деле, проблема сверх-выбора постиндустриального общества, поставленная Элвином Тоффлером, считающим необходимым дополнять суровую дисциплину научного мышления «пылающим воображением искусств» [39, с. 504–505], — в скульптуре, застрявшей в сетях индеферентной знаковости, стоит не менее остро. Быть может, не так утопична «постэкономическая» идея Тоффлера, где «художникам и галерейщикам, писателям и читателям, драматургам и зрителям» — всем деятелям культуры разных регионов мира будет предоставлена возможность, сообщая выбирая между альтернативными будущими, обсуждать проекты культуры, искусства, отвечать на вопрос: «Какую культурную жизнь выберет великий город будущего?»; но уже сегодня от всех нас зависит, какую культуру мы приумножаем: истинное бытие или «тлен и пустоту» мертвого времени, ибо «мы не можем начать помогать себе, пока не станем чутко осознавать проблему, адекватно реагируя на новизну и выбор, не нанося ущерба иерархии духовно-гуманистических ценностей» [40, с. 257; 41, с. 395, 504, 523–528]. Держать ответ (как держать удар времени) современные скульпторы Запада все еще не готовы, и значит, в ожидаемом будущем «никогда камню не стать морем и ветром».

Вместе с тем, в данной истории обнаруживает себя сеть глобальных проблем, тревожащая не только критиков изобразительного искусства, но и философов и культурологов. С одной стороны, европейскую культурную традицию действительно нельзя анализировать исключительно в географических рамках одной Европы. В этом смысле палестинский критик, профессор Колумбийского университета (Нью-Йорк) Эдвард Саид прав, утверждая, что отрывать культурный опыт Европы от исторического наследия других стран мира недопустимо, и столь же недопустимо потакать ее «культурному империализму», навязыванию традиций, как и содействовать ксенофобии ЕС по отношению к тюркскому, арабскому и прочему восточному населению с их спецификой национально-культурной самоидентификации. Не вызывает возражений и такая его сентенция: «В сознании американца и европейца понятие “интеллектуал” подразумевает “признанный профессионал”, причем в “признании” акцент смещается в сторону властных структур, т. е. принято считать, что заслуги и цель, к которой должен стремиться интеллектуал, неразрывно связаны с политической игрой — его роль состоит в том, чтобы формировать и определять политику, создавать общественное мнение. На мой взгляд, интеллектуал прежде всего обязан углублять самосознание,

осмысливать все изменения и проблемы в жизни общества и брать на себя ответственность за него. Для меня интеллектуал — это не только специалист, поскольку его роль выходит за рамки профессиональных дисциплин» [42, с. 51–52].

В Украине подобные истинные интеллектуалы, любящие свой край, к счастью не перевелись: горячим подвижником выказал себя уже упоминаемый выше скульптор из Краматорска В. Гутыря, ежегодно проводя благотворительные акции: подарив сельской церкви резаную в камне монументальную икону Умиления; бескорыстно оформив своими усилиями в с. Студенок Харьковской обл. лечебный сероводородный источник (к которому круглый год ежедневно стекаются люди), установив на подходе к купальне скульптуру Ангела (2008), а на следующий год с помощью скульптора из Киева В. Протаса благоустроив окружающую территорию малыми архитектурными формами — монументальным трапезным столом из пещаника и тумбами, ограничивающими подъезд машин к источнику; наконец, несколько лет подряд им обустроивается территория Донецкого Центра ОХМАТДЕТ, ряда фермерских хозяйств с. Еремовки и других сел Украины. Самосознание скульпторов, берущих участие в благотворительных пленэрных акциях, позволяет трансформировать не только внутренние принципы мировосприятия, но воздействовать на социум своими произведениями, в которых память места, потенциал гармоничного становления ландшафта в пространстве-времени гуманистической сферы обитания и деятельности человека находят резонанс, делая будущее не пугающим, а комфортным и желанным для людей. Насколько нам известно, рационализм Запада тут выбросил белый флаг, а Украина, не самая богатая в ЕС страна, тем не менее, обрела право достойно внести в мировую культурную сокровищницу опыт благотворительных скульптурных симпозиумов в надежде, что ее почин подхватят другие. Непоказная скромность наших художников доказывает: диалогизм с сакральными традициями культуры Украины восстанавливается, преисполняя бытие полнотой времен, обогащая историю и искусство единством абсолютного времени.

Однако вернемся к ориентальной специфике, где кластерный анализ создавшейся ситуации, с другой стороны, обнаруживает остро стоящую на повестке дня перепроблематизацию вестернизационного опыта модернизма странами современного Востока, чуткого к искривлениям самобытности его культуры политической ли риторикой исламского мира, или прозападными апологетами «универсальной цивилизации». Так или иначе, но вопрос культурной дегуманизации, вследствие слепого калькирования европейского модернизма и постмодернизма, очевиден в художественном бытии восточных, особенно исламских стран, требуя оперативного решения [43, с. 9–24]. Об актуализации стоящего перед выбором не-западным обществом, Турции в частности, в первых десятилетиях XXI в. проблем «индигенизации второй волны» (Р. Дор) предупреждал

С. Хантингтон, с оптимизмом критикуя «кемализм», ибо «с увеличением темпов модернизации удельный вес вестернизации снижается и происходит возрождение местных культур»; тем более что «мультикультурный мир неизбежен, потому что глобальная империя невозможна» [44, сс. 108, 526, 112, 237, 511, 531].

Думается, не далек тот час, когда будет осмыслен Западом и Востоком спектр вопросов, в частности, изложенный Джорджем Блекером, знающим тонкости западного градостроительства. Во всяком случае, его позиция актуальна сегодня и в Украине, учитывая неконтролируемую застройку исторического центра Киева «стальными стрелами», посягающими на охраняемые законом (а чиновниками — не самоотверженно отстаивающими от разрушений и сноса) памятники культуры и истории. Обеспокоенные судьбой уникальных зданий, готовящихся быть уничтоженными, мы сознательно приводим тут довольно объемную цитату, интерполируя аналогии на нашу градостроительную ситуацию, открывающую, к сожалению, двери множеству некачественной коммодифицированной ландшафтной скульптуре, уже захлывшей пространство большинства наших городов: «Архитектура последних ста лет не очень-то уютна в любом понимании слова “уют” — ассоциируем ли мы его со скромными коттеджами или с викторианскими “пряничными домиками”, перегруженный декор которых почему-то согревает душу. Хотя суровость современной архитектуры в основном можно объяснить такими прагматическими обстоятельствами, как демографический взрыв, широкое распространение новых строительных материалов и оборудования, “вздорожание” рабочей силы и т. п., в то же самое время совершенно очевидно, что с приходом Ле Корбюзье и концептуалистов “Баухауза” уют уступил место чистоте и простоте, а изобилие вещей было вытеснено пустотой и мечтами о неограниченном пространстве. Идеи, вдохновлявшие модернистскую архитектуру, во многих отношениях были достойны восхищения. Строгая чистота линий и унифицированность создавали у “простых людей” ощущение, что им дана возможность стартовать на равных со всеми остальными, не волоча за собой груз семьи или классово-принадлежности. Пространство — особенно в случае панорамных окон и величественных видов с высоты офисных зданий или жилых многоэтажек — рождало ощущение Широких Перспектив, становилось физическим аналогом мечты о внутреннем самосовершенствовании и переделке себя. Устремленная одновременно в двух направлениях архитектура XX века — назовем ее векторы Горизонталью и Вертикалью — положила все силы на воплощение этих идеалов в реально существующих зданиях. ...Хуже всего вышло с внутренним убранством зданий — оно, как кажется, вобрало в себя все недостатки Горизонталей и Вертикалей одновременно. Возможно, вначале эти помещения и радовали их новых обитателей, считавших, что они приобрели или арендовали кусочек модернистского Рая, — но к середине века жилые комплексы превратились в инкубаторы

преступности, начальники ломали головы над тем, как развеять скуку, которая охватывала заводских рабочих и офисных служащих в модернистских зданиях, а тесные, но очаровательные квартиры в “старом центре” очень многих городов ценились куда выше, чем, скажем так, панорамные окна высотных зданий, красиво обрамляющие вид на другие высотные здания. ...К концу столетия в обществе возобладало мнение, что в торговом центре человек чувствует себя не менее одиноким, чем в обособленной деревушке, что ряды каркасных особняков — типичная застройка пригородов — не красят, а уродуют пейзаж. ...Теперь мы вступили в новую эпоху. Изменилась сама психологическая обстановка — пришла эра осторожности и неуверенности. Возможно, это даже та самая, упомянутая Рэнд эпоха пещер — в самых разных значениях этого слова. Что ж — а вдруг у пещер можно кое-чему научиться: тому, что наряду с чувством раскрепощенности люди нуждаются в чувстве безопасности, и тому, что внутренняя жизнь, рефлексия свойственна человеку от природы никак не меньше, чем погоня за успехом. ...По моим подозрениям, технические и экономические проблемы, связанные с переориентацией архитектуры вовнутрь, не так уж трудны — куда сложнее изменить стереотипы мышления архитекторов и строительных подрядчиков. Список социальных добродетелей нужно дополнить такими ценностями, как неприкосновенность частной жизни и сложное духовное устройство; а потребность в тесной общности — потребность сбиться в кучу у костра, покуда снаружи режут звери, — следует воспринимать не менее серьезно, чем пресловутые “стальные стрелы” небоскребов, причисленные Айн Рэнд к величайшим достижениям человечества» [45]. Как ни прискорбно сознавать, но уровень коллективного сознания, действительно, и у нас все еще отстает, огорчая отечественных проникательных теоретиков и критиков архитектуры. И по этой же причине — технически безукоризненно выполненная скульптура, питаемая метафизическими интенциями «приближенных к Сивилле» художников, часто до бешенства раздражает практический разум коммодифицированных фланеров от искусства, предпочитающих окружать себя и насыщать свой мир предметами невысокого полета, потакаая инстинктам, эгоистическим желаниям или надуманной концептуальности стерильного в смысловой силе знака. Вот почему случается, что уже сформированную европейским специалистом, качественно выстроенную после проведения симпозиума парковую экспозицию — считается возможным разрушить, как это случилось в Партените 2009 г., где одни из лучших работ, «укорененных в трансцендентном», были сняты со своих мест и заменены низкосортным ширпотребом.

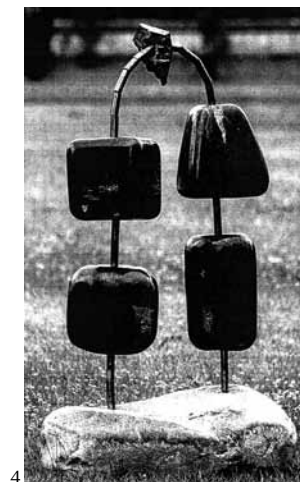
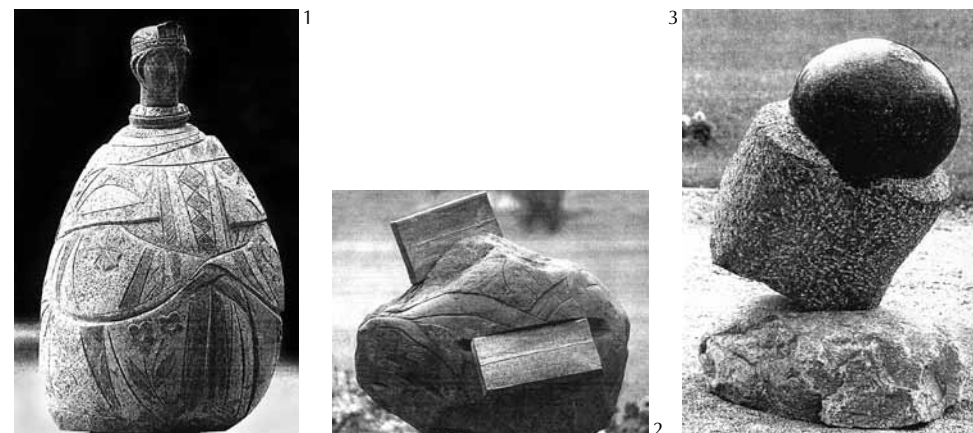
Насколько же прав оказался Г. Зедльмайр, подчеркивающий: «Как только произведение искусства отделилось от своего творца, оно находится в истории и существует для истории... Своего истинного присутствия в настоящем оно ожидает от того, кто будет способен и достоин встретиться с ним», пусть даже ждать

«воссоздания в духе» ему приходится зоны, чтобы в диалоге реципиент смог осуществить «самопрояснение и формирование неизменно идентичного существа человека» [46, с. 242]. Ожидание это нередко становится жертвенным, ибо вандалы, глухие к призывам красоты, ломают камень и металл, уродуя и сбрасывая работы с пьедесталов, забрасывая их осенней липкой грязью, как это, скажем, произошло в Гурзуфе в 2005 г., хотя подобные скорбные прецеденты беспроблемного варварства и нежелания войти в «истинное время» имели место в ряде других городов Украины и даже вполне благополучных столицах стран Европы и мира; по всей видимости, единственным утешением нам в этом — слова философа: «Разрушенные и погибшие шедевры, — они идеальны», как утерянные, уничтоженные рукописи и партитуры. Но даже скорбное правило отставания усредненного знаменателя коллективного сознания способно не подтверждаться, а подвергаться переоценке редкими исключениями. И они всегда оказываются счастливыми. Исключением таким и стал скульптурный пленэр музея *Stalowej Woli* в Польше [47], проведенный в социально-благотворительных целях в 2007 г., где инициаторы (Польский союз слепых, Центр скульптуры польской в Оронске и Львовская национальная академия искусств) преследуют благую задачу культурно-художественного воспитания слепых, особенно детей: «Региональный музей у Сталовой Волі виступив ініціатором комплексного художньо-освітнього проекту, адресованого насамперед людям, які в меншій або більшій мірі не можуть користуватися почуттям зору... Ліквідуючи архітектурні бар'єри й впроваджуючи спеціальну освітню оферту, розроблену експертами, Регіональний музей у Сталовій Волі відкриває нові можливості для людей з вадами зору, поєднуючи, таким чином, усіх навколо мистецтва й традиції» [48]. Куратор выставки от Центра польской скульптуры в Оронске Ярослав Пайек добавляет: «Камінь має свої секрети, але художник, який уміє правильно вслухатися в його тихий шепіт, може звільнити зачаровану в ньому форму... Одні скульптори дбайливо, з великою делікатністю доторкалися до каменя, інші провадили з матерією важку й виснажливу боротьбу. <...> “Галерея через Дотик” — це цікава пропозиція для зрячих людей, але насамперед для сліпих, які завдяки великій делікатності своїх рук уміють відмінно прочитати форму, відчуті її структуру, а також енергію, зачаровану в камені» [49]. Среди произведений польских скульпторов представлены работы украинцев: Тараса Родича («Осенний огонь»), Людмилы Мисько («Кораллы»), Юрка Мисько («Парусник» и «Противоположность»), Василя Гоголя («Королева»).

Скульптуры Юрия Мисько продемонстрировали хорошо забытую истину, заявленную В. Бенямином в «Задачах переводчика»: форма наполняется внутренней силой лишь в том случае, когда она преисполнена энергией высокого смысла. Тогда на тонком уровне смысл одухотворяет форму и, конечно же,

естественным неподдельным магнетизмом влечет к себе чуткие руки лишенных физического зрения, но не слепых душой, людей.

Другие работы более декоративные, выполненные в стилистике европейского информеля, хранят интригу в контрастах различной формы и фактурной обработке камня, соединениях камня с деревом, стеклом или металлом, в затейливой ритмике линейной орнаментации поверхностей. В сущности, знаковость скульптур продиктована тут и постигается реципиентом прежде всего на основе тактильной лексики, встраиваемой индивидуальной культурной памятью в систему иного уровня мировосприятия. Оттого концептуальные произведения польских скульпторов (Станислава Магдзиака «Мудрость из камня»; Павла Сасина «Крошка времени»; Богдана Марковски «Комета»; Евы Байер-Формелья «Камни разговаривают с нами непрестанно») или в стилистике раннего модернизма работы Болеслава Маршаля «Дама с лаской»; Кшиштофа Червиака «Сон», апеллирующего к Бранкузи, — все эти работы обретают особую ценность, и чтобы судить о них в полной мере, надо как минимум стать слепым... Тем не менее, тут есть нюанс. Изданный Каталог любопытен также предупреждением к читателю, где Варшавское издательство снимает с себя ответственность: финансируемый фондом регионального развития ЕС, проект не должен отождествляться с официальной точкой зрения ЕС, и вся ответственность за его содержание лежит на Региональном музее в Стальной Воле. Если отбросить юридическую составляющую, а взглянуть на освещаемую Каталогом выставку в контексте художественно-стилистического анализа, то при всех достоинствах скульптуры становится заметным тяготение польских художников к западному рационально-знаковому типу мышления. В этой связи и проблема времени, фундаментальная для культуры XXI в., решается ими пластической лексикой абстрактно-знакового высказывания. Иное дело работы украинских скульпторов. Даже закарпатские художники, в силу географических условий проживания без проблем преодолевающие Шенгенскую зону, адаптируя стилистику европейской современной пластики, сберегают в большинстве случаев чувственно-ментальную идентичность. Например, Иван Демьян, выполнив в 2009 г. на Международном скульптурном симпозиуме в Хусте композицию «Хранитель замка» (известняк), достаточно приближенную к условности формальной структуры, преломляет проблему времени сквозь философскую сему поиска истины и смысла бытия, передаваемых потомкам субъективной идентификацией (героя и автора) со священной историей человечества, с христианской верой. При этом композиция довольно убедительно определяет «чувства того, кто предается созерцанию одиноко и молчаливо», ибо лишь в этой покинутости «мысли весомее, прихотливее, и на них неизменно лежит налет печали» [50, с. 471]. Онтологические диалоги веры, культуры, истории, времени заостряются скульптором довольно просто,



Музей в Стальной Воле. Польша.

Международный скульптурный симпозиум, 2007 г.

1. В. Гоголь (Львовская обл.). Королевна. 2. С. Магдзиак (Замостю). Мудрость из камня. 3. Б. Марковски (Люблин). Комета. 4. Л. Мисько (Киев). Кораллы. 5. Б. Маршаль. Дама с лаской. 6. Ю. Мисько. Парусник



1



2



3



4

Скульптурные симпозиумы Хуста

1. Богдан Корж. Обнаженная. Международный скульптурный симпозиум «Хуст-арт». 2009.
2. Иван Демьян. Хранитель замка. Международный скульптурный симпозиум «Хуст-арт». 2009
3. Мари Эрикссон (Швейцария). Жадность. Металлом, сварка. 2010.
4. Б. Корж. Пиета. 2010

лаконично, при помощи знаково-парадигмального типа мышления, открытого иррациональному, идеалистичному. И хотя техничность и пропорции выполненной работы не безукоризненны, тем не менее, суть скульптуры прорывает к зрителю мыслями Э. Левинаса, взывая: «Почему мы всегда низводим время к вечности? Время — это самое глубинное отношение человека к Богу, как движение к Богу. Существует преимущество во времени, которое может быть утеряно в вечности... Существовать в вечности, значит пребывать в одиночестве, в вечном одиночестве, быть же во времени — это существовать для Бога, это вечное прощание» [51, с. 201–202]. Символ креста в человеке, хранящем «внутренние стены» (Перикл) — это символ вечного прощания, прощания, одиночества во имя Бога и потерянного человечества, символ битв и выбора, ибо, как гласит Библейская сентенция, лишь тратящий душу, способен ее обрести. Античная проблема теодицеи, в оправдание справедливости божественного порядка, допустившего мировое зло, поднятая просвещенной Европой и основателем Бранденбургского научного общества Г. В. Лейбницем в труде «Теодицея» 1710 г., решается теперь молодым скульптором. Субъективная концепция художника находится в поиске истины и натывается на онтические проблемы существования во времени, истории, все еще не находя четких ответов, но чувствуя обязательность связи с традицией, пусть даже и обвиняемой приверженцами нелогецентристской христианско-иудейской доктрины, психоаналитиками и модернистами в «фаллоцентризме» западной культуры.

О двойственном статусе знакового высказывания предупреждал еще Эдмунд Гуссерль: «Каждый знак есть знак для чего-либо, однако не каждый имеет некоторое “значение”, некоторый “смысл”, который “выражен” посредством знака. Во многих случаях даже нельзя сказать, что знак “обозначает”...» [52, с. 98]. Между тем, «универсальное самоосмысление» автора скульптуры, даже если он пребывает «в одиночестве душевной жизни», следует путем философского познания («вначале монадическим», а затем «интермонадическим»), вполне удовлетворяя назиданиям Дельфийского оракула («познай себя и ты познаешь Вселенную и Богов»), перефразированным латинской сентенцией: «Не стремись к внешнему, к себе возвратись, во внутреннем человеке пребывает истина» [53, с. 376]. В искусстве, так же как в теории феноменологии сознания, различаются разные уровни субъективного мировосприятия. Но когда произведение демонстрирует «смутное сознание» своего творца, приводящее реципиентов к разочарованию, то, согласно Гуссерлю, следует припомнить: «все это, как типичный вид противоположных процессов — исполнения или разочарования, — принадлежит к целостной жизни сознания» [54, с. 361]. Соответственно, высший пилотаж знаково-символического искусства будет представлять собой та скульптура, где автор не надуманно-вымученно, а инсайтно осуществляет «свободную вариацию

нашего фактического мира, превращая его в те или иные мыслимые миры», формируя себя самого, преобразуя себя «в некую возможную субъективность, для которой окружающим миром был бы соответствующий вымышленный мир, как мир ее возможного опыта, возможных теоретических очевидностей, ее возможной жизни сознания, тем или иным образом соотношенной с этим миром: так трансцендентальная проблема освобождается от связанности с фактом и становится эйдетической, такой, которая и решена должна быть в эйдетических (априорных) теориях» [55, с. 326–327]. Таким образом, скульптор трансцендирует себя за свои собственные пределы, за пределы материального мира и рефлексии на него, той рефлексии, что делает видимым сознание художника в его творческих проектах, но, как правило, не передает и не объясняет стремлений его духа к «неизвестным бесконечностям скрытых взаимосвязей». Последнее же в качестве мотивации высокого творчества скульптора позволяет при обдумывании трансцендентных проблем уловить «смысл или значение физических звуков, физических знаков, реального мрамора и т. п.» [56, с. 324]; ибо «ни одно отдельное cogito не изолировано в его, так что в конце концов оказывается, что вся универсальная жизнь в своем флуктуировании, в своем гераклитовском потоке есть некое универсальное синтетическое единство. Ему мы более всего обязаны тем, что трансцендентальное его не только просто есть, но есть для самого себя, как обозримое конкретное единство, живущее во все новых модусах сознания, как единое и постоянно объективирующее себя в форме имманентного времени» [57, с. 357–358]. Так, многие ландшафтные композиции, олицетворяющие нимф, наяд, мойр и дриад, киевского скульптора В. Протаса являются собой не столько символ стихий и тонких онтических уровней сознания, сколько в большей мере — внутренних состояний и качеств духа, культуры человека, его сознательных и подсознательных интенций к обретению абсолютной гармонии; тем более что сама скульптура — это пространственная структура текучих и перетекающих друг в друга смысло-состояний форм и множественных измерений [58]. Так, Гуссерль свидетельствует: «жизнь сознания — поток, и каждое cogito текуче», но и время — суть поток, и сама жизнь... Современная украинская философская мысль углубляет герменевтику идеи: «Жизнь человеческая истекает потоком, который по “веществу” (по существу, всем существом) — вечность, но по существованию, происхождению — время. ... Главное научиться не умирать вместе с историей...» [59, с. 146]. Вот почему композиционные структуры Протаса, например его «Нимфа Эгерия» (2007, Канев) или «Евринома» (2009, Партенит), имеют несколько горизонтов толкования, требующих от зрителя умения «следовать за линиями интенционального синтеза, раскрывать их так, как они интенционально и горизонтально намечены» [60, с. 360]. Синтез греческого стиля мышления с идеями модернизационного обновления общества, культуры, искусства вне

диктата логоцентристской философии господства и подчинения, здесь осознан на уровне внутреннего самоанализа и высокопрофессиональной пластической дисциплины.

Однако манифестация авторского высказывания в авангардно-знаковой манере подчас также способна создавать условия для вертикализации архетипальных смыслов, что подтверждают лучшие пленэрные работы ужгородца Богдана Коржа. Его обобщенные до краткой формулы женские торсы являют знаки имманентной витальности мощных потенциалов Жизни, направленной за «горизонт интенциональности, указывая на грядущее», воспринятое в актуальности Теперь. Формально-знаковое решение «Пиеты» (2010, Хуст) у Богдана сохраняет известные ренессансные схемы визуализации данной священной темы в отстраненной зоне намека-аллюзии, акцентируя субъективную экзогену постулатов Библии, утверждающей: Бог не проявляется в непосредственном онтологическом присутствии, но повсюду оставляет свои следы... (это не те постмодернистские симулякры — следы следов, что превращаются в пастиш, утративший в борхесовском смысле саму память о несуществующем оригинале, а — истинные божественные следы в становлении бытия, которые могут взблескивать инсайтными прозрениями в самых неожиданных ситуациях: на дне испитой бульонной чашки (Х. Ливрага) или в оброненной на улице пуговице, сверкающей небесной чистотой в грязной луже (В. Маяковский)...). Многие композиции Коржа размышляют не над конкретикой фактов, а над сверхсмыслом, постигаемым исключительно трансцендентным анализом художественной структуры и образа, ускользящих из реальности в бесконечность. Подобное отстраненное созерцание следов божественного плана в калейдоскопе человеческих жизней и смертей описал А. Чехов в рассказе «Враги», отметив в эсхатологической атмосфере «что-то притягивающее, трогательное сердце, именно ту тонкую, едва уловимую красоту человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать, и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка» [61, с. 33–34], — а также музыка архитектурных и скульптурных формообразований, если мы посмеем добавить классика. Быть может, поэтому печаль созерцания людского становления рождает у философов, пишущих музыку, нечто общее. Во всяком случае, на наш неискушенный слух, в фортепианных композициях Фридриха Ницше есть некое тайное родство с теми восхитительными экспромтами, что сочиняет Алексей Босенко.

Другой пример, где более ощутимо дыхание западного «означающего» сознания, демонстрирует активный участник многих европейских скульптурных симпозиумов, скульптор из Мукачева Петр Матл, представляющий в Украине венгерскую культурную традицию. Он использует достаточно широкую палитру авангардно-модернистской стилистики, работая преимущественно в дереве: «Гейзер» (2008, Международный скульптурный симпозиум в Чехии); «Волна»

(2005, Международный симпозиум в Венгрии); «Адам и Ева» (2002, Международный скульптурный симпозиум во Франции) [62]. Матл демонстрирует специфическое обращение скульптора с пространством и формой, выдающее в нем мышление мастера декоративно-прикладной изобразительной лексики (в 1979 г. Матл закончил Ужгородское училище прикладного искусства). Соответственно императивы полномасштабного выстраивания пластической формы в пространстве с учетом всех нюансов диалогующих объемов, ритмов, движений масс, Матл преломляет в контексте знаковой модернистской лексики, разработанной еще столетие назад Бранкузи, Архипенко, Эрнстом и другими новаторами. Этот апробированный мировой культурой язык вполне узнаваем в творчестве мукачевского скульптора, но его авангардизм слишком недвусмысленно проявляет «музейный дух» (Г. Зедльмайр), творческим спиритуализмом вызывая к жизни сентенцию Клементя Гринберга, высказанную критиком еще в 1939 г. в статье «Авангард и китч»: «художник-авангардист пытается имитировать Бога, создавая нечто, действительное и обоснованное исключительно в категориях самого себя — так же, как природа действительна сама по себе, как эстетически действителен реальный пейзаж, а не его изображение; как нечто данное, нерукотворное, независимое от смыслов, подобию или оригиналов. ...ценности, во имя которых он взывает к абсолюту, — ценности относительные, эстетические» [63]. Воспринятый модернистский пластический опыт всякий раз нуждается в индивидуальной переинтерпретированности самоидентификационным мировоззрением художника, тогда как художественное сознание Матла час от часу позволяет доминировать воспринятым культурным образцам. Вот почему ландшафтные работы этого мастера очень разные: иногда они не свободны от жесткой знаковости рационального дизайна («Птица», дерево, 1994, Венгрия); часто — холодность абстрактной семы оттаивает в ощутимо рукотворном тепле, особенно в неприхотливо-спонтанных композициях из дерева, где умозрительность опрокидывается в традиционный символизм закарпатского искусства («Композиция», дерево, 1994, скульптурный симпозиум в Камянке). Заметим, что Матл работает и в камне, удачно вписавшись в колорит Ямпольских симпозиумов, сопровождающих народные празднества «Подольский Оберег». Но случается, совмещение лексики разных стилей происходит не совсем удачно: на наш взгляд, например, в композиции «Женщина» (2002, Скульптурный симпозиум в камне, Мукачево) сочетание реалистических и авангардных элементов находится в диссонансе, отчего страдает целостность образно-формального впечатления. Выходит, прав Зедльмайр, утверждавший, что культурный опыт прошлого, преподанный или воспринятый в пассаистично-цепенящем отблеске «музейного духа», опасен, ибо «создает кладбище искусства без гарантии его воскресения»; и от скульптора, его мастерства и самоосознанности, зависит: сможет ли он перенаправить



4



1



2



3



5



6

Работы П. Матла на скульптурных симпозиумах

1. Птица. Венгерский скульптурный симпозиум в дереве. 1994. 2. Волна. Венгерский Международный скульптурный симпозиум. 2005. 3. Гейзер. Дерево. Международный скульптурный симпозиум в Zumberk, Чехия. 2008. 4. Композиция. Скульптурный симпозиум в Каменке. 5. Адам и Ева. Международный скульптурный симпозиум в дереве, Франция. 2002. 6. Женщина. Мукачевский скульптурный симпозиум в камне. 2002

творческую энергию так, чтобы «зрелище этого кладбища пробуждало в человеке наших дней желание осуществить “воскрешение отцов”..., вывести истинные произведения искусства из состояния безмолвия и из ложного настоящего, содействовать их истинному присутствию в настоящем и сделать причастными этому других людей» [64, с. 252–253].

Очевидно, что знаковое искусство можно отождествлять с феноменом «мем» (от *греч.* — подобие), который также отличен качественно и статусно, распространяясь исключительно горизонтально либо вертикально, либо сочетая и то и другое. Знак-мем — это чистая информация, и сам по себе он ни плох, ни хорош. Но как единица культурной эволюции он или взаимодействует с горизонтально-вертикальными слоями мемплексов (Р. Докинз, Р. Семон), становясь носителем духовных интенций; или попадает в зону действия медиа-вируса и получает права психической эпидемии, пандемии, особенно в случае с интернет-мемом, передаваемым от человека к человеку, от культуры к культуре, от пленэра к пленэру. Действительно, Всемирная сеть легко распространяет знаковое искусство в контексте скульптурных симпозиумов мира, где успешность неких мем-проектов реплицируется пользователями сети подобно всем памятным Crazy Frog начала миллениума, раскрученному СМИ до глобальных масштабов. Поэтому, беря на вооружение некий подсмотренный в Интернете пластический прием, скульптор обязан понимать природу этого приема, ожидая вполне определенный результат и этим делая осознанный выбор. Бессмысленное подражание чревато творческой деградацией. Уделим этому феномену знакового искусства чуть больше внимания.

Недавно в Интернете был вывешен масштабный проект канадского скульптора Джеффри Рубиноффа. Амбициозный художник скупил 50 гектаров земли Британской Колумбии, разбив там свой Парк скульптур (образчик монопленэра, где исполнитель и заказчик представлены в одном лице). Около сотни модернистских объектов, созданных преимущественно в стилистике конструктивизма начала XX в., урбанистическими диссонирующими семами полемизируют с геологической доантропной извечностью пейзажа, по большому счету отказывающегося сотрудничать со скульптором (на наш взгляд, экспозиция напоминает агрессивность противотанковых «ежей», перенесенных из Европы, да и пластическую лексику этой скульптуры можно идентифицировать как тиражную, ибо подобного плана работы встречаются в мировой симпозиумной практике повсеместно, достаточно упомянуть «Композицию» финского скульптора Immonen Risto в пензенском парке «Легенда», 2009). Между тем, Рубинофф вплотную задался такой (довольно путаной) целью, как «оживление интердисциплинарной креативной движущей силы раннего модернизма в достижении понимания искусства как серьезного, заслуживающего особого доверия проницательного ис-

точника эволюции идей» [65]. Полумера обновления иерархии изобразительной выразительности искусства напомнила тщетность хрущевской оттепели очистить ленинские принципы руководства культурой и искусством без посягательств на репрессивную систему самой коммунистической идеологии. Очевидная незрелость программной мотивации еще более контрастирует с неожиданным кредо автора: «Искусство есть акт воли в согласии со зрелым сознанием». Вот в этом пункте с Джеффри никак нельзя не согласиться, если, конечно, подразумевать под *актом воли* несказуемые трансцендентные интенции самости художника, тем более что, по выражению Ницше, *то*, «для чего у нас есть слова, с тем мы уже покончили». Но, похоже, последнее условие не входило в планы Рубиноффа, ибо ранний авангардизм, очищаясь от мистики модерна «лапидарным стилем метких, красноречивых междометий», делал ставку вовсе не на божественное, но на рациональное обновление «погрязшей в подражании устарелым образцам» скульптуры. По свидетельству цитируемого нами А. Луначарского, искренне смеявшегося в 1913 г. над модерном (а в послеоктябрьский период уже по конъюнктурным причинам — над футуризмом): «Все, кого профаны склонны были считать новаторами, — Менье и Роден, Россо и Бурдель, — посыпаются солью и перцем и отметаются. Отныне скульптура будет одновременно употреблять все материалы: гипс и ткани, дерево, железо, стекло и человеческие волосы. Отныне она не только будет стремиться изобразить предметы в движении, но даже само движение в его художественном овеществлении. Практически все эти прекрасные обещания приводят к скульптуре, над которой можно смеяться, а можно, пожалуй, и плакать, потому что здесь все-таки чувствуется тень какой-то мысли, какая-то работа, устремленная в том направлении, в котором старалась идти вся “динамическая” скульптура последних лет» [66, с. 182–199]. Позитивизм же в искусстве и заразителен, и эсхатологичен. Ограниченность сознания скульптора способна порождать лишь ограниченный и вовсе полый знак.

Слезы сквозь смех, или смех сквозь слезы, сопровождают рефлексию аналитика всякий раз, когда он сталкивается с современной творческой халтурой, непрофессиональным отношением к ремеслу скульптора или недопониманием тонкой взаимосвязи бытия ландшафта и скульптуры, изъяны которой (в формальном и образно-смысловом аспектах) особенно заметны на пленэре. И вроде бы эпоха субъективизма открыла двери самым смелым опытам, экспериментам и самым отчаянным мечтам в пластическом воплощении, но тем не менее, в приоткрытую дверь виднеется все чаще убогость и тщета современных пластиков, растерявших основы диалога с материалом, не говоря уже об утраченном эйдосе. Кризис культуры и искусства XX в. некоторые философы и культурологи объясняют заблуждениями и ущербностью восприятия самого феномена времени — на сознательном и бессознательном планах. Отсюда возникла проблема

потерянного времени как утраты чувства истинного настоящего. Древние греки знали подобный недуг и диагностировали его признаками *хронофагии* — пожирания времени подобно Кроносу. Рецидив ее в современности обязан все более ускоряющейся жизни, где учащенный ритм ускорения стирает реальность бытия, грозя аннигилировать материю в чистую энергию ($E = mc^2$): но много ли толку будет от недозревшего сознания, получившего дар бессмертного фотона? Поэтому, живя в ускоряющемся мелькании событий и принимая иллюзии за реальность, современная культура и искусство во имя спасения должны неутомимо искать в «кажущемся времени» (Франц фон Баадер) вспышки истинного (абсолютного) времени. Об этом творческом переживании искусством Абсолюта говорил в свое время Кант, отмечая, что рациональное мышление обречено наталкиваться на нечто яростно сопротивляющееся в себе самом, на эстетическое чувство. Негативная онтология обнаруживается в искусствах, в которых бытие или ничто «не рассматривается со ссылкой на познавательный дискурс. Оно не проецируется, не ставится воображением на место, отведенное специально для того, о чем намереваются говорить, как в случае самой серьезной эпистемологии. Напротив, к нему приближаются в “поэтически конкретной” манере, оно пережито и осознано как нечто предназначенное к немедленному разрешению, безусловно, но не явно присутствующее. Какое слово здесь, какой цвет там, какой звук или какая мелодия? Откуда нам *знать*? Это не вопрос знания. Бытие (или ничто) не дожидается под дверью. Оно уже живет в вас, дожидаясь любой формы, в какую вы предложите ему немедленно поселиться» [67, с. 305]. Стоит ли настаивать, что скульптор в идеале обязан свое эстетическое суждение стремиться делать чистым и «бескорыстным, свободным от последствий (концептуализированных или нет) и от всего, что ставит его в зависимость от чего-либо, кроме восхищения справедливостью и красотой. Только с учетом такого ограничения подобное суждение может претендовать на то, что его разделят с вами другие. Каждый пытается выдвигать доводы “за” или “против”, но в действительности можно уповать лишь на способность других принять того же рода ограничение или “лишение”» [68, с. 306]. Разные типы мышления должны уметь адаптировать категорию возвышенного. Причем эстетический выбор и выбор этический будут таковыми только в случае, если не станут искать своих оснований в оправдание за решение, отказываясь от собственной ответственности, скрываясь за идеей, теорией, авторитетом. Подчинение им не освобождает от личной ответственности. Еще Платон и Плотин понимали время как вечность, находящуюся в состоянии движения, удержаться в которой человек может, преследуя исключительно внутренние цели, сообразно им действуя и преобразуя внешнее пространство окружающего мира. Современное искусство, заостряя интерес ко времени, апеллирует преимущественно к мифологической модели Кроноса

и едва ли обращает внимание на то, что греки древности различали два статуса времени: нетворческое мертвое время забвения и неподвижности (при кажущемся ускорении), что поглощает все, попавшее в его поток объективного материального бытия, несущего стареющие формы в Тартар; но существует и модель вечно юного времени, творчества, укорененного в бессмертном, в опрокинутом в настоящее будущем с актуализированным прошлым — время субъективно-сакральное, вертикальное время Кайроса, поймать за чуб которого считалось великим искусством, покоряющим само бессмертие. Украинско-хорватский философ, проф. А. Мусулин по этому поводу пишет: «Как во времени Кроноса встретить Кайроса? Как соединить Кроноса и Кайроса: профанное время забвения, время мира чувственного — со временем сакральным, возвышающим, связанным с созиданием, со строительством самого себя? Тайна их умелого соединения заключается в нахождении подобающей меры. Нужно научиться, пребывая в центре, действовать снаружи... Пребывать в Кайросе — значит знать волю Неба и воплощать ее. Это способность узнавать должное и возможное» [69, с. 113]. Над этой проблемой и бьется сегодня ландшафтная пластика мира, в частности, украинские скульптурные пленэры. Преодоление хронофагии современной скульптурой зеркально отражает старую ее проблему преодоления техничности приемов как диктатуры формы над семио-вселенными образа, о чем рассуждал помимо прочего Карл Ясперс в работе «Смысл и назначение истории», обвиняя «чистоплотный технический мир» в пренебрежении к трансцендентному, остающемуся, однако, «полусознательной тягой к чему-то “еще”» там, где чистый функционализм не способен принести абсолютное творческое удовлетворение.

В эссе «Конец века — конец финализма» Александр Пятигорский со свойственной ему иронией размышлял о реальностях феномена утопии посредственного мышления в эпоху трансгрессирующей культуры и о качестве, проявляющемся, по словам Б. Пастернака, в «финальном стиле», истончающем в апокалипсическом завершении культуру, становящейся «делом выбора»: «Основная черта нынешнего времени, писал Х. Ортега-и-Гассет в середине тридцатых годов XX века, заключается в том, что посредственный ум настолько осмелел, что считает себя вправе навязывать свою посредственность всем и каждому как единственную норму жизни и мышления. “Банальная инфантильность нынешнего поколения, — пишет критик Джордж Уолден, — состоит в том, что оно читает книги, написанные для детей, и само пишет эти книги для других, считая их детьми, которые никогда не вырастут. Но они могут вырасти, и это будет крахом для нынешней политической системы”. Посредственность современного, ориентированного на будущее мышления — назовем его условно футурологическим — так же неизбежна, как посредственность предшествующего ему исторического мышления. В обоих случаях, особенно в первом, эту посредственность можно

объяснить крайне высокой степенью специализации и институционализации науки и образования, во-первых, а во-вторых — быстротой, с которой самая специальная и технически выраженная идея популяризируется, вульгаризируется и, по принципу обратной связи, возвращается к профессионалу в настолько измененном виде, что ему стоит немало труда признать ее своей, а затем “переобъяснить” в смысле того, что он сказал раньше» [70, с. 415–416].

Ущербная футурология и серьезность пороков общества, незаметно для себя погружающегося в «новое средневековье», не без грустной иронии обозначила эстетическую программу скульптурного проекта Стива Баданеса, Уилли Мартина, Донны Уолтер и Росса Уайтхеда в Сиэтле (США). Их «Фримонтский тролль» выиграл конкурс муниципальных властей, решивших в 1990 г. ликвидировать под мостом Джорджа Вашингтона свалку и точку торговли наркотиками. На первый взгляд, проект откровенно декларирует «банальную инфантильность» образа, но она воспринимается оправданной, как только понимаешь его социально-инвективную направленность (любопытно, что в районе Фримонт, в честь которого назван тролль, находится и монументальный памятник Ленину, самый большой в США, располагая к дополнительным аллюзиям). Гигантский урбанистический Тролль удерживает рукой исторический артефакт — кузов «Фольксваген Жук», а его глаз из автомобильного колпака недвусмысленно намекает на реальность в постиндустриальном обществе ожившего средневекового персонажа, заставляя припоминать поэму Т. Элиота «Полые люди»: «Мы полые люди, мы чучела, а не люди...», завершаемую рефреном тяжкого пророчества, где мир закончится вовсе не «взрывом», но — «всхлипом»:

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

Простота оригинальной фольклорно-концептуальной стяжки исторического прошлого с проблемами настоящего в скульптуре высотой 5,5 м из стали и бетона настолько пришлась по душе жителям, что в 2005 г. прилегающую к мосту улицу переименовали в Тролль-авеню, тем самым предоставляя социологам и культурологам богатую почву для размышлений над этим необычным феноменом современной культуры. В Украине также есть свой европейский тролль, синтезирующий фольклорную устную традицию (особенно детские страшилки про «бабайку») с футурологическим мышлением. Речь идет о созданной на Международном скульптурном симпозиуме в Хусте в 2010 г. скульптуре «Жадность» швейцарской художницы Мари Эрикссон, работающей с металлоломом, иллюстрацию работы которой любезно предоставили автору этих строк сотрудники художественной галереи Хуста. И в данном случае современного мнемоничес-

кого знака культурной памяти весьма заметна его связь (собственно как и творческого видения Эрикссон) с модернистской традицией, представленной в истории европейской скульптуры первой половины XX в. такими именами, как Дэвид Смит, Теодор Розак, Бруно Жиорджи и др. (специфика взаимоотношений этих культурных кластеров будет рассмотрена чуть ниже). В подобном же концептуальном ключе был создан в 1971–1978 гг. «Памятник XX веку» Михаэлем Сэндлом (Sandle), иллюстрацию которого приводил журнал *Apollo* за июнь 1988 года (с. 450–451). Сам автор тогда объяснял инвективную метафору пессимистическим прогнозом — грядущим коллапсом Вселенной, правда, уточнял, что с детства был «обручен со смертью», впрочем, обслуживание еще мальчиком артиллерийских орудий нацистских войск действительно сыграло важную роль в столь безнадежно-агрессивной психологии творчества, не оставляющей места героике и оптимизму, надежде на будущее и на победу.

Теперь, возвращаясь к прозвучавшей выше тезе о «посредственном мышлении», простучим проблему социальной философии искусства с позиций современных скульпторов, подстраивающихся под уровень коллективного сознания и снимающих с себя ответственность отстраненностью интерпретации образа. Данная стратегия задействована с феерической претенциозностью в китчевом (в буквальном смысле, а не в отстраненном определении К. Гринберга, согласно которому Репин — русский китч) памятнике, украсившем Мельбурн в 2007 г., где искреннее обожание народного кумира — звезды шоу-бизнеса, исподволь сопряжено с гротескной подачей всего того, что соприкасается и функционирует в мире коммодифицированной субкультуры, иными словами, культурной индустрии, детально проанализированной еще М. Хоркхаймером и Т. Адорно в «Диалектике Просвещения», где «культура звезд» сравнивается с унифицирующей выкройкой, производством готовых имиджей, мыслей, социо-экономических и политических моделей [71, с. 287]. Речь идет о бронзовом памятнике популярной австралийской певице Кайли Миноуг, выполненном Питером Корлеттом, включившим его в социологический ландшафт континента как в монолитное пространство массового мышления нации. В нем абсолютно отсутствует глубина и напряжение внутренней жизни самой героини, но зато удваивается ее сценическая маска, знак «сексапильной гламурности», не требующий погружения в проблемы философско-психологического плана. Как заметил Б. Андерсон, в таких произведениях мы сталкиваемся с эмблемой пустого времени, подобно дате ежедневной газеты, обеспечивающей лишь поверхностную связь общества, «настойчиво семящего вперед» внутри гомогенной пустоты. В этом безвременном «прахе пространства» все случается, но ничего не происходит, подтверждает украинский философ А. Босенко, разочарованно констатирующий: «мы живем в эпоху жлобов», мы пребываем в выдуманном мире с придуманным пространством

и атмосферой. И дает убийственно точную характеристику *всеобщим* культурным интенциям сверхсовременности: «Во всеобщности бесчувствия единственная боль — боль утраты. Камню она — фантомная. Нечего терять, кроме потери. Сама жизнь стала метафорой непереносимой. Покинув основания, она не трансцендирует, а длится пределом определяясь. Это путь в никуда. Это — “мимо” без движения. Взгляд придорожного камня на дорогу. Все где-то рядом, но не здесь. Только отблески чужой любви, чужой свободы, чужого движения, не желанные и мимолетные. Они не принадлежат природе камня, чужды ему, нечего больше желать... Каждость не ждет, не буйствует — томится, тяготится. Снега отработанного, испорошенного времени накрывают, засыпают, заметают безразличием, скрывая тягостный холодный сон без сновидений, без тайны и время засыпает в прахе пространства» [72, с. 143]. Но именно такое искусство имеет идеальную возможность влиять на граждан, манипулируя их «безличной коллективной волей» (Т. Нейрн), выражать молчаливое одобрение масс, не возражающих против церемоний зомбирования. Некогда Гегель едко заметил: газеты заменили людям утреннюю молитву, и с тех пор как «печатный капитализм» набрал силу — «читатель газеты, наблюдая точные повторения своего потребления газеты своими соседями по метро, парикмахерской или месту жительства, постоянно убеждается в том, что воображаемый мир зримо укоренен в повседневной жизни» [73, с. 58]. Как только стряхиваешь с себя зомбированность, приходит осознание правоты древних истин и правоты Лотмана, отводившего современным направлениям культуры и искусства роль модернизаторов формы языка, но ни он, ни Андерсон вовсе не исключали адаптации живых традиций и духа мультикультурализма нового сообщества, «базисная морфология которого подготовила почву для современной нации» [74, с. 69]. Между тем, памятник Миноуг стилистикой «финализма» весьма напоминает шедевры вроде одесской «Тети Сони» или киевского «Паниковского», переводящих искусство скульптуры в курьез и тот самый необдуманый смех Луначарского. Хотя, если говорить с оглядкой на Беньямина или Борхеса: предмет пластического изображения делает литературных героев и звезд шоу-биза непохожими кардинально. Историко-культурные личности, гениально воспетые литературной классикой, даже будучи повторенными в плохих современных кальках (включая скульптуру), якобы остаются великими, освящая ограниченность и неумелость рекордиста-переводчика глубинным светом исторического первообразца. Тогда как вторичность артефактов, называемых Борхесом в эссе «Глен, Укбар, Orbis tertius» удвоенными потерянными предметами, менее изящными, но зато удобными «хренирами», поначалу интересными оригинальным дополнением отсутствующих у оригинала черт, но со временем их бесконтрольное размножение достигает «двенадцатой степени», и тогда явно проявляется деградация. Не спасаются от упадка даже предметы, «извлеченные

из небытия надеждой», завораживающие людей, в памяти которых «фиктивное прошлое вытесняет другое, о котором мы ничего с уверенностью не знаем — даже то, что оно лживо». Мертвую зону «перевода» (репликации, цитирования, плагиата) не спасает паразитирование на открытиях гениальных творений, и тут трудно согласиться с Блумом, настаивающим на том, что плохая постановка Шекспира самым захолустным театром будет всегда выигрывать за счет непревзойденности оригинала. Но как же разочарование от плохой игры и чувство неприятного «послевкусия», равноценное тому, что тебя обманули? Или, скажем, «Черный квадрат», повторенный с должным пиететом современной кухаркой, изготавливающей фруктовое желе на заказ: сможет ли ягодная репликация передать величие идей Малевича, возможно, и выделив саму кухарку на фоне прочих кулинаров в глазах клиентов? Еще Беньямин настаивал: «связь между содержанием и языком в оригинале и в переводе в корне различны» и задача переводчика «найти в языке, на который переводят, ту интенцию, которая позволит пробудить в нем эхо оригинала», «интенция которого никогда не направлена на язык как таковой» [75, с. 38]. Правда, в этом смысле эхо современного шоу-бизнеса с его звездами не сопоставимо с эхом известных литературных героев, но и в первом и во втором случае автор, дублирующий оригинал, должен стремиться к сверхзадаче, помня о том, что «интерлинейная версия священного текста есть праобраз или идеал всякого перевода» [76, с. 46]. А значит, любителям «поэтических досугов» и «легкого вдохновения» (возвращаясь к принципиальной позиции Пушкина в его споре с издателем и поэтом П. Плетневым) не стоит даже беспокоиться. Например, разве можно формально прикасаться к работам Феллини, в которых он растворял всего себя: «С возрастом мне кажется, что я все меньше испытываю необходимость понимать — я употребляю слово “понимать” в смысле “рационально осмысливать отношения с действительностью”... Я не хочу систематизировать окружающий мир; то небольшое, что я имею сказать, — когда мне хочется это сказать, — я пытаюсь выразить в своих фильмах, делать которые для меня самое большое развлечение» [77, с. 8].

Популярное на рубеже столетий творчество британского скульптора Энтони Громли также не свободно от заигрывания со знаком как «третьей городской культурой» в усложненном концептуальном ее варианте (взять хотя бы его проект урбанистической «мусорной» скульптуры, создаваемой 1,5 мес. и сожженной за полчаса)... Сегодня он предуготовляет фазу нового натурализма Миллениума, но в контексте контемпорари. Актуальное искусство, обратившееся к вещному миру артефактов, сопровождая этот новый объективизм обильной концептуальной преамбулой, причем последняя намного роскошнее, нежели сам артефакт (и это не только в стилистике арт-э-повери), подтверждает прогноз Хоркхаймера и Адорно, утверждавших: идиосинкразия культуры подчинена

базовым биологическим стимулам живого организма, прикидывающегося мертвым для того, чтобы выжить, но «кто чего боится, то и учиняется над ним», образ жертвы ведет к насилию, паранойе. Тем не менее, ожидать всем знакомого натурализма искусства минувших столетий в XXI в. уже не следовало бы, ведь опыт модернизма и постмодернизма сделали этот стиль, ведущий свою историю от первобытного времени, через античность к нашей истории, — весьма «продвинутым», теоретически подкованным. Актуальному натурализму уже мало просто удваивать природную форму, даже если он состязается в этом умении с природой, свое ремесло он теперь снабжает еще и концептуальной тавтологией, часто посылаясь на классиков, доказывая нечто подобное этой тезе: «В агонии тварного существа, на этом предельно противоположном полюсе свободы, неотвратимо проблескивает свобода как идущее всему наперекор определение материи» [78, с. 228]. Так что критик уже не сможет вытащить из своего рукава козырь в виде тезы Бенямина: не всякий художник берется за искусство мыслить прежде, чем начнет выражаться языком изобразительным [79, с. 30–31]. Натурализм после короткой эры постмодернизма вполне осознает свой статус «означающего», а поэтому не страдает комплексом анахронизма, вполне комфортно соседствуя с актуальными формами. В определенной мере скульптуры Дэвида Класса воспринимаются ныне также актуально и не «хуже», чем «Ангел Севера» (1998) Э. Громли, прозванный в народе «Гейтсхедским эксгибиционистом» (The Gateshead Flasher), или как расставленные Громли на британском побережье чугунные фигуры людей в натуральный рост «Another Place» (2005) не уступают в «натуральности» другого его проекта 2009 г. — с буквальная демонстрацией всех желающих зевая постоять часок на старом постаменте, обозревая жизнь Трафальгар-Сквер. Граница действительно идет не вдоль, но поперек искусств, вне делений на фигуративное или абстрактное, классическое или актуальное. Дело чести художника: замечает ли он эту демаркацию, предпринимая некие меры, делая выбор между преходящим и вневременным, между относительно-прекрасным и абсолютной красотой, даже если современность вовсе отвернулась от истины...

Когда северо-американские дизайнеры на одном из престижных конкурсов в канун миллениума включали в современный садово-парковый ландшафт парафразы Кикладских идолов, то такая стилизация абстрактных форм выглядела весьма органично, высвобождая глубокий историко-культурный слой и активизируя архетипальную память, ибо «культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз и навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти», культурный дискурс в этом случае фиксируется не языковыми структурами, но мнемоническими символами: от созданных человеком идолов и тотемов до природных объектов

вроде гор, озер, звезд и пр [80, с. 347]. Правда, когда форма служит лишь отражением математических отношений вне связи даже не с трансцендентным, а с любой чувственно-ментальной мотивацией, как это имело место в 1935 г. у Дж. Вантонгерлоо, создавшего композицию «Скульптура в пространстве: $y = ax^3 - bx^3$ », рецидив пластической установки чего получил развитие не только у Рубиноффа (достаточно вспомнить работы Андрэ Вольтена, Ханса Аэшбахера, Роберта Адамса, Карла Виззера и др.), то такая скульптура в поле художественной культуры приобретает качества «знака без смысла» или кода без содержания, если следовать дефинициям Р. Барта. Зедльмайр подтверждает: подобное отношение к форме в искусстве позволяет «легко уразуметь те роковые последствия, которые влечет за собой любое заблуждение относительно бытия времени» [81, с. 248]. В первую очередь это: заблуждение относительно сущности истинного времени, и, как упоминалось выше, подменяемой современным искусством кажущимся временем; другое заблуждение касается понимания вечности (истинного времени) в виде застывшей схемы (знака), фетишизирующей ложное бесконечное; и последнее — истолкование нашего ущербного кажущегося времени замкнутым в себе. «Разновидностью этого заблуждения будет считать, что раскрытие высшей временной сферы происходит преимущественно в опыте витального рода — подобно тому, например, как вкус пирожного “мадлена” позволил Марселю Прусту пережить “немного времени в чистом виде”, — или же только в точечных актах изолированного Я; ошибочно «приписывать ложному времени ту же степень реальности и такой же характер воздействия — так сказать, отрицательного, — что и истинному времени...» [82, с. 249]. Значит, знак в искусстве отнюдь не так прост, как кажется, и его формальное использование не гарантирует ни автору, ни произведению власть над всей полнотой времени и часто свидетельствует лишь о беспокойстве, хронофагии и хронофобии современника, утратившего вместе с сакральным восприятием чувство реальности настоящего, живущего без настоящего в мертвом, придуманном времени, без возможности «открыться истинному времени», открыться мифу, культу, таинству, истинному искусству: «Следствием этой закрытости по отношению к высшей временной сфере стало то, что все те черты, которые характеризуют переживание времени в “смешанном” времени этого мира вообще и во все времена, нашим временем доведены до крайности. Это отношение к истинному времени (ему соответствует открытость по отношению к ложному времени) позволяет понять большое число характерных феноменов и страданий нашей эпохи. Ибо знаменитые слова Баадера “как человек относится к Богу...” могут быть перефразированы следующим образом: “Как человек относится ко времени, так он относится и к самому себе, к другим людям, к живой и неживой природе и к духовному миру”» [83, с. 251].

Поясним сказанное другим примером. Историко-культурный слой «смешанного времени» модернистского европейского искусства адаптирован пленэрной практикой харьковского скульптора Владимира Кочмара, уделяющего существенное внимание знаковому искусству широкой полноты иерархической шкалы (наиболее радикально знаковые: «Диалог», 2006, Донецк; «Плечо Героя», 2009, Буча). Еще в 2000–2003 гг. он отрабатывал в станковой скульптуре специфику условности передачи движения и скорости статикой пластических масс. Этот опыт определил архитектуру монументальной бронзовой композиции «Большие гонки», выполненной им во время Международного скульптурного симпозиума в г. Ченьчунь (2010, Китай). Скульптура апеллирует к сложившейся традиции европейского модернизма, но едва уловимый иронизм «мускул-кара» будто ставит диагноз эпохе техногенной культуры. Известно, что Кеннет Армитадж, британский скульптор, получивший в 1958 г. премию Венецианской биеннале, был первым разработчиком технического приема изображения людей (отдельного человека и группы) условно-абстрактным знаком в виде эллипсоидной/овальной плоскости, из которой торчат конечности («Группа прогуливающихся», 1951, версии «Лежащей на боку», 1957–1959, «Этюд группы сидящих», 1957, «Плоская фигура», 1961). Также в 1951 г., представляя Великобританию на Венецианской биеннале вместе с Армитаджем, и Бернар Медоус не остался равнодушным к геометрическим обобщениям, апробируя прием в анималистике (его «Большая плоская птица» 1957 г. буквально «развальцована» до рельефа). Подобная новация британцев вызвала у Герберта Рида достаточно неожиданную дефиницию, где модернистский прием изображения получил эмоционально-интонационную окраску — «геометрия страха», хотя изобретательность современной стилистики в духе *hoggar* ушла много дальше этой слегка подзапылившейся дефиниции Рида. Тем не менее, стилистика формального абстрагирования (как вариант аккумуляции) уверенно вошла в европейскую художественную практику. Знаковое изображение целого как части природной структуры техногенного мира и Универсума стало одним из направлений стиля европейского скульптурного информеля. В качестве лирических абстрактных пейзажей данный прием этого стиля использовал Эмиль Чимиотти (серия «Пинета», 1959, созданная в период стипендиатства *Villa Romana*); а также Отто Герберт Хайек в его фундаментальном цикле бронз «Пространственные слои» 1950-х — групп рваных эллипсоидных форм «на ножках» с богатой фактурой и пространственными цезурами. Среди последователей данного приема находим и такого немецкого скульптора, как Фриц Кениг, посвятившего структурной схеме ряд графических и пластических работ 1950–1960-х, в частности объединенных тематикой «Квадриги». Рельефы «Квадриг» олицетворяли скорость и ритм, где формы тел людей и животных сливались в единую плоскость, из которой выступали только головы, ноги и колеса. И вот

спустя полвека, в 2010 г. украинский скульптор возрождает модернистский прием в работе китайского пленэра, посвященного развитию машиностроительства. И урбанистская тема, и сам факт использования художественного приема истекшего периода жизни культуры являются результатом превращения этих событий в текст, в культурный дискурс, транскрибированный языковой системой скульптуры, но в то же время эти события не являются чем-то уникально-абсолютным, ибо: «Факт относителен по отношению к некоторому универсуму культуры. Он выплывает из семиотического пространства и растворяется в нем по мере смены культурных кодов. И одновременно как текст он не до конца детерминирован этим семиотическим пространством и своими внесистемными аспектами революционизирует систему, толкая ее к перестройке»; «Невероятный текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как из факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей...» [84, с. 306, 328]. Поскольку прием не так уж и нов (но в дальневосточном контексте еще поблескивает новизной), то говорить о «революционности» работы некорректно, так же как о сакрализации памяти мнемоническим символом. Ситуацию спасает та самая отстраненная ирония, хотя за ее спиной долго не отсидеться, и говорить от своего имени в искусстве рано или поздно придется каждому скульптору миллениума. И дай Бог, чтобы прогноз Борхеса относительно артефактов загадочного Укбара в Украине не сбылся.

Не будем забывать, что в эволюционных потоках изменяется само восприятие человеком времени и истории, а в нашей «письменной культуре» последняя предстает не столько рекордистом-информатором о порядке, законе и событиях, сколько — «побочным результатом возникновения письменности», ибо «для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий», а не к обычаям и ритуалам, охраняющим высший порядок первоначала в коллективной памяти, как это имело место в эпоху Кикладских идолов [85, с. 346–347]. Тут могут возразить: ну ведь используют же классические традиции в новейших художественных структурах и кодах, почему бы не распространять силу удвоенного дискурса на модернистские новации. Для разъяснения обратимся к следующему тезису Ю. Лотмана, касающемуся исторических закономерностей и структур текстов в памяти культуры. Лотман исследовал взаимодействия истории *языка* как «типичного массового и анонимного объекта» с историей классического языка как «истории творчества». Культурные продукты, согласно ученому, являются результатом индивидуального творчества и анонимных процессов истории: «Как и история языка, любой динамический процесс, совершающийся с участием человека, колеблется между полюсом непрерывных медленных изменений, характеризующих процессы, на которые сознание и воля человека не оказывают влияния и которые часто

вообще не заметны для современника, поскольку их периодичность более длительна, чем жизнь поколения, — и полюсом сознательной человеческой деятельности, совершаемой в результате личных волевых и интеллектуальных усилий. Оторвать одну сторону от другой невозможно, как север от юга» [86, с. 313–314]. Поэтому, когда художник тяготеет к полюсу «изоморфности универсуму», придерживаясь классической традиции, пропуская ее сквозь свое мировидение и неартикулируемые ощущения — он, по сути, резонирует с волей вселенского закона, темпорально превышающим жизнь поколений (впрочем, часть представителей которых в некий момент вдруг решают, что они могут упразднить закон, «сбросив с парохода современности» его циклы; а другие думают, что могут лишь поверхностно подражать классике, забывая неудавшийся опыт немецкого пластика, работавшего в Риме, Йогана Генриха фон Даннекера, прозванного «греком»: обожаемое скульптором греческое искусство, пластика Кановы в технической интерпретации фон Даннекера, к несчастью, не согревались внутренним огнем духа, оставаясь холодными репликациями или надетыми «гуманистическими стилевыми масками» неоклассицизма, упоминаемыми Г. Зедльмайром в «Утрате середины»). Актуальные «здесь и теперь» культура и искусство неизбежно проходят критические точки бифуркаций, индивидуализируя массовое сознание и культуру, а также трансформируя «медленную историю». В этом им помогают не только альтернативные формы высказывания, но и языковые репликация, о чем в схожей с Лотманом интонации говорил Жак Деррида: «Повернення того самого змінюється — але робить це абсолютно — лише з поверненням до того самого. Чисте повторення, хай навіть воно не змінює жодної речі, жодного знака, несе в собі необмежену могутність спотворення та руйнування»; «Де центр? — загорлав Реб Мадис. — Вода, якої зреклись, дозволяє соколові переслідувати свою здобич. Центр — це, можливо, переміщення запитання» [87, с. 594–595]. Вот почему так важны качество и профессионализм отношений художника к культуре, обусловленные осознанным пониманием эволюционных законов развития, ведь, согласно определению Лотмана, «свобода индивида — это не выбор альтернативного пути, а свободное слияние себя с необходимостью мирового развития». Более того: «Разная степень участия сознательных человеческих усилий в различных уровнях единого исторического процесса одновременно касается и различий в оценке роли случайности, с одной стороны, и творческих возможностей личности, с другой. Задача “освободить историю от великих людей” может обернуться историей без творчества и историей без мыслей и свободы: свободы мысли, свободы воли, т. е. возможности *выбора путей*» [88, с. 315]. Соответственно художник, желающий отличать «существенные связи от случайных», вынужден совмещать стрелу исторического времени, нацеленную из прошлого в настоящее и будущее, с ретроспективным взглядом беньяминовского «Ангела истории»,

обращенного спиной к будущему. «Таким образом, — подводит итог размышлениям Лотман, апеллируя к теории динамического равновесия И. Пригожина, — случайное и закономерное перестают быть несовместимыми понятиями...», а «то, что произведение искусства *до* создания предстоит как непредсказуемое, а *после* — в виде детерминированного начала закономерной традиции, демонстрирует изоморфизм процессов на разных уровнях» [89, с. 323–325].

Вышеизложенная идея ученого по праву составила суть уникально-памятного широкой мировой общественности концептуального произведения ландшафтной пластики Эстонии. Правда, «детерминированное начало» в нем больше «пассионарное», и как при повторе текста — эллиптическое, описывая «начало после текста»; сам текст скульптуры ищет и находит начало как истину, отслеживая следы ее исчезновения, и в то же время оставаясь пылко влюбленным в *начало*, ибо: «Обман початку, кінця, лінії, петлі, об’єму, центру... “Лінія — це обман” (Реб Сеаб)... “Чи не найприкріше мені, — казав Реб Атім, — було бачити, причому я був не здатний його зупинити, як моє життя закругляється, щоб утворити петлю”. Після того як коло обертається, як об’єм обмотується навкруг себе, як книжка повторюється, її тотожність собі самій набуває непомітної відмінності, яка дозволяє нам ефективно, строго, тобто потай, вийти із закриття» [90, с. 592–593]. Так, в 2007 г. в Тарту был открыт памятник всемирно известному культурологу, литературоведу и семиотику Юрию Михайловичу Лотману (1922–1993). Скульптура, установленная у здания библиотеки Тартуского Университета, в котором работал ученый, представляет собой металлическую конструкцию, вьющуюся в пространстве подобно мировому дереву или маршруту на карте путешествий Одиссея. Модернистская структура, апеллируя к широко используемым находкам мировой скульптуры 1920–1950-х, также включает в свою структуру водоем с бьющими в небо потоками воды и специальную подсветку. Вечное противоборство окультуренного пространства со стихиями, где эксцентрический бег стальной ленты символизирует открытость культурным контактам, являя также знак «победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, — с другой» [91, с. 277], визуализирует концепцию самого ученого, который, не исключено, мог сказать относительно данного монумента: «Здесь обнажается важный принцип культурного мышления человека: реальное пространство становится иконическим образом семиосферы — языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения, а семиосфера, в свою очередь, преобразует реальный пространственный мир, окружающий человека, по своему образу и подобию» [92, с. 275]. Уникальность проекта скульптора Мати Кармина и архитектора Андреса Лунгева в том, что памятник не имел бы смысла вне идей Ю. Лотмана: виртуальный веризм художественной структуры напоминает стилистику «нового объективизма», но связан

этот «новый натурализм» не с формальной аутентикой, а с интеллектуальной, интеллигентной уникальностью идей Лотмана. Только по отношению к этому памятнику можно говорить о семиосфере «мыслящих миров», противостоящих времени и идеально монтирующихся с образом Города в транскрипции Лотмана: «Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени» [93, с. 282–283]. Точно так же и язык его памятника примиряет разные коды, намекая на синтез культурно-семиотического и историко-сакрального организма города, который высоко ценит внутренний статус, порядок и гармонию бытия со стихиями природы, где вода — символ вечной жизни, и мотив движения и статичности переплетен: упорядоченность струй воды дополняется хаосом бегущей ленты, а эксцентричность разомкнутой художественной структуры намекает на открытость культурным контактам. Но в то же время техничность не выпячивается в памятнике, ибо: «культура и техника противоположны, — считал Лотман. — В культуре работает вся ее толща, в технике — только последний временной срез. Не случайно технизация города, столь бурно протекающая в XX в., неизбежно приводит к разрушению города как исторического организма» [94, с. 283]. Памятник подчеркивает бессмертность идей Лотмана, духовный свет которого обогатил культуру мощным гравитационным полем, причем, как подчеркивал В. Беньямин, именно «бессмертная жизнь — не вечная жизнь природы, какими бы близкими они ни казались, ибо в понятии вечности снимается понятие бесконечности, в бессмертии же она обретает свой полный блеск» [95, с. 24], и добавляет, что «чистым выражением жизни в ее бессмертности» является исключительно молодость. Этот памятник действительно объединил идею молодильной живой воды (суть трансцендентной мысли) с идеей истинного бессмертия.

Между тем, случилось так, что мировая практика скульптуры, особенно пленэры, не противопоставляла культуру формообразования техническим приемам урбанизированного видения, основательно закрепляя весь культурный опыт XX в. в качестве преобладающей знаковой лексики, бесцеремонно вмешивающейся в исторический образ старых городов. «Быть современным» в начале миллениума — для большинства скульпторов безальтернативно означает исключительно концептуально-структуралистскую деятельность. Нужно сказать, что, просматривая в Интернете слайды и фильмы о скульптурных пленэрах буквально по всем географическим точкам мира (США, Новая Зеландия, Гватемала, Великобритания, Франция, Корея, Япония, Китай, Египет, Турция, Греция, Румыния, Италия, Сирия и т. п.), становится не по себе от триумфального господства абсолютно поверхностно-формального подхода художников и кураторов проектов к концепции и пластическому ее выражению в производстве. (Кстати, на наш взгляд очень любопытна унифицированность многих японских художников: компьютерная культура высокоразвитых технологий изменила их мировосприятие, и скульптор, подобно своим маргиналам-соотечественникам актуального искусства, создает мультяшные образы дискретного дискурса, запечатлевая их в мраморе, граните или ином материале: Narihito Uemura, пленэр в Schoodic, 2007, США). От стартового момента массового шествия европейских пленэров на рубеже 1950–1960-х до сегодняшней ситуации стал абсолютной очевидностью неоспоримый факт кардинального изменения пластического мышления и социального статуса скульптора, который более не является служителем Муз. Освободившись от их опеки, он предпочел быть предприимчивым бизнесменом, кочующим с одного пленэра на другой, словно «молдавские гастарбайтеры» (не в обиду последним будет сказано). Наиболее активные из них спонтанно создали перемещающийся по странам международный коллектив, некоторые члены которого не брезгают тиражировать однажды найденный прием и концепт, оставляя в разных городах мира работы-близнецы либо цитаты подсмотренных ими новаций коллег по цеху, способствуя тем триумфу мертвого времени в едином гомогенном пространстве ландшафтов глобализированного масштаба. Легкие вариации однажды найденной композиции можем заметить и в творчестве уже упоминавшейся выше в связи с Мерсином новозеландской художницы Renate Verbrugge, которая создала на Скульптурном симпозиуме в Orzinuovi 2010 г. «Fra Terra e Mare» — очередной белый куб, стоящий на вершине, и в этот раз грани его орнаментированы знаком, подобным меноре.

Если в Украине считается, что побывать на трех симпозиумах в год для скульптора — крепкого физического телосложения — весьма утомительное дело, при условии что он в свою работу вложил всего себя, свою душу, чувства и прожил каждый сантиметр камня или другого материала так, что после одного симпозиума

еще долго не отпускает приятная душевная опустошенность и ноющая боль в руках (и украинские скульпторы не без оснований этим фактом очень гордятся!), то европейские, а теперь еще и восточные современные пленэристы, переложив ручную обработку материала на изощренную техничность механики и предоставляемых «подмастерьев», а рациональный замысел целиком освобождая от сердечных переживаний, — относятся к пленэрам в первую очередь как удачному способу зарабатывания денег: больше пленэров — больше индивидуальный капитал. Безусловно, украинский скульптор жаждет той же формы вознаграждения, но он не ставит свое творчество на поток, конвейер, сохраняя в чистоте императивы высокого искусства, и по ситуации оставляя за собой право творить безвозмездно, на общественное благо, во имя и просто для себя. А это, как уже говорилось, по сей день есть уникальная форма почина отечественных скульпторов. Вот почему у среднестатистической хрупкой девушки-пленэристки, например, венгерской скульпторши Беаты Ростас, в год легко отрабатываются от пяти до восьми-девяти таких симпозиумов, и в именном блоге можно осведомиться о подробностях работы и отдыха, о церемониях торжественного открытия/закрытия акции, иногда даже с предуведомлением вроде этого: дорогие художники, будьте тут внимательны, организаторы симпозиума в отношении денег не чисты. При таком положении дел является едва ли не дурным тоном критика образно-композиционных достоинств новосозданных работ (если анализировать, то — комплементарно и, не дай Бог, строго критически, да еще с позиций франкфуртской философской школы, посягая на тотально-субъективное право автора свободно самовыражаться). К тому же, не все организаторы, мыслящие категориями *contemporary*, в официальном приглашении считают нужным уточнить статус пленэра как «симпозиума скульптуры и дизайна», и в этом, правда, нет необходимости, ибо обе сферы деятельности безнадежно утратили разграничивающую их стратификационную линию видовой и профессиональной принадлежности, как испарилось само различие в изобразительном тезаурусе пластики, изгнавшем из своего обихода эстетику трансцендентного.

Стоит ли удивляться тому, что при тотальном засилье знакового творчества, в частности в пленэрной практике, научная теория пластической семы в контексте знаково-изобразительной художественной структуры, так же как и ее весьма разветвленная иерархия (от формально упорядочивающих пространство примитивно бескодового стайлинга дизайнерских проектов до вершины — символа в его традиционном полисмысловом истолковании), — культурологами и искусствоведами до сих пор не разработана. Поэтому уже вполне привычны заблуждения художника и критика, завышающих сомнительные достоинства того или иного произведения вследствие недифференцированного подхода в оценке уровня авторского знакового высказывания, где сам факт использования знака

автоматически гарантирует скульптору статус квазисовременного художника. И в этом кроется немалая доля соблазна для молодых амбитных пленэристов, только что вкусивших прелести социально-престижного творчества, обещающего одновременно общественное признание, славу и прибыль. В то же время, сайты и блоги полны обидчивых замечаний скульпторов, сетующих на конкурсные жюри престижных симпозиумов (особенно в городах, являющихся центром международного туризма и курортного отдыха), замеченных в неуважении к ним, когда даже формальный отказ не высылается электронной почтой, и трудно сказать: из-за чрезмерной массы участников, буквально заваливших организаторов присланными из всех уголков мира эскизами, или из-за истинного отношения к художнику как к обслуживающему персоналу нижних категорий — ведь элементарная забывчивость, превзойдя себя до уровня системности, уже указывает на элементарную же некультурность. Однако, пока не создана Единая международная ассоциация скульптурных симпозиумов (к чему рано или поздно придет мировая общественность), принявшая бы Устав, отрегулировав все сопутствующие организационные тонкости, скульптор будет вынужден мириться с этими неприятными реалиями дела.

Возвращаясь к формообразующим проблемам, отметим: форма, открытая разным системам истолкования, палимпсестам метафор и катахрез (от греч. — злоупотребление, сочетание несовместимых понятий), в результате радикальных мутаций утрачивает контроль за «системной ситуацией» и стратификационной способностью распознавания деконструктивных уровней, за которыми новый язык современного текста освобождается от «трансцендентального комплекса оценок», а значит — и от «индекса правдивости». Запустив процесс разрушения тоталитарного логоцентризма культурно-художественного пространства, освободив субъективную идентичность от каких-либо прессингов благодаря возможностям внутренней эмиграции, модернизационная культура XX в., а вместе с ней и мировая пластика трансформируют творческую ментальность и чувства в плоскость поверхностно-знакового уровня, не претендующего более на самоосуществление, но — на дерзкую претензию на оригинальность, «прикольность», по сути — изрядно измельчавшую абсурдность. В этом тягостном процессе трансформаций культ политики разрушения (или «великого исхода» культуры) ослабил внимание к извечному поиску смысла и истины, в том числе на пути обновления императивов скульптуры, подменяя иконоборческий пафос тотальным хаосом нагромождающихся трансформеров, обрывков антропо- и техно- оболочек, где-то подсмотренных символов и тут же перекроенных на свой стилистический манер. Как справедливо писал А.С. Ахиезер в «Вопросах философии» за 1993 г.: «Кризис порождает соблазн наполнить образовавшуюся пустоту альтернативной идеологией, где все ценности отвергнутой системы заменяются на обратные, —

когда в высшую ценность превращается то, что раньше ниспровергалось, и наоборот. Такое решение, однако, означает лишь подмену одного заблуждения другим, трудного поиска истины — битвой мифов» [96, с. 3]. Псевдомифов. От этого-то просмотр симпозиумных «знаковых пустышек» в первую очередь перенапрягает и утомляет сам мозг реципиента, а его душа тоскует, не будучи затронута тем знаком, от коего даже дочери Мнемосины и сам Зевс бегут. Иначе и быть не может, хотя история довольно прозрачно намекает на известные прецеденты в прошлом: «Когда совершенное бытие ищут и находят не в истинном времени, то — до тех пор, пока вообще сохраняется еще идея совершенного бытия, которой грозит теперь стать иллюзией или утопией, — его ищут либо в прошлом (или же в отдаленных местах, где еще сохранилось это прошлое: у первобытных племен, на островах Тихого океана), либо в далеком будущем» [97, с. 251].

Позволим себе напомнить, что и Э. Левинас, и Ж. Деррида, обсуждая западноевропейские культурологические проблемы, в 1981 г. справедливо определяют деконструктивную практику культурного трансцензуса фундаментальным кризисом западной культуры. Настаивая на эволюционной необходимости критики и деконструкции как самоаналитическом обновлении культур, открытых гетерогенным влияниям извне, Деррида в конечном счете призвал перенаправить энергии эсхатологии в сторону метафизической «белой магии». Ученый очень точно сформулировал процессы в искусстве рубежа XX–XXI вв., заметив, что маргинальное смешение всего со всем часто делает структурные элементы ущербными. И что важно: в провокационном их «загрязнении» теряются цели и направления действий, а именно — возможность «получить дополнительное или альтернативное измерение вне философии и литературы», вне скульптуры и живописи, вне монументального и станкового. Деррида поясняет мысль на примере своих книг: «Основопологающие понятия метафизики — logos, eidos, theoria и т. д. — это скорее примеры катахрезы, а не метафоры, что я и пытался доказать в “Белой мифологии”. В “Похоронном звоне”, как и в других моих работах последнего времени, я пытался создать новые виды катахрезы, новый вид письма, интенсивное письмо, которое выявляет недостатки и несоответствия в языке, так что текст создает свой собственный язык, язык “в себе”, продолжающий использовать традиционные формы, но в какой-то момент являющий свою чудовищную сущность, подобие чудовища-мутанта, чуждое всяким традициям и нормативам» [98, с. 186–187]. Задумывался ли над этой мыслью постмодернист или современный представитель актуального направления в искусстве, широко раскрывающего двери перед любыми публичными людьми, желающими оставить свой яркий след в contemporary art? Судя по последним выставкам и престижным конкурсам киевских арт-галерей — нет. Остаются глухими и многие скульпторы-пленэристы к отчаянным опровержениям самого Деррида по поводу ограничен-

ной, неверной трактовки его теории как якобы полной нигилизма; художникам просто невыгодно поворачивать вспять из своей удобной во всех отношениях ниши, поэтому они продолжают реплицировать деконструктивистские идеи. В то время как сам Деррида, соучреждая в 1983 г. Международный философский колледж, объявляет греческую и немецкую философию актуальными на все времена и добавляет: «Я никогда не был в восторге от слова “современность”..., называя событие современным, мы вписываем его тем самым в определенную историческую систему — эволюции или прогресса (последнее понятие пришло вместе с рационализмом философии Просвещения) — и закрываем глаза на то, что все сегодняшнее уже было, что оно старо как мир. Я верю, что все явления современной жизни, поражающие нас своей новизной и оригинальностью, имеют прочные исторические связи с чем-то очень древним, сокрытым от глаз. Итак, новое — это не только то, что происходит впервые, но и повторение “очень старого” в “очень современном варианте”, что неоднократно отмечалось на протяжении всей истории Греции и Рима, у Платона и Декарта, у Канта и других философов. Неважно, насколько новой и непревзойденной может казаться современность, она никогда не бывает исключительно *модернистской*. В ней всегда присутствует и феномен *повторения*. Взаимодействие между древностью и современностью не ограничивается противопоставлением простоты — сложности. ... С одной стороны, мы признаем наличие разрывов в историческом процессе, с другой — понимаем, что через эти разрывы, эти бреши и разломы на поверхность истории выходят скрытые и забытые события или явления. Нужно преодолеть категорическое противопоставление философской логики в отношении этих конфликтных положений истории — прерывности (разрывов) и непрерывности (повторяемости). На самом деле исторический процесс не исчерпывается чистым разрывом с прошлым и не является чистым его раскрытием и развитием» [99, с. 177–178].

Защита платоновской концепции блага в культуре и искусстве со стороны Э. Левинаса, профессора Сорбонны, также не в силах была уменьшить деконструктивистские настроения культуры, несмотря на то что вплоть до своей смерти в 1995 г. ученый призывал к исповедальности творчества, пророчеству и непреходящей этике, как «духовной оптике», зиждящейся на трансцендентном. По иронии судьбы, осознание духовной нищеты субъекта, самоидентификация которого сверяется с «размерностью безмерного», получает отражение в пленэрных работах исключительно на знаково-рациональной основе, вне сакральности семантики (скажем, немецкий скульптор Роланд Майер создает «Генетический код» (2005, Корея); «Внутри-вне» (2007, Гватемала); «Tadmor» (2008, Дамаск, Сирия)). Исчерпав постмодернистский импульс творчества, современные художники не спешат осмыслить смену настроений духа времени миллениума, требующего вслед за разрушением — утверждения и созидания; и многие из них

остались в опасной зоне культурных мутаций ослепленными самоидентификацией, которая, по большому счету, стала насильем и зависимостью от «всякого рода оппозиционных отношений» (Деррида). В идеале деконструкция должна сохранять открытость для «другого», для стремлений к трансцендентным смыслам, для любви и «возвращения субъекта на прежнее место», к творчеству, свободному от рационального сухого интеллектуализма; творчеству, исполненному «наслаждения» [100, с. 190]. Наслаждения даже при осмыслении фундаментальной составляющей нашего бытия — «страдания», и не столько потому, что, как учит нас восточная философия, страдание совершенствует человека, приближая к Богу, но — потому, что в западной культурной традиции: «Настроение человека — его вина, страх, волнение, радость или уныние — уже более не считаются чисто физиологическими ощущениями или психологическими эмоциями, они являются онтологической основой, с помощью которой мы ощущаем пребывание в мире и находим в нем свое место» [101, с. 194].

Инерция творческого мышления приводит к тому, что семантически примитивные знаковые или актуалистские скульптуры, почуя слабинку растерявшихся (но не признающихся в этом даже самим себе) ученых-аналитиков, и, наконец, их авторы, распознав возможность легко подзаработать, способствовали невероятному росту количественной массы, до угрожающе критической отметки перепроизводства контэмпорной пластики. Современная скульптура, не предполагающая в формально-композиционном арсенале и намека на традиционные символические пространства (или хотя бы приближений к их таинственно-метафизическим горизонтам), камуфлирует свою ущербность многословно-убедительными истолкованиями авторов, легко доказывающих зомбированному зрителю «присутствие» философской мотивационной подоплеки, важность которой для социума якобы и вызвала к жизни эти сверхсовременные шедевры. Такими интеллигибельными скульптурами может похвастать сегодня практически любой город мира. (Например, упомянутый Мерсин, где концентрация знакового мышления приглашенных европейских скульпторов достигла максимума, вызывая (по крайней мере, у нас) искреннее удивление такой доверчивости властей и профессорского состава тамошнего университета к псевдо-модным пластическим брендам Запада. Достаточно просмотреть результаты пленэра Мерсина 2010 г., где живой диалогизм благородного мрамора и творческой воли художника, чем так дорожили мастера прошлого, уничтожается бессмысленно-рациональной акробатикой мозга, весьма кстати сравниваемого буддистами с безумными прыжками обезьяны в ветвях дерева. А ведь давняя поговорка тосканских скальпеллини гласила: «По манере и умению обращаться с камнем можно судить о мере цивилизованности скульптора». Впрочем, сегодня такие размышления не тревожат умы современников, готовых довольствоваться по-

верхностным украшательством дизайна, весьма упрощающим задачи и функции скульптуры в ее классическом понимании. В результате общественность рукоплещет Полу Байекходжу (Poul Baekhoj) и его законтренному болту). Между тем, «уникальные» знако-скульптуры представляют собой всего-навсего пустышку Плацебо, и без заботливо-артикулируемых автором смыслов они остаются, словно заведомо изготовленные надгробия-кенотафа, немым (ибо *быть молчаливым* — предполагает обладание несказуемой истиной) свидетельством нашей блудящей эпохи. Происходит «Парадокс Лжеца», о чем мы писали в специально посвященном этому вопросу исследовании [102]. И поскольку мы уверены, что пускать на самотек ложные откровения художников и их «апостолов» небезопасно для культуры и искусства, то уже теперь считаем делом чести наиболее ответственных из «цивилизованной критики» — навести в своем лагере порядок, осознав деликатные взаимоотношения образа и знака, трансцендентного символизма и новых урбанизированных символов информационного сообщества, плотно сотрудничающих с культуриндустрией и политикой. Модульная культура, модульный человек, модульное сознание — все эти реальности нашего бытия проговариваются искусством с деловой концептуальной отстраненностью, в увлеченной погоне за линейным ускользящим временем, утратившим мегацели эволюции цивилизаций. Но без духовного самоосуществления культуры не было бы и самого человека. Вопреки всем предупреждениям далекоглядных ученых, что «о символах нельзя рассуждать как взбрдет в голову» [103, с. 364], наше пазловое мышление, пазловые скульптуры в ландшафте — еще более усугубляют напряжение биоинформационного пространства планеты, лишеного трансцендентных отдушин, некогда щедро обеспечиваемых символично-сакральными интенциями созидающей культуры, архетипальным «культуротворением». Поверхностный знак теперь предпочтительней символических таинственных архетипов, некогда пугающих С.Малларме образами и смыслами во Мраке Чернильницы. В конце концов, еще Люсьен Февр и Мерло-Понти отстаивали право современника переделывать свои истории историй (историй искусства, культуры, философии, литературы...), однако целесообразность подобных обновлений имела место лишь при условии сохранения эволюционной целостности объектов исследования, их «семантической хоры». Вот почему, наблюдая жесткие споры о свободе искусства и праве переходить границы, Р.Барт и его ученица Ю.Кристева еще в 1970-х были слишком обеспокоены креном культуры в рационализм асимболии. Сегодня этот опасный процесс продолжается, отражаясь в предпочтениях многих представителей культуры, склоняющихся к заикленности на анимальных состояниях души, к фобии полисемантических традиционных символов, отсеченных от сознания концептуалистскими «берушами», провозирующими тотальную «глухоту асимболии к смыслам» (Р.Барт) и утрате

современниками способности воспринимать глубину и полноту непреходящих культурных символов, абсорбируя внутренним мировосприятием их императивы, истины, чтобы тем изменять себя и культуру осознанной духовностью и самосовершенствованием. Безусловно, развитие искусства, скульптуры также сегодня не остановлено, но оно совершается в подавляющей мере бессознательно, автоматически, само собой, вне бытийной и метафизической устремленности культуры осознанного выбора. Поэтому, размышляя о скульптурных симпозиумах Украины, мы не можем оставаться равнодушными к этим всеобщим проблемам современности, тем более что они существенно влияют на психологию творчества скульпторов, а значит, как говорилось выше, изменяют ландшафтную пластику и сам ландшафт как таковой. Вследствие этого, снимая напряжение апории «древнее — современное», так необходимо осознавать простую истину: «истинное время требует от нас непрестанного глубокого обновления, чтобы мы смогли встретиться с ним достойно», избегая иллюзий «современности» как ультрановой религии, когда «новое ищется не потому, что старое оказалось нежизненным или неплодотворным, но просто ради самой новизны, новое требуется *любой ценой*»; когда «человек заменяет новыми вещами и изобретениями то, чего он не может или не хочет совершить», т. е. воссоздать обновленного вечного человека истинного времени [104, с. 253]. Футуристские перегибы «актуального» мышления столь же пагубны для культуры, искусства, а в их контексте — скульптуры, как и кладбищенский дух пассаизма. Признаки этой пагубности, к сожалению, дают себя знать в ряде зарубежных скульптурных симпозиумов, просачиваясь кое-где в Украину. Например, знаковую скульптуру презентуют на бульваре А. С. Пушкина в Донецке в 2006 г. участники Международного (украино-немецкого) скульптурного симпозиума «Украинская степь». Многие из них — маргинальные художники, самоутверждающиеся с равноценным успехом в живописи и в скульптуре, упоенные свободой трансцензуса, одновременно — претензиями, престижем и статусом ультрасовременных художников. И именно им амбициозная тема пленэра оказалась не под силу: образ украинской степи у них мы так и не увидели. Зато получили много материала для осмысления тенденции асимболии в знаковой скульптуре, а для особенных гурманов от искусства — даже в комическом ключе. Например: композиция скульптора из Горловки П. Антипа «Давид и Голиаф» настолько облегчена от каких бы то ни было смыслов и сюжетных мотиваций, что, рассматривая картонную детской пластической лексики фигурку на претенциозном пилоне, а под ним голову гиганта, словно Олоферна (смелая интерпретация Библии?!), начинаешь думать о другом, о том что к украинской степи этот иудейский миф (или мифы) привязан уж как-то не изобретательно, и если семантические параллели и существуют, пусть даже в фантазии реципиента (например, если ЕС — это Голиаф-Олоферн, а юная



1



2



3



4



5

Скульптурные симпозиумы Донбасса. Скульптуры на аллее бульвара А. С. Пушкина в Донецке (1, 3–5)

1. Керамические дизайн-объекты. 2. В. Кочмар. Диалог. 2006. 3. В. Ярич. Скифия. 2006.
4. А. Машук. Женщина и солнце. 2006. 5. В. Бабак. Краеугольный камень. 2006



Скульптурные симпозиумы Донбасса

6–7, 9, 11. Народный мастер. Композиции: Казак Мамай, Волки, Орел, Раковина. Степи Донбасса.

8. Скифские бабы в Изюме. 10. В. Гутыря. Композиция «Ангел» в с. Студенок. 2008

Украина — Юдифь-Давид), то образно-композиционных якорей подобным аллюзиям не найти: мы видим только то, что видим, а видим — упрощенную схему/знак истории из Старого Завета, брошенную словно кость зрителю, а там уж его дело — упражняться в интеллектуальных играх или нет. Наш доверчивый зритель еще не научился выражать раздражение, когда его не уважают и дурачат, выдавая трэш за откровение гениальности автора: «А вдруг и правда, это шедевр?» Позволим себе не согласиться. А для контр-аргументации, чтобы отменить существующий разлом, возьмем скульптуру другого участника данного симпозиума, весьма толерантно обыгрывающего условность образно-композиционного высказывания и остающегося верным истинной пластике. (Тут абсолютно не важно, что дадаистская стилистика первого скульптора не может в принципе сравниваться с сецессионной стилистикой второго, суть дела много глубже: в ответственном отношении к ремеслу, профессиональном подходе в решении поставленных задач, в действительном наполнении формы глубоко личностными мыслями и переживаниями, душевным волнением — всем тем, без чего искусство не случается. И в этом ответственен сам художник; мы же, виртуально сталкивая двух скульпторов, вовсе не стремимся сравнивать их как представителей разных школ: Пензенское художественное училище могло бы и не уступать Львовскому институту, если бы...). По эту же сторону бульвара, чуть ниже, в его парковой зоне партера, зажила полноценной жизнью композиция львовского скульптора В. Ярича «Скифия», очень простая в своем замысле, но эмоционально, семантически, наконец, технически и профессионально выстроенная столь грамотно, что именно ее трудно не заметить, не рассмотреть детально при ближайшем диалоге, обходя вокруг, отдаляясь и вновь приближаясь к казалось бы столь банальному изображению матери, играющей с ребенком. Но в этой простоте сокрыт мощный магнетизм истинного произведения искусства, которым свободно и полноценно наслаждаешься, не задумываясь о каких-то концептуальных и прочих «отмычках». Даже возникшая в скульптуре досадная трещина, то ли при установке ее, то ли от атмосферных воздействий, вписалась в контекст ее семантической Вселенной: трещина, маркируя дополнительными смыслами материнское тело скульптуры, стала символом, хрупко объединяющим исторические эпохи и разводящим их по разные стороны цивилизационных культур.

Осенью 1980 г. Юрген Хабермас, выступая во Франкфурте по поводу вручения ему премии Т. Адорно, справедливо доказывал, что новое осмысление времени модернизмом было спровоцировано ускорением исторического развития общества, которое становится мобильным. Человек иначе почувствовал ценность мгновения и его эфемерность, при запечатлении которых он выразил «тоску по беспорочному, соблюдающему границы настоящему»: «Как самоотрицающее движение, модернизм представляет собой «тоску по подлинному присутствию»...

Этим объясняется и абстрактная оппозиция по отношению к истории, которая тем самым утрачивает структуру артикулированного и гарантирующего непрерывность процесса передачи традиции», и все это «в пользу поиска черт сходства современности с самым далеким и самым близким: декадентское узнает себя непосредственно в варварском, диком, примитивном» [105, с. 10–11]. И вот уже следующее столетие продолжает вглядываться в тотемно-варварские знаки «примитивного» искусства, используя их в качестве ментальных трамплинов в метафизику новых синкретических размышлений, где экс-царь природы — основная причина глобального экологического кризиса, выражает ей свое почтительное уважение, раскаиваясь в содеянном. Вне данной герменевтики работы двух немецких резчиков по дереву превращаются в банальное дизайнерское решение цветника донецкого бульвара. Композиция Пауля Ганди «Женщина — ночная птица» (дуб, 2006) явно аппелирует к тотемным божкам океанических традиционных культур. Концептуально каждый реципиент способен подобрать некое мифологическое обрамление и насладиться декоративными качествами мореной до черноты скульптуры, непринужденно вступающей в диалог с разноцветьем ярко цветущих растений. Тем не менее, выхваченное из южно-тропического контекста изображение среди бульвара Донецка вызывает некоторое удивление, конечно же, выпадая из темы пленэра «Украинская степь». От этого, вероятно, пробуждается недоверие к семантической глубине тотема, которая не в состоянии раскрыться в данном ландшафте, превращаясь в ту самую случайно занесенную ветром пыльцу пространств, о которой рассуждала Нилхан Сесалан.

В более выгодном положении оказывается другая композиция — «Черное и белое» резчика Трота Матиаса, где ощутимо эхо экзистенциального импульса сугубо немецкого экспрессионизма. Тут переплелись: и постмодернистский концептуализм (женская фигура оказывается под прицелом солнечных лучей, проходящих в отверстия деревянных «створов»); и дихотомия современного социокультурного существования; и гендерная семантика; но все эти смыслы по большому счету лишены той настоящей немецкой экспрессии чувств, что поражала в работах Барлаха и Кельвиц. Очевидно, скульптор был занят рациональными аргументациями в большей, чем следовало, мере.

Так, можно видеть, прогуливаясь по бульвару имени А.С. Пушкина, что тематика пленэра столь же свободно преодолевалась, как формальные и образные императивы пластических высказываний, соскальзывающих, по иронии, в ненавистное Пушкину «легкое вдохновение». Попытки усилить симпозиум ультрасовременными проектами также оказались напрасными. Владимир Бабак создает в известняке концептуальный куб «Краеугольный камень», который (с помощью металлической конструкции), левитируя, висит над вставленными в решетку интеллектуальными руинами — осколками некоего материального бы-

тия. (Напомним, что в Мерсине куб технически был более совершенен, не нуждаясь в подпорке, идеально удерживался на своей вершине). Убери концепт из художественной структуры — и от работы не останется ничего, ведь пластический язык в ней лишь имитируется. Игра в пространстве ведется не согласно законам скульптуры, но контемпорно, эвристически-умозрительно, фактически тяготея к двумерности интерпретаций. Абстракция знака в итоге не подкрепляется плотным силовым полем символического пространства, коего тут просто нет. Любые разговоры о «доличностном пространстве» субъекта и цивилизации, черпающих смысл и образ в «предкосмическом бульоне» времени до-творения, где еще нет символов, форм, имен... — останутся пустыми разглагольствованиями. Знак не содержит и того «принципа удовольствия», о котором говорит психоанализ Ю.Кристева, сравнивая дознаковую целостность ментально-духовного бытия с образом материнского тела в бессознательном восприятии младенца. Хотя можем вдоволь фантазировать об истории формирования человека как «пространственной репрезентации» языковых систем, где имеют место «история вариации пространств», «оптимальная фрустрация семиотической хоры» и пр. [106]. Но у нас нет объективной возможности созерцать и действительно чувствовать «нулевой момент истории», говорить о *хорэ*, вере, символическом смысле — тоже нет причин. Мы просто имеем дело с решением дизайнерской проблемы украшения пространства, причем ни «Украинская степь», ни полноценная скульптура в ее обязательном символически-трансцендентном континууме существования здесь не имеют чести быть представленными.

И все же. На фоне международного пленэрного движения миллениума именно украинская скульптура отличается последовательным использованием «духовной оптики» в ее лучших работах. Внимание к традициям, к сохранению золотой середины в модернизационных импульсах, не теряя контакта с трансцендентными смыслами и мотивациями, выгодно отличает нашу школу пленэрного движения от западноевропейских и дальневосточных школ. Поверхностные эксперименты, вроде сугубо знаковых работ Н. Водяного («Куманец»), Г. Кудлаенко («Ярило»), использовавших околорекламную лексику, не меняют сути дела. Правда, любопытно сравнить рационализм холодных знаков с действительным народным творчеством, которым сегодня, благодаря подвижничеству неизвестных самоучек, украшается украинская степь, без вознаграждений, просто так, от души. Всевозможные образы: волчьей семьи, орла, медведя, Мамаю, раковины и т. п. можно встретить в самых неожиданных и вовсе безлюдных местах необозримых степей Донбасса и горных меловых, кремниевых отложений Святогорска. И в этой наивно-искренней самодеятельности живет ненарочитая традиция степняков, любящих и уважающих свои земли. А можно ли профессиональному скульптору сообщить свою глубину чувств в полисемантическом символе? Очевидно — да, только

художник обязан быть честен перед собой, не желая обмануться сам и ввести в заблуждение зрителя, ведь если духовный смысл не видим, то он все же чувствуется, а если его изначально не заложили в форму — то он не ощущается, и композиция не трогает душу, сколько бы умно мы ни говорили о ней. Именно поэтому формальные апелляции к скифским «бабам» или тюркским «балбалам», с намеками на богатейшую культурную традицию, оставляют зрителя равнодушным, если сам скульптор доверился исключительно мастерству рук, но душой и сердцем не оставил себя в скульптуре. То, что мы пытаемся здесь сказать, нельзя артикулировать, можно только ощущать. И вот образчик: композиция А. Дяченко, словно след стертго следа — скифской бабы, концептуально плодородный пласт, вспахиваемый многими деятелями культуры и искусства. Наговорено много, и возможно из-за этого нивелировалось само впечатление у скульптора и у реципиента, проходящего мимо работы, как мимо дорожного знака: его присутствие осознаешь, но чувствами не регистрируешь. (А ведь начинал Дяченко пленэрный опыт глубоко прочувствованными образами композиций Ямполья, Тростянца, но уже в Одессе в 1988 г. стал переходить на знаково-концептуальную лексику, усиленную рациональностью художественных структур, на западный манер в 1990-х.)

Иной пример, где даже легкое прикосновение иронии к данной скифской теме — и скульптура выходит из индифферентной зоны, цепляя зрителя. Так, от композиционной архитектоники скифской бабы отталкивался в своей работе А. Мацюк, создав для бульвара Донецка «Женщину и солнце». Причем в данном случае даже некоторые погрешности (присущие и «Женщине» П. Матла: диссонансное сочетание натуралистических акцентов анатомических деталей с условностью пластической трактовки целого) не перекрывают общей эмоциональной тональности произведения, действительно «работающего» в пространстве и привлекающего к себе внимание широкого зрителя.

Так что, подводя итог Донецкого симпозиума 2006 г. «Украинская степь», скажем: как бы ни спорил скульптор, намекая, что и творение Г. Эйфеля тоже не сразу полюбили парижане, мы склонны считать, что как раз башня Эйфеля открывала техническому развитию новой эры двери реального будущего, но вот в скульптуре знаки, калькируемые у Запада «в двенадцатой степени», способны лишь оживлять умершие призраки отработанной культуры, не добавляя к этим оболочкам ничего нового, ничего своего, ничего позитивно оживляющего. Тонкого семантического подпространства в этих молчащих знаках нет, и самодовлеющая форма остается не занятой, «не займаной», пустотелой; а без духовного осуществления исчезает смысл самого эксперимента. Нарушение баланса формы и содержания искривляет эволюционный вектор, выбрасывая рано или поздно подобные эксперименты на обочину культурного бытия. Нечто подобное имел в виду Ю. Хабермас, когда, критикуя постмодернистский «новый



12



13



14



17



15



16

Скульптурные симпозиумы Донбасса. Скульптуры на аллее бульвара А. С. Пушкина в Донецке (12, 14–16)
 12. В. Протас. Ева. 2009. 13. Въезд в усадьбу В. Гутыри в Еремовке, где размещалась рабочая площадка Донецкого симпозиума. 2009. Слева направо: В. Протас, Н. Гутыря, Ю. Степанян, А. Воробьев, Г. Хачатрян, спонсор — народный депутат, академик В. Чайка, С. Сбитнев, В. Кочмар. 14. Ю. Степанян. Сон Европы. 2009. 15. Г. Хачатрян. Мыслитель. 2009. 16. В. Гутыря. Сон. 2009. 17. В. Гутыря. Ландшафтная композиция «Рыбак». 2008

историзм», расходящийся с идеями «негативной диалектики», заявлял: «Теперь современным считается то, что спонтанно способствует объективному выражению спонтанно обновляющейся актуальности духа времени. Квинтэссенцией таких произведений служит новое, которое устаревает и обесценивается, когда стиль в очередной раз меняется на новый. Однако же если просто модное, оказываясь в прошлом, становится старомодным, то современное сохраняет тайную связь с классическим» [107, с. 9]. И чтобы сохранить право быть «старомодным» с возможностью актуализации в будущем, каждый художник обязан «иначе, чем быть» (Э. Левинас) или быть «*по ту* сторону сущности» максимально искренним в «случайной свободе искусства», как это позволил себе Василь Ярич.

Таким образом, если с позиций культурной идентификации рассматривать украинские скульптурные пленэры, которые еще устойчиво сопротивляются триумфу знакового (полого изнутри) искусства, то невозможно не заметить очевидной их самобытности, выделяющей национальное пленэрное движение на международном фоне скульптурных симпозиумов. Дело даже не в приближенности к народным культурным традициям, суть много глубже. В Украине скульптурные симпозиумы проявляют свою сущность именно как *пленэры*, т. е. художник буквально включен в диалог со стихиями окружающего его ландшафта, он, как правило, идеально «вписан» в дух и суть возвышенной природы, в ее освобожденный от тяжести анимального начала метафизический контекст, что поддерживает в целостности мировоззрение украинских скульпторов, удерживая психологию творчества в инсайтном состоянии, не допуская безудержных игр рациональных и гормональных измышлений. Поэтому западный меркантилизм симпозиумов, обязанный греческим корням приятного застолья, сопровождаемого не только агоническими состязаниями, но и «легким поэтическим вдохновением» плотских утех, сегодня слишком уж засиделся в гостях у тотальной знаковости, грозя западной цивилизации обернуться «дарами» Цирцеи; но для украинцев, кулинарная приверженность которых к карбонаду известна многим народам, тем не менее, этот меркантилизм не представляет угрозы, пока традиция и «внутренняя забота о себе» еще удерживают от падения в «тварность». Украинские скульпторы, долго странствующие путями собственной культурно-исторической Одиссеи, уже предчувствуют в туманах миллениума очертания родной «Итаки», истинного творчества в истинном времени, посвящая этим волнующим ожиданиям лучшие свои пластические схилии.

1. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. — СПб., 2000.
2. <http://www.skulpturenlandschaft.eu/html/kunstwerke.html>.
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Walk_of_Ideas.

4. Босенко А. Случайная свобода искусства. — К., 2009.
5. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Пер. с нем. — М., 2003.
6. Кристева Ю. Чуждые самим себе: мечта об исключительности // Керни Р. Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002.
7. Босенко А. Случайная свобода искусства ...
8. Там же.
9. Керни Р. Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002.
10. Тейлор Ч. Федерации и нации: секрет добрососедства // Керни Р. Диалоги о Европе...
11. Гавел В. Пьесы и политика // Керни Р. Диалоги о Европе...
12. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр. — М., 2003.
13. Зедльмайр Г. Искусство и истина...
14. Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и фр. — СПб., 2004.
15. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. — М., 2008.
16. Там же.
17. Беньямин В. Маски времени...
18. <http://magazines.russ.ru/authors/b/blum>
19. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. — М., 2006. — Ч. 3.
20. Там же.
21. www.davidklass.com
22. Беньямин В. Маски времени...
23. Зедльмайр Х. Утрата середины ...
24. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996.
25. Read H. A concise history of modern sculpture. — New York; Washington, 1965. — p. 128; il. 126.
26. <http://www.skulpturenlandschaft.eu/html/kunstwerke.html>
27. Зедльмайр Г. Искусство и истина...
28. Там же.
29. Босенко А. Случайная свобода искусства ...
30. <http://www.skulpturenlandschaft.eu/html/kunstwerke.html>.
31. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров...
32. Босенко А. Случайная свобода искусства ...
33. Зедльмайр Г. Искусство и истина...
34. Кристева Ю. Чуждые самим себе...
35. <http://eu.netlog.com/berikaipkbayrak>.
36. Протас М. О. Сильові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст.: Модель еволюції. — К., 2009.

37. www.sbitnev.com.
38. www.kochmar.com.
39. *Тоффлер Э.* Шок будущего / Пер. с англ. — М., 2004.
40. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
41. *Тоффлер Э.* Шок будущего...
42. *Саид Э.* Европа и ее «чужие»: арабская перспектива // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
43. *Протас М.* Европейський досвід мультикультурізації (тенденції, проблеми, перспективи) // *Сучасне мистецтво: Наук. зб.* — К., 2007. — Вип. IV.
44. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. — М., 2005.
45. <http://magazines.russ.ru/authors/b/bleker/>.
46. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
47. Галерея через дотик: Каталог після пленерної виставки скульптури. Регіональний музей у Стальовій Волі. — Стальова Воля, 2007. (б/п).
48. Там же; www.muzeum.stalowawola.pl.
49. Там же.
50. *Манн Т.* Смерть в Венеции // *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. — М., 1960. — Т. 7.
51. *Левинас Э.* Этика бесконечного // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
52. *Гуссерль Э.* Избранные работы. — М., 2005.
53. Там же.
54. Там же.
55. Там же.
56. Там же.
57. Там же.
58. www.protas.kiev.ua
59. *Босенко А.* Случайная свобода искусства ...
60. *Гуссерль Э.* Избранные работы ...
61. *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — М., 1979. — Т. 6.
62. www.matl-art.in.ua.
63. <http://www.photographer.ru/cult/theory/3000.htm>.
64. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
65. <http://www.rubinoffsculpturepark.org>.
66. *Луначарский А. В.* Об изобразительном искусстве: В 2 т. — М., 1967. — Т. 1.
67. *Лиотар Ж. Ф.* Что есть истина? // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
68. Там же.
69. *Мусулин А.* «Ностальгия по вечности»: Статьи и лекции. — К., 2008.
70. *Пятигорский А. М.* Непрерываемый разговор. — СПб., 2004.
71. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. — М., СПб., 1997.
72. *Босенко А.* Случайная свобода искусства...
73. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. — М., 2001.
74. Там же.
75. *Беньямин В.* Маски времени...
76. Там же.
77. *Феллини Ф.* Феллини о Феллини: Интервью. Сценарии / Пер. с итал. — М., 1988.
78. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения...
79. *Беньямин В.* Маски времени...
80. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров...
81. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
82. Там же.
83. Там же.
84. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров...
85. Там же.
86. Там же.
87. *Деррида Ж.* Письмо та відмінність / Пер. з фр. — К., 2004.
88. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров...
89. Там же.
90. *Деррида Ж.* Письмо та відмінність...
91. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров...
92. Там же.
93. Там же.
94. Там же.
95. *Беньямин В.* Маски времени...
96. Вопросы философии. — 1993. — № 1.
97. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
98. *Деррида Ж.* Деконструкция и «другое» // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
99. Там же.
100. Там же.
101. *Левинас Э.* Этика бесконечного // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
102. *Протас М.* «Парадокс Лжеца» в пространстве критики: Трансформация или эвтаназия? // *Сучасне мистецтво: Наук. зб.* — К., 2009. — Вип. VI.
103. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989.
104. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина...
105. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект: Политические работы — М., 2005.
106. *Крїстева Ю.* Полілог / Пер. з фр. — К., 2004.
107. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект...



Марк Харрис. Силаное обаяние. 2007

глава первая

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ
ТРАНСФОРМАЦИИ
ПАРКОВОЙ
СКУЛЬПТУРЫ
В ИСТОРИЧЕСКОМ
И «ИСТИННОМ»
ВРЕМЕНИ

*Да, мудрость некогда среди садов жила
И смертным истину с улыбкою несла.
Ведь сам Элизим, дарованный богами,
Не мраморный дворец, а рощи меж лугами...*

...

*Нет больше строгих Вест, давно уж нет Сивилл.
Ваятель в мраморе их лики воплотил:
Они о бренности минувших дней вещают
И к прошлому наш дух и память обращают...*

Жак ДЕЛИЛЬ

Сады, или Искусство украшать сельские виды, 1782

Предыстория скульптурных симпозиумов Европы и Украины

С конца XVIII века искусства начинают отделяться друг от друга. Различные области художественного творчества тем самым стремятся стать «автономными», автаркийными, каждое искусство в своей области — «абсолютным»... Новый сад выталкивает из себя все архитектурные, пластические и антропоморфные элементы, дабы прийти к «чистой» форме сада... Достигается или, по крайней мере, утверждается в качестве единственной цели «автономное» садовое искусство со специфическими композиционными законами.

Ганс ЗЕДЛЬМАЙР, Утрата середины
(Гл. 3. Раскол искусств), 1948

Г. Зедльмайр резонно отводил опыт перерождения садово-паркового искусства к эпохе Просвещения, возвысившей природу до культа поклонения, но одновременно лишив искусства творчески-единого мотивационного центра. Естественно, вся европейская парковая скульптура нового времени была пропитана бинарными интенциями, и апелляция к античным образцам не восстанавливала древний синкретизм мировосприятия, являя собой лишь мечту о далеком идеале. Однако именно в этот период закладываются основы диалога «модерного» культурного дискурса человека с природой, последние уникальные зерна которого станут прорастать лишь в середине XX в., подпитанные синергией исторического и «истинного» времени, пробуждая к жизни международный, а в его контексте и украинский феномен скульптурных симпозиумов. При всей полиморфной противоречивости эстетических установок пленэров факт их возникновения свидетельствует о том, что античный идеал целостного человека в скульптурном движении выходит на новый уровень культурно-художественного раскрытия.

Великий временной цикл культуры, не замыкаясь на себе в рубеж миллениумов, проворачивается восходящим ритмом далее, усложняя задачи скульпторов, архитекторов, всех современников, в одночасье увеличивая шкалу ответственности и возможностей творческой, социально-культурной самоидентификации в условиях глобализованного мира. Скульптурные пленэры подтверждают и придают новых измерений идее Юргена Хабермаса о модерне как о незавершенном проекте, где распавшиеся картины мира, обособившие отдельные истины ценностными сферами наук, морали, искусств, расширяя институциональную базу специалистов-профессионалов, формируют каждая свою «внутреннюю историю», врастающую в тотальную практику повседневности: «Проект модерна, сформулированный философами Просвещения в XVIII веке, состоит в том, чтобы последовательно развивать объективирующие науки, универалистские основы морали и права и автономную сферу искусства во всем их своеобразии, — но в то же самое время высвобождать накапливающиеся подобным образом когнитивные потенциалы от их эзотерических “возвышенных” форм и использовать для практики, т. е. для разумного устройства жизни» [1, с. 17–18]. Хабермас оговаривает неизбежность того, что «культурная рационализация грозит *обеднением* жизненного мира, чья традиционная субстанция обесценилась»; печальным подтверждением данного вердикта служат ежегодные коммерческие скульптурные салоны, рекламируемые и презентуемые тем роскошнее, чем меньше в них остается аллюзий на трансцендентное, истинное время искусства. Дробление проекта модерна, провоцирующее все большую рационализацию западной культуры, отдаляет отдельные истины сфер культурной деятельности человека от целостного потока традиции, которая умудряется совершенствоваться во времени, но не способна контролировать процесс автономизации. Подобная дисгармония «представляет собой проблему, возникающую благодаря собственным закономерностям обособленных ценностных сфер», которая отнюдь не решается формальным упразднением полифонии культур и практик, как это пытается предложить современное искусство. Альтернативные меры гармонизации картины мира предлагает пленэрное движение; даже когда соприкасается с contemporary art, оно представляет собой другой pattern нахождения консенсуса по данной проблеме, более приближенный к вневременному смыслу традиции. Поэтому остановимся чуть детальнее на аспектах генезиса, стараясь лучше понять мотивационные тонкости, побуждающие скульпторов, подобно мастерам Древней Греции, участвовать в конкурсах симпозиумов, не исключая тех, где материальная составляющая весьма незначительна, но зато актуализация в подсознательном скульптора праисторического архетипа синкретического мироощущения

делает любое творческое общение с природой комфортным¹.

В 1782 г. в Париже увидела свет поэма «Сады» аббата Делиля (1738–1813), посвященная ключевой проблеме XVIII в.: эстетическому восприятию мира, взаимосвязям человека с искусством, природой на примерах садово-парковых моделей «агрикультур», где идеальный сад презентует собой разные политические системы, являя суть и образ культуры того или иного государства [2, с. 191–209]. Произведя на Вольтера сильное впечатление (он не поскупился назвать автора «французским Вергилием»), поэма на рубеже столетий получила неоднозначные отзывы, отразив тем самым изменение фундаментальных парадигм садового стиля, клонившихся в сторону английской живописности. Желая быть абсолютно понятным современниками, Делиль в последующих 20 прижизненных переизданиях (дополненных стилистическими правками с обильными комментариями) посвящал читателю подробные вступления. Так что уже Лондонский вариант книги 1801 г. напоминал некое подобие научного исследования садово-паркового искусства, где среди описаний вод и скал, цветов и газонов, рощ и лесов, тропинок и прочих садовых украшений, включая скульптуру, сравнивались в поэтической форме достоинства и недостатки французского регулярного и английского нерегулярного парков, а также вспоминались античные сады древности, критиковались искусственные руины эпохи Просвещения, подчеркивалась специфика немецких и испанских, турецких и греческих, римских и византийских,

¹ В качестве небольшой преамбулы заметим, что от эпохи Пифагора в Греции культивировались гимнастические и мусические агоны, победители которых увековечивались философами, как, например, Платоном в «Пире», художниками и вазописцами. Скульптура в равной степени являлась объектом агонических состязаний. В Древней Греции именитый заказчик часто устраивал симпозиумы-конкурсы, как правило, на мифологическую тематику; скажем, в конкурсе на лучшую статую амазонки для храма Эфеса (V в. до н. э.), где соревновались Фидий, Поликлет, Кресилай, Фрадмон (победил Поликлет), художественные каноны которого стали предпочтительнее современникам, нежели прежняя пластическая система Фидия. Уровень развития культуры государства, его экономики и социо-политической ситуации древние правители сопрягали с эстетическими задачами и профессиональными достоинствами искусства, стимулируя художников к агоническим симпозиумам. Так, тиран Писистрат (VI в. до н. э.) счел первостепенным своим долгом — собрать греков Аттики, островных и малоазийских скульпторов на престижные конкурсные состязания, благодаря которым Афины украсились множеством статуй кор, всадников, атлетов [3]. Любые спортивные игры, Олимпийские в том числе, сопровождалась соревнованием художников. В этом смысле традиция скульптурных симпозиумов столь же стара, как и традиция европейского профессионального спорта, также беря свое начало в Греции VI в. до н. э.

российских (Петровского времени) и «сарматских» садов. Споря с критиками, Делиль объяснял, что свою поэму он воплотил не просто как *тему*, которая наскучит уже через несколько страниц текста, показавшись «невзрачной», не «возбуждающей любопытства, ни страстей»; но — как ненарочитую структуру, «построение», тихо подводящее к «философским рассуждениям о причинах наслаждения», источаемых природой, «не исковерканной искусством», а творчески усовершенствованной. Структура понималась в данном случае не столько в формально-композиционном плане, сколько подобно тому, как ее в середине XX в. ощущал Г. Зедльмайр, а именно как «сгущение» поэтического образа, смыслов и чувств, удерживающих культуру Запада от опасностей «религии машины», со временем, однако, поразившей подобно заразной болезни омассовленное сознание общества.

Садовое искусство вырабатывало собственные императивы развития, структурируя свой мир по образу опозитизированной живописной картины, культивируя шутейные перспективы написанных «задников» (и значит, сохраняя память о былой синкретичности искусств, которая пробудится в середине XX в. и сдвинет культурный дискурс так, что в Австрии 1959 г. учредят, пожалуй, первый или один из первых европейских скульптурных симпозиумов, и его ударная волна за 20 лет охватит буквально все континенты). Поэт Делиль видел садовой парадигмой «превращение ландшафтов в картины», о чем довольно подробно рассуждал Зедльмайр, исследуя причины «раскола искусств» [4]. Вследствие автономизации именно со второй половины XVIII в., утверждает австрийский ученый, западная культура развивается трагическим путем: происходит надлом тысячелетних канонов, архитектура перестает объединять искусства божественно-космическим порядком бытия, освобождая искусства друг от друга и от общих духовных целей, что отдаляло скульптуру от природы, принуждая в историческом времени цепенеть ледящим отчаянием, иногда вовсе терять дар речи, как при радикальных экспериментах дадаизма, конструктивизма, или функционализма Баухауза.

Восхищаясь описаниями садов у Гомера, Лукреция, Вергилия; а также у Джона Мильтона в поэме «Потерянный рай», возродившего жанр поэтического осмысления садово-паркового искусства и привившего просвещенному европейскому сознанию универсалию «райского сада», Делиль пишет: «Правда, моя поэма страдает большим недостатком — она дидактическая. Жанр этот в силу свойственных ему черт холодноват, а особенно на вкус нации, которая, как уже много раз было замечено, не воспринимает никаких других стихов, кроме сочиненных для театра и описывающих либо высокие страсти, либо смешные чудачества. Очень немногие, даже среди литераторов, читают “Георгики” Вергилия, но все, кто владеет латынью, знают наизусть четвертую книгу “Энеиды”» [5].

Называвший сады «роскошью агрикультуры» Делиль восставал против барочной и классицистической эстетик однообразной французской регулярности, воспевая богатство пейзажных планировок и сожалея о вырубленных деревьях при перепланировке старого парка Версаля. В то время противниками фанатического геометризма симметрии были: И. И. Винкельман, Н. М. Карамзин, поэт В. В. Капнист (предводитель дворянства Миргородского уезда, в 1785 г. избранный киевским дворянством в губернские предводители), Н. В. Гоголь, внесший вклад в садово-парковое искусство Полтавской области, его опыт в Васильевке исследовал А. П. Белецкий («Памятники культуры. Новые открытия» за 1983 г.), и другие деятели культуры, труды которых по данному вопросу подробно рассмотрены академиком Д. Лихачёвым. [6] Живописность ландшафтов даровала воображению непринужденную свободу, где художник, философ и поэт находили естественное вдохновение и отдых. Скульптура, архитектура дополняют и раскрывают достоинства растительного мира, однако природа для Делиля «стоит всех изделий из мрамора», ибо «внушив любовь к полям, внушаем добродетель». Так, в 4-й песне, где говорится об украшающих сад искусствах, упоминается античная скульптура как предмет, облагораживающий пейзаж, но служащий лишь удачной кулисой, театральным задником виртуальной картины (пейзажный сад ныне не планировали чертежами, а набрасывали эскизно, подобно картине: с кулисами, планами, по законам поэтического восприятия пространства свободным воображением):

Скульптура нам дает богатство, тонкость чувств.
Язычество, друзья, ведь это — культ искусств!
Но — только подлинных! Подделки мы отринем!
Богам без мужества, без грации богиням
Закроем путь в сады...
Владельцу каждому всегда стремиться надо
Устроить маленький Элизиум из сада.
Так пусть белеют там, в концах прямых аллей,
Из мрамора Амур, Гермес и Гименей,
Пусть, натянув свой лук, как солнце из тумана,
Возникнет гордая прекрасная Диана!
Там, где прозрачна тень и где листва густа,
Спокойствие их поз и линий чистота,
На теплом мраморе игра теней и света,
И рядом темный пруд, бездонный, словно Лета,
Столь упоительный подарят вам покой,
Что вы забудете о толчее людской,
О предках вспомните со светлою печалью,

Невзгоды отойдут и станут зыбкой далью,
И добродетели преодолеют зло,
Как будто бы с земли оно навек ушло...

Выказывая себя неоплатоником, а в ряде высказываний предвосхищая постулаты «Негативной диалектики» Т. Адорно, Делиль в одном из предисловий пояснял читателям, что есть два рода чувствительности: эмоции и страсти, что «признают многие писатели»; и гораздо более редкий и не менее ценный вид чувствительности, распространяющейся на все части художественного произведения, «как сама жизнь», придавая интерес самым чуждым человеку предметам, вызывающим у нас глубокое сочувствие и душевный отклик: «Этот вид чувствительности встречается редко, ибо не принадлежит к числу привязанностей, существующих только в человеческом обществе, а относится к изобилию чувств, распространяющихся на все кругом, все воодушевляющему, ко всему полному интереса... Горе тем, чье воображение может опускаться от высочайших предметов к толчее мелких страстишек, недостойных литератора; они напоминают мне блестящих и переливающихся всеми цветами мушек, которые, поиграв и порезвившись в солнечных лучах, садятся в грязь, пачкаются в ней и пачкают потом все, к чему прикасаются. А пчела источает только воск и мед и садится только на цветы» [7]. Замечание, кстати, весьма актуальное для современного культурного дискурса, погрязшего в низменных страстях и меркантильных проблемах фланеров от искусства, которые час от часу пристают к пленэрам в разных уголках мира. А в XVIII в. предчувствия приоритетности новой романтической эстетики садово-парковой парадигмы, влияющей на общественные вкусы и быт, побуждают Делилю обращаться в преамбулах к социальной и философской проблематике, ибо, как отмечает российская исследовательница Анна Ананьева: «В рамках пейзажной эстетики на смену барочного репрезентативного аппарата и его инсценировки сословного порядка пришла своеобразная пространственная хореография, ориентированная на чувствование, самопроникновение и припоминание. <...> Тенденции интимизации и возрастающей субъективности садового переживания, проявляющиеся вследствие распространения пейзажной эстетики, благоприятным образом согласуются с ситуацией “неофициальной” коммуникации. В этих специфических условиях происходит самопрезентация ведущих слоев европейской культуры, как представителей политических, так и интеллектуальных элит, выступающих потенциальными носителями процессов трансфера» [8, с. 70–96]. Действительно, Делиль, адаптировавший ведущий культурный дискурс, полемизируя с консервативными сторонниками регулярности Рене Рапеном и Жаком Франсуа Блонделем, считавшими пейзажный стиль беспорядочным, и, как Томас Вейтли (в трактате «Размышления о современном садоводстве», 1771 г.), противопоставляющий «эмблематичный» сад «экспрессив-

ному» образу, — постоянно акцентирует возможность погружения поэтической единенности в красоты пейзажа, так что его «воображение, окруженное всем самым нежным, самым блестящим и самым роскошным, что дает нам природа, с наслаждением упивалось успокаивающими душу идеями, которые она внушает. Эта радость, вызывающая зависть у всех, единственная, которой никто меня лишить не может». Уже в этом фрагменте заметно, что теория сада, возникшая как специальная наука в период регулярных планировок барокко, приобрела в XVIII в. довольно жесткий дискурсивный характер, с помощью которого в обществе формировалась и шлифовалась новая система *пейзажной* эстетики, а в ее контексте обтачивалась и проблема парковой пластики, существующей на разломе исторической памяти и зарождающейся психологии творчества, позволяющей развивать и углублять индивидуальное воображение как медитацию, чувственное самопознание человеком самого себя как божественной частицы Вселенной, вполне в духе неоплатонических взглядов немецкого философа-гуманиста Генриха Корнелия Агриппы Неттестеймского (в частности, изложенных в 1531 г. в трактате «О сокровенной философии»). И о том, что сад всегда «говорит», «взывает», «пробуждает», «навевает», писали не только Делиль, но и аптекарь короля Джеймса Джон Паркинсон (John Parkinson), издавший в 1629 г. в Лондоне трактат о своем саде «Paradisi in sole, Paradisus terrestris». И Френсис Бэкон — в трактате «О садах» 1625 г., где философ предвидел забвение людьми тайного языка садов, говоря, что сад — это действительно «самое чистое из всех человеческих наслаждений. Оно более всего освежает дух человека; без него здания и дворцы всего лишь грубые творения его рук; и можно будет увидеть, что с течением времени, когда разовьется цивилизация и вкус к изящному, люди научатся скорее строить красиво, чем насаждать прекрасные сады; получается, что разведение садов — более тонкое занятие и требует большего совершенства» [9, с. 24].

Тенденция изменения типов культурной памяти и трансформации коллективного сознания в целом, зафиксированная разными видами искусства, поэзией и прозой, скульптурой и садово-парковыми теориями в том числе, охватывала многие европейские страны, где интеллектуалы и царствующие особы обдумывали современный им идеал сада. Екатерина II восхищалась английским садом, говоря о себе, что страдает двумя маниями: строительства и садоводства. По поручению Екатерины II в Павловске в 1780-х начали строительство для ее внука Александра «Александрову дачу», задуманную как иллюстрацию к нравоучительной сказке о царевиче Хлоре, написанной императрицей. И сад воспринимался при этом как «большая книга», или «классная комната». Павловский сад послужил образцом для киевского парка Екатерининского дворца; также воспринимавшегося как «большая книга». Но более значительным законодателем

европейской моды был пейзажный сад А. Попа, освященный античной философией и поэзией, щедро украшенный скульптурой, в том числе портретами Гомера, Вергилия, Марка Аврелия, Цицерона. Собственно, садовый романтизм конца XVIII в. очень разнообразен во всем: он может допускать стрижку кустов, прокладывать не только серпантинные, но и прямые аллеи, цитировать предыдущие садовые стили. Главное, чтобы это все пробуждало глубокие эмоциональные переживания. Именно так В. Жуковский поэтически прочувствовал, даже своей рукой зарисовал в альбоме виды Павловского сада, не преминув воспользоваться советами Горация Уолпола, проповедовавшего сельский способ устройства парка, раскрывая красоту «утилитарных» садов, навевающих буколические мотивы из жизни пастушек, тем более что еще от рококо остались в садах молочные фермы, птичники, оранжереи и огороды, полоть которые выходили даже августейшие особы Павловска. Интерес к феномену пейзажного парка, в контексте теории Делиля в том числе, продлился вплоть до XIX в.: в 1814 г. А. Воейков впервые переводит поэму Делиля на русский язык, впоследствии переиздаваемую; в Санкт-Петербурге в 1804 г. на немецком языке вышли «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха, где описания сопровождалась цитатами из Делиля; к тому же «Сады» последнего переиздавались на русский язык и в Харькове начала XIX в.; наконец, П. Шторх в 1843 г. издал путеводитель по Павловскому парку с 12 «видами», зарисованными с натуры Жуковским.

Кстати, просветительскую утопию садовой парадигмы усвоила большевистская идеология, насаждая в виде дешевой тиражной скульптуры из цемента в городских и сельских парках агитпроповскую продукцию художественных комбинатов, настойчиво внедряя в коллективное сознание образ строителя коммунизма. Кроме того, власть укрепляла официальный миф музейной классикой, массово тиражируя копии античных статуй от «Дискобола» Мирона до групп из нимф и путти. Интересно другое: изувеченные остатки плана монументальной пропаганды до сих пор встречаются на периферии (например, в пгт Седнев), вызывая смешанные чувства, но инсталлируемый уже в новом тысячелетии полуразрушенными скульптурами пионеров-горнистов и комсомолок образ Времени, обогащенный семантикой исторических руин, полностью соответствует романтической концепции пейзажного стиля, доставляя неподдельное эстетическое наслаждение. Неслучайно многие садоводы сегодня с удовольствием украшают свои сады этими осколками утопической идеологии, воспринимая их в многомерных координатах культурного дискурса.

Стоит вспомнить, что аматорами новой (живописной) садовой парадигмы были творчески известные люди: увлеченным садоводом-практиком был Петрарка; в Англии — Джозеф Аддисон, разбивший свой парк в Биллтоне; Александр Поп в Твикенхэме на Темзе недалеко от Лондона объединил голландский барочный

сад с английским живописным, элементами рококо; Гете — обустроил в Веймаре Герцогский сад; вышеупомянутый Гоголь в Васильевке формировал свой идеальный сад, описываемый в произведениях...

Хотя в социокультурной иерархии искусств XVIII–XIX вв. садовое искусство только утверждалось, возможно поэтому аматоры, составив действительную конкуренцию регулярным планировкам французских архитекторов, отстаивавшим рациональный тип познания, смогли противопоставить последним вдохновенно разрабатываемый творческий свободно-живописный принцип планировки парка. Занятие это настолько вошло в моду, что в Англии романист Гораций Уолпол даже ввел в пантеон Муз новых персонажей, в частности многосмысловую «Музу садоводства», занявшую место подле Флоры и Помоны.

Живописные, имажинативные сады поэтов, художников, философов побуждали зрителя к активному творческому воображению, образным и смысловым ассоциациям, комфортному наслаждению соподчиненностью состояний природы и чувств, растворяющихся в безграничности пространства, где переплеталось метафизическое и реальное, субъективное и историческое время. В этом моменте происходит необратимый сдвиг культурной парадигмы по направлению к эстетике раннего модерна с его субъективностью садовых переживаний, иррациональностью, союзом с природными стихиями. Статуям античных богов романтизм предпочитал скульптурные аллегии высоких чувств и отношений, которым ставили храмы: Надежды, Благодарности, Воспоминаний, Меланхолии, и даже Философии; каждый уголок сада приобретал индивидуальный символизм, настроение, ассоциации, переживания, так что встречи назначали в храме Дружбы, свидания — на аллее или в павильоне Любви... Праздная уединенность ускользала даже от распространенной в ренессансе уединенности ради философских споров. Течение ручьев и водопадов меланхолично навевало мысли о скоротечности жизни. Некоторое время было модно оставлять сплетенные из полевых цветов веночки или надписи интимного и назидательного характера на памятниках, садовых архитектурных элементах, деревьях (например, памятка в честь кого оно посажено). Морализм наставлений садовой эпистографии восходит к Цицерону, правда, быстро исчерпав себя здесь, уходит в поэзию. Но сад оставался полон символических смыслов, за каждым его элементом просматривался глубокий образ, даже мертвое дерево являлось предметом поэтического наслаждения, например, для Гоголя, Пушкина, в Англии — Вильяма Кента. Повышенная восприимчивость человека эпохи романтизма являлась эталонной, объясняясь высоким уровнем воспитания, предполагающим осведомленность в искусствах, поэзии, архитектуре, скульптуре, живописи и садовом устройстве, на которое в конце XVIII — начале XIX вв. тратили внушительные средства, равноценные суммам, идущим на обустройство дворца.

Романтическая тенденция незаметно лишала организующую пространство в регулярных планировках архитектуру главенствующей роли (поэтому перед началом обустройства сада создавали уже не планы и чертежи, но эскизы, картинки его образа), которую, впрочем, она постарается вернуть себе в период стиля модерн. Иррегулярность живописного парка часто не подчинялась, а контрастировала со строгой архитектурой дворца, который мог располагаться на периферии сада, и не обязательно по главной оси, как в регулярных французских парках барокко и классицизма. Если здание выдержано в духе симметрии простоты палладианства, то сад извилистыми линиями его оттенял, оставаясь символом свободно организованной природы. Главное же, что интимизация садово-паркового восприятия свидетельствовала об аналогичных процессах во внутреннем мире человека, обнаружившего в себе широкую шкалу искусства диалога с другим, другими, с иными временами и пространствами. А это чувство и умение эстетизировать переходы, ритмы разворачивающихся во времени образов пейзажа, где за каждым поворотом возникал иной мир, скреплялись единными эстетическими скрепами, отразившимися на стилевой синкретичности модерна, открывшем нечто общее в системах видения разных видов искусства, в их особо чутком восприятии природы (хотя вышеупомянутая философская проблема «незавершенного проекта модерна» не снималась, сказавшись в противоречивостях стиля). Более того, интимизация и субъективизация восприятия природы и искусства способствует, по справедливому замечанию А. Ананьевой, «необходимости переосмысления ряда эстетических категорий, находящихся до того за гранью садового дискурса. Так, не подлежит сомнению тот факт, что в ходе XVIII в. каприччо как художественный принцип проделывает стремительный путь от периферии эстетических учений в их центр и находит воплощение практически во всех видах искусства». Классическим примером сентенции может служить «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (1704) И. С. Баха и графическая серия «Капричос» (1798) Франсиско Гойи. Для парковой скульптуры этот принцип также имел важное значение, приобщая зрителя к субъективной импровизационной игре, причудливому наслоению состояний и смыслов, так как это делала европейская оркестровая музыка начала XIX в., прихотливо сочетая виртуозный каприз (*итал.* *capriccio*, *франц.* *caprice* — каприз, прихоть) с фольклорными интонациями (напр., «24 каприччо» Никколо Паганини). Эта тенденция будет максимально развита скульптурой рубежа миллениумов. Вообще, с XVIII в. для аристократических садовых утех стали сочинять музыку специально, тогда же (в 1787 г.) для этих самых пленэрных целей была написана в Зальцбурге «затертая» сегодня модными презентациями и раутами «Маленькая ночная серенада» Моцарта, ведь в Новое время сад служил местом разного уровня приемов гостей, праздников и светских развлечений (даже поэма Делиля была приурочена

к торжествам в честь персон российской короны, путешествующих инкогнито). Или другой пример: императорский каприз Петра I в Петергофе способствовал возникновению ради потехи и, конечно же, просвещения садовых лабиринтов, украшенных скульптурами, в частности, по басням Лафонтена, Эзопа и прочим образцам «Менипповой сатиры» (Петр I, в барочном духе насаждая потеху в садах, приучая к европейским манерам и моделям образования, даже приказал в 1705 г. в Амстердаме издать эмблематический свод «Символы и эмблемы» с изложением семантики садовых украшений, скульптур и пр.). Через столетия традиция каприччо получает новую жизнь в украинских пленэрах, где, скажем, Ю. Мисько в Кременчуге в 2001 г. создает «Кентавра», мифологизируя половой акт на основе народно-смеховой культуры. В подобном карнавалльно-площадном духе в парке музея Олесско на пять лет раньше Л. Козлов создает фаллическую композицию «Уикенд», ставшую лидером сегодняшних интернет-блогов: гостей парка действительно шокирует несоответствие общей элегичности настроения от путешествия в историю замка, ностальгически-возвышенного диалога с парком, в котором неведомым капризом иной ярмарочно-площадной реальности по-экзгибиционистски неожиданно возникает на одной из аллей ... каменный монументальный фаллос (эдакий шутейный «задник» в 3D формате).

Благодаря назидательности садовой парадигмы Просвещения парковая скульптура современности достаточно широко обращается к социальной инвективе (например, Тростянецкие композиции: «Альтернатива» Ф. Бетлиемского, «Памяти Хлебникова» Ю. Хоровского, «Павел Арсеньевич Грабовский» В. Никулина, посвященная украинскому поэту-народнику, сосланному в Сибирь и принявшему там мученическую смерть; в Буше — практически вся верхняя терраса парка посвящена драматической истории обороны Буши; в Ямполье среди прочих — композиция В. Луцака «Народный мститель», в Киеве — «Птицы Чернобыля» Ю. Синкевича и т. д.). Совершенно очевидно, что именно благодаря новациям XVIII в. в европейской садовой культуре формируется принципиально новая субъективность, апеллирующая к воображению, воспоминанию, игре фантазии, однако безудержное нарастание тенденции до «площадности» древней мениппеи (М. Бахтин) в конечном счете приводит к утрате западным культурным рационализмом того контроля со стороны духовной традиции, о котором говорил Ю. Хабермас, а в античную эпоху — Ямвлих, обсуждая строго обусловленные временем и местом причины легитимации аморальных изображений, действий и высказываний лишь один раз в год во время сатурналий. Об актуальности в эстетике пейзажного сада «контроля воображения и фантазии», не способного адекватно быть выраженным живописным садовым стилем, упоминает и А. Ананьева. Очевидно, любое отклонение в ту или иную сторону от равновесной взаимосвязи когнитивно-рационального и имагинативного восприятия ландшафтной пластики

(и прочих элементов парка) грозит назойливыми проблемами утраты контроля, и как следствие — потерей гармонии. Поэтому свободное воображение в теории и практике паркового искусства останется таковым лишь при условии внутренней дисциплины, самоосознанности (индивидуальной и коллективной), о чем достаточно говорилось во Введении данной книги. Осмысляя динамику стилистических изменений, стоит помнить, что законы эволюции садово-паркового искусства обладают той же цикличностью, что и цивилизационные культурно-художественные паттерны, а значит: «Мотивы садового искусства в большинстве случаев повторяются и если исчезают, то только на время, чтобы потом вновь появиться. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с “эстетическим климатом” эпохи. ...Статуя Меланхолии может быть “рассказана”, но меланхолическое настроение, создаваемое в романтическом парке — только охарактеризовано. “Обратная связь” с эпохой в садах и парках необычайно велика. Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. ...Сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении. “Каков садовод, таков и сад”, — это изречение Тома Фуллера относится к 1732 г.», — подчеркивает академик Д. С. Лихачёв, уберегший от разрушения в советский период многие фамильные дворянские усадьбы, и с взглядами которого мы абсолютно солидарны [10, с. 11].

Сады всегда отражали не только эстетические и философские концепции, но и быт людей, их содержащих: если в средневековье сад служил местом для молитв и бесед, то сады Ренессанса, подражая древнегреческим садам Академии и Лицея, собирали на природе художников, ученых и поэтов; барокко сообщило саду утонченную ироничность семантики, в классицизме — он восславил абсолютизм «Короля-солнца», а романтизм использовал его для интимных свиданий, меланхолических прогулок, уединенных размышлений... И скульптура всегда чутко, а иногда услужливо «сопровождала» во времени любой семантический нюанс или каприз садовой парадигмы. Вне ее контекста рассматривать ландшафтную скульптуру как автономное явление бессмысленно, даже оглядываясь на тенденцию автаркийного (*греч.* autarkeia — самоудовлетворение; замкнутость) обособления всех видов искусств, начиная с эпохи Просвещения. Не стоит сбрасывать со счета факт того, что и «отдых был разный в различные эпохи, и “садовый быт” был каждый раз иным, тесно связанным с социальным строем эпохи, с тем кругом людей, для которых сад предназначался, с культурными запросами и эстетическими представлениями своего времени. Садовое искусство меньше других поддается реставрации, если под реставрацией понимать законченное восстановление сада в его действенной и адекватной эпохе эстетической форме» [11, с. 21]. Идеальный образ сада, через который обращается к зрителю



Всеукраинский скульптурный симпозиум в Тростянце, 1986 г.

1. А. Дяченко. Юность. 2. А. Алешкин. Течение времени. 3. В. Шишов. Под мирным небом.
4. В. Ярич. Кариатида. 5. Ю. Никулин. П. А. Грабовский



и его скульптура, безупречно точно прочувствовал Д. Лихачёв, проанализировав по этой проблеме невероятное множество первоисточников, на основе которых он выводит квинтэссенцию садовой философии: «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно “прочитать” Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно “читать”, и поэтому главное занятие в саду — чтение книг. Это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в.» [12, с. 24]. Сад всегда «говорил», «действовал» и никогда не был пустым, оттого, уточняет Лихачёв, в тишине вечеров сады особенно чарующи. Не удивительно также, что именно поэты наиболее взволнованно читали книгу сада не только в Ренессанс или Просвещение, но что особенно существенно: поэты советской эпохи видели в нем отдушину и освобождение от прессинга тоталитарной системы. Достаточно вспомнить поэтический сборник Б. Пастернака «Когда разгуляется» 1956–1959 гг., где очарованный красотой природы поэт дает удивительно живописное ее/себя описание:

Большое озеро как блюдо.
 За ним — скопление облаков,
 Нагроможденных белой грудой
 Суровых горных ледников.
 По мере смены освещения
 И лес меняет колорит.
 То весь горит, то черной тенью
 Насевшей копоти покрыт.
 Когда в исходе дней дождливых
 Меж туч проглянет синева,
 Как небо празднично в прорывах,
 Как торжества полна трава!
 Стихает ветер, даль расчистив,
 Разлито солнце по земле.
 Просвечивает зелень листьев,
 Как живопись в цветном стекле.
 В церковной росписи оконниц
 Так в вечность смотрят изнутри
 В мерцающих венцах бессонниц
 Святые, схимники, цари.
 Как будто внутренность собора —

Всесоюзный скульптурный симпозиум в дереве. Тростянец, 1987 г.

1. Ю. Синькевич. Облака и птицы. 2. Ю. Коровушкин. Семья. 3. Торжественная церемония награждения участников пленэра. 4. Ф. Бетлиемский. Альтернатива. 5. А. Григорьев. Несущий. 6. Л. Бетлиемская. Клоун

Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.
Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Одинокое подвижничество творческой интеллигенции имеет особое значение в ситуации, когда, начиная от середины XIX в., в эпоху торжествующего позитивизма эстетика и философия садов, присущая средневековью, Ренессансу, барокко, сменившись в садах романтизма экспрессивной эмоциональностью — заметно идут на спад. Следствием такой редукции оказывается восприятие сада банальным архитектурным сооружением, которое не стремятся «прочитать» как культурный дискурс: «Потеря умения “читать” сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете “эстетического климата” эпохи их создания находится в связи с тем, что за последние примерно сто лет резко упали способность иконологических восприятий и элементарные знания традиционных символов и эмблем вообще. ...на одну из причин легко указать: это сокращение классического и теологического образования. Восприятие же иконологической системы садов особенно трудно потому, что в садах чаще, чем в других искусствах, давала себя знать скрытая символика, скрытые иконологические схемы» [13, с. 12]. В итоге, как ни грустно это сознавать, но для многих и сегодня: «Статуи в садах для нас только молчаливые и ничего не говорящие красивые украшения. Встретив в саду статую Вольтера, мы не придали бы никакого значения тому, что она поставлена в саду и непременно в гроте. Может быть, увидев статую Флоры, мы бы догадались, что она имеет отношение к саду, к его растительности, но не смогли бы в совокупности оценить смысл садовых скульптур. Редкий посетитель Петергофа придаст большое значение тому, что самый большой и мощный фонтан изображает библейского Самсона, раздирающего пасть льву, и заинтересуется тем, какое отношение имеют к нему остальные скульптуры каскада. Наше художественное мышление разучилось не только понимать, но и интересоваться символическими и аллегорическими значениями цветов, деревьев, кустов, скульптур, фонтанов, смыслом аллей, дорожек, “зеленых кабинетов”, аллегорическим значением прудов, их форм и расположения. Именно поэтому при упрощительном архитектурном переустройстве в г. Пушкине Старого сада в 60-х и 70-х гг. нашего века с такой легкостью расстались с Трехлунным прудом, освободили Верхнюю ванну от тесно окружавших ее деревьев и в произвольном сочетании расставили старые статуи, не считаясь со смыслом, который они должны были выражать» [14, с. 12–13].

Однако сегодня возвращается та садовая парадигма, что объединяет семантический образ всех садов разных стилей — это отождествление сада с божественным Эдемом, Элизиумом, и этот идеал постоянно сопровождал поэтическое воображение Делиля и других поэтов и художников. Стоит заметить, что в последней трети XX в. в Европе стали возникать удивительные для своего времени примеры синтетического образа сада, где хозяин презентовал себя через экзотические роскошные цветы, дорогие растения, общую планировку сада и авторскую уникальную скульптуру (уж никак не тиражную, подобно продукции, заполонившей рядовые современные сады в виде гномов, цапель, фламинго и подобного международного ширпотреба, увы, включая «Давида» Микеланджело). Речь идет в первую очередь о развернувшимся с 1970-х фантастическом проекте Сальвадора Дали в родном Фигуэрасе (Каталония) и — его саде вокруг замка Гала Дали и театра-музея его имени, который потрясает сегодня каждого посетителя, даже вовсе не сведущего в садово-парковых прехитростях. В этом богатом на фантазию и капризы произведении была выдержана, как ни покажется странным, главная формула классического сада, представляющая его как живой музей живой природы, украшенной самыми разнообразными скульптурами, а не только общепринятыми статуями Флоры, Фауны, Помоны, Вакха, Пана и прочих мифических богов и существ архаических демонологий.

Только вот остается открытым вопрос: каким образом актуальный садовый дискурс рубежа XX–XXI вв. задействован в современном мультикультурном тексте, в пленэрной практике скульпторов и системе восприятия социумом ландшафтной скульптуры в частности? С ответом современники не торопятся. Но абсолютно ясно то, что «в садово-парковом искусстве “зеленая архитектура” не только не является единственным слагаемым, но даже не доминирующим» [15, с. 31]. Профессионалы, чувствующие разумную гармонию между всеми элементами сада, стремятся толерантно воздействовать «на все человеческие чувства» и создавать целые «эстетические комплексы», опираясь на богатейший исторический опыт «больших стилей» и за культурными дискурсами прочитывая текст более тонкий и возвышенный, вневременной, трансцендентный текст Универсума. Так, подобным утонченным образом распланировали свой уютный романтический парк, украшенный неторопливым бегом ручья к пруду с перекинутым мостиком, «молочной фермой», баней и летней кухней, со скульптурами библейской и зодиакальной тематики, диковинными крупными объемами деревьями, пиниями, магнолиями, с вкраплениями партеров цветов, семья Михаила и Елены Ливицких, отчаянных подвижников пленэрного движения скульпторов в Украине, опыт и дух которого они воплотили в своем имении в Ходосеевке под Киевом, о котором следует писать отдельное эссе. Другими словами, и общественное, и частное «садово-парковое искусство остро откликается на все те

изменения в эстетических представлениях, которые охватывают всю культурную ситуацию каждой из эпох в развитии человечества» [16, с. 17–18].

На рубеже миллениума художественное мышление общества возвращается к утраченным позициям, пытается не только понимать семантические Вселенные ландшафтных скульптур, но увязывать их бытие с бытием сада, городского пространства и фундаментальной эстетической парадигмой текущего темпорального цикла, в котором вновь актуализировано прошлое садово-паркового искусства, реанимированы и преумножаются местные традиции, и в этом диалоге главную партию ведет вовсе не историческое или современное, но «истинное время», удивительный аромат которого пьянящим благоуханием цветущих лип проникает в сознание, где оживает образ бессмертного сада Б. Пастернака:

Ворота с полукруглой аркой.
Холмы, луга, леса, овсы.
В ограде — мрак и холод парка,
И дом невиданной красы.
Там липы в несколько обхватов
Справляют в сумраке аллей,
Вершины друг за друга спрятав,
Свой двухсотлетний юбилей.
Они смыкают сверху своды.
Внизу — лужайка и цветник,
Который правильные ходы
Пересекают напрямик.
Под липами, как в подземелье,
Ни светлой точки на песке,
И лишь отверстием туннеля
Светлеет выход вдалеке.
Но вот приходят дни цветенья,
И липы в поясе оград
Разбрасывают вместе с тенью
Неотразимый аромат.
Гуляющие в летних шляпах
Вдыхают, кто бы ни прошел,
Непостижимый этот запах,
Доступный пониманью пчел.
Он составляет в эти миги,
Когда он за сердце берет,
Предмет и содержанье книги,
А парк и клумбы — переплет.

На старом дереве громоздком,
Завешивая сверху дом,
Горят закапанные воском
Цветы, зажженные дождем.

Липовая аллея, 1957 [17]

Особым отношением к липам, возможно, мы обязаны пращурам, которые, если верить Геродоту и средневековым летописям, поклонялись этим и другим деревьям, справляя службы, ворожа на липовой или дубовой коре. Но и западные пейзажные сады-ассоциации, подпитанные интимным настроением голландских регулярных парков, сохраняли свою способность «взывать и говорить» с потомками во времени. Сейчас бесполезно гадать: что именно стало решающим фактором психологического воздействия на сознание современника, только чудо свершилось само собой. Голос уникального по красоте Тростянецкого парка Сумской области был услышан в 1986 г. мэром города (тогда: председателем горисполкома) Николаем Степановичем Мельником, ныне — директором этого историко-культурного заповедника, существенно преобразившегося в результате планомерных реставрационных работ, особенно после восстановления буквально из руин «Круглого двора» и самого дворца, включая восходящий к образу монастырского «вертограда» фонтана, к которому стекались лучевые аллеи со скульптурным оформлением. Об архетипе подобной модели сада писал Д. Лихачёв: «Чисто декоративным монастырским садом был “вертоград”, восходящий к античному “*cavum aedium*”. “Вертоград” единственный из средневековых садов композиционно был связан с окружающими его монастырскими постройками. Вписанный в четырехугольник монастырских галерей, он был окружен дорожками (дорожки пересекали его и крестообразно — по осям либо по диагоналям). В центре находились колодец, фонтан (символ “вечной жизни”), дерево или декоративный куст. Иногда “вертоград” носил названия “рай”, “райский двор»» [18, с. 56]. Тогда, в перестроечные годы, Н. С. Мельник впервые серьезно задумался о фундаментальной реставрации музейного комплекса Тростянецкого дворца и благоустройстве некогда великолепного сада из редкостных пород деревьев, многовековых дубов, помнящих усадебный парк князей Голицыных на вершине своего блеска, а ныне входящих в комплекс дендропарка «Нескучное». Обычная беседа с этим человеком, искренне влюбленным в свой край, сразу же превращалась в захватывающее романтическое путешествие в историческое прошлое, перерастающее в мечту о действительно возможном будущем. По счастливому стечению обстоятельств героический энтузиазм Мельника многократно усилился при встрече с подвижником пленэрного движения киевским скульптором Юлием Львовичем Синькевичем, который к этому моменту уже побывал не на одном зарубежном симпозиуме и не первый год активно убеждал

партийных и министерских чиновников, а также Союз художников Украины, в престижности и необходимости внедрения подобных форм творческой работы, способных принести нашим городам многоаспектную выгоду. Так, исконная взаимосвязь сада, архитектуры, скульптуры и умения эстетически грамотной интеллигенции читать «книгу природы», чувствуя тонкую поэзию вневременного диалога искусств, стала благородным стимулом организации первых двух украинских пленэров в дереве (дуб), проведенных в 1986–1987 гг. в статусах Всеукраинском и Всесоюзном (из Москвы прибыли Геннадий Воронов и Алексей Григорьев; из Ленинграда — Сергей Алипов, из Кишинева — Юрий Хоровский), открывая зеленую дорогу дальнейшим скульптурным симпозиумам Украины, материалом которых был уже преимущественно камень. Правда, история возрождения традиций прошлого садово-паркового искусства от этого момента начинает обрстать другой историей — историей утрат, включая Тростянецкий комплекс, где часть деревянных скульптур за двадцать лет пребывания под открытым небом без периодических специальных пропиток древесины пришла в плачевное состояние, также требуя реставрации (например, скульптура А. Владимировича «Материнство»), а часть разрушилась или просто была похищена, как бесследно исчезла — какая игра случая! — композиция В. Протаса «Похищение Европы».

Находясь у истока второго десятилетия нового миллениума и оглядываясь на пройденный украинскими пленэрами путь, в очертаниях которого угадываются исторические архетипы, отчетливо понимаешь неизбежность этого охватившего весь современный мир почина, неисчерпаемым стимулом которому служит невесть какими силами актуализированная история садово-паркового искусства, восходящая к мифическим «висячим садам» Семирамиды, древнегреческим симпозиумам скульпторов, приуроченным к Олимпийским играм и другим важным событиям полисной жизни; к римской практике украшения городского и храмового пространств статуями богов и олимпийцев, а также — к практике славян править службы в рощах, лесах, у сакральных деревьев, кустов, рек и ручьев, воздавая подношения духам стихий, хтоническим обитателям, которым ставились храмы, жертвенники и алтари, а по весне разбрасывались в их честь на полях символические фигурки животных. Весьма сведущие в пластических и садовых искусствах народы, населявшие земли современной Украины, рассматривались фундаментальной «Историей» Геродота Галикарнасского — в его четвертой книге «Мельпомена», описывающей скульптуры языческого пантеона богов Причерноморья, древнего Борисфена [19] (в т. ч. вспоминались святилища Деметре, Гестии, Аресу, Афродите, Гераклу, Зевсу и Посейдону). Как поэтически возвышенно описывала прерывистую цепь исторического времени Лина Костенко в поэме-балладе «Скифская Одиссея» (1983–1986), в которой «История дивилась в два зеркала — античне грецьке й скіфське золоте»:

«Спеклося літо. Спека. Ні дощинки.
Ген скіфська баба обрій стереже»;
«О музи, музи, музи кам'яні!
Де грім душі, народжений з любові!
Ви мовчите. Ви плачете в мені.
Душа тисячоліть шукає себе в слові»;
«І де той храм, і де тепер сади ті,
п'янки алеї з мирту й мушмули,
коли вони богині Афродиті
троянди, мак і яблука несли?»;
«Ні сліду. Прах. Не вічна й піраміда.
Лиш пам'ять, пам'ять мармуру й трави
безсмертна, як ольвійська Артеміда,
котра біжить уже без голови...
О, древнє місто чорноморських трас!
Немає моря глибшого, ніж Час».

Доктор филологических наук Олекса Мишанич в 1991 г. в коротком эссе об украинских верованиях справедливо отмечал: «Ще до прийняття християнства східні слов'янські племена витворили свою багату міфологію, що базувалася на народних віруваннях, які носили анімістично-магічний характер. Давні українці мали свій язичницький Олімп, обожествляли і одухотворяли природу, вірили в її чарівну силу»; «Після прийняття християнства церква почала боротьбу з давніми віруваннями, забороняючи їх і пристосовуючи до язичницьких традицій свої християнські вірування, обряди і звичаї. Боротьба ця тривала цілі століття, проте старі традиції практично викоринити ніколи не вдавалося. Так на Русі запанувало двоєвір'я, співіснування двох релігійних світоглядів народу — язичницького і християнського»; «Сучасна духовна культура українського народу може бути повною і зрозумілою тільки після з'ясування тих першопочатків, що сформувалися і утвердилися в християнський період, а після прийняття християнства дали нову якість, яка ось уже століттями є душею народної культури, не дає їй загинути навіть у найжорстокіших катаклізмах нових часів» [20, с. 82–83]. Украинские пленэры предоставляют неоспоримые доказательства, демонстрируя глубинную связь с богатым историческим прошлым, обусловившим специфику национального мировосприятия наших скульпторов, которые по-своему творчески распоряжаются этим богатством, выбирая ту или иную стилистику индивидуальной манеры объемно-пластического высказывания.

Следует заметить, что древние свидетельства красоты каменных храмов и дворцов Киева, обладавших фантастической роскошью, которая покоряла каждого высокопоставленного гостя из Западной Европы и Азии, находим

во многих летописях и прочих средневековых документах. Помимо упоминаний о фресках, мозаиках, резных «мраморных» и шиферных плитах храмовой и дворцовой архитектуры, сообщалось о скульптурах под открытым небом: и возле княжеского дворца на Старокиевской горе, и на площади «Бабин торжок», украшенной бронзовой квадригой, привезенной Владимиром из Херсонеса, которой любовалась местная аристократия из усадебных теремов, расположенных вокруг площади [21, с. 60, 69]. Еще в IX–X вв. каменный терем киевских князей удивлял и восхищал гостей. Нестор-летописец, прочие средневековые авторы сообщают о встрече князя Игоря с греческими посланцами, которые вначале были приняты в резиденции и только затем вершили подношения к капищу Перуна, деревянная скульптура которого имела серебряную голову, «а ус золотыи», вокруг также стояли статуи Хорса, Даждьбога, Стрибога, Семаргла и Макош. Купечество же поклонялось Велесу — «скотий бог» и его храм стояли в IX–X вв. на Подоле [22, с. 61, 63]. Примечательно, что Велес как древнегреческий Гермес, обладая амбивалентной семантикой, покровительствовал торговцам и хитрецам, художникам и поэтам, во всяком случае, древнерусского певца-поэта Бояна летописцы воспевают как внука Велеса, которого почитали рыночные менялы и путешествующие купцы, соорудившие ему алтари даже на чужбине. О богатом убранстве подобных храмов Киевской Руси и прилежащих к ним территорий писало множество летописцев. На основании этих разрозненных свидетельств Я. Ф. Головацкий пришел к выводу: «Як правило, храм був оточений подвір'ям, яке було огорожене так само, як і храм, прикрашене було різними розфарбованими зображеннями. Після служби богам за звичаєм починався бенкет, який не міг завжди і для всіх відбуватися просто неба, тому при храмах малися окремі прибудови.»; «Ідоли були різні завбільшки — і малі, й великі. Більшість з них були вирізані з дерева, були вони розфарбовані чи посріблені та позолочені; інші були з чистого металу, міді, срібла, золота і дорогих каменів і зроблені були так майстерно, що вражали освічених сучасників. Деякі з ідолів мали фантастичний обрід, були представлені з двома, трьома і більше головами чи кількома обличчями, але, здається, всі мали людський тип». Тут Головацкий имеет в виду среди прочего, по всей видимости, и скульптуру збручского Световида, увезенного Потоцким в Краков, и продолжает: «Слов'янські ідоли були в одязі, частково вирізаному з дерева чи литому з металу, частково пошитому з тканини, і майже завжди були озброєні. Зброя та інші подібні речі були розташовані довкола них. Ідоли переважно були стоячими. Ідол не вважався простим зображенням бога, але був оселею його духа» [23, с. 71–73, 77]. Между тем, довольно часто храмом служила сама роща или сад, где росли священные деревья, окруженные оградой, и где имели право ворожить только жрецы-ведуны: «У житті князя Костянтина говориться, що руські язичники поклонялись дуплистим деревам,

обвісивши їх убрусами. В Уставі князя Володимира забороняється молитися біля гаїв. Судячи із залишків слов'янської міфології у піснях та казках, бачимо рослинну природу скрізь оживленою і символізованою: дерева і зело часто говорять і межі собою, і з птахами, і з людьми і мають символічне застосування до людини» [24, с. 50]. Следовательно, средневековая парадигма сада выполняла мировоззренческую и эстетическую функции, не только была «фоном для сцен из человеческой жизни, портретов, изображений», но являлась определяющим фактором в планировке городов, монастырей, отдельных усадеб, обустройство которых в гармонии с окружающей природой оговаривалось законодательно, по мнению Д. Лихачёва — в подражание Византийскому праву, хотя славянские традиции были не менее сильны, чтобы влиять на модель усадебного строительства, где запрещалось «загораживать вид на окружающую природу». Правда, в любом случае мир как райский сад расценивался божественным Откровением: «Если мир — второе Откровение, то сад же — это микромир, подобно тому как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называют “садами”... Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книги носили также название “Пчел” — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мед с цветов в саду. Древнейшее уподобление литературного произведения саду есть у Платона в “Федре” <...> Сад на Западе был частью дома, монастыря. Он родился из античного атриума — “бескрышной комнаты”, двора для жизни в нем» [25, с. 51, 54].

Однако нам еще следует учесть культурную память украинских степей, бескрайние пейзажи которых служили домом для кочевых народов, оставивших нам многочисленные скульптуры степняков, которые вдохновляли не только современных скульпторов, переосмысляющих пластическую культуру «скифских баб», но также поэтов, а среди них и Лину Костенко (поэтический сборник «Сад нетанучих скульптур», 1987 г.). Выходит, не без оснований каждый украинец мог бы произнести, как Дмитро Павлычко, словно в ответ А. Блоку: «Я скиф з блаватними очима»... Но что для нас особенно важно: фольклорное мировоззрение и богатое разной стилистикой народное творчество, т. е. хранимый национальной ментальностью весь пласт исторической культуры, явили собой второй фокус возрождения в Украине скульптурных симпозиумов. Этот второй вполне автохтонный импульс возникновения пленэров был замешан на стремлении интеллигенции регионов на местах легитимировать социально-культурный статус скульптурных симпозиумов как уникального стимула возрождения народных центров ремесла Подолья, как феномена современной художественной жизни края, органично связанного с учреждающимися ежегодно народными праздниками и гуляньями «Подільський оберіг» Ямпольщины, более точно — сел

Буша и Дорошевка Ямпольского района. Сельская интеллигенция, в частности в лице семьи учителя средней школы села Дорошевка А. Парнюка, скульптора из Винницы Сергея Кокряцкого и поселившейся в с. Букатинка семьи скульптора-подвижника Алексея Алешкина с женой, белорусской художницей Людмилой Сафоновой, нашедших горячую поддержку у разделявшей их идеи киевской интеллигенции (в первую очередь, искусствоведа Ростислава Забашты, а также подключившейся к этому почину годом позднее автора этих строк, которые старались убеждать районные и столичные партийные власти в успешности данного начинания, а также писать научные статьи, приобретая первый опыт аналитического осмысления пленэрного движения страны, опубликовать которые на тот момент, к немалому нашему огорчению, не было никакой возможности: «Образотворче мистецтво», московские «Творчество» и «Искусство» воспринимали сельский флер периферийных пленэров менее важным, чем приподнятые информационные шлюзы горбачевской перестройки, открывшие столь заманчивое и долго запретное творческое общение с Западом) — но все вместе взятые усилия в конце-концов утвердили скульптурные симпозиумы Подолья, возродив древние каменотесные промыслы этих земель, славившихся еще в XVI–XVIII вв. своим ремеслом далеко за пределами Украины. Таким образом, первый в данном регионе пленэр 1986 г. заложил основу уникальному по сей день парку каменной скульптуры в селе Буша, повторное проведение которого в 1987 г. совпало с одновременным симпозиумом в городе Ямполь Винницкой области, где также был заложен парк современной скульптуры. Затем с некоторой периодичностью проводились скульптурные пленэры в этих и соседних городах — Могилев-Подольске, Виннице; селах Бандишівка, Букатинка, Гажбиевка, Клембиевка и других географических пунктах Подольщины¹. Опыт возрождения каменотесного промысла региона, предпринятый скульптурными пленэрами, заметно отличает их на фоне других украинских скульптурных симпозиумов особенно обостренным символизмом пластического мышления, обогащенным народной традицией и исторической герменевтикой, составляя уникальное явление, требующее самостоятельного исследования. Более-менее комплексное исследование эта проблема смогла получить в специальном выпуске *«Научных записок к истории культуры»* издания «Родовід», подготовленном Р. Забаштой в 2002 году². Чтобы четче уяснить творческую мотивацию бушанских и ямпольских пленэров, сравним их этнокультурный почин с промышленно-коммерческой установкой

¹ Подытожил более чем десятилетний опыт проведения Подольских пленэров каталог, изданный Владимиром Титаренко и Ямпольским Музеем изобразительного искусства [26].

² В структуре сборника содержатся статьи М. Протас «Традиційний символізм скульптурних пленерів» и «Ієрофанія каменя» [27, с. 5–18, 152–163].



Скульптурные симпозиумы Винницкой области

1. А. Ишук (самодельный художник). Декоративная стела. Буша. 1987. 2. С. Кокряцкий. Рыцарский сон. Центральная аллея, Буша. 1986. 3. Ю. Кафарский (самодельный художник). Дароносица. Буша. 1987. 4. В. Иванькова. Птица-Сирин. Буша. 1987. 5. А. Алешкин. Оберег. Винница. 1990. 6. А. Дяченко. Ручеек. Ямполь. 1987



Скульптурные симпозиумы Винницкой области

7. Ю. Мисько, Л. Мисько, С. Яворский, О. Яворский, А. Алешкин, Л. Алешкина-Сафонова, П. Алешкин, С. Донченко. Памятник «Соколянам — жертвам репрессий и голодомора» в с. Сокол. 2003. 8. Н. Коваль (самодеятельный художник). Гнездо Орла. Буша. 1987. 9. Н. Степанов. Роксолана. Буша. 1987. 10. А. Непорожний. Элегия. Буша. 1986. 11. Л. Сафонова-Алешкина. Солнце-Месяц. Буша. 1987. 12. Л. Сафонова-Алешкина. Жемчужница в экспозиции в Ямполе. 13. А. Алешкин. Колодец времени. Ямполь. 1987

возрождения на рубеже XX–XXI вв. гранитных карьеров штата Мэн в США, к которым решили привлечь внимание широкой общественности с помощью Щюдикских Международных скульптурных симпозиумов. Организаторы пленэра подчеркивали историческое значение забытого местного камнеобрабатывающего центра, начавшего промышленную разработку гранита в XIX в.: их камень шел на строительство дорог, зданий, мостов (напр., Бруклинский мост), морских причалов, а с рубежа XIX–XX вв. — на сооружение заводов, правительственных учреждений, музеев (напр., Художественные музеи Кливленда, Чикаго), памятников (напр., Монумент Вашингтона или Мемориал Дж. Ф. Кеннеди). В штате Мэн насчитывалось 170 карьеров, один из крупнейших — на острове Виналхейвен; но с 1901 г. начался постепенный их упадок, связанный с внедрением железобетонных технологий, развитием «стальной» архитектуры. Именно скульптурные симпозиумы должны были возродить разработку гранитных карьеров, камень которых теперь идет на садово-парковые нужды, на индивидуальные заказы и пр. [28] Однако возрождение истории камнеобрабатывающего ремесла штата Мэн, имея скорее коммерческий стимул и отдавая дань моде на знаковое искусство современности (что можно увидеть на DVD, предварительно оплатив просмотр фильма), не преисполнено тем внутренним чувством глубоко искренней причастности к художественным истокам народных традиций, вдохновляющим жителей сел Винничины, проводящих ежегодно праздник «Подільський обєrig», в контексте которого устраивались и будут проводиться скульптурные пленэры, принять участие в которых может каждый школьник, каждый гость, и им всегда любезно предложат троянки, скарпели, блок камня на выбор да еще обучат ремеслу обтєсывания.

Учитывая вышесказанное, было бы полезным уточнить: в чем, собственно, заключается генетическая несхожесть парадигм скульптурных пленэров, пробудившихся к жизни в Европе на рубеже 1950–1960-х, в 1970-х проникших в Прибалтийские республики, затем — в Азию, на Кавказ, с пленэрами, пробудившимися к жизни в Украине середины 1980-х. Иными словами, в чем суть культурно-идентификационных различий отечественных и западных симпозиумов? Если говорить в целом, то корень проблемы, безусловно, сокрыт в культурной памяти, традициях самоидентификационных императивов, что также сопрягает специфику украинских пленэров с полем проблем политико-экономической сферы, а главное, позволяет рассуждать о живучести наследия Византийской культуры, радикально отделившей от православных стран мировоззрение католической Европы, унаследовавшей цивилизационный опыт западной римской части некогда великой империи. Различия в организации архитектурно-пространственной среды сказались уже в XII–XIII вв., когда города Киевской Руси, переставшей быть единственным и абсолютным культурным центром, но остав-

шейся высокоразвитым — экономически и культурно — регионом, даже диктующим моду на ряд образцов художественной продукции далеко за рубежом (Б. А. Рыбаков), не испытывали «недостатка в свободной площади», как западные соседи, позволяя себе использовать «усадебный тип» застройки, а не «сплошной шпалерой, впритык друг к другу» [29, с. 77–78]. Кроме того, следует учитывать, что пережитки пантеистических воззрений, свободно культивируемые вплоть до советского периода истории, способствовали воздвижению в лесах, возле дорог, перекрестков, природных источников сакральных объектов в виде крестов, так называемых «фигур» (скульптурных изображений Иисуса в камне или дереве), каплиц. Живучесть в представлениях украинцев народной демонологии во многом стимулировалась иррационализмом адаптированной византийской эстетики, что сказалось на особом отношении к скульптуре и природному ее окружению.

Актуальность архаики, где переплелись древнеславянские и античные традиции, вместе с реминисцирующими византийскими влияниями сегодня обрела статус культурного ресайклинга, придающего скульптурным пленэрам Украины специфический этнонациональный колорит.

Опираясь на широкую базу аргументов, В. Бычков констатировал, что в формировании византийской эстетики периода кризиса античного мира и утверждения христианства сыграли важную роль не только переоценка и дальнейшее развитие культурного дискурса классической античности, но и выработка новых парадигм, особенно в сфере художественного образа, выдвинутого на первое место социокультурного и духовного бытия: «Господство иррациональных философско-религиозных течений в культуре поздней античности повлекло за собой перенесение высших ступеней познания в сферы “внерационального опыта” — религиозно-мистического и эмоционально-эстетического, что объективно повысило внимание к сфере эстетического. ...Кроме того, ориентация духовной культуры на постижение бесконечно возвышенного божества привела к сублиматизации (от *sublime* — возвышенное) всех эстетических представлений» [30, с. 508–509, 512]. Эти особенности повлияли на формирование принципов эстетического сознания ряда европейских стран, развивавшихся в мировоззренческой системе православного христианства, уподоблявшей бога художнику, но также не отрицающей стоической идеи о природе-художнице как душе и разуме мира. Кстати, бесспорный факт усилившихся влияний византийских традиций на культурное наследие Киевской Руси, особенно после введения христианства, подтверждается значительным корпусом источников и артефактов, которые одновременно свидетельствуют и об их глубоком переосмыслении согласно местным эстетическим воззрениям, существенно поднявшим международный престиж Киевской Руси и Киева, «величием сияющего», вызывая уважение не только Византии,

но и Германии, Польши, Франции, Венгрии, Чехии, Швеции, Норвегии и прочих стран [31, с. 145]. Украинская культура усвоила византийскую эстетику, осознав дихотомию духовных и телесных наслаждений в соответствии с воззрениями Немесия Эмесского, Иоанна Дамаскина; видя человека изначально предназначенным для созерцания, постижения сущего, способным обновляться внутренне через любовь к творцу, «наслаждаясь светом неизрекаемого наслаждения», как советовали Макарий Египетский, Афанасий Александрийский. Между тем, христианство лишь на первом этапе становления отказывалось от культового эстетизма античности, слишком тяготеющего к чувственным наслаждениям, чтобы со временем, «наполнив все его компоненты новыми значениями, осознать их уже как свои, обосновать их культовую необходимость» и вновь вернуться к «эстетике природы», реабилитировав эстетику художественной деятельности, где сознание воодушевлялось, читая иные духовные смыслы образа — этого «важнейшего способа связи и соотношения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и “сверхбытия”»; только в нем и посредством его возможно умонепостижимое единство (“неслитное соединение”) трансцендентности и имманентности божества» [32, с. 510, 520, 528]. Первостепенным источником теории прекрасного в византийской культуре были философские трактаты неоплатоников, Плотина прежде всего, усматривающего сущность красоты в иерархическом соответствии эйдосу как божественной эманации разных уровней. Спустя столетия данная эстетическая система сохранила свою актуальность для славянских народов уже в новом миллениуме, обусловив глубинные отличия ценностных критериев творчества, в том числе и украинских скульптурных пленэров, участники которых, как правило, абсолютно уверены в том, что идеальной красотой обладает природа и те произведения, авторам которых посчастливилось преисполниться умопостижимой красотой Блага (подобные идеи высказывают, например, Юлий и Лев Синькевичи, А. Алёшкин, С. Сбитнев, Ю. Степанян, В. Гутыря и многие другие). Таким образом, в художественном сознании украинских пленэристов сущность и предназначение скульптуры усматриваются исключительно в постижении и адекватном воплощении трансцендентной красоты. Поэтому эйдотический замысел украинских скульпторов не ограничивается банальной узостью материальной сути некоего знака, что кажется вершиной современного мышления западных симпозиумов, способных яблочному огрызку или технической детали придать монументальность концепции, снабженной рационально-игровой акробатикой ироничной/циничной мысли, вовсе не затрагивая при этом как душу человека, так и идеальную красоту истинного искусства. По отношению к западным пленэрам была бы уместной критика Лактанция, считавшего искусство утилитарным, ибо им занимаются для чувственного возбуждения, ради прибыли и славы, что делает искусство не способным познать истину. Популярны сегодня

на Западе знаковые, «миметические образы» еще византийские философы относили к самым нижним ступеням или уровням творчества, невероятно удаленным от истины. Подобные скульптурные знаки лишены онтологического статуса тех духовно-преисполненных содержаний символических произведений искусства, где знак понимался как чудесное знамение, божественная иерофаня, мобилизующая человека к постижению высших смыслов, когда душа стремится к невидимой красоте (Климент Александрийский, Ириней Лионский, Ориген, Григорий Нисский). Неоплатоническую традицию развивал (также заложивший мировоззренческие основы будущих украинских поколений, а в средневековье наиболее читаемый в этих землях) Псевдо-Дионисий Ареопагит, отождествлявший прекрасное с божественно-благим, что «наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту». «Высший духовный свет представлялся византийцам той полнотой духовности, которая являет собой единство высшей истины, высшего блага и высшей красоты. Только приобщившись к этому свету, человек достигает состояния истинного блаженства» [33, с. 523]. Духовная красота (как критерий и мотивация творчества) свойственна большинству украинских скульпторов, воплощающих символические образы скрытой, несказуемой красоты, стилистически, возможно, весьма удаленных друг от друга, но всегда объединенных общим корнем национальной ментальности, не считаться с которым мы не имеем права.

Вот почему сегодня столь жестко новая «символическая теология» отечественных художников противостоит знаковому рационализму Запада. Соответственно, украинцы отдают предпочтение метафизическим объяснениям мира, адаптировав даже на бессознательном уровне, и тем более сознательно унаследовав философию многоуровневого символического образа, разработанную византийской культурой, согласно которой дух человека возвышается к архетипу с помощью анагогического — возносящего к абсолютной духовности символично-аллегорического искусства. Случается, что «теофаническую» установку изначально задают участникам скульптурного симпозиума его организаторы, как это имело место при организации летнего пленэра в закарпатском Тячеве 2011 г., девизом которого стала метафизическая констатация «Диво-камень».

Заметим также, что от преобразованного византийцами античного экфрасиса развилась наука европейского искусствоведения, где также выкристаллизовались оппонировавшие друг другу западные и восточные школы. Автор этих строк осознанно занимает и отстаивает позиции лагеря византийского генезиса, не находя оправданий позитивистским теориям апологетов сугубо западного рационализма contemporary art. Поэтому и текст данной книги не выполняет условий экфрасиса «греко-римского типа», тяготея к восточному и «толковательному» типам (разработанным еще Евсевием), при этом пытается найти срединную точ-

ку кластерного анализа противоречивых тенденций, осмысляя историческую экзегезу предмета исследований. Ведь совершенно очевидно: «Толковательный экфрасис не был оригинальным изобретением христианских писателей. В своих описаниях произведений искусства они опирались на богатые традиции античных и библейских описаний, с одной стороны, а с другой — переносили на произведения архитектуры и изобразительного искусства также хорошо развитые в эллинистической и позднеримской культуре методы символически-аллегорического толкования словесного материала... Принцип символического мышления, активно воспринятый многими христианскими мыслителями, был распространен в ранневизантийский период практически на все виды искусства» [34, с. 541–542]. Пытаясь не заострять различия (огульное отрицание не приближает к истине), но искать объяснения, снимающие жесткость их противостояния в призабытом общем источнике культурной эволюции (архаике, античности), мы также помним о том, что Византия, культурное влияние которой уникально пережило саму империю, служила «золотым мостом», соединяющим культуры Запада и Востока, благодаря чему «происходил плодотворный синтез... На различных этапах культурного развития Византии в этом синтезе получали преобладание то восточные, то западные элементы» [35, с. 276, 278–279], что происходит по сей день, несмотря на узурпацию общего прошлого просвещенными странами ЕС, объявляющими себя единоличными наследниками греко-римской цивилизации, не воспринимая восточно-европейских соседей культурно себе равными. Однако адаптированная византийская культурная традиция у восточных европейцев органично вплеталась в локальные модели региональных этнокультур. Хорошо это или плохо, если синкретизм «вошел в кровь и плоть» дальнейшего культурного вызревания национальных традиций — с точки зрения нашего предмета исследований, — ответ абсолютно позитивный: благодаря культурно-художественным адаптационным процессам украинские пленэры сумели удержаться на верхних уровнях истинного искусства, сохранив трансцендентные творческие интенции, не подхватив (во всяком случае, слишком уж заметно, чтобы быть квалифицированной устойчивой тенденцией) ментальной инфекции, ведущей к эсхатологической пропасти выхолощенного знака.

Мультикультурный синкретизм (если вернуться к проблеме, обсуждаемой в самом начале данного раздела) украинские пленэры также адаптировали сквозь призму переосмысления западного садово-паркового искусства эпохи Просвещения, исторически тоже получившего на наших землях самое широкое распространение. Коротко рассмотрим некоторые примеры, чтобы яснее увидеть взаимозависимости.

Пожалуй, наистарейший парк Украины, разбитый в XVII в. сначала в итальянском ренессансном стиле, а затем преобразованный в барочном и романтическом

стилях, культивировался вокруг Олесского замка (Львовская область). Там, где родился будущий король Речи Посполитой Ян III Собеский, и где его супруга Мария Казимира де ла Гранж д'Аркиен ухаживала за садом, также ориентируясь на современную моду Парижа, где довольно часто бывала. По традиции хозяйка сада, утопающего в розах, лилиях, ирисах (символы Марии), отождествлялась с Богородицей, и все, что принадлежало саду, включая скульптуру, воспринималось символами высоких смыслов. Если средневековая концепция сада противопоставляла божественную чистоту природы греховному человеку, то в Новое время мир природы сравнивали с хаосом. Упорядочить который был предназначен человек духовно, возвышая природу до небесного идеала. При этом ренессансный сад не акцентировал апорию человека и природы. Его планировка предусматривала смотровые площадки, балюстрады, с которых созерцали перспективу террас, верхних и нижних, с их геометрическим узором клумб, воротами, что будто рама картины обрамляли сад. Считается, что ренессанс дал последующим европейским садам всех стилей три отличительные черты: ориентацию на античный архетип формирования сада с богатым размещением скульптуры; секулярность садовой концепции и развитие садовой архитектуры. Античная скульптура подчеркивала «чувство истории», сопрягая секулярность с мифологической древностью, побуждая человека искать глубину взаимосвязей, расширяя пространство внутреннее и внешнее. Так что последнее воспринималось не узко замкнутым атриумом — но упорядоченным уголком природы, преобразованным человеком по своему усмотрению, где можно уединиться и поразмышлять в гротах, террасах, павильонах, созерцая скульптуру, украшавшую также лабиринты, аллеи, зеленые кабинеты разной тематики. Правда, аллеи были узкими, ибо не привязывались к главной оси дворца, выполняя практическое назначение преимущественно по периферии (таков Летний сад Петра I). Сад должен был отвечать престижу хозяев и представлять их эрудированными коллекционерами, неслучайно ведь Петрарка похвалялся своими двумя садами — источниками радости и вдохновения. Только нужно учитывать, что описанный в «Декамероне» Дж. Боккаччо «сад любви» и удовольствия, где уединялись, музицировали, играли, читали, купались в фонтанах, уже с середины XV в. приобрел образ Платоновской академии и лаурентийской виллы Плиния Младшего: именно с такой целью Козимо Медичи строит на околицах Флоренции свою виллу с садом, где собирался цвет итальянской интеллигенции; а его дело продолжил Лоренцо Медичи, организовав «Сады Медичи» при монастыре Сан-Марко во Флоренции, что отвечали статусу академии-музея, имея среди прочего уникальные собрания античной скульптуры. В XVII в. сад барокко, оставаясь регулярным, как и ренессансный, усложнил четкую и простую планировку последнего, презентуя мир загадочным, достойным удивления, сообщаясь с местным ландшафтом, продле-

ваясь в природе, представляя собой уже в XVIII в. высокое искусство. Лихачёв отмечал, что барочные сады должны были удивлять своей роскошью и искусностью, презентуя хозяев как эрудированных просвещенных людей. Поэтому архитектура сада обогатилась опорными стенами, балюстрадами, множеством фонтанов и павильонов, каскадных водопадов и систем прудов, садовыми театрами, нишами, гротами, извилистыми аллеями, каменными урнами, скульптурными украшениями и орнаментами, что могло отодвинуть саму растительность на второй план [36, с. 91]. Барочный сад переделывал ренессансный, имея существенное отличие: вместо серьезного стимула воссоздать античный сад с античными скульптурами в полноте мировоззрения древних, барокко воспринимало все эти меры условно, с интеллектуальной иронией, вырабатывая свою систему символов и аллегорий, потакая «буколическим удовольствиям». Это видно уже в желании барочного сада XVII в. увеличивать в размерах все элементы, драматизируя мир природы, обращаясь к синтезу искусств, дабы воздействовать на органы чувств человека: запахами (душистые цветы и кусты), вкусовыми раздражителями (плодовые деревья), зрительными (большие массы деревьев, затейливая архитектура и мощная скульптура в сочетании с водными стихиями, где струи движущейся воды, ее грохот или музыка усиливали эффект движения, поражая грандиозностью замысла в отличие от ренессансного фонтана, располагающего к тишине размышлений); теперь же сами аллеи барочного сада петляли и струились как фонтаны, преодолевающие земной закон притяжения, продлеваясь в тропинках, огибающих строения и зеленые кабинеты. Что касается скульптуры: «Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были напоминать о простых утехах окружающей сельской местности. Гроты символизировали собой как бы уход в горы, уединение. На берегу моря в саду ставилась статуя Нептуна, но характерно, что в саду гелленского дворца А. Дория портретные черты последнего сознательно воспроизведены в статуе Нептуна. Тем самым в семантику этой барочной статуи был внесен некоторый элемент “несерьезности”, игры. Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья принимали форму статуй, а самые статуи в садах сливались с растительностью, а не противостояли ей» [37, с. 93]. Отсюда шутейные перспективы, искажающие реальность, фонтаны-сюрпризы, обливающие гостей, ложные архитектурные строения и театры — каменные стены с нишами — все они работали на метафору и остроумие, на маскарад и праздничное представление. Веселостью барочный сад хотел улучшить мир и через познание его обрести тот самый рай, тогда как в эпоху Ренессанса — сад был серьезной классной комнатой.

С тех времен в Олесско сохранились удивительно очеловеченные, располагающие к себе скульптуры львов, фланкирующих садовую лестницу; кроме того, ныне восстановлены: планировка дорожек, живописные мостики через речку

Либерцию, фруктовый сад, очищены пруды, сообщающиеся с рекой. Правда, античная скульптура, украшавшая некогда парковые аллеи, исчезла безвозвратно. Тем не менее, парк продолжает свою жизнь, и в 1996 г. по инициативе Б.Г. Возницкого — директора Львовской картинной галереи и находящегося под ее эгидой с 1965 г. музея «Олесский замок» — был проведен Всеукраинский скульптурный пленэр, работы которого составили пластическое украшение одной из террас Олесского парка, открыв для него новую страницу современной истории.

Теоретик барокко XVII в. Эммануэле Тезауро считал искусство подражанием природе, где быстрота разума художника проявляется в тонком чувстве «внутреннего замысла», поражающего новизной, остротой «подражания истине» (но никак не поиск ее самой). Интересно, что такие установки возникли в искусстве украинских скульпторов и в постмодернистский период, поэтому пленэристы также метафоризировали мышление и стремились найти свой символизм, знак истины, которая не подавалась в непосредственном облике, но оригинально монтировалась с индивидуально-субъективным воображением. Так, в Олесском замке возникла остроумная, взывающая к античности, оставаясь полностью в модернистском образно-пластическом дискурсе композиция И. Булавицкого «Я влюблен в Саффо», а также: необычная скульптура-лабиринт «Большое искушение» Олега Капустяка; декоративная, словно книжная буквица, «Русалка» В. Татарского; намекающие на стилистику Кикладских идолов композиция «Рождение Афродиты» В. Протаса и «Материнство» белорусского скульптора В. Пантелеева. О пластическом каприччо Л. Козловского мы уже говорили. Добавим только, что представленная экспозиция возрождает существовавшую в истории эстетики садов барокко тенденцию к развитию элементов зрелищности. Барокко, расширив понятие эстетического, сделало предметом садового искусства не только идеально-прекрасное, но и гипертрофированное, гротескное, привлекающее внимание тем больше, чем заковыристее преподносился курьез. Поэтому логика современного развития Олесского парка, какой бы эпатажно-непредсказуемой она ни являлась, не нарушает принципов исторических традиций садово-паркового искусства.

Но вернемся к Марии Казимире. Она благоустроивала сады и других королевских замков: в Жовкове, Золочеве. В последнем населенном пункте специально для нее среди сада стиля позднего ренессанса был возведен Китайский (Розовый) дворец. По аналогии, вспомним также английский парк Лопухиных-Демидовых, разбитый на островах и берегах р. Рось, украшенный турецкой и китайской альтанками, триумфальной аркой, древнегреческим и египетским храмами, вырубленным в скале гротом, скульптурами. С 1789 г. парк служил предметом неизменной гордости хозяев дворцового комплекса, выстроенного



Скульптурный симпозиум в Олесском замке, 1996 г.

1. О. Капустяк. Большое искушение. 2. Аллея парка Олесского замка. 3. Творческая группа скульптурного симпозиума. Слева направо: верхний ряд — О. Капустяк, В. Протас, Г. Кудлаенко, С. Куций, В. Татарский, В. Кузнецов, В. Пантелеев, И. Булавицкий, А. Дяченко, сидят — В. Ропецкий, Л. Козлов. 4. В. Протас. Рождение Афродиты. 5. А. Дяченко Пирамида. 6. В. Татарский. Русалка.



Подгорецкий замок, 2007 г.

1, 3. Скульптурно-архитектурные украшения парка Подгорецкого замка.

2. Подгорецкий замок со стороны сада



для Станислава Понятовского, брата польского короля, и перестроенного в середине XIX в. в романтическом духе неоклассицизма. Нужно сказать, что пейзажный парк существовал еще в эпоху Ренессанса, только был он периферийным по отношению к регулярному и разделенным оградой. Однако восхищались им не менее, и подтверждения находим в 4-й книге «Потерянного рая» Мильтона. Парадигма английского пейзажного сада стала более-менее четко складываться лишь к 1720-м, когда художник Вильям Гилпин, увлекающийся садоводством, ввел в обиход термин «живописный парк». Правда, уже с конца XVII в. восхищение англичан-путешественников китайскими нерегулярными садами размывало постепенно устои регулярных планировок, которые компромиссно объединялись с ландшафтным введением т. н. панорамных проектов, как это делал Чарльз Бриджмен. Этот компромисс, а вовсе не резкая смена стилей, имел место в украинских парках замков и дворцов данного периода, где регулярность соседствует с пейзажностью и панорамностью планировки, и где находит себе место скульптура. Остается предполагать: имела ли на наших землях влияние теория Джона Локка, отдавшего чувствам доминирующие позиции в процессах познания, что помогало формированию новых эстетических основ западного садово-паркового искусства, ведь особенность украинского менталитета изначально включает чувственное мировосприятие. Так или иначе, но в европейском сознании произошел сдвиг восприятия природы и места человека в ней задолго до идей Руссо, который сам вначале зачитывался статьями Аддисона и его единомышленников. Д. Аддисон, А. Поп пропагандировали «умную радость» воображения, не совместимую с галантными и буколическими удовольствиями шумных маскарадов барочных пиршеств, что дало повод Лихачёву констатировать: «Всякое явление становится частью культуры только с того момента, когда получает идеологическое (и стилистическое) осмысление. Именно поэтому не Италия или перенесенные в Европу внешние впечатления от садов Китая явились родоначальниками пейзажных парков, а идеологическая интерпретация их английским писателем Джозефом Аддисоном» [38, с. 194]. Хотя не только мода на английскую планировку повлияла на украинские парки. В них не исчезала голландская традиция, где культивировались ирония, интимность, где за петляющими аллеями, растениями и балюстрадами не было видно ни дворца, ни гуляющих в зеленых кабинетах, а парк по отношению к дворцу располагался несимметрично — все это соответствовало философским приверженностям украинцев, обожающим цветочные клумбы, размеренное течение воды. А ведь именно эти особенности голландского сада — страсть к водным артериям и цветам — была причиной широкого распространения его традиций в Прибалтике, Англии, России и тем более в Украине, где еще в XIV в. зачитывались трактатом Григория Нисского «Слово о первоизданной красоте мира», где человек искал в природе божественное очищение в моменты

уединения. Для нас также важным фактом является следующее косвенное указание на органичность цветочных садов и «огородов» для местного «садового быта». В 1680 г. в Чернигове на польском и русском языках вышла книга черниговского архиепископа Лазаря Барановича «Цветы святых оправ венец Божией Матери» — в духе польской литературной традиции, сравнивающей духовный труд с идеальным роскошным садом, вертоградом духовным (ср. с «Вертоградом многоцветным» Симеона Полоцкого 1678 г.). Флористический интерес славянских садовых традиций пережил столетия, дожив до сегодняшних дней, и даже являлся предметом обсуждения в самые не подходящие для изысканных тем моменты революций и гражданской войны. Речь идет не только о крымской даче М. Волошина, собиравшей в начале XX в. цвет интеллигенции, но и о послереволюционных размышлениях А. Блока, который весной 1919 г. запишет в своем дневнике мысль о том, что сад без разбитых клумб и грядок напоминает унылость французского регулярного стиля, и только старый усадебный сад непременно сочетает «приятное с полезным и красивое с некрасивым. Такой сад прекраснее красивого парка; творчество больших художников есть всегда прекрасный сад и с цветками и с репейником, а не некрасивый парк с утрамбованными дорожками» [39, с. 422]. Точно так же парк усадьбы «Михайлова гора» первого ректора Киевского университета Михаила Максимовича служил предметом особой гордости хозяев, вдохновляя Гоголя, Шевченко, и где последний приют получил сам Максимович...

О художественно-культурной модернизации парка еще «мечтает» Подгорецкий замок (с. Подгорцы, Львовской обл.), возведенный в XVII в. французским инженером Гийомом де Бопланом и архитектором Андре дель Аква. Замок был впоследствии приобретен Яном Собеским (1682 г.), установившим в парке среди прочей садовой скульптуры выполненные итальянским скульптором XVII в. мраморные бюсты — свой и Марии Казимиры. К сожалению, в советское время их перевезли в ленинградский Летний сад, где они находятся по сей день. Что касается красоты парка, разбитого в 1640 г. итальянским специалистом, парка, со временем приобретающим черты стиля «позднего барокко», не оставляя равнодушными его гостей, — то память о нем продолжает воздействовать на воображение всякого, кто, опираясь на балюстраду, устремляет взор в далекую перспективу, а затем, возвращаясь к партеру некогда «зеленого кабинета» у подножия замка, легко воображает былую роскошь сада, несколько не смущаясь, что от тенистых липовых аллей теперь сохранилась лишь одна старая липа, помнящая, как говорят, Богдана Хмельницкого. Но даже еще не реставрированный парк хранит рекомендации Ал. Попа, советующего, разбивая ландшафтный сад, во всем следовать «гению местности», читать природу и незаметно улучшать ее естественную красоту, не выделяя искусственно упорядоченную струк-

туру по общему шаблону (именно таким можно видеть парк на сохранившейся литографии XIX в. мастерской Пиллера). Аддисон также разбивал сады «в манере Пиндара», сообразно индивидуальным характеристикам ландшафта, так, чтобы ощущалась «дикость» природы. Индивидуальность сада точно сопрягалась с индивидуальностью хозяина, дух которого витает в атмосфере замка. С 1720 г. замком владел Вацлав Жевусский (выстроивший костел перед главной аллеей, ведущей в усадьбу), который согласно французской моде «просвещенных правителей» развлекался в парке искусством специально сформированной для этих целей театрально-оркестровой труппы.

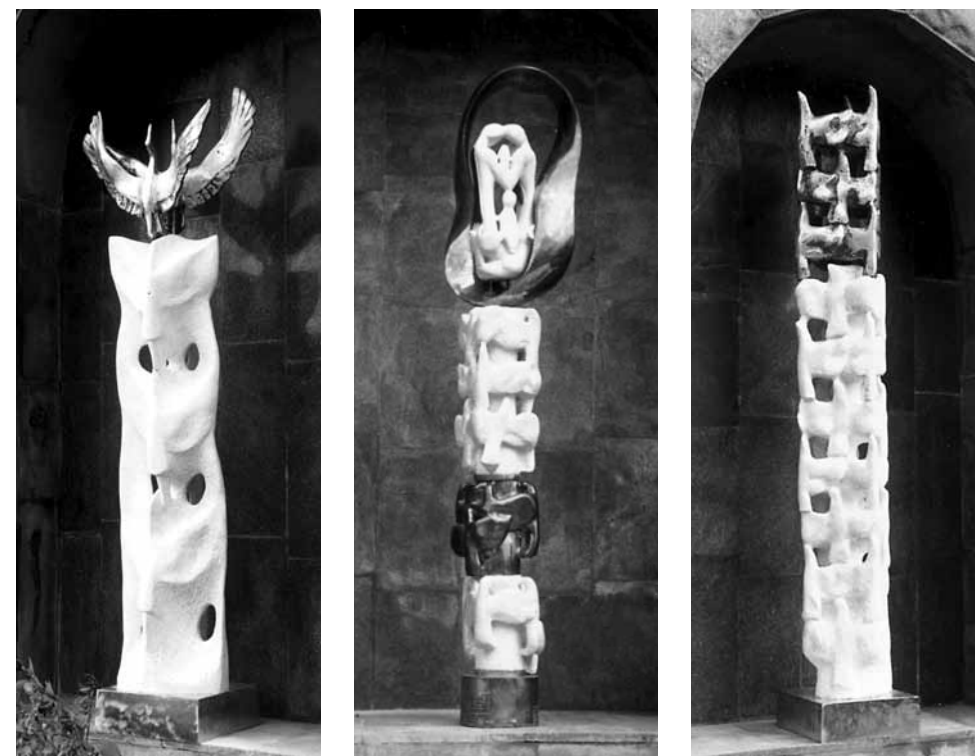
Британский искусствовед и архитектор Николай Певзнер философски объяснял смену барочного сада классицизирующей простотой и отмечал в частности: «Сад — это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния, превратив ее в искусственную помпу Барокко и ветреность Рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре — стиль, упорядоченный подобно божественной (или Ньютоновской) Вселенной и такой простой, как природа, ибо никем, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать стилю древних в архитектуре означало следовать природе» [40, с. 202]. Это Певзнер в середине XX в. первым подметил, что концепцию пейзажного парка разработали не профессиональные архитекторы, но философы, поэты и художники, и это был «сад английского либерализма», утвердивший свои позиции между 1710–1730 гг. Действительно, в XVIII в. Подгорецкий сад дополнили «панорамным» парком: «Когда парк двинулся на сад с его окраин и начал отвоёвывать ближайшие места к замку владельца и оттеснять регулярную часть к самому подножию его стен, вся сложная символика регулярных парков стала ускользать от внимания сторонников нового. Представители пейзажных садов как бы забыли, что и регулярные сады стремились так же охватить весь мир во всем его разнообразии и в его удивительной стройности. Регулярный сад стал только символом тирании, господства абсолютизма, попыткой насильственно подчинить себе вольную природу стрижкой кустов и деревьев, геометрическими формами планировки, посадкой огибающих аллей из туго перегнутых деревьев, насильственным введением воды в разнообразные фонтанные устройства вместо того, чтобы позволить воде свободно течь в ручьях, водопадах, покоиться в “естественной” формы озерах (их уже не хотели называть прудами), а самые запруды начинали делать скрытно для глаза, обсаживая их деревьями и кустами» [41, с. 199]. К сожалению, в исторических перипетиях профессионализм архитектурной концепции этого роскошного парка как единого организма терял эстетическую целостность, возвышенную поэтичность. (Подобные замки и их парковая территория

исключительно утилитарно использовались в советское время преимущественно в терапевтическо-реабилитационных целях лечения туберкулеза).

Перечислять образчики садово-паркового искусства Украины времен Просвещения можно довольно долго, и в нашем случае не нужно, хотя обойти вниманием знаменитую «Софиевку» Умани, задуманную в качестве иллюстрации к «Одиссее» и «Илиаде» Гомера, разбитой вдоль течения р. Каменка, было бы несправедливо, ведь скульптура существовала там органичным композиционно-семантическим элементом единого ансамбля. Великолепный комплекс (строительство которого было начато в 1796 г. польским магнатом Станиславом Потоцким для своей жены Софии Витт-Потоцкой, получившей его в подарок в 1802 г.), сочетает в едином замысле несколько стилей, главенствующим среди которых является английский живописный парк с элементами рококо, голландского барокко, распространенных в европейских садах XVII–XVIII вв. Комплекс «Софиевки», сочетающий «природные» гранитные каньоны, гроты, пруды, фонтан, водопад, античную парковую скульптуру, излюбленную в ренессансных садах Италии, переделывался в последующие годы. Например, в 1844 г. на месте засыпанного грота Аполлона был установлен обелиск, увенчанный орлом; Тарпейская скала в 1839 г. была дополнена легкой беседкой. Но главное, что во всех этих реконструкциях скульптура и природа находились в тесном диалоге, словно подтверждая поэтические идеи Делиля, а сам комплекс остался уникальным образцом садово-паркового искусства, к идеальной гармонии которого стремятся многие парки современных роскошных усадеб, хозяева которых амбитно заказывают нынешним скульпторам парафразы античной пластики, особенно мифологической тематики, либо отдают предпочтение образам древнеславянских легенд.

Любопытный синкретизм совмещения традиций итальянского, английского и голландского садов в региональном контексте Крыма возник при упорядочивании парковой зоны резиденции президента Украины в Форосе, где искусственные античные руины (каменный театр) были дополнены триптихом Льва и Юлия Синькевичей «Птицы воли: Семья, Мир, Движение» (2003, мрамор, бронза), апеллирующим к архаической символике модернизированной пластики сугубо славянского мировидения.

Вызывают интерес и образцы купеческих усадеб, с обязательным включением плодовых «утилитарных садов» (например, усадьба Семиренко в Млиеве Черкасской обл. с роскошным плодовым садом; английский парк имени «Каменка» Давыдовых с тенистыми аллеями, гротами, где отдыхали Пушкин, декабристы. Поэтическая красота садов Черкасской обл. создавала необходимое настроение П. Чайковскому для написания «Лебединого озера», так что он утверждал в одном из писем: «Я нашел в Каменке то ощущение в душе, которое тщетно искал



Ландшафтная пластика Фороса, 2003 г.

Юлий и Лев Синькевичи. Триптих «Птицы свободы: Семья, Мир, Движение». Мрамор, бронза.
Фрагменты триптиха: левая часть — Мир, центральная часть — Семья, правая часть — Движение

в Москве и Петербурге») [42]. Память истории живет по сей день в романтическом саду, культивировавшем саму идею времени, а в те времена она даже олицетворялась, например, тесной посадкой «темных аллей», воспетых Пушкиным, Буниным, Пастернаком, Ахматовой и многими другими поэтами, живописцами. В садовой лексике «темные», «тенистые» аллеи являют собой имитацию регулярности французского классицизма (климатически не прижившегося в славянских садах XVIII в.), в качестве хитрого намека на якобы бывшую регулярность аллей теперь заброшенного старого сада, который просто перестали стричь. Замечено, что в Европе так плотно аллеи не высаживали, а здесь это были настоящие оазисы прохладной тени, услады пением певчих птиц, и настроение, в котором сочеталось божественное и земное (И. Тургенев). Это буквально иллюстрирует дендропарк Тростянца, где дубы — главное дерево романтического сада — дополняют композицию лип и других крупномеров, дающих густую прохладную тень.

Эклектика конца XIX в. в истории архитектуры позволила садовому искусству поставить на научную основу «архитектурную археологию», ввести понятие ботанический сад (прототипы ботсада восходят к аптекарским грядкам, огородам средневековья и нового времени) и гармонично подстроиться под старые сооружения и планировки, внося в них нечто современное, например, альпийские горки, разведение акклиматизированных деревьев и цветов других стран. К сожалению, роль скульптуры в таких садах нивелировалась, ибо главный акцент направлен на ботанические цели, строительство оранжерей.

На рубеже миллениумов ситуация меняется, в парке начинают воспринимать его философскую идею, угадывая настроение, оценивая эстетическую роскошь «зеленой архитектуры», а в ее контексте обязательным включением видится скульптура (увы, не всегда авторская, и часто — ширпотреб). Тогда же, на исходе XIX в. вошло в моду разбивать сады на железнодорожных станциях, среди которых особенно известным был сад Николаевской железной дороги с развитой системой аллей и дорожек, огородами и уютным плодовым садом, где прогуливались, отдыхали и собирали урожай ее служащие. Между тем, Лихачёв видит в массовых распространениях садового искусства признаки его угасания. Хотя, думается, именно они сегодня стали, как ни странно, свидетельством начала возрождения богатейшей лексики садовой истории, пускай и начавшейся от момента распространения китча: «При всех отдельных достоинствах эклектики садоводство во второй половине XIX в. пало до такой степени, что в садах начали ставить искусственные подделки под натуральные материалы: вместо небольших прудов — осколки зеркал, раковины, естественные и искусственные, скульптуры гномов, птиц и животных, расставляемые без пьедесталов, как бы изображающие натурально населяющие сад живые существа» [43, с. 426–427]. Как в этом описании живо угадываются современные дачные садики с их игрушечными оби-

тателями, купленными в садовых магазинчиках, обильно распространившихся с одинаково неудержимым желанием удовлетворять любой каприз дачников. Но и зеленщикам городов не откажешь в изобретательности, воскрешающей опыт английского романтизма и французских регулярных садов для специальных дизайнерских нужд. Сочетая разные стили, регулярные городские скверы разбиваются декоративными цветочными партерами, украшенными то цветочными часами, то зеленой скульптурой в виде животных и сказочных персонажей (к Евро '2012 в Киеве были созданы цветочные эмблематы и действующие часы).

Изучая стилистическую эволюцию садового искусства, а в его контексте — скульптуры, следует учитывать факт того, что романтизм был последним большим стилем паркового искусства, тем более что реализм не отразился на эволюции иначе, чем расширением сферы научно-ботанических садов. Романтические же сады были, прежде всего, достоянием конкретной семьи, ее истории; в них можно было встретить захоронения, как в случае с М. Максимовичем, а также захоронения любимых животных (известны памятники домашним любимцам Екатерины II с эпитафиями, как, например, любимой собаке — Земире, эпитафией, написанной графом Сегюром). Сентиментальность людей XXI в. возобновляет последнюю традицию, заставляя муниципальные власти принимать специальные решения, запрещающие хаотически хоронить любимцев в городских парках, ставить им пышные или скромные надгробия, и, соответственно, побуждать специалистов планировать санкционированные колумбарии и некрополи, часто с типично классицистской системой разбивки «зеленых кабинетов», симметричной геометрией аллей и отвечающей романтизму философской меморией.

Правда, современное возрождение садово-парковой романтики все еще блуждает в поиске оптимального синтеза исторического опыта с новой концепцией, где есть место всем видам искусства, скульптуре в первую очередь, где романтическое настроение, меланхолия, философичность размышлений способствуют восстановлению живого диалога с природой, побуждая «читать» ее книгу в зеркальных отражениях души, предощущая в них образы Бога и Вселенной. Садовое искусство, а в его контексте — идея пленэра, всегда связано с культурным дискурсом эпохи, а иногда, как в Киевской Руси или Англии XVII в. — с политикой. Никаких прочих стилей садов вне этой общей культуры не существует. Они как лакмус реагируют на изменение фундаментальной парадигмы общества, его вкусов, эстетических предпочтений. В сегодняшний глобальный кризис трудно выделить и истолковать некую общую логику развития современного садового искусства, но она, безусловно, существует. Откликаясь на частные архитектурные предпочтения заказчика (особенно на побережье ЮБК или вдоль Днепра и его притоков), возрождаются внутренние — как некогда средневековые «монастырские» —

дворики, украшенные скульптурой; и как в ренессанс, сад выходит за пределы здания, классическими террасами спускаясь к морю, реке, либо, как в барокко, окружает регулярный цветник живописными объемами кустов и деревьев, напоминая «дикую» природу лесов и позволяя насладиться самим пространством и дальними видами перспективы; либо, как в романтизм, главной концепцией выбирает идею движения/изменения, согласуя течение ручьев, пруды и фонтаны, непременно украшенные скульптурой, с серпантинном дорожек, с прогулкой по парку (в эпоху романтизма прогулка имела темпоральное распределение на утренний моцион, обеденный и вечерний).

Следует заметить, что каждая эпоха по-своему воплощала в саду принцип вариативности, в соответствии с доминирующей картиной мира, где райский сад имеет всякий раз иную интерпретацию. Героев античной мифологии Ренессанса сменяет ирония и назидательная дидактика барокко и рококо, позволив скульптуре занять одно из главных мест в системе просвещения; короткий период французского классицизма привил концепции сада абсолютистские идеи в виде лучевых прямых аллей, мифологической скульптуры, цветочных партеров перед дворцом или усадебным домом; романтизм — впустил в сад личностное мировосприятие, эмоциональность и диалогизм с историей, природой, ипостасями времени, «якорями» которому служили памятники и мемориалы... Поэтические строфы и слова эпитафий высекали на камнях, отливали в бронзе и ставили в садах как напоминание о скоротечности бытия. Весь этот опыт ныне используется в полной мере, включая дидактику эпистографии, особенно обильно присутствующую (десяток каменных цитат, посвященных матери и материнству) в уютном парке Донецкого центра Охматдет. И если некогда монах-отшельник уединялся в монастырском зеленом кабинете для молитв, а в шумных карнавалах барокко гость утомленно искал укромных ниш и эрмитажей, теперь посетитель парка ищет медитативного уединения адекватно настроению, и как типичный представитель романтизма желает оценить красоту садовых видов и скульптур, насладиться природой, читая книгу бытия. Сад действительно эволюционирует в своем социальном предназначении для общества и жизни человека, изменяя и формируя их.

Вот почему современник обязан владеть историей садово-паркового искусства, умея транскрибировать его послания, мифологию, историю искусства и культуры в целом, ибо сад всегда говорит с посетителем, нуждаясь быть услышанным. Только в этом случае сад как культурный феномен оправдывает свое существование, а каждая его новая аллея, украшенная современной скульптурой, несет информацию о нашем времени, культуре и эстетических представлениях. И значит, изучать пленэрную пластику необходимо так же, как, по мудрому совету дельфийского оракула, познавать себя, мир и таинственные законы Вселенной.

И хотя в каждую эпоху сад стремился создать свой мир, отразив собственное его видение и толкование, сегодня наиболее близок для нас романтический облик парка, последовательно культивирующий принцип разнообразия, органично соединяя в своей модели античные и средневековые методы организации пространства, отражающий динамику бега времени, смену исторических эпох, навеявая меланхолию и вселяя возвышенный оптимизм. Пленэрная скульптура помогает парку активизировать культурную память, воссоздать историю романтической герменевтики. Когда же у хозяев современного частного сада нет возможности заказать авторские работы скульптора, их частный зеленый микромир заселяют символы природных стихий или объекты, имитирующие некую эпоху или литературный сюжет (от романтизма, кстати, идет и принцип установки тем большего количества скульптур, чем меньше сад или дачный участок). И повсеместно на рубеже милениума имеет место тенденция воссоздания сельской идиллии в частных и корпоративных садах, в посольских культурных центрах, где неизменно присутствуют: украинская хата, тынок с журавлем, озеро и пр.; из «садового быта» прошлого пользуются популярностью: пасека, «молочная ферма», баня, «зверинец». И главное, что скульптура, входящая в концепцию сада с архаическими времен и не покидавшая его даже в эпоху атеизма, только существуя под жестким контролем имперского плана монументальной пропаганды, ныне возвращает себе эстетический, мемориально-эмблематичный, символично-философский статус важного элемента фундаментального культурного дискурса эпохи.

Понять идеологию современного паркового искусства, принимающего в себя философские миры скульптур, необходимо, ибо: «Исключая из садово-паркового искусства сложный идеологический фундамент, мы никогда не были бы в состоянии понять, каким образом иррегулярные пейзажные парки в середине XVIII в. могли сочетаться с повышенно регулярной палладианской архитектурой в Англии и родственной ей в последней четверти XVIII в. архитектурой русского Классицизма. Больше того, представлялось бы совершенно закономерным появление в парке одного и того же характера то дворца в стиле Классицизма или Ампира, то дворца, воздвигнутого в стиле поздней английской Готики. Готика и Классицизм как будто бы исключают друг друга, противостоят друг другу, но в более высоком синтезе, который представлял собой пейзажный парк второй половины XVIII и первой — XIX вв., они были идеологически примирены, и появление их в парке одного пейзажного стиля было вполне закономерным» [44, с. 342]. Ведь палладианство следовало идеалу античности и по-своему воплощало идеал природы в искусстве. Но и воспевание Горацием иррегулярных насаждений также дало основание пейзажным паркам искать свои корни в античности. Поэтому итальянский архитектор Позднего Возрождения Андреа ди Пьетро —

Палладио — переосмыслил на основе античных традиций (особенно Витрувия) ордерную систему в контексте городской и природной среды, существенно воздействуя на моду загородных дворцов XVII–XVIII вв., учитывающих индивидуальные ландшафтные особенности каждой местности. Не удивительно, что и Вильям Кент, и Александр Поп, и ряд других архитекторов XVII–XVIII вв. проповедовали палладианство, оставаясь верными пейзажному парку.

Впрочем, романтизм приветствовал изоморфные контрасты формальных элементов, если они подчеркивали идеологическую целостность стиля — идея не новая, высказываемая еще в 1624 г. Генри Воттоном в «Основах архитектуры», настаивавшем на обязательном контрасте архитектуры и сада. Но регулярные зоны не исчезли, они продолжали существовать, внося разнообразие и динамику, и разбивались в непосредственной близости от дворца или усадьбы (как в Подгорецком замке, где у подножия сохранилась площадка, восходящая к голландскому регулярному барокко с его интимным характером ярких цветочных клумб; или Тростянецкой дворцовой усадьбе, из окон которой открывался вид на фонтан с лучевыми аллеями «собственного садика», переходящего в тенистый парк и лесную зону; по этой схеме строили многие помещицы усадьбы XIX в., имеющие одну главную прямую аллею, вокруг которой прорезались серпантинном прогулочные дорожки, раскрывающие и красоту парка, и гармонию синтеза садовой архитектуры, садовой «живописи» и ее скульптуры). Английские теоретики ландшафта четко разделяли по смыслу сад, служивший переходом от архитектуры к природе, далее: парк, регулируемый садовниками приближенно к естественным формам, наконец, рощу и лес. Хотя в нашем представлении сад и парк уже синонимы.

Тем не менее, когда реставрируется историческая пространственно-архитектурная зона, готовая принять современную скульптуру, как, скажем, это случилось в Тростянце Сумской области, важно исходить из постулата живого времени истории, не впадая в имитационные иллюзии (и, конечно же, не вырубая деревьев), не прибегая к помощи пластмассовых скульптур. Если только, как в Умани, речь не идет об изъятии из парка в музей оригинала, заменяемого в садовой экспозиции его копией. Вот почему Лихачёв, объясняя задачи реставрации сада/парка, настаивал на актуальности вовсе не восстановления его облика при каком-то одном из владельцев или известном госте, гулявшем старыми аллеями; но полагал необходимым реставрировать весь культурный пласт памятника в контексте истинного времени, что много сложнее, но зато действеннее, ибо так культурная жизнь сада продлевается, а не обрывается и насильно возвращается вспять к некой точке прошлого мертвого времени. «Реставраторы садов — пишет ученый, — так или иначе вынуждены идти на компромиссы, сохраняя их в новых условиях, с новыми средствами и для новых общественных целей. Естественно, что главную

роль в этом сохранении садов должна играть документальность. В садах должны оставаться все “документальные памятники” (старые деревья, садовые павильоны, дорожки, пруды, фонтаны и пр.), которые свидетельствовали бы не только о “периодах расцвета”, но и обо всей культурно-значимой истории сада. Эпохи сада не могут быть реально показаны посетителю, но они могут быть им самим представлены себе. Поэтому очень важно иметь при садах в специальных павильонах музейного назначения экспозиции, в которых были бы собраны материалы по истории сада: гравюры, картины, археологически обнаруженные материалы, костюмы различных эпох, планы, чертежи, проекты и т. д., и т. п. Следует подумать и о том, что в садах мраморные статуи в современных условиях портятся... Садовые музеи — вот самый действенный и самый интеллигентный способ сохранить память о былой красоте ценнейших наших садов и парков» [45, с. 453]. Точно так же в прошлом регулярные ренессансные и барочные парки, как правило, не уничтожались, а плавно трансформировались в романтические пейзажные, сокращая масштаб, при этом сохраняя обычную трехчастную схему зонирования парка, где около дома оставался регулярный участок, а вокруг него, как было заведено в ренессанс и барокко, располагался пейзажный парк, который постепенно переходил в лесную и сельскохозяйственную зоны с крестьянскими постройками. Например, похожим образом сентиментально-меланхолический средневековый колорит романтической легенды отражался в Алушкинском парке Воронцовых, где помимо прочего во всей красе прочитывались описанные Д. Макферсоном пейзажи горной Шотландии. Правда, парк подражает также живописным пейзажам Н. Пуссена и К. Лоррена XVII в. и особое внимание уделяет воде, в разных состояниях символизирующей идею бесконечного движения: и в зеркальных отражениях глади, и в таинственных петляниях ручья, в струях фонтана — все говорит о свободе, беспредельности движущегося пространства за видимые пределы. Поэтому постижение мира через прогулки, созерцание скульптур и природы — часть замысла романтического парка, где каждый раз находится что-то новое — цветок, птица, впечатление, смена поэтических настроений, вариации игры реальности с фантазией. Но стоит отметить еще один важный факт: парк этот разбивал в оссеановском настроении садовник Кебах с 1830 по 1846 гг., учитывая естественный скалистый ландшафт, устраивая на утесах смотровые площадки на гору Ай-Петри, каскадные водопады, готические руины, соответствующие стилистике дворца в духе английской готики с мавританским оттенком; в изобилии высаживая редкие экзотические растения. Здесь все отвечало романтике «оссеанизма» (шотландский писатель Джеймс Макферсон переработал ирландско-кельтские легенды в мифологию Оссеана-финия, в 1765 г. издал свои «Сочинения Оссиана», поначалу воспринятые интеллектуальной элитой как оригинальный труд воина-барда. Вся Европа зачитывалась этим сборником: Гете в восхищении

наделил поэтикой Оссеана Вертера, который также читал «книгу природы», отражавшую взволнованные чувства; Байрон и Гюго, Пушкин и Гнедич, живописец Франсуа Жерар и пр. вдохновлялись этим образом). «Садовое искусство — отмечал Лихачёв, — пользуясь выражением А. И. Галича, “изображает изящное сколько под видом пространства, столько же и под видом времени”. При этом под “видом времени” в романтическом парке выступает время истории (исторические памятники), время личной жизни (воспоминания о друзьях, родных, “сослуживцах”, событиях личной жизни и пр.), время смен дня, погоды, годовой круг сезонов и пр. Вместо рационально распланированного убранства парков, должного главным образом наводить на размышления о мудрости и красоте мироустройства через посредство античной мифологии, из которой чаще всего заимствовались образы, напоминавшие о силах водной стихии (мифические существа, связанные с морем и реками, — на озерах, прудах и в фонтанах) и о силах земли (в чаще деревьев и в гротах), преимущественное значение получили исторические памятники и воспоминания личного порядка о совершенных путешествиях, об умерших друзьях и родных» [46, с. 284]. Заметим, что и «Софиевка» в Умани также находилась под влиянием позднеромантического оссеанизма, трансформируя парк с 1796 г. под шотландский местный ландшафт усилиями крепостных, украсивших его разбросанными по воли садовника гигантскими камнями. Исторические воспоминания очень важны в таком романтическом саду, преисполненном мемориями личного и исторического характера. Поэтому в нем закрепилась идея иллюзии путешествий по миру (и даже Стиксу); гуляя, можно ощутить себя в Китае, Японии, созерцать экзотические растения, архитектуру тех мест, прочувствовать атмосферу далеких стран... Отсюда рядом с национальным — увлечение готикой, античностью, турецкими павильонами. Хотя еще рококо питало слабость ко всему китайскому, турецкому и японскому. В целом же парадигма романтизма в отношении скоротечности времени, где счастье и смерть переплетены, придает садам идею счастливой Аркадии, апеллируя к Вергилию и Овидию, соединяя мечту с меланхолическим воспоминанием тенистости «заброшенных» аллей, старых деревьев, руин, скульптур и надгробий с эпитафиями, где вдали от дорожек вдруг возникали «пирамиды», как в Павловске. Любопытно, что в Горловке расположенные по главной аллее и среди по-английски заросшего парка, с упругими мостиками и системами прудов, где отдыхающие даже могут созерцать охоту диких хорьков (как посчастливилось автору этих строк), вполне гармонично вписались апеллирующие к чувствам и историческим знаниям, совсем в духе романтической идеи: «Пирамида» А. Дяченко, «Несущий крест» Ю. Мисько, «Орфей и Эвридика» В. Протаса, «Рождение Венеры» А. Костина, назидательная трилогия В. Уварова «Пиета. Баян. Схимник»; а также: «Мир» Г. Жукова, «Разговор со Вселенной» и «Утраченные реликвии» П. Старуха, не лишенная сентименталь-

ности композиция А. Мажуги «Любовь, мужество, трагедия», элегичные «Любовники» А. Полоника, «Материнство» А. Сухолига; и устремленные к архаике «гения местности»: «В степи» и «Формула жизни» В. Лендэла, «Куриный Бог» У. Скотдорфа, «В лодке» П. Антипа. Кстати, в Олесском — вариационная версия «Пирамиды» А. Дяченко также взывала к меланхолическим настроениям. Романтизм исторического и современного парка переживает пограничность душевного состояния как переход от грусти к счастью и наоборот по законам поэтики сентиментализма, безусловно ставя светлую печаль меланхолии выше скорби. Как писал В. А. Жуковский в статье «О меланхолии в жизни и в поэзии», меланхолия — «ленивая нега», являет грусть души и причины тому «внешние, истекающие из всего того, что нас окружает и что на нас извне действует», по исчезновении этого влияния — она уходит, тогда как скорбь, причины которой могут тоже быть внешними, поражает, словно болезнь, душу, разрушая и питаясь «изнутри» либо побуждая к решительным действиям. Императив романтики сентиментализма находим в парке Киева, где в 1988 г. благодаря Всесоюзному скульптурному пленэру в камне (посвященному 1000-летию Крещения Руси) на Владимирской горке утвердились композиции: «Ветер» С. Нурсипаева (Джамбул), «Материнство» В. Винниченко (Ленинград), «Кокон» А. Дяченко (Киев), варьировавшего тему своей станковой скульптуры из шамота 1988 г. «Меланхолия». (По словам автора, с которым состоялся разговор еще на площадке симпозиума, разбитой на территории ВДНХ, первоначальное рабочее название станковой скульптуры было достаточно банальным — «Холодный вечер», пока он не усилил в образе субъективно-внутреннее настроение, что уже в ландшафтной композиции трансформировалось в формулу глубокой медитации). В том же парке установлены: архаической стилистики композиция «Семья» Г. Воронова (Москва) и его же «Экологический мотив», автобиографическая композиция «Сизиф» В. Протаса (Киев), переживавшего в тот момент тягостные изменения в личной судьбе; скульптуры, обращенные к живому образу времени — А. Костин (Киев) презентует с трагедийным подтекстом катастрофы на Чернобыльской АЭС пространственную многосоставную композицию «Вошедшие во время», Ю. Синькевич (Киев) — произведение «Птицы Чернобыля», а Е. Прокопов (Киев) — «Память», возле которой гуляющие стали ставить зажженные просвирки; наконец, обращение к живой истории осуществляют своими работами Ю. Мисько (Львов) — «Георгий Победоносец», О. Косткевич (Киев) — «Ярославна», В. Шишов (Киев) — «Ярослав Мудрый», В. Федичев (Киев) — «Князь Владимир», В. Гамаль (Черновцы) — «Кобзарь», А. Кочарян (Ереван) — «Фидаи» и «Адам и Ева».

Говорят, красота способствует отдыху; а в данном случае сам *дальний* вид на днепровский ландшафт с высоты Владимирской горки располагал к романтическому диалогу с культурной памятью места. Покрывшиеся сегодня мхом

и паутиной времени скульптуры сада символизируют не столько быстротечность жизни, сколько бессмертие духа, способствуя просветленности чувств, тихой элегии романтического настроения и упражнениям в истории и общей эрудиции. Тем более что традиционно подниматься на холмы и горки по серпантину дорожек, чтобы осмотреть пейзаж с разных точек зрения, было заведено еще в живописных садовых концепциях рубежа XVII–XVIII вв. в Англии. Кульминацией же прогулки всегда служил «Парнас» (зеленая беседка «райского сада» или одинокое, непременно старое дерево), интерпретирующий «далекое» бесконечным, эфемерным воспоминанием об ускользающих мгновениях жизни. Всем этим мы наслаждаемся в парке, перенесшем не одну реконструкцию. К великому сожалению, пленэрные работы часто разрушаются и просто исчезают в процессе перепланировки улиц и скверов, как не повезло скульптурам второго, уже в ранге международного, скульптурного пленэра в Киеве 1992 г.: например, художница из Эдинбурга Рут Маккланн установила композицию «Праматерь» у основания Андреевского спуска, рассчитывая на веселые детские игры со скульптурой, но работа исчезла; как были сняты композиции скульптора из Бруклина Джона Вайдмена, Ю. Синькевича и В. Клокова, и даже поставленная на территории Киево-Могилянской академии работа В. Протаса «Небесное и земное», получившая первую премию (и за которую В. Брюховецкий вручил автору почетную грамоту «братчика»), недолго сохраняла первозданный вид и при реконструкции территории университета навсегда лишилась своего высокого пилона, долгое время провалявшись в гряде строительного мусора.

Но как ни печальна «обратная» сторона пленэрного творчества, тем не менее, наверное, сегодня нам стоит гордиться тем, что в эпоху глобального кризиса человек ощутил необходимость в максимально утонченной поэтике скульптурных садов: как личных, семейно-усадебных, так и общественных, где сад является не просто «зеленой архитектурой», но отвечает высокому статусу культурного феномена, реактивирующего всевозможные мемории, эмоции и чувства, способствуя отдыху и наслаждению... Беседки, камерные концертные павильоны, бельведеры, гроты, всевозможные водоемы, парнасы, эрмитажи, мостики, фонтаны и каскады, смотровые площадки и прочая садовая архитектура романтического парка сегодня стала вновь модной и необходимой для усиления эффекта историко-временной целостности, где не столько воспоминания о скоротечности жизни и счастья или эстетическое разнообразие пространства имеют главный смысл — а именно это было доминирующим в эпоху романтизма, сколько дерзость осуществимых современником идей овладения абсолютным временем, где «райский сад» — здесь и сейчас.

Для этих целей возникла из архаического прошлого такая специфическая форма творчества, как скульптурные пленэры и в Украине, и в мире, спонтанно сфор-

мировав настоящее международное движение. Правовые и оптимально удобные для принимающей и приглашенной сторон организационные условия проведения до сих пор оттачиваются и совершенствуются. Не без перегибов иногда организуемые пленэры, но зато всегда социально и эстетически работающие, наполняя сады нашего времени векторной остротой, глубиной мысли, чувств, красотой божественного вдохновения или удачно найденным дизайном... При этом романтические ландшафтные сады пользуются у населения неизменной популярностью и горячим интересом, что испытал на себе каждый участник пленэра, вынужденный не только работать, но и отвечать на самые неожиданные вопросы жителей, заинтересованно следящих за всеми этапами процесса создания скульптур.

Незадолго до своей смерти в 1999 г. академик Д. С. Лихачёв был полон оптимизма, полагая (и сегодняшняя реальность подтверждает его правоту, пусть даже в гипертрофированных масштабах индивидуального усадебного строительства, разворачивающегося на фоне массовых посягательств муниципальных властей разных городов на жизнь старых уютных парков, безжалостно вырубаемых ради прибыльных новостроек на этих землях, уничтожение якобы «проблемных» старых деревьев, остовы которых превращаются в инфантильную скульптуру детских мультфильмов, абсурдно смотрящихся на фоне исторических улиц Киева), что несмотря ни на что в будущем парки обогатят свою концепцию и организационно станут исключительно комфортными: «Особая роль принадлежит (и будет все возрастать) большим паркам с прогулочными дорожками, с отвлекающими объектами — уголками ботанических или зоологических редкостей, садовыми постройками, в которых было бы что-то привлекающее внимание гуляющих (экспозиции, музыкальные киоски и пр.). Прогулки должны иметь какие-то привлекательные цели (видовые площадки — на реку, на море, на окружающие город поля и леса; на закаты солнца, вообще на какие-то далекие пространства, дающие отдых глазам и отвлекающие гуляющего от его повседневных забот). При всем том парки должны быть разнообразны — по общему своему характеру и по меняющимся уголкам в парке. “Садовое разнообразие” необходимо сейчас как никогда. Каждая прогулка в парке должна быть небольшим туристическим путешествием» [47, с. 455]. К счастью, многие рекреационные парки городов и санаториев у нас все еще вполне отвечают этим требованиям, как доказывает бывший филиал Никитского ботсада, а теперь самостоятельный парк Партенита, разбитый вокруг санатория «Айвазовское», или Первомайский парк Киева, имевшие честь принимать скульптурные пленэры, по окончании которых современная скульптура дополнила концепцию этих парков, эстетически обогатив и модернизировав их облик.

Таким образом, подводя итог краткому рассмотрению эволюции садово-паркового искусства, отметим общеэстетическую установку отечественных

скульптурных пленэров на возвращение культурному дискурсу современности изначальной архитектурной целостности взаимодействующих видов искусства, диалогизирующих с осмысленным использованием всего накопленного опыта периода автономного развития императивов сада, с природой и фундаментальной парадигмой времени, как это было до распространения просвещенческого «проекта модерн». Западноевропейские скульптурные симпозиумы, на наш взгляд, пока что продолжают преимущественно инерционное развитие автаркичности, отдавая предпочтение знаковым формам концептуально-позитивистского искусства. Хотя и тут прослеживается тенденция реабилитации трансцендентных смыслов духовно-гуманистического дискурса.

«Я полагаю, — говорил Ю. Хабермас 11 сентября 1980 г. в речи по поводу вручения ему премии Адорно, — что нам лучше учиться на промахах, сопровождавших проект модерн, на ошибках вычурной программы упразднения культуры, нежели объявлять несостоятельными модерн и сам его проект. Вероятно, пример восприятия искусства может послужить, по меньшей мере, *эскизом* выхода из апорий культурного модерн» [48, с. 25]. Скульптурные симпозиумы Украины тому достойный пример и действенный метод преодоления апорий. Они действительно не обременены тяготами дихотомии «старое-новое», снимая ее как несущественную, ориентируясь на истинное время трансцендентного творчества, налаживая диалог с Универсумом, не обостряя конфликтов, но примиря мировоззренческие постулаты христианской веры и языческой (хотя именно их конфликт в V в. н. э. вызвал к жизни сам термин «modernus»). Культурное сознание третьего тысячелетия обучается не идентифицировать себя исключительно со степенью модернизации, оно не дистанцируется с прошлым, в полную силу уже живущим в настоящем, и без осознания чего ни один образованный человек сегодня не мыслит своего самопознания и бытия (как Лина Костенко, назвавшая один из поэтических сборников «Садом нетанучих скульптур»), также как — без ожидания будущего, предощущение которого формирует нас ежесекундно. Античность и футурология — эти доли времени не требуют преодоления, ибо они сосуществуют внутри целостного измененного творческого мировоззрения, которое не доступно прессингу воинствующего исторического времени, равно как и строптивости современной свободы «зарвавшейся субъективности функционализованного разума». Поэтому, если и продолжать фундаментальный «проект модерн», то только вместе со скульптурными пленэрами, с ними — совершенствовать культуру, самих себя и учиться на промахах, делая мир лучшим.

Теория стиля в зеркале пленэров

На чудовищных развалинах, в хаосе вечного движения расцветает очевидность бытия, свершается глубина поиска истины, ощущается вечное присутствие Единого и проступает исток всякой истины и подлинного человеческого бытия. История необозрима, но, находясь в ней, мы можем двигаться вместе с ней, не надеясь на будущее и не возвращаясь в прошлое, в желании понять, что такое бытие и истина; но мы можем пребывать в них теперь и видеть в зеркале прошлого, поднимающего нас на свою высоту, и в возможностях будущего именно тот решающий факт, что мы присутствуем, что мы вечно пребываем в настоящем.

Карл ЯСПЕРС, Всемирная история философии.
Введение, 1951–1952

В зеркале я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, виртуально открывающемся за поверхностью; я вон там, там, где меня нет; своего рода тень доставляет мне мою собственную видимость, которая позволяет мне смотреть туда, где я отсутствую: утопия зеркала. Но это еще и гетеротопия в той мере, в которой зеркало реально существует и где оно производит своеобразное обратное воздействие на занимаемое мною место; именно исходя из данных зеркала, я обнаруживаю, что отсутствую на месте, где нахожусь, потому что вижу себя в зеркале.

Мишель Фуко, Другие пространства, 1967

Отдавая должное вдохновенным видениям К. Ясперса и прозрениям М. Фуко, заметим: зеркало в сочетании с энциклопедическими знаниями способно также порождать невероятные миражи, поэтому, по убеждению Х. Л. Борхеса, открывшего с их помощью мир Укбара, «в зеркалах есть что-то жуткое». Международные зеркала скульптурных пленэров, подтверждая последние наблюдения, демонстрируют свои умения восхищать и заставить врасплох макабрическими иллюзиями, совсем в духе Г. Ф. Лавкрафта или Г. Майринка. Ибо и ландшафтная пластика, будучи культурными зеркалами утопии и гетеротопии, плодит серийно-знаковые фантомы от искусства; и пленэры, случается, умножают безнравственное и безобразное, совокупляясь с идеологией культуриндустрии, которая всегда в таких случаях «жаждала уступить». Подзадержавшийся под открытым небом — следуя на свои поминки — постмодернизм пленэрной пластики, подчеркнуто иронично обыгрывая интертекстуальность историко-культурных кодов,

хладнокровно настигает жертвы спонтанной клишированности — художников разных стран, между собой не знакомых, не ведающих о творческих новациях друг друга, но, тем не менее, словно под кальку повторяющих стереотипную схему до оскомины «общего топоса». Например, творческое клише А. Дяченко, варьирующего на разных пленэрах схему сидящей фигуры (Вышгород, Батурин, Гурзуф, Донецк), зеркально удваивается его немецким коллегой Карлом Виеле («Смотрящий», 2003, Горице, Чехия), также заинтересовавшимся данным историко-культурным следом. Идея круга как колеса-жернова, наверное, бьет все рекорды по частоте цитируемости в пленэрах (среди имен назовем Исамо Ногучи, Сестилио Бураттини, Ульриха Скотдорфа, Юрия Мисько...), то же касается основных геометрических фигур: сферы, куба-квадрата, призмы, пирамиды, цилиндра. Отсыл к версификационным моделям подзабытого или возвращенного к популярности культурного текста-кода (особенно в актуальных мотивах: генезиса, генной модификации, трансформаций, деструкции) производится во всех международных симпозиумах, где тиражируются, имитируются структуры спиралей, обелисков, колонн, «пазлов»-зиккуратов, садовых камней, романтических руин, фантазмагорической архитектуры, природных объектов (скалы, рек, облаков) и даже живописных жанров пейзажа или натюрморта. Повторяя, обыгрывая, цитируя, на деле же — выполняя древнейшие обязанности иеродулов, постмодернистская скульптура столь странным образом заботится не о себе, не о зрителе, не о времени или вневременном смысле, она даже вовсе не обеспокоена всем этим, да и поднадоело ей гоняться за — оказавшимся чистой фикцией — статусом «самой современной», зато, пристальнее всматриваясь в историко-культурные зеркала, в свои исторические отражения, скульптура вот уже как полвека обнаруживает, что ей не безразличен модный историцизм формально-смысловых аспектов. И ее не смущают предостережения М. Фуко, просившего «относиться с абсолютным и тотальным недоверием ко всему, что предъявляет себя как возвращение», особенно в желаниях «задешево» обновить современные лексикой и смыслом, сведя историю к банальному историцизму, «воскрешающему прошлое, чтобы разрешить проблемы настоящего» [49, с. 226–229].

Вот и случилось так, что в постмодернистской стилистике формообразования присутствует «те захопливе поєднання, з одного боку, інтерпретаційної софістики, інтенсивного розумування й теоретичної енергії, а з другого — усунення самосвідомості чи рефлексивності класичного типу», что в подавляющих масштабах свойственно культуре и искусству западноевропейского «нового историзма» (Ф. Джеймисон), укорененным в модернистских идеограммах Эзры Паунда, в монтаже «исторических комбинаций» Вальтера Беньямина, ставших предметом его горячих споров с Адорно, впрочем, так и не разрешивших проблем культурной апории «имманентного и трансцендентного». Но, коль скоро

трансцендентные пространства упразднены, то амбитно мыслящие индивидуумы, автор и реципиент, нацеливаются мыслями вширь соответственно векторности линейного исторического времени, в его пределах серийно умножая безостановочный процесс выработки концептуального текстового дискурса: так констатируется бесконечность смыслообразований скульптуры и любого другого со-временного произведения. Скульптор реплицирует временную петлю хоры: мечущийся по кругу смысл знака не может прорваться за свои пределы пастышного означаемого; автор не страшится быть уличенным в тавтологии, плагиате, холодным умом и расчетливым сердцем вычерчивая абрисы рациональных эскизов, избегая кавычек, приравнивая «продукт» к императивам римейка, пародируя традицию и, как в эпоху барокко, — тенденциозно укрупняя масштаб, придавая незначительным формам (по сути — минускульным) культуристически избыточную мощь и энергию, высокомерно высмеивая и перекраивая само традиционное понятие монументального, что отныне определяется исключительно формально — размером. Чтобы не быть голословными, рассуждая в заданном темой направлении, будем по необходимости обращаться за иллюстрациями к композициям ежегодных скульптурных симпозиумов, проводимых в живописном карьере Св. Йозефа чешского города Горице, пользующегося большой популярностью пленэристов мира, и поэтому предоставившего нам очень точный культурный срез международного формата, который может служить трендовым эталоном [50]. Расположенный недалеко от Праги, в самом сердце каменных карьеров сеноманского кремнистого песчаника город Горице еще в середине XIX в. являлся известным камнеобрабатывающим и художественным центром, открывшим богатейшие творческие возможности плеяде чешских камнеделов и скульпторов. Сегодня околицы города хранят историю 150 карьеров, камень которых шел на архитектурно-строительные и скульптурные цели в Чехии и за ее пределами. На их базе с 1884 г. функционировала Императорская Специальная скульптурно-камнерезная школа, воспитавшая не одно поколение именитых мастеров, также обучая в экспериментальных лабораториях тонкостям реставрационного дела и химико-технологическим особенностям камня, гравия. Давние традиции стали основой и главным импульсом для возникновения тут во второй половине 1960-х Международных скульптурных пленэров. Вот уже почти полвека в заброшенной и удивительно живописной со своими легендами и чудесами каменоломне Св. Йозефа собираются скульпторы со всего мира. Их работы украшают с 2002 г. северо-восточную парковую зону Горице (Парк-2), тогда как предыдущие скульптуры размещались в зоне холмов Сен-Готард (Парк-1), продолжая формировать разбитый еще в 1903 г. парк Бедржиха Сметаны, пополняя созданную в 1908 г. «Галерею статуй» чешских мастеров первой половины XX в. Симпозиумы интересны также экспериментами в области экспонирования

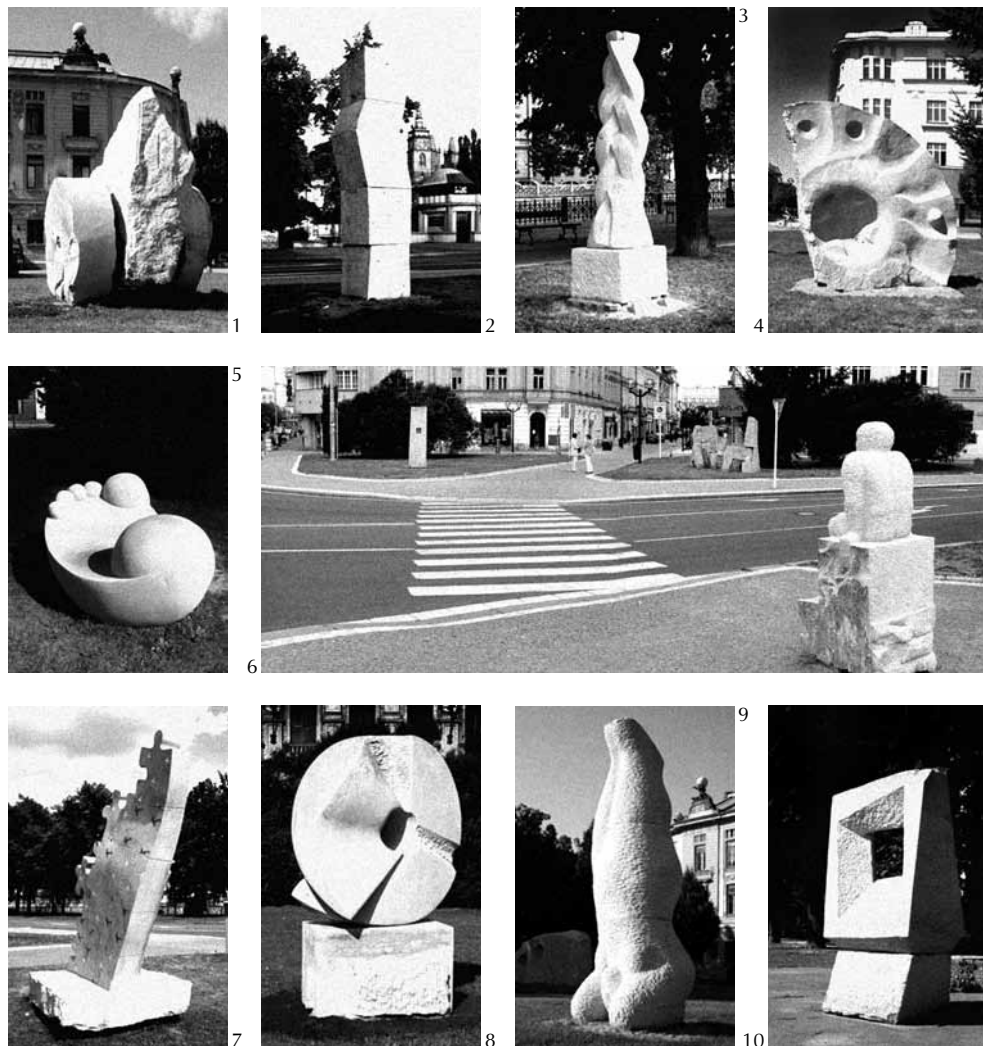
скульптур, охватывающих два городских пространства. С 2003 г. скульптуры в начале везут и устанавливают в парках и скверах Градец Кралове, жители которого наслаждаются временными экспозициями на набережной Эльбы и в центре города на площади Свободы (Namesti Svobody Square), где новоиспеченные скульптуры украшают местный ландшафт в течение целого года, пока их не сменит следующая экспозиция, привезенная из каменоломни Св. Йозефа. Открытие выставки проходит в начале августа и сопровождается массовыми гуляниями. После смены экспозиции в Градец Кралове скульптуры возвращают в ландшафтные парки Горице [51]. (Заметим, что введение скульптурных симпозиумов именно под эгидой модернизации заброшенных парков практикуется достаточно многими региональными центрами мира. С этой же целью в 2002 г. в столице Коми Сыктывкаре также провели первый скульптурный пленэр при содействии финно-угорских общественных организаций. Удачно проведенный опыт был повторен в 2008 г., так что на базе симпозиумов из доломита реорганизуется «Сад Национальной галереи», заложенный еще в начале XX в. Участники, помимо местных скульпторов и художников Удмуртии, Мордовии, приезжают также из ЕС. Сложно предвидеть будущую динамику данных пленэров, но пока их особенностью является стилистика, апеллирующая преимущественно к фольклорно-орнаментальным мотивам, сказочным сюжетам, причем декоративизм еще равнодушен к постмодернистской знаковости).

Среди подавляющего большинства знаковых скульптур симпозиумов Горице есть такие, что выполняют функции мимезиса (греч. *mimesis* — подражание), ведя ролевые игры, намекая на эффекты исторической памяти, таинственные значения архаической сакральности, свободно придумываемые реципиентом (Михаэль Шюенхольц «Слава барокко», Германия, 2004; Юрий Васильев «Сакральное место любви», Россия, 1967; Кириакос Кэллис «Примитивный наблюдатель», Кипр, 1993; Ян Кобласа «Великая жертва», Германия, 1990; Моше Мюллер «Прометей», Израиль, 1991; Маса Паунович «Корабль», Сербия, 2009; Джон Д. Антон «Город на ветке», США, 1997). Другие — претендуют на «семиотический диспозитив безличной продуктивности языка» (Ю. Кристева), машинально реплицируя смыслы вне автора и реципиента (Петер Роллер «Сильное желание», Словакия, 1999; Веклер Фиеле «Левитация», Чехия, 2000; Сусанна Холмберг «Фантастические животные», Швеция, 2005; Акира Го «Память генезиса», Япония, 2008; Михаэль Ден Арчер «Воспоминания, Эхо, Мечты», Великобритания, 2004; Ко Мураи «Маленькая посылка», Япония, 1967; Губерт Далвуд «Модель», Великобритания, 1968; Петр Пашкевич «Обелиск», Австрия, 1993). Как символично, что сегодня мегапопулярным становится знак пазла, кочующий из пленэра в пленэр у разных скульпторов разных стран, в Горице в том числе (Габриэл Перуджини «Световые сигналы», Италия, 1969; Дональд Бугласс



Международный скульптурный симпозиум в Горице (Чехия)

1. Ладислав Зивр. Выросшие вместе. 1966.
2. Юрий Васильев (СССР). Сакральное место любви. 1967.
3. Ко Мураи (Япония). Маленькая посылка. 1967.
4. Роналд Динел (Канада). Столкновение. 1968.
5. Сеноманский песчаник.
6. Скульптурное оформление Каменоломни св. Йозефа. 2003.
7. Яромира Немкова (Чехия). Ворота. 1989.
8. Осаму Ишикава (Япония). Пять камней. 1991.
9. Йорг Эндерли (Бельгия). Как это? 1996.
10. Петер Роллер (Словакия). Сильное желание. 1999



Международный скульптурный симпозиум в Градец Кралове (Чехия)

1. Томаш Домански (Польша). Движущаяся скала. 2004. 2. Михаэль Шоенхольц (Германия). Слава барокко. 2004. 3. Роландас Смитас (Литва). Часть жизни. 2007. 4. Акира Го (Япония). Память генезиса. 2008. 5. Беатрис Карбонелл Феррер (Испания). Колыбель ноги. 2006. 6. Временная экспозиция горницких скульптур. На первом плане: «Смотрящий» Карла Виеле. 2003. 7. Доналд Бугласс (Новая Зеландия). Аппроксимация Правды. 2009. 8. Сестилио Бураттини (Италия). Голос ветра. 2009. 9. Паул ван Лэйер (Нидерланды). Атлас. 2010. 10. Игор Броун (Израиль). Собственное мнение. 2006

«Аппроксимация правды», Новая Зеландия, 2009). Пазловое искусство, мышление, культура, человек... Репликация форм, смыслов, традиций, ощущений (Карла Кросио «Генетическая мутация», Италия, 1996; Таня Премингер «Восточное движение», Израиль, 2004). И если обыгрывается некая ирония над традицией, то в пустом знаке такая игра тотально бесцветна, ведет в никуда. Простая констатация, пастиш и только, обреченность, даже если пародируется восточный сад камней: Шинжи Сакаи «6 маленьких фрагментов», Япония, 1994; Юрий Качер «Фрагменты», Чехия, 1993; Осаму Ишикава «5 камней», Япония, 1991; Эдвард Люкэн «Критическая точка», Нидерланды, 1991. Субъективность переживаний в действительности заменена индифферентной логикой, и лабиринт «сада ветвящихся дорожек» Борхеса пустеет, ибо событийные пространства вне переживаний человека и его духовного самосовершенствования — бессмысленны, что подтверждают горницкие скульптуры (Игор Бюроун «Собственное мнение», Израиль, 2006; Тэтс Охнари «Сделай и быть сделанным», Япония, 2006); и даже скульптурные пейзажи теряют свою живописность, превращаясь в урбанистические останки: Хелена Гарсиа «Пейзаж», Эквадор, 2008; или — в фантазмагорические организмы: Павел Доскоцел «Пейзаж», Чехия, 2002. Постмодернистское творчество пленэров напоминает чрезмерно истертый образ лабиринта в искусстве (со времен архаики, через барокко и до середины XIX в. в садах устраивали Лабиринты, но семантика их менялась; образ Сада-Лабиринта/Книги/Вселенной использовал и Борхес). Теперь же совершенно очевидно: виртуальный образ лабиринта пророчесствует о возможном культурном коллапсе, если не стремиться достичь его центра с последующим возвращением назад «в пещеру», и абсолютно не важно, что скульптура бредит коммуникативностью, блуждая ее коридорами вот уже 50 лет, полвека бытия пленэров, мечтая передать сообщение «заклопотанному» информационному сообществу, уставшему и потерявшему себя в несметных массивах информации — эта иллюзия желаемого не обеспечит индульгенций. Ибо чистое сообщение, стерильное от трансцендентного, свободное от духовно-гуманистического опыта и внеисторического цивилизационного кода не провет петлю культурного гистерезиса. Тем не менее, подобные сообщения продолжают транслироваться (в потенции/импотенции) с завидной настойчивостью (Хью Куин Ли «Секретное сообщение», 1994, Китай; Алан Толлаксон «Западня», 1994, США; Яромира Немкова «Ворота», 1989, Чехия; Биргит Кнаппе «Перед воротами», 1994, Германия; Ютака Торао «Чешский ветер», 1995, Япония; Габор Миклия «Гнездо», 2000, Венгрия; Карла Кросио «Генетическая мутация», 1996, Италия).

Правда, историзм способен послужить спусковой пружиной и пробудить скульптуру, вывести к центру-фокусу аккумуляции синергии исторического и истинного времени в преобразующем творческом импульсе, ибо «настоящее

появляется не само собой, а проистекает из прошлого. Осознавая себя исторически, человек вспоминает прошлое. Но и прошлое, со своей стороны, можно понять как его настоящее. Мы перемещаемся в прошлое, словно бы присутствуем в нем. Прошлое постепенно удаляется от нас, погружаясь в глубины времени, и наш взгляд стремится проникнуть все дальше назад, в самую суть, в поисках ответа на вопрос, откуда мы приходим, ведь этот ответ должен открыть нам то, что мы суть. Но мы не приходим из какого-либо начала. Наше историческое сознание вместе с нашей историей представляет собой явление во времени, свободно парящее без какой-либо доступной знанию почвы и исходной точки, коренящейся в конечном счете лишь в том истоке, который непременно и всегда присутствует при нас самих» [52, с. 76–77]. Только перед этим необъятным целым художнику позволено в классической традиции терять сознание реальности, погружаясь в измененное состояние с головой, чтобы в мгновении прозреть «бесконечное в себе событие», его становление и перерождение. На наш взгляд, такие скульптуры не часто, но встречаются, служа достойным украшением пленэрам, сигнализируя о прохождении в ближайшем будущем критической точки кризиса искусства. Например, самая удачная, ибо прорвала таки заколдованный круг в пространство абсолютного времени, скульптура прошлогоднего пленэра в Горице — композиция «Атлас» Паула ван Лэйера из Нидерландов (2010). Представляет она собой архаизированной стилистики перевернутого атланта, архитектурной апеллирующей к мраморному изображению титана на метопах храма Зевса в Олимпии (460 г. до н. э.): чудесный космический фарс, где скульптор представил обновленную концепцию древнего мифа, развернув/подставив титана буквально под земной шар, дабы не впасть в тавтологию, и так подключая к структуре произведения всю нашу планету, что оправдано и с точки зрения отсутствия в космосе привычных нам координат «верх — низ» (ирония же в том, что любой йог и стоящий на голове человек может ощутить себя Атласом); мифологическое и реальное время столкнулись, встряхивая воображение зрителя, переворачивая его с ног на голову, выводя из сонного состояния и несколько не входя в противоречие с символикой мифа, не упраздняя его сакральных смыслов. Можно утверждать, что смыслогенез «эффективного переживания» (Р. Ингарден) тут загустел еще в авторском замысле и был внутренне прочувствован, активируя символизм глубоких значений, «очищен» от назойливой формальности (имманентности, номинализма) знаковой лексики. В результате образ не паразитирует на интересующем универсализме чувственного опыта flash-знака, позволяя воспринять многоаспектную глубину своих «семио-вселенных».

Другой явной удачей симпозиума в Горице является работа чешского скульптора Станислава Ханзика «Пилигрим» 1997 г., возрождающая забытые традиции барочно-романтического сада с его эрмитажами, скульптурами аскетов, стран-

ников. Еще в XVII–XVIII вв. были модными т. н. «эрмитажи» (*эрмита*, место отшельничества), их обустроивали в лесной глуши на границе с парками, где ставились скульптуры или изображавшие отшельников куклы. Эрмитажи строили и в китайском стиле в форме хижин, и в арабском или греческом (в России они представляли дом для отдыха и развлечений, богато украшенный скульптурой и картинами). Главное, что скульптура и архитектура эрмитажей диктовала главную концепцию, идею и образ всему саду, предлагая прогуливающимся, путникам укрыться от непогоды в гротах или домиках, созерцая искусство, побуждающее к размышлению (классицизм, романтизм) либо к легкому развлечению (барокко). Случались и курьезы. Например, в Англии прославился парк Чарльза Гамильтона, нанимавшего за хорошую плату «отшельников» и требующего жесткого аскетизма, что долго не удерживало на этом месте исполняющих столь странную роль людей, которые не имели права: говорить с прислугой, принимать милостыню, стричь волос и ногтей, и которые должны были всегда носить лишь власяницу. Безусловно, такой опыт садовых развлечений остался в прошлом. Но для нас важным является само обращение скульптора к подобному мотиву, актуализирующему идею сада барокко. Да ведь именно этот стиль и возвел садовое искусство в культ, давая научное и символическое представление о мире, где игра оборачивалась вдруг назиданием, и возрождалась давняя идея сада-книги; поэтому там с легкостью можно было обнаружить и лаборатории, и солнечные часы. Кстати, та же тенденция наметилась в миллениум, когда в наших парках вновь стали заводить такую архаическую редкость, и пленэрные скульптуры не единожды обыгрывали идею солнечных часов (как композиция А. Костина «Вошедшие во время» в Киеве, 1988), причем такие скульптурные часы правильно функционировали, как, например, многофигурная композиция «Время» В. Гутыри в Батурине (2008). Европейские парки предпочитают воскрешать модели древних солнечных часов, среди них большой популярностью сегодня пользуются «Амиллярные сферы» Сайласа Хиггона (Silas Higgon), считающиеся самыми точными действующими садовыми часами, их активно заказывают не только европейцы, но «лэндлорды» всех континентов. Противоречивость барочных садов, соединяющих в себе несоединимые вещи (печаль и веселость, шутку и научность), привела к тому, что сад барокко приспособлен был к идеологии классицизма, комфортно продолжая жить в новом стиле, а затем еще в романтизме. По этому поводу Д. С. Лихачёв писал, что «сады Барокко отнюдь не противопоставляли себя окружающей природе. В них не было характерной для садов Ренессанса и последующего Классицизма “отгороженности” от окружающей местности. Сама тематика фонтанов и групп статуй связывала сад с окружающей природой: здесь были аллегии рек, морей, изображения морских божеств» [53, с. 99]. Подобные композиции и сегодня гармонично вписываются

в любой ландшафтный парк. Работа С. Ханзика не исключение: тем более что она стилистически хранит в своей структуре отголоски опыта сдержанного экспрессионизма, маньеризма, склоняющегося к архаике модерна и по образной тональности очень проникновенно искренняя, приближенная к ностальгирующей слитности парковой скульптуры эпохи романтизма с тонко-неопределенными состояниями души человека и природы, и такая творческая установка на сегодняшний день является большой редкостью.

К сожалению, подобного рода продуктивная апелляция к историческим культурным семам пока мало культивируется западными симпозиумами. Слишком увлечен пастишем заболтавшийся скульптор — мол, в мире форм не осталось «неоткрытых земель», — вот и оглядывается исключительно на вариативность кодов, не смущаясь подобностью творческих находок в разных парках мира; уповая на ощущения собственной экзистенции, не заморачиваясь по поводу непроработанных плюральных слоев сем, а также о том, *что* именно он создает: пастиш пластического текста-удовольствия или пустой знак текста-наслаждения. В первом: традиционность кантовской субъективной инсайтности игнорируется как стилистико-методологическая «устарелость»; а вот фрагментарность трансформированной реальности второй установки манит «новизной», не отягощенной метафизическим при дроблении времени на осколки имитируемого «настоящего», пойманного силком заикленности монотонной повторяемости «реального» в пустой бессмысленности форм (Альберто Тимосси «Первое воспоминание», 1994, Италия; Эрих Рейшхе «Каменная шахта», 1993, Германия; Йорг Эндерли «Как это?», 1996, Бельгия; Томаш Домански «Движущаяся скала», 2004, Польша). Кроме того, постмодернистская теория не допускает миксовки подходов. Так что самый воцерковленный скульптор, подчиняясь мэйнстриму, обязан создавать — как того требует мода — пустые, полые знаки (Барбара Эш «Болтовня», 1992, Великобритания; ее соотечественница Бренда Оакс «Рожок по-Горицки», 2003; Пати Сонвилл «Диалог», 2005, Бельгия). Сказанное для нас важно тем, что повышенная культивация постмодернистской (позитивистской) структуры текста-наслаждения перекрыла шлюзы теологическим экзистенциям (в частности, осмыслению опыта К. Ясперса, Н. Бердяева, Л. Шестова, других мыслителей, знающих толк в метафизике), поэтому переосмысление в искусстве, культуре рейтинговыми визуализациями актуальной пластики проблем человеческого существования: борьбы, страданий, подвижничества, геройства, смерти, ухода от прессинга системы к внутренней свободе — все это пока обречено на провал, если человек не найдет отдушины экзистенции так, чтобы его модус существования обрел подпитку от главного корня, покоящегося в трансцендентном. Предлагаемые же околофилософские концепты пленэров в Горице укрепляют трон своего «молоха абстракции»: Сонгул Телек «Система», 2007, Турция;

Пати Сонвилл «Диалог», 2005, Бельгия; Рональд Динэл «Столкновение», 1968, Канада; Хассан Кэмел «Трон», 2007, Египет; Роландас Смитас «Часть жизни», 2007, Литва; Роман Ричтермок «Играющие», 2002, Чехия.

Джеймисон, скрупулезно изучая постмодернистский дискурс, в частности, вопрос напряжения между имманентным и трансцендентным, обратил внимание на то, что феномен «нового историзма» лишь формально провоцировал интерес к романтизму, реализму, модерну, маньеризму и в особенности — натурализму, да еще при этом упраздняя автора и саму эстетическую ценность произведения [54]. Американский ученый утверждает, что одной из главных эпистемологических патологий постмодернизма является сепарация внутреннего мира автора и смысловой структуры произведения, так что вера и знания поляризуются, открывая широкие пути глупости и нечеткости мышления, выдаваемым за «историческую тайну». Поэтому реактуализация стилей прошлого преследует абсолютно иные цели, нежели это было раньше, когда, например, ренессанс обращал свой взор к античности; когда интимными оставались голландские регулярные сады с обилием цветов, уютными уголками, усвоенные русскими и украинскими садами («садок вишневый коло хати»), либо в тон идей замковых/дворцовых парков адаптируя из французских регулярных садов величественность, сочетание газонов с большими массами деревьев, скульптур, водными гладями... Казалось бы, еще в законченной осенью 1981 г. книге Д. Лихачёва, исследующей стилистическое взаимодействие ведущих европейских стилей искусства с садово-парковыми канонами и поэтическим творчеством (получившей в 1997 г. специальную премию фонда Хемберри по садоводческому искусству), подчеркивалось: «Стиль диктует интерпретацию отдельных входящих в него элементов, а не сумма элементов создает стиль» [55, с. 196], но уже тогда ситуация изменялась на прямо противоположную, так что сегодня, как правило, полистилизм постмодернистской скульптуры формирует образ и стиль современного сада «нового историзма». Теперь историзм подобен новообразованию на «индивидуальной имманентности», которая не воспринимает метафизических измерений, отрекивается от них, как от фикции: «Сучасне мислення та культура в цьому сенсі є глибоко номіналістськими (якщо розширити діагноз, який Адорно поставив тенденціям модерного мистецтва), і постмодернізм є таким більшою мірою, ніж усе, що передувало йому. Але суперечність між іманентністю та трансцендентністю залишається так само, як і раніше, хоча дух часу і намагається стримувати її. У будь-якому разі ця суперечність підсилюється тими силами пізнього капіталізму, які винятково систематизують і уніфікують, які є настільки всюдисущими, що виглядають невидимими, настільки, що їхня трансцендентна дія уже не порушує інтелектуальної проблеми трансцендентності так відчутно й драматично, як вона це робила на попередніх стадіях, коли капітал

був менш повним і більш уривчастим» [56, с. 207–209, 212]. Закон сохранения энергии направляет освободившуюся от постижения метафизических проблем силу культуры и искусства на завоевание пространств исторического времени, снимая границы между высоким творчеством и культуриндустрией, китчем, которые уверенно входят в культурный текст, лексику и тезаурус, завоевывая воображение художника или писателя таким образом, что «політична влада перетворюється на “текст”, який ви можете читати; повсякденне життя стає текстом, який активується й дешифрується за допомогою ходіння чи здійснення покупок; споживчі товари постають як текстова система поруч з усіма іншими можливими “системами”...; війна стає читабельним текстом, так само як і місто та все міське; і зрештою, саме тіло виявляється палімпсестом, напади болю та симптоми якого, разом із його глибокими імпульсами та сенсорним апаратом, можна читати, точнісінько як і будь-який інший текст» [57, с. 212–213]. Звездный статус публичных людей шоу-бизнеса, спорта, искусства — возносится культуриндустрией до уровня политической власти, что в скульптуре мгновенно отражается появлением прижизненных памятников таким персонам, как, например, С. Бубке и И. Кобзону в Донецке или Кайли Миноуг в Мельбурне.

Проблема в том, что выражение пластического текста с помощью стилистических кодов прошлого осуществляется машинально, бесстрастно, как пишут бухгалтерский балансовый отчет, где виртуозность работы вызывает восхищение, но не оставляет шансов герменевтической процедуре. Поэтому и в изобразительном искусстве, и в литературном творчестве «в найуспішніших із таких артефактів є це відчуття тамування подиху, захоплення блиском виконання та, крім того, збентеження наприкінці есе, яке ви полишаєте з порожніми руками, без ідей та інтерпретацій, які можна було б забрати з собою» [58, с. 215]. Подобного рода чувства — сначала восхищение технической стороной работы, а потом разочарование и опустошенность — приходится испытывать довольно часто при созерцании продукции международных скульптурных симпозиумов, достаточно упомянуть с юмором выполненную композицию Беатрис Карбонелл Феррер из Испании «Колыбель ноги» — работа декоративна, тактильно-иронична и, безусловно, визуально приятна в качестве дизайнерского решения некоей садово-парковой ситуации, но семантически она не оставляет «следа», воспринимаясь исключительно остроумным курьезом.

Знаковая скульптура западных симпозиумов, включая Горице, предлагает реципиенту свободу всевозможных смыслопорождений, элиминируемых концептуальной формой. Скульптура безукоризненно справляется с дизайнерской задачей, поскольку игра смыслообразований *nonfinite* порождается той не до конца продуманной формой, при которой ее структурная неопределенность не столько удваивает хаос, сколько проистекает из рациональной аллюзии, застревая меж-

ду недоосмысленными концептами; и очень редко суть скульптуры эманурует из метафизического, мгновенного, инсайтного, теофанического озарения. Вот почему, рассуждая далее о пленэрных перекрестках постмодернизма и экзистенциального опыта XX в., следует учитывать такой важный нюанс.

Еще в первой половине 1960-х Теодор Адорно яростно критиковал субъективно-экзистенциальные установки творчества, говоря об их авторитарности, способной моделировать в будущем патовые для культуры и искусства ситуации: «То, что субъект не осознает как существующее по отношению к обществу, является его обязательным заблуждением и просто негативно рассказывает об обществе»; «Мышление просвещения, вместо того чтобы диалектически проникнуться идеями существования, в том числе и номиналистическим, возвращает к мифологии именно в том пункте, в котором мифология абсолютизировала номинализм»; «Экзистенция, лишенная своего другого, от которого она отчуждается, таким способом заявляет о себе как о критерии мысли и обеспечивает свою значимость авторитарно и директивно, подобно тому, как в политической практике диктатор всякий раз прокламирует роль мировоззрения. Сведение мысли к мыслящим индивидуумам тормозит прогресс самой мысли; только в рамках этого движения мысль превратится в мысль, в которой исключительно и живет субъективность. Как предустановленное основание истины, субъективность овеществлена. Все это уже можно было услышать в звучании старомодного слова личность. Мышление делает себя тем, чем уже является мыслящий индивид — тавтологией, формой регрессивного сознания. Напротив, утопический потенциал мысли, опосредованный воплощенным в отдельных субъектах разумом, мог бы разорвать ограниченность мыслящего таким образом индивида. Из возможных усилий мысли это самое лучшее средство, чтобы превзойти слабо и погрешно мыслящую индивидуальность. Экзистенциальное понятие истины парализует утопическое в мысли...; в качестве усилия, ведущего к достижению истины, пропагандируется ограниченность, тупость; поэтому культ экзистенции расцветает пышным цветом в провинциях всех стран — во всем провинциальном мире» [59, с. 118–119]. Как оказался Адорно прав! Ведь и теперь форма регрессивного сознания разъедает искусство изнутри, парализуя и пленэрное творчество; культ ограниченной экзистенции, бежавшей от поиска истины и гордящейся тем, что она концептуально мыслит, распространился даже на страны Ближнего и Дальнего Востока, имеющие за плечами богатейший духовный опыт, но прельстившиеся перспективами создания «современного парка скульптуры», и чтобы было не хуже, чем на Западе. В итоге весь мир стал провинциальным, затормозив эволюцию культуры пластического мышления целой эпохи, сбив ориентиры для многих молодых поколений интеллигенции: «Экзистенция освящена в отсутствие священного. От вечной идеи, в которой существующее должно

присутствовать или которой оно должно обуславливаться, не осталось ничего, кроме голого утверждения того, что и так существует — аффирмации власти» [60, с. 122]. Часто пышно декларируемая метафизика искусства на деле скрывает конъюнктурные материальные мотивации, а желание в доступных финансовых пределах и организационно не слишком уж и хлопотно коллекционировать лучшие современные образцы пластического искусства со всех стран, проводя жесткий кастинг, позволило диктовать администрациям симпозиумов свою конъюнктурную волю: «Административное варварство функционеров оказывается “по ту сторону” культуры именно потому, что мыслит себя культурой и представляет собственную не-сущность как бесценное культурное наследие; при этом функционеры от культуры забывают о том, что реальность этой культуры, ее базис вряд ли является чем-то более варварским, чем сама надстройка, которая разрушает реальность тем, что управляет ею, режиссирует ее» [61, с. 327]. С беспринципностью, бескультурностью и произвольностью «делания стиля» новыми застройщиками и «сговорчивыми художниками» в прошлом столетии активно боролся Г. Зедльмайр, полагая, что «чем радикальней становится нивелировка, тем сильнее — потребность в осмысленной дифференциации строительной задачи» [62, с. 94]. И этот почин необходимо продолжать в XXI веке.

Эрозия границ между поп-культурой, китчем, коммерческими формами искусства и высоким творчеством затронула отчасти и отечественные скульптурные симпозиумы, куда проникли мимикрия и пастиш, фрагментированность пластической лексики, отстраненная барочная веселость (смех издалека, сквозь маску, ведь субъект — мертв). Но, может быть, не случайно пленэры сформировались в международное движение именно тогда, когда в 1960-х на Западе происходит резкий сдвиг в идеологии и психологии творчества, ностальгирующей по прошлому. Когда стилистических инноваций более не ищут, обратив взор на имитацию и позитивистскую игру с кодами «мертвых стилей», не испытывая угрызений совести по поводу того, что «частная практика пастиша относится не к высокой культуре, а к массовой» (Ф. Джеймисон). Прошлое резко подорожало на аукционах, его подделывают и крадут (что касается и ландшафтной пластики), повышенным вниманием пользуются исторические жанры и историческая тема. Культ прошлого докатился до Украины спустя 30 лет; с обретением ею государственной независимости историческая тематика становится ведущей в ландшафтной пластике, и не только пленэрной. Любопытно, но в процентном соотношении, если сравнивать с западноевропейскими симпозиумами, у нас историзм в стилистике и тематике скульптур буквально зашкаливал и продолжает бить все рекорды, чему легко можно найти объективные и субъективные объяснения. Западные же симпозиумы потянулись к фантазмагорическим, концептуальным, экзистенциональным мотивам, перелицованному мифу, тропному

метонимическому, а чаще — оксюморонному римейку вытянутого из прошлого культурного текста. Ф. Джеймисон анализировал ностальгию постмодернизма и его отношение к времени с позиций «шизофренической перцепции темпоральной прерывистости», где фрустрация и безнадежность тонули в искусственно сконструированной тишине (не той, что исполнена божественного света; но что уносит все живое, чувствующее и понимающее в забвение Тартара). В скульптуре, как искусстве изначально молчаливом, удвоение хтонической тишины грозит той самой «утечкой трансформации», подсознательно актуализированной чешским скульптором Фелуменой Борека в одной из своих композиций 2009 г. в Горице. Испарение, выпаровывание означаемого, констатируемое в итоге исследований Джеймисоном, сказывается и в скульптуре, зависающей в сконструированном фантоме-знаке, утратив саму память о реальном означаемом, и вынужденной играть лишь с истертым мумифицированным следом следа... Рациональный интеллигибельный вымысел и не нуждается в реальности, устремляясь к горизонту событий зияющей пустоты постмодернистской черной дыры культуры, где пока не пройден критический горизонт событий/значений. Мы все же смеем надеяться на возможность истинного смыслогенезиса, хотя первые жертвы дыры уже разрываются на куски, разлетаются осколки бытия, взрываясь в ключья-фрагменты субъективного сознания, неосуществленных творческих интенций. Но черные дыры — эти дремлющие почки новых Древ Вселенных, они способны тоже взрываться, порождая полноценные миры. Значит, постмодернистская культура, застрявшая в безвременье черного горизонта, может либо пассивно дожидаться тотального коллапса и последующего фениксового возрождения, либо уже теперь впускать в свой темный безвоздушный мир «тихий свет» трансцендентного, по совету философов стараясь обнаружить в себе и в каждом субъективном мире: целые созвездия и нечто еще более светоносное и несказуемое. Трансцензус произойдет неизбежно, вопрос — когда и насколько осмысленно с нашей стороны. Изменив сознание, постмодернистская идеология не в силах изменить абсолютного содержания и законов мира, пусть даже реструктурировав некоторые из элементов его искусства и собственно психологию творчества, как это имело место еще в эпоху неолита, а в начале XX в. модернизм, лихо упразднивший «викторианские конвенции» хорошего вкуса, произвел очередную революцию. Стратегия эволюции стара как мир. Да ведь значение и роль фундаментальных культурных сдвигов никто и не оспаривает. Никто не посмеет замахиваться на тайный смысл эволюции, это бесполезно. Так или иначе, но коллективное сознание «воображаемого сообщества» адаптировало абстрактное мышление настолько, что безотносительно к семе мы эстетически легко наслаждаемся простым/банальным видом фактурных контрастов, кривизной линий, упругостью контуров, случайностью пятен или природной формой поросшего

мхом камня, даже не проходя ускоренных курсов по искусству медитации где-то в горном монастыре Тибета или Индии, и уж совсем не желая запасаться краткой инструкцией по данной методике наподобие популярных брошюр «Гегель за 90 минут». Одним словом, уроки авангарда адаптировал каждый образованный человек мира, а также западная система художественного образования, модернизированная в 1960–1970-х. И значит, пришла (давно пришла) пора вернуться к высоким смыслам культуры и искусства, особенно если оглянуться на все убыстряющийся ритм и скорость сменяющихся современных локальных или субверсивных стилей, моды, где за обилием информации, за внешней формой легко теряется главная внутренняя суть и причина всей этой массы изменений, что — подобно истине — не находится в плоскости становления бытия, но обретается в абсолютных сферах трансцендентного: мелькание колеса истории, укачивая до умопомрачения на внешней стороне, на ободке повседневности, способно дать успокоение и просветление в своем центре — точке абсолютного времени.

Вот почему удивительным образом в самых отчаянных ситуациях падения культуры, изнурительного глобального кризиса именно пленэры дают свет возрождения и обновления. Следуя за К. Ясперсом, можно утверждать (а в нашем случае имея в виду в первую очередь восточноевропейские пленэры), что они представляют собой «пограничные ситуации» встреч экзистенции с трансценденцией, где познается и раскрывается глубинный смысл «шифров бытия», где умеют насладиться в тиши парков формальной эстетикой идеографической пластики или чистой абстракцией дизайн-проектов, но высшее наслаждение оставляют за восприятием скульптуры истинного, абсолютного текста-времени. Жизнь самого парка сочетает в себе: и «природное событие» — что по Ясперсу есть «событие бессознательное, неумышленное, лишенное знания изменение», доступное «только извне»; и событие исторической трансформации культуры, где скульптура особенно активно является элементом истории, сознательно конструируемым в координатах памяти, знаний рациональных и духовных, доступная «изнутри вплоть до некоторой границы», где «может быть понята и усвоена как наша собственная возможность», где давний миф о природном событии «схватывается историей» и сам становится «элементом истории» [63, с. 59–60]. Благодаря такой стереометричности парк позволяет культуре увидеть себя со стороны, в разных индивидуально-авторских отражениях и исторических ракурсах, а значит составить вполне точный портрет, а если не портрет, то — диагноз, или даже, что в самом крайнем случае, дактилоскопический отчет. Мир означаемого, высокие духовные ценности цивилизаций, как ни странно, помимо Клио, способна возрождать природа: цветущая Флора и урожайная Помона самоочищаются от безобразных шрамов катастроф, нанесенных неразумным человеком, такой ценой обучающегося высокому искусству цивилизационной культуры, конкурентной

историческому времени. Не от того ли монументальные знаки в окружении отдыхающих людей парка Горице преисполняются атмосферой романтических ощущений, особенно на закате или восходе, в зимние и осенние сезоны, так что подпитанные природной энергией скульптуры, подобно мифическому Дионису-Загрею, оживают после ритуального заклятия. Бессознательно скульптуры имитируют не только романтические руины, но и саму природу, стремясь восстановить изначальную целостность, стать скалой, вернуть себе ее красоту и онтический смысл (Курт Гебауэр «Подножье скалы», 1992, Чехия). Будем и мы надеяться на то, что современные экспозиции сада скульптур в конце концов вернут гармонию сосуществования с духом местности, его культурной памятью, с человеком нового миллениума, чтобы словами Анны Ахматовой из далекого 1921 г. мы смогли нараспев произнести: «...А я иду владеть чудесным садом, / Где шелест трав и восклицанье муз» («Пусть голоса органа снова грянут...»).

Культуре свойственно стремление к непреходящему, а оно «удовлетворяется лишь познанием того, что находится вне времени, познанием действенных форм и законов познаваемого мира. Оно успокаивается лишь пониманием мыслию вечного, когда она, зная о непрерывном исчезновении всякого существования, сквозь него или в сравнении с ним усматривает бытие как трансценденцию»; и тогда история «становится чем-то иным», в бренности свершения которой проступает бытие вечности [64, с. 61–62]. Проблема современности заключается в том, что смысл истории и культуры, существуя на разломе временного и вечного, истины отдельного произведения и глобальной логики духа эпохи, в настоящий момент в нашем восприятии застыл, окаменел на фоне всеобщего мелькания ускоряющегося бытия; и суть пленэрной скульптуры (как развертывания возможностей исторического и истинного времени) зависит в трансцензусе «от неизвестного истока до неведомого ухода», и она сквозь сон иронизирует по поводу загадки, тайны истории, искусства, философии и культуры. Однако на западноевропейских пространствах уже на рубеже тысячелетий за «легкой примесью историзирующих шлаков» (Г. Зедльмайр) оживают, просыпаются сущностные, онтические силы стилистического плюрализма, отвечающие духу истинного времени, содержащие действительные ценности, «которые призваны существовать не ради простых доктрин», а во имя «духовного эклектизма» (К. Бёттихер). Поэтому так стоит прилагать культурные усилия, чтобы за «ужасной массой» бескультурных построек, конъюнктурных скульптур и безграмотно разбитых садов и парков рассматривать и выделять «духовные движения», ибо тому, «кто в состоянии проникнуть сквозь эти отвратительные струпы, открывается событие великой и драматической последовательности; особый ход этого события сам по себе — в своей структуре и по своим величественным симптомам — является чем-то исключительно новым» [65, с. 95].

В статье «Другие пространства» Мишеля Фуко, написанной им в 1967 г. для научной конференции в Тунисе (опубликованной только в 1984 г. после полученного издательством разрешения от автора), Фуко подчеркивает: «Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. ...Мы живем в пору, когда мир, по-моему, ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка. Может быть, можно сказать, что многие из идеологических конфликтов, которые одушевляют сегодняшнюю полемику, развертываются между благочестивыми потомками времени и остервенелыми обитателями пространства» [66, с. 191]. Переосмысляя опыт структурализма, ученый замечает его устойчивый след в культуре в виде кластерной связки времени и истории, позволяющей теоретически осмыслить пространство. Правда, западная культурная традиция акцентирует историческую координату. Такая предрасположенность поясняется, по мнению Фуко, еще средневековыми представлениями схоластики, разработавшей широкую иерархию множественности мест: от священных, профанных, открытых и закрытых-безопасных, городских, сельских, сверхнебесных, небесных, земных сфер... «Вся эта иерархия, это противопоставление, это пересечение мест складывали то, что очень грубо можно было бы назвать “пространством локализации”» [67, с. 192]. Однако Галилей, изучая Солнечную систему, открыл качество бесконечности пространства, вызвав трансформацию парадигмы, которая с XVII в. вместо «локализации» утверждает доминантным понятие «протяженности», давая толчок последующим процессам десакрализации пространства. Современность вносит свои коррективы, в результате которых XX в. оперирует преимущественно характеристикой «местоположения», особенно актуальной в плоскости проблем демографии и места человека в мире.

Данный тезис Фуко подтверждается всем опытом искусства XX в., занятым решением пространственных задач¹, в которых так или иначе преломляются аспекты «локализации» (мистические пейзажи Клее; макеты Экстер, Малевича, Кандинского, Бурлюка, Ермилова, Джакометти...), а также аспекты «протяженности» и «местоположения» — актуальные объект-инсталляции (Сидоренко, Каддыровой), линейная скульптура Габо и Певзнера, контррельефы Татлина и пр. Таким образом, спустя столетие нельзя не согласиться с констатацией Фуко: «Мы живем в эпоху, когда пространство задается нам в форме отношений местоположения, местонахождения. В любом случае, я считаю, что в наши дни нас беспоко-

¹ Этой проблеме уделялось достаточно внимания в монографии: Протас М. О. Стильові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст..., графическое изображение модели на стр. 286 [68].

ит скорее вопрос пространства, чем вопрос времени; время, вероятно, предстает всего лишь как одна из разновидностей возможного взаимодействия между перераспределяющимися в пространстве элементами. Но, несмотря на все техники, наполняющие современное пространство, несмотря на всю совокупность знания, которое позволяет детерминировать или формализовать его, современное пространство, возможно, пока еще не полностью десакрализовано в отличие от времени, которое в XIX в. десакрализовалось почти полностью» [69, с. 193].

Десакрализация, добавим мы со своей стороны, еще не коснулась тотально внутреннего пространства субъекта, духовного пространства ядра культуры, хотя в обобщающем масштабе можно говорить о «глухой» сакрализации культурно-художественных зон, где глухота особенно громогласно заявляет о себе в знаково-пастишных скульптурах западноевропейских симпозиумов.

И все же память культуры держит в активе знания о том, что мы живем не в гомогенном пустом пространстве, тем более — внешнее неоднородное пространство пересекается пространствами души художника, зрителя, знающих цену трансцендентному опыту цивилизации. А тонкие пространства архетипов по-прежнему населены мифологическими образами, идеалами, сакральным духом предков, с которыми переплетаются теневые образы наших грез, желаний, страстей, иными словами: «другие пространства» сотканы и легкими вдохновенными пространствами вершин, и «темными, каменистыми, загроможденными» пространствами погрязших в нечистотах низин, иные из них могут «течь подобно воде в реках» либо «быть обездвиженным, застывшим, словно камень или кристалл». «Пространство, где мы живем, пространство, увлекающее нас за пределы самих себя, пространство, в котором как раз и развертывается эрозия нашей жизни, нашего времени и нашей истории — это пространство, которое подтачивает нас и изборождает нас морщинами, само по себе является еще и гетерогенным. ...мы живем в рамках множества отношений, определяющих местоположения, не сводимые друг к другу и совершенно друг на друга не накладывающиеся» [70, с. 194–195].

Так в жизни каждого человека меняется его топология при перемещении по городу, квартире, при выездах на природу, где динамика сменяется временным покоем — беседой за чашкой кофе, сном, отдыхом... Точно так же высокое искусство пересекается и облегченными версиями дизайнерских проектов, и конъюнктурными клише культуриндустрии. Но над всеми этими разными местоположениями есть некие отношения, связанные со всем разношерстным комплексом сразу — это *утопии*, находящиеся к существующим реалиям культурного дискурса в оппозиции, ибо — по Фуко — это «местоположения без реального места», «местоположения, поддерживающие с реальным пространством общества обобщенные отношения прямой или обратной аналогии. Это

усовершенствованное общество или изнанка общества, но, как бы там ни было, утопии суть пространства, основополагающим образом нереальные» [71, с. 195–196].

Кроме утопий есть *гетеротопии*, присущие каждой культуре цивилизации подлинными местами с общественными институтами, где могут реализовываться утопии, переосмысливаться, локализовываться, несмотря на то что такие особые пространства находятся за пределами прочих мест, и они «абсолютно иные, нежели все места, которые они отражают и о которых говорят» [72, с. 196]. Скульптурные симпозиумы под открытым небом, оставляющие свою продукцию в особых парковых пространствах, входят в это определение, включая в себя и следующий философский пассаж.

Между утопиями и гетеротопиями, говорит Фуко, существует смешанный срединный опыт — з е р к а л о, которое тоже есть утопия, место без места, и одновременно гетеротопия. Но виртуальное пространство (зеркало пленэрной пластики, утопический виртуальный мир) атакует реальность, принуждая культуру, искусство возвращаться к самим себе, восстанавливать себя из утопии; позволяя осмысливать дистанцированно, со стороны, реальность пространств, что возможно только после того, как будет замечено само это зеркало, и как будет пройдена покоящаяся в нем виртуальная точка. Учитывая все более растущую интенсивность популярности скульптурных симпозиумов во всем мире, критическая точка, ответственная за запуск радикального самоосмысления культурой себя — была пройдена в миллениум. Теперь культура всматривается в свое отражение, в зазеркалье, размышляя критически, со стороны, над комплексом проблем, высвечиваемых пленэрной скульптурой.

Гетеротопия пленэров позволяет систематизировать коллективному сознанию множественность пространств и проанализировать их комплекс, отмечая их взаимоотношения: философско-эстетических, полиморфных мифов, информационных, чувственных, социально-инвективных, бескодовых знаков, словом всего того, что входит в предложенный Фуко термин «гетеротопии культуры» — «константы всякой человеческой группы», не сводящейся к некоей универсальной форме.

Внутри иерархии гетеротопий Фуко выделяет отдельно два типа: *кризисные гетеротопии*, хранящие память мест священных пространств (поэтому симпозиумы в таких особых для украинской нации городах, как Канев, Батурин, имеют неординарную специфику, сопряженную с самоидентификационными традициями), ибо в контексте национальной пластики «в нашем обществе эти гетеротопии непрестанно исчезают, хотя мы все еще находим некоторые их остатки», активируя пространства традиций, влияющие на этос и систему мышления культуры, искусства, в нашем случае скульптора. Примечательно, что кризисные гетеротопии мо-

гут замещаться *девиационными гетеротопиями*. Тогда современный скульптор и любой контемпорарный художник принимают (имитируя) норму поведения девиантного характера, оппозиционную обычному творческому этосу, но в равной мере девиантностью (истинной) отличаются и те немногие отшельники, устранившиеся от публичного искусства, заняв места возле Сивилл. Собственно, подобным образом в социальном пространстве обособляются дома престарелых или инфекционных больниц, существующих на границе кризисной и девиационной гетеротопии, являя красноречивый образ кризиса, суть девиацию.

Фуко поясняет: общество на протяжении истории по-разному встраивает в свои системы функционирования гетеротопий, существующих непрерывно, но с изменениями, и отношение к которым в синхронии культуры меняется. Так, в культурном пространстве западной традиции меняется гетеротопия кладбища, вызывая топографические перемещения: до конца XVIII в. захоронения располагали в самом центре города, в священном пространстве рядом с церковью, семейными усыпальницами, но Просвещение, вопреки развитию научного мировоззрения и выносу некрополя за черту городского пространства, где законодательно каждый горожанин получал право на свое место, — сформировало болезненный культ мертвых, ибо произошла индивидуализация смерти, одержимость ею, боязнь ее, вера в заразность самой атмосферы некрополя. Кладбище более не формирует бессмертный священный воздух города, хранимого предками, и упразднение сакрального статуса объектов, увековечивающих память истории, привело к негативным последствиям десакрализованного пространства. Отсюда частые акты вандализма, уничтожение скульптурных надгробий, осквернение могил и самого гетеротопного пространства. Эта же модель гетеротопной фобии срывает по отношению к историческим памятникам и парковой скульптуре, которые оказываются удобными мишенями для агрессии дремучей человеческой бескультурности (сколько бы ее не прикрывали субкультурными или политическими разногласиями, или уязвленными амбициями обладателей от наименьшей до максимальной полноты власти — корень вандализма всегда один).

Тем не менее, садово-парковое искусство доказывает: и в современном мире нового миллениума гетеротопия способна формироваться из **оппозиционных пространств**, играя и сталкивая координаты противоречащих друг другу местоположений. Сегодня в западной культуре стала весьма популярной семантика восточного сада — бесконечная, с «очень глубокими и как бы налагающимися друг на друга смыслами. Традиционный сад персов был священным пространством, которое объединяло в пределах своего прямоугольника четыре части, представляющие четыре стороны света; там было еще одно пространство, более священное, чем остальные, и имеющее в своем центре как бы пуп земли (там располагались водоем и фонтан)...» [73, с. 200]. Микрокосм сада уподоблялся

роскошному восточному ковру, который потому и ценится во времени истории и в разных культурах за то, что содействует упразднению реального времени, так что каждый может, погружаясь в безвремя, в первоистоки, наполняться архетипальными знаниями/состояниями, ибо ковер воспроизводил образ небесного сада. Но также: «Сад представлял собой некий ковер, где целому миру предстояло достичь символического совершенства, а ковер был своего рода садом, движущимся сквозь пространства. Сад есть минимальная частица мира, а кроме того, мир в его тотальности» [74, с. 200]. Мода на строительство загородных имений, иногда просто дворцов, возрождает философию сада, формируемого специалистами, не забывающими о скульптурном украшении садов, «раскраивающими» в зеленых пространствах само время, режиссируя диалоги гетеротопии и гетерохронии так, что попавший в сад посетитель проваливается в разрыв реального пространства и времени, через мгновенность встречаясь с извечным. Но, чтобы действительно проникнуть в священное пространство сада, следует приложить усилия, пройти своего рода внутреннее очищение, инициацию, как в мифах герои совершали подвиги, чтобы познать некую тайну или обрести некие чудесные плоды. Тут первостепенна гигиена внутреннего духовного мира в синтезе с чистотой внешнего пространства, как это было принято, например, у древних греков.

Однако гетеротопия и гетерохрония взаимодействуют в современном обществе довольно сложно. Так, существуют «гетеротопии накапливающегося до бесконечности времени, например, музеи, библиотеки; ...где время нагромождается и взгромождается на вершину самого себя». До XVII в. музеи и библиотеки служили «выражением индивидуального выбора». Между тем идея запереть в архив все времена, эпохи и культуры привела к формированию «места всех времен». Будучи само вне времени, это застывшее навеки место копит время, а теперь еще, добавим, время активно складывается в амбитных частных коллекциях, подражающих моделям гетеротопии западной культуры XIX в. По этому же принципу строятся сады-коллекции современных скульптурных экспозиций в Китае, Египте либо Турции. К таковым добавились биеннале искусств, народные ярмарки, даже отпуск в экстремальных условиях, правда, в этих случаях копят самые мимолетные вспышки времени: «это уже не вечностные, но абсолютно временные гетеротопии».

И все же в зеркалах пленэров оживают вневременные принципы трансцендентного искусства, и мы все чаще припоминаем, что древние греки осуждали формальное творчество как простое «украшение тела», квалифицируя его как «занятие злое, лживое, низкое, неблагоприятное», где иллюзия чувственной преходящей красоты обманом «заставляет гнаться за чужой красотой, забывая о собственной» — о духовно-крылатой красоте нашего Разума-Возничего [75, с. 499]. В диалогах «Федр» и «Горгий» Платон от лица Сократа излагал миф,

представляющий образ души (человека и богов) в виде колесницы, где возникшим является бессмертный разум, а смертное психосоматическое тело олицетворяли кони. (Космический порядок поддерживают 12 колесниц богов во главе с Зевсом, равномерно и спокойно двигающиеся по небесному своду. Но поскольку в колеснице людей запряжены: один черный конь — неразумный, другой белый — послушный, то их колесницы душ, всякий раз как разум-возничий ошибается, нарушая божественный закон, сталкиваются и падают на землю. Вот почему смертному человеку свойственно ностальгическое стремление к небесной истине как к утраченному благу [76, с. 155, 162–165]).

В зеркалах творческого опыта Муз, собирающихся, слетающихся на свет-огонь скульптурных пленэров, отражается и другой образ, известный со времен Гомера. И в этом семантическом аспекте международные и всеукраинские скульптурные симпозиумы можно уподобить также возвышенному поэтическому образу бессмертного стихотворения Николая Гумилёва «Капитаны» (1910), точнее — образу кораблей корсаров, плывущих в океанах исторических и сакральных времен, в пространствах разных качеств и предназначений, команды которых — современные одиссеи-скульпторы, а капитаны — высокая идея:

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей.

Быстрокрылых ведут капитаны,
Открыватели новых земель,
Для кого не страшны ураганы,
Кто изведаль мальстремы и мель,

Чья не пылью затерянных хартий,
Солью моря пропитана грудь,
Кто иглой на разорванной карте
Отмечает свой дерзостный путь.

...

И «шелест парусов» зеленых зыбей Гумилёва равноценен «шелесту трав» священного сада Ахматовой.

Страхивая, да «так, что сыпется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет», банальность оценочного мышления искусствоведа-культуролога, когда необходимо составить нестандартно-креативное мнение относительно сути и роли скульптурных пленэров, не грех прибегнуть и к более радикальному образу в интерпретации Мишеля Фуко: «Публичные дома и колонии — вот два

крайних типа гетеротопии, и если мы подумаем о том, что корабль — это в конечном счете плавучий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе, и в то же время предоставленным бесконечности моря, и которое плывет из порта в порт, от посадки к посадке, от одного публичного дома к другому, плывет в колонии, чтобы искать, какие превосходные драгоценности сокрыты в их садах, — то вы поймете, почему корабль в нашей цивилизации — с XVII в. до наших дней — стал не только, несомненно, наиболее значительным орудием экономического развития (хотя сегодня я говорю не о нем), но и самым значительным хранилищем воображения. Судно — это гетеротопия по преимуществу. В цивилизациях без кораблей иссякают грезы, шпионаж заменяет приключения, а полиция — корсаров» [77, с. 204].

Знаковое асимболическое искусство в его крайней бескодовой форме уподобляется, скорее всего, такому изнывающему от скуки и одиночества государству без кораблей.

По счастью, современное искусство и в частности украинские скульптурные пленэры демонстрируют изменившуюся систему мышления, не довольствующуюся обычным знанием истории идей как систем представлений, но проблематизирующую сам ценностный образ творческой деятельности, художественной рефлексии как объекта свободной мысли, вопрошающей о смыслах (включая трансцендентное), о намерениях и конечных целях пластических интенций. Ведь когда нет панорамности мысли, нет истинной свободы, и как современная культура начинает догадываться, что тогда — и нет ничего, что могло бы волновать в пустой абстрактной или натуралистической форме.

Стиль как стратегия эволюции культуры

Прежде стиль представлялся чем-то обнаруживаемым лишь в непосредственном созерцании, теперь его стало возможным понять в его отдельных признаках как внешнее проявление совершенно определенной внутренней организации художественного произведения. ...В том, что история искусства имеет перед собой две равноценные задачи, выражается ее основной парадокс: отдельное произведение представляет собой покоящийся в себе малый мир и одновременно событие, движущую силу и узловую пункт исторического художественного процесса.

Ганс Зедльмайр, Искусство и истина:
Теория и метод истории искусства, 1958

Если продолжать далее предметно рассуждать о скульптурных пленэрах, причем не поверхностно, не пассивно-описательно, но пытаюсь за визуальной картинкой прочувствовать единую логику развития искусства в целом, а также — основные тенденции современной скульптуры, и при этом чтобы не потеряться в великом множестве установок отдельных произведений, теорий, нам необходимо придерживаться некоторой стратегии осмысления всего фактического материала; к тому же хотелось бы, чтобы объективность «асимптоты познания» как можно с меньшими погрешностями приближалась к той модели, императивы которой формируют общеисторическую эволюцию культуры нашей цивилизации. Желание самонадеянно-амбитное, но продиктованное отнюдь не субъективной меркантильностью, а банальным стремлением каждого аналитика к научно-обоснованной истине, что позволило в свое время Ю.М. Лотману констатировать: «Наука как часть культуры должна сохранять индивидуальность», а живя в эпоху торжествующего индивидуализма, есть искушение запрячь того самого мировоззренческого конька, которого давно безжалостно взнуздывают художники. Поэтому, несмотря на то что «природа искусства никогда не была предметом общего согласия» (Б. Бернштейн), уделим чуть больше внимания теории вопроса, заявленного в подзаголовке раздела, презентуемого с позиций индивидуальной герменевтики автора этих строк; впрочем, тот же индивидуализм нетерпеливого читателя вполне позволяет ему этот текст смело проигнорировать, пропустить.

М.С. Каган был убежден, что в ту или иную эпоху искусство создает художественный портрет культуры, визуализируя ее некий стилистический «код», несущий информацию не о самой объективной действительности, но о мере и характере ее преломления; о способе ее образного преобразования, зависящем от «культуры времени» — когда речь идет о стиле эпохи; или от культуры социальной группы — если речь идет о национальном стиле; и наконец, крайнее звено этой эпистемологической цепи — индивидуальная культура как субъективное творческое время художника, в нашем случае — скульптора [78, с. 239–273].

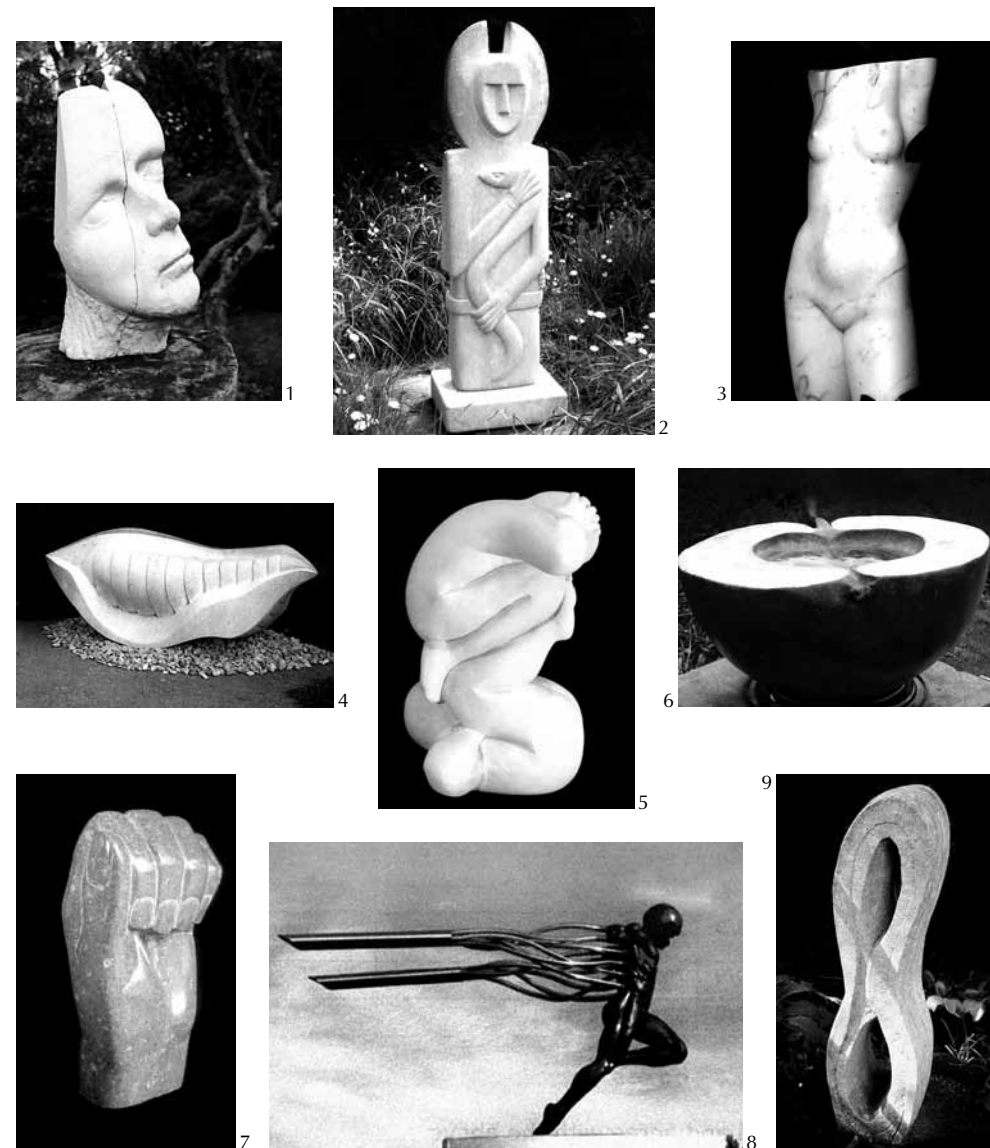
Размышляя в этом направлении, легко потеряться в парадоксальных качествах Современного Портрета, неустанно создаваемого нынешним искусством, скульптурными пленэрами, где субъективная свобода (чаще — нарциссическая вседозволенность) самовыражения автора затрудняет осмысление искусства сущностным феноменом самосознания культуры. Парадокс, но модная теперь мотивация художника «быть вне системы» хитрой технологией культуриндустрии побуждает его (незаметно для него, вне воспоминаний о некогда более главном сопротивлении искусства самому Времени) шагать вот уже полвека «строим», «как все», в коммодифицированной системе каждой страны и по всему миру, скандируя одинаковые лозунги, воспроизводя одинаковые формы клишированных речевек,

весьма напоминающих речевки комсомольско-пионерской генерации. Массовое искусство более не трансформирует художественное сознание, а профанирует эволюцию своим чудачеством, нигилизмом, безразличием к истине, стремлением любой ценой к социальному комфорту, в общем — упорным нежеланием видеть реальное положение дел.

Напомним, что о взаимосвязях стилевой динамики искусства и культурной эволюции цивилизаций в контексте феномена времени, дарующем абсолютную свободу, в начале XX в. рассуждал Василий Кандинский, констатируя триединство процесса: искусство покоряется времени, но в тот же миг — противостоит его власти и стремится преодолеть темпоральные границы благодаря трансцендентным предчувствиям. Целью наук об искусстве в этом смысле становится синтез феноменов живой пульсации отдельных культуротворческих явлений, обнаружение их целесообразной продуктивности для будущего и, как результат транцензуса, адаптация духовной системой Внутреннего Откровения «насколько это может быть дано каждой эпохе» («Точка и линия на плоскости», 1926). Самым успешным механизмом трансгрессии от внешнего к внутреннему или, скорее, наоборот, по убеждению Кандинского является абстрактное творчество, выскальзывающее из привычной трехмерной реальности в абсолютное время свободы, как чистой красоты с бесконечной шкалой духовных ипостасей. Единственным условием для подобного духо-творения Кандинский считал крепкую связь культуры формы с императивом «внутренней необходимости» творческих поисков художника, «душевные вибрации» которого таинственным образом трансформируют реальное пространство-время в «тонкоматериальную сферу». Однако, поскольку «дух определяет материю, а не наоборот», философия свободного искусства вообще не ограничивает себя по форме авторского высказывания. А значит, допускается, как писал В. Кандинский в «Ступенях» (1918), что даже реалистическое по визуальным параметрам искусство может воспарить к сферам внутренних мотиваций, где исчезают и форма, и совершенство, по своей сути — относительные феномены [79]. Вот в этом моменте нам очень важно припомнить тот факт, что постмодернизм, как мы рассуждали выше, упразднил трансцендентные послы, сведя все эксперименты с формой к рациональной пустой забаве, отлучив от себя абсолютные смыслы высокого искусства и, как следствие, оступившись в гистерезис, зыбучие пески обочины культуры. По этому поводу в философских staccato «Геронто- современного искусства» Алексей Босенко озвучил безжалостный приговор-диагноз, отметив, что для сегодняшней культуры есть «единственный смысл, не обращая внимания на современное состояние и искусства, и философии, позволить заговорить предмету так, как ему могло быть, если бы ... Дать ему говорить путано и длинно, не оправдываясь и не объясняя, а отстаивая не столько право, сколько волю к трагедии. В этом

суть предстоящего. Суть не в стенании по поводу того, что происходит <...>, не в созерцании катастрофы, где наблюдают далекую вспышку сверхновой или рождение очередной галактики. Суть в самом этом “НЕ”. Не суть важно. Использование возраста времени как аргумента в свою пользу творчеством. Инерционные чувства и сознание. Пространство современного времени как пространства. Нынешнее искусство возводит свою временность в принцип. Оно не хочет быть вечным. Мгновенность, в которой время элиминируется бесконечно малой величиной. Тотальное усилие при минимуме смысла. Свернутое и стремящееся к нулю содержание, как противостояние возрастающей вселенной, стремительное расширение которой зависит от моего не менее стремительного самоуничтожения. Миг, мигание которого и рапид, выхватывающий его с механической неумолимостью из бытия, не могут клацаньем затвора задать ритм гулу молчания невозможного, а не уходящего времени. Пустая свобода оставленного пространства не обладает акустикой. Но хотя бы может быть собой в-себе-и-вне-себя, как будто в-себе-и-для-себя: по истине» [80, с. 299]. Сокрушительная точность диагноза подтверждается уже при поверхностно-беглом взгляде на международные скульптурные симпозиумы, например, устраиваемые с 1998 г. президентом Королевского общества британских скульпторов Джоном Миллером, приглашающим на пленэрные арт-фестивали скульпторов со всего мира, работы которых «тотальных усилий при минимуме смысла», помимо солидных коммерческих целей, призваны обустроить парки Британии, включая Лондон, Нормандские острова, а также: городские площади, скверы и зеленые партеры возле социальных учреждений (больниц, учебных и прочих публичных заведений), офисов разных фирм [81]. Само по себе благородное желание благоустроить парковые пространства современными скульптурами, модернизировав «зеленую архитектуру» исторических зон городов, вызывает искреннее восхищение столь неподдельной заботой о культуре отдыха граждан Британии, о красоте туристических маршрутов. Однако первое же ознакомление со всей массой созданной за 12 лет ландшафтной пластики повергает в отчаянное уныние, если оценивать скульптуру не с сугубо дизайнерских позиций — тут «комар носа не подточит», а с позиций высокого профессионализма творчества «истинного времени». Картина не будет полной, если не вспомнить вездесущую поп-скульптуру, к образчикам которой привыкли и города Украины, и жители Киева, гуляющие по Прорезной и Андреевскому спуску, созерцая киногероев З.Гердта, О.Борисова и М.Криницыной. В британском Оливестере (район Кумбрия) в 2009 г. также установили под фонарным столбом парный фигурный портрет комиков немого кино Лауэрела и Харди, отлитым в бронзе Грэхэмом Иббесоном. Гиперреалистическая пластика во всех подобных образчиках неизменна, как неизменна международная культуриндустрия, не отягощенная проблемами

культурной самоидентификации. Но не в этом популизме современной скульптуры ее истинная трагедия. Более драматическая проблема прорисовывается тогда, когда за мельканием (вернемся к нашему британскому парковому «эталону») интернет-слайдов весьма добротного организованного пленэрного сайта Джона Миллера начинаешь осознавать, что международная культура пластики и, в первую очередь, система отбора форм, еще в начале XX в. позволяющая достичь адекватного выражения высоких смыслов, если к ним стремился автор, за последующие годы развернутого проекта модернизма была потеряна западной скульптурой. В результате, когда художник, откликаясь на потребительский всплеск реалистического фигуративизма, педантично воспроизводит модель, желая создать композицию-настроение, выразить вместе с уважительным пиететом к телесному некий философский смысл, — в итоге скульптура не превышает уровня этюдной штудии студента, натуралистического эскиза конкретной модели, с ее несовершенствами анатомических пропорций и прочими индивидуальными особенностями тела. Так, Мойра Пурвер из Эдинбурга в парковых композициях обнаженных фигур не смогла отстраниться от натурализма, от подчиненности пластики модели, и ее «Тихая рефлексия» (2010), как говорил Огюст Роден, не передает эмоциональных переживаний, не создает эффекта настроения, но передает натурщицу, которая изображает эти чувства. То же можно сказать о других фигуративных композициях, доказывающих устойчивый интерес западных художников к обнаженной натуре: например, композиция «Интроспекция» бельгийской художницы Мэрилин Панто; «Люси» Хэзэр Барнлей; «Голубая Венера» Яна Джонса; «Софи» Дженни Вайнн Джонс; «Мара» Алана Биггса; «Ожидающая» Грэйма Лоутера; «Идущие навстречу» Брюса Денни; невероятно популярная у покупателей «Серая Лэди» Эндрю Маккаллума и др. «Инсталлировал» ню в пейзаже и Джон Хоквуд — директор Музея мадам Тюссо, презентуя в 2005 г. композицию «Осень»: обнаженная мать кормит грудью младенца; натурализм пластического исполнения (вне какой бы то ни было культуры отбора выразительных форм) здесь столь силен, что физически испытываешь невольный озноб, ощущая осенний заморозок, и болезненно остро переживаешь за обреченных на гибель героев. Навряд ли такие садистские чувства хотел сообщить зрителю скульптор, но тем не менее именно такой ракурс восприятия активизирует педантичный веризм пластики художника, не пожелавшего уступить ни единой складки, прядки волос или изгиба женского тела на благо отстраненной поэтики романтично-элегичного образа. Удивительно, но довольно часто, когда современный скульптор возрождает фигуративизм — визуально повторяется именно стилистика доавангардной эпохи экспериментов конца XIX — начала XX века. Такая тенденция, к примеру, имеет место в парной композиции детских фигурных портретов, дополненных ситуативными «реди-мэйд»-качелями из «висящих»



Британские парки современной скульптуры, 2005–2010 гг.

1. Патрик Бейкер. Последствия столкновения. 2007. 2. Перри Батлер. Друид. 2006. 3. Мишель Купер. Женский торс. 4. Пол Вилсон. Моллюск. 5. Патрик Бейкер. Вверх и в сторону. 2007. 6. Веда Хэллоус. Яблоко — бассейн для птиц. 2004. 7. Вега Бермехо Кастельна. Ожидание. 8. Том Мэйли. Икар. 9. Сара Томбс. Корпускула



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Британские парки современной скульптуры, 2005–2010 гг.

10. Абу Джафар. Чудотворная природа. 2006. 11. Йоханнес Вон. Стамм матери с ребенком. 2008.
12. Грэхэм Иббсон. Лоурэл и Харди. 13. Хэзер Бернлей. Люси. 14. Бен Диарнлей. Олимпийские губы. 2009.
15. Мерилин Панто. Самоанализ. 16. Микайях Биенвену. Конвергенция. 2007. 17. Ив Мэйнилл. Лотос в мраморе. 18. Линда Хакинс. Баклан

автопокрышек: «Феликс» и «Лина» Паула Гервиса; или открыто-наивная композиция взволнованной девочки «О, только бы!» Кристи Хантер, с педантичным вниманием к контрастному цвету бронзовой патины, подчеркивающей на теле ребенка светлую одежду. Впрочем, случаются вариации — от модернистской гротескности, наивной утрированности фигур (Боб Фуллер «Утраченная любовь») до толерантного реализма (Митчелл Хауз «Девочка на качелях»; Бен Дарнлэй «Олимпиец-III»; Ив Мэйнал «Лотос»; Джинджер Гилмор «Созерцание-2»). Этот реализм хорошо знаком нам по так называемому «домашнему портрету» русской и украинской скульптуры второй половины XIX в., с той только разницей, что моделями тут могут выступать народы латиноамериканского или тихоокеанского этносов, как в случае с Полом Гервисом, прожившим более 40 лет в Колумбии, где и нашел свою музу («Кико»).

Справедливости ради следует обратить внимание на более чем успешную творческую переработку опыта реалистической пластики, например, римлянином Гаэтано Керубини, в совершенстве овладевшим секретами итальянской классической школы (в ренессансном духе выполнен его «Сидящий»), или Роджером Голденом, свободно владеющим студийными упражнениями, которые советовал своим ученикам еще О. Роден, предлагая лепить фрагменты рук, стоп, торсов (что так в духе современного постмодернизма!), поэтому в начале миллениума скульптор создает серию «Рук». Но вместе с тем художник свободно владеет импрессионистским и экспрессионистским методами формообразования, и ему не менее удаются композиции с тонкой ироничностью, настроением, как в запоминающейся острохарактерной фигуре «Идущего» (2006). Модернистская пластика становится также плодотворной нивой для таких художников, как Филлип Котоква («Сестры»), Джон Хаггинс («Мальтийское божество»), Эрик Станфорд («Гея-III»), Михаэл Хипкинс («Наяда»), Мишел Купер («Торс»), Никола Беатти («Мать и дитя») и весьма немногих других скульпторов из многотысячной массы участников международных британских пленэров, которым удается создать полноценный образ, чувством прорывающий ограниченность исторического времени.

Отдельную группу создают скульптуры новейших технологий, но такие современные материалы, как мягкая сталь, сетка из сверхпрочных волокон, акрил, позволяя создавать прозрачные фигуры, тем не менее, способны сохранять традиционную пластическую моделировку и даже удерживать ее образное наполнение. Речь идет в первую очередь о действительно воздушных и эмоционально содержательных композициях Никки Тэйлор («Конни-III», «Конни-II»), Пола Смита («Темная лошадь»), Яна Роббинса («Ледяной ангел»). Правда, успешность не всегда сопутствует всем новационным экспериментам, во всяком случае, когда Ян Роббинс удваивает дизайнерский эффект прозрачных скульптур-фантомов,

придавая им анилиновые расцветки, то образ нивелируется китчевостью, снижая эффект, например, в его женских декоративных фигурах. Впадает в стаффажность и Рик Кирби, когда слишком увлекается технологическими нюансами в ущерб целостности образа («Свидетель»).

Если суммировать общие впечатления от Британских пленэров, то не составит большого труда констатировать следующее. Безусловно, проект модернизма в современной скульптуре не только не завершен, но активно разрабатывается ландшафтной пластикой, решающей с его помощью самые различные дизайнерские проблемы. Модернистское мышление и лексика пластики отличает абстрактные композиции: Тодора Тодорова «Танец», «Начало»; Петера Вилли «Один»; Джона Аткина и его сомнамбулические версии «Странная встреча», созданные по мотивам поэзии Уилфреда Оуэна; а также: последние энергетические композиции 2011 г. Бартона Рубинштейна «Пусть летят»; остроумная 3,6-метровая стальная «капля» Тима Фортуна «Падение» (2005); Кристин Фокс «Временной цикл-7»; Крис Рэнч «Две формы»; Барбара Ходкинс «Энергия»; а также: Дэвид Джеймс «Небо и Земля»; Симона Гаджен «Очищение»; Сара Томбс «Корпускула»; Роб Майнгэй «Позитивное-негативное» и многие другие безукоризненно технически выполненные работы знакового характера, в которых визуально угадывается вся история западноевропейской истории скульптуры всего XX в. (с ее великими и скандальными именами), которая продолжает обогащаться сегодня за счет традиций: кельтской, средневековой готической и дальневосточной культур, средиземноморской и региональной архаики (Пэрин Батлер «Друид»; Дик Рид — версии «Священных танцев»). Отдельную тенденцию составляет распространившаяся биоморфная (Пол Виллсон «Водоворот») и эко-пластика, часто достигающая монументальных масштабов, превращая мир отдыхающих в парке в страну лилипутов, как работа «Гороховый стручок» Хелен Джингелл, а также «Моллюски» Дженифер Урмени или «семенная» серия Марселя ван Беммэлла. Игру модернизма продолжают постмодернистские капрично, культивирующие гигантские антропные фрагменты, вроде «Олимпийских губ» Бена Дарнлэя, монументальных профилей и масок Рика Кирби («Рефлексия») или шокирующей «отрезанной» гигантской «Груди» Шарлотты Лауэр, а также небольших фрагментированных лиц-концептов Патрика Бейкера («Мало того, что вы хорошо знаете», «Чрезмерно столкнувшиеся»), кукольных голов Петера Ничоласа; кистей рук Веги Бермеджо и масок Джулли Саттон («Спящая»).

Новые технологии в сочетании с мозаикой, стеклом; остроумное сочетание урбанистических отбросов металлолома... осовременивают традиционный для садово-парковой скульптуры жанр анималистики: новую жизнь металлолому дает шотландская художница Хелен Дэнэрлей («Корабль пустыни», «Аджай», правда, часто образному восприятию мешает ощущение разлагающейся пло-

ти, что свидетельствует о формальных просчетах художницы); мастер ювелирной мозаики Гай Портелли создает буквально драгоценный энтомологический и флористический мир («Стрекоза»); но также и традиционные бронзовые, мраморные или из искусственных смол фигуры птиц, животных продолжают населять современные сады: Эбби Эванс «Баклан», Джилл Браун — цикл «Птицы», Тиммоти Шуттер «Овца», Люси Кинселла «Сидящий кролик-Харэ», Алан Герриот «Дельфин», Кеннэт Поттс «Цапля», Линда Хакинс «Барсук», «Скопа», «Баклан» и т. д.

В миллениум мир садовых скульптур пополнился новыми тематическими образами, обязанными своей популярностью моде на комиксы, фильмы-фэнтези, благодаря которым множится авторский тираж гоблинов и других хтонических существ у Дэвида Гуда («Перевозчик», «Гоблин с грибами»), а Том Мэйлэй успешно распродает комиксовых персонажей, например «Электру» или прошедших постмодернистский мимезис «Икара» и «Тезея»; не уступает коллегам в популярности и Джинджер Гилмор, специализирующаяся на медитативных и фантастических скульптурах из синтетических смол с добавлением бронзовой или мраморной крошки: «Пробуждение», «Сильфида», «Летящий ангел». Говорить же о китчевой пластике, также получившей толчок к своей популяризации, мы не станем, относя ее исключительно к сфере культурыиндустрии.

И, тем не менее, всей этой разнородной массе пленэрной продукции, какие бы жанры, темы или стилистические особенности не были представлены, свойственна в подавляющем большинстве случаев одна общая печаль — всеобъемлющий позитивизм творческого мышления, усиливающийся натуралистической индифферентностью проектов, что угрожает пластической культуре дальнейшей редукцией и финальным коллапсом, вследствие упраздненного из художественных установок творчества и структуры произведений трансцендентных интенций. Случается, художник позиционирует себя философом, работая в абстрактной или реалистической манере, не замечая тянущихся за его проектами увесистых якорей «духовного материализма», удерживающих образное мышление исключительно в поле рациональной логики, что особенно заметно обнаруживает себя в герменевтике древних символов или мифов (например, у Тома Мэйлэя, или вот — Том Ненов, увлеченный в жизни йогой и восточной эзотерикой, но его рационалистическая серия «Фигур» навевает скуку и апатию). Тенденция слишком устойчива. Зашкаливающий рационализм отношения к искусству демонстрирует последний международный форум в Давосе 2011 г., где речь фундатора «ПинчукАртЦентра» аргументировала мотивы и цели благотворительной деятельности именно в контексте расширения логического сознания средствами contemporary art, также стимулирующими современника к нестандартному мышлению. Оставим дискурсивный горизонт данной эстетической проблемы

философам и, не впадая в тенденциозность, отметим, что опыт модернизма действительно был полезен, обучив современную культуру воспринимать любой феномен/текст с позиций абстрактного мышления, и выше мы касались этого важного теоретического момента, но вместе с тем не следует забывать, что гистерезис «современного» искусства (в незавершенном по сей день модернистском проекте) обнаружил себя как раз в момент декларации эстетической ценности любого бытового трэша, арт-жестов, что постепенно погружало культуру в состояние глубокого кризиса. С открытой симпатией относящийся к украинской культуре британский ученый, профессор Гуверского института Стэнфордского университета Роберт Конквест в своей культовой книге «Роздуми над сплюндрованим сторіччям» отметил противоречивую закономерность, сводящуюся к тому, что поверхностные и сентиментальные произведения искусства оказываются самыми влиятельными, чем собственно и пользуется маскультура, культуриндустрия и в нашем случае — пленэры. Кроме того, украинским скульпторам следовало бы критически относиться к западной моде, больше доверяя своим творческим интенциям: «Історично так склалося, що очевидного зв'язку між мистецькими досягненнями й рівнем цивілізації було небагато»; «Політична культура не йде в ногу з “культурою” в естетичному розумінні»; «Тож, коли ми скажемо щось про нинішні західні увялення про мистецтво, то не відступимо від нашої головної теми, оскільки це така зона політичного чи соціального організму, де кишить пристрасними теоріями й позиціями, але де, навіть ще доречніше, саме поняття Мистецтва створило в декотрих умах концептуальну лазівку до «могутньої пустки»; правда, после лозунгов, что искусством есть все что угодно, Конквест упоминает скандал с Тернеровской премией галереи Тейт проекта Д. Херста, «мистецтво втратило сенс»: «...усе це — демонстративна й безвідповідальна омана або ж самоомана»; «І держава, й фінансові інституції переповнені прибічниками моди. І це приваблює цілий прошарок офіціалізованих “митців”, наділяючи їх владою. Такий феномен є ще одним прикладом жажликих наслідків корпоратизму»; «Себто немає такого “мистецтва”, чи “мастацтва”, якого б не втнули чи муляр, чи різник, чи скляр, коли б могли урвати на те децицію часу від своїх корисніших занять. Іще до Першої світової війни Марсель Дюшам проголошував, що “інтелектуальне самовираження” в голові митця важливіше за кінцевий мистецький вибір. Нині ж ця думка ідеологізувалася» [82, с. 252, 254–255, 256–257].

Французские аналитики Ролан Барт и Раймон Арон с пониманием тонкостей этого «дела» констатировали, что авангард воевал с буржуазной культурой, но не с ее статусом, к которому подсознательно стремился. Германо-американский философ Ханна Арендт уточняет ситуацию и задается вопросом: почему новейшее искусство восстало, разрушая старое, но не формируя основ своей культуры? Конфликт существовал между обществом и культурой еще

в античность, обострившись в Просвещение. Общество монополизировало искусство на меркантильные нужды, а в начале XX в., переродившись в массовое, утратило право быть носителем высокой культуры, цинично манипулируя старыми идеалами в угоду утверждения своего статуса и идеологии массового потребления. В действительности, говорит Арендт, истинным культурным объектом считается лишь то произведение искусства, которое «притягивается вечностью, увлекает за собой и зрителя»: «Тільки те, що переживе віки, може потім претендувати на право називатися культурним об'єктом. Суттю цієї проблеми є те, що, як тільки безсмертна реліквія минулого стає об'єктом соціальної або індивідуальної витонченості та приписаного їй статусу, вона втрачає свою найважливішу та головну якість, а саме — здатність захопити читача або глядача і перенести його через віки. ...Великі твори мистецтва використовуються не за призначенням і в тому випадку, коли слугують цілям самоосвіти або самовдосконалення, а не тільки тоді, коли вживаються для якихось повсякденних потреб; мабуть, настільки ж корисним і законним є розглядати картину для того, щоб поповнити свої знання про певний відрізок історії, як і використати ту саму картину для того, щоб прикрити нею дірку в стіні» [83, с. 211]. Истинное время истории, в том числе искусства, «сягає до своїх витоків, не тягне назад, а штовхає вперед, і, всупереч тому, чого можна було б сподіватися, саме майбутнє штовхає нас назад у минуле»; «Тільки тому, що людина вклинилася в час, і лише до тієї міри, до якої вона обстоює свої погляди, плин індіферентного часу розпадається на минулий, теперішній і майбутній часи; саме це вклинення (за Августином — початок початків) є тим фактором, що розщеплює безперервність часу на сили, які потім, оскільки вони сфокусовані на тому окремому або головному предметі, який визначає напрям їхньої дії, починають боротися одна з одною і діяти на людину, як це описує Кафка» [84, с. 15].

Французский поэт Жак Дарра в 1991 г. также решал для себя парадокс авангардной борьбы с обществом, приведшим к Первой мировой войне, но почему же, не мог понять он, после Второй мировой — художник «распродает вечные ценности», впадая в китч и омассовление, отрицая само общество, являющееся носителем культуры: «модернизм представляет собой отрицание — “нет”. Теперь мы не можем ограничиться отрицанием. Мы говорим нет лет сто. Мне кажется, этого достаточно» [85, с. 158]. Так что, возвращаясь к инвективным словам Р. Конквеста в сторону номинантов Тернеровской премии, добавим: концептуализирование по поводу эстетики плевка, «фекалийной» пластики и прочих «новых объектов», закинутых в экзистенцию бытия волей модернистского художника отозвалось на скульптуре самым разрушительным образом: была снята ценностная шкала, и субверсивная массовая культура фрейдистскими комплексами и эстетическим цинизмом аннулировала «культуру времени» полистилизма

эпохи, манифестируя бескультурность, аморальность, отсутствие элементарного профессионализма; и социально-политические лозунги «борьбы» с системой, с властью, которым с нескрываемым удовольствием публичный художник прислуживает — явились актуалистской конформной тактикой. Не удивительно, что такая «борьба» с «недугами общества» выстраивает по сей день свои пирамиды Понци, да и культуриндустрия не особо взволнована обстоятельством, что на «талантах» предприимчивых скульпторов природа, как правило, отдыхает. Международные скульптурные пленэры с лихвой подтверждают эти парадоксы современности, предоставляя также отличные иллюстрации основным идеям нашумевшего провокативного исследования всемирно известного профессора философии в Йеле Гарри Гордона Франкфурта, который в 2005 г. взбудоражил широкую общественность трактатом «О брехне», первую часть которого осмелилось перевести на русский язык московское издательство «Европа» в 2008 г., и где с первых страниц констатируется стандартность современной ситуации: «Одной из наиболее заметных черт нашей культуры является изобилие брехни. Мы все это знаем, мы все в этом участвуем, но склонны принимать это как данность» [86, с. 11]. Сказанное как нельзя точно указывает на конъюнктурную позицию и художника, и современной критики, пишущей хвалебные рецензии о самых бесталаных художниках только потому, что те щедро платят, быть может, критики «не ведают, что творят», не зная истинного положения вещей, что также не освобождает от ответственности за лживо-искренние утверждения. Другой вариант брехни — «светский треп» в определении Франкфурта — мы уже рассматривали, говоря о знаковой постмодернистской лексике пленэров. Но теперь приводимую нами оценку Джеймисона можно дополнить нетрадиционным исследованием его соотечественника. Действительно, параллель прослеживается между «пустым знаком» и темами легкой болтовни, где «никто не ждет искренности», «главное — атмосфера откровенности, где не ограничивают себя в прямоте высказываний, экспериментируя с темой разговора. Всем дозволена некоторая безответственность, и поощряется разговор начистоту без опаски, что тебя поймут на слове», и не станут судить об «истинных взглядах»; «Соответственно отменяются и обычные предпосылки о связи между тем, что человек говорит, и тем, что он думает на самом деле. В отличие от брехни, при трепе никто не настаивает на такой связи. Брехне его уподобляет определенная свобода от заботы об истине» [87, с. 65–68].

Украинское искусство диффузировало с западноевропейским и в этом сомнительном моменте. Однако наша критика, усвоив опыт западной культуры, преимущественно заняла позицию пассивного скриптора, оставляя в тени труды ученых, убедительно критикующих недостатки актуалистского искусства. В итоге, мы знаем о провокационных программах «ПинчукАртЦентра», но не знаем

о критике подобных проектов Робертом Конквестом, Роланом Бартом, Реймоном Ароном; масс-медиа методично сообщают о всемирно-экономическом форуме в Давосе, но ничего о культурологических форумах, где обсуждаются серьезные проблемы, как, например, в Порто Алегро; выходит, и в самом деле прав Франкфурт: «И ложь, и блеф суть способы искажения, то есть обмана», в котором мы все участвуем. К этой обличительной формулировке можно прибавить инвективный взгляд ученого, что идеально характеризует пастишность современной ландшафтной пластики с необычной точки зрения: «Фальшивка плоха не тем, какова она сама по себе; а тем, как она была создана», в нашем случае — каким был уровень творческих интенций по шкале «имманентное-трансцендентное», где «речь не просто об одноразовом применении брехни, а о целом алгоритме “брехливости” ради достижения цели, глядя по обстоятельствам»; «Цель лганья — замещение конкретной неправдой своего места в системе взглядов, чтобы не допустить проникновения туда правды», поэтому лжец обязан владеть правдой, чтобы исказить ее, а «брехун не ограничивает себя внедрением конкретной неправды в конкретную точку, а значит, и не скован истинами», которые ему просто безразличны; «Такая свобода, какую позволяет себе брехун (но не лжец), конечно, не обязательно означает, что его задача легче. Но брехун творит свою брехню существенно менее аналитичными и глубокомысленными методами, чем лжец свою ложь. В брехне больший размах и независимость, в ней есть полет импровизации, большая красочность и игра воображения. Это не столько мастерство, сколько искусство... В этом и состоит принципиальное различие между брехуном и лжецом. И тот и другой делают вид, будто их цель — сказать правду. Успех их предприятия зависит от того, удастся ли им нас обмануть. Лжец скрывает от нас намерение увести в сторону от верного восприятия реальности: мы не должны знать о его намерении убедить нас в том, что сам он считает ложным. Брехун же скрывает от нас другое — свое безразличие к истине или лживости своих слов; его задача — не дать нам узнать, насколько ему не важно — сообщает он правду или скрывает ее», поэтому внутреннее разрушение от брехни в сфере искусства и культуры страшнее и опаснее, нежели от лжи тоталитарного, к примеру, мифа; «Соответственно ложь не так пагубно влияет на способность человека говорить правду, как брехня. Пустобрех говорит, не обращая внимания ни на что, кроме того, что выгодно и/или удобно сказать в данный момент. Поэтому пристрастие к брехне может вести к ослаблению и даже утрате привычки обращать внимание на реальное состояние вещей» [88, с. 83–89]. Из этих глубоких пассажей, думаем, сам напрашивается вывод: состояние современной культуры и искусства на излете постмодернистской идеологии много трагичнее, нежели после коммунистической пропаганды, где ложь и правда все же имели четкий водораздел, ныне же мы находимся в состоянии «гражданской

войны», и координаты дислокации противника исчезли, как сама реальность из искусства. Отсюда критик, по крайней мере, при оценке пленэрной пластики, применяя устаревшую научную оптику, ни на йоту не приближается к истине, если не учитывает всего комплекса культурологических условий экспертизы искусства принципиально иного уровня. А ведь если высказываться по поводу предмета, знания о котором ограничены, то, как доказывает только что цитируемый ученый, неизбежно впадаешь в брехню. Нам, во всяком случае, этого очень не хотелось бы, тем более с учетом того, что «ситуации такого рода возникают в результате широко распространенного предрассудка, что в демократическом обществе гражданский долг каждого — иметь мнение...», — ну как тут не вспомнить в парке Горице скульптуру И. Броуна «Собственное мнение» (2006), гордая утвердительность которой, отнюдь не стремясь «выйти за нуль» в трансцендентное (как это предполагал первый и самый настоящий автор «Черного квадрата»), не учитывает того факта, что «отсутствие сколько-то достоверной связи между личными мнениями человека и его пониманием реальности ведет к еще более серьезным последствиям, когда он уверен в своей способности как существа сознательного и морального оценивать события и обстоятельства в любой части света», но «наша собственная природа ускользающая, бестелесна, она куда менее тверда и незыблема, чем природа всего остального. А коли так, искренность — та же брехня» [89, с. 105–109]. Неведение и сознательный отказ от понимания реальности, как и убеждение в бесполезности поиска истины в искусстве ли, культуре ли, или в жизни — чреваты брехней. Каждый волен делать свой выбор. Между тем, еще Хейзинга предупреждал — культура требует честной игры, основанной на агоническом духе, ибо инфантилизм пуэрилизма разрушает культуру, превращая иногда целые нации в закрытые клубы: «Культура, так би повиди, завжди прагне бути розігруваною відповідно до певних правил, а справжня культура завжди вимагатиме чесної гри. Чесна гра є не що інше, як сумлінність, виражена в ігрових термінах. Тож ошуканець чи порушник гри руйнує саму культуру. Щоб бути здоровою культуротворчою силою, цей ігровий складник має зберігати чистоту»; причем стилистическое сознание искусства, подчеркивает ученый, сохраняет чистоту не инфантильно, а осознавая истинное время, ибо: «Індивід із історичним мисленням, як правило, охоплює у своєму уявленні про “сучасне”, “сьогоденне” більший відтинок минулого, ніж той, хто живе в короткозорості біжучого моменту» [90, с. 221, 227, 239]. С одной стороны, дух игры продуктивен для того творчества, где профессионализм ремесла и мысль обретают свободу. Однако, с другой, — «творчий порив спотворюється судомним прагненням до оригінальності. ...Механізація, реклама, гонитва за сенсаційністю мають більшу владу над мистецтвом, ніж над наукою, адже воно, як правило, працює безпосередньо на ринок... Усе вказує на те, що від XVIII ст. мистецтво більше

втратило, ніж здобуло, у своїй ігровій якості, — саме завдяки тому, що стало усвідомлюватись як чинник культури»; «Сьогочасному мистецтву, як і споконвіку, необхідний певний езотеризм», только, начиная с XX в.: «Здається, ніби ментальність і поведінка підлітка запанували нині над великими сферами культурного життя»; «Клуб — вельми давня інституція, та лихо, коли цілі нації обертаються в клуби», способствуя вырождению культуры в мировом масштабе, ибо после романтизма игровой характер «весь час занепадає», сращение же искусства с финансово-политическими сферами приводит его к азартной форме игры, что окончательно разрушает культуру, и единственный спасительный выход — в возвращении к цивилизационной игре, а значит и к стилю как одной из форм духовной игры, трансцендентных качеств: «Із зачарованого кола гри людський дух може звільнитися, тільки спрямувавши погляд на щонайвище. Шляхом самого лише логічного осмислення речей він далеко не зайде» [91, с. 211, 229–238, 240]. Добавим, Ницше, измерявший «научность» искусствоведения качеством используемого метода, также видел плодотворным осмысление развития искусств целостным процессом исключительно в трансцендентном историко-культурном контексте.

Тем не менее, украинская реальность сегодня серьезно озадачивает ведущими к деградации и культурному коллапсу тенденциями, среди которых: падение ценностных критериев, сращение творческого мышления с политической и финансовой властью, процветание интеллектуального китча, социальная стратификация субъектов культуры и искусства, где художник или критик, не входящий в круг элитных тусовок, априори лишается общественным мнением права на талант и творчество. И все же, учитывая факт того, что культура подчиняется действию фундаментальных циклических законов эволюции (так называемым Кондратьевским циклам социологии с периодичностью в 25–50 лет, где последний начался от середины 1980-х), мы, выражаясь словами Канта, должны иметь мужество и дерзость знать эти законы и стратегии, особенно в стадии перехода от несовершеннолетия нации к новому Просвещению миллениума, и значит, должны стараться усваивать внутреннюю дисциплину духа как свободу творчества субъективных волеизъявлений. Тем более что предложенный И. Валлерстайном миросистемный метод комплексного анализа ВремяПространственной ситуации современной культуры [92] подводит нас к осмыслению очевидности того факта, что формальная констатация множественности проявлений полистилизма (фактически сумма субъективных творческих методов) не объясняет сути эволюционных изменений. Возможно, поэтому сегодня стало модным говорить о культурной самоидентификации в отечественных науках, в искусстве особенно, хотя осмысленная стратегия развития культуры у нас все еще не разработана. Парадокс в том, что в изобразительном искусстве пассивное следование общему

мнению (что достаточно удивительно, ведь мы живем в эпоху квази-субъективизма) приводит культуру к тупиковым ситуациям, хотя сомнительность избыточно-клишированной продукции нарциссирующего субъекта, прикидывающегося (словно австралийская овца) «мертвым», критиковали многие авторы, видящие перед современностью иные приоритеты, в том числе: возвращение теологического смысла бытия, избавление от «стилистической маски», имитирующей абсолютное время искусства, переосмысление пространства-времени стилистическим сознанием XXI в., ибо чем больше осмыслен опыт прошлого, тем более предугаданным становится ожидание будущего, моделируемое настоящим: «Бовочевидь досвід піддається нагромадженню лише завдяки своїй властивості повторюватися. Отже, в історії повинні існувати й довготривалі формальні структури, які щоразу сприяють акумуляції досвіду. Але в такому разі має існувати й можливість подолання розбіжності між досвідом та очікуваннями, яка б уможливила осмислення повчального потенціалу історії. Історія може усвідомити те, що постійно змінюється й оновлюється, лише за умови знання його витоків, в яких криються тривалі в часі структури» [93, с. 374–375]. Приведенная мысль немецкого аналитика Райнгарта Козеллека почти дословно повторяет позицию уже цитируемого нами выше Ю.М. Лотмана. Безусловно, стилистическое сознание общества эволюционирует, но его обновление имеет смысл только при условии подпитки от базового трансцендентального времени/опыта, выходящего за онтический горизонт цивилизационной культуры. Изучая эволюцию и рекуррентность «временных пластов», ведущий западный ученый пришел к выводу о наличии в истории многочисленных пластов времени, изменяющих с разной скоростью и темпом бытие культуры (искусства), и задача любого заинтересованного в истине ученого-историка — научиться различать темпоральные слои по их качеству: скоротечные, более медлительные либо устойчивые, способные повторяться: «Тоді можна буде дати нове визначення і відповідним епохам, визначення, що відтворює дух нового часу, не залишаючи при цьому за рамками нашої спільної історії інші епохи, як щось цілковито інше, відмінне від нової доби. Щоб довідатися, наскільки новим є наш новий час, потрібно знати, скільки пластів успадкованої нами історії увібрала в себе наша сучасність» [94, с. 266]. Вот почему мы вынуждены столь педантично исследовать историко-культурный и стилистический генезис пленэрной пластики, дифференцируя актуализированный опыт прошлого от индивидуальных инноваций, особенно тех, что спровоцированы инсайтными прозрениями, а не стремлением художника банально выделиться (истинное время современного произведения тоже способно вызывать у реципиента катарсис, как это делала и делает музыка: история сохранила много тому любопытных свидетельств, где, к примеру, певица Малибран была вынесена в конвульсиях из зала во время прослушивания Героической симфонии

Бетховена; к сожалению, современная критика и газеты не сообщают об обмороках перед прекрасным, ибо всех интересует цена и эпатаж). И последнее, ученые начинают задумываться о конечном пределе скорости стилистических изменений, за которым искусство просто теряет смысл: «В різних сферах мистецтва час появи авангардистських модерністських новацій і зсувів починаючи з минулого століття невинно зменшувався, аж доки ми не опинилися в нинішній патовій ситуації неймовірного розмаїття. На поверхню прориваються все нові й нові форми звертання до минулого, неоісторичні, неореалістичні та неосимволістські форми мистецтва. Такий або ж подібний до нього досвід наводить на думку про межу прискорення і зумовлює появу спокусливого модного гасла про кінець доби. Звісно ж, таке гасло має провокаційний зміст і є лише частково виправданим. Історія триватиме всупереч усім постдефініціям»; «назви наших епох — древні віки, середньовіччя, новий час — є невдалими, більше того, оманливими»; «Категорія нового, яка зберігає свою актуальність у будь-який час у ланцюгу подій, сама може зазнавати девальвації. ...Історія є не лише одноразовою, вона може також і повторюватися. Не в сенсі чергування в часі подій, тут вона й справді залишається унікальною у своїй комплексності та випадковості, а в сенсі своїх структур, що уможливають ці події» [95, с. 254–255, 258].

Поэтому мы не погрешим против истины, если скажем: история осмысления стиля — это обширная сфера научных изысканий, истолкований самого понятия в социокультурных аспектах разветвленной эпистемологии, где изучаются стили эпох, мышления, стиль жизни, языка, поколений, стилистические направления региональных школ, ведущих брендов производителей, индивидуальных стилей художника плюс внутреннее деление на раннюю и позднюю манеры... Чем больше, детальнее и многограннее исследуется предмет, тем неуловимее становится его истина. На эту особенность обратил внимание в 1964 г. Г. Зедльмайр, заметив, что история стиля самая сложная и обманчивая из всех сфер знаний, не свободная от аберраций в познании современных эпох, поскольку в своем основании она опирается на *эстетические* понятия и универсалии [96, с. 448]. Эта же специфика сегодня формально ограничивает возможность комплексного взгляда на законы и тенденции историко-культурного развития, так же как в 1920–1930-х была причиной упразднения из академических институций подобных теоретических исследований вместе с секциями социологии искусства. В целом, теория стиля, начало которой ведут от момента возникновения стилистической критики конца XIX в., считается молодой сферой знания, ведь опыт А. Ригля, Г. Вёльфлина, Ф. Шмита получил широкое развитие лишь со второй половины XX века. Не удивительно, что осмысление художественных пространств сегодня стоит на фундаменте скорее «бытийного образа», рационального концепта, который если и претендует на метафизику, то все же остается вне горизонта

трансцендентного. Не последнюю роль тут играет то историческое обстоятельство, что более 70 лет тоталитарное государство на наших землях шлифовало «единый метод», эманации которого по сей день не отпускают художественное сознание, даже в самых «продвинутых» проектах. Только вот Кант, а с ним был согласен Кандинский, видел время формой внутреннего чувства, обнимающей пространство как форму внешних ощущений. Кандинский уточнял, говоря о переосмыслении им рационального опыта импрессионистов: «Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно» [97, с. 28]. Время (как стиль), воздействуя на сознание и подсознание художника, безусловно много шире, емче пространства как суммы творческих методов (авангард подписал себе приговор много раньше, до того как сошел со сцены истории в момент его политической узурпации: закат начался от увлеченности пестрыми пространственными метафорами времени, абстрагированными/отстраненными от трансцендентной энергии «вчувствования», как советовал В. Воррингер, и примером тому служат: орнитоптеры Татлина, пространственные конструкции Малевича, Экстер, Бурлюка, Ермилова). Трансформируясь же в ипостась внеисторической истины — время становится абсолютным, привлекая к себе взгляды молодой генерации художников, с неподдельным удовольствием обращающихся к стилям былых эпох.

Полвека назад Г. Зедльмайр в работе «Смерть света» писал: «Сколько мало может быть применено понятие произведения искусства к радикально “абстрактной” продукции, столь же мало понятие “стиль” может прилагаться к художественным и эстетическим движениям нашего времени» [98, с. 565]. Абсолютизация «артизма», поставленного на службу культуриндустрии, торговцам и политике, ведет к катастрофе культуры, разрушая стилистическое мышление, превращая музеи, выставки, театры и даже парки — в культовые объекты эрзац-религии, где паломники почитают эпатажные произведения, не задумываясь о высоких смыслах и целях истинного искусства. Концепции конформного полистилизма привели, говоря словами Зедльмайра, к «возведению художественно прекрасного в ранг абсолютной ценности», где «отношение к Единому, Истинному и Благому утрачивается» [99, с. 451]. Поэтому самой насущной сегодня проблемой является проблема подмены действительной глубины стилистического сознания индифферентностью конструктивного мышления, о чем размышлял в начале XX в. и К. Ясперс, замечая утрату трансцендентного как цели и смысла искусства, культуры. Вот почему мы стремимся в дальнейших изысканиях также учитывать совет и этого философа, который при расширении всеохватывающего и концентрирующего «тотализирующего видения» на историю «во все концы времен», допускал «неустойчивость парения» при профессионализме поисков «образа целого», ведущего «от границ к центру сквозь многочисленность духовных и культурных движений,

сквозь многообразие вариаций»: «История должна служить нам как несравненное средство образования и проверки, и в истории мы хотим быть дома, как в нашем мире, на нашей родине, где мы воспламеняем наш энтузиазм и наше отвержение великих обликов. В истории мы и бросаем наш якорь, и отваживаемся сняться с него, держа курс в открытое море» [100, с. 244, 265–266].

Национальная идея в ландшафтной пластике

Характерні символи й мова націоналізму сформовані тією роллю, яку вони відіграють у розвиткові й пробудженні ідеалів нації, а також дальших завдань, встановлених націоналістичною ідеологією... Відмінність між організованим ідеологічним рухом націоналізму, з одного боку, і з поширеним почуттям національної належності, з іншого, досить чітка, і це дає змогу розглядати поняття національного почуття й свідомості окремо від самого націоналізму, навіть якщо на практиці вони в дечому збігаються.

Ентоні Д. Сміт, Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія, 2001

*Коль хочешь разбивать, сажать и строит сад,
Постигни раньше край, узнай, чем он богат;
Тогда возможности используешь умело,
И принесет плоды затеянное дело.*

Жак Делиль, Сады, 1782

В независимой Украине культурологические проблемы теории наций являются важнейшей составляющей ее государственной идеологии, приоритеты которой вращаются вокруг таких базовых интересов нации, как сохранение национального суверенитета, углубление культурной самоидентификации, поддержание единства, без которых полномасштабная актуализация молодого восточноевропейского государства в современном глобалистском мире является невозможной. Социокультурная парадигма страны, претерпевая постоянные трансформации, воздействует на общество во времени, но в той же мере сама является не только продуктом, но и лакмусом качества культуры самосознающей нации. Научная деятельность ученых, государственная система образования, искусство, пленэры... без усталости синтезируют модель национальных идеологий и движений, которые западные аналитики иначе как модернистскими, квазисовременными не называют. Так, британский социоаналитик Энтони Смит,

автор популярной на Западе монографии «Национализм и модернизм» (1998), оставаясь сторонником этносимволических методов исследований социокультурных идентичностей, уже после встречи миллениума пишет: «Модернізм існує у двох формах — хронологічний і соціологічний. ...Нічого такого раніше не було. Адже це не звичайне питання постійного руху історії, це явище, народжене цілком новою добою й новими умовами. Одним словом, націоналізм — це просто-таки здобуток *сучасності*. Саме це твердження й означає справжній модернізм»; и на этом основании он сдвигает фокус исследований с политико-экономических феноменов на культурные при помощи этносимволической парадигмы, способной «допомогти зрозуміти як незмінність, так і трансформації цих колективних культурних ідентичностей» [101, с. 48–49, 59–61]. В этом смысле, насколько была права Л.П. Скорик, в эпоху обостренного восприятия нациями автентичности культуры, радикально модернизировав Музей Тараса Шевченко на Чернечей горе в 2010 г., вопреки исторической автентике и свидетельствам историко-культурных компромиссов того непростого времени (в частности пренебрегая росписями В.Г. Кричевского) — покажет время. Во всяком случае, разнообразие всевозможных по характеру и уровню напряжений, конфликтов в международных отношениях современного «мира наций», а также разногласия полистилистических культурно-художественных движений в нашей стране и за ее пределами (по поводу валидности стилистических установок, социального статуса; конкуренции художников за престижные позиции арт-рынка и пр.) все очевиднее требуют разъяснений по широкому комплексу проблем, связанному с трансформационными процессами мультикультурного сообщества, тем более что сегодня любой школьник понимает: проблемы, роль и значение нации и национализма не ограничиваются исключительно сферой политики, легко схватывая всю культуру, в том числе культурологию и искусствоведение. Развитие сети национальных культурных институций, различных фестивалей, симпозиумов и плюс к этому — научных и художественных изданий, по мнению Мирослава Гроха, начинается серьезная кропотливая работа становления новых форм восточно-европейских национализмов. Энтони Смит с ним соглашается: «Поза сумнівом, кожна нація пишається власною столицею, національними зборами, монетарною системою, паспортами й кордонами, подібними церемоніями вшанування полеглих за націю, неодмінними військовими парадами й присягами, а ще власною консерваторією, академією мистецтв і академією наук, національними музеями й бібліотеками, національними пам'ятками й військовими меморіалами, національними видами відпочинку, святами тощо. Нестача таких символів виявляє серйозну національну ваду. Усе це схиляє до думки, що символіка нації набула власного життя, спертого на всесвітню подібність, і є рушієм національної виразності та рівності у візуальному й семантичному «світі націй». Пишнота національних



Каневский скульптурный симпозиум под патронатом Президента Украины, 2007 г.

1. Н. Телиженко. «Колівшина». 2. Т. Мельников. Гонта. 3. Н. Билык. Казак Мамай.
4. Ф. Бетлиемский. «Закохані». 5. Торжественное закрытие симпозиума. Снимок с композицией «Сова», подаренной участниками пленэра Президенту



6



7



8



9



10



11

Каневский скульптурный симпозиум под патронатом Президента Украины, 2007 г.

6. С. Никитин. Катерина. 7. С. Сбитнев. Прометей. 8. Л. Синькевич. Покрова. 9. Ю. Синькевич. Гамалия.

10. Канев. Шевченкова аллея. 11. В. Гутыря. «Спасибі, дідусю...»

символів править тільки за відбиток втілення й зміцнення граничної окресленості нації, а ще прагне об'єднати своїх представників за допомогою загальних образів спільної пам'яті, мітів і вартостей» [102, с. 15]. Смит далее пишет: «автентичність — це синонім “істинності”, що протиставляє підробку оригіналові..., стилю, або способу життя», а в націоналістическом контексте апеллює к историко-мифологическим нарративам о происхождении, правда, одновременно: «На думку націоналістів, доля нації завжди славетна, як і її далеке минуле; справді, золоте минуле, приховане обтяжливим сьогоденням, сяятиме ще сильніше завдяки відродженню істинного духу нації прийдешніми поколіннями. Тому доля кожної нації має не повертатися до славетного минулого, а оновлювати свій дух на нинішньому етапі, зважаючи на передумови свого перетворення» [103, с. 34–35]. Соответственно, ученые не видят причин конфликтовать ныншним почитателям исторической героики нации (перениалистам, примордиалистам) с теми, кто принял сторону ее модернизации, тем более что мир всегда пытался найти во всем истину — в предзаданном ему, в созданном им самим, а сегодня еще так важно понимать не только существо смысла, расшифровывая знаки, но и «какой ценой и какими путями он возникает», каковы императивы формирования семиосистем, наделяющих мир осмысленностью, а не просто тривиальностью информационного сообщения. Современность активно требует от нас критически осознанного понимания механизмов «исторического вызревания знаний, идей, духовных устремлений», преломляющихся в интеллектуальном анализе критики, в национальной идеологии, где синтезирован весь опыт «выборов, удовольствий, отталкиваний и пристрастий», где в процессе «созидания мыслительного пространства наших дней» вполне «может завязаться диалог двух исторических эпох и двух субъективностей — автора и критика» [104, с. 274–275]. Случилось так, что человек, которого искал в 1960-х структурализм (Homo significans — человек означающий) — полномасштабно утвердился в культуре лишь в 1990-е, когда со сцены истории уже сошли структурализм и постмодернизм, оставив после себя плотный туман, мешающий нам осматриваться в теперешней реальности, критически оценивая все ментальные «заскорузлости» и изъяны контр-культурной изнанки «ложного сознания». Несмотря ни на что, Homo significans, представленный наиболее «продвинутыми» субъектами, отдает себе отчет в том, что изобразительные языки осознанно апеллируют к символическому сознанию и воображению, извлекая смыслы, образы, идеалы из внутреннего мира, из культурной памяти и самой истории, ее традиций; также понимая, что следующий по сложности уровень парадигматического сознания позволяет варьировать фрагменты культурной памяти и традиций, запрашивая и упорядочивая готовые паттерны в кластеры; тогда как синтагматическое сознание в психологии творчества проявляется через монтаж культурных кодов и видение сквозь время всей

смысловой системы как целого; и наконец, каждый из этих уровней сознания должен корреспондировать и взаимодополнять друг друга. Безусловно, случаются в процессе творческого означивания заблуждения, тормозящие культурное развитие нации, только ошибки также призваны обогащать ее культурный опыт. Не будем голословными и обратимся за примерами к украинским скульптурным симпозиумам.

Своеобразным эталоном отражения национальной идеи в ландшафтной пластике может служить каневский всеукраинский скульптурный пленэр «Шевченкова аллея», впервые за всю историю отечественного пленэрного движения проведенный в 2007 г. под патронатом Президента Украины, и с того момента подняв статус данной формы творчества скульптора на уровень общенациональной значимости. Тогда же на конкурсной основе были отобраны 19 скульпторов из Киева, Львова, Харькова, Донецка, Днепропетровска, Днепродзержинска, Херсона, Черкасс, Винницы, Краматорска, Симферополя, Золотоноши. В результате симпозиума почти два десятка скульптурных композиций, выполненных из Ямпольского песчаника, были размещены вдоль всего пути, соединяющего Успенский собор Канева с местом перезахоронения Т. Шевченко на Чернечей горе, вполне удовлетворив ожиданиям Президента, видевшего в проекте одну «з различных образных доминант м. Канева і Шевченківського національного заповідника, що справлятиме глибокий емоційний та естетичний вплив на відвідувачів, виховуватиме почуття гідності і патріотизму», как сообщалось в письме Главы Секретариата Президента Главе Черкасской Облгосадминистрации А. Черевко.

Стилистически и по уровню художественного осмысления Шевченковианы работы очень разные, что позволяет нам увидеть всю широту диапазона авторского диалогизма с национальной идеей как внутренним ощущением культурной идентичности. Во всяком случае, по сравнению с британскими пленэристами украинские скульпторы демонстрируют абсолютную свободу и профессионализм использования (в целях адекватного выражения субъективной идеи и индивидуальных эстетических установок) адаптированного личностными форматворческими принципами целостного культурно-исторического опыта отечественной и мировой пластики. Наивно-беспомощного натурализма мы здесь не найдем, ибо качественная профессиональная базовая подготовка изначально формирует не только мировоззренческие навыки украинских скульпторов, но и надежные основы внутреннего чувства формы, ценностного отбора масс, первостепенных для создания нужного эмоционального настроения, и в то же время не зависящего от рабского следования натуре. Безусловно, не все участники на безупречном уровне справляются с решением данной задачи, но ведь в этом и состоит суть нетиражной ландшафтной пластики, за которой легко просматривается ее автор со своими пластическими предпочтениями, индивидуальным

видением, уникальностью ценностной системы оценок. Включенные в парковый контекст такие работы наполняют его живыми пульсирующими энергиями, делающими жизнь города и его обитателей насыщенной, исполненной неподдельного интереса к творческим проектам. Так, некоторые скульпторы предпочли пластически осмыслить литературно-иллюстративную концепцию, фокусируя свое внимание на конкретных произведениях и персонажах поэзии Кобзаря. Например, Т. Мельников в композиции «Гонта» задался довольно сложной для скульптуры задачей выражения эмоционально-психологической кульминации трагедии, не впадая в буквальную иллюстративность тяжкого преступления; именно благодаря обобщенной, орнаментально-уплощенной по своей сути пластике художник позволяет реципиенту дистанцированно размышлять над сюжетом, историко-литературными параллелями.

Авторскую версию монументально-декоративного высказывания использует Н. Телиженко в триптихе «Коліївщина» («Нас тут триста, як скло. Товариство легло»), где обращается к плакатной лексике рельефа, нанесенного на аллюзивный эфес ножа; знаковость композиции полна развернутых текстовых герменевтик, и скульптор дает им подробные пояснения: «Немає жодного пам'ятника Коліївщині, чи її ватажкам — Гонті, Залізнякові та іншим. Тож я вирішив втілити у своєму творі саме цю тему. Скульптурна композиція має вигляд ефеса ножа, загнаного в землю. На ньому образи гайдамаків, кобзаря, який кличе на сполох. Струни його кобзи входять у землю і вливаються в єдиний гайдамацький порив. Внизу композиції голова коня — як стогін землі, що вибухає повстанням поневоленних мас. Згори — зображення орла, який символізує гноблення українських селян представниками королівської Польщі»... [105, с. 5] Данное произведение идеально «иллюстрирует» тот постулат, что одна и та же истина, имея расширенные прочтения в каждую историческую эпоху, в некий момент соединяет романтический, поэтический и дискурсивный семиотический потенциал, «пускаясь на поиски самой себя», трансформируясь в истину культурного текста, осваивать которую берутся множественные языки разных видов и жанров искусства. И никакая история не в состоянии исчерпать весь смысл произведения, если оно объединяет в своей структуре кластеры смыслов.

Полисемантической емкостью в данном контексте обладает композиция Ю. Синькевича, руководителя проекта, который интерпретирует образ персонажа — «Гамалія», включая его в концептуально усложненную архитеконику вертикали, апеллирующую по абрису и к форме оружия, и к языческим сакральным столпам, покрытым рельефными изображениями, полными символических значений, что затем отразилось на эстетической специфике казацких крестов. Символизм конструктивно многосложной скульптуры в том, что символ ее формируется на разломах и взаимодействиях множественных смыслов,

стилистических традиций и этнонациональных культурных кодов. Здесь нет прямого, «лобового» указания на предмет, с развитой сюжетной подоплекой, хотя символический образ устойчив и не разваливается на фрагменты по линиям архитектурных «разломов». В то же время стилистика крайне индивидуализирована, выдавая «позднюю» архаизированную манеру скульптора.

Любопытно, как трансформируется поэтический образ под воздействием логики абстрактного творчества, свидетельством чему стала композиция «Катерина» симферопольского скульптора С. Никитина. Он говорит, что после того как перечитал Кобзаря, полученное впечатление изобразил умозрительно энергетическими линиями: «Проаналізувавши отриману інформацію, я прийшов до висновку, що можна звернутись до гайдамаків з шаблями, ножами, але не менш драматичним буде скульптурний образ Катерини, до трагічної долі якої Шевченко звертався як у поезії, так і в живопису» [106, с. 5]. В итоге был создан знаковый образ, и поскольку он не сопряжен ни с сакральной символикой, ни с чувственно воспринимаемой пластической системой, говорить о глубине семиосферы, на наш взгляд, проблематично, хотя в декоративности дизайнерского решения композиции не откажешь, она действительно «работает» в ландшафте, оживляя его зеленую унылость однообразного партера газона. Символизм многослойного анагогического уровня заменен здесь на индивидуальный (считываемый с поверхности) символизм в-себе-и-для-себя знака, вторжение в пространство которого извне грозит профанацией авторской версии со стороны критика или реципиента.

Соблюдая толерантность по отношению к авторской концепции произведения, следует также помнить об осторожности обращения с культурными кодами, уже созданными текстами, манипуляция символикой которых, по замечанию Р. Барта, «нередко оказывается историей насилия над ними», причем сами символы нерадивому компилятору «не позволяют цензурировать себя безнаказанно». Утонченно-изысканной мести со стороны прошлого избегают только те произведения художников, эстетическая установка которых, помимо апелляции к высоким смыслам, на деле сохраняет «запредельный по отношению к тексту мир», освобожденный от исторической конкретности. Соответственно: «мы должны читать тем же способом, каким пишем», а «писать в соответствии с логикой символа» — тезис абсолютно верный и для пластической лексики скульптора, тем более что «правила чтения произведения — это не правила, диктуемые буквой (или формой, на которую часто уповаает скульптор — М. П.), а правила, диктуемые аллюзией» [107, с. 352].

Другие участники пленэра избрали символично-аллегорические обобщающие образы, проходящие через всю поэзию Шевченко, либо один конкретный образ скульптор возводил на высоту широких семантических обобщений. Идею свя-

зи поколений, воплощенную в орнаментальной стилистике и личностным отношением, присущим осознавшим свою культурно-генетическую связь с ушедшими цивилизациями, с архаической скифской культурой в частности, воплощает Вячеслав Гутыря в композиции «Спасибі, дідусю...»; умиленно-трогательный образ «Закоханных» создает харьковчанин Феликс Бетлиемский, апеллируя к пластическим традициям народной резьбы; бинарностью поэтической и пластической символики отличается двухрегистровая знаковая композиция Льва Синькевича «Покрова», визуализирующая возвращающихся в Украину аистов, включенных в контекст сакральной иконографии образа Оранты. С большим или меньшим успехом пытались найти адекватный современности субъективный пластический символ/знак, соответствующий поэтическим образам Шевченко, также: В. Дахивных из Золотоноши, Н. Штец из Днепропетровска, А. Шамарин из Донецка — скульпторы, по нашему наблюдению, слишком увлеклись мерцанием пластических суггестий сем, отчего образная интерпретация, во всяком случае для нас, вызывает сложность: форма не желает артикулировать смыслы, даже привносимые реципиентом извне, ибо сама структура не эманурует внятной семантикой.

Безусловно, символический код обладает герменевтической множественностью, если образно-композиционное бытие скульптуры проявляется в символическом поле значений, если работа отстранена от конкретики исторической и субъективной реальности, ибо символическая сема лишена практической меркантильности. Но и свобода авторской интерпретации обязана быть толерантной. Так, львовский скульптор П. Старух в триптихе «Три души» размышляет о судьбе современника, преломляя герменевтику поэтическим видением Шевченко: «Якщо в містерії “Великий льох” Шевченко виводить три Душі, які говорять про свої гріхи, то для мене важливий мій сучасник, його розуміння самого себе, усвідомлення власної гідності, духовних потреб і водночас якоїсь людської сліпоти, а то й взагалі черствості. Для мене важливим був момент, що я виконував свою композицію з каміння, яке залишилося у моїх колег. Цим я ще раз хотів підкреслити: настав час не розкидати каміння, а навпаки — збирати» [108, с. 4]. Желание само по себе благородное, но насколько оно помогло эстетически наполнить композицию, придав ей трансцендентной недосказанности, вопрос спорный. Излишнее концептуализирование часто мешает «простоте взгляда», уводя от запредельности ощущений в абстракцию артикулированных смыслов.

В этом смысле вполне толерантной оказалась скульптура винницкого художника В. Смаровоза, в название которой положена строфа поэта «І на оновленій землі... буде син, і буде мати». Решенная в пластическом ключе, близком сецессийной культуре стиля, композиция воспринимается очень теплой по элегичности сложных переживаний, не отвлекая излишней формотворческой мудреностью.

Автор говорить: «Симпозіум мене схвилював, адже кожен із нас мав можливість висловити своє ставлення до Тараса Шевченка, його поезії, його світоглядів. Було цікаво працювати, відчувати дух усього цього заповідника, бачити канівські гори, якими милувався колись Шевченко. Доля жінки, жінки-матері наскрізь проходить через твори поета. Найчастіше — це трагічна доля, але мені до вподоби інша думка: “на оновленій землі... буде син, і буде мати”» [109, с. 5]. Запредельность символического пространства тут не декларируется, но оно сформировано на уровне личностного видения и переживаний самого скульптора, деликатности его профессионализма, которое не выпячивается, но подчинено голосу формы и духовных энергий.

Другой пример пластической деликатности в отношении с идеей представляет Л. Мисько, которая импровизирует на тему «Сна» («Під калиною дівчина спала»), об'єднуючи излюбленный поэтом образ девушки как символа Украины, с фольклорной поэтикой: «Народна пісня, творчість кобзарів — ось виток джерела Тарасової поезії. В своїй роботі я використала знаковий підхід, подекуди натяк (наприклад, одяг — лише фрагмент плахти), але поряд з тим достатньо пророблене обличчя та гілка калини. Застосовано контраст фактур — шліфова на поверхня поряд з грубо обробленою шпунтом і просто сколи дикого каменю. Сподіваюсь, що відтворила сучасний стан України» [110, с. 4]. Тут следовало бы добавить: символизм действительно не пассивен, но очень критичен (о его изощренной мести мы уже говорили). Теперь же имеет смысл сказать о том, что символ испытывает самого автора, все общество, а также те современные средства выражения, которые используются в произведении, и если, как утверждает семиотика, гармония диалога состоялась, то скульптура «превращается в вопрос» — всему комплексу культурного дискурса, индивидуальному сознанию автора и реципиента как пользователя данного культурного текста, который «в безмолвии» промеряет глубину и пределы формируемых смыслов.

Любопытен и возможно показателен, с точки зрения культурологического «тестирования» коллективного уровня сознания, факт путаницы, случившийся на интернет-сайте одной из экскурсионно-туристических фирм, осуществляющих ознакомление гостей с каневской парковой экспозицией «Шевченковской аллеи», где и теперь, не взирая на письменные указания самих скульпторов разработчикам сайта, перепутаны работы Л. Мисько и В. Протаса, авторство которого приписано скульптуре «Сон» Люды Мисько.

Киевский скульптор В. Протас действительно создал женский образ, но его работа, помимо того что называется «Нимфа Эгерия», семантически тяготеет преимущественно к сакрально-мифологическим космогоническим представлениям древности. Вот что говорит сам автор в интервью сотрудникам музея: «Принаймні двічі у “Кобзарі” Тарас Шевченко звертається до алегоричного

образу Егерії, німфи, яка разом з іншими німфами-каменями, богинями джерела біля воріт Риму, окрім того, виступала Берегинею матерів і породіль, у щорічні народні свята виголошувала Пророцтва. Відтак девіз моєї скульптурної композиції (“На землю правда прилетить...”) — це свого роду пророцтво німфи, що устами Кобзаря віщує Україні майбутнє процвітання. Шевченко постійно використовує у поетичній стилістиці образ водної стихії, часто згадує Дніпро, зокрема, як символ України. Крім того, “Німфа Егерія” є алегоричним образом Доли, де поєдналася Доля Шевченка з Долею України» [111, с. 4]. Стилістика скульптури (архаїзована, але в традиціях модерна) слідує за семантикою: форма, буквально на очах з візрастаючим хтонічним напруженням, ізнутри упруго наповнюється силою і в динамічному спіралевидному русі потоку буття вливається в точку абсолютного часу. Поетично статика і динаміка — це те два полюси скульптури, в межах яких вершиться становлення образу і логіка породження смислів. Але якість пластики тут домінує над багатозначною семантикою рівно стільки, скільки, за визначенням Р. Барта, отправною точкою горизонту вироблення є сам мовний заряджений інтелектуальністю символ і умовами його герменевтики далішніми поколіннями. Отже чому справжній автор вироблення, розпорядячись правом інтерпретації на своєму мовному символічному статусі вироблення, дешифрує культурний код за законами «некої інтелектуальної мизансцени», одночасно не має права на своє творіння, бо не в його власті визначати або обмежувати мовну глибину і багатовекторність сем. Заборона поширюється і на критику: «... будь-яке висновок про вироблення загрожує обернутися або повністю порожнім словом про нього — болтовнею або мовчанням, або ж словом, приводячим до заперечення, до повної нерухомості передположително знайденого ним означеного» [112, с. 369]. Ми ж передбачливо віддаємо мовчання.

Іншим символом України, ніж Мисько і Протас, є Н. Билик, створивши «Козака Мамая», де декоративна графічність образної трактовки підкреслена уплощеним «низким» рельєфом пластичного рішення, по-парсуноному лаконічно і сдержано: «Мій вибір впав на козака Мамая, бо я вважаю, що він є символом України. Під час роботи я поміняв пісковик на інкерманський вапняк. Щоправда, розмір каменю не дав можливості втілити задум повністю. З одного боку рельєфного пояса — похід козаків з атрибутикою козацької слави. З іншого — батальна сцена. Нижню частину композиції виготовлено у вигляді сходів. До скульптури можна підійти, стати на сходинки, покласти квіти» [113, с. 5].

Обобщает поэтические впечатления и С. Сбитнев в своем «Прометее», используя постмодернистские императивы свободного фрагментирования формы: «Напередодні симпозіуму я ще раз перечитав “Кобзар” і в поемі “Кавказ” зримо побачив образ Прометея, який взагалі дуже імпонував мені ще з міфологічної

спадщини. У Шевченка цей образ алегоричний, він прийнятний для широкого простору. Дух боротьби, закладений у ньому, завжди надихав миців» [114, с. 5]. Столь серьезная установка автора смягчается, пожалуй, помимо его воли и контроля той особой «иронией символа», о которой известно разве семиотикам, но к которой следует привыкать и скульптору, ибо: «существует ирония символов, своеобразный способ поставить язык под вопрос благодаря наличию в нем совершенно явных, совершенно очевидных излишеств» [115, с. 370]. И уж если украинская пластическая ментальность в своем основании опирается и на культуру барокко, то подсознательно скульптор актуализировал именно «барочную иронию», играющую «с формами, но не с сущностями».

А вот в работе В. Кочмара «Невільник» («Поховайте та вставайте, кайдани порвіте») пластика продиктована сугубо модернистской логикой формообразования, вне иронии склоняясь к пуристской чистоте высказывания. Концептуальный знак-идеограмма по-философски интерпретируется скульптором, обращая его социальный пафос, поэтическую семантику к каждому заинтересованному зрителю, готовому размышлять, как сам автор, над сентенцией «Свобода — осознанная необходимость»: «Вся творчість Шевченка пронизана ідеєю боротьби за свободу, яку я розумію не лише як свободу від поневолювачів — царів та поміщиків, а як свободу людського духу. Я створив скульптуру в'язня, раба, який ще не зовсім усвідомив внутрішню свободу, якому ще належить розірвати пута в собі...» [116, с. 5] Трансперсональная символика, умозрительная лаконичность пластики, где истина артикулируется не автором, но через автора, прошедшего все круги образной десакрализации и теперь стоящего перед выбором: освобождение от пут модернистского позитивизма или осознание абсолютных истин «негативной диалектики»?

Смогли ли осуществить этот выбор два других скульптора, отказавшихся от личностной герменевтики конкретных событий и идей, избрав знаковое творчество вместе с мечтой о трансцендентном?

Знаковую образно-композиционную структуру — в композиции «Народження генія» использовал херсонский скульптор Ю. Степанян, пытающийся избежать пустоты плакатной лексики и одновременно обойти болтливую многословность натурального веризма, оставляя фундаментальные парадигмы в потенции формальной пластики. Степанян нахлопал геометрию символизма на пластические цитаты элегической транскрипции: его мать-оконце еще сохраняет настроение, и можно дословно понять, что хочет сказать скульптор, правда, намек именно на «генія» не имеет прямых зацепок, хотя поразмышлять о судьбах украинцев и всей национальной культуры, как советовал скульптор, тут можно с легкостью: «В скульптурі все слід робити так, аби залишалась можливість ще щось додати... Повна висловленість вже не дивує. В своєму творі я міг би завершити всі деталі,

та навіщо? Гадаю, що кожен скульптор іде від анатомічного до символічного. Я довго думав над тим, що саме слід створити у цьому святому місці. Зупинився на знаковій роботі “Народження генія”, адже кожний поет, народжуючись, несе свій хрест» [117, с. 4]. Ошибка многих современных скульпторов в том, что они путают символ, как архетип духовно-культурных кодов, с поверхностным знаком, где смысл исчерпывается буквальным его значением (как идеограммы дорожных знаков или нотной грамоты), не сопрягаясь с более глубокими семами. Происходит подмена функций символа поверхностным знаком, против чего предостерегали Ю. М. Лотман, Р. Барт и другие семиологи, философы и культурологи. Главное, что скульптуру в таких теоретических системах трактуют исключительно с дидактических устаревших позиций, тогда как в новом миллениуме столь желательно и просто необходимо говорить о более высоком предназначении труда скульптора — о трансцендентном, вневременном, абсолютном, истинно духовном, и прозревать эти тонкие смысло-образы необходимо в каждом мгновении, каждой случайности форм, смыслов земного бытия, как тому учил еще Платон.

Скульптор из Днепродзержинска Г. Хачатрян в композиции «Наша дума, наша пісня» также избрал лаконично-рациональную формулу знака, стремясь сообщить ему вполне чувственные эмоции. Хачатрян поясняет: «Для мене твори Тараса Шевченка — це туга за рідним краєм, вболівання за долю народу, його національне самовизначення. Методом візуальної площини я прагнув передати особливості української культури, відобразити гармонію душі українського народу, тому моя робота має форму кобзи. Ніколи не вмре душа народу, доки в піднебесся лине його пісня — чи то радісна, чи сумна...» [118, с. 4] Сказано очень поэтично, но насколько в силах умозрительная логика дизайнерской стилистики знака эманировать это благородное желание? Свою позицию по этому вопросу мы уже достаточно артикулировали, сошлемся лишь на еще один тезис Р. Барта, касающийся знаково-структуралистской системы высказывания, где личность художника как скриптора весьма неоднозначна, требуя к себе понимания, в том числе в сфере языкового тезауруса. Сменивший традиционного автора традиционного произведения скриптор/скульптор «несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» [119, с. 389]. А если нет автора — нет герменевтики его текстов, только пространство скульптуры само порождает некие быстро улетающие смыслы, и автор «по ту сторону» культурного дискурса вынужден контрабандным товаром протаскивать пояснения и толкования, волнуящие и с неподдельным чувством говоря о душе, самовыражении и пр. Но не проще ли

было сменить правила игры, перейдя от наигранного пуэрилизма концептуальной логики к истинному агоническому заинтересованному поиску истинного «абсолютного времени» в искусстве? Легко спросить. Сделать трудно. И в этом мы отдаем себе отчет, не стремясь впасть в огульное критиканство, но горячо желая усмотреть во всем происходящем следы или хотя бы намеки истины.

Подводя итог каневскому пленэру, нельзя не отметить и такого пока еще типичного для нашей культурной ситуации факта: чувствуя превосходство в области профессионализма пластической культуры, тем не менее, нам безусловно еще следует учиться и учиться (!) культуре архитектурной привязки каждой отдельной скульптурной композиции к конкретному месту ее постоянного экспонирования. «Сваленные» без некоего продуманного плана на партер аллеи в три ряда как на гаражной распродаже ненужных вещей, к которым сложно подойти для близкого осмотра и вдумчивого диалога с произведением, — такое безответственное отношение архитектора снижает общее впечатление от мероприятия. Ведь мало созвать скульпторов, чтоб они создали работы, которыми можно «заставить» пространство. Важно иметь чувство такта, уважение к зрителю, наконец профессиональную гордость, чтобы грамотно подойти к проблеме создания качественной экспозиции, и ведь именно это буквально подкупает в первом же попавшемся западном симпозиуме, где качество пластической работы может быть очень средним, но зато культура экспонирования настолько мощной, что она вытягивает на себе весь симпозиум, придавая ему высокий класс и даже шик!

Когда-то модернисты вызвали кризис денотации, обогативший культуру расширением возможностей языкового выражения. Сегодня проблему составляет уже не денотация, не буквальное смыслоконструирование, но символическое и соответственно коннотативное изображение, где частенько язык пластической формы, пытающийся высвободить семантическую энергию, впадает в «невроз». Способна ли аналоговая пластика дискретных элементов создать полноценную знаковую систему, если изображение квазитавтологию и не обладает динамикой запроса культурных кодов, позиционируя себя сообщением без кода? Бескодовые денотативные изображения, если верить Барту, манифестируют псевдо-истину, пытаются натурализовать символические изображения копируемых первообразов и «придать вид естественности семантическому механизму коннотации, особенно осязаемому в рекламе», хотя известно, что «сам факт отсутствия кода, придавая знакам культуры видимость чего-то естественного, как бы лишает сообщение смысловой направленности» [120, с. 312]. Подобно текстовым рекламам, направляющим, ведущим мысль и видение реципиента по единственно нужному производителю продукта руслу, не позволяя уклоняться от намеченного вектора, — композиции многих визуальных произведений современности содержат репрессивную функцию в виде навязываемого концепта,

«закрепляющегося» на подсознательном уровне, весьма тонко манипулируя сознанием реципиента и ограничивая свободу герменевтики. Между тем буквальное денотативное изображение, бесстрастно цитирующее/калькирующее культурные коды в ущерб обладанию собственным смыслом, все же может удваиваться за счет тезауруса реципиента, выбирающего из культурной памяти необходимые аналогии по примеру психодиагностических тестов Г.Роршаха. «Такой привативный модус изображения соответствует его потенциальной неисчерпаемости, — разъясняет Барт. — Это отсутствие смысла, чреватое всеми возможными смыслами... “Буква” изображения — это исходный уровень интеллигибельности, ...однако такая интеллигибельность, именно в силу своей бедности, остается виртуальной, так как знания любого индивида, живущего в реальном обществе, всегда превосходят “антропологический” уровень, позволяя улавливать в изображении нечто большее, чем одну его “букву”. Нетрудно заметить, что, с эстетической точки зрения, денотативное сообщение, будучи одновременно и приватным, и самодостаточным, являет собой адамов модус изображения...» [121, с. 306–308]. Барт условно называет не-смысловые образы «непорочными изображениями». Только вот не оскорбительно ли для художника манифестировать свою инфантильность, паразитировать на культуре реципиента, оставляя свое сознание в состоянии «табула раса» и не имея за душой полноты творческого горения духа? Ну ведь так очевидно: этот путь «сообщения без кода» является скорбным путем деконструкции и разрушения культуры (во второй главе мы столкнемся с таким примером пустого знака, предложенным В. Волосенко, вернувшимся на родину, полным «передовых идей» пленэрного творчества после длительного североамериканского периода своей жизнедеятельности). И тут не спасут оправдания, что-де любой денотативный образ, самый тавтологический, все-таки имеет узкий пласт некоего кода, случайно привнесенного автором, копировавшим оригинал не абсолютно точно, опять же, не постигая глубины образа и не владея такой степенью мастерства, как сама природа или всемирно известный классик, невольно ставший культурным донором. Тем не менее, современные художники с завидным упорством переносят акцент эстетически ценного с произведения на его исполнение, на саму деятельность, жесты и даже на буквальное свое бытие как изначально бесценное для культуры нации (художник может амбитно «подписать» не только весь город, но Вселенную или каждого из присутствующих на светской вечеринке). Символическая глубина произведения при этом, безусловно, мелеет и исчезает, ибо обрывается связь с трансцендентным идеалом, когда все внимание устремлено на структурные функции объекта, на значимость тех элементов, из которых конструируется модель: «объект воссоздается для выявления функций, и результатом, если можно так выразиться, оказывается сам проделанный путь» [122, с. 256]. Типичным с этой точки зрения — «структуральным»

художником выступает, например, Ж. Кадырова при создании в 2008 г. в Киеве объемных графиков в духе супрематизма Малевича, или весной 2009 г. при установке в Шаргороде «памятника» — объекта под кафельной «простыней», когда автор добродушно подсказывала жителям, что-де теперь каждый из них может домисливать на пьедестале именно себя. Ту же мотивацию предложили в марте 2011 г. киевлянам братья Озюменко, внося в Книгу рекордов Гиннеса бронзовые «стоптанные башмаки страхового агента» (хотя известно, что искусство по своей природе не может замещаться функциями философии, социологии, психологии и рационального концептуализирования, современные художники испытывают квази-гедонистическое наслаждение при всяком очередном нарушении этого постулата). Подобная актуалистская деятельность вопреки традиционному творчеству художника с его устремленностью к абсолютной истине и красоте лишь формально выявляет функции культурных элементов, поскольку предопределяющей является та самая бартовская «динамика запроса», что кластерно упорядочивает множественность форм. Но она же стремится к адекватному культурно-историческому монтажу с неизменным участием интуитивного чувства перспективы, а это последнее условие творческой кухни, к сожалению, сегодня, как правило, не выполняется, и знаки распадаются, рассыпаются, теряя значение вне культурного профиля. Формальный монтаж, каким бы концептуальным он ни был, не оправдывает себя без системной целостности. Такое «усеченное» отношение к творчеству отнюдь не редкость. Но мы хотим противопоставить современной «лоскутности мышления» беспрецедентный опыт украинских пленэров.

На фоне великого множества международных скульптурных симпозиумов украинские пленэры, пожалуй, единственные, где индивидуальная форма работы способна трансформироваться в коллективное творчество, причем в таких исключительных случаях вовсе не следует говорить о живучести традиций соцреализма с его «бригадным методом» унифицированной работы скульптора, утратившего субъективное видение в тисках идеологии тоталитаризма. Скорее, можно было бы искать аналогий в коллективном уставном труде средневековых цеховых братств каменотесов, что выглядит действительно экстравагантно на общем фоне современного индивидуализма. Тем не менее, претенденты цеховой весьма успешной деятельности украинцев имеются.

Например, в июле-августе 2003 г. в Винницкой области скульптурный пленэр состоялся не как обычно, ибо каждый из восьми прибывших художников изначально не планировал трудиться над уникальной композицией, а на сей раз объединял усилия для коллективной работы над единым проектом памятника «Соколянам — жертвам репрессий и голодоморов», сооружение которого осуществлялось на средства, собранные односельчанами. Столь необычная для пленэров форма работы была бы невыполнимой без главного условия: если бы

каждый из восьми авторов не ощущал внутренней сопричастности с исторической судьбой, глубоко-генетическими переживаниями, национальной памятью своего народа. Только так в нынешней культурной ситуации смогла состояться духовная синергия творческих интенций авторов-пленэристов. Впрочем, чтобы обезопасить себя от возможных в творческом процессе недоразумений, художники провели тестовую апробацию «на совместимость»: каждый в начале работы продумал свой эскиз и предложил его на коллегиальном совете. Каким же было удивление скульпторов, когда они обнаружили подобность пластического видения образной и композиционной структуры памятника: три вертикальных пилона в замковых пазах поддерживают камень со словами посвящения, и его венчает символическая фигура птицы, аллюзивно напоминая абрисом трезубец. Концепция (где соединились: языческая народная традиция «коронации» скульптурного изображения героя божественным символом — птицей, христианская идея Святого Духа и искупительной жертвы, семантика национального герба и собственно название села), отличалась бинарностью мартирологических посвящений. С одной стороны, пленэр проходил под девизом «Тени *не* забытых предков», обыгрывавшим название всеми любимого фильма С. Параджанова, и охватывал историко-архивную поисковую деятельность односельчан, ведущих Книгу Памяти, куда они заносят всю новонайденную информацию о погибших земляках (установленными были на момент проведения пленэра 250 имен, которые запланировали нанести на обелиск). Поэтому за работой скульпторов наблюдал оргкомитет активистов с. Сокол, утвержденный сессией правления села из лиц, инициировавших создание мемориала и лично участвовавших в историографическом поиске (это: председатель правления села Л. Горчица, директор СТВО «Сокілянське» В. Чопенко, директор школы С. Лукьяненко, руководитель АТП пгт Чернівці М. Бровко, композитор В. Зиняк).

Руководитель проекта, скульптор Алексей Алёшкин, также предложил посвятить пленэр светлой памяти умершего в тот год талантливого украинского скульптора Николая Степанова, ярчайшего представителя одесского андеграунда 1960–1970-х, горячо поддерживавшего пленэрное движение в Украине, будучи сам его активным участником. Удивительно это или нет, но итоговый коллегиальный проект абсолютно соответствовал стилистике пластической культуры Степанова. Достаточно вспомнить для аналогии стоящую в с. Буша его антропоморфную композицию «Роксолана», увенчанную соколом, посвященную родному селу в Одесской области — с. Роксоланы.

Как принято традицией, богоугодное дело пленэристов перед началом работ освятил отец Василий, прибывший в карьер с. Букатинка, где готовились к работе три династические семьи скульпторов: Юрий и Людмила Мисько, Степан и Орест Яворские, Алексей, Людмила и Петр Алёшкины; а также Сергей Донченко.

Мемориал уподоблен храму-алтарю: между его трех пилонов с вырезанными в песчанике именами жертв лежит символ времени, истории и человеческих судеб — жернов. Установлен он на искусственном кургане, фланкируемый с трех сторон традиционными подольскими мемориальными крестами, а по внешнему кругу — «межевými» камнями, подобно древним ограждениям мест захоронений героев. Торжественное открытие, приуроченное к ежегодному региональному празднеству народного творчества «Подольский оберег», сопровождалось двумя (православной и римско-католической) службами по убиенным и замученным.

Есть еще другой любопытный пример коллективной пленэрной деятельности скульпторов. Вообще мы, наверное, не будем противоречить истине, если констатируем такой факт: украинские скульпторы единственные пленэристы, которые способны ради агонического духа и национальной идеи терпеть самые экстремальные условия работы, граничащие с пределом физического выживания, нарушающие все марксистские предусловия творческой работы. Ну, разве способен западный вальяжный художник, привыкший работать в комфортных условиях, сопрягая приятность творчества с отдыхом, занимательными экскурсиями, — разве согласился бы он на почти каторжную работу на абсолютно зимнем пленэре, когда градусник показывает $-27-30^{\circ}\text{C}$, когда техника отказывает, а скульптор должен держаться жестких сроков заказчика, за символическое, по сравнению с западными «теплосезонными» пленэрами, вознаграждение и на большом (практически по Джордано Бруно) героическом энтузиазме; качественно выполнять работу, чтобы парк городского медицинского центра пополнился декоративно-пластическим знаком, эстетически насытившим весь комплекс, придав ему уютности? Однако именно это позволили себе В. Протас и В. Гутыри в феврале 2011 г., обрабатывая блок камня в с. Еремовка — базы, а фактически дачного участка Гутыри, приспособившего его для скульптурной работы. Так сложились обстоятельства, выбирать не приходилось и нужно было выполнить монументальный дизайн-проект для Донецка, утвержденный главой медцентра ОХМАТДЕТ, академиком В. К. Чайкой: 2,5-метровые, условной пластики руки, символизирующие множество рук всей нации, оберегающие хрупкий эмбрион новой жизни и высоко возносящие его к небу (сферу эмбриона отливали из искусственных материалов другие мастера). Скульптура достаточно проста по композиции, символике, не претендуя на глубину семантики. Могут сказать: подумаешь, обычная халтура, но тогда уже — вполне на уровне формальных программ многих авторов международных скульптурных симпозиумов, в том числе рассмотренных нами выше. И кстати, было бы бесчеловечно требовать от художника в таких условиях расширенной семиосферы пластической структуры, но изначальная знаковость эмблематы (вспомним сады барокко) и не подразумевала ее. Хотя мнемоническая суть знака, по нашему убеждению, довольно близка к архетипальности, ибо

скульптура размещена на территории Донецкого медцентра, предполагая особого рода повышенные эмоции, надежды и почти обрядовую мнемонику, ориентированную на будущее — буквально рождение новой жизни, а не на прошлое, как вся письменная культура, если следовать теории Лотмана. В данном парке соединяются предусловия письменной и дописьменной культур, как в пространственно-временной «червоточине» физиков искривляется состояние сознания само по себе, даже без усилий воздействия скульптуры, поэтому любой адекватный ситуации знак в данной зоне обретает архетипальную полноту, эмануруя исключительный потенциал историко-культурных кодов. В подобных случаях «члены “бесписьменного коллектива”» ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это и делают многие бесписьменные народы, обращаясь к гадалкам или колдунам. По сути дела, необходимость, “посоветоваться” (с врачом, адвокатом, старшим) представляет собой рудимент той же традиции» [123, с. 348]. Семантика данной скульптуры поэтому обретается во внеличностном опыте, и там же находятся сакральные символы и мифы древних «устных» культур. Но даже если бы она находилась в обычном сквере и требовала правильного истолкования со стороны «знающего» посвященного либо оставляла право самому зрителю выбирать контекст толкований, исходя из его личностного опыта, — в любом случае: ее инвариантный смысл заключен именно в символизме коллективного «состояния выбора», в коллективном сотворчестве двух скульпторов, где также не возникало никаких субъективистских напряжений: «Может показаться парадоксом, что появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры. Однако представленные материальными предметами мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный, а в текст ритуала. <...> Самое существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен. Это приводит к тому, что синтаксические связи этих символов с различными контекстами оказываются “разболтанными”. Словесный (в частности, письменный) текст покоится на синтаксических связях. Устная культура ослабляет их до предела. Поэтому она может включать большое число символических знаков низшего порядка, находящихся как бы на грани письменности: амулетов, владельческих знаков...» [124, с. 350–351]. Чтобы закрепить сказанное визуальным примером, сравним мнемоническую эмблемату медцентра Протаса и Гутыри со знаками синтаксического порядка, которые украшают уже упоминавшийся Пушкинский бульвар г. Донецка, ибо не только скульпторы-пленэристы участвуют в его ежегодном пластическом украшении, но и керамисты, утверждая монументальные, как на наш взгляд слишком громоздкие и эстетически не выразительные структуры. Скульптурные же знаки, тяготеющие к обрядовой культуре, безусловно

выигрывают; тогда как керамические требуют дополнительной системы текстовых истолкований, являясь полыми по сути и буквально, однако в контексте дизайнерских задач это не составляет такой уж серьезной проблемы. И все же.

«Пустые знаки» не могут не настораживать. И вроде бы художник создает свою современную модель мировидения, свою систему рефлексирования, и есть причины говорить о нововведениях, отличающих его творчество от прежде созданного искусства, но в то же время интуитивное ожидание немногими представителями критики привычного разочарования, поверхностного генномодифицированного творчества, стерильного в своем искусственно-облегченном варианте, беспокоит все более и более. Внимательный критик испытывает конфуз от ощущения обмана, когда в новой упаковке современного (актуального) искусства обнаруживает истлевший образ-объект, расчлененный, концептуально перестроенный и заново собранный в *иное*, где символическое мышление грубо выталкивается сноровкой структурного оперирования монтажными работами по конструированию из культурной копилки пазлового пастыша. Такое искусство востребовано, как уже выше говорилось, на Западе, у нас — покупаемо некоторыми узкими кругами «гурманов» от искусства. И все же история знает, что близок час, когда ситуация в культуре разрядится возникновением, по выражению Р. Барта, синергии *символично-парадигмально-синтагматического* типа воображения/сознания. Искусство обретет утраченную глубину и восстановит заново связь с идеалом, обновит свое отношение к традиции, но уже имея опыт системного видения целого, умея предвидеть перспективы тех или иных взаимоотношений сложных культурных кластеров. Поначалу это новое, еще находясь в оппозиции к официальному типу мышления эпохи, пробивается постепенно, но затем будет занимать доминирующие позиции с тем, чтобы со временем также уступить сцену истории иным искусствам будущего.

Впрочем, на определенном уровне рекомбинации культуры и при выполнении «облегченных» задач рекламного стайлинга или дизайнерских проектов «варварская» модернизация — да, безусловно, нужна. Но, по большому «гамбургскому» счету, культура нации при любых «погодных условиях» обязана создавать действительно эволюционно-новое, чтобы не впасть в гистерезис, хотя «пророков в своем отечестве» она своевременно едва ли сможет различить, ведь необходима жизнь целого поколения, чтобы современники постфактум осознали, что такие таланты, как некогда А. Модильяни или М. Утрилло, из-за нищеты расплачивающиеся за тарелку супа своими работами, на самом деле станут веховыми фигурами в истории не только национальной, но и всемирной культуры. И стоит ли тут напоминать избитые императивы, равно как и то, что еще Г. Сковорода не уставал напоминать: не на светских раутах и балах обитает истинная элита нации, также как исчерпывающе точно по этому вопросу высказался и Ф. Ницше,

осуждая «толпу людей культурных», но приветствуя тех, кто творчески работает вдали от грязных источников вдохновения, в тиши своих мастерских, куда не заглядывает суэта, равнодушие, алчность и меркантильность городской жизни. Ярким примером осмысления и руководства этими заповедями является творчество американского писателя Томаса Пинчона, радующего современников своими новыми книгами, но ведущего абсолютно скрытый от масс-медиа и коммодифицированного общества образ жизни.

Многие украинские скульпторы могут подписаться под словами Ницше. Более того, Ю. Л. Синькевич даже видит в таком осознанном затворничестве одну из мотивационных причин расширения пленэрного движения в Украине: «Скульпторы — це найбільш відособлені митці, їхні майстерні — це помешкання, де вони живуть і працюють. На симпозиумах митець іде до людей. Спочатку йде спілкування з колегами — художниками, потім коло спілкування розширюється, митці допомагають один одному порадами, а часом і фізично творити мистецький витвір. Для мене це було свято» [125, с. 5].

Чтобы уяснить неоднозначность существующих интерпретаций национальной идеи в творчестве художника, сделаем небольшое отступление в теорию вопроса.

Sketch о теории нации в культурологическом пространстве

«На фундаментальном уровне мир становится более современным и менее западным. ...Модернизация не обязательно означает вестернизацию. Незападные общества могут модернизироваться и уже сделали это, не отказываясь от своих родных культур. ... Индигенизация стояла на повестке дня во всем незападном мире в 80-е и 90-е годы XX века»; «Безопасность мира требует признания глобальной мультикультурности. ...В полицивилизационном мире курс на создание состоит в отказе от универсализма, признания разнообразия и в поиске общих ценностей». «Система ценностей, культура и законы оказывают всеобъемлющее влияние на то, как государства определяют свои интересы»; «Цивилизация — наивысшая культурная общность людей и самый широкий уровень культурной идентификации».

Самюэль Хантингтон, Столкновение цивилизаций, 1996

Несмотря на то что искусство и культура обладают «транс-исторической формой» (благодаря транзитивности языкового выражения, направленного на преобразование действительности, а не на простое удвоение ее, так что любые

системы полагаемого смысла открыты для ускользающей семантики вследствие антропологической природы человека, способной создавать несколько смыслов одним и тем же высказыванием), тем не менее, к «не-смыслу», не-образности можно лишь философски-зрело стремиться, ибо «вырабатывать смысл — дело очень легкое; им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл — уже бесконечно сложнее, это поистине “искусство”; “уничтожить” же смысл — затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. ...у смысла может быть только противоположный смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл», и нет гарантий, что этот последний не окажется абсолютной глупостью, в лучшем случае — абсурдом [126, с. 285–288]. Правда, никто не может утверждать, что сегодня обычный реципиент способен легко выделять из массы конформной продукции ту, что содержит порок бескодового денотата, натурализирующего псевдоистину символическими изображениями; конечно же, ему гораздо проще разбираться с традициями классических образцов, используемых новой генерацией художников приблизительно так (если не брать в расчет мотивацию), как в свое время использовались славянские «кужбушки» или популярный в Европе альбом Виллара де Оннекура. Столь же трудно спрогнозировать время, когда социум безошибочно научится дифференцировать искусство трансцендентных смыслов от масскультуры, рекламного дизайна. А значит, этой слабостью общества еще долго можно корыстно пользоваться, как это и делает большинство коммодифицированных представителей культуры и искусства, хотя также можно, несмотря ни на что, бросая вызов нищете и одиночеству, работать на «мессианское» время, на истину, отстаивая право высокого творчества, не вмещающегося в рамки коммерческих проектов культуриндустрии. Десятилетиями ранее Барт классифицировал аналогичные ситуации сверх-выбора не иначе как интеллектуальным ребусом и «важнейшим историческим парадоксом», ибо «рекламное изображение *откровенно*, по крайней мере предельно выразительно», а «развитие техники, приводящее ко все более широкому распространению информации (в частности, изобразительной), создает все новые и новые средства, которые позволяют смыслам, созданным человеком, принимать личину смыслов, заданных самой природой» [127, с. 298–312].

Вышедшие из под контроля процессы чрезмерной индивидуализации социума и культуры в разобщенном мире, тяжело поддающемся мультикультурной глобализации, стали причиной корректировок научно-исследовательской оптики, где бытующий с XVIII в. термин «национальный характер», а с XX в. — «национальное сознание», уже в миллениум заменяются на столь сегодня привычную дефиницию «национальная идентичность». Теории нации упруго противостоят энтропным энергиям, разрабатывая комплексы социокультурных программ по национальной самоидентификации. Больше того, стратегически важным

в них становится пункт укрепления чувства национальной гордости, ибо как справедливо отмечает Э. Смит: «Поняття національної гідності теж не настільки просте, як може здатися. ...Гідність слід “наново відкрити” внутрішньо», ибо достоинство как истинная ценность «приховано зовнішніми спотвореннями» [128, с. 35]. Философы уточняют: на фоне индивидуальной разобщенности культура преступно много внимания уделяет форме, знаковому монтажу, забывая об объединяющих человечество вечных гуманистических смыслах; разведа созерцание и метод по разные стороны мировосприятия, вследствие чего мы сами угодили в свою же ловушку, сведя к пустой (концептуальной) болтовне истинно духовные ценности. Соответственно: «Если не возобновлять и не поддерживать порядок, опираясь на Истину, то стихийные силы приведут все в состояние хаоса и анархии, когда на уровне Вселенной происходит дезинтеграция, а на уровне общества — смерть культуры»; «Если в XIX веке атеизм и материализм были более теоретичны, то сейчас они стали образом жизни... Скептицизм и цинизм, относительность этических и эстетических ценностей, индивидуализм и неверие не впервые исполняют главные роли в театре жизни. Все это в меньших масштабах мы встречаем и в Афинах в эпоху Сократа, противостоящего софистам, которые утверждали, что человек является мерой всех вещей, и что истина одного является не менее истинной, чем истина кого-то другого»; между тем «человек приближается к истине по мере того, как она внутри него сама приобретает более четкие очертания и форму... Истина присутствует во всем, нет двух истин, но каждый должен приложить усилия, чтобы открыть ее внутри и вокруг себя. Познавая себя, мы познаем мир. Познавая вселенную, мы узнаем самих себя» [129, с. 84–86, 96–97]. Другая трудность (после ухода постмодернизма) в сфере культурологического анализа и критики коннотативных систем та, что семантика коннотативных означаемых не всегда совпадает с представлениями об этих понятиях в денотативном смысле (понятие «честности» разнится у разных индивидов, но сема «честности» может быть представлена чистым концептом, не входящим в дискурсивную синтагму символического произведения). Исключенный из контекста концепт в его «голом» виде, по определению Барта, принимает театральную позу, и смысл знака без синтагмы оказывается «выставленным в витрине» [130, с. 314–315], где сам воздух, по справедливому замечанию А. В. Босенко, — выдуман, буквально «сперт». Произведение в этом случае является стилизацией под «итальянскость», «французскость», «украинскость»... Такие неологизмы сводят качество творчества до уровня шаблонно-поверхностной формы — «fumetto» (подобным «варваризмом» от прилагательного создаются эти режущие слух существительные). Многие постмодернистские пастиши манифестировали всего лишь эффект этой, условно говоря, «итальянскости», словно имитирующий на фоническом уровне иностранную речь пародист,

не знающий самого языка, но уловивший облегченную суть всего, что может быть итальянским — «от спагетти до живописи» [131, с. 115]. В подобном духе рассуждая, мы можем выделить в украинском искусстве и культуре множество шаблонов, в том числе, помимо «украинскости»: «японскость», «египетскость», «ацтекскость», «маньеристскость», «половецкость» и пр. Эти варварски-коннотативные *семы* упрощают считывание формы и «смысла» произведений, облегчая трудности восприятия искусства, в первую очередь эстетически неподкованным заказчиком или зрителем, тем более что работы желают быть купленными, а значит стремятся понравиться, и самый быстрый путь успеха — через редукцию коннотативных означаемых, где образно-композиционная структура прячется за апробированные временем историко-культурные пастиши. Путь легкого успеха приводит к аннигиляции минимальной культурности, как в случае с позолоченным памятником Анатолию Соловьяненко в Донецке (память о «золотом» голосе Украины безлико закована в блеск натурального золота, сияние которого поглощает сам образ, его коннотации, форму; воскрешая в памяти другие величественные памятники кумирам Средней Азии).

Между тем, специфическая «коннотаторная риторика» образов в современном культурном пространстве используется достаточно часто и продуктивно, имея не отрицательное значение, а положительное, энергетически и эстетически насыщая окружающую среду. Так, в сквере жилого массива Краматорска или на окраине Киева перед входом в галерею «Коло» представлены, к примеру, резанные из железного пласта, архаизированно-каррозированные «контррельефы» античной стилистики скульптора Вячеслава Гутыри. Специфика его «коннотаторной риторики», пользуясь термином Р. Барта, заключена в том, что ажуром зияющие в пространстве (без афиширования сложной производственно-технологической стороны оригинального изготовления) силуэты амазонок и собственно культурный код античной вазописи, продуктивно и гармонично работают в современном пространстве города, не подавляя субъективности их восприятия реципиентом и сохраняя метапослание самого автора, перекидывающего мост от исторического прошлого культуры к текущему моменту цивилизации. Семантическая Вселенная контррельефов В. Гутыри не исчерпывает всей полноты смыслового поля, сохраняя в образно-композиционном дискурсе некую долю денотации, «без которой само существование дискурса становится попросту невозможным» [132, с. 317]. Так дискретно-целостные, композиционно-динамичные *эфратические* (от лат. — *erraticus* блуждающий) символы «воздушных» фигур древних греков, скифов, амазонок Гутыря посредством стилистической игры с культурными паттернами наделяет тактичной *эротикою*, формирующей собственное историко-мифологическое пространство-время, коррелирующее с общим денотативно-синтагматическим смыслом. Весь мир дискретных симво-

лов оказывается погруженным в пластическую «фабулу», возвращающую этому миру первозданную чистоту.

Подобный принцип применяет, к примеру, и британский скульптор Энтони Громли, правда, перенося акцент с культурно-исторической духовной преемственности цивилизаций в плоскость катастрофического раскола урбанистики и природы, осуществляя более амбитно-масштабные проекты, в которых решаются отношения человека с окружающей средой, например, стальной 20-метровый «Ангел Севера» (1998, Гейтсхед, Великобритания), или Iron Man (1994, Бирмингем), а также чугунные фигуры в натуральный рост, посетившие многие города мира, проекта Another Place (2005, Ливерпуль) либо его знаменитое 30-метровое «Квантовое облако» (2000, Гринвич). Так что вслед за Бартом и мы рискнем предположить, «что любой мир целостного смысла изнутри (т. е. структурно) раздирается противоречием между системой как воплощением культуры и синтагмой как воплощением природы: все произведения, созданные в рамках массовой коммуникации, совмещают в себе — с помощью разных приемов и с разной степенью успеха — гипнотическое действие “природы”, т. е. воздействие повествования, диегесиса, синтагматики с интеллигибельностью “культуры”, воплощенной в дискретных символах, которые люди тем или иным образом “склоняют” под завесой своего живого слова» [133, с. 318].

Да, модернизации требует само время, но вот с адекватным восприятием временных обновлений, не противящихся логике универсальных законов эволюции, у современников, утомленных неимоверным ускорением темпов бытия, — возникают существенные проблемы, проклюнувшиеся еще на рубеже XVIII–XIX вв., когда европейская культура окончательно сменила способ восприятия мира, заменив религиозное мышление просветительским, и особо не беспокоилась об упадке сакральных языков. Между тем, к примеру, «упадок латыни был частным проявлением более широкого процесса, в котором сакральные сообщества, интегрированные старыми священными языками, постепенно все более фрагментировались, плюрализировались и территориализировались» [134, с. 42]. Подобным образом распад СССР, где идеология фактически замещала собой религиозное мышление, привел к очередному крушению мифов, подтолкнув нации к реформированию своих национальных идей, ибо проблема утраты «мессианского» (В. Беньямин) времени культуры сразу же стала заметной. Еще бы, коммунисты, оглядываясь на Просвещение, Французскую революцию, разворачивали шкалу истории в бесконечности позитивистского прогресса. По счастью, XX в. на своем излете осознало важность метафизического восприятия одновременности бытия так, как это понимали древние, не ведая линейной причинно-следственной связи исторических событий, и потому, скажем, художнику средневековой эпохи в голову не могло прийти пытаться узнать, как именно одевались

в I в. нашей эры герои Священного Писания, он писал и лепил, и ваял их такими, какими видел своих современников.

Между тем, реактивация «мессианского» ощущения времени не является делом мгновенным, даже когда современные актеры выходят на сцену играть «Гамлета» в джинсах и футболках, или когда постмодернистские художники, демонстрируя утонченность своего исторического мышления, обильно цитировали гениев прошлого. Так или иначе, современное искусство наций все еще в поисках творчески-продуктивных интенций и четких ориентиров в «гомогенно-пустом» (В. Беньямин) времени, тем более на этом непростом пути — столь сладостны и соблазнительны сомнительные альянсы культуры и искусства с политико-финансовыми стратами, а ущерб естественной самоидентификации наций пока так не явен. Соответственно, мировоззренческие aberrации диффузируют с идеологиями национализма, теориями наций и проявляются в культурных стратегиях (особенно заметных в крупных международных проектах), в системе мышления, в художественном видении, апеллирующем к неким символам, семиотическим кластерам, подчиняя себе средства выражения и волюнтаристски выступая от имени современности, воздействуя на реципиентов, их духовный мир и чувства. «Искусство в витрине» камуфлирует изощренный обман феерическим блеском, возбуждающим воображение, но парализующим трезвое восприятие истины, в итоге — невежество торжествует над образованностью. Метод не новый: его критика даже успела войти в сокровищницу латинских сентенций, успешно цитируемых в разные времена общественными деятелями. Например, в XVII в. лорд Эдвард Коук, спикер британского парламента, а несколько позднее Эдмунд Берк, политолог XVIII в., критиковавший «Век Просвещения» (трактат «В защиту Естественного общества...»), многозначительно изрекали сакральным языком латыни: «Иногда изукрашенная ложь во многом кажется правдоподобней и часто одной лишь силой аргументации одолевает голую истину» [135, с. 429]. Ложь облекается в расхожие образы и концепции, привычные и комфортные обывателям, ленивым, вовсе не помышляющим выходить за пределы очерченного круга идей, где продвижение требует осознания собственной слепоты [136, с. 50].

В качестве еще одного отступления нужно сказать, что после Второй мировой войны практически все движения мирового и европейского либерализма позиционировались проявлением модернистского национального самоопределения. Правда, большие сообщества, например ЕС, декларировались аналитиками прообразом мирового мультикультурного порядка будущего, но при этом такие интернациональные конгломераты, каковым являлся СССР, воспринимались явным пережитком принципов династической державности XIX в. Сам же факт окончательной констатации наступления эпохи пост-национальных сообществ ученые предусмотрительно отодвигают в неопределенную, хотя и неизбежную пер-

спективу, подчеркивая, что статус *быть нацией* — особенно активно приобретаемый молодыми европейскими странами рубежа XX–XXI вв., доказывающими «старым, непрерывным нациям» (Хью Сетон-Вотсон) свою историческую глубину, а значит и обоснованность определения их как «спроектированных наций» (Чарльз Тилли) — является самой универсальной и легитимной ценностью социокультурного, политико-экономического бытия современности. На эту особенность, в частности, обратил внимание Бенедикт Андерсон, автор терминологического определения нации как «особого рода культурного артефакта», обладающего «глубокой эмоциональной легитимностью»¹. Б. Андерсон также определял нацию как «воображаемое политическое сообщество»; где «члены даже самой маленькой нации никогда не будут знать большинства своих собратьев-по-нации, встречаться с ними или даже слышать о них, в то время как в умах каждого из них живет образ их общности» [137, с. 31].

Возможно, прислушиваясь к внутреннему голосу «общности», современные культурология, критика и искусствоведение вплотную подошли к необходимости кропотливого изучения кластера проблем, связанных с социоаналитическими дисциплинами общественных наук, где базовыми являются проблемы культуры национальных сообществ, теории наций, языковых феноменов, преломленных сквозь призму универсальных систем (идеологии, религии, этоса, художественного сознания и пр.). Правда, отечественные ученые испытывают пока трудности при анализе фундаментальных процессов, связанных со свободным перемещением «культурных паломников» по Украине и в Украину (в т. ч. волнами миграций за рубеж и последующим возвращением оттуда некоторых из соотечественников, включая скульпторов, коим успех так и не улыбнулся), приводящим к универсализации творческих пространств и перепроблематизации целого ряда культурологических феноменов. Национальная идея, разрабатываемая государственной властью при мощной поддержке амбитной (часто вынужденно-чуткой

¹ Вместе с тем, ведущие ученые едины в том, что социокультурные понятия нации, национальности, нацио-нализма оказалось невероятно трудно определять и анализировать в академических формулировках, что спровоцировало широкую дискуссию по данным проблемам, продолжающую вовлекать в свою орбиту мо-лодые научные силы. Действительно, на рубеже XX–XXI в. был написан по этому профилю значительный корпус научных работ, авторы которых в целом разделяли оптимизм в вопросах осмысления и комплексного изучения данных феноменов. Так что позиция либерального историографа Хью Сетон-Вотсона, убежденно-го в том, что никакого «научного определения» нации разработать нельзя, однако, «феномен этот существовал и существует до сих пор», сегодня воспринимается скорее курьезной фобией ученого, испугавшегося пространственно-временной необъятности проступившего перед его научным взором предмета.

к национальной мотивации) элиты, последовательно внедряется и культивируется в Украине посредством образовательных, языковых, культурных политик на правах «официального национализма». Одновременно идея нации коррелирует с глобализационными тенденциями и в равной мере — с оппонирующими им явлениями регионализации. Безусловно, в такой турбулентности трудно увидеть ответы, скажем, на такие вопросы: каков механизм формирования нации современным полистилизмом искусства; каковы взаимоотношения пространственных гео-культурных явлений с такими временными факторами, формирующими национальную ментальность, как национальные «большие нарративы», модернизированная историография; каковыми будут последствия калькирования готовых западных языковых моделей современным украинским искусством и пр. Тем более, если «территории, с которыми идентифицируется сообщество, сложные траектории паломничества, подвижные, реальные и представляемые границы суть характеристика пространственная, то языковое опосредование воображения есть характеристика временная» [138, с. 15]. В какой степени, адекватной или условной по отношению к временной реальности культуры нации, может находиться субъективная языковая форма художественного выражения — также остается вопросом.

Но факт очевиден: и западное, и восточноевропейское коллективное сознание дозрело до уровня, когда его субъект-носитель — современное сообщество — целенаправленно задумывается над механизмами, в поле действия которых оно бессознательно функционировало до сих пор, на протяжении всей истории нашей цивилизации постоянно «воображая» себя, культуру, искусство и тем самым самовоссоздаваясь в пространстве-времени, генерируя свой полиморфный образ в виде «особых культурных артефактов» (т.е. наций), если прибегнуть к лексике Б. Андерсона. Как только в ходе эволюции изменялось самовоображение сообщества — изменялось представление пространства и времени, ценностно менялся культурный кластер, например, герменевтика рода, нации, национализма; общество искало новых или трансформированных фундаментальных ориентиров, чтобы коллективно продолжать формировать внутренний план самоидентификации, сохраняя себя как нацию и совершенствуя способы воображения, семиологические в том числе. Примерно так это практиковали традиционные общества, культивирующие обряды, ритуалы, инициации, мифы, что позволяло скреплять внешнюю канву историко-событийного бытия с вневременным центром «воображаемого сообщества», обеспечивая целому роду стабильность и силу выживания в любых катаклизмах. Нарушение подобной синергии грозило роду гибелью либо глубоким культурно-экономическим регрессом. Естественно, не только исторически отдаленные, но и сегодняшние события в мире представляют массу примеров тому (особенно после очередных выборов), как мета-

морфозы национальной идеи влекут социополитические трансформации в государстве, изменяя канву исторических и культурных событий, но в той же мере изменяя восприятие коллективным сознанием пространственно-временного континуума нации.

Постоянно обновляющееся в этом многоуровневом потоке искусство подпитывается от корня, общего с нацией как специфического «культурного артефакта», и не всем его актуальным формам уготовано будущее, так же как — не все из них вносят вклад в глубинное формирование культуры, многие из которых еще «при жизни» обрели статус пышных надгробий-кенотафов, в то время как нация продолжает бытие, преодолевая массовые психо-ментальные инфекции, периодически выздоравливая и успешно эволюционируя.

Таким образом, малейшие сдвиги восприятия пространства изменяют траектории культурной самоидентификации и языковых моделей, включая изобразительные языки разных уровней художественного сознания; однако процессы ассимиляции западноевропейской культурной модели в сферах искусства Украины — феномен не столь однозначный, как его принято транслировать с подачи адептов *contemporary*. «И хотя националистический императив конгруэнтности политических и культурных границ все больше проявляет свою несостоятельность в эпоху “заката нации-государства”, столкнувшегося с глобальной дилеммой “супранационализма и инфранационализма”, говорить о его скором исчезновении не приходится. Неустойчивость и ослабление этого императива в уже сложившихся, “старых”, национальных государствах компенсируется его актуальностью и воспроизведением в новообразованных, где заново воспроизводятся модели “официального национализма”, хотя и в менее интенсивной форме. Таким образом, унификация, осуществляемая “официальным национализмом” — это образец его пространственно-временного единства: он не только унифицирует культурное и политическое пространство в настоящем, но и передается в качестве модели для воспроизводства в будущем, для новых государств» [139, с. 14–15]. Языковые, художественно-изобразительные в первую очередь, императивы «воображаемых сообществ» полагаются в качестве временных констант, связующих диахронию истории наций в единство «здесь-и-теперь», где одновременность закрепляется актуализацией «символических форм, осуществляя тем самым в этой непрерывности реальность существования воображаемого сообщества». Все это придает большей уверенности тем, кто верит в возрождение востребованности традиционных вневременных форм изобразительного искусства, теперь обогащенного креативными достижениями пространственного опыта. Так, язык придает нации «естественность и фатальность», «непроизвольность и бесконечность с ее неопределенностью “начала” и “окончания”» [140]. Ведь язык и искусство возникли в доисторический момент

самоосознания себя человеком, однажды увидевшим и вообразившим себя в пространстве-времени природы и космоса. В этом — их обоюдная естественность и уязвимость в отношении памяти и «забвения» как факторов формирования нации (Ж.Э. Ренан). Кстати, тут можно вспомнить о забвении Европой некоторых фактов собственной истории, что послужило причиной неоднократного обвинения ее в «европейском склерозе», и в частности относительно Украины. Поэтому сегодня нам доставляет немало усилий отрезвлять европейское сообщество (как предыдущие два столетия), призывая пересмотреть устаревшие стереотипы в вопросах деления континентальной культуры и истории на «догоняющую» восточную и «развитую» западную зоны. Эта ментальная модель прочно утвердилась в научном и социополитическом дискурсах сравнительно недавно. В 1824 г. историк-позитивист Леопольд фон Ранке узаконил пренебрежительную по отношению к восточноевропейским народам традицию «Очерком о единстве латинского и германского народов», где западная общность «великих народов» противопоставлялась, согласно логике ученого, восточнославянским, якобы не являющимся частью европейского единства. Гегель в «Философии истории» не оспаривал и не подтверждал данную тезу, однако славян видел как частично «приобщившихся к западному разуму» благодаря буферной позиции между Европой и нехристианской Азией, вследствие чего славяне иногда проявляли себя как «авангард, как народы, находившиеся между двумя враждебными силами», впрочем, лишенные «самостоятельного момента в последовательном ряду обнаружений разума в мире». Марк Блок более категорично исключал из европейской историко-экономической и культурно-географической номенклатуры восточную часть, отказывая также в предметной целесообразности научного исследования Европы как целого. Многочисленные эпигоны Блока и Ранке и те ученые, кто считает исключительно Запад истинным преемником наследия античной цивилизации, с великим рвением культивировали одностороннюю картину истории, упуская факт того, что лишь в эпоху феодализма отсталый западный мир смог оправиться и окрепнуть после кризиса и исчезновения античной системы, уже свысока взирая на некогда могучую Византийскую восточную империю, павшую под ударами арабских завоевателей [141]. Напрашивается вопрос: так ли жизненно важно для нас столь безоглядно воспринимать от Запада модель культурного возрождения, когда больше внимания следовало бы уделять внутренней генетической памяти и гордости нации, о чем мы упоминали выше, ссылаясь на мысль Э. Смита. Вопрос не праздный, особенно если учесть, что ЕС на рубеже XX–XXI вв. не полностью изжил унаследованное в искаженном виде представление о своих восточных соседях, правда число западных ученых, отстаивающих истину, после Второй мировой войны заметно возросло. Их общими усилиями (Перри Андерсона и его брата Бенедикта в том числе), а также самими

украинцами доказывается, к примеру, неправомерность современного «воображения» европейской цивилизации, маркированной на прежние зоны, тем более некорректно искать аргументы в ангажированной аналитической мысли средневековья. Кажется странным, что долгое время было принято опускать факты, среди которых и факт распада Римской империи изначально на *развитый* Восток и *отсталый* Запад. Последний на протяжении столетий как-то слишком уж болезненно изживает свой давний комплекс, ибо возрождение Запада началось с процессами утверждения европейского феодализма, быстрого роста городов и феодальных владений [142, с. 15–16]. Современными мыслящими учеными пытаются комплексно рассматривать историко-культурную трансформацию Европы во времени и пространстве, помня об «общей матрице» европейской цивилизации, что дала импульс двум оригинальным версиям своего развития. Например, Перри Андерсон отмечает, что история развития Востока и Запада «с самого начала была погружена в совершенно иную темпоральность», но их пути часто пересекались и взаимодействовали (так, Киевская Русь и Византия были самыми крупными поставщиками рабов в Европе; в XV в. обе части Европы переживали общую депрессию; в XIX в. Украина стала основной житницей, обеспечивая зерном промышленный Запад и т. д.) [144, с. 256]. Но в силу исторических причин кризис феодализма на Востоке приходит с запаздыванием, в момент, когда Запад давно его преодолел, изжив систему крепостничества. Тем не менее, в современной исторической ситуации было бы неверно продолжать исключать Восточную Европу из европейского пространства, ведь с течением времени неровности исчезали, и на европейских территориях распространяется гомогенно-целостная культурная атмосфера, свидетельствуя об общих проблемах культурно-художественного бытия, экономической и политической жизни также. И поскольку искусство и культура Европы и Украины имеют явную общность многих процессов и явлений, то украинский вклад в формирование «воображаемых сообществ» национальных держав Европы не остался незамеченным в «образцовом социологическом сочинении новейшего времени», каким была признана книга Бенедикта Андерсона «Воображаемые сообщества», названная российской исследовательницей С. Баньковской «моделью фундаментального социологического исследования» [144, с. 16]. Только вот старая проблема деления на западную и восточную зоны обрывает сегодня новообразованиями: адаптируя европейские стилевые модели художественной культуры в стремлении «подтянуться» до уровня развитой цивилизации (о пагубности подобной мотивации мы уже говорили не единожды), украинская культура теряет гораздо больше здоровой творчески-креативной энергии, чем приобретает в сомнительной свежести актуальных проектов, отстаивая свое «воображаемое» право быть европейским искусством.

Здесь уместно сделать еще одно небольшое отступление и подумать над тем, что молодые нации Восточной Европы, ведущие дискуссии с ЕС по поводу своей исторической глубины и политической легитимности, иногда слишком поспешно забывают уроки исторического материализма вместе с популярной некогда марксистской сентенцией «Манифеста Коммунистической партии» 1848 г., согласно которой пролетариат каждой страны, прежде чем вести нацию в светлое будущее, должен был «покончить со своей собственной буржуазией». Спустя более 70 лет обнаружилась несостоятельность марксистской теории наций. Либо пролетариат плохо справился с задачей Маркса и Энгельса, и выжившая буржуазия его в итоге победила, ловко отсидевшись в культурных окопах «буржуазного национализма»; либо — ее могильщик подтвердил в очередной раз мудрость восточной философии, согласно которой «убивший дракона — сам становится драконом», и новая буржуазия, отпочковавшаяся от «белых воротничков», лихо покончила с диктатурой неудобного класса, возведя на пьедестал (весьма современного дизайна) себя — новую «национальную буржуазию». И в это же время выжившая часть пролетариата, селяне, интеллектуальная прослойка смиренно занимают очередь в ее галереи, чтобы ознакомиться, посмотреть на диковинную жизнь «в витрине», культуру и искусство новой аристократии нации (Тоффлер достаточно подробно описал механизм отсечения модульной культурой собственных корней). Но как же быть с тем фактом, что самая первая теория наций, в основе которой лежит «Декларация прав человека и гражданина» 1789 г., составляла суть лозунгов празднований Французской республики, начертанных на сооруженных для этой цели алтарях (!); также эта теория наций обязана своей популярностью в веках декларации ликвидации церковных и аристократических привилегий, ущемлявших права свободного гражданина. Сегодня новая буржуазная аристократия миллениума, в т. ч. украинская, свято храня свою клубную закрытость, собирается на торжественные рауты в честь празднования Fête de la Fédération, даже не испытывая каких-то неудобств в вопросе смысловых непопаданий, готовая как прежде освящать землю, небо и воду, носить гигантские статуи Свободы и Природы, петь песни, размахивать знаменами, выпускать голубей и представлять в облике Моисея Робеспьера, спускающегося с гипсокартонного Синая, на котором бы красовалась скульптура Геракла у Древа Свободы... — так, как это в 1793–1794 гг. разрабатывал Давид, учреждая сценарий для ежегодных всенародных революционных празднеств. Не возникает также неудобства у «аристократической элиты» при проведении проектов вроде «Трансцендентность и Сексуальность» (2010), где соединяются низовая, китчево-трэшевая эстетика «человека-животного» с пастишным симулякром «трансцендентного», где божественно-несказуемый смысл высокого искусства ловится (к счастью, безрезультатно) в очередные культурные ловушки-кенота-

фы, единственно оживляющие унылый пейзаж филистерской эпохи нового типа. И что интересно, критику подобных арт-кенотафов Европы находим в аналитических статьях Ницше, Шопенгауэра, Флобера, которые сегодня читаются с чувством острой злободневности. Например, Флобер пишет о современных «торговцах в храме»: «Бесполезность искусства и польза торговли стали в мире ходячими понятиями. ...Кормите человека, одевайте его, пусть его желудок будет переполнен вином, а тело покрыто бриллиантами, но умрет он жалким, опустившимся, презренным, ибо и душе нужна пища... Посему искусство — самое высокое проявление души, в том его задача. Не оскорбляйте же его, ибо это богохульство!» [145]. Увы. Невротическая смесь метафизики с сексом устыдила/оскорбила своей откровенной профанацией даже одинокого аматора тантрического секса, но с высоты подачи серьезной Киевской галереи — вводила в иску многих интеллигентов поверить кураторам проекта. Молох полистилизма и аморальное бунтарство (явно уставшее от своего цинизма, но пока его оплачивают, оно готово будоражить общественное воображение) все также «переходят границы и засыпают рвы», некогда отделявшие «Плэйбой» от священных империй культуры и искусства, фактически демонстрируя театрално-равнодушный экстаз. Пока Разум цивилизации пребывает в поисках ответов на метафизическом Синае, лишь слепые не видят зловещей преходящести испытаний культуры и искусства новыми золотыми кумирами и хаосом. Воевать-то, по сути, уже не с кем, к тому же, как ни парадоксально, но в прежних сообществах границы были более проницаемы и относительно, нежели теперь в эпоху Шенгенских удобств. Мир в стрессе забыл, что национальные суверенитеты ранее «неощутимо переходили один в другой» так, что трудов не стоило историческим державам «на протяжении длительных периодов времени удерживать под своей властью чрезвычайно разнородные и часто даже территориально не соприкасавшиеся друг с другом населения» [146, с. 43]. Вот теперь пришло время задуматься над риторическим вопросом, артикулированным британским социополитиком Энтони Смитом в мгновения прихода миллениума: «Але чи означає це все запровадження нового, глобального типу культури?» [147, с. 124] Не отрицая факт формирования подобного феномена современности, ученый вместе с тем не спешит прощаться с идеей нации и национализма: «Термін “культура” стосується не тільки “комунікації” та її технології, а й різного способу життя і вираження внутрішнього світу через естетичні стилі та засоби масової інформації, людські якості, емоції та діяльність. У цьому сенсі завжди існувала не якась єдина культура, а сукупність культур з різними історичними способами існування <...> Отже, постмодерна й космополітична глобальна культура має бути тільки еклектичною, гібридною, фрагментарною і найсучаснішою, постійно здатною до модернізації, повинна завжди перебувати в стані пошуку “суттєвості”. Подібна культура,

зіткана із різнорідних фрагментів, не може мати великої притягальної сили, навіть коли спирається на елементи масової культури й не вирізняється життєздатністю й гнучкістю, попри прагнення самотності»; «Тепер на додаток до територіальної юрисдикції та політичного суверенітету держави повинні проявити певну культурну єдність і солідарність, а ще краще, до деякої міри культурну “унікальність” — у мові, релігії, традиціях та інституційній і культурній історії. Процеси глобалізації, особливо засоби масової комунікації, роблять значний внесок у міжнародний культурний плюралізм. Вони значно полегшують впровадження країнами національної культури через державну систему освіти та дають змогу кожному представникові суспільства брати участь у політичному процесі, а також робить випуклішими й видимішими різницю між національними культурами. Отже, процеси глобалізації аж ніяк не приводять до зменшення впливу націоналізму чи розмивання структури націй, а навпаки сприяють поширенню того впливу і заохочують нації до більшої активності й самотності» [148, с. 124–127].

Опасность сегодняшнего момента многие другие аналитики и культурологи Запада видят в том, что, как утверждает Ричард Керни, «современное секуляризованное общество полностью утратило традиционные символы и образное мышление», как возможно тогда их возрождение? Там, где традиция нарратива мертва — нарушается передача культурного опыта и подключение к общему для всех опыту: «Если вернуть людям память, они приобретут будущее. Дав им возможность определиться во времени, мы освободим их от “мгновенного”, по терминологии Лейбница (*mens instans*), образа мышления. Прошлое не адекватно прошедшему, а будущее гарантируется наличием образного мышления, способности помнить прошлое в исторических и литературных образах» [149, с. 240]. Тем более что еще Й. Хейзинга, Л. Витгенштейн, Ю. Лотман и другие ученые наделяли языковую игру больших нарративов неперемным поиском фундаментальных смыслов существования человека, его культуры, истории. Ведь в действительности недостаточно стремиться просто изменять мир или амбициозно пытаться овладеть им и славой. В равной степени необходимо быть включенными самой историей в память поколений, воплощая, как доказывала Х. Арендт, их культурную историю и смысл, маркируя собой качественность самоидентификации народа, невозможной без памяти, вневременной мотивации гуманистического творчества, способствующей интегрированности культурного прошлого народа в будущее, свободного от каких бы то ни было политических и идеологических фальсификаций.

Подобным образом нюансы самопрозрачной автономной субъективности как творческих возможностей семиосистем рассматривал Поль Рикёр, замечая в частности, что она в порыве самовыражения наталкивается на предельность картезианского *cogito*, скрывающего и иные значения реальности, ибо «творчество — это социальный и культурный акт одновременно; оно не ограничивается чисто

индивидуальным аспектом», позволяя истории очеловечивать время, превращая жизнь в «жизнь на грани, разделяющей частное время смертных и общественное время языка» [150, с. 232–240]. Творческое воображение, стоя на трех китах времени (истории, культурно-художественном и собственно человеческом времени), монтируется с «эсхатологической надеждой» на еще «не состоявшуюся историю» очеловеченного времени. В противном случае субъект теряется в структурах культуры, впадая в состояние «эсхатологии субъекта», столь знакомое нашему актуальному искусству. Но требует ли субъект герменевтического декодирования, озабочен ли он поиском идеала, истины, абсолютного знания? Проблема в том, что, проговаривая множество концептуальных конструкций и замещая искусство псевдофилософией, адепты «искусства в витрине» не ищут утраченных значений для создания нового мира как структуры времени, а значит, отказывают «семиотическим вселенным» культуры и искусства. Требуя возвращения к «многослойному осадку» языков, где сохранены уцелевшие от забвения смыслы и образы, дающие жизнь новым «живым метафорам», творящим новую структуру времени, Рикёр толерантно расширял языковые коды и регулирующие их законы, охраняя «внутренний компонент» символических систем — традиций, переосмысляемых в диахронном развитии: «Все виды человеческой деятельности уже структурированы в символах, знаках, в понятиях культурных норм и традиций, — поясняет Рикёр. — Субъект повествования, то есть человеческая деятельность, не бывает “сырой”, непосредственной реальностью, она уже выражена и переоценена в знаковой форме», однако творчество «вечно подвергает сомнению наше понимание истории и практики», оно использует в каждом виде искусства свои средства выражения, ставя под вопрос наше ежедневное существование, и в этом смысле становится опасным. Искусство, наука и политика — каждый по-своему создают в пространстве общества новые реальности и тем метафоризируют объективную реальность, образуя своего рода «Иконографический прирост» (Дагонье). «Задача философии состоит для меня не в завершении круга, не в централизации и тотализации знания, а в сохранении плюрализма суждений. Очень важно продемонстрировать, как различные мнения сталкиваются и пересекаются, но не менее важно побороть искушение все унифицировать... Думается, существует некая “нулевая степень”, равная пустоте, которую мы должны преодолеть и затем отказаться от претензий быть центром всего, от единоличного диктата нашего образа мысли, чреватого занижением других суждений. Если есть единство, оно есть всюду, это вид эсхатологической надежды» [151, с. 239]. В этом моменте Рикёр соприкасается с позицией С. Хантингтона, полагая, что западная культурная традиция не должна доминировать на фоне экономически отставших держав, давая им возможность культурно возрождаться вне унифицирующего прессинга со стороны более сильного соседа или системы государств вроде Евросоюза.

Неслучайно многие ученые воспринимают концепцию ЕС весьма неоднозначно. Например, Р. Конквест, считающий нормой государственный контроль в сфере социальных проблем, тем не менее, категорически против абсолютного доминирования государства или идеи ЕС в делах наций. «Треба задовольняти закони права національності, але відкидати її крайні вияви. Цей недогматичний тип підходу є однією з істотних рис громадянської й плюралістичної культури»; «слід дотримуватися рівноваги, а не дозволяти, щоб загальники виходили з-під контролю і брали над нами владу» [152, с. 33]. Вот почему с его точки зрения «недоліки ЄС спотворюють, ба навіть псують культуру Заходу»; «Європейська Ідея є і застарілою, й недозрілою. Застаріла вона у тому розумінні, що фізична спорідненість, картографічна зручність, на якій і ґрунтується значною мірою вся ідея, вже не є такою реальною... А недозріла в тому сенсі, що задіяні тут політичні культури ще не є подібними ...для здійснення всього заміру, тоді як існують тісніше споріднені культури, зв'язки між якими й повинні вийти на передній план» [153, с. 313–319]. Забвение или угасание ряда интернациональных проектов ЕС, которые «зів'ялі та вже не відповідні своїм первісним обіцянкам і стремлінням», достаточно часто отражаются в культурной политике ЕС и в частности — в продуцировании актуальных видов, подменяющих образное мышление философско-концептуальными толкованиями, и где за зрелищностью теряется основная цель художественного развития как самосовершенствования и самопознания культурой себя, а значит духовная программа ЕС не осуществляется, а профанируется теми, кто «не роблять зусиль підправити чутки за допомогою призначених для розрізнення лобних ділянок своїх мізків, якими так пишаються» [154, с. 285].

В свою очередь, автор рейтинговой монографии «Распад Британии» Том Нейрн не без иронии подчеркивал, что проблемы национализма возникают в социуме подобно «неврозам» индивидов, свидетельствуя с «такой же сущностной двусмысленностью» об эсхатологической патологии современного развития, перерастающей в помешательство в условиях крепчающих фундаментальных дилемм цивилизации [155]¹. Но ведь правда: современный индивидуализм раз-

¹ Нечто подобное случилось, скажем, с сюрреалистическим творчеством одесского скульптора Романа Халилова, которого преследует химерность воображения, и он подсознательно лепит странных людей, словно пораженных хищным грибок кордицепсом: поэтому его герои застывают в мучительных позах-жестах с проросшими из мозга и позвоночника странных обитателей других миров, бесстрастно поглощающих нашу цивилизацию, запыленную «сорными» фланерами культуриндустрии; либо, если говорить с позиций теологии наций, визуализируя устрашающее высказывание Эрнеста Геллнера о том, что «национализм не есть пробуждение наций к самосознанию, ибо он изобретает нации там, где их не существует»

мывает национальное искусство, которое истончается подобно Тузловской ко-се под ударами трэшевой культуры, нивелирующей основы цивилизационного гуманизма и духовности, не щадя фундаментальной национальной идеи, отговаривая нацию от трудов самосознания, культурной идентификации, а взамен изобретая вымышленную национальную культуру там, где ее не может быть. При таком положении, действительно, «Кобзарь атакует», а с другой стороны — «очичканиваются» национальные символы, низвергая с метафизического пьедестала идеалы, мечты народов об истинной свободе, лишая их веры в «рай», доказывая невозможность «мечтать быть свободным и, если под властью Бога, то сразу же». Воображаемое сообщество перестает воображаться? Но воображается сообщество как что-то неизбежно ограниченное, в то же время суверенное, ибо «все сообщества, крупнее первобытных деревень... — воображаемые. Сообщества следует различать не по их ложности/подлинности, а по тому стилю, в котором они воображаются» [156, с. 31]. Что же это за современный стиль, в котором освободившееся от груза традиций искусство перестает «служить» любым ценностям, где, разрушая, бунтарь не решается на созидание нового, и особенно в контексте фундаментальных законов мироздания. Современное искусство, похоже, не претендует на статус создателя, комфортно функционируя в трэшевой эстетике давно изжитого XX в. Протестовать против самого себя протестующего? Против чего же сегодня (уже без энтузиазма, по привычке) протестует это искусство, когда все огульно оговорено и низвергнуто с пьедесталов вместе с такими якобы ненужными и разоблаченными ценностями прошлого (гармонии, наполненности формы, красоты, образа, высокого смысла...), ставшими тенью некогда могучей империи искусства, на руинах которой паразитируют деструкция, абсурд, пустой концептуализм, китч, гламур...

Осмысливая живучесть в новом тысячелетии трэшевого искусства, в т. ч. в форме медиа-арт, Тетсуо Когава, правда, не будучи оригинальным, обращается в статьях «Трэш-арт в эпоху цифрового тлена» и «Стратегия бездействия по Адорно» к трудам В. Беньямина и, среди прочего, к его тезе о свалке и распространной среди художников «технике собирания мусора» с целью конструирования некоего концепта из отходов бытия социума или деконструкции фундаментальной парадигмы через предметный мир. Когава, соглашаясь вполне в духе кодекса бусидо с идеей Кафки и Адорно искать спасения в силе самого противника, надеется вылущить истину среди плевел современной культуры и искусств, поддавшихся хитростям «тотальной интеграции» культуриндустрии, обратившись в ее идеологию. Об опасных последствиях этого предостерегал Т. Адорно, с горечью отправляя после Аушвица всю культуру и ее критиков на ту же свалку: «Очевидно, что “остатки” Беньямина и “мусор” Адорно обозначают овеществленную ситуацию, в которой язык (сущность культуры) становится условным

знаком» [157]. Но видеть выход по спасению культуры и искусства, как Беньямин, в новой социальной общности и новых технологиях — сегодня уже бессмысленно. Еще Адорно объяснял, как рынок и технологии разрушают истинную культуру, память и мораль социума того самого неосознанно воображаемого сообщества, легко поддающегося иллюзиям развлекательного бизнеса, манипуляциям коллективным сознанием. Когава пристально исследует цифровые технологии семиомонтажа, так напоминая кинематографический, но по сути лишаящий искусство его последнего оплота «из цепи фатальностей» — объективности существования, анигилированного визуализацией несуществующего, причем не по законам реальностей тонких миров, контролируя и направляя волю пользователей подобных программ, а подчиняя их идеологиям власти и финансово-политической бюрократии, ангажированной аморальности и беспринципности творцов медиа-миров. В итоге: целостность реального мира восстановить нет возможности, все детали и мгновения, через которые еще совсем недавно человек мог познать вечность, становятся несущественными в обманчивом рае, где «никому не спастись». Правда, Беньямин когда-то видел в сюрреалистическом монтаже семиосистем возможность пробуждения исторического самосознания национальных культур, творческие субъекты которых избегали пафосной элитарности и героизма, ощущая себя не иначе как «удрученными», отягощенными памятью прошлого, проносающегося перед их мысленным взором в мгновениях настоящего. Именно это представление позволило З. Кракауэру в 1940-х сделать символом современной культуры образ мусорщика, «подвыпившего тряпичника», бесстрастно накалывающего на остроконечную палку бывшие ценности и идеалы. Тем не менее, современности удалось горделиво приподняться над свалкой, даже несмотря на то, что искусство последней трети XX в. (вовсе не выглядя удрученными) так и не смогло выйти за пределы культуриндустрии, вопреки надеждам Хабермаса. Облачившись в парадный мундир, искусство в белых перчатках лакеев угодливо прислуживает политикам и финансистам, не изменив при этом суть метода собирания мусора. Когава находит ту самую лазейку, через которую раскаивающийся узник свалки смог преобразовать себя в высшую голубую элиту, героев нации, чурающихся простолюдинов, тщательно забывая свое убогое и нищее детство, отрочество, так, как это описывал Э. Тоффлер, характеризуя кредо модульных людей: «Ничего личного — только бизнес». И мы упорно не хотим осмыслить пророческие слова Т. Адорно, которые он в 1938 г. писал в письме Беньямину: «Проблема в тряпичнике. Мне кажется, определение тряпичника как маргинального персонажа (персонификация самого нижнего предела бедности) не удовлетворяет обещаниям термина “тряпичник” в момент его появления в одном из ваших текстов... Я полагаю, что этот недостаток относится к тому факту, что капиталистическая функция тряпичника, т. е. функция, которая даже нищих

ставит в зависимость от их обменной стоимости, не освещена. Или я пытаюсь разглядеть больше, чем написано» [158].

Так как же избежать коллапса культуры? Ответ очевиден: необходимо вернуться к общекультурным корням и фундаментальным ценностям, истинам-идеалам, поскольку «нация всегда понимается как глубокое горизонтальное товарищество» [159], а значит, национальное искусство и культура при глубинных подпитках и сильной корневой системе уплотнят крону и почвопокровный слой.

Гераклитова враждебность ко всякой мысли о преемственности, исповедуемая модернизмом, кстати, как в свое время и марксизмом, по острому замечанию Б. Андерсона, является, по сути, «недостатком эволюционно-прогрессистского стиля мышления» [160, с. 33–34], но именно она преумножает силу воздействия на массы за счет манипулирования в своих целях ментальными конструкциями религиозного мышления (раз уж «всякая душа — христианка»), и как эффективно это можно было осуществить, доказали агитпроп и «План монументальной пропаганды» В. Ленина.

Постсоветское пространство хранит достаточно символов нации эпохи коммунистического строительства, но многие из них переросли идеологическую узость политиков, став цементирующими нацию центрами духовного возрождения. Некоторые памятники в течение длительного периода истории функционировали на правах могучего национального артефакта или культурного кенотафа, ибо — сломить нацию было невозможно, и поврежденные памятники восстанавливали в мирное время, прятали от интервентов, невзирая на риск для жизни, так же как в тайне сохраняли многие иконы и иконостасы, уже после политики перестройки и в начале миллениума возвращенные в храмы Украины.

Не только памятники неизвестному солдату, но и памятники фундаторам, национальным героям — например, Т. Шевченко — являются украинскими символами-кенотафами беспрецедентной публичной значимости. Это высокие символы нации, того самого воображаемого сообщества, что ежегодно собирается возле них на торжественные празднества с церемониями возложения венков, в которых заключают перемирие власть и оппозиция, ибо в данных символах нуждаются обе стороны. То есть тут следует различать кенотаф как высокий национальный символ, цементирующий народ, и псевдокенотаф как «искусство в витрине», где символ урезается в мелкий знак и часто превращается в тотемные объекты камланий народа, утратившего веру во власть и политиков и, упоывая на демонические силы, вешающего замочки счастья на мостах влюбленных, совершающего суеверные ритуалы потирания неких частей памятников в надежде на лучшие перемены в судьбе и пр. Безудержное возрастание стихийного суеверия народа свидетельствует сегодня отнюдь не о позитивных процессах в социуме и государственной политике власть предержащих. Тем не менее, факт

остаётся, вынуждая учитывать причины множащихся в культуре китчевых памятников (влюбленным собакам, фонарям, деревьям счастья, огурцам и дереунам, неизвестным бизнесменам, вареникам и сантехникам, водопроводчикам, жабам и котам; тете Соне с Привоза и Паниковскому на Прорезной...), отдельным феноменом вторичной субкультуры являются памятники киногероям. Причем никого не смущают повторы: в разных городах Украины у входа в учреждения правоохранительных органов вырастают бронзовые Глебы Жегловы, отличающиеся лишь степенью схожести с В. Высоцким, наличием или отсутствием рядом с ним героя В. Конкина и качеством пластической работы. «Культурное значение таких памятников становится еще более ясным, если попытаться представить себе, скажем, Могилу неизвестного марксиста или Памятник павшим либералам. Можно ли при этом избежать ощущения абсурдности? ...И если националистическое воображение проявляет такую заботу, то тем самым предполагается его тесное духовное родство с религиозным воображением» [161, с. 33]. Теперь этот постулат не вызывает сомнений, легитимированный современностью. Люди бизнеса и просто имущие страты общества не всегда из сугубо эстетических побуждений приобретают скульптуры для интерьеров и экстерьеров мест их обитания (в офисах, рабочих кабинетах, загородных и городских имениях). Социальный статус, профессиональные и коллекционные предпочтения хозяина подчеркиваются вошедшими в моду определенными аксессуарами, например, фигурками кокетливой Фемиды, сексуально играющей мечом и весами; или прочими произведениями искусства, оберегами-фетишами, преумножающими приватный капитал, даже заговоренными на финансовый успех статуэтками вуду и прочим колдовством.

Когда-то марксисты, отвергнув веру и отделив церковь от государства, ответили «раздраженным молчанием» своему народу, нуждающемуся в ответах на вопросы о рае, аде, впрочем, обещая на земле «коммунистический рай», чудом подсмотренный в снах Веры Павловны — излюбленного литературного персонажа В. Ленина. Религиозное мышление перелицовывалось. Но «что заставляет эти сморщенные воображения недавней истории... порождать такие колоссальные жертвы?», ведь не только XX век, но уже миллениум преумножает число погибших за национальные идеи; неужели всему объяснением то, что новая эпоха вместе с рудиментами средневековой темноты оставила на своем свежесшитом одеянии собственную дикость и «современную темноту», постулируя, по выражению Б. Андерсона: «Разрушение рая: ничто не делает фатальность более деспотичной. Абсурдность спасения: ничто не делает более насущным иной стиль преемственности», где фатальность секулярно трансформируется в преемственность, случайность — в закономерность, что и проделала теория нации, диффузируя с «широкими культурными системами», из которых и в противо-

вес которым появился национализм, исторически сменив религию [162, с. 35]. Национализм свободно срачивается с политикой, религией, культурой; конформное же искусство при этом сознательно ущемляет широту самосознания, ограничивая его социополитическими и рыночными идеологиями, по-гераклитовски разрушая идею преемственности, в орбите которой «все великие сообщества классической древности воспринимали себя как центр мира», где любые языковые формы (от бытового языка до знаковых систем искусства) служили не только информационно-коммуникативным целям, а важнейшей их функцией оставалась священная связь с небесным порядком, гармонизирующим земное бытие, власть и историю. Сегодня, на фоне массового обращения в веру, продолжается эрозия религиозного сознания, а секулярное просветительское мышление не в силах приостановить подтачивание основания культурных ценностей наций, профанацию сакральных знаков и символов, что когда-то укрепляли народы, приобщая и элиту, и простой демос к «глобальному сообществу» мессианского времени, где «образованные люди были скорее адептами, стратегической стратой в той космологической иерархии, в вершине которой располагалось божественное. основополагающие представления о “социальных группах” были центристскими и иерархическими, а не ориентированными на границу и горизонтальными» [163, с. 39]. Отличительным качеством былой объединяющей силы сакральной идеи, обеспечивающей вечный престиж даже мертвым языкам, являлся «импульс к обращению» как алхимической абсорбции человека, а не формального принятия веры и вхождения в клан. Аналогия простирается на искусство: сколь мощными по силе воздействия являются музейные шедевры, и как мелки (мертвы) современные проекты, шаблонное воображение которых не справляется с глубиной калькируемых идей прошлого, равно как и с национальными идеями, проскакивающими сквозь пальцы разума и оставляющими на сердце тяжелый осадок: сколько еще нужно будет приложить усилий, чтобы овладеть семиосистемами, которые генерируют память, историю и надежды воображаемого сообщества, обогащая культурную самоидентификацию.

Согласно теореме Гёделя, сама система не может находиться в основании своих аксиом, а значит культурный дискурс истекшего столетия не способен результативно истолковывать текущие проблемы культурно-художественного бытия, не покидая пределов модернистского цикла, даже, казалось бы, уже пройдя постмодернистский «подпространственный» виток структуры. Ни критика, ни теория искусства вследствие этого не достигли заметных успехов в уяснении специфики феномена современного искусства, ибо остаются привязанными к интеллектуальному каркасу эпохи, не видя пользы от тотальности стереометрического восприятия, ведь: «*Форма* зачаровує, коли бракує сили зрозуміти силу в її внутрішньому смислі» [164, с. 10]. И анализ «сплюснутого сторіччя»

(Р. Конквест) упускает возможность использовать «силу нашей слабости», которую многие философы именуют «панорографичным» мышлением с его способностью перспективного видения за горизонт от «почти-всего» до «почти-ничего». Соответственно, формально «просторизационное» видение культуры и само «искусство в витрине» не желают осознать достаточно простого постулата европейского дискурса, сформулированного еще в 1967 г. Жаком Деррида: «Якщо ніщо не передувало повторенню, якщо ніяка теперішність не стежила за слідом, якщо, в певний спосіб, саме “порожнеча знову підкопується й залишає сліди”, тоді час письма не йде більше по лінії модифікованих теперішностей. Прийдешнє не є майбутнім теперішнім, вчора не є минулим теперішнім» [165, с. 600]. Очевидно, нам предписано покинуть давно отработанную модель-форму и, применяя значительные усилия, перейти на более масштабный пространственно-временной уровень, где мы сможем надеяться на усмотрение сути целостной истины, ведь «смерть приходит удосвіта, бо все почалося з повторення. Відтоді як центр або початок почали повторюватися, подвоюватися, подвоєне не тільки додавалося до простого. Воно його ділило й доповнювало. Відразу виникав подвійний початок плюс його повторення» [166, с. 599]. Между тем, основой стиливых стратегий культуры является «мысль» (как архетипальный образ целостного Идеала) и «выражение мысли — столь же быстролетное, столь же острое, сколь и сама мысль», вмещающая в себя целые жизни многих творческих людей; никакая пластичность какого-либо стиля или стилей не способна на тотальную всеохватность, на которую единственно способна «целостность идеи», являющейся «внутренней силой стиля», растворяющей форму и правила (Флобер) [167, с. 161–162; 168, с. 327, 329]. Г. Флобер разделял точку зрения Ж. Бюффона и Л. Буйе относительно «прекрасного стиля», ценность коего составляют именно вечные истины, их взаимосвязи со смыслом бытия самого искусства, которое ни в коем случае нельзя рассматривать как средство. А значит, истинному интеллигенту и ценителю прекрасного следует остерегаться искусства «назидательного» (включая знакомую нам модель социалистического реализма, равно как современных социополитических инвектив), которое исчерпывает себя проповедями и поучениями; искусства «официального», ценности которого преходящи и слишком зависимы от вкусов политиков и финансистов; «искусства-игрушки», нацеленного исключительно на развлечения и потакание чувствам и желаниям; искусства «демократического», ибо оно в стремлении быть наивным, «смеясь от собственной щекотки», по сути, становится откровенной глупостью, опускаясь в современную-то эпоху до примитивного, инфантильно-наигранного уровня, поверхностно и искаженно имитирующего творческие модели традиционных обществ [169, с. 314]. А ведь действительно, мало кто задумывался и задумываются сегодня над тем, что дворянство, французское в первую очередь, по тонкому

наблюдению Флобера, выродилось из-за того, что более двух столетий «проникалось духом лакейства»: «Буржуазия вырождается потому, что проникнута духом черни. Я не вижу, чтобы она читала другие газеты, наслаждалась другой музыкой, предавалась более возвышенным развлечениям. И у той и у другой та же любовь к деньгам, то же смирение перед свершившимся фактом, та же потребность создавать себе кумиры, чтобы вслед за тем их низвергать, та же ненависть ко всякому духовному превосходству, тот же дух унижения, то же крайнее невежество!» [170, с. 323–324]. Вот так и теперь. Искусство, позиционирующее себя как самое современное и актуальное, сопутствуя бюрократическому бытию, заискивая перед банкирами и властью, на самом-то деле очень боится будущего, ибо предчувствуя свою «локальную» эсхатологию, понимает, что заигралось с «демократизацией без границ» и прочно застряло «между гнусной демагогией и тупоумной буржуазией», не зная «по каким ступеням спускаться из бесконечности в рассудочность... и не разбиться», впрочем, сильно не печалась от того, продолжая мнить себя гениальным, «влюбляться в себя, чтобы целовать себе руку», наотрез отказываясь творить «без притязания на стиль, без жажды славы, подобно тому как плачут без ухищрений, как страждут без уловок искусства» [171, с. 324, 327, 349]. Симптоматика достаточно последовательно соответствует болезненному состоянию френопатической культуры маттоидов — «всегда трудящихся над утомительными, иссушающими мозг пустяками» душевнобольных, которых наблюдал известный психиатр и криминалист XIX в. Чезаре Ломброзо [172, с. 143]. И дело тут даже не в том, что навязчивое желание доказывать оригинальность своего блестящего ума — *bel esprit* — скорее вызывает болезненно-маниакальный экстаз мономаньяков и мегаломанов, нежели инсайтную экзальтацию истинных гениев (правда, идентичность многих современных проектов с изощренными изображениями маттоидов прежде неизвестными методами и средствами концептуальных творений, действительно, поражают всякого, кто возьмется за чтение любопытного исследования Ламброзо, живо припоминая недавние образчики современного искусства). Важно тут другое. Провокативное искусство (если быть предельно честными и не лгать себе), паразитарно распространяясь в сознании общества, на самом деле лишает культуру и искусство «свободного осуществления» будущего, упаковывая их в некий элитарный кенотаф, ритуально справлять почести возле которого приглашаются персоны высокой элиты. Последняя же оказывается верной подданной культуриндустрии XX в., продолжающей успешно манипулировать истинными ценностями. В то время как «талантливый человек — это стрелок, попадающий в цель, которая кажется нам труднодостижимой; гений попадает в цель, которой даже и не видно для нас» (Юрген Мейер) [173, с. 42]. И значит, невозможно доказать — видит ли в действительности ту цель новоиспеченный гений культуриндустрии,

а если видит, то нужна ли она обществу по большому счету. Тем не менее, до навязчивого массовым стало сегодня рождение гениев от культуры, ласкающих свое самолюбие высоким социальным статусом, нисколько не тяготясь той скромностью, что мучила средневековых художников-поэтов, предпочитавших себя именовать — «изобретатели» или «трубадуры», т. е. «trovadori». Однако, по справедливому убеждению Х. Ортега-и-Гассета, истинное время (языки культуры и искусства в т. ч.) не измеряется хронометрами, когда оно формулирует задачи, миссии и определяет характер нововведений. История демонстрирует, что культура нации также не ориентируется на монетарные средства оценки и сберегает в памяти не самое дорогостоящее, проданное на престижном аукционе произведение, но те работы, которые создаются по наитию, по бескорыстному импульсу, подобно тому как своими силами в 2008 г. из своего камня было благотворительно обустроено двумя скульпторами в селе Студенок Донецкой обл. место массового паломничества к природным лечебно-профилактическим источникам. Таких примеров пока что мало, да и сами художники-подвижники больше склонны думать, как Франсуа Фюре в книге «Прошлое одной иллюзии»: «надія існує відтепер тільки в абсолютному відчаї»; «Історія знову стала темним тунелем, де людина почувається у цілковитій темряві, не відаючи, до чого можуть призвести її дії, нічого не знаючи про свою подальшу долю...» [174, с. 497, 792]. И все же хочется верить, что не следует отчаиваться и опускать руки, когда идешь «ностальгическими дорогами» к вечным ценностям, ибо «Завтра — тень и способность отражения наших рук» (Ребе Дериса).

1. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы — М., 2005.
2. Лотман Ю. М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Жак Делиль. Сады. — Л., 1988.
3. Чубова А. П., Конькова Г. И., Давыдова Л. И. Античные мастера: Скульпторы и живописцы. — Л., 1986.
4. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. — М., 2008.
5. www.landart.ru/01-motivs.
6. Лихачёв Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — М., 1998.
7. www.landart.ru/01-motivs.
8. Ананьева А. Сад в поэзии и поэзия в саду: поэма Жака Делиля «Сады» и «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха // Искусство *versus* литература: Франция — Россия — Германия. — М., 2006.
9. Лихачёв Д. Поэзия садов...
10. Там же.

11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.
14. Там же.
15. Там же.
16. Там же.
17. Пастернак Б. Сочинения: В 2 т. — Тула, 1993.
18. Лихачёв Д. Поэзия садов...
19. Геродот із Галікарнасу. Скіфія. Найдавніший опис України з V століття перед Христом. — К., 1992.
20. Мишанич О. Всеобіймаюче око України // Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. — К., 1992.
21. История Киева. Древний и средневековый Киев: В 3 т., 4 кн. — К., 1982. — Т. 1.
22. История Киева...
23. Виклади давньослов'янських легенд або міфологія / Упор.: Я. Ф. Головацький. — К., 1991.
24. Виклади давньослов'янських легенд ...
25. Лихачёв Д. Поэзия садов...
26. Каталог творів скульптурного пленеру в Буші «Подільський Оберег»: 1986–1999 рр. / Упор., вст. ст., геогр. пок. В. Титаренко. — Ямпіль, 1999.
27. Родовід. — 2002. — № 1–2 (18–19).
28. Schoodic International Schulpture Symposium. Website by kmwdesign.net
29. Толочко П. П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков. — К., 1980.
30. Бычков В. В. Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии. IV — первая половина VII в. — М., 1984.
31. История Киева...
32. Бычков В. В. Формирование основных принципов византийской эстетики ...
33. Там же.
34. Там же.
35. Удальцова З. В. Византийская культура. — М., 1988.
36. Лихачёв Д. Поэзия садов...
37. Там же.
38. Там же.
39. Там же.
40. Там же.
41. Там же.
42. Мандри Україною. Золота підкова Черкащини: Путівник. — К., 2007.
43. Лихачёв Д. Поэзия садов...

44. Там же.
45. Там же.
46. Там же.
47. Там же.
48. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект ...
49. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. — М., 2006. — Ч. 3.
50. <http://www.symposiumhorice.cz/eng/hist.php?sekce=hist&popis=HISTORY&i=1>.
51. <http://www.symposiumhorice.cz/eng/foto.php?sekce=foto&popis=PHOTOGALLERY&i=5>; <http://www.symposiumhorice.cz/eng/park.php?sekce=park&popis=SCULPTORS%20PARK&i=3>.
52. *Ясперс К.* Всемирная история философии: Введение. / Пер. с нем. — СПб., 2000.
53. *Лихачёв Д.* Поэзия садов...
54. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, або Логика культуры позднего капитализма / Пер. з англ. — К., 2008.
55. *Лихачёв Д.* Поэзия садов...
56. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм...
57. Там же.
58. Там же.
59. *Адорно Т. В.* Негативная диалектика. / Пер. с нем. — М., 2003.
60. Там же.
61. Там же.
62. *Зедльмайр Х.* Утрата середины...
63. *Ясперс К.* Всемирная история философии...
64. Там же.
65. *Зедльмайр Х.* Утрата середины ...
66. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть...
67. Там же.
68. *Протас М. О.* Стилизованные стратегии развития украинской скульптуры XX–XXI ст.: Модель эволюции. — К., 2009.
69. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть...
70. Там же.
71. Там же.
72. Там же.
73. Там же.
74. Там же.
75. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с др.-греч. — М., 1994. — Т. 1.
76. Там же.
77. *Фуко М.* Интеллектуалы и власть...

78. *Каган М.* Искусство в системе культуры (К постановке проблемы) // Советское искусствознание '78. — М., 1979. — Вып. 2.
79. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб., 2006.
80. *Босенко А.* Геронто- современное искусство // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: У 2 кн. — К., 2006. — Кн. 2; *Босенко А.* Случайная свобода искусства... (цитируется в доредакционной версии авторского текста).
81. www.artparks.co.uk.
82. *Конквест Р.* Роздуми над сплюндрованим сторіччям / Пер. з англ. — К., 2003.
83. *Арендт Х.* Між минулим і майбутнім / Пер. з англ. — К., 2002.
84. Там же.
85. *Дарфа Ж.* Банкиры и поэты: гении Севера. // *Керри Р.* Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002.
86. *Франкфурт Г. Г.* К вопросу о брехне / Пер. с англ. — М., 2008.
87. Там же.
88. Там же.
89. Там же.
90. *Гейзинга Й.* Homo Ludens / Пер. з англ. — К., 1994.
91. Там же.
92. *Валлерстайн И.* Миросистемный анализ: Введение / пер. с англ. — М., 2006.
93. *Козеллек Р.* Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Пер. з нім. — К., 2005.
94. *Козеллек Р.* Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Пер. з нім. — К., 2006.
95. Там же.
96. *Зедльмайр Х.* Утрата середины ...
97. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости...
98. *Зедльмайр Х.* Утрата середины...
99. Там же.
100. *Ясперс К.* Всемирная история философии...
101. *Смит Е.* Национализм: Теория, идеология, история. / Пер. з англ. — К., 2004.
102. Там же.
103. Там же.
104. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989.
105. Шевченко аля: Всеукраїнський скульптурний симпозіум. Чернеча гора // Науково-публіцистичний вісник Шевченківського нац. заповідника. — 2007. — № 1 (25).
106. Шевченко аля...
107. *Барт Р.* Избранные работы...
108. Шевченко аля...
109. Там же.
110. Там же.

111. Там же.
112. *Барт Р.* Избранные работы...
113. Шевченкова алея...
114. Там же.
115. *Барт Р.* Избранные работы...
116. Шевченкова алея...
117. Там же.
118. Там же.
119. *Барт Р.* Избранные работы..., с. 389.
120. Там же.
121. Там же.
122. Там же.
123. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров...
124. Там же.
125. *Синькевич Ю.* Симпозіум закінчився. Хай живе симпозіум! // Шевченкова алея...
126. *Барт Р.* Избранные работы...
127. Там же.
128. *Сміт Е.* Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія...
129. *Мусулін А.* Ностальгія по вечности: Статті и лекції. — К., 2008.
130. *Барт Р.* Избранные работы...
131. Там же.
132. Там же.
133. Там же.
134. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. — М., 2001.
135. *Берк Э.* Правление, политика и общество: Сборник / Пер. с англ. — М., 2001.
136. Там же.
137. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества...
138. *Баньковская С.* Воображаемые сообщества как социологический феномен / Андерсон Б. Воображаемые сообщества...
139. Там же.
140. Там же.
141. *Андерсон П.* Переходы от античности к феодализму / Пер. с англ. — М., 2007.
142. Там же.
143. Там же.
144. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества...
145. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. / Пер. с фр. — М., 1984. — Т. 2.
146. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества...
147. *Сміт Е.* Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія...
148. Там же.
149. *Рикёр П.* Творческие возможности языка // *Керни Р.* Диалоги о Европе...
150. Там же.
151. Там же.
152. *Конквест Р.* Роздуми над сплюндрованим сторіччям...
153. Там же.
154. Там же.
155. *Nairn Tom.* The Break-up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism. — London, 1977.
156. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества...
157. <http://www.mediaartlab.ru/db/person.html?id=11>.
158. Там же.
159. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества...
160. Там же.
161. Там же.
162. Там же.
163. Там же.
164. *Деррида Ж.* Письмо та відмінність / Пер. з фр. — К., 2004.
165. Там же.
166. Там же.
167. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде...
168. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство / Пер. с ит. — М., 2009.
169. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде...
170. Там же.
171. Там же.
172. *Ломброзо Ч.* Гениальность и помешательство...
173. Там же.
174. *Фюре Ф.* Минуле однієї ілюзії. Нарис про комуністичну ідею у ХХ столітті / Пер. з фр. — К., 2007.



В. Кочмар. Невольник. Фрагмент. 2007

глава вторая

СЕМИО-
КУЛЬТУРНЫЙ
ДИСКУРС
ПЛЕНЭРНОЙ
ПЛАСТИКИ

Европейский культурный дискурс и пленэры Украины

Если момент выражения воображает себя чем-то большим, то он превращается в мировоззрение... Необходимо сказать то, что хочется сказать; Карл Краус с неизбежностью осознал: чем точнее любое из его суждений демонстрировало это желание, как только во имя точности рассыпалось овеществленное сознание, голова начинала кружиться, словно мельничное колесо.

Теодор Адорно, Негативная диалектика, 1966

*В делах людей прилив есть и отлив.
С приливом достигаем мы успеха.
Когда ж отлив наступит, лодка жизни
По отмелям несчастий волочится.*

Вильям Шекспир, Юлий Цезарь, 1599

Национализм, возможно, является основной статусной идентичностью, поддерживающей современную миросистему, которая, в свою очередь, опирается на структуру суверенных государств, связанных межгосударственной системой. ...сердце системы бьется в такт циклическим ритмам этих структур, и ей уже никуда не деться от их вековых трендов.

Иммануил Валлерстайн,
Миросистемный анализ: Введение, 2004

Довольно часто сегодня приходится наблюдать образное сравнение культурного бытия ЕС со «строительной площадкой», где формируются новые принципы демократического сосуществования — со-бытия — европейского демоса и управления в континентальном масштабе [1, с. 9]. Это не пустой аллегорический троп. Современники действительно являются свидетелями успешного осуществления всевозможных международных проектов во всех сферах деятельности, скульптурных пленэров в том числе, вносящих серьезный вклад в мультикультурное строительство цивилизованного мира нового миллениума, чем и объясняется массовый интерес к международным скульптурным симпозиумам, отнюдь не исчерпывающийся сугубо финансово-меркантильными потребностями его участников.

Устаревшая форма «культурных обменов» в новом глобализированном мире работает исключительно на взаимовыгодных условиях, без навязывания западных ценностных стандартов: каждая нация, художник вольны понимать и манифестировать самоидентификацию согласно внутренним императивам. Многоголосный диалог культурных традиций осуществляется на основе обоюдного заинтересованного отношения и понимания друг друга. Дух третьего тысячелетия

подводит нас к неизбежной трансформации старых универсалистских конфликтов «национальной гегемонии» в толерантность конкордии паритетного сотрудничества (от лат. *Concordia* — римская богиня общего согласия, скрепляющая бескорыстным союзом сердца патрициев и плебеев). Так что постепенно общество начинает понимать: современной культурной идентификации не нужны пресловутые шенгенские визы, ибо истинное духовное пространство нельзя ограничить, словить картографическими сетями и лекалами. Освобождаясь от массовых иллюзий культуры XX в., от «ментальной заскорузлости» (Дж. Оруэлл), ограниченности мышления, где паразитируют опасные для общества идеи-гельминты, по образному выражению Р. Конквеста, современный гражданин европейских государств, а также украинский скульптор, независимо от политического факта принятия его страны в ЕС, ощущает себя носителем общеевропейских культурных традиций, оставаясь свободным в чувствах, мыслях, религиозных взглядах, творческих интенциях — в художественных практиках, и такой современник обогащает духовно-гуманистическим видением любые международные проекты и любые культурные дискурсы, умело избегая ловушек конфликтной дихотомии централизирующих энергий ЕС и альтернативных им сепаратистских сил регионального демократического либерализма. По словам философа Сейлы Бенхабиб, институционные эксперименты и структурная их гибкость вполне «совместимы с философски адекватным пониманием культур и культурной идентичности. Такое понимание непременно подразумевает, что культуры формируются в комплексном диалоге и взаимодействии с другими культурами; что разделительные линии между культурами подвижны; проницаемы и могут быть оспорены. Культурные образы в сложных, плюралистических демократических обществах должны стремиться к такому общественному признанию их специфики, которое не отрицало бы их подвижности. Но значительная часть дискуссий, идущих сегодня по этим проблемам, увязла в трясине ложных эпистемологических подходов. Как только они будут отброшены, появится возможность изобрести новые способы плюралистического сосуществования культур» [2, с. 220]. И тогда те неудобные проблемы международных скульптурных симпозиумов, о которых мы говорили в главе I, будут смягчены, открывая больше творческих возможностей при расширении сети контактов украинских и других художников молодых развивающихся стран. Роль пленэров в налаживании мирного диалога между культурами в этом смысле трудно переоценить, ибо именно искусство способно снять напряжение с опасных «столкновений цивилизаций», выведя культурный дискурс из тупика «ограниченного национализма» в открытое пространство мультикультурного сотрудничества на устойчивой агонической основе духовного состязания. Только под открытым небом пленэрного творчества пропадают все фобии, от ксенофобий до хронофобий. Да, с одной стороны, «мы опутаны паутиной взаимозависимостей, ставящих

нас в тупик и вызывающих недоумение. В подобных условиях претензии культур на сохранение своей особенности можно реализовать только путем острых диалогов с представителями иных культур, что может иметь своим результатом не только лучшее знакомство и взаимное понимание, но также и отчуждение и соперничество» [3, с. LXII], но с другой стороны, скульптурные пленэры, как показывает опыт, всегда толерантно переводят всякое культурное соперничество в формат *идентификационного признания* как внимательного познания, открытия особенностей духовного самопознания иными национальными идентичностями, что безупречно подводит под агоническое сотрудничество культур фундамент всеобщей справедливости, нацеливая состязательную мотивацию на борьбу с собственным невежеством, непониманием истины и высоких идеалов, не оставляя никаких шансов очередным процессам, вроде «дела о платках» во Франции.

Позиция С. Бенхабиб не одинока, она разделяется многими европейскими культурологами, учеными, среди которых профессор Гуверского института Стенфордского университета Роберт Конквест, уже неоднократно цитируемый нами, который также призывает современников поддерживать равновесие между социальной принадлежностью и индивидуальной идентификацией, не делая из обычных идей «сверх-идей», не манипулируя лишенным трезво-критической оценки действительности «реализмом иллюзий»: «Взагалі інтелектуальні помилки стаються через нехтування факту, що людина є водночас і соціальною, й індивідуальною істотою, — підкреслює учений, уверенный в том, что современное общество пострадало от многих навязчивых идей. — А сутність громадянського суспільства хіба не проглядає у збереженні рівноваги — між індивідом і спільнотою, між бажаним і можливим, між нашими знаннями та уявою?» [4, с. 34–37; 239] Мы поддерживаем острую инвективность этого британского аналитика, направленную на обличение экспансии маскультуры и культуриндустрии, где «поверхові й сентиментальні речі нерідко виявляються надзвичайно впливовими», когда эпатажные проекты проникают даже в симпозиумы скульпторов. Конквест открывает скрытые механизмы идеификации западного общества, сила влияния которых распространяется теперь и на Украину, и чему нужно уметь осознанно противостоять, ведь идеология Запада «ні в якому разі не претендує на довершеність, завжди перебуваючи у процесі “притирання” й дискусії, а часто ще й нерішучості, нетямущості». Кроме того, «політична культура не йде в ногу з “культурою” в естетичному розумінні», поэтому по уровню культурного сознания, справедливо утверждает Конквест, политики и брендовые художники могут быть «нецивілізованими чи напівцивілізованими», и если некоторая часть политиков поддерживает китчевые проекты, то их представления об искусстве, мягко говоря, поверхностны: «Вже минуло кілька років, як Тейт дала Тернерівську премію розрізаним горизонтально півкорові з півтелям у скляному ящику. ...І все

це відстоював лорд Палумбо, типовий безголовий екс-фінансист і виконавч обов'язків, на тій підставі, що й Тернера, мовляв, відкидали свого часу. ...Пізніше Тернерівські премії — декотрі з них не такі “трансгресивні”, як інші, — засвідчують подібний смак: остання робота-лауреатка була виконана слонячим лайном. Цей мистецький напівавтономно-комітетський істеблішментаризм дійшов кризового стану влітку 1998 року, коли вся драматично-дорадча комісія Ради мистецтв пішла у відставку...» [5, с. 45–49; 253–256]. Конквест оставляет на совести каждого политика, художника и гражданина его право выбора, право поддерживать фальшивки «публичной мудрости», не пытаюсь мыслить самостоятельно, бездумно транслируя чужие идеи: «право казати брехню є невід'ємною частиною права на вільне слово»; поэтому разные версии культурного плюрализма «могут розглядатись як реальні компоненти майбутнього світу», но при этом мы обучаемся «уникати на Заході і на Сході духовних спотворень, що були головним джерелом наших бід» [6, с. 287, 355]. Ученый подчеркивает, что «плохо продуманная Европейская Идея» уже сегодня искажает и портит международный авторитет западной культуры, профанируемой политиками, а также недалевидными художниками.

С ним соглашается другой британский аналитик Марк Леонард, убежденный в том, что в культурном противостоянии с Америкой Европа сможет выстоять тогда, когда найдет оптимальную модель культуры и искусства будущего и тем глобально изменит цивилизацию: «Европейский союз скорее усиливает национальную самобытность, а не уничтожает ее. ...Брюссель является воплощением лояльности, давая пристанище и позволяя процветать яркой самобытности разных наций, и служит живым примером крылатого выражения, используемого английской Консервативной партией о том, что надо “быть в Европе, а не под башмаком у нее”» [7, с. 27–28]. Тут стоит вспомнить уже выше обсуждаемый факт того, что украинские пленэристы в своем большинстве критически воспринимают современный европейский опыт симпозиумов, формируя свою национальную стратегию ландшафтной пластики на основе фундаментальной культурной идентификации. Неким сверхчутьем наши скульпторы уловили опасности, о которых предупреждал Леонард, говорящий также о «европейском аутизме», столь неудобном для национальных традиций, хотя государства-участницы ЕС «избрали путь перенесения своих ценностей на европейский уровень, для того чтобы защитить свои интересы на уровне национальном. В результате сложилась странная ситуация, когда государства имеют интересы, но не имеют специфических ценностей, а ЕС имеет ценности, но не имеет интересов»; поэтому аналитик называет ЕС и «лабораторией для переосмысления демократии», и «политическим эквивалентом стратегии иезуитов», ибо «если вы изменяете страну в момент становления, она останется такой в течение всей жизни» [8, с. 33, 71]. Вот почему для

искусства так важно исходить из принципиально осмысленных позиций национальных стратегий развития, не рискуя аннигилироваться в искусственно смоделированных условиях; и видя в оппонентах не соперников, и не дай Бог — врагов, но только коллег по цеху, суверенных соседей, с которыми суждено вести паритетный диалог, раскрывая красоту национально-самобытных традиций и обычаев, демонстрируя свои профессиональные достоинства. И вот почему так важно для пленэристов критическое отношение к регрессивным направлениям развития культуры и искусства, ибо только такая позиция поможет избежать опасностей культурного коллапса, а концепция агонической культуры античности не будет редуционистски подменяться, по словам Й. Хейзинга, пуэрилизмом, превращающим нации в закрытые элит-клубы [9]. Истинный игровой характер культуры объединяет искусство, спорт, науку, природу, коррелируя с гуманистическими идеалами, придавая агонической игре статус эстетически ценной, когда «потік духу розриває загальну детерміновану космосу», когда мышление перебирает и переосмысливает смыслы, значения кодов, форм, создает мифы, образы, поэзию, музыку... Такая игра равноценна священным играм, посвященным богам: «Все, що ми сприймаємо нині як прекрасну й шляхетну гру, було колись священною грою» [10, с. 122]. И в искусстве она максимально продуктивна, тем более если вспомнить роль скульптуры в священных обрядах древности (эти подробности можно найти в рубрике «Иерофания камня» в приложениях данной книги).

Первый представитель генерации Школы анналов Пьер Абрахам был уверен в том, что: «Искусство во всех своих проявлениях способствует тому, чтобы зарядить индивида силой энтузиазма, в чем тот часто не отдает себе отчета, но, тем не менее, эта сила существует в нем в качестве латентной возможности. ...Каждое произведение искусства, принимается оно по своей форме, духу или направленности, проникает в отдельные организмы, пересекающиеся с социальным организмом, обосновывается там и начинает медленную работу внутреннего преобразования. ...Вещь на злобу дня производит эффект лишь в редкие кризисные моменты, к которым она быстро и уверенно адаптируется»; ученый утверждал далее пророческую мощь высокого искусства, способного постичь абсолютное время истины в воображаемом, когда художник «нарочно не пророчествует», будучи выразителем «глубинной человечности, которая является знаком и условием гениальности. Через нее проходит истина, либо проявляющаяся в символах, либо помещающаяся в более неприметные замечания» [11, с. 477–478; 481–482; 494]. О достоинствах ненарочитого пророчества высокого искусства украинских пленэристов мы и будем вести речь в этой главе, критически отмечая непродуктивные знаковые клише, только для того чтобы дать возможность читателю увидеть весь потенциал украинских пленэров, способных, по перефразированному нами выражению Джеймса Джойса, «украинизировать Европу, европеизируя Украину».

Современный художник отдает себе отчет в том, что в глобализованном мире замыкаться только внутри национальных традиций невозможно, и значит, внутреннее развитие обязательно включает многоуровневое взаимоотношение с окружающим миром, где национальная самоидентификация является основанием его культурного сознания, без которого можно угодить в стерильное пространство бездуховности [12, с. 234]. Но остерегаться нужно и тотального субъективизма гипертрофированно искривленного культурно-художественного сознания постмодернизма, приводящего к потере истинного восприятия времени, заменяемого фрагментами пастишных структур в безликом искусственном пространстве. Говорим мы это, обеспокоенные тенденцией возведения в культ международных программ культурных обменов, применяемых по старому принципу «гегемонии европоцентризма», когда позволяют доминировать западному снобизму, когда молодые художники Украины отправляются на конкурсной основе учиться и стажироваться в Европу, США (в частности, на средства Фонда Виктора Пинчука). Однако культурная ситуация не аналогична событиям рубежа XIX–XX вв., когда украинцы привозили из Запада новые идеи, ассимилируя их в отечественной культуре и искусстве, когда формировалась высокопрофессиональная украинская школа пластики, которая уже в первой трети XX в. по эстетическому уровню несколько не уступала европейской. Между тем, сегодняшний Запад стоит перед равноценными проблемами преодоления глобального культурного кризиса и поиском выхода из мировоззренческого гистерезиса. А гуманитарный прорыв, по убеждению С. Хантингтона, возможен исключительно в контексте индигенизации не западных стран, а значит, процессы модернизации украинского искусства станут много продуктивнее, если будут решаться благодаря своим резервам, вне политических конъюнктур на ниве культуры, вне потерь своей самобытности и не в ущерб действительно новым, креативным подходам и принципам мышления. Не случайно Р. Керни предостерегал: «Европа подобна Янусу. У нее два лица — хорошее и плохое. Плохое — от высокомерия и стремления изменить мир по собственному подобию. Хорошее — от готовности, вновь оказавшись перед историческим выбором, изменить себя, сообразуясь с остальным миром» [13, с. 14].

Проявляя само- и просто критичность в диалогах культур и искусств, украинская скульптура уже сегодня избавляется от рабской психологии, не впадая в европейский снобизм, с уважением относясь к пластическим достижениям художников всего мира и, конечно же, Европы, вобравшей в себя наследие античности, иудео-христианства, варварских народов, Просвещения и, по словам П. Рикёра, три наследия XIX в. — национализм, романтизм и социализм. В силу исторического суммирования этих весомых обстоятельств «европейская универсальность подразумевает плюрализм культур — они настолько переплелись, что в результате универсальность обрела некую хрупкость, способность от чего-то отказываться

и ставить это что-то под вопрос», тем более что «те, кто видят угрозу для себя в непохожести другого, не уверены в себе» [14, с. 44–45]. Вот и мы не склонны паниковать по поводу чрезмерной европеизации и американизации нашего искусства, ибо «сердце системы бьется в такт циклическим ритмам», и само время восстановит справедливое динамическое равновесие, однако и проявлять безучастность к бездумному подражательству мы не станем, ибо так же, как Юлия Кристева, уверены: будущее европейской культуры — в космополитическом равновесии нового типа, хотя «нам еще очень долго предстоит жить в рамках наций и национальностей», «понятие нации будет существовать очень долго, только в ином виде: как сознательный выбор, а не рефлекс и не возврат к прошлому», где «экзальтированное отношение к своему происхождению и к архаичным народным ценностям зачастую выливается в агрессию...»; «Мы должны преодолеть национальные границы как архаизм, уважая при этом национальные особенности»; «Перед нами две глобальные проблемы: рыночная экономика и пропасть пятидесятилетней культурной и духовной пустоты, из которой придется мучительно выбираться» [15, с. 18–24].

В этом смысле все множество проводимых в Украине конкурсов, выставок, музейных экспозиций, всеукраинских и международных скульптурных пленэров — все это разнообразие культурного бытия нашей страны являет собой визуализированный/манифестированный «эквивалент мультикультурности», положительно воздействующий на коллективное сознание нации, модернизирующий представления об украинской самобытности в глобальном формате. Сами скульптурные симпозиумы организационно и структурно напоминают модель ЕС, также имея два лица подобно европейскому Янусу. Хорошее лицо скульптурных пленэров, естественно, подвержено изменениям, но вопреки времени и гравитации оно изменяется в еще лучшую сторону, ведь теперь наши художники не только пассивно ждут решений конкурсных комиссий «возьмут — не возьмут», но сами спонтанно организуют, особенно в этот нелегкий для выживания и полноценного творчества кризисный период, такую новую форму пленэрного самоспасения, при которой небольшая группа скульпторов-единомышленников по своей воле, за свой счет собираются на свой пленэр, чтобы работать в максимальное удовольствие, с максимальной самоотдачей, а по окончании работы сообща ищут возможных инвесторов. Именно так все и произошло в 2009 г., когда уже готовые скульптуры в результате завершившегося пленэра были приобретены мэром Донецка, войдя органичным эстетическим акцентом в архитектурно-пространственное решение одного из красивейших бульваров города — бульвара А. С. Пушкина. Выгодно презентуя наших художников перед европейским сообществом, не противореча либеральным интенциям, не абсолютизируя этнической традиционности, не подчиняясь политическим, культурным и прочим конъюнктурам дня, «с легким сердцем» дистанцируясь от идеологии

культуриндустрии — скульптура внутри дендропарковых и клумбовых зон сформировала плотную сакрально-мифологическую вселенную. И не нужны никакие дополнительные аргументы и формальные свидетельства в пользу состоявшегося аналогического диалога «истинного времени» скульптурных произведений с трансцендентной вневременностью цивилизационной культуры, сводящей воедино тайные смыслы истории, преодолевая плюральность стилей мышления и стилей бытия эпох во имя осуществления «спасения души» нации в ускоряющемся ритме развития глобального «проекта Человечества».

Как отмечал в середине прошлого столетия Реймон Арон: «Кожна мить історії має свої *сенси*, а хіба вся історія може мати тільки *одну*? Плюралізм, який слід було б подолати, потрійний: плюралізм цивілізацій, плюралізм суспільних порядків, плюралізм діяльності (мистецтво, наука, релігія). Плюралізм цивілізацій вдалося б подолати того дня, коли всі люди належали б до єдиної і величезної спільноти; плюралізм суспільних порядків — того дня, коли вдалося б організувати гуртовий порядок згідно з “проектом” Людства; нарешті, плюралізм діяльності — того дня, коли якась універсально чинна філософія змогла б зафіксувати призначення людини. Чи універсальна держава, яка відповідає постійним вимогам людей, зрештою буде створена? Запитання стосується майбутніх подій, і ми не можемо догматично відповісти ні “так”, ні “ні”. Достатньо, щоб політичне становлення мало якийсь сенс, щоб Людство мало якесь покликання, щоб спільноти, котрі далеко не йдуть послідовно одна за одною, чужі одна одній, явили послідовні етапи якогось дослідження. Чи ця універсальна держава розв’яже таємницю Історії? Так, з погляду тих, хто не бачить іншої мети, як раціональну експлуатацію планети. Ні, з погляду тих, хто відмовляється плутати життя в місті й порятунок душі» [16, с. 130–139].

«Камень и небо» Партенита

Новыми средствами пока еще стремятся создавать искусство в старом понимании. В целом еще не посягают на то понятие художества, которому обязано своим величием все староевропейское искусство. ...Быть может, величайшие из символов конца времени суть те, что создаются в самом начале «нашего времени».

Ханс ЗЕДЛЬМАЙР, Смерть света, 1964

Море — за садом?

Сад — за кормой?..

Х.Р. ХИМЕНЕС, В тоске, 1911–1912

Когда-то, в 1919 г., Хуан Рамон Хименес издал сборник стихов с поэтическим названием «Камень и небо». Автор был воодушевлен слепящей чистотой солнца родной Андалусии и благословенной лазурью рек юга Испании, сбегающих со скалистых берегов к Средиземному морю и Атлантическому океану. В 1940 г., уже в Колумбии, под таким же названием создали литературное объединение те, для которых слияние творчества с природой божественно-небесных и земных стихий — главный камертон истинности высокой миссии художника. Да и может ли быть иначе, ведь как камень одухотворяется небом, вбирая в себя свет звезд и солнца, так дух созидателя человека благословляется природой и небом: а красота искусства, подтверждает Х. Зедльмайр, «всегда коренится в трансцендентном» [17, с. 108]. Тем более что путь философского самопознания цивилизации неотделим от духовных поисков и утверждений «стиля свободы» как творческой практики, благодаря чему человечество извлекает из памяти культуры весь арсенал «преобразовательных способов существования», восходящих к греко-римской истории. О личной творческой свободе (ученого, художника, гражданина) как духовной трансформации самости в зонах времени размышлял Мишель Фуко, констатируя: «воля быть моральным субъектом, поиски некоей этики существования представляли собой в античное время усилие, направленное на утверждение свободы субъекта, на то, чтобы наделить его собственной жизнью известной формой, по которой этот субъект мог бы распознавать себя, распознаваться другими, и в которой даже потомство могло бы обрести пример. Даже если эта разработка собственной жизни субъекта как произведения личного искусства подчинялась коллективным канонам, в античности она, как мне кажется, находилась в центре морального опыта, воли к морали...»; «Хорошо ощущать ностальгию по отношению к некоторым периодам, лишь бы это было способом поддерживать обдуманные и позитивные отношения с настоящим. Но если ностальгия становится причиной агрессивности и невосприимчивости к настоящему времени, то тогда от нее надо избавляться. ...Когда ощущается чрезмерное влияние, пытаешься открыть окно» [18, с. 261, 291, 299].

История постоянно «грешит» повторениями. А в атмосфере историцистской затхлости постмодернистского дискурса особенно хочется заняться личностной, внутренней гигиеной духа и «открыть окно», проявив заботу о себе, о всей культуре современности, и по совету Декарта в «Размышлениях» — найти способ истинного существования вне сомнений в избранных идеалах, дарующих свободу творческому этосу. Вот так в осеннем 2008 г. камень и небо, солнце и море уже иных меридианов вызвали к жизни мифопоэтический феномен Крымского международного скульптурного симпозиума в Партените [19]. Культурное время истории, вдев в свое ожерелье еще одну — Крымскую жемчужину, скрепляет ее памятью вертикальной диахронии, обогащая эстетическим изыском наше

отношение к вечности, времени, мифологии. Запечатленный в камне миф исцеляет и помогает утомленному политикой и конъюнктурой арт-бизнеса искусству отстраниться от действительности, чтобы лучше осознать истинную реальность, по образному выражению Ролана Барта, «опрокинуть реальность, вытряхивая из нее историю и заполняя природой», и в этом опустошении миф и скульптура «истекают смыслом», деполитизируя нарратив социума, очищая идеи, вещи, чувства, человека, заставляя последнего испытывать немодный в восприятии коммодифицированного современника катарсис [20, с. 112].

Хотя и безотносительно к мифам, пленэрная пластика — в силу своей онтически-онтологической первопричины — не терпит фальши. Равнодушное лукавство стилистического сознания художника, заблудившегося в современных лабиринтах творческих методов; «идеологический китч» и непрофессионализм переоценившего свои возможности скульптора, даже если его имя не перестает звучать в самых модных светских хрониках, но здесь — под открытым небом — мгновенно обнаруживают свою убогость и духовную нищету. Природа, оголяя мелочную суету монетаризированного меркантилизма, отторгает диссонирующие с ней произведения, озадачивая реципиента «могучей пустотой» (Р. Конквест). К несчастью, рынок агрессивно наступает и на эту пленэрную заводу, всегда державшуюся обочины яростных боев за славу, капитал и статус, сотрясающих культуру переходного периода. Однако пока живы чистые водоемы истинного творчества, мы будем о них говорить, отстаивая их право на существование, и с научной бескомпромиссностью сверяя опыт скульптурных пленэров с трансцендентной истиной культуры.

Для начала подчеркнем многозначную статистику: в кризисные периоды эволюции истории роль и значение мифологической тематики возрастают, составляя гуманную альтернативу «катарсическим действиям насилия», вроде предлагаемых в 1960 г. Францем Фаноном с самыми благими намерениями. Раздавленный кризисом социум становится питательной почвой для опасных мыслей «Проклятьем заклеянных» Фанона, так схожих с ленинским ультиматизмом: «Только кровопролитие... организованное и просвещенное, откроет массам понимание истины общественной жизни», «избавляя от отчаяния и бездействия» [21]. Культура предпочитает миролюбиво переоценивать «глубинный смысл существования», ведь ее базовая «идея трансцендентности» мироточет/источает исключительно ненасильственный дискурс. Именно последний оттачивает метафорический язык творчества, переосмысляя традицию в «нечто совершенно новое», и главное — освобождая искусство от ложных фетишей, символов культуриндустрии и «сохраняя приверженность ценностям, не имеющим политической эффективности, но и не превращаясь при этом в пустые мечты» [22, с. 246]. В условиях «экзистенциального кризиса» культуре непросто самоидентифицироваться и найти свое

«скрытое мифопоэтическое ядро», проходя очередные инициатические испытания. И все же, как заметил Поль Рикёр, «под угрозой уничтожения извне или изнутри [общество] вынуждено обратиться к своим глубинным корням, к тому мифологическому языку, который формирует и питает его. Неожиданный кризис нельзя разрешить чисто политическими или техническими средствами; требуется осознание самим обществом своих конечных целей и происхождения. Откуда мы? Куда идем? Отвечая на эти вопросы, общество может понять причины своего пребывания на земле, свои особенности и свои возможности»; ведь в «мифах заложены образы иных *возможных* миров. Именно этот горизонт “возможности” определяет универсальность символического и поэтического языка» [23, с. 249–254]. Украина, отвечая на эти же обращенные ко всем народам извечные вопросы, продолжает постигать глубины проблем национальной культурной идентификации, модернизируя коллективное сознание, переоценивая свое прошлое, присматриваясь к мультикультуралистским перспективам.

Поэтому появление на горизонте пластических искусств Украины скульптурного пленэра строго-программной мифологической направленности поясняется не эскапизмом как попыткой спрятаться в мире иллюзий от тяжести моментов бытия, но попыткой культуры во имя самосохранения переосмыслить базовые основания. Симпозиумы художников, как показала жизнь, являются чутким барометром общественно-культурной атмосферы. «Перетряхивая» общечеловеческие фундаментальные ценности, скульптор отыскивает глубинно-внутренний корень, начальный исток мифического до-времени, где осознанное очищение культурой и искусством самих себя открывает возможности новому порядку становления истории. Не удивительно, что 2008 г., невзирая на стартовавшие социально-экономические катастрофы, вошел в историю художественной жизни Украины обилием скульптурных пленэров, инициируемых частными инвесторами и государственными структурами. Подавляющее их большинство посвящалось сакрально-историческому срезу культурной памяти страны и ее отдельных регионов (пленэр в Вышгороде, отмечавший годовщину Крещения Руси; в Батурине, приуроченный к торжественным открытиям Национального историко-культурного заповедника «Гетманская столица»; в Полтаве, посвященный празднованию Дня города и 200-летнего юбилея со дня рождения Гоголя; и др.). Мультикультурная установка на историко-мифологическое прошлое Крыма, в атмосфере и памятниках которого переплелись язычество, иудаизм, христианство, мусульманство (верования татар, караимов, крымчаков, потомков генозцев, венецианцев, апулийцев, греков, сербов, болгар), ярким акцентом выделило из общего ряда симпозиумов именно Международный скульптурный пленэр Партенита, внеся интригу в уже привычную динамику роста перечня украинских городов и поселков, присоединившихся к европейскому пленэрному движению.

Дело даже не в том, что девять композиций скульпторов из Тбилиси, Херсона, Харькова, Днепродзержинска, Краматорска, Киева, Симферополя — воплотили в камне забытые легенды и мифы Крыма времен Геродота, органично войдя в уникальный южный ландшафт и природу реликтового дендропарка, толерантно диалогично с утонченным образцом садово-паркового искусства первой половины XIX в. Что, правда, тоже немаловажно. Но необычность симпозиума в Партените проявилась с самого начала: скрупулезным в несколько туров кастингом эскизов и творческого «портфолио» каждого из претендентов; невиданным доселе европейским уровнем организации, размещения и содержания участников в курортном санатории «Айвазовское». Кроме того, как полагается, на высокопрофессиональном уровне решалась проблема установки скульптурных композиций в пространстве дендропарка (при поддержке французского архитектора и научного сотрудника лаборатории Ботанического сада, ландшафтного архитектора А. А. Анненкова, учитывавших природные и историко-культурные особенности парка, выгодно презентующие все достоинства каждой скульптуры). Последнее условие в пленэрной отечественной практике, как мы уже говорили выше, соблюдается крайне редко: как правило, «приписанные» к скульптурному симпозиуму архитекторы перекалывают финальные заботы по установке в ландшафте скульптур на плечи изрядно подуставшего автора работы (такая порочная практика сопутствовала даже пленэру в Каневе 2007 г., проводимому под патронажем Президента, и где архитектор А. В. Гайдамака не справился с возложенными на него обязательствами). Поэтому главная интрига пленэра Партенита кроется не столько в счастливом нарушении этой грустно-банальной «традиции» незаинтересованности, сколько — в следующем организационном контрасте. Речь идет о неожиданном требовании организаторов симпозиума квалифицированного знания художником мифологии (на уровне метанарратива) в синтезе с высокими профессиональными навыками пластической герменевтики античной, ренессансно-классицистской стилистики, что в условиях разгула субъективно-экзистенциальных высказываний, не отличающихся культурологической грамотностью и часто даже не обладающих элементарным художественным вкусом, — явление просто уникальное. К великому счастью, это требование устроителей совпало с объективными условиями самой действительности: переосмыслением современностью устойчивых символов культурного континуума; необходимостью гармоничной реконструкции экспозиции дендропарка ландшафтной скульптурой классической стилистики, максимально созвучной природе и садово-парковым традициям; а кроме того, необходимостью восстановления, вне идеологических искривлений, истории края — от момента его наделения греческим названием Партенос (т. е. «Девы», вторым после Промехос именем Афины, которая у тавроскифов ассоциировалась с Артемидой, Деметрой-Анахат и местной богиней,

«владычицей зверей» Орейлохе) — до дня сегодняшнего, когда мифы получают модернизированное прочтение и толкование. Причем античная богиня воспринимается одним из аспектов Великой Девы-Матери, которой поклонялся весь древний мир от Атлантики до Дальнего Востока под своими локальными именами, а христианский мир величал ее как Богородицу. Однако пленэр не стоит расценивать лишь иллюстрацией к истории и мифам. Ведь фактически художники из разных геокультурных регионов переосмыслили и воплотили в крымском (альминском) известняке метафизический образ триединого культурного времени «вчера-сегодня-завтра» как вечности, при этом каждый скульптор использовал свою индивидуальную манеру, в которой преломлял стилистику разных эпох в современном многоуровневом контексте. В итоге, мифологические моноэкспозиции, организованные среди цветущего буйства дикорастущих растений клумб, зеленых куртин, партеров, уютных искусственных водопадов и озерца, среди групп экзотических деревьев и огромных валунов, притаившихся в живописных рекреационных зонах парковых аллей, — весь комплекс скульптур эстетически насыщает разноликое пространство, структурируя его чувственно-ментальными энергиями художественных образов. Однако отметим, что комплексная научная оценка парка А. А. Анненковым фиксирует значительный ряд недостатков, которые планируется постепенно в процессе реорганизации парка устранять, и скульптурный пленэр стал в этом смысле одним из креативных решений его модернизации. Ученый отмечает, говоря о молодом сильно разросшемся парке, посаженном в 1964–1966 гг., в котором сохранилась роща европейской маслины времен Пушкина, мариниста И. К. Айвазовского и владельца Партенита — президента Императорского общества садоводства, автора ряда трудов, в том числе по садоводству в Крыму — М. Н. Раевского: «Планировочная и композиционная организация парка скупа и невыразительна. Основу планировки формируют проезды; пешеходных дорожек и площадок очень мало. В парке нет композиционного единства и непрерывности среды для отдыха, отсутствуют малые архитектурные формы, за исключением двух декоративных бассейнов и ручья в маслиновой роще. По материалам обследования территории был разработан Генеральный план реконструкции парка, конечной целью которого является формирование оптимального варианта культурного ландшафта рекреационного назначения, в котором системой мероприятий поддерживается гармоничное соотношение между деятельностью человека и природными ресурсами территории»; «За основу образного строя парка взяты мифы, легенды и исторические факты, связанные с этим уголком Южного берега. Уютная партенитская долина, как показывают археологические раскопки, с незапамятных времен была обитаема человеком. Этносы и культуры, сменяя друг друга, оставили после себя как материальные памятники, так и мифы, легенды, придающие этому месту ЮБК

загадочность и неповторимость. Древнегреческая культура, таврские дольмены, средневековые генуэзские укрепления на мысе Тепелер, татарские поселения, активная деятельность России по преобразованию края и, наконец, посещение его великими людьми (Пушкин, Мицкевич, Айвазовский) — все это должно найти отражение в художественном образе парка» [24, с. 2]. Анненков также сообщает о проектировании отдельных мифологических зон парка, связанных с образами Ифигении, Артемиды... Часть бронзовых скульптур (в т. ч. охотника Актеона) уже были выполнены киевскими скульпторами, но об их отнюдь не высоких художественных достоинствах мы говорить не будем, так же как обойдем молчанием композицию Церетели и привезенную из Италии анималистику — о вреде отсутствия чувства меры в системе художественного отбора, а также о бескрылом натурном веризме нами уже достаточно говорилось в главе I. Добавим только, что помимо японского восточного сада, итальянского и античного греческого сада, уже обустривается парк стиля модерн, но все вместе эти зоны входят в единую концепцию целостной парковой композиции, формируемой по образу романтического сада.

Итак, две пленэрные скульптуры были установлены на подходе к парку, несколько особняком от других произведений, и обращены они непосредственно в сторону моря. Это «Сфинкс» Юрика Степаняна на смотровой эспланаде и «Эвринома» Владимира Протаса на набережной.

Сиреноподобный «Сфинкс» Ю. Степаняна идеально вписался в пространство, ограниченное окружностью смотровой площадки, сценическим задником которому служит фактурно-живописная скала, выступающая в море. На первый взгляд, работа кажется современной калькой архаических сфинксов VII–V вв. до н. э., украшающих древнегреческие храмы, например, в Аттике, или Храм Аполлона на о. Делос. Но сравнительный анализ античных памятников и современной работы обнаруживает иконографические изменения и, конечно же, тонкий аромат армянского монументально-декоративного искусства, соединенного с философской умиротворенностью медитативного состояния образа. Скульптор синтезировал иконографию античного сфинкса с чертами другого сакрального оберега древности — птицы-женщины, фигурки которой в изобилии находили в слоях культур Греции, Италии, а также Урарту и Ассирии. В итоге, мифологическое существо Степаняна опирается не на львиные передние лапы, но — на женские руки, а его загадочное «армянское» лицо эхом перекликается и с обликом Богородицы миниатюры «Поклонения волхвов» Эчмиадзинского евангелия, и с архаическими оберегами ювелирных, декоративно-прикладных изделий древних мастеров Крыма, стран Средиземноморья, Передней и Центральной Азии. Фактически скульптор создал не реплику, но уникальный мифопоэтический образ, визуализированный историко-культурный архетип коллективного



Международный скульптурный симпозиум в Партените, 2008 г.

1. Позднеархаический сфинкс. Аттика. Ок. 530 г. до н. э.
2. Ю. Степанян. Сфинкс. Фрагмент.
3. Древнегреческий сфинкс. Дельфы.
4. Участники и организаторы симпозиума в Партените.
- 5–6. В. Гутыря. Суд Париса.
7. Т. Мельников. Пан



8



9



10



11



12



13

Международный скульптурный симпозиум в Партените, 2008 г.

8. К. Князев. Атлас. 9. Малхаз (Иван) Цискадзе. Персей. 10. Г. Хачатрян. Пигмалион и Галатея.

11. В. Протас. Эвринома. 12. Ландшафтная скульптура Партенита.

13. С. Сбитнев. Кентавр Несс похищает Деяниру

бессознательного. Неслучайно греческий миф роднит черноморскую местность и ее мыс Партецион с итальянским Неаполем, который также основали греки, назвав поселение Партеноп или Партенопей, в честь одной из сирен. Степанян возрождает подзабытый миф о сирене Партенопе, по одной из легенд погибшей вместе с сестрами в момент, когда аргонавтам Ясона удалось проплыть мимо их острова.

Но вместе с тем образ сирены-сфинкса формирует емкую «семантическую Вселенную» (Ю. М. Лотман), апеллируя также к гомеровской «Одиссее», совпадая с герменевтикой мифа М. Хоркхаймера и Т. Адорно в «Диалектике Просвещения» [25] и перекликаясь с ностальгической печалью Микола Зерова о Золотом веке в его стихотворении, посвященному Партепиту:

На скелі, де ламають діорит,
За темною горою Аю-Дага
Розташувала давня грецька сага
Храм Артеміди, перший Партепінт.

Літа минають, не минає міт!
Вони живі, дива Архіпелага —
Орестів жах, Пілатова звитяга
І смертний Іфігенії привіт.

І довго ще, купаючись у морі,
Поети увижатимуть в просторі
Ахейські весла та низькі човни,

А парубки, каміння й дачні мури
Відповідатимуть на їх співучі сни
Крізь зуби витисненим: «Трубадури»...

Так что Сфинкс современного мира продолжает охранять свою тайну, а возрождение мифов, по тонкому наблюдению П. Рикёра, неизбежно влечет за собой их историческое переосмысление, включающее и критический компонент: «Мифы не есть что-то неизменное, они не вечные древности, извлекаемые из прошлого в первоначальном виде. Каждое поколение приспособливает мифы к себе и к своей идеологии и, соответственно, изменяет их, в чем и состоит значение мифологии. Безусловно, утилизация мифов требует критического подхода, определяющего направленность освободительного или деструктивного мифотворчества» [26, с. 251].

Освобождающей миссией мифотворчества отмечена следующая скульптура — «Эвринома», формирующая архетипический образ мира и социума,

гармонично соответствуя задаче романтического парка, «когда в общении с природой, ее чувственное восприятие дает возможность познания подлинных ценностей жизни» [27, с. 4]. Расположенная на пересечении просторов главных природных стихий Крыма — неба, гор, моря, прибрежной полосы рекреационной зоны — скульптура В. Протаса работает в философско-эстетическом и объемно-пространственном планах, доказывая известный постулат: «пространственный образ мира находится и внутри и вне нас», «мысль — внутри нас, но и мы — внутри мысли» [28, с. 386]. Посвященная наидревнейшей богине пеласгического пантеона греков, скульптура структурирует символику образа в контексте сакральной памяти архаического Партенита, истолкованного в мифологическом ключе Орфического гимна Сотворения, и, толерантно переключая подсознательные уровни в осознанное осмысление хаоса до-времени, в духе Джойса шаг за шагом из «Хаосмоса» воссоздается порядок внутренних пространств. Смысл композиции стратифицируется в разных измерениях, ведь «поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне» и организует реципиента [29, 209–210]. Скульптура действительно обладает мощным эмоционально-силовым полем, работая архитектурным фокусом, способным удерживать под своим воздействием внимание зрителя и значительную пространственную территорию, как в далекой горизонтальной перспективе, так и по вертикалям каскадом спускающихся террас. Формально задача синтеза разрешилась благодаря удачно найденной спиралевидной динамике композиции, которая диктовалась семантикой мифа: танцующая богиня, вылепив из северного ветра змея Офиона, начала таинство формирования Вселенной (небес, вод, гор, звездных светил, допотопных людей — пеласгов). В «Обосновании образно-композиционного решения», предоставлявшемся организаторам пленэра вместе с эскизом конкурсного задания, Протас акцентировал близость греческого мифа украинской культурной памяти: «Эвринома — главный персонаж Орфического (пеласгического) мифа о Сотворении, упоминаемый Гомером, Плинием и Аполлоном Родосским, принадлежит раннеэлладскому периоду культурной истории Греции эпохи неолита (3,5 тыс. лет до н. э.), когда до-эллины матрилинейной генеалогии пользовались лунным календарем. Нам интересен, прежде всего, тем, что этот образ вошел в Орфические гимны и более поздние версии Олимпийских мифов Греции (где Зевс в образе Лебеда искушал Леду), в финикийские и ханаанейские легенды, отголосок которых находим в библейском сюжете о Еве и аспиде. Если говорить языком современной физики, миф повествует о первых трех минутах Большого взрыва, за которые возникла и сформировалась Вселенная... Хотя миф пользовался популярностью в ис-

кусстве стран Средиземноморья, ученые просматривают в нем еще более древние восточные и египетские корни. Столь же долго он хранился в последующей культурной памяти истории: если верить Страбону, миф пережил начало христианской эры, в Афинах его носителями были пеларги (т. е. “аисты”, считавшие эту птицу-тотем со змеиной шеей своим оберегом). Вероятно, еще ранее V в. до н. э. через черноморские колонии греки завезли миф к скифам, от которых Геродот услышал уже о змееной дочери Борисфена, а славяне с тех пор воспринимают аиста символом семейного благополучия» [30]. Продолжив в скульптурных формах свои геокультурные изыскания, скульптор ритмически соизмеряет спираль колец змея (как раскручивающегося мгновения священного до-времени в поток мирового времени) — с еще свернутым за спиной богини пространством-мантейей, как длительностью линейной истории, с ее «было — есть — будет». Кружение эллипсоидных вихрей драпировок, энергий S-образных движений, создает волны вод, отделенные от космического пространства, и астрономический масштаб бытия распадается на множество подпланов, историй цивилизаций, государств, отдельных людских судеб. Разветвленная структура смыслов предопределила стилистическую многоуровневость, где отсветы архаических приемов ваяния палимпсестами проступают в приемах греческой классики; а они, в свою очередь, сохраняют аромат индивидуального прочтения наследия украинских барокко, сецессии, завещавших культуре XXI в. гармонию эмоционально-чувственного существования человека с природой. Более того, скульптура возрождает некоммуцифицированную значимость многосложного образного мышления, что, по убеждению Г. Маркузе, в современном заполитизированном мире очень важно, особенно если оглядываться на рационализированно-актуальное, пастишное искусство. Только образная память хранит «человеческие ценности и чаяния, которые столетиями не могли реализоваться в мире, коррумпированном политически и нравственно, и которые нашли приют в искусстве и тем самым сохранили образы нормального, достойного человеческого существования. Постигая эти истины, человечество будет видеть возможность выхода из современного отчужденного мира и двигаться в нужном направлении» [31]. Интересно, как степень пространственно-временного энергетического заряда скульптуры, ее неординарную «читабельность», «свернутую» гравитационными узелками материи, раскрывает в яркой образно-поэтической манере известный украинский философ Алексей Босенко, отмечая в электронном письме автору этой книги: «Я глянул и обмер... — не думал, что это настолько грандиозно. И ожидалось же и приблизительно представлялось, о чем и как. ... Нет, даже на фото вызывает его [художника] детище давно забытые атавистические страхи, которые всегда испытываешь, глядя на непостижимое. Настоящее и невероятное. Счастливое чувство, когда «глазам своим не веришь», но веришь его глазам. ...это произве-

дение свернулось и оно, ни больше и не меньше, хотя в тот же момент свитие и развитие заставляет дышать вокруг него пространство. Но это вдох и выдох одновременно»¹.

Еще К. Г. Юнгом [32] и М. Элиаде [33] было доказано, что мифы на правах архетипов входят в структуру коллективного подсознательного человека, обуславливая вечное к ним возвращение во снах, в творчестве художника, в размышлениях над сюжетными схемами бытия, — тем поддерживая наше ментально-психическое здоровье, стремление к самоусовершенствованию и самоактуализации. Микрокосмос человека «обречен» руководствоваться вневременными циклическими законами Макрокосма, и мифы ему служат в этом надежными ориентирами. Ю. М. Лотман подчеркивал стратифицирующую и упорядочивающую их роль, ибо их тексты не сводятся к одним только сюжетам, одновременным событиям, миф по сути — модель «бесконечно репродуцируемых» вневременных событий, точнее принципов, согласно которым «исконно повторяются» события истории: «Регулярность повтора делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру» [34, с. 208–209]. Сюжетность мифа помогает культуре адаптировать принцип действия универсальных законов в линейном временном движении, где фиксируются разноликие случаи — «аномальные» происшествия. В этом смысле макрокосм и микрокосм отождествляются: в каждом из нас живут свои Персеи, кентавры, Паны, Пигмалионы, Парисы и Эвриномы. Миф заложен в Самости человека как Бог, Истина, Гармония, Справедливость. Но в бессознательном хранятся и темные качества Тени личности, требующие своей проработки, осознания.

Греческий бог плодородия Пан — покровитель пастухов и завсегдайта веселых вакханалий Диониса, сатиров и силенов, неслучайно задумчиво-печален в современном исполнении Тараса Мельникова: темное (дионисийское) начало современника как никогда остро нуждается в солнечном (аполлоническом) светло-неагрессивном источнике жизни, способствующем перерождению животной природы в мистическо-таинственную просвещенность сообразно духовным стремлениям души. Казалось бы, скульптор не отяжеляет излишними смыслами композицию, фабула которой буквально на поверхности, а все сопутствующие атрибуты образа легко узнаваемы. Тем не менее, сам миф «элиминирует» смыслами из скульптурной формы, просвечивая амбивалентностью историко-культурной и образной герменевтик. Скульптор даже не ведал, насколько интуитивно верно он уловил нерв культурного раскола современности. В первой трети XX в. Х. Ортега-и-Гассет предлагал обновленную герменевтику старому античному образу, утверждая, что в кризисные периоды искусство склонно избавляться

от напускной серьезности, «искусство спасает человека... от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса. Все новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковывать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире» [35, с. 249]. Сегодня, с дистанции завершенного проекта постмодернизма (окончательно заигравшегося, растворившего *mythos* в рационализованном *logos* без трансцендентного остатка), мы, наконец, понимаем предостережения Й. Хейзинга относительно опасности подмен агонического духа древних культур инфантильной игрой, «пуэрилизмом», «детским мальчишеством» [36, с. 232, 239]. Между тем, медитация на неоднозначную судьбу мифа, в указанном смысле культурной дихотомии, обладает терапевтической ценностью, позволяя искать истину в себе, искусстве и окружающем мире, трансформируя низменные желания, терзающие плоть человека и затемняющие его разум, в душевную чистоту высоких инсайтных устремлений. А уж насколько адресной является мифологическая ландшафтная скульптура в санаторно-курортной зоне Крыма — доказывать не приходится.

В XIX в. Ф. Брокгауз и И. Ефрон заметили, что стиль возникает из чаяний народа, его исторических традиций и индивидуальных талантов, впитывающих лучшие духовно-культурные достижения всего человечества: «Стиль рождается сам собою в зависимости от требований быта и хода исторической жизни народа, слагаясь из изобретаемого являющимися среди него талантливыми художниками и из заимствований от соседних народов. Когда образовавшийся таким естественным путем С. уже давно отжил свой век, позднейшее художественное творчество нередко возвращается к нему; так, напр., до настоящего времени строятся здания в греческом и других С. прошедшего времени, употребляются орнаменты С. возрождения, рококо и пр., изготавливаются предметы комнатного убранства в С. империи и т. п. В подобных произведениях С. бывает “чистым”, когда в них нет ничего такого, что не соответствовало бы ему, и все его элементы являются на своем месте, в неизменном виде и в должном соотношении между собою. Наоборот, С. называется “нечистым”, когда в него введены элементы, взятые из других стилей, искаженные или произвольно изобретенные автором произведения. Кроме духа народа и вкуса времени, в каждом художественном произведении отражается индивидуальность его исполнителя и притом тем сильнее, чем значительнее дарование последнего. Отсюда происходит, что великие и выдающиеся художники создают каждый свои особые С., которым обыкновенно подражают ученики и последователи этих мастеров. В подобных случаях вместо слова “С.” можно употреблять термин “манера”» [37]. Как доказывает анализ пленэрной пластики Партеита, скульпторы, сохраняя индивидуальную манеру высказывания, опираясь

¹ Сообщение от 24 ноября 2008 г.

на пластические каноны стилей прошлого, адаптируя инвариантные духовные смыслы цивилизационной культуры целостностью творческого видения, идеально вписались в романтический образ Партенитского парка.

Ставка устроителей пленэра в Партените, кроме всего прочего, на специфику пластического видения художников иных видов искусств приумножило остроту эксперимента. Константин Князев из Симферополя, профессиональный живописец, получивший образование в Львовской академии искусств, уже имея некоторый опыт работы в монументально-декоративной пластике, не понаслышке знает, как сложно свести воедино все технические аспекты творческого задания к целостности образного замысла. Его скульптурная композиция «Атлас», выполненная в технике рельефа, долго не поддавалась выверенной пластической реализации. Но цеховой энтузиазм коллег-пленэристов, сравнимый разве что с коллективным духом средневекового братства, не бросил товарища в беде. В итоге работа, основные технические проблемы которой были устранены с помощью грузинского коллеги И. Цискадзе, получила свое право на бытие в ландшафте дендропарка. Тем не менее, композиция выделяется среди других скульптур плакатно-графическим видением формы, подчеркнута декоративной трактовкой объемно-пространственных отношений «космического» масштаба, где греческая этимология слова «atlas» — несущий, мерцает не только античной фабулой мифологического Атланта, но апеллирует к эпохе Ренессанса, когда Меркатор впервые украсил географический атлас изображением этого титана¹. Тем не менее, композиция «работает», разворачиваясь в филологической нише герменевтики мифа, вселяя веру в динамическую стабильность эволюции мира, надежду на благоразумие культуры нынешней цивилизации, способной избежать преждевременность апокалипсиса, избрав оптимальную стратегию диалога с природой. Утверждая вневременную высоту культурных ценностей человека, скульптор не видит будущего без духовных пространств, уравнивающих возрастающую коммерциализацию жизни. Он поддерживает тех немногих критиков и культурологов, кто настаивает на доминанте трансцендентных поисков истины, соглашаясь (например, с Р. Конквестом, Э. Хобсбаумом) в том, что искусство теряло свою силу и вес каждый раз на протяжении всего XX в., когда манифестировало абсурдные заявления на манер того, что искусством может быть все что угодно, даже плевки или отходы жизнедеятельности организма. Однако, с точки зрения Атласа, искусство «живет не в направлениях, а в творениях», свя-

¹ К сожалению, скульптура осталась не свободной от ряда погрешностей: так, отсутствует некий общий знаменатель пластического решения обобщенных форм головы, груди Атланта и приема изображения ног ге-роя, переданных с «вялым» анатомическим веризмом, вне целостной стилистической логики.

занных с Абсолютным Духом, благодаря которым «в историю вторгается иное измерение, свободное от времени», от суевы современных художественных течений, справедливо сравниваемых Арнольдом Геленом с дельтой реки, поток которой распался на множество «полистилистических» рукавов, в своем большинстве одинаково мелких и монотонно бесперспективно скучных и даже бесполезных вне эволюционной оси культурного развития человечества [38, с. 542].

В целом вся ландшафтно-скульптурная экспозиция Партенита, словно единая экспериментальная лаборатория Ботанического сада, испытывает на крепость акклиматизации в местных условиях как привезенные некогда или недавно авторские скульптуры итальянских и французских мастеров XIX–XX вв., так и работы данного пленэра, что достойно презентовали: Грузинскую академическую школу (Иван (Малхаз) Цискадзе, Иродион Гвелесиани — выпускники Тбилисской академии художеств); Санкт-Петербургскую (херсонский скульптор Юрий Степанян и киевский скульптор Владимир Протас, получившие образование в знаменитой «Мухе», ныне Академии дизайна); Киевскую (киевлянин Тарас Мельников, выпускник КГХИ, ныне НАОМА); Харьковскую школу пластики (харьковчанин Сергей Сбитнев и Гарник Хачатрян из Днепродзержинска, что закончили Харьковскую Академию дизайна и искусств). Примечательно то, что историческое становление этих национальных школ было тесно связано с ведущими художественно-европейскими центрами Франции, Италии, Германии. Общность корней, зафиксированная базовой подготовкой названных скульпторов, заметна в образно-пластических, казалось бы, индивидуально-уникальных решениях, но столь схоже-внимательных и толерантных к классической системе видения, в самом ощущении «внутренней формы». Наиболее своеобразно-характерное декоративно-лаконичное отношение к форме проявили грузинские мастера, синтезирующие эллинскую архаику с поздним модерном первой четверти XX в., вошедшим в конструктивистскую стадию утонченного ар-деко. Композиции «Персей» И. Цискадзе, «Мальчик с сирингой» И. Гвелесиани презентуют мощь аристократической сдержанности в анатомически безупречной герменевтике и архитектурном изяществе построения, непринужденно естественно расположенного в пространстве человеческого тела. Перефразируя ответ Лоренцо Медичи касательно его союза с Сфорца против воинствующей Венеции, заметим: грузинским скульпторам удалось «в делах искусства соблюсти баланс», тактично синтезируя традицию и модернизацию, создав индивидуальную манеру среди обилия культурных стилей и направлений. Оба названных грузинских скульптора деликатно акцентируют внутреннее напряжение объемов при помощи локальной заостренно-лапидарной пластики геометризованных обобщений, играющих свою мелодию и ритм в общей схеме объемно-пространственных взаимоотношений неспешно текуче-пластических форм. Семантический

параллелизм пластического приема позволяет провести аналогию с широко исследуемым учеными другим «напряжением» в культурно-европейской преемственности, возникшей между античной и христианской традициями, и которое внимательно исследовалось, например, Мишелем Фуко [39].

У Гвелесиани пластика формирует в пространстве элегичное эмоционально-силовое поле, словно визуализируя еще дпящееся звучание музыки, робко сыгранной подростком на сиринге — прототипе грузинской соинари (наклон головы с обобщенной массой волос, согнутая нога в позе «хиазис», жест рук, акцентуация еще детского строения торса — образуют в пространстве ритмично круглящиеся и повторяющиеся затихающим эхом гармоничные аллюзии, наполняющие парковый партер моноэкспозиции удивительным покоем и благостью).

Совсем иная тональность настроения пластической транскрипции у Цискадзе. Его Персей анатомически идеально проработан, но в стилистике сквозит легкая ирония, агоническая игра с архаикой. Пропорции и физические показатели тела героя отнюдь не напоминают героев Поликлета или Агесандра, но опосредованно укоренены в типологических прототипах куросов, например, близких Аполлону Стрэнгфорда (V в. до н. э.), где форма еще хранит геометризм греческой архаики, но уже предощущает расцвет классики, смягчая чувственным вниманием к телесности образ героя, на щите которого даже голова Медузы скорее напоминает юную гетеру. Философско-эстетическое основание «Персея» значительно более сложной структуры, чем его формальное исполнение.

По одному из точных наблюдений Ноама Хомского, «мораль — это не геометрия», тут много компромиссов, где «конфликты прав» наслаиваются на «конфликты принципов», социальный статус человека часто не гармонирует с его индивидуальной самоидентификацией, возможности не совпадают с желаемым, а межнациональный «культурный обмен» вполне может осуществляться «нецивилизованными» политиками. В этом смысле современный художник свободен в выборе: изображать все что угодно, не противодействуя культуриндустрии и жертвывая Андромедой творчества, либо осознанно учитывать, что вне юридического поля гражданских прав действуют непрописанные законы внутренней культуры и моральных ограничений, кои человек волен соблюдать или нарушать, но главное, понимать, что статус искусства нельзя приравнивать к технократическому уровню развития цивилизации, которая не в силах, согласно обвинению Андре Шенье якобинцев, «наделять людей сертификатами правильного мышления». Проблема сокрыта также в том, что в искусстве ложь другому и самому себе невозможно утаить, сущность художника неизбежно отражается в его творчестве словно тень, вопреки уловкам «выглядеть лучше». И если художник искренно выражает себя, держа сознание открытым и заботясь о глубине трансцендентных идей, то, как утверждает Хомский, красота заката обретет дополни-

тельные аспекты возвышенных смыслов, обогатив взгляд зрением Сезанна или Эйнштейна, и тогда «появляется более богатый набор перспектив, с которых вы можете его [закат] оценить» [40]. А значит, прежде чем обнажить обоюдоострый меч истины, культура должна понять, с какой Горгоной XXI в. ей следует бороться, и какую эффективную тактику боя следует применять, раз уж так случилось, что культура в очередной раз столкнулась с вопросом «Что такое Просвещение?», заданным еще в 1784 г. Кантом, с предложенным героическим вариантом ответа кантовской терминологии: «Иметь мужество, дерзость знать».

По-своему риторическим рефреном на этот же кантовский вопрос отвечает Вячеслав Гутыря в 4-частной композиции «Суд Париса», подхватывая мифопоэтическую схолию симпозиума, но оставляя вопрос без ответа, на суд самого зрителя и времени истории. Так же как существование мира заброшено в «забвение бытия», определение которого было размытым даже для Хайдеггера, так и бытие образов самодостаточных монументальных рельефов цепко ограничено блоком альминского камня, физически затрудняя героям диалог и взаимопонимание. Однако и камень, и симулякры греческих богов пробуждают в нас традиции и смыслы, стимулирующие культурное самопознание через «анамнесис» (*греч.* — припоминание), на полезность чего указывал еще Платон. Три богини, три страсти и качества нашей цивилизации не могут обрести единого центра взаимопонимания и сосуществования, так же как извечный спор древности с современностью, гуманитарных наук с естественными, прочих культурных апорий. Торжествующий эрос Афродиты; культурно-историческая память Геры, ревнующей к инновациям; воинствующий разум Афины — кому же из них будет отдано яблоко Парисом? Согласно мифу — лукаво-предусмотрительной Афродите, что в истории приводит всякий раз к падению морали, к вседозволенности беспринципной культуриндустрии, к прочим всевозможным ссорам, неизменно стающими причиной очередных «тройных» войн. Но, возможно, цивилизация когда-то найдет в себе желание и силы решить спор иначе. Сам автор композиции, будучи родом из Краматорска, самостоятельно постигший профессиональные навыки скульптора настолько, что не первый десяток лет уверенно участвует в международных пленэрах, демонстрируя неординарный прецедент синтеза профессионально-элитарных навыков и сугубо индивидуальной, тяготеющей к историко-мифологическим канонам культуры художественного видения, — опираясь на игровую постмодернистскую трактовку сюжета, свободно манипулируя иконографией, присущей греческой вазописи эпохи Перикла, удваивая лаконизм силуэтных прорисовок современной, отстраненной от истории гротескностью восприятия прошлого с легким маньеристским надломом. Любопытно, что В. Гутыря называет свой ироничный стиль «джазом в скульптуре» (рискованно балансируя на острой грани возможного и невозможного, словно дразня

зазеркалье китча, способного незаметно обратить джаз в состояние «иберийского» невозможного сочетания). Однако скрытая герменевтика смыслов мифа и чувство ответственности скульптора перед социумом, культурой и искусством удерживают работу «по эту сторону добродетели», как познания, в том числе знания истины, выраженной Х.Г. Гадамером: «Общего для всех совета или пути к общей добродетели нет, каждый решает эти задачи самостоятельно. Но благодаря герменевтике мы обмениваемся нашим ограниченным опытом и объединяем культурное сосуществование»; «Мы не можем не признать, что мирное сосуществование на земле во многом зависит от развития межнационального общения людей, говорящих на разных языках. Стремительный рост мировой экономики в наше время не может скрыть тот факт, что основанная на конкуренции экономика хотя и стимулирует человеческие способности, но также создает новые противоречия и возможности насилия. Тем не менее, нам нелегко убедить себя в том, что решающим здесь является элементарное стремление к власти, желание оставить за собой последнее слово. В отношении экономической конкуренции и производительности, самодисциплины людей и их работоспособности кажется неизбежным, что некий объект конфликта будет существовать всегда только потому, что никто не может обладать этим объектом безраздельно при наличии других на него претендентов» [41]¹.

Современное видение художниками мифов с добавлением дополнительных «смысловых валентностей», как уже было отмечено, не должно смущать нас, при условии серьезного не деструктивного отношения к метанаррации. Культурологи и историки доказывают: «Невозможно понять современность, не заглянув в человеческое прошлое и непредвиденное, но вероятное будущее» [42, с. 14], и не ради праздного любопытства, но ради искоренения «смертоносных массовых идей», которые Дж. Оруэлл называл «ментальной заскорузлостью» — это ли не Горгона XXI в., с которой следует бороться? Философы призывают снова перечитывать древних мыслителей и учиться у них, «в них — вся жизнь», утверждает Д. Стайнер; усваивая их наследие, мы лучше осознаем основы истины и свободы духовной цивилизации — считают Хайдеггер, Гадамер, Фуко и др. В конечном счете, мифологические символы диахронно объединяют геокультурные пространства нашей цивилизации, являя собой стержень или ядро «памяти культуры о себе» (Ю. Лотман), не позволяя ей распасться и исчезнуть хотя бы потому, что семиотическое поле символа, подобно Вселенной, не способно исчерпать абсолютность смысла, постоянно расширяясь и оставаясь открытым для герменевтик грядущих эпох. Вот почему сюжет мифа композиции харьковского скульптора С. Сбитнева

¹ Удивительно, что сама судьба пленэрного движения в Украине подтвердила правоту сказанных слов, оттенив неиз-бывную актуальность сюжета этого древнего мифа.

«Кентавр Несс похищает Деяниру» неисчерпаем и, не сводясь к литературной иллюстративности, продолжает по сей день отражаться в битвах социокультурных дихотомий. Мнемоника образов мифологических героев не укоренена исключительно в прошлом, вызывая тревожащие современные параллели и противоречивые чувства: герои, сыгравшие отрицательные роли, переданы скульптором с сожалеющей симпатией, с глубиной светлой чистоты связывавших их отношений. Дублируясь двусложной архитектурной композицией, символика разворачивается также вертикально, выходя за пределы ушедшего времени, в настоящем — достраиваясь будущим, еще не наставшим, но в котором уже зародилась двойственность выбора. Одна из герменевтических версий свидетельствует о том, что дуальность животно-психической природы человека в эволюционном движении будет трансформирована и гармонизирована сознанием высокого Духа (из трех кентавров — Хирон, Фол, Несс, — погибающих в перипетиях, только первые два возносятся богами на Олимп). Однако Несса можно интерпретировать также в социологическом ключе, как конкурирующие нации, некорректно стремящиеся к благам европейского мультикультурализма, искусственно форсируя процессы мировой глобализации, для которых Европа подобна жене Геракла — желанной, но не принадлежащей по закону. Безусловно, культуры европейских наций объединены исторически, но агонический дух времени изменяет нации, города. Гадамер был убежден, что человечество пока не созрело для истинной мультикультуризации, идеал которой опирается на более высокие духовные и моральные ценности, не оскорбляющие национальные и языковые отличия, но толерантно объединяющие культуры [43, с. 294].

В историческом развитии общества миф, как и наше бытие, по образному выражению Ж.Ф. Лиотара, не дожидается под дверью, а уже живет в нас, бескорыстно трансформируя, подготавливая к справедливому и красивому миру, в котором неизбежно перемешаны добро и зло. Несс и Деянира не сопротивляются, ибо «сопротивление — это путь побежденных, которые не признают своего поражения», но они и не торжествуют, ибо это «в римском смысле — есть худший вид глупости и безрассудства»; ведь в поиске истины «можно добиться определенного успеха, но останется ли кто-нибудь удовлетворенным? Не существует поражения в этом периодически повторяющемся разочаровании, кроме как для тех, кто привержен фантазии о полной реализации, завершении и исполнении в системе, требующей от вас соответствия... Если существует враг (непонятная примитивность, возможно, нейтральная сила, одновременно и пугающая, и предвкушаемая), этот враг внутри каждого из нас. Тяжесть задачи “прокладывания пути” состоит в том, чтобы не очень ошибиться в стратегии» [44, с. 309–310]. Вот, пожалуй, главный пафос современной актуальности неоднозначной работы Сбитнева.

Восприятие произведений визуальных искусств, как известно, запускает процесс метаморфоз внутреннего «эго». Реципиент, дистанцируясь от самого себя, корректирует свой мир и мысли, причем толкование смыслов способствует самопостижению субъекта, его освобождению от предрассудков под действием художественного образа, активного диалога с ним. Скульптурные пленэры с этой точки зрения можно рассматривать как диалог художников, но не только в беседе со зрителем: каждый, имея собственный набор творческих идей и стилистических дискурсов, работает и развивается под влиянием совместного творчества бок о бок на природе, коллективного обсуждения неких проблем и простого — молчаливого или критически артикулированного — наблюдения за работой друг друга. Трансформируя свой мир и видение, скульптор обретает новые горизонты *возможных* смыслов, сакральных таинств, открытых для множеств истолкований и интерпретаций не только самим автором, но и его зрителем, включая реципиентов еще даже не родившихся. Автор отчуждает от себя произведение, а оно оказывается бесконечным в герменевтике тех, кто, прогуливаясь в тени парков, наслаждается созерцанием ландшафтной пластики. Этот старейший в мире диалог человек вел с доисторического времени, еще с пещерного места проживания. Историко-культурный диалог и бытие настолько проникли друг в друга за истекшие зоны времен, что Хайдеггер не нашел иного, более точного определения этому явлению, нежели «бытие в диалоге». Действительно, человеку недостаточно понять смысл передаваемой идеи, ему необходимо изложить свое толкование в диалоге, во время которого случается, что истина приоткрывает свой лик. Но «интерпретировать, — считает П. Рикёр, — означает в развернутом виде изобразить тип “бытие-в-мире” *перед* текстом», перед скульптурой и вокруг нее, ибо объясняемый мир присутствует не за текстом, а перед ним, и смысл понимается, а не подразумевается, смысл разных миров, опыт которых целостен, и этот смысл открыт воображению новых образных интерпретаций: «Мы не творим, да и не можем чудесным образом творить смысл из себя. Мы наследуем смысл от других, которые думали, говорили или писали *до* нас. И всюду где возможно, мы *воссоздаем* этот смысл в соответствии с нашими собственными представлениями и интерпретациями» [45, с. 313].

По наблюдению Г. В. Ф. Гегеля, исключительно в «духовном произведении искусства» чистый Дух, «отрешенный во времени», созерцает самое себя как *всеобщую человечность*, соединяя «прекрасные народные духи в один пантеон» под одним «общим небом» и целью абсолютного знания самосознающего себя духа [46, с. 551, 612]. Под этим общим небом и художник, и зритель становятся демиургами своих судеб подобно кипрскому царю Пигмалиону, собственными жизнями создавая разных Галатей, лишь некоторым из которых счастливится стать ожившими произведениями. «Не уставай лепить свою статую», — про-

сил своих соотечественников Плотин, подразумевая поиск внутреннего «Я». Духовный свет пробужденных душ-нимф оживляет самого творца. И так важно не обмануться, не стать пленником авто-иллюзий, за пустой внешней красотой не потерять несоизмеримо более важного — «откровения глубин духа». Вот почему композиция Г. Хачатряна «Пигмалион и Галатей» избегает внешней салонной красоты формального решения, явно отдавая предпочтение бидермайерской концепции стиля, нежели, скажем, классицистской эстетике одноименной скульптуры Э. Фальконе в Лувре. Интерпретация мифологического сюжета Хачатряном совпадает с позицией профессора Коллеж де Франс Пьера Адо, истолковывающего актуальность платиновского взгляда на творчество: «Подобно тому, как из глыбы камня скульптор стремится получить форму, отражающую подлинную красоту, душа должна стремиться придать себе самой духовную форму, отбрасывая все, что ею не является... Необходимо, чтобы сознание, переставая раздваиваться, совпало с тем высшим уровнем напряжения и единства, который является нашим истинным “я”. Надо научиться смотреть в себя, чтобы увидеть в себе духовный мир» [47, с. 15, 32].

Только для истинного художника и вдумчивого зрителя опыт и пафос художественного творчества «не есть оглушающая сила природы, а Мнемосина», утверждал Гегель, подчеркивая важность культурной памяти, ее внутренней сути как Музы и *всеобщей песни*, из которых мир создается в «откровениях» заново. Отменить приоритет внутреннего значения образа над его формой не подвластно никому, в том числе и художнику. Международный скульптурный пленэр в Партените подтверждает актуальность в наши дни этой точки зрения классической философии, призывая всех нас созидать мир как можно более ярким, духовно полноценным и подлинно прекрасным¹.

¹ Теперь же, в духе аналитической критики М. Фуко, укажем на негативную сторону пугающе ясной истории пленэра в Партените. Как описал механизм действия закона мимикрии в культуре Дж. Стайнер: «По-степенно плохое вытесняет хорошее и, увы, именно чепуха начинает увлекать все больше и больше» [48, с. 100], так и в Партените эффект отката заявил о себе тем, что чистота данного события не прошла мимо внимания оставшихся не удел «официализованных художников», которые с могучей энергией кинулись перекраивать начатое. Все бы ничего, если бы публичный китч не был настроен столь воинственно, так что свой «крестовый» поход начал с основ, т. е. убрав уже установленную ландшафтную экспозицию лучших скульптур: само имя талантливых предшественников следует стереть, как это мастерски делают фундамен-талисты, уничтожая языческие или христианские святыни. Таллибан придворных художников Украины не менее хладнокровен, чем варварство «не ведающих, что творят»: вспомним разбитые скульптуры Гурзуфа, повторившие в некотором смысле судьбу исторических скульптур Бамиана; грозы

Эпитафия и здравица скульптурному пленэру в Гурзуфе

За своїм походженням, завданнями та функціонуванням культура конститується в досвіді європейської історії як альтернатива варварству, звісно, у його конкретному, відповідному часові розумінні. ... Сепарація культури та варварства... потребує історичного досвіду, свого роду суду історії.

Сергій Кримський, Культура як світ людини, 2003

В 2005 г. в Гурзуфе состоялся Международный живописно-скульптурный пленэр «Мелодии пространства-времени», объединивший украинских скульпторов, прибывших из Белоруссии и разных городов Украины (проект финансировался частным инвестором России, подарившим скульптуры городу, каждая из которых, согласно проведенной оценке Художественного фонда, стоила \$ 35 тыс.). Симпозиум прошел во всех отношениях на достойном уровне организации и ротации: не было недостатка в подчеркнута заинтересованном внимании местного населения и со стороны масс-медиа, освещавших событие в периодике, на радио и телевидении; сами скульпторы ощущали полноту самоотдачи в реализации задуманного, наконец, завершился пленэрный форум вполне в европейском духе: заключительному банкету по поводу закрытия симпозиума предшествовало проведение междисциплинарной научной конференции, собравшей за круглым столом художников, философов, искусствоведов и культурологов, представлявших ведущие государственные и общественные организации: помимо сотрудников Института проблем современного искусства, в дискуссии приняли участие представители Национального союза художников Украины, Национальной академии искусств Украины, украинской секции Международной ассоциации критиков искусства (AICA UNESCO), Национальной телекомпании. Соответственно, диапазон обсуждаемых проблем современной культурной жизни в национальном и глобализованном масштабе оказался довольно емким, а неформальное живое общение докладчиков позволило вести диалог на высоких в ряде случаев эмоциональных волнах — научный поиск истины допускает и такие вполне «дзэновские» пути.

не избежала и ландшафт-ная пластика Партенита, где, в частности, работы Протаса и Гутыри были демонтированы со своих мест. Китч не прощает талант и незаангажированную чистоту помыслов, а месть беспощадно находит надежные точки опоры для своих свершений. Воистину так: «Политическая культура не идет в ногу с “культурой” в эстетическом понимании», «и кто, как не Нерон, в отличие от Веспасиана, так любил искусство?» [49, с. 253].

Однако скульптурный симпозиум этим не исчерпал свой богатый событийный потенциал, войдя в историю национального пленэрного движения самым конфликтно-скандальным. Как только скульпторы и все отдыхающие гости покинули вдруг опустевшую набережную города, бросив на голодное выживание гурзуфских кошек, шокирующая новость настигла художников, сделав главной осенне-зимней темой культурной жизни страны преступный акт вандализма, учиненный неизвестными против скульптур, которые были сброшены с пьедесталов, разбиты, а те немногие работы, что устояли на своих местах — изгажены грязью и краской. Искусство в своем статусе нетленного «золотого фонда» весьма хрупко и легко воспламеняемо (вопреки М. Булгакову, «рукописи» таки горят!) при намеренно-неосторожном с ним обращении, тем не менее, скульптуре нельзя отказать в мужестве постоянного функционирования, в осуществлении культурного обмена ценностей, открытости диалогу, невзирая на незаживающие стигматы насильственной «инициации», обострившей томление по трансцендентному: «Інваріантність та збережуваність культурних цінностей не означає їхньої незалежності від реального історичного часу», особенно в условиях разрушительной агрессии (войн, отдельного вандализма...), поэтому «культурова цінність набуває аспекту збережуваності не раз і назавжди, а через перспективу необмеженого розкриття її ідейно-проблемного змісту, у якому кожна епоха відкриває в інваріантному культурному явищі нові й нові смисли» [50, с. 275–286]. Так и в этом печальном случае причастность скульптуры к «наивысшим рангам реальности» состоялась, и после не слишком уж квалифицированной реставрации возрожденных и возвращенных на свои законные места скульптур интеллектуалы заговорили об оригинальном эстетическом следе постмодернистского дискурса, с его приверженностью к историцистской клишированности, «руиноподобной» фрагментарности, пастишности. Диалог с историческим временем, в своем начале пусть и не вполне благополучно для ландшафтной пластики, но все же состоялся, а «абсолютное время» каждой композиции продолжает и будет в дальнейшем функционировать в статусе «вертикализованно-сквозных» культурных ценностей золотого фонда нации.

С 1986 г. — официальной даты утверждения в Украине пленэрного движения — география городов, приглашавших к себе коллективы скульпторов, помогающих своим творческим энтузиазмом украшать, обустроить архитектурно-парковые зоны, растет в геометрической прогрессии. Проводятся пленэры и в историко-культурных заповедниках (Буша, Ольвия, дворцовые комплексы в Тростянце, Олесском). Культурный престиж растет и у малых промышленных центров регионов, организующих хотя бы один-единственный раз скульптурный пленэр (Горловка, Тернополь, Тячев). Сегодня уже нет смысла перечислять голую статистику географических названий, способную занять не одну страницу

текста. Ведь даже села соревнуются в современных методах модернизации общественного пространства за счет таланта скульпторов (Дорошевка, Букатинка, Севериновка, Гальжбиевка и пр., и пр.). Кроме того, с 1990-х изредка проводятся скульптурные симпозиумы малых форм, при которых станковые скульптуры остаются в распоряжении устроителей, например, Французского посольства в Украине, которое проводило пленэры в граните на творческой базе в Очакове. Одним словом, во всем столь богатом послужном списке пленэров не то чтобы не было вовсе вандализма, иногда в том или ином городе-таки возникали одиночные печальные свидетельства деградации отдельных представителей общества; но чтобы вот так массово, спланированно и дерзко уничтожалось искусство, по щедрости душевной подаренное бизнесменом жителям им же на радость, такого еще не случалось ни до, ни после «Гурзуфского претендента». А ведь широкие круги мировой общественности воспринимают скульптурные симпозиумы символом высокоразвитой культуры города, эталоном европейской нормы цивилизованного бытия социума, нации в целом. К этой высокой планке качественного общекультурного развития стремился и Гурзуф, вначале одев (с помощью инвесторов) Набережную в мрамор, а затем — оформив ее анфиладой скульптур из альминского известняка. Впрочем, амбициозный замысел властей города, вопреки всем обстоятельствам, осуществился; реактуализируя память этого живописно-уютного места, сохраняющего в сознании жителей предания тех времен, когда скульптур в Гурзуфе было как в Риме — в избытке, существенно превышая число местного населения.

Главный архитектор города в процессе пленэра уточнял для каждой композиции нюансы экспонирования, осмысляя общую концепцию музея современных скульптур под открытым небом, начало которому положили семь авторских работ: «Смотрящая на звезды» А. Дяченко, «Клото — прядущая мойра» В. Протаса, «Рождение Афродиты» А. Владимирова (все — киевские скульпторы); «Потомок героя» О. Капустяка и «Волна» В. Ярича (львовские скульпторы); «Купальщица» С. Никитина из Симферополя и «Окрыленная» белорусского скульптора В. Пантелеева из Гродно. Скульптуры профессионально грамотно и гармонично вошли в социальное пространство, в естественный уникальный ландшафт могучим ступком историко-культурных смыслов, оправдывая пифагорейский девиз пленэра (мелодии пространства-времени), содержащий прямые аллюзии «музыки сфер» и абсолютного времени Универсума, заложенных древними греками в мифы и, как в данном случае, — в мифологическое искусство, что особенно актуально в условиях множества санаторных комплексов Гурзуфа, призванных в мусическом союзе замедлять разрушительный (!) бег биологических часов человека, с успехом применяя эффект воздействия в геронто-терапевтических целях.



1



2



3



4

Международный скульптурный симпозиум в Гурзуфе, 2005 г.

1. А. Владимиров. Рождение Афродиты. 2. В. Протас. Клото (после разрушения).

3. В. Пантелеев (Гродно, Белоруссия). Окрыленная. 4. Участники пленэра слева направо: В. Протас, В. Ярич, С. Никитин, О. Капустяк, В. Пантелеев, А. Дяченко



Международный скульптурный симпозиум в Гурзуфе, 2005 г.

5. А. Дяченко. Смотрящая на звезды (после разрушения). 6. Рабочая площадка на Набережной.
 7. Участники пленэра на экскурсии. Слева направо: А. Владимиров, В. Протас, В. Ярич, С. Никитин,
 В. Пантелеев, О. Капустяк (сидит). 8. О. Капустяк. Наследник Героя. 9. В. Ярич. Волна.
 10. С. Никитин. Купальщица (после разрушения)

Информально-антропоморфная, модернистской стилистики композиция Владимира Пантелеева посвящена философско-культурологической красоте семейного счастья как классической модели национального этоса. Ритм фактурных плоскостей, удачно найденная автором — содержательно и структурно обогатившая работу — идея вкрапления в известняк местной, обкатанной морскими прибоями, гальки, элегантный по линейной логике и силуэтному общему абрису диалогизм формальных отношений композиции — словом, вся морфологическая полифония сводится в образно-композиционную целостность единством идеограммы крепких семейных отношений как базового элемента культурной самоидентификации каждого гражданина и естественной основы истинно женского счастья. Знаковость художественной структуры не предполагает глубоких метафизических рекогносцировок, но профессионализм дизайнерского ее решения практически идеально вписывает скульптуру в пространственную ситуацию ландшафта Набережной. Есть нечто мистическое в том факте, что еще в процессе работы пленэра местные жители, наблюдавшие за трудом скульпторов, окрестили между собой «Окрыленную» скульптуру Пантелеева «Челенджером», и она действительно оказалась одной из самых хрупких в ту фатальную «Хрустальную ночь» Крыма. Между тем, «справжня культура альтернативна до всього позірного, ілюзорного, випадкового, всього ентропійного (призвідного до смерті, мертвої нерухомості). Культура асоціює та відтворює не просто реальність, а її найвищі ранги, на яких аксіологічно заперечується будь-яка людино-буттєва пустотність» [51, с. 285].

Нужно сказать, что с момента снятия «железного занавеса» украинские скульпторы не менее активно, чем белорусские коллеги, используют элементы европейского информеля (от *франц.* informel — абстрактный, нефигуративный), адаптируя его гетерогенную лексику в индивидуальной стилистике форм высказывания. В конце концов, в основе его эстетики находятся идеи «Баухауза», в формировании которых еще в 1920–1930-х активное участие принимали именно украинцы (Кандинский, Малевич, Экстер, Архипенко, Татлин), а значит абстрактно-знаковая форма высказывания информеля не является чуждой национальному художественному сознанию [52]. Просто применяется она с разной степенью умозрительных обобщений, в разных стилистических и эмоциональных контекстах. Например, в маньеристском духе информельная «психограмма» (Альфред Вольс) трактуется А. Владимировым в мифологической композиции «Рождение Афродиты». Декоративная, рельефная в своей структуре пластика интенционно посягает на «абсолютность» мифологического пространства-времени, правда, подчеркнутая чувственность оставляет образ по эту сторону континуума, в то же время правдой является и то, что вертикализованная гармонизация культурно-исторических слоев бытия авторским замыслом в данной

композиции доводится-таки до некоей точки семантического сгущения, впрочем, не претендуя на дальнейшее фундаментальное осмысление законов мироздания.

Тайна становления человека в интерпретации К.Г. Юнга явно не входила в изначальную программу скульптора, но интеллигентность воображения реципиента легко может визуализировать фантазмагорию ежеутреннего рождения души человека как «Золотой Афродиты» Юнга, уникально-божественной жемчужины Вселенской раковины. О пользе столь высоких размышлений когда-то говорил Платон, настаивая на том, что восприятие себя и времени как круговращения небес содействует трансгрессии сознания (души), укрепляя внутреннюю гармонию [53, с. 415–420; 440–447]. Эта идея остается актуальной для культурной парадигмы современности и для каждого человека, стремящегося к самосовершенствованию, самоактуализации. Оригинальную интерпретацию этой вечной философской идеи находим в следующей скульптуре: аллюзия морских стихий сквозь образы двух играющих nereid, легкая чувственность пенящейся фактуры камня в композиции В. Ярича совершают восходящую трансгрессию к расширенному толкованию бесконечного становления бытия в темпоральных космических потоках и в до-временной абсолютности, располагая к глубоким медитациям над феноменом духовных трансформаций.

Не потому ли, по мнению А. Дяченко, человеку свойственно постоянно тянуться к звездам, вопрошая у них судьбу, наслаждаясь их красотой, мистической таинственностью, вдохновляясь ими на высокие дела и поиск высоких истин. Наблюдательные жители Гурзуфа не преминули обыграть модернистскую условность его лапидарной стилистики скульптуры с ее семантикой, по-своему назвав работу «Пятый элемент». Возможно, в этом есть какой-то глубинный, затаенный смысл, объединяющий суть скульптуры, известный кинофильм с Милой Йовович и прочие литературно-фольклорные смыслы культуры в универсальную духовно-ценностную полифонию времени.

Стыдливость и открытость, незащищенность и искренность творческой мысли, позволяющей овладеть собой не каждому интеллекту, трансформируются в бескомпромиссную отгороженность от неблагоприятных намерений паломников от культуры и искусства, не ценящих чистоту и внутреннюю гигиену духа, как ее ценили древние греки. Но именно в этом контексте, так внимательно изученном в свое время Мишелем Фуко в числе прочих философов, раскрывается непоказной смысл скульптуры С. Никитина «Купальщица», отнюдь не исчерпываясь банальностью сюжета, распространенного в эпоху модерна. Именно она — гурзуфская купальщица — по-домашнему гостеприимно встречает каждого, кто, спускаясь к морю, вступает на мраморную террасу Набережной; она же с добрым напутствием их провожает, не держа на душе обиды на тех, кто когда-то ее искалечил, в конце концов: «Міць культури не така тендітна, як міць папірусу,

порцеляни, мармуру. Вона втілюється в нетлінності святинь високих культурних традицій, буття яких стійкіше супроти натиску часу, ніж матеріал їхнього конкретно-предметного втілення» [54, с. 286].

Пророческой оказалась и следующая скульптура, амбивалентно интерпретируемая львовским художником О. Капустяком. Его «Потомок Героя» напоминает банальную истину: каждый из нас соткан из противоречий, и каждая эпоха имеет свой идеал Героя, иногда вовсе далекий от Идеала, но которому по инерции подражают, не дифференцируя зло и добро. Однако в истории каждый несет личную ответственность выбора перед культурой и временем, как несут ее вандалы, надругавшиеся над этой скульптурой. Столь сложный амбивалентный замысел скульптора, который изначально вообще хотел создать торс Царя Ирода, только коллеги дружно отговорили автора от этой затеи, сказавшись в конечном результате на пластических качествах композиции, поэтому так противоречива и пластика, и пропорции этой довольно-таки странной скульптуры, о которой в Гурзуфе пошел слух, будто ее нашли археологи где-то недалеко в слое античного поселения и включили в музей скульптуры под открытым небом (правда, детское мифотворчество проявило еще большую активность воображения, окрестив торс не иначе как «Гадзилой»). Впрочем, когда художник касается слишком абстрактных фундаментальных парадигм, не используя для этого откристиализованных историй символов, то его авторство, действительно, способно терять индивидуальность, растворяясь в общечеловеческих интерпретационных истолкованиях. Вот и в данном случае, намекая на пространственные цезуры и фрагментацию торса, мы можем свободно рассуждать о том, что: «У культурі існує цілеспрямованість цілого, завдяки якій знищення предметної частини великого культурного явища створює підривну пустоту “дірки” в цьому цілому, за контекстом, оточенням та характером якої можна тією чи іншою мірою реконструювати дух зниклої цінності» [55, с. 285].

Иного плана семантическую драматургию под открытым небом разворачивает скульптура В. Протаса, обратившегося к древнегреческому космогоническому мифу о мойрах, которые не только формируют человека, определяя его судьбу, но поддерживают гармонию космических законов, объединяя время и пространство в целостность Вечности, что веретеном вращалось на коленях матери трех мойр — богини Ананке. Средняя из сестер — пряющая Клото — воплощает собой настоящее, спрядая судьбу земных жизней, воплощает аспекты своих двух других сестер и матери. Поэтому Клото также ответственна за Мировую ось и за духовную ось эволюции культур цивилизаций, отдельных наций, путь которых, при помощи Муз, исполнен гармонии, что «сродни круговращениям души... не для бессмысленного удовольствия — хотя в нем только и видят нынче толк, — но как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самим собой. Равным образом, дабы побороть

неумеренность и недостаток изящества, которые проступают в поведении большинства из нас, мы из тех же рук (Муз. — М. П.) и с той же целью получили ритм» [56, с. 450]. Композиционно-пластических подсказок сказанному Протас предоставляет предостаточно, но пассивно описывать их здесь мы не станем, ибо визуальная картинка способна сказать сама за себя.

Кстати, украинцы знают греческую Клото как богиню судьбы Бабу-повитуху (Бабу-Ягу), прядущую пряжу жизни [57, с. 232–240], истинность семантики образа которой современная физика удостоверяет: существует определенная сквозная нить времени (сутратман индусов), связывающая прошлое и будущее, сворачивающаяся узелками в мгновениях настоящего. Но «время временит», не позволяя истории промелькнуть мгновенно: Ананке-Клото, распустив косы линейного времени, контролирует его течение/бег, удерживая на привязи, она сама — суть веретина, или тот же камень, которым играет младенец-время, по образному выражению Гераклита. Современная украинская философия также подтверждает вечную истину мифа: «У культурі хоч трохи значний крок у майбутнє виявляється можливим тільки з певною мірою освоєння минулого та відкриття тих його потенцій, що підсилюють імпульси руху вперед, розширюють культурний потенціал прогресу. Це значить, що у векторному вираженні метачас культури нібито двоскерований — і вперед, і назад; і до центру, і від центру часового потоку. Ось чому в культурі є “вічні образи”, свого роду інваріанти історичного процесу її розвитку, що, перефразовуючи Герцена, як земна вісь, пронизує весь масив людської цивілізації» [58, с. 283].

Уникальность гурзуфского скульптурного пленэра в том, что он экстремально соединил в себе две альтернативы — культуру и вандализм — причем, первая поет ему здравицу, а второй безуспешно пытался слагать эпитафию, возможно, цинично повторяя за Х. Р. Хименесом:

О память горькая, пчела слепая! —
всё перешло в ничто — и без усилия
малейшего... все так легко, так зыбко...

Но в итоге сей скорбный пример продемонстрировал константу эволюционного развития: искусство на уровне платоновых идей невозможно уничтожить, оно обречено на вечное возвращение, тем более что всякий раз как «закон циклов возвращает давно забытые формы культуры, это становится не просто их повторением, но расцветом во славе» (Х. А. Ливрага), а «жаждущий познать Славу должен вверить себя Идеалу, посвятить ему всего себя и пережить таинственный процесс внутреннего возрождения, процесс, суть которого любое определение только ограничивало бы»; «Древние говорили “omnia transit” — “все проходит”, все находится в движении, все идет своим путем... Все течет к морю, как текут к морю реки. Все имеет свою Судьбу!» [59, с. 155].

«Свете Тихий»: На перекрестке дорог в Седневе

Молча открылись ворота времени.

Лео ПЕРУЦ, Мастер Страшного суда, 1921

Затмение духовного света имеет те же неизбежные последствия, что и затмение света внешнего мира, а искусство, опять же, вследствие внутренней необходимости, как сама природа, делает эти духовные процессы доступными зрению.

Ханс ЗЕДЛЬМАЙР, Смерть света, 1964

В 4-м номере глянцевого «ART-UKRAINE» под звучно-разлогим названием «У мистецтві усе вже винайдено, треба лише це взяти і пропустити через себе» предложен диалог Галины Ключковской с львовским художником Олегом Денисенко [60, с. 153–161]. Статья снабжена иллюстрациями его графики и скульптуры, созданными в духе зоо-антропоморфного коллажа, в частности, представлены бронзовые композиции: «Людина-риба» (2000), «Надія» (2007), «Кентавр» (2007); маски: «Імператор» (2006), «Двоє» (2007). Как сказал классик, «в распоряжении художника, талант и гений которого освободились от прежнего ограничения одной определенной формой искусства, находятся отныне любая форма и любой материал» [61, с. 317], нечто подобное утверждал в интервью и О. Денисенко. Между тем сами работы — презентующие художника эрудированным человеком, играющим в коллаж смысло-пластических цитат, эманерирующих формальную стилистику исчезнувших эпох, — не несут каких-либо глубоких смыслов, сколь бы не протестовал против данного утверждения их автор, выдавая безмерно препарированный пастиш за концептуально-авторское суммирование духовного опыта человечества (что, увы, так символично исчезает в невидящем взоре опустошенных глазниц его масок-портретов). На деле, суммируя духовный опыт, логичнее было бы пересмотреть, скажем, лучшее из Канта, который настаивал, что рефлектирующее мышление художника не может постичь объективную природу предмета (и тем более выйти в трансцендентное), если замыкается в ограниченно-субъективном мировидении. Действительно стремящийся к истинно-прекрасному художник воспринимает частное и конкретное с высот всеобщего, разрешая противоречие между абстрактным духом, внешней природой и внутренней природой чувств и настроений субъекта, приводя их к единству целесообразного соответствия вне апорий внутреннего и внешнего, всеобщего и особенного, целью и средством, противоречия которых исчезают в прекрасном. И смертоносный яд утверждения «В искусстве все изобретено

и открыто, истина — за субъективно-оригинальной манерой интерпретаций» избежит попадания в творческую психологию трезвомыслящего художника, понимающего: «Чем больше в прекрасном преобладает прелесть изображенного бытия, тем больше его привлекательность манит прочь от всеобщего и отдаляет от того содержания, которое единственно могло бы удовлетворять более глубоко проникновению» [62, с. 212]. Да ведь в самой истории, например, маски античной трагедии или театра Но оживлялись духом и высоким искусством актеров. Маску Агамемнона из Микен, погребальные маски ацтеков и Китая эпохи бронзы, маску-шлем из захоронения в ладье из Саттон-Ху (Восточная Англия) — все эти произведения художники-жрецы наделяли философским образом амбивалентной изменчивости целей и смысла земной жизни внутри всеохватной мощи тотального Духа. Они свято верили в божественное всеединство столь разнообразного мира, что вряд ли им могла прийти идея пассивности формотворческих перелицовок, хотя в их времена была своя классика и свой постмодернизм. Ведь не чувственно-формальное составляет соль искусства, не его следует открывать в себе и в искусстве, несмотря на то что культуриндустрия загасила в наших душах свет самопознающего духа: не только Платон, но многие философы ставили в основание искусства источник удивления, позволяющий человеку дистанцироваться от меркантильно-потребительского отношения к миру, к природе, вещам; источник, побуждающий выходить за пределы «единичного существования» ради созерцания «в себе сущего и пребывающего». Речь идет не об экзистенции эгоизма зарвавшейся субъективности, и уж тем более не о распространившейся ныне в «элитной» скульптуре практики использования «коллективного подряда» (когда автор занят светской жизнью и участием в телешоу, а тяжкий труд скульптора за него выполняют его коллеги, вкладывая свою душу и разум в проекты, обговоренные хозяином этих новоиспеченных рабов). Но речь — о нахождении в самости истинного творца своих произведений единого света «всемирного духа», не разъединяющего людей и все сущее в мире, а объединяющего их, побуждая к творчеству. Как подчеркивал в своих мадридских лекциях Х. А. Ливрага: «Нам нужно новое искусство, которое даст нам возможность снова соединиться с Прекрасным, искусство, основанное не на тоске и беспокойстве, а на подлинном исследовании... Мы должны вернуться к искусству, которое отражало бы то, что мы не можем видеть физическими глазами... Нам нужно увидеть мощь и реальность мифов, обладающих огромной теллургической силой» [63, с. 33, 104]. Только на этом основании искусство является возвышенно-трансцендентным, а сам художник становится свободной духовной индивидуальностью, ведь согласно утверждению философа-классика: «Человек, которого ничто не удивляет, живет в состоянии тупости». Только при условии трансцендентной одухотворенности, согласно традиционным представлениям, творческая личность являла

собой источник-канал-«светом» истины, наделяющий искусство внешнего мертво-застывшего мира форм божественно-абстрактным смыслом «для-себя-бытия», тем «тихим светом», что XIX век, по тонкому наблюдению М. М. Бахтина, понимал, вослед Евангелию, как эманацию пространства сакрально-божественного [64, с. 166–180]. Тогда, например, Ф. Н. Глинка писал о Высшей духовной реальности [65, с. 229]:

И от забот и от сует
В Тебя, мой тихий, кроткий свет,
Душа приходит погружаться...
Так путник в знойный, летний день
Стремится к хрусталям текучим
Или под склоном древ зыбучим
В отрадную ложится тень.
В отчизне злата и лазури
Упившись сладкой тишиной,
Моя душа, смелей на бури,
Смелей на тяжкий с жизнью бой.

Сегодня же за формально-концептуальным оригинальничанием глубинный смысл искусства «не формируется как таковой, а лишь художественно украшается извне», ибо «рассудок овладел предметом с помощью своих размышлений, выводов, классификаций», отторгнув *дух*, который в искусстве есть «свободный свет сознания, знание и познание» [66, с. 133–134, 184]. На культурной сцене западных цивилизаций померк свет чистых духовных эманаций современного искусства, но еще теплится тихий свет критики, что светит отраженным сиянием немногих уцелевших островков истинного искусства, оставляющего духу надежду на возвращение к абсолютно возвышенному и прекрасному.

Помнится, еще в студенческие годы (по иронии судьбы, в самые застойные времена — 1970-е) искусствоведы и художники КГХИ выучивали наизусть постулаты эстетики, где «призвание искусства, согласно его понятию, заключается в том, чтобы воплотить содержательное в самом себе начало в адекватной форме чувственного существования. Философия искусства должна постигнуть мысленным образом, в чем состоит это содержательное начало и прекрасные формы его проявления» [67, с. 322]. Прошли десятилетия, но утвердившиеся в современной культурно-художественной действительности творческие личности, поверхностно уважая традиции и сакральность символических образов, так и не ответили на поставленный вопрос, так и не осмыслили, «в чем же состоит это содержательное начало» истинного искусства, предпочитая плести зрелищно-эффектные и ни к чему серьезному не обязывающие макраме форм из пряжи арт-бизнеса. Растерянность, творческая дезориентация и, как следствие, пассивное следование

наезженной колее «апробированного», но часто не истинного, западного варианта модернизированного культурного развития, — все это тщательно скрывается, маскируется даже от самих себя, хотя наука психология предупреждает: проблемы (в том числе коллективного сознания) нельзя вытеснять в подсознательное, их следует своевременно разрешать, находя верные пути преодоления кризисов, конфликтов. Сегодня мы уже запоздали. Черты упадка нами так часто воспринимаются инновационным феноменом творческого успеха (особенно в сфере актуального искусства, осуществляющего обычную подмену художественного образа и содержания концептуалистским опытом философско-эстетических суждений, хотя о порочной гибельности такой практики предупреждали и Кант, и Гегель, и Адорно; и, между прочим, тот же механизм подмены совершало советское тоталитарное государство, только вкладывая в искусство свои идеологические постулаты). Как следствие, жесты живописца или графика, технически легко и внутренне свободно продолжающих свое художественное высказывание в трехмерных формах скульптуры (где легкость порождена скорее незнанием специфики пластики, законы которой трансформируются глобализационными процессами «постнациональной» и «пост-исторической» современности), истолковываются достижением и приметой именно современной культуры, пытающейся вынырнуть из поглотившего ее мировоззренческого хаоса. Кстати, Гегель объяснял необходимость видов искусства — более тесными отношениями «специфических форм художественного воплощения» с духовными особенностями чувственного опыта разных материалов, хотя формообразование всех видов искусства «носит духовный и потому более общий характер и не связано с каким-нибудь одним материалом» [68, с. 78–79]. Но проблема в том, что современные маргинальные тенденции отказали этому духовному всеобщему содержанию. От конца 1980-х эта яркая примета маргинальной растерянности художника, утратившего фундаментальную парадигму творчества, выдается за актуальное новшество, уровнем мастерства равное универсализму титанов Итальянского Ренессанса¹. Турбулентный хаос сегодняшнего искусства еще более спутал траектории творческих личностей. И все бы ничего, если бы скульптурное видение кросс-культурных гениев было бы действительно уникальным феноменом эпохи. Но ведь на такой высокий статус художественного события художники

¹ Так, в знаковую эпоху перестройки от профессиональных интересов скульптуры перешли к графическим эскизам А. Сухолит и А. Костин, а П. Антип — к живописным экспромтам, С. Якунин — к актуальным формам инсталляций, и какой позитивный всплеск критических оценок «с придыханием» был ими тогда получен; теперь, как вначале XIX в., настало время возвращения к скульптуре, и не только одних скульпторов — графиков и живописцев также.



Международный скульптурный симпозиум в Полтаве, 2008 г.

1, 2. В. Протас. Н. В. Гоголь. Полтавская экспозиция: реверс и фрагмент. 3. С. Олежко. Солоха. Седневская площадь. 4. В. Кочмар. Панночка. Полтавская экспозиция. 5. Участники полтавского симпозиума: стоит — Ю. Олейник, сидят — В. Протас, А. Расинська, С. Олежко, Н. Телиженко, В. Гутыря. 6. Н. Телиженко. Сорочинская ярмарка. Полтавская экспозиция



Международный скульптурный симпозиум в Полтаве, 2008 г.

7. А. Расинська. Похищение месяца. Седневская площадка. 8. В. Гутыря. Вакула.

9. Ю. Олейник. Нос. Седнев. 10. Седневская тиражная ландшафтная скульптура советского времени.

11. Я. Юзькив. Тарас Бульба. Седнев

сегодня даже не думают претендовать, прячась за расхожей фразой, мол, все уже найдено, открыто и нам остается лишь переформулировать своими силами и разумением некогда высокие смыслы и формы на манер того, как природа строит свои виды, подвиды, классы и роды из известного набора атомов таблицы Менделеева. Стоит ли удивляться, что проблема возвышенного и прекрасного в искусстве решается сегодня художниками, как и упомянутым в начале статьи автором, в плоскости новой эмпиричности: «Для мене персонаж колоритніший, якщо він має бороду й вуса, неординарну зачіску. Це дає простір для пластичних прийомів»; «Усе сучасне мистецтво побудоване на певних компіляціях. Усе вже було — нічого нового придумати не можна... Мені просто подобається замість голови коня поставити людську голову, якось у роботі “Кентавр”. Це певні пластично-композиційні елементи, які створюють певну композицію, а композиція — настрої роботи» [69, с. 155]. Не остается ли ощущения, что мы упустили что-то важное в таком редуционистском утверждении? Не слишком ли наш творческий взгляд задержался на развлекательно-внешнем и пусто-формальном, не слишком ли мы издержались на поднадоевшей герменевтике символа эпохи Рыб, что уже переступила порог нового дома эпохи Водолея, но напоследок китчево надругалась над христианским символом рыбы, превратив его в концептуальный знак, лишенный образного возвышенно-субстанционального смысла¹. Грустнее всего то, что коллаж стерильных символов современный художник производит, отдавая ясный себе отчет в том, что «із символікою взагалі треба поводитись обережно, бо всі символи несуть смислове й енергетичне навантаження», «символи карбувалися і шліфувалися тисячоліттями».

Соглашаясь, по сути, со сказанным, мы все же хотели бы вернуться в «светом» истинного искусства, как его понимали классики, и, не забывая подмечать ошибочное, рассказать подробнее о тех скульпторах, кто, образом души пребывая в *тихом свете* возвышенного (по словам церковного гимна, «ходит в истине, вере, законе и свете»), принимал участие в двух скульптурных пленэрах, технической базой для которых в 2008 г. стал живописный Седнев. Подобный «иконический» оценочный подход критической мысли не случаен, он оправдан в свете таинства произведенного обряда освящения седневской площадки, блоков камня и благословения на работу скульпторов святыми отцами Украинской Православной Церкви. Настрой на возвышенное стал определяющим для Международного скульптурного симпозиума в Батурине, и особенно оказался кстати

¹ Вот уж сколь узколобо-судьбоносными оказались в 1989 г. седневские «Рыбаноиды» Олега Пинчука, тогда молодого выпускника КГХИ, фантазмы которого Андрей Красотин, в предчувствии собственной скорой кончины, с грустью прозвал «бешеной треской», сочинив небольшую эпиграмму, где больше скорбел о печальной участи молодой скульптуры.

в случае с Международным симпозиумом в Полтаве, где скульпторы не убоились коснуться гоголевской темы нечистой силы и навевались в реставрируемую деревянную церковь Седнева, где когда-то снимался «Вий». Оба пленэра были инициированы государственными программами возрождения культурно-исторических центров: первый пленэр проводился непосредственно под патронатом Президента Украины и посвящался возрождению славы гетманской столицы — Батурина, парк которого украшается по традиции времен Просвещения произведениями скульптуры; второй пленэр посвящен празднованию в Полтаве Дня города и 200-летнего юбилея со дня рождения Гоголя, и оба пленэра избрали для выполнения ландшафтных произведений садово-паркового искусства Дом творчества в Седневе. Из его лона, навеянные тихой гармонией его полей и священных рощиц, произведения художников перевозились по предназначенному им адресу и устанавливались в специально продуманных архитектором для каждой работы зеленых зонах парков Батурина и Полтавы.

Впрочем, даже если бы мы не центровали аналитический ракурс, заданный поэтико-иконическим термином «тихий свет», на сакрально-субстанциональном содержании творческих интенций скульпторов, мы все равно были бы обязанными отталкиваться от оптических канонов теории скульптуры. И не столько вследствие того, что мы рассматриваем именно *пленэрную* скульптуру, становление и бытие которой связано с природой и оптическими законами света непосредственно, сколько потому, что, говоря словами В.С. Турчина: «Скульптуру, вслед за Гегелем, можно определить с точки зрения ее физического бытия, как застывший сгусток света в пространстве, причем, добавим, имеющий изобразительную, репрезентативную природу. Благодаря этому она доступна созерцанию. Таким способом скульптура являет нам свой мир художественных образов» [70, с. 123, 124–128]. Воспоследуем же в этот мир, избрав себе гегелевский эстетический взгляд надежным проводником, гарантией различения истинного образа и смысла, утвержденных в «абсолютном времени», от мнимого — в своей преходящести, скороминучести.

Более 30 произведений садово-паркового искусства были созданы на протяжении летнего седневского сезона. Их можно было анализировать и классифицировать по разным оценочным шкалам: например, по банальной тематической схеме либо по формально-стилистической, отделяя абстрактные экзерсисы пластического высказывания от традиционно фигуративных, генетически связанных то с пластикой классицизма, то реализма, а то и с архаической или народной резьбой по камню или дереву. Нас же больше привлекла задача выявления скрытых отношений между структурой художественного образа, его смысловым слоем (идеей, концепцией) и непосредственно формальным выражением композиционно-пространственных закономерностей, фактурными обработками ка-

менных блоков. Почему мы углубились в столь капризную проблему эстетики, желая «простучать» каждое произведение на предмет его «внутренне-внешней» истинности, надеемся, мы уже объяснили в предшествующих рассуждениях книги. То есть мы руководствуемся, может быть, утопическим на сегодняшний день желанием хоть как-то противостоять тенденциям культурно-художественной деградации затянувшегося переходного периода, дабы потревожить иллюзии скульпторов, побуждая их задуматься над фундаментальными проблемами творчества и целью эволюции самого искусства, а значит — осуществить свой осознанный выбор будущего художественной культуры, искусства как оно есть.

Для исчерпывающе-полной аргументации этого стратегического плана нам необходимо отметить еще один важный нюанс, предложенный художественным бытием. Еще Дж. А. Тойнби заметил, что культурная политика национальных государств в какой-то момент начинает работать внутри новой модели «глобального характера международных отношений». Этот проект история запустила в жизнь еще в 1875 г. На фоне бурных споров приверженцев модернизма и постмодернизма достаточное количество ученых видит пиком культурного развития период философского модерна, вошедшего в фазу культурного модернизма, фиксируя с 1950-х период упадка, говоря словами Ирвина Хау, «вялость, истощение новаторских потенциалов и ударной мощи» искусства. Культурологи убеждены, проект модернизации угодил в пропасть под названием «постмодернизм», где массовое общество потребляет массовую культуру, не оставляя индивидуальности шансов быть услышанной, проект подталкивает на компромиссы с культуриндустрией (В. Вельш, Ю. Хабермас, Т. Адорно, М. Хоркхаймер и др.). Сегодня этап постмодернизма также отошел в историю, но мы все еще живем в его тени, не различая света будущего, ибо до сих пор не выработали по отношению к прошлому трезвой оценки и для себя не осознали позитивы и негативы его программных установок. Напомним, официальное благословение движению постмодернистских маргинальных жестов художникам было дано в 1960 г., когда Лесли Фидлер опубликовал в «Плейбое» литературную статью «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Тогда искусство объявило крестовый поход против «устаревших» культурных парадигм и универсалий, позволив поработить себя несублимированным сексуальным фантазиям. Но полиструктурность и плюральность многоязычия «после-современного» искусства, как обнаружилось, стали непосильными для неподготовленной к такой расширенной программе психологии творчества самого художника, сознание которого не успело расшириться до ницшеанского сверхчеловека или «постмодерного человека» Рудольфа Паннвица. Отсюда поверхностно-техническая плюральность языков искусства и концептуализация культурных кодов в произведениях художников (уже без духовно-субстанциональной составляющей — ее заменили инстинкты и субъективность желаний анимального

человека) не смогли стать достойным противовесом и соперником своему парадигмальному предшественнику, обвиненному в том, что-де он претендовал быть «modern», отнюдь не будучи современным, не имея истинных новаций в формотворческих и смысловых структурах, фактически сойдя в музей истории в статусе «passé». Творческая личность, которая, согласно Л. Фидлеру, открывает любые двери в мире инстинктов и эротики, технопрогресса и социополитики, мифов и мистики... — эта личность в действительности за широтой горизонта потеряла фокус своих возможностей, свобода сверхвыбора сняла саму возможность выбора, а художественную структуру препарировав на автономности формальной и смысловой части, где всеобщее субстанциальное давно упразднено. Отсюда и участвовавшая сегодня повторяемость фразы Дидро, брошенной когда-то в адрес Буше: в этом художнике есть все, кроме истины, — что можно слышать на многих вернисажах и проектах актуального искусства. Вошедшие в орбиту арт-бизнеса мастера на вопрос, в каких видах искусства вы работаете, неизменно отвечают с острающим жестом: «Во всех...», хотя более требовательный зритель, не ставящий знака равенства между дизайнерской работой и «негативной диалектикой» высокопрофессионального искусства, понимает, «как мелки и как дешево их символы», «одурманивающие пустыми звуками слов» (Лео Перуц) [71, с. 130, 30]. Соответственно, мы в нашей статье пытаемся объективно проанализировать современные произведения искусства, опираясь на истинные, а не ложные критерии оценки, рискуя быть воспринятыми «несовременными», но зато не переча профессиональной совести в угоду пустой и ветреной моде.

Так что вернемся к скульптурам седневских симпозиумов. Сразу же подчеркнем, что в процентном отношении — а эта статистика достаточно показательна — свыше двух третей работ Батуринского пленэра презентованы как символические композиции, разные по формообразованию и уровням иерархии идей (от всеобще-абстрактных до чувственно-предметных аллегорий, метафор, дидактических притч). Оставшиеся скульптуры манифестировали версии символично-классицистического, лирико-реалистического утверждения идейно-образной задачи. Какие-то из этих работ более экзистенциально-субъективные, какие-то — более возвышенно-отстраненные от исторической конкретики, где-то скульптор ориентировался на одну главную эмоциональную ноту образной транскрипции, а где-то автор предпочитал задействовать всю широту палитры полифонического звучания, что от реальных событий поднимается до их эпической символизации. Но во всех композициях, говоря о двух пленэрах сразу, скульпторы ставили себе основной задачей осмысление и пластическое претворение скульптурным языком драмы непростого исторического становления украинской государственности, национального самосознания украинского народа, сохранившего несмотря ни на что веселый юмор и умение посмеяться над собой.



1



2



3



5



6



4

Международный скульптурный симпозиум в Батурине, 2008 г.

1. В. Гутыря. Время. 2. В. Протас. Мотря. 3. Ф. Бетлиемский. Мадонна Батурина. 4. В. Смаровоз. Проклятие предателям. Фрагмент. 5. Л. Мисько-Маляренко. Плач над героями Батурина. Фрагмент. 6. Т. Мельников. Вопиющие души



Международный скульптурный симпозиум в Батурине, 2008 г.

- 7. Ю. Синькевич. Круговорот жизни. 8. С. Сбитнев. Архангел Михаил.
- 9. Станковая композиция Ю. Мисько 1992 г. «Кентавр». 10. А. Валиев. Прощание.
- 11. В. Федорук. Чумацкий шлях. 12. Н. Билык. Свидетель трагедии

Символические композиции Седнева подтверждают истинность слов Гегеля, что «искусство происходит из самой абсолютной идеи и ... его целью является чувственное изображение абсолютного» [72, с. 75]. Однако на пути воплощения идеи в чувственный образ так важно не потерять внутреннее единство идейно-образного содержания, не впасть в субъективную рассудочность мышления, нивелирующую интуитивное усмотрение истины, и чтобы не потонуть в стилистических выкрутасах ради пустого развлечения публики. В целом скульпторы проявили крепкую закалку, шлифуя всеобщую идею в качестве основного содержания своих произведений, отыскивая, иногда не без сложностей, в природных явлениях, в самой истории адекватное образное воплощение и формируя в композиционно-пространственных и фактурных отношениях наиболее удовлетворяющую их индивидуально-творческую форму видения.

Вот почему, чтобы самим не запутаться в сложно-пересеченном пространстве авторских установок, мы опираемся на базовый фундамент эстетического суждения — гегелевскую систему, где четко различались символические, классические и романтические формы прекрасного в искусстве как «особенные формы». Причем, если в последних двух художник должен в деталях различать свою идею, прорастающую в конкретном образе скульптуры «истинным содержанием субстанциальной субъективности», то исключительно в символическом искусстве особенность возвышенного выходит за рамки формы, т. е. смысловой образ не имеет конкретного содержания, он «всегда выражает еще и нечто иное», он условен и понятен лишь для тех, кто понимает всеобщее-абстрактный смысл данного художественного произведения. Но мы помним также, что авангард, не оглядываясь на Гегеля и не боясь субъективности видения, могущего потеряться в формальном вне поддержки всеобщее-субстанционального, искренне стремился к космизму самосознания, и именно его опыт прочно вошел в структуру психологии творчества современных скульпторов. Однако, приобретая во времени все большую формальность острохарактерных высказываний языком пластики, возникают «погрешности», требующие критики и осмысления в контексте генезиса тех или иных формально-творческих методов профессиональной маэстрии.

Подчеркнем особо: мы не применяем постулаты гегелевской системы автоматически и беспрекословно, ибо глупо современное изменившееся и расширившееся в историческом времени сознание возвращать в эпоху, где должным образом еще не оценили глубину и красоту искусства Востока. Или не познали тонкость символизма искусства архаики, отражающего такую сложную систему знаний, которая лишь в сегодняшние дни благодаря развитию наук и астрономии становится доступной человечеству (достаточно напомнить тут загадки Стоунхенджа или Небесного диска из Небры Центральной Германии). Наше отношение к символическому искусству также изменилось. Мы реабилитировали

его возможности быть адекватным трансцендентному, мы верим в его идеальную возможность воплощения высоких смыслов и образов, но мы справедливо опираемся на суждения Гегеля там, где стерильный или несовершенный знак, не осознанный и не найденный художником в своей формально-образной точности, выдается за глубокий символ, и тогда мы ищем надежных критериев распознавания истины. Менее всего нам хотелось бы оказаться в критике голословными, раздавая легковесные суждения и тем умаляя профессиональное достоинство скульптора. Однако, вооружившись вневременными ценностными ориентирами, мы надеемся быть услышанными скульпторами. Ведь философские рассуждения помогают нам понять качественное различие эстетико-пластических герменевтик образно-композиционной структуры произведений, где один художник отталкивается в трактовке мифологического символа от чувственно-конкретной формы, которая не позволяет образу ускользнуть в трансцендентное, ибо «чувственное изображение не воплощается, не формируется и не создается силами духа, как этого требует искусство, а его в качестве адекватного выражения непосредственно находят во внешнем существовании и высказывают как таковое» [73, с. 41–42]; а другой художник (напр., победители Триеннале 1999 и 2002 гг. В. Клоков и В. Протас) исходит из духовно-субстанциальной идеи, где содержание не созерцаемо непосредственно в реальности, но и содержание, и образ формируются в общих представлениях «новым, порожденным самим духом, способом».

Одну из версий символического искусства, где смысл произведения «свободен от непосредственно чувственной формы», а скульптор интуитивно в этом отрицании формирует «абсолютный смысл вещей вообще, как момент божественного», находим в работе В. Гутыри (Краматорск), который презентовал в Батурине беспрецедентно пространственный «архео-астрономический» проект, состоящий из 14 элементов автономных композиций, объединенных названием «Время» (техническую помощь в обработке грандиозного массива каменных блоков предоставил П. Старух)¹. Духовный смысл композиции противопоставляется предметно-чувственной форме и образу, хотя часы действительно функциональны и точно показывают время по Солнцу, если встать в нужную клетку расчерченного для этих целей центрального пандуса. Антропоморфные идола, в которых синтезируются архаические памятники мировой истории, в частности аллюзии скифских баб, среднеазиатских балбалов, оленных камней Монголии, истуканов о. Пасхи, неких других образчиков монументальной пластики древних народов и исчезнувших цивилизаций — группируются художником в своеобразный портал времени, фокусом которого является пространство христианского креста. Однако Гутыря,

¹ Міжнародний скульптурний симпозіум «Батурин '2008» / Упоряд. і куратор проекту О. Лівницька; Продюсерський центр ART. — К., 2008. — 6/п.

акцентируя специфику сакрального мировидения восточноевропейского человека (молитва об Украине, высеченная на кресте, детально уточняет топографию культурно-художественного образа), не забывает о том факте, что символ креста был знаком разным народам и мировым культурам прошлого, наделявшим его вселенско-космологической семантикой. Всеобщий сакральный смысл аккумулирует ассоциация знаков зодиака солнечной эклиптики, годового цикла орбиты Земли, наконец, символику 12 апостолов Тайной Вечери, таинство которой возведено в галактический масштаб постижения духовных законов мироздания. Вот почему созерцая атараксию безличья идолов, припоминаешь похожий образ-сентенцию одного из сподвижников пражского культурного феномена начала XX в.: «...бесполезно искать и гадать, и вызывать призраки великих усопших. Туман скрывает их лики. Безмолвствует прошлое... Но куда же делся ужас перед возвышенным, перед трагическим, перед непостижимым и непреложным? ...То, что потрясает нас и повергает ниц, становится иронической усмешкой на лице мирового духа» [74, с. 351, 376]. Это противоречие (божественно-извечного — антропо-преходящего) и является объединяющим сцеплением всех элементов в единый замысел историко-философской идеи времени, где мы сами, отбрасывая тень земного существования, становимся мыслью, обретая целостность времени как вечности. Для нас каждое утро, как утверждал Карл Юнг, каждый новый солнечный день Теос заново формирует из Хаоса упорядоченный Космос, в турбулентном кипении которого композиционно утверждается новый порядок. В широком семиотическом контексте работы: трансцендентная красота, как целостное время, невыразима в застывших земных формах, но ее можно предугадывать движением абсолютного духа, неподвластного подобно фотону разрушительным силам гравитации и земного линейно-исторического времени. Осознав эту простую истину и для Украины, и для мировой цивилизации, одухотворенный человек, обретя внутри себя целостность сакрального времени, как полагает Вячеслав, после неизбежных падений утвердится в восходящем сотерическом торжестве онто-онтологического прорыва в трансцендентное: «В душе моей стал тихий свет» (Ф. Н. Глинка).

Намного более скромным, даже камерным, образ восприятия человеком движений небесных тел представил Тарас Мельников (Киев) в абстрактно-декоративной композиции «Вечность», статика которой исчезает в процессе суточной динамики тени от сферы небесного тела, приютившегося на окраине скульптурного двойника Луны-Солнца:

И быстро, с быстротой чудесной,
Кругом вратится шар земной,
Меня тихий свет небесный
С глубокой ночи темной.

Ф. И. Тютчев. Переводы «Фауста» Гёте

Рефрен диалога сфероидальных объемов, сегментов и плоскостей, разных фактурных качеств с пространством мирового времени по стилистике и семантике соответствует интеллигибельным знакам психограмм украинского информеля современной культурной эпохи, не предполагая глубоких рекогносцировок сакрально-духовного, но все же, активизируя силу мысли и спокойно радуя глаз простотой композиционно-пространственных отношений чистых форм. Символ трансформируется в знак, стимулирующий ассоциативное мышление реципиента, хотя и не полагая целью проникновение в трансцендентное.

Разновидностью символично-метафорической формы скульптуры является вторая композиция Т. Мельникова — «Вопиющие души». Вызванная, что называется, «наслаждением фантазии своим изобилием», когда включается «остроумная игра субъективного произвола», эта работа принадлежит «начальной стадии» символической формы, где неопределенность идеи ответственна в равной мере за неопределенную абстрактность формы и, значит, за случайность образа. Несмотря на то что автор отталкивался от образа, уже апробированного им в более ранней станковой композиции, образа разорванного сердца, раздираемого болевыми эмоционально-аффектированными вихрями, реципиент, не знакомый с идеей авторской символики, не сразу найдет верный путь к интерпретации истинного смысла (приходилось слышать о «грибах», о трубящей в трубы сидящей фигуре ангельской сущности), и если бы не надпись на низком плинте, попытка верной герменевтики могла бы вовсе провалиться. Гегель в таком случае отмечал, что «идея еще не нашла формы внутри самой себя и остается лишь усилием и стремлением к таковой», поэтому образ присутствует и работает «вне себя», оставаясь в состоянии поиска. Отсюда и неизбежное ощущение субъективного импрессионизма мышления художника, и зыбкость данного пластического решения с точки зрения абсолютной всеобщности, ведь «абстрактная идея обладает формой, не положенной ею самою, внешней ей». Если бы внутри себя конкретная идея носила в самой себе «принцип и способ своего проявления», то она свободно создала бы свою собственную форму [75, с. 81–82]. Отсутствие конкретно-концептуальной продуманности идеи и образа именно поэтому оставляют открытым вопрос об идеальности адекватной формы высказывания в подобных символических скульптурах, ставя под вопрос символ абсолютного значения. Скульптор в таких случаях всегда стоит перед выбором: на какую часть сравнения он делает ставку — на чувственный образ или на единство высокого смысла; он полагает для себя определяющим либо субъективную фантазию и «разгул воображения» либо чистую духовность, где «смысл еще не познан в его освобожденном от наличной реальности чистом единстве с собою». Судя по всему, Тарас, оставляя до конца не познанным в себе смысл, выбирает первое — формальное и более субъективно-свободное от «диктата» всеобщего решение.



13



14



15



16



17

Международный скульптурный симпозиум в Батурине, 2008 г.

13. В. Ропецкий. Украинское Воскресение. 14. А. Шамарин. Без прошлого нет будущего. 15. Ю. Степанян. Врата памяти. 16. И. Гвелесиани. Источник. 17. А. Дяченко. Материнство

Не секрет, что Гегель и многие философы XIX–XX вв. (например, Зедльмайр) считали совершенным символом человеческое тело, а значит и — абсолютно закономерным влечение скульптуры к соединению внешнего и внутреннего аспектов смысла в телесном образе произведения. В этом случае «всеобщая диалектика жизни — возникновение, рост, гибель и возрождение из смерти — образует ...соразмерное содержание для символической формы»: «Смерть имеет двойное значение: во-первых, она есть непосредственная гибель природного, во-вторых, как смерть только природного она тем самым является рождением чего-то высшего, духовного, для которого чисто природное умирает таким образом, что дух обладает этим моментом в самом себе как принадлежащим своей сущности» [76, с. 60–61, 63]. Но вот формальное решение столь глубокой идеи в скульптуре — дело многосложное, ведь очень непросто угадать степень обобщения и тот уровень, где следует остановиться, чтобы не впасть в бездушность техно-логотипа, равно как и не потеряться в обилии смыслов и образных аллюзий. Батурицкий пленэр предоставил несколько вариантов решения этой задачи скульпторами: хайтековский вариант антропного знака избрал для своих скульптур Вадик Волосенко, символично-романтической версии трактовки миссии человека в культурогенезе народов придерживались Люда Мисько и Иродион Гвелесиани, экспрессивно-романтический вариант привлек внимание Владимира Смаровоза, а притчевую версию метафоры выбрал Феликс Бетлиемский. В семиотической различности работ не следует усматривать некую уничижительность: взаимодействие между чувственно-конкретной формой и всеобщим смыслом настолько многообразно, что именно оно позволяет скульптору идти своим наиболее интересным путем, акцентируя либо знаково-внешний и семантически неясный символ (что сегодня стимулируется развитием разных линий дизайна — от функционально-промышленного до работы с чистым пространством), либо переключаясь на более основательную символизацию. Ибо «стремление узнавать одну сторону в другой, доводить до созерцания и воображения через внешний образ внутреннее, а через внутреннее — смысл внешних образов посредством соединения того и другого, — это стремление вызывает чрезвычайно сильное влечение к символическому искусству», «и главным образом к пластическому искусству» [77, с. 61–62].

В иерархии антропных символических метафор, на наш взгляд, высокий статус духовного образа удалось зафиксировать киевскому скульптору Людмиле Мисько (Маляренко) в композиции «Плач над героями Батурина». Работа Люды уникальна в принципе, потому что автор — хрупкая женщина — посягнула на такой объем работы, который заставляет призадуматься даже опытного скульптора-мужчину, как успеть за ограниченный срок пленэра обработать в едином концептуальном замысле три каменных блока (ради справедливости отметим, что Людмиле помогал в первичной обработке блоков ее супруг Юрко Мисько).

Традиционную схему плакальщиц иконографии «Успения» Люда перерабатывает таким образом, что фигура казака (в его образе условно обобщены жертвы разных историко-хронологических событий) тревожной диагональю объединяет в себе физическую автономность трех блоков, образуя для каждой из плакальщиц своего рода алтарный пьедестал, амбивалентно смещая семантику в сторону фундаментальной значимости собственно истории становления личности, государства, городов, народов Украины. Образы женщин в этом смысле становятся самой историей, склоняющейся перед подвигом героев в бесконечности пространства-времени, и в равной мере мы, современники, преклоняемся перед жертвенностью украинских женщин, сохраняющих целостность жизни и духа нации в дискретности круговращений жизни-смерти. В конечном счете акцентируется всеобщая идея подвига, где дух предков не только Батурина, но Украины как самостоятельного государства, объединяет разделенную в историческом прошлом страну в единство настоящего. Бессмертие душ героев тождественно идее бессмертного Духа. Скульптор очищает символическую форму от излишеств конкретики, утверждая условность исторического сюжета, возвышенного до жизнеутверждающего романтического звучания в-себе-и-для-себя-бытия. Ритмика (особенно при перспективном сокращении бокового ракурса в три четверти) легкого наклона трех разновозрастных женщин рефреном усиливает образное звучание темы. Жесткий отбор пластической выразительности масс и внутренних контуров при сдержанной горельефной пластике, где тактично соединены романтично-чувственная манера модерна и конструктивная четкость линий ар-деко, презентует Л. Мисько как скульптора тонкой профессиональной культуры, умеющего сохранить за эффектными декоративными приемами глубину исповедальной искренности образа.

Следующий экспрессивно-романтический вариант символической композиции Владимира Смаровоза (Винница) вызвал острые дискуссии среди коллег-пленэристов. Камнем преткновения стало название работы «Проклятье предателям и врагам», которое сначала скульптор выбил на постаменте, но в процессе размышлений и споров — снял. Действительно, проблема фиксации языком пластики остро аффектированных состояний в разных стилистических канонах всегда вызывало массу разночтений и неоднозначных оценок. Правда сегодня мы адаптировали неприкрытый экспрессионизм пластических высказываний немецких мастеров XX в., но также осознали и правоту Гегеля, утверждавшего необходимость избегать излишней эмоциональности в высоком искусстве скульптуры, дабы не утратить укорененности творчества в трансцендентном, кроме того «истинным содержанием идеального действия должны служить лишь положительные в самих себе субстанциальные силы» [78, с. 231]. Однако сам Гегель замечал, что символические аллегории стали холодно-рассудочными, а всеобщие

идеи утратили внутреннюю субъективность образа, став неубедительными. Как результат — в искусстве возник интерес к конкретной субъективности моментов человеческой жизни, притом что «зло как таковое, зависть, трусость и подлость всегда отвратительны» [79, с. 230]. И, тем не менее, Гегель приветствовал изображение человека, душой и чувствами которого движет пафос, высший всеобщий смысл, представляющий собой «оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли», что свойственно исключительно человеку, ведь боги никогда не теряют внутренней гармонии: «Пафос волнует потому, что в-себе-и-для-себя он является могущественной силой человеческого существования» [80, с. 241], силой благородной и возвышенной, нежели просто страсть необузданного желания, требующего своего укрощения. Пафос всеобщего чувства в символическом выражении скульптора из Винницы исполнен благородного гнева и жгучей боли утрат, где история страны воспринимается личностной историей персоны, самоидентифицирующей себя в масштабах нации. Во время работы скульптор сокрушался, что блок камня оказался слишком узким, и его герой визуально ощутимо зажат между двух плоскостей. Однако в итоге от этого ограничения образ только выиграл: фигура казака, сжимающего тельце младенца, и абрисом, и плотно вписанными в прямоугольник формами внутренних контуров масс демонстрирует подчеркнuto-эмоциональную давящую мощь горя, причем тяжесть испытаний не прорывается во внешний аффект жестов, мимики, позы, а накапливается и растет изнутри, из середины обнаженной пытками психики, грозя разорвать образно-композиционную структуру уже в следующий миг. Такое внешне сдержанное, но изнутри взрывающееся эмоционально-психическое состояние героя, передаваемое скупым пластическим языком, скажем, в трактовке маньеристически изломанных скульптурных масс драпировок, в экспрессии «заломанной» к небу голове героя, явление довольно редкое в скульптуре и технически сложно выполнимое. Но Владимир Смаровоз справился с этим сверхзаданием так, что при вглядывании в фигуру героя память невольно припоминает горечь слов Шекспира: «В твоих словах такая будет скорбь, / Что огненные слезы состраданья / Прольются из бесчувственных поленьев». Скульптор удивительным образом интерпретирует историю страны, историю Батурина как реальность, омытую огненными слезами не столько ушедших со сцены истории свидетелей подвига, сколько его самого, его современников. И это не просто метафора, ведь «история рассматривается современностью как путь к себе» и «основание истории оказывается не в прошлом, а в настоящем, которое... создает особый, антропоцентричный мир истории, тяготеющий к человеку, уже не существующему» (А. В. Босенко) [81, с. 49, 51]. Максимальная выразительность чувственно-воспринимаемого образа переводится автором скульптуры в плоскость истинно духовного смысла, где «если сохраняешь честность, то вынужден

не просто говорить правду, а вообще превратиться в чистое чувство и быть им до самой смерти», ибо произведение вырастает в автора «и понимаешь, что заигрался до смерти» [82, с. 11, 21]. И самым убедительным аргументом, «чтобы поверили» автору, как подтверждает философ, является его смерть: Владимир так и сделал, вернувшись домой с симпозиума, — он умер. Очевидно, правда, «мы не знаем, что чувствовали прошедшие поколения, но сознаем, каким образом, когда сами начинаем уходить» [83, с. 345].

Еще одним символично-романтическим вариантом широкой шкалы символического искусства стала композиция «Источник», выполненная грузинским скульптором Иродионом Гвелесиани из Тбилиси. Символ в данном случае также не может воплотить абсолютность избранного художником смысла, но он может намекать на смысловую орбиту образа «посредством изображения родственных ему качеств предмета» [84, с. 50]. Иродион апеллирует к эпическому перекодированию непосредственной темы материнства в образ первоначала и духовного продолжения жизни в бесконечности эонов. Образ, просеянный сквозь формальный отбор и фильтры временной отстраненности, трактуется автором в «пластическом покое», заставляющем и зрителя застыть в почтительном предстоянии перед теми вершинами смыслов, куда обычная земная рассудочность не должна вторгаться, предпочитая молчать. Еще М. М. Бахтин полагал отличительным признаком идиллического хронотопа отстраненно упокоенную тишину души, гармонизирующей внутренний ритм с бытием природы. Идиллическая эстетика остановленного визуального ритма образа позволяет сконцентрировать внимание на лирической интерпретации иконографии типа «Одигитрия», что добавляет теме материнства полифоничности семиотической вселенной, где идея любви в ее всеобщности абсолютного обретает грани истины и красоты, источаясь в форме глубинного чувства. Дополнительный аспект христианской любви Марии дал возможность скульптору трансформировать субъективно-индивидуальное в чисто духовное, «блаженно задушевное», где поэтическая метафора «тихого света» объединяет сакральность небесного и земного миров во внутреннем мире человека, намекая на Христа («Из тихия светлицы тихий свет» — Ф. Н. Глинка, поэма «Таинственная Капля») и на идиллию природы («В священной рощице Сильвана, / Где мгла таинственна с прохладой слиянна, / Где брезжит сквозь листов дрожащий, тихий свет, / Игривый ручеек едва-едва течет / И шепчет в сумраке с прибрежной осокою...» Ф. И. Тютчев. «Послание Горация к Мecenату...»). В таких случаях, как подчеркивал Гегель: «Эта задушевность обнаруживает духовную красоту, идеал, человеческое отождествление человека с богом, духом, истиной. Это чистое забвение, полнейшее самоотречение, которое в этом забвении все же с самого начала едино с тем, во что оно погружается и ощущает это единство в блаженной удовлетворенности. ...этот образ духа, столь прекрасно становится

на место самого духа потому, что дух постигается искусством только в форме чувства, а чувство единства отдельного человека с богом всего первоначальнее, всего реальнее, всего живее представлено в материнской любви мадонны» [85, с. 256]. Как видим, в символическом искусстве смысл и образ не совпадают, они соперничают в степенях семиотических расширений. При этом художественно-прекрасное не замещается абстрактно-абсолютной мыслью, скульптурное произведение остается доступным чувственно-духовным интерпретациям образа, не растворяясь без остатка в знаково-концептуальных манифестациях проговариваемых смыслов.

Образ мадонны привлек внимание и харьковского скульптура Феликса Бетлиемского. Однако, в его субъективной романтической пере-интерпретации исторического и сакрального пространства, «Мадонна Батурина» представлена далеко не в каноническом своем образе, т. е. без младенца. Но, словно простая украинская женщина, скорбит и покровительствует душам погибших героев, заставляя зрителя припоминать также историческую притчу о достойном ответе Аврелию пожилой римлянки: «Я не спрашиваю тебя, жив ли мой сын, но я спрашиваю — с честью ли он умер». Такая образная герменевтика необходимо возвышает над обыденным сам образ и сюжет, очищая художественную структуру от аффектации фабулы, трансформируя страсти в пафос. «Страсть ограничивает и сковывает душу в ней самой, суживает ее, заставляя сосредоточиться на чем-то узком, и этим принуждает ее умолкнуть, сделаться односложной или тщетно бесноваться и безумствовать — отмечал Гегель. — Но великая душа, сильный дух поднимается выше такой ограниченности и реет в прекрасном тихом спокойствии» [86, с. 128] Тонкий художник избегает рабства безумных страстей, моментом отстраненности поднимается над ними и освобождает глубинные смыслы внутренней жизни духа. Между тем композиция Феликса не свободна от некоторых непродуманностей формально-образного плана. В первую очередь, вызывает сомнение архитектурное построение, где Мадонна представлена в неблагоприятном Г-образном наклоне. В истории украинской скульптуры имелась подобная аналогия, когда В. Агибалов, В. Мухин и В. Федченко отработывали пространственно-композиционные ракурсы фигур краснодонцев для известного памятника молодогвардейцам в Краснодоне (1954), В. Мухин предложил в своем эскизе 1947 г. фигуру поднимающейся с колен Л. Шевцовой спиной к зрителю. Вариант не был утвержден авторским коллективом, хотя экспрессивная стилистика делала честь нашему искусству того времени, когда тоталитаризм разворачивал очередное наступление на культуру [87, с. 139]. Кроме того, Бетлиемский не освободился от притчевости «дидактической поэмы», что согласно Гегелю является первым шагом отступления символического искусства от формальной и содержательной всеобщности субстанциального в сторону повествовательности, присущей уже реализму.

Много более успешным, на наш взгляд, оказался опыт воплощения предназначенного сакрально-символического образа в композиции «Архангел Михаил» другого харьковского скульптора — Сергея Сбитнева. В стилистике Архангела проглядывает широко известный иконографический тип «Ангела — Златые Власы» XII в., синтезированный с образом арх. Михаила из Деисусного Чина XV в. церкви Рождества Богородицы из с. Ванивци (Польша). В духовном наполнении формы Сбитневу удалось добиться, буквально, воплощения философского постулата: «Скульптура должна воплощать божественное как таковое в его бесконечном покое и возвышенности вневременным, неподвижным», «вечное в богах и людях должно быть представлено в его безмятежной ясности, вознесенное над произволом и случайным себялюбием» [88, с. 106–107]. Последний тезис особенно сегодня актуален, если учесть, что арт-рынок включил в орбиту своих интересов также и сакральное искусство, как это не покажется «богохульным», где на сюжетике Святого Письма осуществляется успешный бизнес, но, конечно же, говорить во всех случаях о духовно-инсайтном внутреннем прозрении художника там не приходится. В данном случае, кажется, мы имеем дело с редким образцом искренне-сакрального в скульптуре, где идеал духовно-объективного «адекватно проявляет себя в человеческом индивидуальном облике, очищенном от недостатков сферы конечного» [89, с. 144]. И этот тезис согласуется с ранее высказанным утверждением философов, которые считали и считают скульптуру зависимой от антропного принципа формообразования, ибо «дух только в нем получает соразмерное ему существующее в чувственной и природной стихии» [90, с. 146]. То есть изображение божественных, ангельских сущностей как эманаций Бога, скульптура обречена представлять посредством человеческого облика, и только свет вокруг скульптуры струится и дрожит, визуализируя «Свете Тихий», блаженный и животворящий, до поры не карающий, ибо умиротворенный. «Если абсолютное представлять только как абстрактную, внутри себя не различенную сущность, то тогда, разумеется, отпадает любой вид формообразования. Но, чтобы бог существовал как дух, требуется, чтобы он явился как человек, как единичный субъект»; «мы должны понимать бога как абсолютно свободную духовность, в которой хотя и содержится момент природности и непосредственной единичности, но он равным образом должен быть снят» [91, с. 147–148]. Момент снятия природно-единичного во имя утверждения абсолютно свободной духовности решается Сбитневым на уровне образно-формальной интерпретации семы так, что архангел предстает и как покровитель нации, и как воплощение божественного «тихого света», что пламенеющим лучом/мечем архистратига отсекает чистоту сфер Света в Духе от тьмы хаоса и тлена бренности мирского бытия, олицетворением чего является традиционное изображение змия. Между тем, амбивалентность дуального противо-

поставления добра и зла представлена композиционно неоднозначно, ведь змей служит не только олицетворением искушения отрицательностью земного бытия, но и символизирует мудрость знания, способную возвысить человека в сферы божественного света. Поэтому змей не попирается, он обвивает меч, затрагивая фундаментальную проблему философии и богословия относительно теодицеи и вообще — природы и происхождения зла (достаточно тут вспомнить учения Оригена или Плотина). Благостная умиротворенность внутренней семантики произведения гармонично диалогизирует, получая дальнейшее развитие за счет ритмизированных пространственно-активных отношений скульптурных масс и внутренних цезур с внешним пространством, причем формальное построение архитектоники произведения как удвоенной вертикали-пилона пламенеющего клинка архангела уравновешено симметричной правильностью Т-образной композиции, олицетворяющей сферу Духовного Света.

Возвышенная символика «субстанционального искусства» может обнаруживать себя двояко, в зависимости от отношений между духовно-субстанциональным смыслом и чувственным адекватным его претворением в единично-конкретных формах художественных структур. До сих пор мы говорили о таких отношениях, когда художник, «отрекаясь от самого себя», растворяется в прекрасном, имманентном природным явлениям и вещам, и воспаряет к абсолютному через конкретное. И мы несколько позднее вернемся к данной форме символического искусства, представленной в работах Ю. Синькевича, Н. Телиженко и некоторых других скульпторов. Теперь же следует оговорить возможное иное — футуристическое — прочтение символической формы, где субъективное видение художника доминирует и рассудочно трансформирует семантическую емкость в знаковый логотип некой идеи, объясняя редукцию образа соблюдением гармонического синтеза скульптуры с новой архитектурной культурой в духе хайтековского техностиля. Природные формы в таких случаях приобретают «качество нарядного украшения» или рецептивной подсказки, а мощь абсолютного значения декларируется автором извне художественной структуры в виде концептуальной программы обоснования темы произведения, подобно тому как Дж. Кошут в 1960-х, обдумывая идеи теории «Искусства после философии», экспериментировал с концепцией стула. Подобные варианты знакового искусства стали распространенными в западной культурной зоне, но явно не хотят приживаться в нашей атмосфере традиционно-национальных ценностей, деликатного отношения к искусству как духовно-насыщенной форме субстанционального. Кроме того, художник-эмигрант, не дорожающий контактом с творческой ментальностью своей нации и не воспринимающий глазами своей души скрытых импульсов энергий той земли, где он когда-то родился, обречен на стерильную пустоту замыслов, если не стал носителем культурной парадигмы новой страны

своего обитания. Как ни печально говорить и писать об этом, но эта беда настигла уехавших из Украины в кризисный период 1990-х таких ее художников, как В. Федорук (Чикаго) и В. Волосенко (Торонто), сменивших творческо-осмысляющее мышление, по выражению Хайдеггера, на калькулирующее¹. Эту болезнь современников философ объяснял, посылаясь на мысль Иоганна Гебела: человек, как растение, коренится в родной земле и творчески плодоносит в эфире свободного духа; утрата почвы грозит художнику освобождением от тех усилий, что не нужны ему в новой практической жизни, например, утратой чуткой заботы и умения ждать кристаллизации духовного образа, как ждет всходов крестьянин. Переориентация сознания на техничность и практичность приводит неизбежно к потере истины и опустошенности внутренней сущности. Но Хайдеггер предлагал не возврат в средневековье, а трезво-критическую оценку технических инноваций с сохранением почвы укоренения в новом обличье, со спасением глубочайшей сущности человека «отрешенностью от вещей и открытостью для тайны». Только так «творчество в экстазах временяющей вечности сможет пустить новые корни и принести плоды на века», при плохом сценарии — человечество погибнет гораздо ранее летальных катастроф — от «равнодушия к размышлению и полной бездумности». Каким творческим открытием стала бы для нас работа Вадика Волосенко, если бы мы смогли ее воспринять в таком философском контексте, где оправдалось бы название композиции «Реквием», но, к сожалению, этот контекст не был востребован, почувствован и задан автором как внутреннее противоречие извечного живительного образа материнства с окаменелой бездушностью техноформы. Сведенная к математической формуле аллюзия женской фигуры, к которой на нержавеющей трубках крепится безжизненный знак-формула тельца младенца, казалось бы, должны утверждать вопреки всему витальный триумф бытия, но урбанистский образ словно бы несостоявшегося материнства в контексте реквиема — оставляет тяжело-тотальное впечатление безысходности конца для всего человечества. В рамках же батуринского пленэра — работа и вовсе теряется в хаосе неструктурированных аллюзий. Скульптурная форма, лишенная какой бы то ни было фактуры, одинаково равномерно обработанная машинкой, будто заперта в бескровном равнодушии пустой скорлупы, стерильной для каких-либо смыслов, которые зритель сам вынужден будет домысливать за автора, полагаясь на эффект Плацебо. Однако навряд ли домысленное сможет согреть душу живым теплом той сердечной искренности, что обычно передаваема автором вместе с профессионально точным и толерантным прикосновением руки скульптора к живой плоти камня.

¹ Из речи Хайдеггера «Отрешенность», произнесенной на праздновании 175-й годовщины со дня рождения композитора Конрадина Крейцера 30 октября 1955 года в г. Мескирхе.

Уже почти 100 лет в кругах авангардно-формальных художников бытует ошибочно-вредное мнение, будто бы за модернистским стилевым высказыванием можно скрыть пустоту души художника и его слабую профессиональную подготовку. Эту иллюзию также почти 100 лет пытаются развенчать лучшие украинские художники, настаивая, что за абсолютной формальностью упрощенного высказывания цепенеет дух, и настоящему таланту трудно становится дышать. Поэтому даже А. Архипенко, М. Черешневский, Г. Крук, Т. Яблонская и многие другие украинцы возвращались в лоно фигуративного искусства как в отдушину истинной свободы творчества. Однако в XXI в. художники с «вычисляющим мышлением» (Хайдеггер) не гнушаются прятать свое недопонимание идеи за холодным ремеслом техники, а если и в этом ремесле не хватает профессионализма, то они декларируют извне некий концепт, а форму перепроблематизируют в дизайн-стайлинг, тиражируя однажды созданную композицию под новонайденными названиями.

Так, культурную общественность и скульпторов-коллег по батуринскому пленэру неприятно поразила настойчивость Василия Федорука, который не захотел отойти от штампа своих американских композиций, посвященных трагедии 11 сентября 2001 года. Как ни старался он придумать новое название, остановившись на «Чумацком Шляхе», прежний смысл работы продолжал проявляться для самого неискушенного в искусстве зрителя. Федоруку явно не удалось соединить свой шаблон с национальным культурогенезом, с историческим духом батуринского пленэра. Его американский опыт, пусть даже отмеченный рядом премий, но освобожденный от духовно-определяющей творческой мотивации, остался балластом, бессильным вдохнуть жизнь в отработанные на другом семантическом поприще формы. Могло ли быть иначе, если искусство не просто форма сознания — это живой организм, не поддающийся вивисекции и черной трансплантации, без того чтобы не быть умерщвленным. Соответственно, мы не можем анализировать этот псевдопродукт культурыиндустрии в сакральном «тихом свете» трансцендентного, ибо в самом начале данного раздела обговорили критерии анализа, основанные на гегельянском убеждении, что внутренняя жизнь духа являет собой единственно возможную форму воплощения истины в искусстве. Нарушение этого условия, с какой угодно стороны, выводит продукт из сферы искусства, а значит — из сферы нашего критического внимания. Обычно талант художника побуждает его постоянно «формировать все, что он чувствует и представляет себе. Это определенное формирование есть *ego* способ чувствования и созерцания, который он без труда находит в себе как свой вполне соответствующий ему орган» [92, с. 296–297]. Пленэры всегда служили механизмом стимуляции творческого вдохновения, и если художник талантлив (а талант без поддержки природной одаренностью гения — лишь голая виртуозность [93,



Международный скульптурный симпозиум в Святогорске, 2006 г.

1. В. Гутыря Творец Пекторали. 2. Н. Телиженко. Кометы. 3. Г. Хачатрян. Он и Она. 4. А. Миндауга. Сон.
5. Малхаз (Иван) Цискадзе. Благовест. 6. А. Синькевич. Путь к храму

с. 295]), то даже наперед преднайденная тема для работы становится внешним импульсом, вызывающим в художнике «настоящую потребность придать форму этому материалу и вообще проявить себя на нем» [94, с. 299]. Сознательный отказ художника от вдохновенного поиска адекватных идей форм и образов, заставляет усомниться в истинности его таланта. В этом моменте мы сталкиваемся с одной из серьезных проблем современной пластики, где культ субъективности высказываний нивелировал профессиональность решения формообразующих задач, в частности архитектурного построения объемно-пространственной композиции, эстетизации действий, жестов и пр.; как правило, ленивый скульптор полагается на зрительно «красивый распорядок». В свое время В. Домогацкий возлагал большие надежды, дабы оздоровить пластическое мышление от издержавшегося импрессионистского видения, на монографию Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» [95]. Похоже сегодня ситуация в скульптуре повторяется, и следует вспомнить, что уникальность идеи порождает уникальную форму, диктующую художнику проблемы, осознание которых «приводит их к могучему разрешению» [96, с. 4]. Неслучайно, как повторял Бурдель, «ремесло в искусстве — как уголь для пламени», и «лишь глубоко познав законы искусства, становишься свободным от них» [97, с. 7, 14]. Действительно, индивидуальность скульптора проявляется не в игнорировании законов формообразования, а в различиях субъективного понимания идеала/идеи, влияющего на решение поставленных формой задач, и значит — на масштаб «семиотической вселенной» в транскрипции образа. Пренебрежение взаимоотношениями идеала и формы обедняет образ, хотя «в скульптуре отношения форм в отдельных частях зачастую должны быть принесены в жертву общему впечатлению» [98, с. 25]. В монументально-декоративной скульптуре все эти нюансы пренебрежений становятся еще более очевидными, обнажая опасные тенденции, когда «субъективный произвол, гениальничание, личный каприз, являются ... признаками того, что художественное творчество потеряло свое естественное здоровое содержание» [99, с. 67].

Отметим, правда, что в украинской скульптуре не все так безнадежно. Во всяком случае, надежду подает даже опыт двух профессиональных графиков, которые наравне со скульпторами принимали участие в седневских пленэрах, хотя зачарованность возможностями паритетного общения с живым материалом у этих художников возникла более десятилетия назад, став второй их «художнической натурой». Речь — о Миколе Телиженко (Черкассы) и Иване Булавицком (Николаев), внутреннее чувство формы которых помогло справиться с задачей воплощения архитектурно продуманной целостности образа. Сложность проблемы и ее профессионально-пластическое решение, особенно в работе Телиженко, поставило их скульптуры на порядок выше работ упомянутых

Волосенко и Федорука, или А. Валиева, который пренебрег богатством пластического арсенала ради формальной кальки графического рисунка.

Миколу Телиженко удалось перевести графическое видение образа в монументально презентованную форму композиции «Сейм — река нашей судьбы, слез и крови» (удивительно, но композиция с одинаковым успехом представляется и в качестве книжной заставки, и в качестве монументально-декоративной скульптуры, что в историко-культурном прошлом считалось качеством высокого профессионализма). Архаичность стилистики пластической трактовки этой скульптуры (где даже сама фактура обработки каменной плоскости апеллирует к живописно-графическому образу посеченного временем памятника истории) вбирает в себя и формирует образ на пересечении множества семиотических значений, культурно-художественных кодов, в частности: современной герменевтики боевых событий истории гетманской Украины; древнеславянской практики мифологического очеловечивания духов стихий; христианской традиции оплакивания, запечатленной в иконографическом типе «Успения». Кроме того, толерантно воскрешаем самый древний образец формально-ритмического решения архитектурной художественной структуры — иконографию египетского рельефа (середине XIV в. до н. э.) «Плакальщиц» из гробницы в Мемфисе. Сквозной пространственно-временной взгляд на историю в скульптурном образе, его формальное решение пиктографическим языком, где присутствует сама аллюзия архаической регистровости изображения (благодаря композиционной и фронтально-конструктивной выстроенности работы: три блока камня, кулисой поставленные друг на друга; сам рисунок, где первый план апплицируется вне пространственно-перспективной связи на второй по семантической внутренней логике), удерживают статус монументального формата на необходимом уровне — все эти детали внутренней кухни мастерства художника доказывают гегелевскую мысль о том, что аллегория может быть не только холодно-отстраненной, но и взволнованной до «опустошения субъективности». Благодаря искренней авторской проникновенности в образ символика кровавых битв украинцев находит точность формально-семантического воплощения, где гармонизация конкретно-исторического с абсолютно-всеобщим, не впадая в аффектацию, трансформируется в целостность символизма программной установки с ее синтезом с романтической формой. В итоге, трагизм отдельных моментов жизни украинского народа, взятый в контексте общенационального реквиема, звучит светло-возвышенно.

Насколько же упрощенной на фоне скульптуры Телиженко выглядит работа его коллеги — киевского скульптора Анатолия Валиева. Композиция Валиева «Прощание» близка по манере к лубочной народной резьбе. Но в интерпретации художническим видением бойчукистов хранит в себе, помимо формальной

«из вторых рук» апелляции к герменевтике истории, следы досадной небрежности: реверс композиции не проработан пластически, что лишает зрителя кругового обхода как временной длительности образа, он не продуман по ритмике и абрису линейных контуров. Нарочитое огрубление плоскостных форм, оправданное в графике законами техники ксилографии, в пластической интерпретации воспринимается скрытым желанием художника уйти от сложностей диалога со скульптурными массами, законами формообразования. В результате восприятию образа мешает непродуманность отбора композиционных элементов, хотя улавливается общий настрой на эстетическую элегантность силуэтно-контурной гармонизации художественной структуры согласно общей логике образа. К счастью, фасадной стороне работы скульптор уделил заметно больше своего внимания. Авангардная условно плоскостная трактовка форм, подсмотренная скульптором в творчестве наших классиков первой трети XX в., безусловно, прослеживается и становится аргументом в пользу культурологической емкости формально-стилистической манеры автора. Однако возникают сомнения относительно искренности и личностного прочувствования образа, а значит — относительно возможностей перекодирования сюжета в его конкретной единичности (пусть даже и не лишенного в действительности мягкой лирической тональности) на уровень символического всеобще-абстрактного звучания образа. Чего, кстати, всегда добивались авангардные художники, ведь еще Гегель просто обязывал трансформировать объективно-субстанциональную субъективность в символическую возвышенно-чувственного видения. Между тем, говорить о «космичности» обобщений семантико-образного значения художественной структуры в работе Валиева не приходится, тут речь можно вести скорее о стилизаторской интерпретации некоего момента из реальной жизни казака и не более того. И все же в эффектной декоративности, «нарядности» скульптуре не откажешь, особенно удачно работает текстура ямпольского песчаника — с теплыми охристыми вкраплениями слоев затейливо-прихотливого рисунка с разной тональной насыщенностью цвета.

А вот где произошла действительная монументальная битва графического и скульптурного мышления, причем ни победитель, ни побежденный не был определен, — так это в непростой по образно-композиционному построению работе Н. Билька «Свидетель трагедии», стилистика которой напоминает стилизацию нашей графикой периода оттепели опыта украинского авангарда начала XX века. Скульптура нетрадиционна в том смысле, что пластическое мышление автора оперирует не собственно скульптурными, но графическими категориями построения формы и образа: фактурные живописно-графические светотени, условность абстрагированных до знака объемов пластических масс, наслоение уплощенных фигур по принципу аппликации, силуэтная экспрессия

контуров, сохранившая стремительность авторского росчерка карандашного эскиза с растушевкой теней, безотносительно к тому что фоном оказывается сама телесность основных персонажей (так, руки всадника утопают в фигуре коня, само тело героя вырезано из корпуса коня; семантически оправдан прием погружения ног казака в сфумато, словно выпавших из фокусировки кинематографического кадра; крылья и тело птицы также условно трансформированы в световой поток времени безудержной скоростью, стирающей формы и ощущения до аллюзий) — подобное экзистенциально-экспрессивное графическо-рельефное решение композиции сталкивается с законами функционирования образа, выполненного в таком материале, как камень. Трагический накал чувств и эмоций, динамичность их графической интерпретации гасятся и вступают в противоречие с возможностями материала. Страсть преобразуется в пафос не в самом мышлении скульптора, как это обусловлено гегелевской эстетикой, но вынесено, выплеснуто в саму каменную массу, где ступок авторских ощущений преобразуется природой материала в пафос, наделяя образ плакатностью отпечатка памяти истории. Мы затрудняемся прогнозировать, сколь плодотворным окажется в будущем этот опыт трансгрессии скульптуры в знаковую плакатность монументальной графики. Возможно, как вариант декоративной скульптуры он найдет активное использование в дизайнерских проектах обустройства пространства обитания и деятельности человека. Собственно, подобный прием применялся в скульптуре еще в советское время, хотя затрагивал он не базовые законы формообразования, оставаясь в рамках своего вида и специфики мышления, а акцентировал вослед живописи и графике фронтальную плоскость восприятия композиции, тщательно отбирая детали художественной структуры согласно идеологическим требованиям. Хотя сама тенденция синкретизма трехмерного и плоскостного мышления вызревала более двух столетий. Заметим, на рубеже XIX–XX вв. скульптура, в первую очередь монументальная, переживала стагнацию. Импрессионизм разрушил целостность видения скульптурной формы, натурализм также дискредитировал ее ренессансные приемы верификации. Реакция на кризисную ситуацию вылилась в виде перепроблематизации классических принципов формообразования: Майоль, Деспю, Бурдель, Гильдебранд — каждый по-своему возвращал статус-кво законам формы, архитектонике и самой пластике, нацеливая ее внимание в большей мере на архаический синтез структурообразующих элементов, что подхватили, сделав главным в творчестве, авангардисты¹. Конструктивная ясность возвращалась во многих искусствах: в архитектуре (В. Гропиус, Ле Корбюзье), в музыке (М. Равель)... Так

¹ Нарушением императивов скульптурного творчества страдал и О. Роден в период увлеченности опытами Медардо Россо.

скульптура, как отмечал Гильдебранд, благодаря архитектонике повернулась от натурализма в мир настоящего искусства [100, с. 4]. Повторяемость этих тенденций в пластике середины XX в. не прошла мимо внимания такого серьезного критика, как Зедльмайер, отмечавшего особый статус (среди художников иных видов искусства) именно скульптора. Ведь скульптор остается на протяжении XIX–XX вв. «хранителем крупиц человеческого достоинства, которое никогда не ускользало у него из рук с такой легкостью, как у других. Опасность для него — позволить увлечь себя живописью или застыть в безжизненном классицизме. Вообще-то ваятели серьезнее строителей или живописцев, у них больше корней. <...> В эпоху всех этих “кризисов” скульптура является, собственно, консервативным искусством. Впрочем, и в ней присутствует, как и в живописи, склонность к плоскостности. Пластика XIX века часто отступает назад — так что это не бросается в глаза — в невидимую плоскость. То самое, что в том же веке, но позднее обоснует — вдобавок и теоретически — скульптор Гильдебрандт (1847–1921), фактически намечалось уже с конца барокко: круглая пластика тоже становится скрытым рельефом» [101, с. 148]. Между тем, аверсно-реверсная образно-композиционная структура работы Билыка, преломленная авторским чувственно-эмоциональным переживанием истории украинского народа, формирует символику возвышенного из непосредственно-конкретных ситуаций (триумфа побед и горечи поражений, вне времени (соколом) созерцаемых самим будущим независимой государственности). Образ атакующего всадника аверса и павшего с коня всадника на реверсе композиции экспрессией контуров рельефного граффити как бы подтверждает известный тезис Гегеля: «Возвышенное предполагает такую самостоятельность смысла, по сравнению с которой внешнее должно представляться лишь чем-то подчиненным, поскольку внутреннее не присутствует в нем, а далеко выходит за его пределы, так что это выхождение и существование внутреннего за пределами внешнего, и ничто другое, становится предметом изображения» [102, с. 82–83]. Все беды современного искусства происходят от дефицита этого возвышенного «в-себе-и-для-себя» смысла, и поэтому субъективность знакового мышления арт-бизнеса обречена продуцировать лишь бескровные сувениры, упрощающие до формального знака конкретное и профанируя божественное, если — не освободится от «плоских, ограниченных по своему содержанию» мыслеформ, прозаического смысла, покидающего «как таинственно кипучие глубины символа в собственном смысле, так и вершины возвышенного, чтобы пребывать в низинах повседневного сознания» [103, с. 90].

Архитектоника авангардной стилистики была использована в символической композиции «Из прошлого в настоящее» Ивана Булавицкого (Николаев), который по-своему решал проблему синкретизма скульптуры и графики, отдав предпочтение кубистическо-конструктивистской версии трактовки образа-сим-

вола, внешнее выражение которого в целом выдержано в монументальном ключе объемно-пространственных отношений. Чувство формы позволило автору изложить знаковую концепцию символа, собираемого из трех элементов композиции: ладьи времени; покоящейся на ней женской фигуры (словно самой истории человеческих цивилизаций, в том числе — истории украинского народа); и собственно пьедестала как источника некоей силы, что разворачивает вечность в длительность. Образ задуман абстрактно-обобщенным, между тем излишняя рационализация символа привела его к безличной отстраненности философской герменевтики, домысливаемой вне художественного образа и потому не волнующей душу и сердце чувственно-возвышенным сопереживанием. Даже декоративные линии врезанных зарубок разных потоков исторического времени, ритмически и стилистически объединяя каменные блоки и рефреном отражаясь в кубистической архаике человеческих форм, тем не менее не несут ясно читаемой идеи. Женская фигура, к примеру, вызывает массу путаных ассоциаций: от очень отдаленного прототипа скифской бабы до параллелей с иконографическим типом «Успения Богоматери» или с египетскими рельефами, где спеленатая мумия возлежит на престоле Анубиса. Но, согласно Гегелю, когда символическое творчество скульптора действительно соприкасается с царством абсолютного духа, тогда оно становится эманацией сакрального самопознания в «тихом свете» и перестает быть точным, как в данном случае, в своем мировоплощении.

Позитивное разрешение этой сверхсложной задачи можно видеть в творческой лаборатории патриарха украинской скульптуры, фундатора украинских скульптурных симпозиумов — киевлянина Юлия Синькевича, стремящегося объединить историзм пластического видения сквозь время и события, акцентом духовной оси фундаментальной причины бытийного становления всей жизни на земле, где человек лишь элемент в сложной самоорганизующейся системе разноликих воплощений Духа. Так, вертикаль пилона, в каменный массив которого активно вторгается пространство, олицетворяя собой энергию мирового духа, утверждена на базовой горизонтали историко-культурного багажа человечества, визуализируя образный смысл и название работы: «Круговорот жизни». Эстетическая программа композиции, базирующаяся на традиционном для народной культуры почитании обычаев предков, законов природы, совпадает с распространенной философской концепцией, согласно которой отношение человека к земле является показателем «общего состояния человека», его культуры и искусства: «Ибо “культура” была и есть в первую очередь культура земли, ее растений и порождений», «вся культура покоится — наряду с культом земли — в буквальном смысле слова на культе мертвых... именно в этой точке, в самом что ни на есть царстве мертвых, смертное призвано духовно преодолевать, а более высокая жизнь — раскрепощаться. Потому-то стоят в начале всякой

культуры великие культы мертвых» [104, с. 233–234]. Индивидуальная стилистика Ю. Синькевича, так изменившаяся в последние годы в сторону подчеркнута архаического иносказания пластическими символами земли, стихий и ноосферы, пытается донести до современника и потомков сакральный жизнеутверждающий смысл, где прошлое — настоящее — будущее целостно, взаимно-обращаемо и взаимозависимо. Именно поэтому в сложносоставных композициях Юлиа Львовича непременно присутствуют извечные символы Древа жизни, символ семейного счастья, разворачивающийся по оппозиционному принципу, манифестируя практически параджановские тени предков. Вот и теперь композиция располагает к длительной медитации и размышлению на вечные и основополагающие темы, формирующие жизнь каждого отдельного человека и цивилизации в целом. Художник словно избегает касаться четко проявленных форм земного мира, их скрывает «тихий свет» сакрального пространства памяти, земные формы так несовершенны для адекватного выражения мощи Абсолюта — первопричины круговорота вечно становящейся жизни; и не на формально-стилистическом, а на образно-смысловом уровне активизируется опыт символического авангардно-абстрактного искусства (Кандинского, Клее, Малевича, Архипенко) так, что абстракция Абсолюта в своей отрицательной, невыражаемой конкретно образности присутствует в качестве легкого аромата недостижимой чистоты вечного обновления [105, с. 31].

Всплеск интереса к возвышенной символике в современном искусстве расценивать можно двояко: не только повышением сакрально-религиозного потенциала культурного мышления, где акцентируется «божественное для-себя-бытие»; но растущим интересом к квази-информативной знаковости искусства нового уровня, а также издержкой субъективистских тенденций, позволяющих автору самовыражаться, не разъясняя в деталях ни себе, ни зрителю туманной концептуальности идей. В итоге часто мы соприкасаемся с «бессознательной символикой» автора, как, например, в композиции «Украинское Воскресение» львовянина В. Ропецкого или произведении «Врата памяти» Юрика Степаняна из Херсона. Символика, где авторское объяснение всеобщего смысла благоволит оперировать известными издревле символами культуры человечества, например: писанка, крест, архитектурные формы храмового зодчества (купола, арочные своды, пилоны и пр.), — вплетается в контекст индивидуального прочтения того или иного образа. Так, суть композиции Ропецкого составляет писанка, традиционно-сакральный орнамент которой замещается пояском репликации государственного символа тризуба, а сама писанка фланкируется двумя декоративными пилонами вовсе неясной ассоциативной семантики (случайный зритель, сострив, окрестил пилоны «зажигалками»). Контражурный пространственный крест, составленный из условно-архитектурных элементов соборного

зодчества, прочитываем в работе Степаняна. Соединение архитектурной вязи арочных сводов и нервюр «пламенеющей готики» заключает главную концептуальную линию диалога смысла и образа в работе львовского скульптора Ю. Мисько «Мятежный Дух Гетманщины». Однако эта последняя композиция имеет свою предысторию. Первоначальный ее семиотический слой был связан с мифологическим образом кентавра как иносказательным образом акта двух сущностей-стихий, слитых в едином порыве творения, если судить по станковой бронзе Мисько «Кентавр» (1992). Безусловно, теперь семантика образа изменена, но форма-то была заложена под первое ее прочтение. Здесь есть над чем задуматься сторонникам абстрактного искусства, отстаивающим уникальность духовных медитаций, но почему-то столь легко изменяющим преднайдённости божественного смысла. Очевидно, поэтому батуриная композиция скульптора в монументальном исполнении станкового замысла несколько смущает масштабными соотношениями объемов, мощных в основании, но в верхней части явно страдающих излишней дробностью масс, измельченностью внутренних контуров и пространственных цезур, что несколько не соотносится с возвышенным замыслом темы, разве только критически остро понимать нынешнее время — как эпоху карликов, стоящих на плечах гигантов (Бернард Шартрский). Кроме того, работа выиграла бы от пластической коррекции образа под камень, материал, диктующий особую специфику формам. Правда, все технические недочеты в некий момент времени обращаются в смысловые акценты, «играя» на руку образной транскрипции, визуализируя ощущения хрупкой смятенности.

Словом, особенностью подобных символических скульптур, тяготеющих к упрощенности субъективной герменевтики знака, а не к полифонии символа, является их чрезмерная отстраненность от чувственного переживания образа, поскольку основную часть рецепции производит интеллект, опираясь на тезаурус историко-культурной памяти. В этом сила и слабость подобных композиций: заявленный высокий образно-семантический уровень скульптуры не в силах поддержать формальное ее решение, поскольку идея для самого автора не вполне ясна, а ее чувственное выражение найдено случайно. Между тем, только чувство удерживает субъективное содержание в отчуждаемой образной наглядности внешней формы художественного произведения, и в то же время «духовно производить может лишь самосознательный субъект» [106, с. 294].

Сложность творческой установки зиждется именно в том моменте, когда художник, полагая, что достиг высот Абсолюта, утверждает мелкий или вовсе бессодержательный знак вместо субстанциального символа. Этот трудный нюанс герменевтики искусства уточнял Гегель, произнеся действительно пророческие слова, смысл коих абсолютно понятен именно сегодня: «Субъективное мастерство и искусство изображения возрастают, и чем больше они совершенствуются,

тем все более исчезает субстанциальное начало» [107, с. 287]. И значит, когда смысл отделяется от образа, не выражая абсолютного, а являет собой «лишь украшение», возникает искусство «субъективного третьего», значимость которого удаляется от абсолюта в сферу сугубо личного самовыражения как крайнюю стадию аннигиляции символического, где «художественная форма сделана чем-то совершенно внешним для содержания» [108, с. 33].

Упомянутые работы Ропецкого и Степаняна, художественный образ которых базируется на метафоричности сравнения, с произвольным выбором атрибутов всеобщего смысла, «страдают» тем, что за формальностью их решения не ощутимо истинное «искусство субстанциального», заявленное в названиях. По каждой из этих скульптур можно было бы написать развернутое концептуальное обоснование, чего мы не станем делать, ибо уже оговаривали некорректность замещения художественного образа и смысла произведения концептуальными эссе «на тему», и что сегодня практикуется буквально на каждом шагу. В данных произведениях символическое ставится превыше чувственно-предметного, а символ обретает причудливую форму, в которой «кипит и бурлит» мысль автора, пытаясь «посредством беспредельности, разбросанности и ослепительности образований поднять явление на высоту идеи» [109, с. 82]. Художник создает свою версию символического искусства («субъективного третьего»), где фантазия, опирающаяся на культурно-историческую память, формирует знак абстрактно-возвышенного, ведь и Платон настаивал на важности взгляда с высоты «в-себе-и-для-себя-бытия», правда при этом великий грек подразумевал изменение качеств сознания, а не топографию взгляда. Согласно же гегелевской системе, архитектурная символика, как в скульптурах Ропецкого и Степаняна, исполняет мечту зодчества выйти за пределы своих форм и войти «в свою высшую ступень, в скульптуру»; обычно архитектура, согласно эстетике, «лишь намекает на духовное содержание как на некое иное» [110, с. 90], правда, современная западная скульпто-архитектура давно осуществила эту мечту, оставив открытым вопрос — насколько привлекательной ее «квази-измятую» кривизну сочтут потомки. Скульпторы же преобразуют архитектурную дилемму, но «молния индивидуальности» авторов только формально дарует пластическую телесность, устраняя саму причину этого давнего желания зодчества: скульптура отказывает одухотворенной телесности, возвращая рассудочность симметрии архитектурного символа, и в этой парадоксальности скульптор не властен удерживать имманентность присутствия духа как идеала, предлагая зрителю исключительно концептуальность знака дискретной игры разума, не свойственной архитектуре в чистом виде. Фактически скульптор (с его «мелочной возней с деталями» [111, с. 40] подменяет эстетику образного языка рациональностью дизайнерского проекта, и происходит рокировка «абстрактной пространствен-

ности в полноте ее измерений» с декоративной дробностью объемов с внутренней случайностью контуров, прерывистостью ритма и абрисов, где торжествующий разум изгоняет прекрасное как одухотворенное внутри себя абсолютное [112, с. 100].

С другой стороны, если художественное творчество не просто формальная игра с набором технических правил и смысловых знаков, то профессиональная культура скульптора за ремесленной виртуозностью не должна забывать духовные глубины, чтобы не случилось так, что «изошренное культурой чувство прекрасного» в ущерб «действительной глубине предмета» остановилось на внешней форме, «страшась» глубины.

В этом моменте сокрыта двойственность проблемы творческой установки А. Дяченко (Киев) в композиции «Материнство». Сам автор, обладая мастерством и профессиональным вкусом, владея законами пластической эстетики Дальнего Востока, Египта, «молчит там, где начинает говорить сама суть художественного произведения, и исчезают его внешние и второстепенные черты». Тонкий вкус автора словно боится или не хочет постичь (в силу внутренних психологических причин) «великих страстей и движений глубокой души», останавливаясь в их преддверии: образ материнства (в батуринском и вышгородском пленэрах, где Дяченко создал подобные работы) дан намеком на саму собой разумеющуюся вечность и семантическую широту ассоциаций этого мотива в историко-культурном контексте. Только философская концепция его скульптуры трактуется отстраненно от чувств автора, и эта атараксия иного рода, нежели в случае укрощенной страсти автора перед ошеломляющей вечностью. С одной стороны, истинное искусство возвышенного освобождает человека от власти чувственного и «дикости вождлений», направляя его чувства и сознание к самосовершенствованию, к той благородной цели искусства, что полагается не вне искусства, но в самом себе, в сакральном центре его самости. Но с другой — «художник должен черпать из полноты жизни», полагая корень творчества не в постулатах разума, а в «задушевной чувственности», что становится «существенной стихией существования абсолютного» как истины «в-себе-и-для-себя-сущего», в ней преломляя «сердце, душу и вообще внутреннюю субъективность» [113, с. 112, 293]. В этом контексте кажется оправданным тезис австрийского эстетика-искусствоведа, касающийся абстрактно-плоскостного периода искусства «автономного человека» современности, творческие инновации которого осуществляются за счет «духовно пластического», ибо «господство плоскости становится преградой для человеческого элемента, который был тесно связан с пластическим; плоскость ограничивает свободу человеческого не в пользу сверхмирного, в которое не верят, а ради “элементарного”». Происходит трансцендирование человека не вверх, а вниз» [114, с. 220, 221].

Символика ситуационно-дидактического плана возникает тогда, когда художник, снимая апорию «внешнее — внутреннее», восполняет несовпадение всеобщего духовного смысла и творимого им чувственного образа домысливанием этого звена «фантазией» на высокую тему. И тут художнику может сопутствовать как удача, так и неудача. Например, возвышенную до уровня вечности символику героической борьбы казаков, положивших свои жизни на алтарь независимой государственности нашего народа, с разной степенью успешности воплощал Александр Шамарин (Донецк) в композиции «Без прошлого нет будущего». Не смог скульптор избежать трудностей формального воплощения обобщенно-абстрактной идеи в чувственно-конкретном образе, нарушив чистоту отбора наиболее значимых семантических мотивов, сопряженных с логикой пластических жестов и поз, с эмоциональным состоянием героев. В равной мере не продуман абрис всей композиции, так что размытость «далевого» силуэта (напоминающего баясину) не исчезает, не проясняется при ближнем рассмотрении и при круговом обходе скульптуры. Очевидная станковость замысла не была откорректирована в ситуации пленэрной пластики монументальных форм. Ощущению случайности способствует и ряд вписанных в художественную структуру деталей вне их пластической связки (гербов, цепей, двух стоящих фигур казаков а рядом — фрагмент фигуры распятого героя), а также неравномерность плотности заполнения цилиндрического объема композиции, словно зажатой жерновами времени, но вопреки ожидаемому развитию образа по кругу в композиции была выделена лишь одна точка обзора. Все эти досадные огрехи и недоработки мешают целостному восприятию произведения.

Также случается, что формальный детально продуманный замысел не подчиняется избранной первоначально концепции, как произошло с композицией «Величие и трагедия» Льва Синкевича. В буклете батуринского пленэра эта работа представлена единым целым: символ контражурной антрополоподобной тени распятого и вознесшегося героя венчался массивом абстрактно-философского знака противоборствующих зла и добра (подобные пластические символы известны и в трипольской, и в восточной космологической версиях изображения). Между тем, легкость основания для столь значительного веса верхнего знака не позволила технически надежно закрепить блоки камня в едином композиционном замысле, в результате композиция распалась на две самостоятельные части, где верхний символ остался без изменений, а нижний трансформировался в две женские декоративные фигуры, которых по прежнему разделяет антропоморфная тень пространственной цезуры.

Как-то Алексей Босенко, рассуждая о современной скульптуре, тонко подметил, что «когда смотришь старую классику, испытываешь чувство если не стыда, то восторга, когда в колхозный сад слазишь за зелеными яблоками» [115].

Обсуждая особенности питерской школы пластики (представленной на пленэрах работами В. Протаса), выделяющейся на фоне современной украинской скульптуры особой трепетностью отношения к проблемам формы, взаимообусловленной выбором идеи/идеала, к которому стремится в своей конкретности образ, Босенко посылался на монографический труд Ханса Зедльмайра «Утрата середины»: «С конца позднего XIX века и в скульптуре, подобно живописи, заметна известная лабильность. И все же, как это было издавна, несомненно, сохраняется ее главная тема — человек; скульптура не в состоянии “расчеловечиться” — тем способом, как это сделала новая живопись — не отвергнув при том саму себя. Для скульптуры попытки превратить себя в абстрактное искусство, исключая Архипенко, по сравнению с живописью значит гораздо меньше: в скульптуре форме, свободной от значения, тут же начинает угрожать опасность стать просто смехотворной» [116, с. 149]. Короче, «человеческое достоинство, — резюмирует Босенко, — становится единством распада и достоинством без человека, все более погружаясь в грубую материальную абстракцию превращенной формы стоимости, что прискорбно».

Предметом обсуждения служили те преимущества современной интерпретации классической формы, что сопряжены с романтической интенцией творческого видения, устраняющей недостаток «субъективного третьего» символических форм (хотя именно в этом пункте будут активно возражать все адепты «расчеловечившейся» авангардистской пластики, а особенно бурно — те, кто давно растерял «крупницы человеческого достоинства»). Тем не менее, классицизовано-романтическая структура композиции «Мотря» В. Протаса устраняет как возможность ограничения образа исторической конкретикой, с аффектом его эмоционально-чувственного толкования, так и обходит ловушки его рационально-абстрактной символизации, позволяя духу гармонично переключиться от конкретности до «вчувствования» (В. Воррингер) в абстрактно-всеобщее¹.

¹ В качестве аргумента, подтверждающего диалогизм общения скульптора с камнем как живой формой, укажем на факт, заставивший В. Протаса в процессе начатой работы сменить блок камня. Инкерманский известняк, использующийся больше в строительных целях, по структуре оказался строптивым: разрешая работу шлиф-машинкой, блок из этого материала не позволял ручной обработки, при ударах троянкой отка-льваясь в самых непозволительных для задуманной формы местах. Фактически камень настаивал на аван-гардно-формальном решении образа «Мотри», согласно своей целостности блока. Насильное подчинение камня воле скульптора не приносит в итоге гармонично-диалогичного образа. Поэтому, поменяв блок камня на Ямпольский песчаник, более плотный, но податливый для кропотливой ручной обработки, скульптор решил проблему, начав работу заново, но зато ощущая согласие камня, паритетный диалог.

Как следствие, техническое мастерство пластической интерпретации форм человека, что «проносит сквозь текучесть эпохи идею архитектурного» (Х. Зедльмайр), сохраняя широту палитры личностно-внутренних эмоционально-психических нюансов, подчинено главному — «духовному аромату одушевления». С точки зрения Гегеля, именно это составляет главную цель пластического мастерства: «В скульптурной пластике духовное начало должно быть разлитым во всем облике, проникать его насквозь и не изолироваться, не отделяться от телесного» [117, с. 132]. Киевский скульптор синтезирует классическую и романтическую установки, подвергая эти системы формообразования переоценке современным поликультурным опытом, вмещающим профессионально-технические секреты овладения материалом античных и древнеславянских архаических мастеров, средневековых умельцев Дальнего Востока и Византии, а также европейских стилистов утонченного ар-деко. Преломляя техничность в романтическом ключе, особенно свойственном украинской ментальности, скульптор утверждает мир внутренней духовности искусства и, повинувшись интуиции, избегает внешнего и случайного произвола рационального «авантюризма фантазии». Реальность исторического факта встреч юной Мотри Кочубей с Мазепой в тени роскошной кроны дуба, под воздействием пространственно-временного преломления идеи возвышенной любви, трансформируется в полифонический символ, обретая «высшую завершенность» истины и красоты как «абсолютной идеи в адекватном ей проявлении» [118, с. 100]. Показательным здесь является факт того, что сотрудники батуринаского музея были удивлены иконографической тождественности скульптурного образа Мотри с ее портретом из экспозиции музея, ведь скульптор не ставил перед собой задачи создать историко-литературный портрет героини, но лишь образ оставшейся в легендах любви, где Мотря олицетворяет уже саму эпоху, гетманскую Украину: именно поэтому важным образно-семантическим элементом является крона дуба, трансформирующаяся в барочный орнамент парчовых одежд (охристый фон создан легкой тонировкой камня акриловыми красками), где в листве аканфа загустевает историческое время, превращаясь в вечность. Точно найденная объективность субстанциального идеала придает художественному произведению статус «объективного в-себе-и-для-себя, независимо от того, будут ли при этом внешние подробности исторически верными или нет» [119, с. 289]; ведь «в индивидуальной и коллективной жизни — “величайшая нравственная задача состоит в построении жизни по ту сторону перспективы времени, заботы и будущего” (В. Соловьёв), в устремлении взора исключительно на “вечное в человеке”, на его “исток” не во временном, но во вневременном смысле» [120, с. 228].

Таким образом, батуринаский пленэр продемонстрировал широкую палитру творческих установок в отношении приоритетности сопоставлений рассудоч-

ности философских концепций с глубиной душевных чувств и переживаний, возведенных на высоту символического утверждения духовно-субстанциального. На конкретных примерах мы рассмотрели, насколько чувствует художник ту или иную степень дозволенного насыщения художественной структуры философскими идеями, чтобы не утратить середины грамотного синтеза возвышенно-абстрактной символики с чувственной формой, где «истолкование содержания обнаруживается как снятие самого истолкования» [121, с. 73].

А вот насколько современный скульптор научился трансформировать литературную сюжетность в поликультурный символ, продемонстрировал скульптурный пленэр в Полтаве, где восемь участников, а среди них и польская художница Аня Расиньска, воплотили великий дух гоголевских творений в полифоническую «одухотворенную жизненность» пластических образов. Скульптурные произведения действительно соединили в себе не только литературную достоверность в ее вневременной значимости, но — приумножили семантику дистанцированностью исторического видения событий прошлого, преломив герменевтику гоголевских образов прямыми аналогиями с реальной жизнью, находя в героях настоящего знакомые нарицательные качества (во время работы веселые шутки пленэристов часто выходили за рамки коллектива в сферу социополитики). То есть критическая атмосфера гоголевской мысли и острого взгляда на события, на самих себя и на искусство была воссоздана и психологически, и пластически, работая на конечный результат. А он предъявил драматургическую целостность концепции симпозиума, объединив разноликие образно-пластические установки скульптурных работ, интерпретирующих сюжеты всемирно известных сборников повестей 1831–1835 гг. «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», повести «Нос» (1836) вокруг многосложной уникально-творческой личности самого Гоголя, фигура которого в пространствах времен и семиотически служила кульминационным фокусом симпозиума.

Образ писателя, выполненный скульптором Протасом, неоднозначен и полифоничен. Художественная структура портретной фигуры, словно зажатой между театральными подмостками и занавесом сценического задника, подчеркивает не столько значимость гения литературного таланта Гоголя, давшего мощный импульс развитию театра и словесности XIX в., сколько трагизм личностной драмы писателя-драматурга, жизнь и смерть которого до сих пор остаются в тени загадок и тайн. Этот мрак исторического времени не в силах рассеять сценическое пламя свечи Гоголя, как не могло оно согреть и отогнать призраков ночи при жизни самого писателя. Однако в искусстве важна не эмпирика действия, утверждает художник, но его духовная мотивация, становящаяся предназначенным условием для художественной деятельности скульптора, воплощающего идеал, в котором духовное и телесное находятся в «классическом отношении друг

к другу», а их композиционно-образный диалогизм позволяет «тихо выглядывать внутри-себя-бытию духа с удивительной уверенностью в самом себе» [122, с. 195]. Поэтому не собственно трагизм индивидуальной судьбы Гоголя обретает важность сердцевины художественного произведения, но «высшие интересы духа и воли, человеческое и могущественное начало в самом себе, истинные глубины души», эта найденная истина идеала духовной формы, став «основным тоном во всем остальном», наполняется истинно прекрасным, свободным от «уродливого порождения случая» [123, с. 289, 88, 100].

Столь же свободным от конкретности реального бытия и сюжетной буквальности утверждает свое произведение и М. Телиженко. Его композиция «Сорочинская ярмарка» отличается характерной пластикой лубочно-ярмарочной стилистики и закономерно апеллирует к амбивалентной карнавальности народного мировосприятия. Тем самым скульптор поднимает серьезный пласт философской и социокультурной проблематики, первые теоретические разработки которой, как дуальности амбивалентных апорий, принадлежат Бахтину и Лихачёву. Деление мира на комфортно-добрый и некомфортно-злой в народном фольклоре скульптор переносит в рельефно-фризовую композицию народного гуляния, изображенного условно на боках вола — этого колоритного участника староукраинских ярмарок. Апогеем комфортного мира становится голова вола (именно там расположена фигура кобзаря), а противоположным миром оказывается его хвостовая часть, где запечатлен рогатый черт и напившийся «до чертиков» завсегдашай шинка. Однако герменевтика гоголевской темы развивается художником еще дальше, до горизонтов проблемы противостояния локально-национальной культурной традиции и современной дезинтеграции человека в период тотальных глобализационных процессов, где мы еще не научились адекватно заполнять возникающую пустоту от исчезающего эмоционально-чувственного основания традиционной личности, что некогда объединяло разные сообщества людей, делая понятным юмор Гоголя и в Китае, и в Германии. Перекосы в ментальности современника, украинцев в первую очередь, приводят к конфликтам, резкой дихотомии мира уютного и мира зла. Преодоление негативных последствий возможно лишь ре-актуализацией культурного наследия в новых условиях постнациональных сообществ. В этой системе оценок, как интерпретирует свое видение проблемы Телиженко сквозь гоголевский мир, «та реальность, которую человек осваивает при помощи исторически сложившейся, унаследованной культуры, есть сложная динамичная картина противостояния и взаимопроникновения комфортного и дискомфортного начал. Комфортный мир расценивается им как позитивный, интимный, теплый, как родной дом в широком смысле слова, как мир, сросшийся с собственным “Я” (именно тут мы видим образы украинских женщин-селянок в окружении стариков в брылях, деток, раз-

ную ярмарочную утварь и живность, танцующих цыган. — М. П.). Разрыв с этим миром всегда болезнен, а для определенных культур может быть смертелен. На его периферии существует зло, возможность разрушения, потери статуса, гибели — то, что в данной культуре оценивается как дискомфортный мир» [124, с. 5]. Мир зла олицетворяет в скульптуре проказливый черт с его очередной жертвой: так в традициях храмового зодчества западную часть церкви отводили под композицию Страшного Суда. В итоге оказывается, что в семантических трансформациях вовсе не ярмарочный вол степенно движется в пространстве-времени (первоначально скульптор думал в основание композиции утвердить платформу с колесами, затем отказался от этой мысли, что была бы вторичной к семантике образа), но это сама Украина продвигается в мировом континууме из «было» в «будет». Уже теперь страна изменилась по отношению к той, какую знал и любил Гоголь, и дело не только в исторической динамике, просто «логика движения культуры, осмысления мира не совпадает с логикой изменения социальных отношений», логикой эволюции самого сознания, порождая аберрации оценок мира зла как мира добра. Кружась в смысловой карусели скульптуры, где нет начала и нет финала, но они взаимопроникаемы, начинаешь постигать и другой уровень композиции — обобщающий: народ, позиционирующий себя как национальное сообщество при любых условиях, в самом апогее глобализации сохранит свою этно-традиционную культурную неповторимость залогом ментальной уникальности и избегнет ловушки грубого инстинкта «стадной психологии», «не позволяющего стоять стаду на месте, влекущего стадо все дальше в надежде, что дальше будет более сочная трава» [125, с. 50].

Но общество не эволюционировало бы без героев-пассионариев, жертвы которых открывают ворота времени и впускают будущее, даруя эпохе молодость исцелений. В этом смысле композиция Ярослава Юзькива (Львов) «Тарас Бульба» апеллирует не только к литературному прототипу одноименного гоголевского произведения, но диагностирует свою эпоху, отыскивая в нас самих качества героев: «Нельзя терять веру в то, что отдельная личность, сама себя исцеляя, способствует исцелению целого. Ведь существует солидарность в страдании. Заболевание целого тоже начинается с “отпадения отдельной клетки”. И этот недуг будет преодолен только теми, кто в себе сумеет радикально преодолеть всеобщее нарушение и обновиться» [126, с. 239]. Пафос смысловой поддерживается формальной стилистикой, аллюзией отправляя реципиента в эпоху авангардных утопий, преломленных в архитектурно-конструктивной четкости скульптур Ивана Кавалеридзе; или в эпоху львовской сецессии и ар-деко, пронизанную затейливо-ритмичными мелодиями линий и плоскостей, выпускающих на свободу «абсолютный вечный дух» романтической формы искусства.

Философия Гоголя веселым юмором преодолевала гибельность образов ада и его персонажей, исцеляя ошибки просвещенного мира, «онтологическое чувство которого характеризовалось страхом». Поэтому вполне логично было ожидать, что участники полтавского пленэра, посвященного юбилею Гоголя, возымели благое намерение оздоровить силами искусства уже современное нам общество «посредством возвращения радости, “света” и доверия», что несут с собой гоголевские герои. Такую цель поставили себе Владимир Кочмар, Вячеслав Гутьря, Юрий Олейник, Анна Расинська, Сергей Олежко.

Скульптуры этих художников, обращенные к inferнальным мотивам адской стороны бытия, творчески перекодируют и обезвреживают элементы зла. История искусства хранит достаточно тому успешных подтверждений, доказывающих, что «всякий раз вслед за вторжением адского в действительность происходит его трансформация в гротесково-комическое» культурного опыта, народной смеховой традиции «карнавализации ressentimenta», где озлобленность разоблачает себя «невидимым миру смехом» [127, с. 135]. Тонкую взаимозависимость чертовщины и карнавально-сатурнального гениально подметил и художественно воплотил Гоголь, оставив нам в наследство веру в возможность превращения мирового зла силами человеческого разума и чувств в чистилище, катарсис глубокого очищения души в амбивалентно-смехотворном. Безусловно, как и следовало ожидать, скульпторы не упустили этой возможности. Опираясь на сюжет творений Гоголя, они в особом «алхимическом преобразовании» трансформировали многоликость зла, поразившего современную Украину, в безвредно смехотворное, силой смеха искореняя адское из человека, равно как и из нашей культуры, тем самым подрывая «могучую экспансию inferнального искусства» [128, с. 392]. Разумеется, сила творческого экзерцизма у скульпторов была не одинаковой, определяясь мерой личного таланта и умением пластически качественно воплотить сверхсложную идею. У харьковчанина В. Кочмара, к примеру, композиция «Панночка» семантически и структурно выстраивается в непростую драму амбивалентной «смерти» наших социокультурных, политических, научных и прочих представлений и поведенческих моделей, где так часто совершается подмена истинного — «разнузданной игрой пустой объективности» (Бахтин). Стеклоподобное тело «оживающей» ведьмы пластически противостоит подвижно-текучей красоте драпировок, стилистически и парадигмально заостряя апории живого — мертвого, органического — неорганического. Однако священного ужаса зритель не чувствует, ибо искусство скульптуры преломляет в гротеск комического тот безумный страх, испытываемый непосредственными участниками гоголевской повести, у которых, выражаясь словами Вальтера Беньямина, страх перестает быть просто реакцией, но образуется в постоянно действующий орган [129]. Аналогичную анатомию метафоры использовал и Гегель, только органом вели-

чая само вдохновение художника, заботящегося о постижении духовной истины в искусстве, не цепляясь за свою субъективную оригинальность видения и принося ее на алтарь трансцендентной идеи как истинной красоты: так что художник «в качестве субъекта будет представлять собой как бы форму для формирования овладевшего им содержания. Вдохновение, при котором субъект рисует и старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, является дурным вдохновением» [130, с. 299, 309]. Как видим, Кочмар выдержал этот нелегкий на сегодняшний день тест и смог вывести художественную структуру монументально-декоративного произведения из узкого пространства личностного самовыражения в бесконечность вневременной значимости всеобщего. Между тем, «каприз стилистического произвола» не смог обойти на должном профессиональном уровне Сергей Олежко (Полтава), увязший в литературной семантике образа Солохи. Он раздвоил форму на аверс и реверс композиции, вслед трансформациям веселой ведьмы, но пластическая аллитерация, выполненная к тому же в стилевом ключе Ксаверия Дуниковского периода «Вавельских голов», не воспринимается гармонично с образом и идеей скульптуры. Много успешнее эстетическую программу решает его коллега по цеху польская художница Анна Расинська¹, выводя фабулу повести на широкий символический уровень герменевтики, причем конструктивистская, смягченная современным романтическим прочтением модерна пластика в данном случае воспринимается целиком оправданной. Герой композиции «Похищение Месяца» не просто черт, с которым легко совладал Вакула, но Бафомет-Вельзевул космического значения, стихия, хтоническая сила Земли. Правда, реципиент, обходя по кругу композицию, не страшится, а получает эстетическое наслаждение от созерцания напряженной борьбы Пана с лунным серпом — этого рогатого двойника своего похитителя, где старый месяц оказывается светлее и сильнее мощью природно-космических стихий.

Истинно самобытным в образно-композиционной структуре произведения «Вакула» показал себя В. Гутьря, продемонстрировав грамотное пользование законами искусства в соотношении образа, идеала и адекватной им пластической формы: используя юмор, автор достиг столь емкой полифонии незатейливого сюжета, что смог «представить действительным то, что кажется лишь субъективным, и выявить субстанциальное в случайностях и чистых причудах» [131, с. 312–313]. Сюжет можно интерполировать на борьбу внутренних интенций

¹ Анна Расинська — выпускница Краковской академии искусств (2006, студия бронзы — проф. Юзеф Синьковский и Кшиштоф Нич). Дипломная работа «Мегамашина» получила Медаль АСП (специальная награда всего профессорского состава преподавателей) и «Нагороду Товариства шанувальників мистецтва».

дуального человека, а можно распространять метафору на судьбу всей страны и т. д. С точки зрения гегелевской эстетики, этой работой Вячеслав кроме всего прочего успешно прошел испытание самоактуализацией, ибо «в юморе личность художника производит самое себя» (именно поэтому неудачливому художнику грозит беда выставлять себя плоским бессодержательным шутником, утверждает философ). Но, если личность художника, каким мы находим В. Гутырю, обладает духовной ценностью, то «сам художник врывается в материал, и главная его деятельность состоит в том, чтобы силой субъективных выдумок, молниеносных мыслей, поразительных способов трактовки разложить все то, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный образ действительности» [132, с. 312]. Требования самого Гегеля к произведениям подобного жанра ценностно иного порядка, ибо из субъективного юмора, согласно его эстетике, начиналась фаза конца романтической формы искусства, выходящей за свои пределы, но дарующей субъективности освобождение и свободу постижения абсолютного как истинного: «В этом выходе искусства за свои границы оно представляет собой также возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования, и его новым святым становится *Humanus* — глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях, судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе» [133, с. 318].

Вот альфа и омега современных проблем, когда скудость внутреннего содержания художника культуриндустрия подвигает на олимп арт-бизнеса, оставляя в тени глубочайшие откровения субъективного видения, исполненные красоты абсолютного духа и теплоты народного юмора, — тогда культуре и искусству грозят бездуховность и аннигиляция. Рассеивание идеалов и дегуманизация современного искусства, при которых даже народная вера лишается святости, приводит к тому, что (по замечанию Х. Зедльмайра) «нет больше средней точки, привлекающей взоры, каждый выступает как учитель и вождь, и выдает свою совершенную глупость за всеобъемлющее совершенство» [134, с. 230]. В условиях, когда нет стимула и объективных причин для воспроизводства истинно духовного искусства, насколько же трудно оставаться на достойной высоте профессионального образно-пластического мастерства, что удовлетворяло бы строгий критический взгляд вневременной философии трансцендентного и оставалось актуальным для немногих современников, полагающих содержание и форму искусства в идеале, истине, прекрасном. Ведь настоящее благоговение перед искусством возникает у зрителя только тогда, когда художнику удастся уловить внутреннюю жизнь и выразить ее во внешнем чувственном образе так, что «заду-

шевность чувствования становится существенной стихией существования абсолютного» [135, с. 112].

Между тем, словно подводя логическую черту скульптурному симпозиуму, «метафизический смех» Ю. Олейника (Черкасс) в композиции «Нос» предлагает либеральную версию «деконструктивистского ressentiment», где абсурдность концептуальной герменевтики гоголевской повести (в виде отстраненно-критического потока дефилирующих носов) обретает силу теории «карнавальной культуры» Бахтина. Но как показательно, что «ужас и смех альтернативного монолизма, ... в том, что он сам оказался не столько альтернативой, сколько изнанкой и двойником классического разума — “идеализацией в сторону безобразия”, согласно исповедально-самоубийственной формуле Ницше», так что постмодернистская установка композиции Олейника на гоголевский «бессознательный нигилизм классического разума становится, так сказать, “сознательным”, т. е. сознательной установкой на “ничто”, но с “лазейкой” для себя лично», для своего творческого поступка как выбора [136, с. 136–237].

Подводя итоги скульптурным пленэрам Седнева и отмечая широкую палитру стилистико-парадигмальных высказываний, не будет преувеличением сказать: мы все же с оптимизмом взираем на будущее украинской скульптуры, у которой есть все шансы преодолеть затянувшийся кризис бездуховности, и благодаря пленэрам прорваться в сферы «духовного одушевления», осененного сакральными эманациями «Тихого Света». В конце концов, разве не прав был Гегель, когда напутствовал нас: «В искусстве мы имеем дело не с какой-либо просто приятной или полезной игрушкой, а с освобождением духа от содержания и форм, присущих конечному, с присутствием и примирением абсолютного во всем чувственном и являющемся, с развитием истины, которая не исчерпывается естественной историей, но открывается во всемирной истории, будучи сама прекраснейшей стороной этой последней и лучшей наградой за тяжелый труд в сфере действительного и за муки познания» [137, с. 615].

Однажды в Буче

В самом деле, можно предположить, что существуют такие писатели, художники, музыканты, в чьих глазах оперирование структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики, и что аналитиков и творцов следует объединять под общим знаком, которому можно было бы дать имя структуральный человек; человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру.

Ролан БАРТ, Структурализм как деятельность, 1963

И все это называли «структурализмом». Но ведь структурализмом и структурным методом в строгом смысле слова пользовались самое большее как основой для утверждения чего-то гораздо более радикального: для постановки под вопрос теории субъекта.

Мишель Фуко, Беседа с Мишелем Фуко, 1978

Как мы уже доказывали: скульптурными пленэрами в XXI в. никого не удивить, они стали нормой общественной и культурной жизни общества. И только с точки зрения критика искусства и культуролога — каждый пленэр имеет свое неповторимое лицо, свой характер, каждый идентифицирует некую специфику культурного дискурса своего времени, приоткрывая завесу над скрытыми механизмами, формирующими современное художественное сознание, а значит — обнажая проблемные зоны фундаментальной парадигмы современности, но в то же время — фиксируя позитивные сдвиги в процессах вызревания пластического мироощущения/мировидения будущего. Это последнее, судя по всему, определяется уже не исключительно одним неким информационным смыслом, не голый уникальностью формальной лексики, но глубинно-адаптированной степенью осмысленности множественности системных отношений. Ибо художественное освоение истины (еще с античности резонируя в пространстве двух однокоренных понятий «видения» и «знания») подобно той самой «искре между двумя клинками», по выражению Ницше, определившим познание как вспышку; и значит, обладающей иной природой, другим материалом, согласно комментарию М. Фуко, настаивавшим на противостоянии *познания* природе человека, как требующим жесткой борьбы, непрекращающегося сражения, ведь познание противостоятивно, а следовательно — противоестественно [138, с. 48]. И если «западная философия — и на этот раз необязательно ссылаться

на Декарта, можно обратиться и к Платону — всегда характеризовала познание через логоцентризм, уподобление, приравнивание, блаженство, единство» [139, с. 53], то современное художественное мышление переакцентировало великие мифы античности, адаптируя опыт тех, «кто общается с богами и кто все помнит, кто смотрит на великое вечное солнце и открывает свой взор происшедшему» [140, с. 77]. Поэтому будущее искусство, словно Эдип, обречено «открыть глаза», чтобы *начать видеть*, спасая жизнь себе и культуре цивилизации, при этом избегая западни «эмпирического знания», этого мстительного проклятья Сфинкса, все-таки настигшего Эдипа во времени.

Вот почему прошедший осенью 2009 г. в г. Буча Киевской области скульптурный пленэр не канул в Лету очередным статистическим фактом и, безусловно, оставил после себя четко идентифицируемый культурно-пластический след, осмысление которого позволяет уяснить достаточно широкий комплекс гуманитарных вопросов.

Знаком престижного социокультурного статуса пленэра явилась его включенность в торжественное празднование 340-й годовщины города, что объясняло высокопарно-поэтический девиз симпозиума — «Небесное в роскоши земной». Закрывание симпозиума было приурочено ко Дню города и на праздничной церемонии мэра Бучи А. П. Федорук, вручая почетные грамоты, выразил личную благодарность всем участникам «за особистий внесок в розвиток культури міста, виховання духовності, почуття прекрасного та з нагоди Дня міста». И, действительно, истинным вознаграждением для художников стала искренняя благодарность рядовых жителей города, живо интересовавшихся авторским замыслом и тонкостями создания скульптуры еще на рабочей площадке. Выходит, антиномии между властью и мудростью, знанием, хранимым культурной памятью народа, и правда приходит конец — власть и знание восстанавливают союз. И это не единичный случай, но уже тенденция, во всяком случае, в истории пленэрного движения миллениума.

Грамотной включенности композиций в пространство уже сформированной городской среды, осуществленной на высоком профессиональном уровне, художники были обязаны стараниям главного архитектора Бучи В. Г. Ткаченко, которая с особым вниманием проявляла заботу о каждой скульптуре, находя самые оптимальные условия экспонирования.

Если же сфокусировать внимание на структурно-стилистических особенностях скульптур, выполненных в известняке, то нетрудно будет заметить, что шкала используемой пленэристами пластической лексики отличалась не унифицированным богатством. Так, скульпторы обращались к ренессансной, архаизированной, информельно-«архитектурной» версиям пластического высказывания, преломленным в вариативных приемах модернистской стилистики, в результате

чего среди всего массива скульптур пленэра находим и условные знаковые образы, и чувственно-интеллектуальные структуры, апеллирующие к древним символическим кодам. Такая емкость стилистического разнообразия «означающих систем» продиктована иерархической множественностью уровней художественного сознания и соответствующих им семантических типов воображения, которые подробно исследовал еще в середине XX в. Ролан Барт, обозначив их как: символическое, парадигматическое и синтагматическое [141]. Так случилось, что три основных типа, классифицированные Бартом, имели место и в Бучанском скульптурном симпозиуме, где каждый тип манифестируется авторско-индивидуальными особенностями образно-композиционного решения эстетических семиосистем.

Сугубо символический тип творческого воображения, трансформирующий по классической схеме «историческое» время в «абсолютное», использовали В. Протас («Диана»), К. Степанов («Лесная нимфа»), А. Балог («Единство»), Н. Билык («Старик и море»). Композиции названных авторов обращены в глубины памяти культурных традиций, но работая со смыслами сквозь историческое время и пространство, художники поднимают на поверхность современного культурного дискурса подзабытые, и все же по сей день весьма и весьма актуальные идеи и образы, а значит, говорить в данном случае об «эксгумации идей» в том уничижительном смысле, какой этому понятию придает Б. Андерсен, было бы грубой ошибкой, которую нередко совершают, к сожалению, многие недалековидные критики от искусства, оскверняющие своим невежеством истинно прекрасное.

Второй тип художественного сознания представлен работами: А. Мацюка («Мой остров»), Н. Билька-старшего («В плену нежности»), П. Глемязя («Река судьбы»), К. Добрянского («Ангелы»). Скульптуры, с позиции семиотики, составляют группу так называемого парадигматического воображения, отрабатывающего разнообразие знаковых форм в контексте кластерных систем. Формальное сознание художника в данном типе не заинтересовано видеть знак в его глубинном мерцании, отсвечивающим древними символами; между тем, скульптор увлечен перспективой пространственно-временной динамики смыслов, как семио-«профилей». В этом случае знак, по выражению Барта, «запрашивается» из готовых элементов, паттернов, а сама история парадигматического воображения становится историей «динамики запроса» [142, с. 251].

Третий тип — синтагматический. Это скульптуры В. Кочмара («Плечо героя») и К. Синицкого («Адам и Ева»), работающие со значительными системами кластеров культуры как текстами, выявляя их структурную комплексность, но не останавливаясь на отдельных содержаниях кодов с их глубинным значением. Естественно, такое воображение более прагматично, не случайно оно напоминает

Барту «кибернетическую программу», где не семантические частности важны, не каждый знак по отдельности, а цепь порождающих смысл «монтажных частей», и если акцентируется одно звено этой бесконечной цепи, то подчеркивается суть развития знаковой системы в реальном времени «здесь и сейчас». Такое концептуально-пластическое сознание оперирует фрагментами культурной памяти, традициями как кодами и структурами, декларируемыми художественно-ценными.

Каждый из названных типов пластического сознания (творческого воображения) имеет собственную логику, идеологию и историю осмысления знака; каждый имеет право на воплощение, на уникальную рефлексию индивидуального или коллективного уровня. И в идеальном будущем, согласно убеждениям Барта, а также Лотмана, данные типы сознания, слившись, образуют некую «полифоническую» модель мышления, которая и будет ответственна за искусство и культуру будущего.

Для нас же, исходя из сказанного, представляется особенно важным анализ семиополя каждого произведения бучанского пленэра, достойно занявшего в отечественном культурном дискурсе свою высокостатусную «нишу». И первым делом рассмотрим работы символического типа.

Достаточно непритязательная, на первый взгляд, по формально-пространственному замыслу композиция А. Балого «Единство», апеллирующая к ренессансной системе моделирования, концентрирует в себе достаточно мощный потенциал «семантической Вселенной» вертикализованных сквозь время содержаний [143].

Базовой идеей здесь является идея гармонии существования человека в царстве природы. Параллелизм аллюзий (например, с гербом Бучи) достаточно прозрачный: юноша, выступая символом новой генерации общества, старательно оберегает хрупкий росток (суть возрождающейся природы, а также — возрождающихся наций, культур, цивилизаций). Семантически скульптура, весьма кстати экспонируемая в парковом окружении, отражает несколько исторических уровней герменевтики единства человека и природы, в том числе — лозунг эпохи Просвещения «Назад к природе» (*zurück zur natur*), правда, аллюзия оказывается много емче, распространяясь на античность, в частности, на философию Платона, Пифагорейство. Древние греки понимали природу (*fisis*) источником бытия, который проистекает из небесного идеала. Мысль о множественности миров человека и природы, своеобразных «небесных семян», истолковываемая трактатом Анаксагора «О природе» (V в. до н. э.), развивается Европейским Просвещением, повлияв и на развитие украинской культуры XVIII в. Сентиментализм, особенно чуткий к идеям Ж.-Ж. Руссо, возродился в современной стилистике композиции Балого, где акцентируются духовные составляющие человека, живущего

в обязательной гармонии с природой, совершенствующего и расширяющего коллективное сознание, так неосмотрительно развращенного меркантильностью и жадной накоплением материальных благ. Всплеск этих идей на исходе XX в. трансформировался в новом миллениуме космологическим осмыслением человека как составляющей мира природы (с учетом и ее тонких планов), пониманием серьезной ответственности за необдуманность и разрушительность мыслей и поступков, что вдохнуло новую жизнь кантовскому определению просвещенной нации, овладевшей мужеством знать и решительно действовать, не оглядываясь на сомнительные авторитеты, пользуясь своим умом. Композиция Балоба в этом смысле декларирует постулат: рационализм человеческой деятельности необходимо уравновешивать духовным обогащением культурного развития в гармонии с природой и ее законами.

Философскую проблему единства материального мира с трансцендентным его источником разворачивают в своих мифологизированных композициях В. Протас и К. Степанов, обращаясь к истокам культурной памяти, хранящим в чистоте от циничного меркантилизма современных филистеров духовные ценности, знания. И хотя пластическая лексика каждого из скульпторов обладает индивидуальной характерной стилистикой, мировоззренческие принципы обоих художников почитают традицию, вполне разделяя культурологическую позицию украино-хорватского философа Антона Мусулина, который в книге «Ностальгия по вечности» подчеркивал особенную роль мифа, являющегося многомерной мандалой сознания, «логосом интуиции», моделью внутреннего взросления человека, импульсом к поиску истины, когда формируется внутреннее желание познать Вселенную, себя и богов: «В мифе невидимое стает видимым и невыразимое передается способом, раскрывающим то, что может быть открыто... Мифы можно классифицировать по разным признакам и трактовать разными способами. Их можно воспринимать как сказочные истории поэтического характера, они могут быть включены и в священные писания, в которых переплетаются нравственные поучения, правила, организующие жизнь общества, и символические сюжеты. Саллюстий утверждает, что “существует пять видов мифов — теологические, психические, физические, материальные и обладающие смешанной природой психического и материального”. Правда, лучше сказать, что здесь речь идет не столько о видах мифов, сколько о различных интерпретациях мифа... Миф многомерен и может быть носителем различных знаний о человеке и вселенной, об их эволюции и взаимодействии» [144, с. 51–52]. Стоит ли объяснять правомерность распространенного сравнения вдумчивого скульптора с философом, а философа со скульптором, в муках обрабатывающего свой камень: «Убирая лишнее, мы испытываем боль, но это боль освобождения, и в конце концов этот камень становится тем, чем он должен быть, что он собственно

несет внутри себя. Этот камень нельзя надолго оставлять в покое, необходимо постоянно работать с самим собой. Необходимо каждый день все взвешивать, пытаться отделить хорошее от плохого» [145, с. 14]. Еще Плотин в своих знаменитых «Эннеадах» сравнивал творческий труд с философским поиском истинного «я»: «Обратись к самому себе и посмотри. Если же не увидишь красоты в самом себе, поступай подобно скульптору, творящему прекрасную статую: одно он отсекает; другое полирует... Так и ты — удали лишнее! Выпрями то, что криво, очистив темное, сделай его сияющим; и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблестит перед тобой богоподобная сияющая красота добродетели, пока не узришь мудрость, восседающую в священном чистом величии» (1.6. О Прекрасном) [146, с. 24].

О важности совместного труда философа и скульптора в одном творческом лице писал в 1989 г. и Пьер Адо, профессор Коллеж де Франс, подчеркивая: «Вещественная статуя меняется в зависимости от видения скульптора; но когда и статуя, и скульптор — одно целое, когда они существуют в душе одного человека, статуя становится лишь представлением, а красота — состоянием абсолютной простоты и света» [147, с. 15].

Вот почему В. Протас, взволнованный современным падением моральных, культурно-ценностных основ общества, говорит о неизбежной закономерности: человек, встречаясь с древним мифом, не может и не должен оставаться равнодушным, направляя творческую энергию на поиск истины, познание сути мифа, самосовершенствование своего внутреннего мира так, как советовали древние. Установленная возле бюветной альтанки его композиция «Диана» не столько иллюстрирует миф о римской лунной богине, родственной греческой Артемиде, воплощая собой природные стихии, контролируемые богиней, сколько является символом внутреннего очищения, рождения и развития духовного человека (архаическое значение лунных «водных» богинь связывалось именно с рождением, как украинская Дана (Диванна), которой поклонялись и бабки-повитухи, и роженицы, одаривая пряжей). У Гомера, Платона также можно найти подтверждение водной семантике Дианы как связанной с чистотой внутренней и внешней, а также с качествами скромности и достоинством. Отсюда — формально-семантическое решение богини, словно вырастающее из пелен бытия: «выпрастовываясь» из материи в неудержимом порыве духовного взросления, богиня-душа возрождается для небесной красоты в результате духовной гигиены, освобождений от иллюзий и заблуждений в момент метафизического пробуждения, символизированного летящей птицей. Скульптор подтверждает: только сакральное, вертикализированное сознание позволяет ощутить, обрести окрыленность души. И с этим невозможно не согласиться. В этом смысле историческое время в композиции свивается, сворачивается пряжей, позволяя мифу «рассказать о том,

что было в начале всего и что будет в конце, и о пути соединения этих границ» для того, чтобы «пробудить человека, защитить от незнания, от сил времени, что несет не только старость и смерть, но и забвение, наконец — потерю дороги, связывающую Землю и Небо» [148].

Похожий лейтмотив развивает К. Степанов в композиции «Лесная нимфа», установленной на лужайке среди старых сосен. Под внешней фабулой скульптуры таится более ценный смысл мифа, вращающийся вокруг главной идеи: гармонии рождения в духе и императивах сосуществования человека с природой в телесном и духовном мирах. Как отмечал Я. Головацкий, почти ко всем славянским архаическим богам обращались с молитвой о счастье, и у каждого искали ответа небесной мудрости [149].

Рассуждая дальше, подходим к тождеству лесного пространства — пространству мирскому, профанной жизни, наполненной ловушками, иллюзиями, заблуждениями. Семантически-образную герменевтику произведения поддерживает композиционное решение: нимфа представлена с птицей, символом духовного возрождения из тьмы плотского забвения человека, что возвращает утраченную чистоту и гармонию благодаря развитию умений видеть божественную волю, очищению пространства души светом сакральных истин. Греческие и славянские нимфы — целомудренные души, которым надлежит определенное время томиться в зимнем холоде материального существования до тех пор, пока не настанет Весна пробуждения в духе, и тогда нимфы расцветают божественной красотой. Соответственно нимфа Степанова — композиционный стержень и духовный луч прозрения, символ древа познания добра и зла, осознание истин которого вертикализирует сознание человека, сакрализирует пространство и время.

Расположенная в парковой зоне композиция Назара Билыка «Старик и море» вроде бы не связана с традиционным мифом непосредственно, но программа скульптуры, апеллируя к известной поэме-притче Э. Хемингуэя, воплощает также глубинный пласт культурной памяти, зацепляя, совсем в тональности Экклезиаста, общечеловеческое желание вернуться к природе, пребывающей «во веки веков». Герой произведения напоминает библейского пророка, которого держит вера («большая рыба» притчи и скульптуры валидна символике христианства, да и сам камень — кифа — имел аналогичную семантику). Но в то же время смысл композиции апеллирует к параллелизму с идеями «потерянного поколения» середины XX в.: сегодня также много тех, кто трагически ощущает растерянность человека в ожесточенном мире, кто устал противостоять злой судьбе; но среди этих людей достаточно тех, кто исповедует «трагический стоицизм», не теряя человечности, достоинства, мужества, и удерживает в сердце веру и надежду. Пластика композиции напоминает стиль письма писателя,



1



2



3



4

Бучанский скульптурный симпозиум, 2009 г.

1. Н. Билык. В плену нежности. 2. В. Кочмар. Плечо Героя. 3. К. Добрянский. Ангелы.
4. А. Машук. Мой остров



5



6



7



8



9



10

Бучанский скульптурный симпозиум, 2009 г.

5. К. Степанов. Лесная нимфа. 6. В. Протас. Диана. 7. П. Глемязь. Река судьбы. 8. А. Балог. Единство.

9. Н. Билык. Старик и море. 10. К. Синицкий. Адам и Ева

лапидарна, правдива, свободна от лишней концептуализации, при этом все социокультурные вопросы современного бытия скульптор оставляет открытыми...

Исследуя эволюцию общественного восприятия символов, Р. Барт настаивал на том, что именно структуральная деятельность осуществила переход от символического к парадигматическому типу воображения, что придало современнику смелости анализировать культурные коды и собирать из их фрагментов новые творческие семиосистемы, функционирующие в маргиналиях структурного целого. В 1963 г. Барт писал: «Понятие парадигмы является, по-видимому, существенным для уяснения того, что такое структуралистское видение: парадигма — это по возможности минимальное множество объектов (единиц), откуда мы запрашиваем такой объект или единицу, которые хотим наделить актуальным смыслом. Парадигматический объект характеризуется тем, что он связан с другими объектами своего класса отношением сходства или несходства: две единицы одной парадигмы должны иметь некоторое сходство *для того, чтобы* могло стать совершенно очевидным различие между ними...»; «Определив единицы, структуральный человек должен выявить или закрепить за ними правила взаимного соединения: с этого момента деятельность по запрашиванию сменяется деятельностью по монтированию» [150, с. 257, 258].

Подобная деятельность в искусстве противопоставляет себя реалистическому веризму, находя специфическую систему отбора императивов интеллигентного формообразования, выталкивая смысл произведения на поверхность, за пределы структурного целого. Нет необходимости объяснять очевидность того, что парадигматическое сознание, как его оценивает Барт, в изобразительном искусстве утвердилось с самого начала XX в., когда произошла авангардная революция, и знак получил «отчуждение» от реальности в пользу модернистского осмысления кластеров культурной памяти, кодов, традиций, что воплощались искусством на правах интеллигентных манифестаций. Современный скульптор свободно использует весь этот массивный опыт модернизации художественного сознания, интегрируя его с историцистским видением и применяя герменевтический синтетизм пластической лексики в скульптуре, архитектурная структура которой связана или с ренессансной системой высказывания, или с радикально авангардным экспериментированием.

Так, культурными кодами античности и средневековья оперирует К. Добрянский. Его скульптурный диптих «Ангелы» фланкируют пешеходную дорожку парка, создавая современные пропилеи из двух крылатых существ, трансформированных структуральным мировоззрением скульптора в концептуальный знак перехода, в котором слились многочисленные обереги и символы, сопровождавшие человека в его земном бытии и духовных путешествиях, и которые мировая история культуры знала в разных ипостасях. Композиционно-образная

идея перехода, существуя на разломе разных уровней существования миров, вращается вокруг базовой теологической константы, сформулированной еще Проклом: Бог присутствует везде в одинаковой мере, но не все в одинаковой мере присутствуют в Нем. Скульптор, апеллируя к антикизированной пластике, не ограничивается актуализацией вопросов внутренней трансмутации сознания человека, предлагая зрителю, находящемуся в семантическом поле его произведения, решать проблемы, волнующие еще Софокла, призывавшего к равновесию нового и старого, к соблюдению божественных законов в социальной практике, к моральной ответственности каждого, побуждая смело вопрошать и взыскивать с себя, всегда стремиться искать правильные ответы. Скульптор стимулирует «динамику запроса», обращаясь к культурному коду древнегреческих герм и сфинксов, что в историческом прошлом служили порогами памяти, напоминая о существовании тонкой грани между материальным и небесным.

Словно продолжая рассуждать в заданном эпистемологическом русле, П. Глемязь манифестирует композицию «Река судьбы», презентуя ее концептуальным знаком. Работа установлена вдоль пешеходной артерии движения, параллельно городской автостраде, и буквально визуализирует пространственно-временной «профиль» заявленной в названии семы. Правда, формально можно долго рассуждать о купальских народных традициях, но образно-пластическая система скульптуры эманерирует современное историко-дистанцированное видение этого обряда, просто напоминая о важности праведного следования на протяжении всей жизни человека божественным воле и законам. Характер обобщенной пластики словно продиктован логоцентризмом идеограммы, но созерцанию так не хватает эмоциональной разрядки, чтобы можно было, проникнувшись красотой купальской ночи, погрузиться в философскую глубину, например, сентенции Хорхе Анхеля Ливраги, повторяя за ним словно клятву: «Мы — путешественники. И после долгих странствий, обогащенные впечатлениями, хоть и покрытые шрамами — следами бесчисленных приключений, мы идем навстречу тому, от чего ушли. Мы жаждем новых далей, наши уставшие глаза всматриваются в линию горизонта, а пересохшие губы шепчут: “Вернемся домой!”» [151].

Как показывает следующая композиция, скульптор без ущерба для полноты пластического высказывания может концентрировать внимание на знаковой лексике, презентующей в бартовском смысле «вопрошающий ответ и ответствующий вопрос». Такова скульптура Н. Билька «В плену нежности», толерантно и романтично визуализирующая эмоциональную чистоту нежных чувств влюбленных, не соскальзывая в брутальность физиологии. Семиотика в таком случае приветствует мастерство художника, сумевшего пройти всеми смыслами, не детализируя частностей, и оставшегося максимально искренним и доступным для чувственных коннотаций. Модернистской стилистики скульптура Билька разме-

щена в середине площадки городского сквера в окружении цветников и аллей, стимулируя воображение реципиента к активной герменевтике парадигматического текста, открытого и прозрачного, как пространственная цезура в форме семени новой жизни, что образуется двумя фигурами влюбленных. Сакральный смысл вечного становления бытия в деликатном аспекте единства двух противоположностей, как утверждал Гегель в «Эстетике», требует исключительно абстрагированно-символической интерпретации. Лапидарная пластика в композиции Билька вполне соответствует этому пожеланию, легко переводя семантику в более общий контекст Космического Эроса, где акт Творения проявляется по законам вселенского принципа любви. Ямвлих Халкидский детально объяснял тонкости мистериальных празднеств в честь союза божественных противоположностей, порождающих материальный мир [152]. Этот аспект не оставлял внимания многих философов последующих столетий, включая представителей психоанализа и той части франкфуртской философской школы, что синтезировала фрейдизм с марксизмом. Во всяком случае, находясь на стороне и разделяя постулаты мировоззренческой теории Т. Адорно, мы с легким сердцем, приближаясь к истине, можем подписаться под словами Г. Маркузе, сказанными в работе «Эрос и цивилизация»: «Если антагонистическое расхождение между физической и духовной сферами организма само является историческим результатом репрессии, преодоление этого антагонизма откроет духовную сферу навстречу эротическому влечению. Таковую возможность подсказывает эстетическая идея чувственного разума. Здесь нет ничего общего с сублимацией, ибо духовная сфера становится “непосредственным” объектом Эроса и при том остается либидозным объектом: не изменяются ни цель, ни энергия»; «Культуротворческая мощь Эроса исходит из непосредственной сублимации... В свете идеи нерепрессивной сублимации фрейдовское понятие Эроса как стремящегося “формировать живую материю во все большие единства, так чтобы жизнь, развиваясь, двигалась к более высоким ступеням”, получает дополнительное значение. Биологический импульс превращается в культурный» [153, с. 182–183]. И многие чувственные, но одновременно укорененные в божественном композиции украинских скульптурных симпозиумов подтверждают правоту высказанной идеи.

Скульптура А. Мацюка «Мой остров» отличается в семантическом и композиционном смыслах замкнутостью, как сам виртуальный остров личностных ассоциаций автора, затерявшихся в трансперсональных пространствах мирового информационного океана. Поэтому его динамика запроса из культурных текстов прошлого переадресуется в субъективный контекст, на интерпретационную волю и фантазию реципиента. Остров оказывается одной из форм бесконечного мира, трансформирующихся в пространстве и времени вместе с другими формами бытия. Особенность данной скульптуры заключена в том, что ее денотативная

структура равноценна феномену, названному Бартом «сообщением без кода», где образ функционирует по принципу «непорочного изображения», ибо когда «знаки иконического сообщения не черпаются из некоей кладовой знаков, они не принадлежат какому-то определенному коду, в результате чего мы оказываемся перед лицом парадоксального феномена... — перед лицом *сообщения без кода*. Данная особенность проявляется в характере тех знаний, которые необходимы для чтения иконического сообщения: чтобы “прочитать” последний (или, если угодно, первый) уровень изображения, нам не нужно никаких познаний помимо тех, что требуются для непосредственной перцепции образа; ... речь идет о своего рода “антропологическом” знании» [154, с. 301–302, и далее].

Третьим уровнем творческого воображения является синтагматический, на поверхностный взгляд отвечающий постмодернистскому мировоззрению. Если парадигматическое сознание художника работает в системе модернистской лексики, придавая формальным формам высказывания приоритетное значение, то семантические акценты переносятся с образа в знаковую коннотацию, отягощенную играми с цитатами, культурными дискурсами. В таком поле работают композиции В. Кочмара и К. Сеницкого.

Например, экспонируемая в техно-урбанистическом пространстве автостоянки скульптура «Плечо Героя» Кочмара демонстрирует закодированный смысл сугубо рационального знака. Выражаясь словами датского глоссематика Вигго Брендала, заметим, что «модульная» пластика в данной скульптуре нейтрализуется в «нулевую степень»: нацеленная на анализ тотального текста скульптура формирует собственную смысловую комбинаторику, отчуждая даже сам «эффект знака». Реципиент озадачен непростой расшифровкой коннотативных кластеров синтагмы. Показательно, что рабочим названием композиции служил математический ее эквивалент — «одна седьмая» (анатомии человека), кстати, открывая больше герменевтических ассоциаций, нежели в конечном варианте. Впрочем, окончательный вариант названия скульптуры также довольно легко подключается к семантическому полю известной сентенции Э. Тоффлера о «модульном человеке»: «Мы применяем модульный принцип к человеческим отношениям. Тем самым мы создаем личность, подобную предметам одноразового использования: Модульного Человека. Мы не воспринимаем человека в целом, а включаемся как вилка в розетку, в один из модулей его личности. Каждая личность может быть представлена как некая уникальная конфигурация из тысяч таких модулей» [155, с. 112–113]. И неожиданно композиция, через мысль Тоффлера, обнажает свой инвективный характер, даже если Кочмар и не предполагал его, но который сквозь структуралистское мышление автора критикует постмодернистский пастишный субъективизм, удовлетворяя позиции М. Фуко, а кроме того, скульптура столь же критически-инвективно раскрывается в ло-

гических координатах «психологической прогерии» техногенных обществ, скорость культурных и социальных революций которых существенно превышает биологическую эволюцию, вызывая «культурное отставание» (Уильям Огберн), деформацию внутренней адаптации культурного опыта: «Новые технологии не только предполагают или требуют вносить изменения в технику, они предполагают новые решения социальных, философских, даже личных проблем. Они изменяют все интеллектуальное окружение человека и его мировоззрение»; «возрастающая скорость перемен нарушает наше внутреннее равновесие, преобразуя сам способ переживания жизни. Внешнее ускорение превращается в ускорение внутреннее», само время изменяет смысл, и бешеный ритм «значительно осложняет всю структуру жизни» [156, с. 34, 42, 45, 47].

Однако можно интерпретировать скульптуру Кочмара и под другим углом зрения: эволюция материи и сознания бесконечна во времени и пространстве, имея в своей структуре определенные «корпускулы-модули», выстраивающиеся в циклы, фазы, спирали... Но в каждый момент человек способен соприкоснуться с вечностью, совершенствуя себя, ежесекундно обрабатывая свою скульптуру души. И каждый, кто ищет истину, шлифуя искусство быть собой, кто прокладывает себе путь собственными усилиями духа и ценой победы над своими несовершенствами, является, по словам испанского философа Делии Гусман, героем и творцом своего «Я» [157, с. 120].

Последняя композиция симпозиума — скульптура К. Сеницкого «Адам и Ева», украсившая парковую лужайку, завершает философскую схолию, подводя итог лапидарной идеографической синтагмой. Ее эстетическая программа вмещает весь путь исторического и сакрального развития цивилизации, визуализируя библейские истины пластическими знаками, кодирующими в частности момент грехопадения человека, повторяющийся в судьбе каждого современника, кто испробовал плоды с Древа познания добра и зла. Архаизированная приближенная к архитектурным формам пластика дробится в дискретности семиосистемы, где смысл структурных элементов (древа, змия с яблоком, Евы и Адама) извлекается из тотального текста культуры и преломляется в современности знаками, напоминающими тесты швейцарского ученого Г. Роршаха. В этих «плавающих» смыслах можно полностью утратить целостность изначального замысла, скатившись в образно-композиционную редукцию. Поэтому скульптор должен быть предельно аккуратен: работая с такой знаковостью, он рискует стать банальным скриптором, пренебрегающим напряжением смыслов и живых человеческих чувств ради того, чтобы создать банальный «словарь». Но искусство и скульптура миллениума только обучаются плодотворно синтезировать все три типа творческого сознания, чтобы полноценно воплощать глубокие философские, полисимволические смыслы, избегая опасностей концептуальной болтовни,

прорываясь в запредельный (относительно культурного текста) тонкий мир. Знак существует благодаря его узнаванию и повторяемости, утверждает Барт, точно такую же стратегию исповедует и стереотип массовой культуры, поэтому так важно направлять вектор знакового искусства в трансцендентное, туда, где, говоря словами Кафки, «не каждый может увидеть истину, но каждый может ею стать».

Итак, Бучанский скульптурный симпозиум продемонстрировал многогранность образно-пластических способов воплощения фундаментальной идеи единства человека, природы и Космоса в их духовно-онтологической целостности существования. Пленэр манифестировал особенности художественного сознания начала нового темпорального цикла, определяя перспективные тенденции творчества искусства будущего. И если сегодня города Украины, следуя за модернизационными метаморфозами национального сознания, стремятся осовременить и облагородить свой культурный ландшафт, то именно скульптурные пленэры призваны, сохраняя, приумножать высокую эстетику гуманистического развития, нивелируя деструктивность энергий китча и культуриндустрии.

Еще раз о Донецке [178]

Какие мысли — такие и поступки. Какое понимание — такие слова и дела... Формы меняются, но Истина всегда одна, ибо Бог не меняется.

Антон Мусулин, Ностальгия по вечности, 2008

Академик Д.С. Лихачёв, исследуя метафизику садово-паркового искусства, заметил, что человек издревле обустроивает зеленые зоны своей среды обитания по образу «сотворения Вселенной». Парк, как миниатюрное земное подобие Эдема, обретает статус сакральной книги, где прочитывается Божественная воля и отражаются духовные стремления человеческой души; земное встречается с небесным.

Справедливость глубокого наблюдения ученого подтверждается всякий раз, когда благоустраиваются рекреационные территории городов, когда однообразие урбанистической архитектуры благотворно трансформируется флористическими акцентами, эстетически насыщенными уникальной парковой скульптурой, специально созданной для этой цели художниками на пленэре.

Не стал исключением и один из муниципальных парков Донецка, в 2009 г. пополнивший свой «вселенский текст» новыми страницами скульптурного симпозиума, проходившего под лаконичным девизом «Мысли»: пять композиций сак-

рально-мифологической и историко-философской тематики вошли в ландшафтную структуру парка; пять скульпторов из разных городов Украины объединили свои усилия в едином творческом энтузиазме преобразования повседневной событийной длительности в духовную вертикаль непреходящих ценностей.

Двое из них — В. Протас из Киева и Ю. Степанян из Херсона — обратились к древнейшей символике мифов и священных легенд, актуализируя глубинные архетипы культурной памяти и тем побуждая соотечественников к переосмыслению своего внутреннего пространства, равно как — и к гармоничному преобразованию окружающего мира в соответствии с высокими идеалами традиций.

Композиция Протаса на библейский сюжет («Ева») возвращает зрителя в чистоту до-времени, «до-грехопадения», причем акцент скульптор расставляет на философской герменевтике, ведь «если человек и создан по образу и подобию божьему, то это подобие присутствует внутри нас в более или менее свернутом виде как нечто возможное, но спящее в лоне великого забвения души» (А. Мусулин) [149], и наша задача — после долгих лет земных скитаний вернуть утраченную чистоту, объединив ее с приобретенными знаниями и опытом. Аромат архаики в стилистике образа, сам подростковый облик Евы, ее закрытая, «свернутая» поза символизируют не столько предысторию сюжета, сколько тот искомый центр, откуда раскрывается индивидуальность, с помощью которого она очищается в сакральные празднества, получает интуитивные прозрения, предугадывая истину; и куда на исходе бытия возвращаются наши души.

Похожую священную Одиссею философского поиска и самосовершенствования на свой манер воплощает Степанян («Сон Европы»), интегрируя пластическую формулу античного мифа в современный контекст, но темпоральную линейность истории он перевел на уровень высшей реальности сакрального пространства-времени. Скульптор также избегает тривиального иллюстрирования мифа, наделяя фабулу дополнительными интерпретациями: совершенно очевидно, что европейская культура обязана своим становлением не только древним грекам, научившим ее философским размышлениям, осваивающим внутреннее пространство души и духа; не только римлянам, обучившим этике практического претворения идей во внешнем мире; но в той же мере европейская культура опирается на мудрость Востока — традиции Древнего Египта, Индии, Китая, на философскую мысль арабских ученых, сохранивших в переводах античное наследие, чтобы вернуть его итальянскому Возрождению вместе с уникальными рукописями, чудом уцелевшими от пожара Александрийской библиотеки. Но парадокс в том, что скульптор, зная миф и реальности истории, символически представляет Европу *спящей*, обращая известные факты лишь в сон-забвение, растекающийся по горизонтали волн событий и эпох. Стоит ли удивляться, поясняя философы, ведь в современной цивилизации после двух веков торжествующего

материализма доминируют принципы «горизонтальной коммуникации» — мы информируем, не формируя, не обучая глубинным ценностям; налаживаем международные политико-экономические отношения на основе меркантилизма, в обход истинно духовного диалога культур. И ведь любой мифологический герой или бог присутствуют в нашем сознании, достаточно лишь их пробудить. Модель поведения героев символически указывает на пути самоактуализации человека, на развертывание индивидуальных скрытых возможностей в красоту гармоничных и справедливых поступков. Не случайно в мифах Зевс заключает первый брак с богиней изначальной Мысли — Метидой, а результатом этого союза оказывается воинствующая мудрость Афины; да и музы также обязаны браку Зевса с богиней Памяти — Мнемосиной.

Поэтому логически предугаданной воспринимается следующая композиция Г. Хачатряна из Днепропетровска («Мыслитель»), посвященная процессу внутренней трансмутации человека под воздействием созерцания духовной мудрости. Скульптура не столько олицетворяет некоего абстрактного героя, сколько — саму энергию формирования индивидуальности (либо Вселенной) из хаоса в упорядоченность космоса. Хачатрян визуализирует философский поиск онтологических смыслов бытия, тех истин, которые формируют внутренний и внешний мир, а человека делают очеловеченным. Формально-стилистическая апелляция к пластическим приемам модернизма начала XX в. концептуально оправдана, но мысль скульптора не задерживается на поверхности кубистического знака, устремляясь с восходящими смыслами в трансцендентное, где человек оттачивает и совершенствует свои черты.

Композиция «Две реки» скульптора из Харькова С. Сбитнева, где он по своему наследует древний принцип, начертанный на фронтоне храма Аполлона в Дельфах («Познай себя, и ты познаешь Вселенную и богов»), анализирует личную судьбу художника, который на себе познал законы единства и взаимосвязи Вселенной («Как вверху — так и внизу», гласят скрижали Тота Гермеса). Бинарные торсы аллегорий двух великих рек России и Украины объединила река жизни Сбитнева, в водах которой закалились его дух и тело, а сам поток чудесным образом обернулся водами мифического источника Иппокрены. Географическо-историческую апорию своей судьбы скульптор концептуализирует в знак скрытых смыслов, небесно-звездных пророчеств, гротескно акцентируя «волнующуюся» пластику форм женских торсов как двух нимф-камен, молчаливое пророчество которых сбылось.

Итогом философского дискурса всего пленэра прозвучала композиция В. Гутыри, скульптора из Краматорска, инициатора и организатора симпозиума, который и сформулировал «под занавес» квинтэссенцию прозвучавших идей: его герой с архаической улыбкой древних мудрецов (скифов, этрусков, эллинов,

халдеев...) ускользает от однозначности герменевтики вечно становящегося Универсума, цели которого теряются в турбулентных вихрях рождения новых миров — Вселенная не раскрывает своих тайн без боя. Сама композиция в состоянии динамического равновесия наполнена аллюзиями западноевропейских и восточных культурных рефлексий, само пластическое мышление сосредоточено на стыке рельефа и круглой скульптуры, станковости и монументальности, графической легкости линий и архитектурной монолитности массы блока...

Размышление над смыслом существования Вселенной, частью которой является человек, — это фундаментальная загадка человечества, ответ на которую искали многие цивилизации. Для нас же этот вопрос особенно важен, ибо современник перестал задумываться о смысле вещей, истинном предназначении своей жизни. С грустью, в которой горит огонь надежды, философы констатируют: «Мы забыли теологический смысл жизни, забыли источник и цель нашего существования», мы трагически не желаем понять, что нуждаемся в «новом искусстве, которое даст нам возможность снова соединиться с Прекрасным», с миром, который существует, но который вновь предстоит нам открыть; «Внутри великого метаисторического движения по пути эволюции мы можем создавать нашу собственную историю, и мы в ответе за все, что создаем, за все, что делаем. Ибо хотя верно, что все повторяется, движется и возвращается на круги своя, однако ничто и никогда не бывает таким, каким было прежде»; «Время другое, время изменилось. Если мы этого не заметим, мы тоже будем выброшены течением, станем двигаться по орбите во времени, не имея ощущения возвращения. Но возвращения куда? ...Возвращения к нам самим» (Х. А. Ливрага) [160].

1. *Балибар Е.* Ми, громадяни Європи? Кордони, держава, народ / Пер. з фр. — К., 2006.
2. *Бенхабиб С.* Притязання культури. Рівенство і різноманітність в глобальну еру / Пер. с англ. — М., 2003.
3. Там же.
4. *Конквест Р.* Роздуми над сплюндрованим сторіччям / Пер. з англ. — К., 2003.
5. Там же.
6. Там же.
7. *Леонард М.* XXI век — век Европы / Пер. с англ. — М., 2006.
8. Там же.
9. *Гейзінга Й.* Homo Ludens / Пер. з англ. — К., 1994.
10. Там же.
11. *Абрахам П.* Искусства и науки, свидетельства социальной истории // *Анналы экономической и социальной истории: Избранное* / Пер. с фр. — М., 2007.
12. *Керни Р.* Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002.
13. Там же.

14. Рикёр П. Универсальность и сила различия // Керни Р. Диалоги о Европе...
15. Кристева Ю. Чуждые самим себе: мечта об исключительности // Керни Р. Диалоги о Европе...
16. Арон Р. Опий інтелектуалів / Пер. з фр. — К., 2006.
17. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. — М., 2008.
18. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с фр. — М., 2006. — Ч. 3.
19. Міжнародний скульптурний симпозиум «Партеніт-2008»: Каталог / Вступ. ст. М. Протас. — К., 2008.
20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989.
21. Fanon F. The Wretched of the Earth. — N.Y., 1963. Также: Завьялова М. Доктор прописал кровопускание: риторика насилия и афроамериканская литература 1960-х годов // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 64 — <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/zav10-pr.html>
22. Рикёр П. Творческие возможности языка // Керни Р. Диалоги о Европе...
23. Там же.
24. Анненков А. А. Романтический парк на берегах Тавриды (Рукопись научной статьи была любезно предоставлена автору данной книги, за что выражается искренняя признательность.)
25. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. — М.; СПб., 1997.
26. Рикёр П. Творческие возможности языка...
27. Анненков А. А. Романтический парк на берегах Тавриды...
28. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1996.
29. Там же.
30. Семейный архив скульптора В. Протаса.
31. Маркузе Г. Философия искусства и политика // Керни Р. Диалоги о Европе...
32. Юнг К. Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. — М., 1995. Также: Человек и его символы / Ред. К. Г. Юнг; Пер. с англ. — СПб., 1996.
33. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. — М., 1995.
34. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров...
35. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания: Сборник / Пер. с исп. — М., 2008.
36. Гейзінга Й. Номо Ludens...
37. Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Стиль в начертательных искусствах // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: В 86 т. — CD 1–2. — М., 2002.
38. Зедльмайр Х. Утрата середины...
39. Фуко М. Интеллектуалы и власть... — Ч. 1, 2, 3.
40. Хомский Н. Политика языка // Керни Р. Диалоги о Европе...
41. Гадамер Х. Г. Текст и содержание // Керни Р. Диалоги о Европе...
42. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим сторіччям...
43. Гадамер Х. Г. Текст и содержание...
44. Лиотар Ж. Ф. Что есть истина? // Керни Р. Диалоги о Европе...
45. Керни Р. Диалоги о Европе...
46. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Г. Г. Шпета. — М., 2008.
47. Адо П. Плотин или простота взгляда / Пер. с фр. — М., 1991.
48. Стайнер Д. Культура: цена, которую вы платите // Керни Р. Диалоги о Европе...
49. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим сторіччям...
50. Кримський С. Культура як світ людини // Мистецькі обрії '2003: Альманах: Наук.-теор. пр. та публіцистика. — К., 2004.
51. Там же.
52. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття. — К., 2006.
53. Платон. Собрание сочинений: В 4 т. / Пер. с др.-греч. — М., 1994. — Т. 3.
54. Кримський С. Культура як світ людини...
55. Там же.
56. Платон. Собрание сочинений ... — Т. 3.
57. Боряк О. Баба-повитуха: аналіз семантичної структури лексеми // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. — К., 2002.
58. Кримський С. Культура як світ людини...
59. Либрага Х. А., Гусман Д. С. Сокровенный смысл жизни / Пер. с исп. — М., 2001. Также: Либрага Х. А. Введение в мудрость Востока. — М., 2001.
60. Денисенко О. У мистецтві усе вже винайдено, треба лише це взяти і пропустити через себе // ART-UKRAINE. — 2008. — № 4 (5).
61. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1969. — Т. 2.
62. Там же.
63. Либрага Х. А. Сокровенный смысл жизни... — Т. 1, 2.
64. Сергеева О. А. Семантика образа тихий свет как пространства // Пространство и время: Физическое, психологическое, мифологическое. — М., 2006.
65. Глинка Ф. Н. Прибежище // Глинка Ф. Н. Сочинения: В 3 т. — М., 1986. — Т. 1.
66. Гегель Г. В. Ф. Эстетика...
67. Там же.
68. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
69. Денисенко О. У мистецтві усе вже винайдено...
70. Турчин В. О художественном смысле фактуры // Советская скульптура'7 — М., 1983.
71. Перуц Л. Мастер Страшного суда. — СПб., 2000.
72. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.

73. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
74. Перуц Л. Мастер Страшного суда...
75. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
76. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
77. Там же.
78. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
79. Там же.
80. Там же.
81. Босенко А. В. Реквием по нерожденной красоте. — К., 1992.
82. Босенко А. В. Время страстей человеческих. — К., 2005.
83. Там же.
84. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
85. Там же.
86. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
87. Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття...
88. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 3.
89. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
90. Там же.
91. Там же.
92. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
93. Там же.
94. Там же.
95. Гильдебранд А. «Проблема формы в изобразительном искусстве» и собрание статей. — М., 1901.
96. Там же.
97. Стародубова В. Эмиль-Антуан Бурдель. — М., 1970.
98. Гильдебранд А. Проблема формы...
99. Там же.
100. Там же.
101. Зедльмайр Х. Утрата середины...
102. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
103. Там же.
104. Зедльмайр Х. Утрата середины...
105. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
106. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
107. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
108. Там же.
109. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
110. Там же.
111. Там же.
112. Там же.
113. Там же.
114. Зедльмайр Х. Утрата середины...
115. Из электронной приватной переписки М. А. Протас с А. В. Босенко. Письмо от 09.09.2008.
116. Зедльмайр Х. Утрата середины... А также: из электронной приватной переписки М. А. Протас с А. В. Босенко. Письмо от 09.09.2008.
117. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 3.
118. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
119. Там же.
120. Зедльмайр Х. Утрата середины...
121. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
122. Там же.
123. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
124. Ахизер А. С. Россия как большое общество // Вопр. филос. — 1993. — № 1.
125. Трубников Н. Н. Без четверти двенадцать (к вопросу о преодолении духовного кризиса европейской культуры) // Вопросы философии...
126. Зедльмайр Х. Утрата середины...
127. Зедльмайр Х. Утрата середины... А также: Махлин В. Л. Бахтин и Запад (Опыт обзорной ориентации) // Вопр. филос. — 1993. — № 3.
128. Зедльмайр Х. Утрата середины...
129. Беньямин В. Маски времени...
130. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
131. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 2.
132. Там же.
133. Там же.
134. Зедльмайр Х. Утрата середины...
135. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 1.
136. Махлин В. Л. Бахтин и Запад...
137. Гегель Г. В. Ф. Эстетика... — Т. 3.
138. Фуко М. Интеллектуалы и власть... — Ч. 2.
139. Там же.
140. Там же.
141. Барт Р. Избранные работы...
142. Там же.
143. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров...
144. Мусулин А. Ностальгия по вечности: Статьи и лекции. — К., 2008.
145. Там же.

146. *Плотин*. Эннеады / Пер. с др.-греч. и англ. — К., 1995.
147. *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. — М., 1991.
148. *Мусулин А.* Ностальгия по вечности...
149. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія. — К., 1991.
150. *Барт Р.* Избранные работы...
151. *Ливрага Х. А., Гусман Д. С.* Сокровенный смысл жизни: Сборник: В 2 т. / Пер. с исп. — М., 2001.
152. *Ямвлих.* О египетских мистериях. — М., 1995. А также: *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии / Пер. с нем. — М., 1996.
153. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ. — М., 2003.
154. *Барт Р.* Избранные работы...
155. *Тоффлер Э.* Шок будущего / Пер. с англ. — М., 2004.
156. Там же.
157. *Ливрага Х. А., Гусман Д. С.* Сокровенный смысл жизни... — Т. 2.
158. Всеукраїнський скульптурний симпозиум «Донецьк '2009»: Каталог / Вступ. ст. М. Протас. — К., 2009.
159. *Мусулин А.* Ностальгия по вечности...
160. *Ливрага Х. А., Гусман Д. С.* Сокровенный смысл жизни...

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Только теперь, когда текст книги сложился сам собой, невзирая на изначальные планы автора охватить еще многие другие пленэры и сопряженные с ними культурно-художественные проблемы, только теперь становится очевидной достаточно известная в научных кругах ситуация, когда практический опыт исследования вырывается из-под контроля методологической теории. Вот и в нашем случае весьма своеобразно дал о себе знать принцип неопределенности Гейзенберга: вооружившись четкой методологией, апробированной предыдущей монографией [1], научный опыт в вопросах осмысления пленэрной практики отечественных и зарубежных скульпторов предпочел творческую свободу и интригу эвристического эксперимента (вот почему некоторые, не вошедшие в основной текст книги, архивные и извлеченные из призабытых изданий прошлого материалы были включены в качестве самостоятельных приложений уже после данного заключительного слова). Отпущенный на свободу текст сам повел за собой автора, который, так же как в свое время Мишель Фуко или, к примеру, Алексей Босенко, может однозначно подтвердить: «Переживание — это нечто, из чего мы выходим преобразенными», «каждая книга преобразает то, о чем я думал, когда заканчивал предыдущую», «поскольку пишу для того, чтобы измениться самому и уже не думать так, как прежде»; «Когда я начинаю писать книгу, я не только не знаю, что я буду мыслить по ее завершении, но и не слишком отчетливо представляю себе, какой метод буду применять... После завершения работы я могу посредством своего рода ретроспективного взгляда выделить на основе проделанного опыта

методологические размышления, выявляющие метод, которому надо было бы следовать в этой книге. И выходит, что я пишу, как бы чередуя их: то книги, которые называю «исследованиями», то методологические книги» [2, с. 157, 212–213].

Написанный текст сам предпочел стать «книгой-исследованием», книгой, восстанавливающей, по мере профессиональных сил ее автора, паритет между «гнозой» и «доксой», между искусствоведческой и культурологической, «мнящей» и имеющей право на индивидуальное мнение риторикой, с одной стороны, и философией как наукой, любящей истину, с другой. Этим также объясняется обильность посылающих на первоисточники, которая, быть может, вызовет раздражение, но позволим себе заметить, что Вальтер Беньямин полагал целесообразным написание книг вовсе лишенных авторской речи и составленных целиком из цитат тех наиболее почитаемых и ценимых авторов, труды которых, будто дорогой фарфоровый сервиз, извлекаются со стеллажей (витрин) исключительно по особым, праздничным и неординарным дням. И в этом есть своя глубокая логика.

Безусловно, покинув пределы традиционного взгляда и оценки художественной продукции современных скульпторов, ищущий нестандартного «панорамного обозрения» всего комплекса культурно-художественных процессов данного момента времени, а значит, доверяющий себя тексту автор рискует быть непонятым, так, как уже не единожды случалось. К тому же по традиции, идущей еще со времен Платона, ритор — т.е. респектабельный современный ученый часто слишком обеспокоен силой производимого его книгами эффекта, и как следствие — ученый сам себя обкрадывает, забирая энергию от научного поиска во имя суеты приобретения заслуженной славы и почета в кругах интеллектуальной элиты собратьев-коллег. Данный же текст, проигнорировав какие-либо пожелания автора, возможно, и последовавшего бы тореным путем учено-ритора, — выборолом себе собственную творческую судьбу и не пытался «риторизировать» философско-культурологические пространства, а лишь заботился о толерантном возвращении «абсолютного времени» истины в гуманитарный научный опыт, снимая давнее историческое напряжение «великого противостояния» в эмпирически находимой «золотой середине» критериев исследования и тем нивелируя жесткий фанатизм «воли к истине», как правило, убивающий свою желанную цель еще в процессе фундаменталистских баталий строго академических дискурсов.

Оглядывая постфактум довольно компактный, вовсе не претендующий на солидный статус интеллигентного фолианта текст, автор с чистым сердцем подчиняется его незамысловатой логике, довольно живо диалогизирующей с интуицией, и отпускает. Возможно, поэтому здесь не навязывается никому никаких истин, а возникающие в ходе исследования выводы и вопросы оставляют-

ся на полноправный суд и переоценку самих читателей — в большинстве своем оппонированных автору художников и искусствоведов-критиков. Да, разве кто спорит о том, что, как утверждалось в тексте, иметь индивидуальное мнение — это обычная норма любого демократического общества. На здоровье: выражайте, дискутируйте, ищите истину. Однако сам автор на момент завершения книги также определил для себя свое мнение, и текст косвенно на него указывает. Более того, также сам текст использовал свое право выразить индивидуальное мнение, к которому автор не мог не прислушаться. Так что автору больше нечего добавить к сказанному, кроме как констатировать напутственно: современный мир осиротевших Муз как никогда нуждается в мусическом их корне — в Мнемосине, матери-титаниде, богине Памяти и Воспоминаний; богине, возвращающей дух агонизма всем пуэрилистическим забавам избыточно сексуальных Эрато, Талий и Клио..., и даже Фемиде, возвращающей ее прежний возвышенно-бесстрастный облик...; быть может, именно нам, нашей цивилизации нового тысячелетия пришла пора вернуть Мнемосину из тартара истории, умерив собственную гордыню и воинствующий фанатизм, обративший некогда в цикад народ Аттики, начисто забывший за божественно-мусическими агонами о заботах материального мира. Все проходит, все возвращается...

Камень вчерашнего дня
брось и усни. И опять
он возвратится к тебе
утренним солнцем сиять.
Х.Р. ХИМЕНЕС

1. Протас М. Стиллові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ ст.: Модель еволюції. — К., 2009.

2. Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избр. политические статьи, выступления и интервью / Пер. с фр. — М., 2006.



А. Мисью. Сон маленького фараона. Фрагмент. 2010

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ІЕРОФАНІЯ КАМЕНЮ¹

*Те, що було істиною для людей
минулого, є, хоча б частково,
істиною і для нині суущих.*

Ернест Альфред Уолліс Бадж

Коли наукове дослідження в пошуках надійної опори торкається легенд минулого, де стає неможливим відділити реальність фактів від міфа, як правило, з'являється фахівець, скажімо, як от Гастон Башляр, який неодмінно поцікавиться: «Чому змогла жити і зберігатися у віках будь-яка легенда, якщо кожне покоління не мало б серйозних чинників вірити в неї?» А коли копіткий порівняльний аналіз традиційних культур багатьох народів фіксує безліч збіжностей у фольклорі, ритуалах, міфології, то такий науковець напевно гостро відчуває незліченність втрат, які зазнала — за часи войовничого позитивізму й девальвації традицій духовного розвою суспільства — гуманітарна наука; наука, що відкидала як безглузді казки й забобони такий необхідний (і ми це врешті починаємо розуміти) досвід гармонійного спілкування з живим всесвітом наших предків. Відтак шлях подолання тотальної кризи цивілізації тепер ми вбачаємо саме у відродженні етнонаціональних культурних основ суспільства, відновленні традиційності світосприйняття. Тому, будуючи імпозантну концепцію генези сучасного розуміння кам'яної пластики як символу «сакрального жесту деміурговості» (Б. Маліновські), покладемо в підвалини етимологічні розвідки поняття «камінь» і акцентуємо його культурологічне сприйняття в історичному зрізі саме як духовного об'єкту.

Сучасному представнику «постіндустріального» суспільства й новітніх цифрових технологій важко, мабуть,

¹ Стаття под ідентичним названием была напечатана в журнале «Родовід» (2002, ч. 1/2 (18/19)). Публикується в доредакционной версии.

зрозуміти, як у камені або інших природних об'єктах може виявлятися ієрофанія (від грецьк. *biero* — священний, *phania* — виявлення; виявлення священного), тобто таємниця трансформації звичайного часо-простору в трансцедентне, що власне й підвищує рівень свідомості людини, наповнюючи її духовним баченням і відчуттям. Кажучи словами М. Еліаде, камінь шанують не тому, що він камінь (це явище якраз протистоїть поняттю ХІХ ст. «натуральна релігія»), а тому, що теофанія (від грецьк. *theos* — бог, *phanie* — виявлення; виявлення бога¹) здійснюється через образ буття каменю, відкриваючи його істинну сутність [1, с. 75]. Серед різних форм вияву сакрального (священні дерева, джерела, тварини) М. Еліаде виокремлює камінь як такий, що має власну специфіку космізації природи, втілюючи надійну сталість, незмінність абсолютного характеру Буття поза плином часу, як виклик смерті, забуттю, руйнації, як уособлення невичерпної потужності божественних сил [2, с. 99; 3, с. 236; 4, с. 40²]. Здавна камінь слугував символом упорядкованого Космосу, тобто символізував акт творення Всесвіту, фіксуючи собою початок розгортання духо-матерії в просторі, а разом з тим — онтологічну крапку відліку часових циклів (не випадково перші місячні й солярні календарі робилися на кам'яних брилях). Камінь у цьому розумінні був центром, віссю світу — *unus mundi* або ж *axis mundi*³. Культурологічні розвідки семантичних витоків подібного ставлення до образу каменю призводять нас до Центральноазійського регіону. В Індії, зокрема, дотепер пов'язують окремі величезні брили й скелі з легендами й ритуалами «чорної вогняної богині» Калі, богині циклів часу (звідси коріння римських «календів»), котра є проявом Парваті — дружини Шиви, індусь-

¹ Про таке сприйняття каменю повідомляє і Д. Фрезер [5, с. 40–41, 205]. Так, автор пише: «Вважається, що у каміннях перебуває магічна сила. Не тільки через їхню велику вагу й кремезність. ...Приписують чудодійну силу не власно каменю, а духу, що в ньому міститься...»

² Автор зазначає: «Хлопчик-брахман під час ініціації повинен наступити на камінь правою ногою, повторюючи такі слова: “Наступи на цей камінь й будь твердим, як він”... Поширений звичай клястися на камінні, можливо, будується на вірі в те, що міць й кремезність каменя підкріплюють клятву. Так, датський історик Саксон Грамматик каже, що «коли давні повинні були обирати царя, вони за звичаєм становились на камінь, що вріс у землю, й звідти оголошували своє рішення, запорукою тому, що рішення міцне, була непохитність каменя».

³ *Латинське* — єдиний світ; вісь, стрижень світу. Цікавий приклад ритуалу «відтворення світу» у племен Австралії наводить М. Еліаде: жрець серед інших магічних жестів «спускається до ріки, знаходить там камінь, твердо і непохитно закріплює його зі словами: “земля розхиталась, ми знов затвердимо її. ...Коли я яду на камінь, світ не буде більш ворухитися”. Камінь цей знаходиться тут з незапам'ятних часів, від самого початку світу.» [6, с. 53].

кого Сатурна, якому ставили вертикальні кам'яні лінгами. До речі, саме під опікою тієї богині часу триває теперішня Калі-юга, що розпочалась зі смертю Криши 3102 р. до Р.Х., а загальний термін її дії — 432 тис. років. Проте ця юга має внутрішній поділ на менші цикли власних сат'я, двапара, трета і калі-юг. Відзначимо, що чорний колір і таємничість гірських масивів вплинули на фонетику й семантику слова «камінь» у багатьох мовах. Так, тюрськомовний варіант «чорний» — «кара» обумовлює й транскрипцію слова «хара» (перс. «граніт»), хоча варіанти цих слів зустрічаємо в індоєвропейському регіоні скрізь. Наприклад, слов'янська «гора»; грецька назва сфінкса «хармах» або «харем-ху» — що є «Хор (Гор) на горизонті», «Бог, що воскрес», і звідси слов'янське «храм»; монгольське «каракорум» — чорне місто й «харексур»¹; кхмерське «харі-харалае» — храм-гора; іранське «харабезаїті» — блаженна гора. Обидва варіанта транскрипцій знаходимо в санскриті, де скельний храм, печера є «віхара», а прізвисько Вішну-Шиви є «Харіхар». Та ось назва священних гір біля Ченнаї (Мадрасу) більш відповідає слов'янському варіанту — «Ніль-гірі», тобто Блакитні гори, так само як в Шрі-Ланці є «Сігірі» — Лев'ячі гори. У трансформованому вигляді зустрічаємо слово «камінь» у арабській і персидській мовах: однаково «хаджяр», що тотожне вірменському «хачкар». Утім поняття «таємний» у тюрськомовній, як і в індоєвропейськомовній традиції, є «камен», з яким перегукуються в'єтнамські «калани» — храми на честь Світової Гори й богів Творення (хоча в'єтнамське слово камінь «да» належить до малоазійської мовної традиції). Тюрсько-санскритський корінь «кам», «камен» прозирає в єврейському «камеа» — так називали магічний амулет, спочатку квадратної форми. Останнє постало від єгипетського «камаї» — розчину, яким поливали лазуритового («мак») чи іншого каменя скарабея — захисника «серця» мумії, душі («ка») померлого. Такому сенсу тотожне й єврейське «кайлем» — назва ритуальної вази для зберігання джерельної води життя, що дарує мудрість, знання небесних таємниць.

Досліджуючи фонетично-семантичні витoki слова «камінь», переконуємось у його безпосередньому зв'язку з еволюційними процесами в міфології, подальшими релігійними й етноміграційними рухами у великих часових і географічних обширах з пролонгованими культурологічними взаємовпливами й мовними асиміляціями. Проте визначимо конкретніше, що коріння, витoki цієї майже детективної історії походження дефініції «камінь» містяться в найдавніших

¹ Харексур — кільцева кам'яна насип, семантика якої не досліджувалась, вперше відкрита Г. Потаніним в 1876–1877 рр. Датуються численні пам'ятки V–X ст. н. е., але є версії більш ранішого часу. За легендами харексури — гробниці велетнів, за їх типом виникає структура і семантика юрти-гере як образу світової гори [7; 8]; Подібні кам'яні насипи «секібо» зустрічаються в Японії, особливо на о. Хоккайдо [9, с. 179].

міфологічних текстах Індії — до-ведичних і ведичних, якщо брати на озброєння тамільський календар Тірукканда Пачанга, котрий значно давніший за єгипетський. Архетип Великої Матері цієї країни в образі чорної Калі лише пізніше набув негативних рис зла і тваринних бажань, що нашарувались на її первісне значення разом з девальвацією метафізичних функцій іншого бога — Ками, персоналізованого в демона Мару. Цей космічний Ерос Гесіода в ранньоведичну добу слугував Верховним богом творення Всесвіту й був одним із виявів Брами, виправдовуючи тим самим генезу персидського «камен» — таємний й «хаме» — пагорб (російськ. «холм») за аналогією із Світовою горою. У «Ріг Веде», «Атхарва Веде» Кама є Деміургом, який формує з хаосу первісних вод (інертної матерії) різні форми світобудови саме завдяки імпульсу любові. Таке високе трансцендентне значення образу Абсолюту людська недосконалість і змагання вірувань різних груп суспільства понижує з плином часу до тваринно-пріапічного контексту. Через чуттєві ідеї, котрі навіював пізніший Кама, спрямовуючи Шиву від медитації до обіймів дружини-Калі на горі Кайласа, Шива спопеляє демона бажань вогнем мудрості третього ока й таким чином повертає космічній любові духовну форму існування (у філософських школах Індії й тепер спокусливий «розум бажань» є «кама манас», якого в духовній людині перемагає «буддхі манас» — провітлений розум-мудрість, роблячи людину «тайджасі» — сяючою (звідси й іконографія німбів). До речі, поляризацію ім'я бога й пізнішого сенсу підтверджує, наприклад, назва злих демонів «кала» індонезійської традиції. Їй протистоїть міфологія о. Хоккайдо (Японія), де творцем світу був бог неба Камуї, ім'я і сенс якого зберігає ремінісценції до-ведичного Ками.

Міграційні хвилі народів пронесли фонетично-етимологічні особливості поняття «камінь» як метафізичного символу від Центральної Азії через Месопотамію й країни Плодючого Півмісяця до Північної Африки та Скандинавії. За перекладом й транскрипцією Уолліса Баджа назва країни й власне мови мешканців землі — «Кем», «Кам», «Кемет» (а ці назви не випадково повторюють центральноазійські географічні назви місцевості Кам або пустелі Хамі, так само ж припускаючи заміну літери «Х» на «К»), що означає «чорний» і водночас «таємний», «загадковий» [10, с. 186]. Синтез двох значень стає зрозумілішим, коли У. Бадж пояснює, що «чорна земля» не лише за кольором плодючого нільського ґрунту, а й за таємничими містеріями єгиптян, в яких абсолютне світло (як не об'єктивоване світло) символізується чорним кольором [11, с. 363]. Додамо, що в грецьких містеріях такий зміст кольору обумовив те, що Діоніс став нічним сонцем Мудрості таємної. Відповідно білий був символом смерті в земному житті й народження в небесному, тому жерці високих рівнів посвяти мали білий одяг, зокрема на землях Борисфена. Так само білий є кольором трауру в традиціях Китаю та Індії. Альтернативний білий камінь мудрості мали право носити лише жерці високо-

го рангу: за східними традиціями білий «а-ю» камінь носили й використовували в ритуалах лами й правителі; так само в Одкровенні (2 Одкр. 17) мовиться про білий камінь (alba petra), на якому буде написано нове ім'я, тобто нові слова влади.

Тюрсько-санскритське «хара» й «камен», за єгипетським варіантом, є пов'язаним із сонячним богом «Хему» або «Кему» (він же Гор, Хор-Ра, Ра-Харахте). Водночас це поняття визначає традиційну особливість будови палаців і храмів Єгипту на скельній платформі як «фара» («пара», «тера»), й від якої походить грецька назва царя Єгипту — фараон. Зв'язок фараона (втілення впорядкованого Всесвіту, сталості Закону) зі сакральним розумінням образу каменю, що зафіксовано лінгвістичними конструкціями, відповідало не лише ідеологічним або архітектурно-будівничим вимогам. На думку єгиптолога Х.-А. Ліврагі, це робилося тому, що «давні єгиптяни розуміли кожен роботу людини як таку, що знаходиться в гармонії з роботою Природи» [12, с. 147]¹, тобто тут виявляється струнка система сакрально-міфологічної свідомості єгиптян, яку засвоїли інші народи також. Скажімо, вже за традицією Христос порівнює віру з каменем, на якому він будує віру людську (Лук. 6: 48; Мат. 16: 18), і згадує в притчах як «кутовий» (центровий) камінь, що в свій час було відкинуто, а тепер покладено в підмурівок духовної будови — тобто в центр будови (Мат. 21: 42–44; Іс. 28: 16); і про дорогоцінний камінь віри мовиться в метафоричному описі будівництва палацу Соломона каменяром-магом Хірамом (III Цар. 5: 17), якого не випадково обирають масони за духовного прабатька. Так само в центрі Roma quadrata (з лат. — Рим чотирьохбічний, квадратний²) був камінь душ, що кожен рік на деякий час відкидали для спілкування з небесним і хтонічним світами. Тобто камінь й віра у божественні таємниці, що заховані в темряві храмів істин, завжди мислились разом, починаючи з прадавніх часів.

У. Бадж перекладає корінь «фар-ао» (пер-оа, тер-аа) як «Дім великий» [14, с. 303, 369] (зрозуміло, що не за розміром, а за сенсом), зауважуючи, що християни й гностики взяли багато імен з єгипетських ритуальних текстів. Згадаємо батька Авраама. Його звали Фара (Тера), адже він був жерцем фараона й виготовляв магичні скульптури — ті самі терафіми й ефоди, численні згадки про яких знаходимо в Біблії [15]. Натяк на те, що жерця називали «фара» (фа-п-ро), а в іншому

¹ Так само на о. Мадагаскар при спорудженні будинку в підмур важкої палі вимагалось закласти каменя. А в Стародавній Греції та певних європейських регіонах на початку XX в. під кутовий камінь закладали жертвну тварину чи птаха [13, с. 40, 206].

² Рим будували в метафізичному центрі світу, і його космос-порядок був спочатку окреслений ровом, коло якого поділялося на чотири частини за архетипом кватерності, а центром слугував Камінь душ — ритуал закладення його дорівнювався до акту першого творення Всесвіту. Ця схема відтворювалась при будь-яких будівництвах.

варіанті «петр» (еквівалент єгипетського верховного бога Нетр — «Бог самосуший») — дають два факти. Перший — саркофаг цариці XI династії Ментухепті мав таємну формулу «хекау» (слова влади): «Петр-реф-су», зміст якої був утрачений на той час. Але в фінікійській обрядовості «петр» залишався титулом верховного жерця й перекладався як «тлумач». Другий приклад — магічний папірус птолемєївського Єгипту, де читаємо: «Я — Мойсей, твій пророк, котрому ти довірив свої містерії — церемонії Ізраїлю. Ти створив вологу й сухе, й усіяку їжу. Слухай мене: я янгол Фапро Осороннофрис. Це твоє дійсне ім'я, що передано пророкам Ізраїлю» [16, с. 303]¹. Тому як високу основу духовних істин камінь «петр» (терафім, скрижаль петрома, альба петр...) передавався Верховним жерцем неофіту під час ритуалу ініціації, зокрема в Греції [17, с. 235]², якого вже в Римі іменують Петром, і трон якого став символом успадкування Ватиканом верховного статусу в світі християнської віри. Адже сам Ісус називає Симона, брата Андрія, Петром (Мат. 4:18; Мат. 16:16, 18; Лук. 6:14; Мар. 3:16), кажу-

¹ У грецькій мові відгомоном єгипетського «петр», що походить від «нетр» — Бог самосуший, залишилось «птерос» — крило. Так само індоєвропейське «хара», «кара» відбилось в імені Персіфони, котру часто звали Кора, апелюючи тим до єгипетського кореня «фара» або персидського «тара» — зірка. Невипадково кори — скульптурні постаті дівчат — завжди зображувались одягнутими в матерію життя, яку тчуть німфи в печерах. Кори виконували в архітектурно-конструктивному сенсі символічне значення, як міфологічні гори тримають небесне склепіння, а матерія утримує дух і в той же час є формою виявлення духу. Тому за східним виразом: форма є порожнеча й навпаки. Щодо постатей юнаків — курсів, то вони втілювали аспекти бога Кора — Чистого Розуму, про якого мовилось в платоновому «Кратилі» [20, с. 629]. Платон, відзначаючи різні імена Зевса (Дзен, Дій), ототожнює його з Кроносом, доводячи, що слово «кронос» не є отрок, але чистота розуму як породження Урану, тобто буквально — «погляд вверх». Кор є знайомий нам Тот-Кхеменну. А його жіночий аспект «Кора» звідси є богиня чистого розуму, що падає в матерію земного існування. У цьому розумінні Кора є родичкою тибетської Тари — покровительки мудрості й країни ламаїзму — Тибету. Втім і римляни засвоїли ідею єгиптян у варіанті «фара», що зафіксовано в «форум» — площа.

² Автор, посилаючись на Павсанія, зазначає: «Біля святилища Деметри Єлефсинської знаходиться так звана Петрома — “творіння з каменя”, це два величезних каменя, що прикладені один до одного. Кожен другий рік ті, що здійснюють містерії, які зветься Великими, відчиняючи ці каміння, дістають звідти письмена стосовно проведення цих містерій, голосно виголошують їх в присутності посвячених і тієї ж ночі знову кладуть їх назад. Мені відомо, що багато з фенеатів у дуже важливих випадках навіть клянуться цією Петромою. На ній знаходиться кругла покривка, а в неї зберігається маска Деметри Кідарії зі священною пов'язкою».

чи: «Ти — Петр, і на цім камені Я створю Церкву Мою» (16 Мат.18); або: «Ти — Симон, син Іонів, ти наречешся Кіфа...» (Іон. 1:42).

Утім фонетична й семантична модуляція, паралельно зі збереженням архаїчних форм, прогресує далі, конкретизуючись, скажімо, у фіванській версії Ритуалу в «ка-амен». Як існувало в Мемфісі поняття «хет-ка-Птах» (храм душі бога Птаха), так у Фівах існувало тотожне «хет-ка-Амен», де Амен (Амон) був верховним богом, ім'я котрого перекладалось, згідно з Плутархом, як «прихований», «таємний» [18]. У західній частині Фів, у печерах скельного некрополя «Ма-амен», де перебували символи споконвічної сталості божественного втілення всесвітнього порядку, жерці «ка» виконували теофанічні ритуали, енергетично заряджуючи кам'яні скульптури, діоритові вази, чаші, техніка виготовлення яких нам і досі не відома [19]. А щоб «ка» померлого тягнулось лише до Аару (ланів раю), не заважаючи живим, жерці намагнічували спеціальні псевдо-входи в гробницю священним аеролітом, каменем метеоритного походження, таємницю використання якого й у терапевтичних, і в інших магічних ритуалах суворо зберігало братерство жерців [21, с. 112–113]. Платон називає магніт «гераклеїським каменем», на відміну від терміна Еврипіда «магнесійський камінь», і підкреслює, що в ньому живе божественна сила [22, с. 376], як у поеті й митці — натхнення Музи. Втім, і єгиптяни, і греки знали іншу назву магніту — «кістка Гора». Взагалі назва «маг» традиційно ведеться від космічного каменя «могх» (аероліта), ім'ям якого була названа фесалійська школа чаклунів «Магнезія». Ритуальний магніт обумовлює морфологію й значення латинського слова «святість» — «majesties», як і санскритського «махаджі» — титул мудреця (звідси стають зрозумілими мотиви, за якими магніт використовували й дельфійські жерці в ритуалах виклику дощу).

Єгипетська Книга Мертвих є благодатною нивою для досліджень у визначенні генези певного терміну або імені. Єгипетський прототип слова «камінь» — бог Амен (Амон) або за різними транскрипціями Книги: «Гор-Амен», «Кем-Амен». Ім'я Амена виголошували заради удачі або при клятві. Вигук «Амен», що перекладався як «Так здійсниться!», за думкою Дж. Массея і У. Баджа, котрі спиралися на авторитет Плутарха, слугував прототипом християнському «Амін»¹. Амен був тотожним грецькому Зевсу й не випадково, що в «житті» останнього постійно фігурує камінь як символ Всесвіту й Творення. Так, Рея народжує Зевса на горі Лікей, ховає на о. Крит в Діктейській печері на Козячому пагорбі; Кронос на горі Тавмасій ковтає кам'яний еквівалент Зевса, але після того,

¹ Прикликання «ка» Амена супроводжувало єгиптянина у щоденному бутті й ритуалах. Так само сучасне людство підсвідомо виголошує різними мовами в різних випадках «О, Господи!», особливо якщо спіткнутися о камінь, що з часом набуло негативних рис тлумачення («Слово о полку Ігоревім», Біблія: Іоан. 11:9; Мат. 21:42, 44) [29, с. 52].

як Кронос відригнув камінь разом з іншими дітьми, Зевс цей камінь (біломармуровий Омфалос) встановлює у Дельфах об'єктом культу. Крім того, Амен був то-тожним й іншим численним богам: сірійському Заалаеру, іудейському Саваофу, Іао, Адонаї [23, с. 303]. Але в культ Амена вплітався й дуже архаїчний культ, головний сенс якого був забутий навіть єгиптянами Давнього Царства. Так у Книзі Мертвих згадують бога Кхеменну (найархаїчніший прототип слова «камінь» поряд з Кама індусів). Статую цього бога було знайдено в фундаменті святилища човна Хенну [24, с. 214–217] в часи правління царя I Династії, коли здійснювалась, згідно з коментарем до тексту, «інспекція храмів». Статую знайшли й віднесли до Царя як «велику таємницю, ніколи раніше не бачену», і розтлумачити її сенс міг лише один жрець Некхт [25, с. 218]. Цей випадок привернув нашу увагу, з одного боку, як свідчення на підтримку тих дослідників (зокрема Жаколіо, Массея, Ліврагі), котрі вважають, що єгипетська цивілізація не знала дитинства, а з'являється у історичному русі вже зрілою й загадковою навіть для найближчих нащадків. Проте, з іншого боку, згаданий текст зацікавив нас як ще один доказ сакрального наповнення поняття «камінь», як втілення образу першого Творення Світу й, головне, людини. Відтак можна стверджувати, що продовження ланцюга «людина-камінь» мало зв'язок не менш тісний, ніж початок ланцюга «камінь-бог», а отже — камінь в традиційних культурах виконував космо-антропологічні й сотеричні (охоронно-рятувальні) функції сакральної ланки «космос-психокосмос». Загадковий Кхеменну — саме його пам'ятали в Гермополісі-Магна, шануючи пізнішу персоніфікацію у обличчі бога Тота-Гермеса встановленням кам'яних стовпів-герм (звичай, що поширився звідси по всій Греції та ще далі)¹ — дає своє ім'я Осірісу, що в ритуальних текстах звучить як «Хем-ну», «Кем-ну» [26, с. 213–226]. Тобто той, хто розвіює темряву, стверджуючи світло; а в греко-римській версії перекладу — «камінь істини і правди» [27, с. 414], душу Кем-ну наповнює енергією сам Амен-Ра. У папірусі Ані бог Кхеменну здобуває пізнішу транскрипцію «Кхнему», що перекладається У. Баджом як «творець», «деміург» [28, с. 186], підтверджуючи міфологічне оповідання про те, як Кхнему допомагав Птаху й Тоту в творенні світу, а згідно з його зображенням в Філеях, він ліпить на гончарному колі людину, подібно до того як це робив вівцеголовий Амен (Амон), а ще раніше — Кама й Кемуї.

На думку У. Баджа, найпоширенішою частиною Ритуалу в Єгипті завжди були тексти, що стосувались збереження серця померлого й заміщення його кам'я-

¹ Встановлення стовпів Осіріса «Джед» в єгипетських містах було явищем традиційним. У Книзі Мертвих згадують свято Вівтарей, коли встановлювали символи хребта бога, центруючи усі рівні світів, особливо людський, і святкували день Ка-хра-ка — свято підняття неба і тепла, що дуже нагадує купальські ритуальні свята й стовпи слов'ян [30, с. 435].

ними амулетами — скарабеями. Вже давній Кхеменну оберігав серце — а ритуал цей мав актуальність і в римську добу [31, с. 42–43]. (Слова «амулет» з єврейської й «талісман» з арабської — значать магичні зображення, спочатку кам'яні.) Більш дійовим вважали амулет із сердоліку чи зеленого базальту, лазуриту, яшми. «Зроби скарабея з зеленого каменю, візьми його в золоту оправу й поклади в серце людини...», — говориться в розділі LXIV Ритуалу (чи не тут ховаються витoki нашої приказки: «У людини кам'яне серце»?). Кіноцефал Тот (він же Кхеменну) — або його аспект Анубіс — зважував на терезах серце померлого під час церемонії суду Осіріса, а жерці звертались до Гора-Амена та інших богів по допомогу й захист серця від сил зла. На скарабеях, що вплітали в погребальну стрічку — «кету», також охоронні формули виголошували: «Я Гор, що живе в серцях..., нехай серце моє не буде забраним у мене і не отримає поранень» [32, с. 184]. Так сенс слова «камінь» виявляється пов'язаним також і з єгипетською традицією кам'яних скарабеїв — символів серця, а власне серце померлого зберігалось під охороною богів у кам'яній канопі. У текстах серце часто зображували або ієрогліфом скарабея, або вази. До речі, є варіант перекладу змісту ім'я Амен як серце¹. Відтак серце й камінь виявляють між собою спорідненість за значенням етимона. Це зафіксовано й лінгвоструктурою «сердоліка», таємничого каменя, котрого в якості «а-ю» — білого каменя — носив Далай Лама XIII. Якості сердоліка такі, що він легко намагнічується енергією думки й душі власника, слугуючи дієвим талісманом. А якщо на ньому були нанесені «слова влади», сила його не зникала допоки не зруйнують власне камінь із зображенням [33, с. 220]. Ось чому під час виховання синів Авраама, Мойсей, за наказом Ієгови, безжалісно винищував жертovníки, священні гаї й окремі дерева, особливо ретельно розтирав на порошок і пускав за водою саме сакральні скульптури й камені-оракули [34].

Колись, згідно з численними міфами, казками й біблейськими свідоцтвами, каміння, в яких оселялася божественна душа, допомагало людині або карало її. Воно могло рухатися, говорити, пророкувати майбутнє, навіть співати. Тому-то Санхуніафон і Філон Біблський називали їх «betyles» — бетіли, тобто каміння, що має душу. За традицією орфіків, їх розділяли на сидерити (зіркові) та офіти (зміїні). Останні широко використовували в магичних ритуалах. Саме вони були чорні (кара), дуже важкі при обробці й пророкували тихим, подібним до свисту, голосом. Про це натякається в Біблії (I Цар. 19:12). Амулети з офітів, що давали пораду власнику, мали Фотій, Дамасцій, Асклепід, Ісідор, Євсей і добрий християнин Арнобій. Згадаємо також славний Вестмінстерський камінь

¹ Глава Ритуалу CLXV радить полити зображення скарабея-серця водою «камаї»; але і Плутарх каже, що Хеміа — ієрогліф ока, перекладається іноді як «серце» і є також символом Єгипту, читаючись «Амен» (Амун).

(«liafail»), що виголошував ім'я нового короля, якого мали обирати. Показова історія з Павсанієм, який до мандрівки в Аркадію насміхався над греками за їхнє шанування каміння, але після ознайомлення з певними доказами, переіменював свої погляди. Взагалі з камінням пов'язано багато чарівних легенд, де вони виконують різні функції. Історія зберігає пам'ять про «буркотливий» камінь ірландців, «гойдливе каміння» Бретані та Ірландії, «камінь долі» й камінь-оракул кельтів, фінікійський рухомий камінь та інші свідчення літописів. Аполлоній Родоський згадував про магичне каміння на верхів'ях курганів, котрими маніпулювали жерці силою думки, а Пліній у своїй «Природній історії» фіксує «бігаючі брили» в Індії, Персії, що також визначали майбутнього правителя. Саме «бігаюче» каміння карало грішних в давні часи, що закріплюється в ритуалі, всесвітньо знайомому як побиття камінням. Так, Д. Лауэнттайн описує ритуал побиття камінням жерцем «літофором» [35, с. 243]. Про це свідчить і Біблія (Бут. 28:18–22). Цікаві факти про магичні каміння можна знайти і в книзі О. Блаватської [36, с. 385–392].

Фонетичні транскрипції слова «камінь» мають різні лінгвістичні варіанти: петр, кіффа, літос, ляпіс, стоун, хара, хаджяр, хачкар... — але змістове їх наповнення дотичне до єдиного поняття Божого Духа як таємного духовного світла й енергії, що поєднує людину з усіма метафізичними рівнями буття, як то символічно визначено біблійним образом каменя-пам'ятника на честь Дома Божого (Вефіля), що встановлює Яків (Бут. 28:18–22). Таке значення слова «камінь» знаходимо й у слов'янських, зокрема українських, традиційних уявах, легендах, в яких, імовірно, абсорбується з одного боку, греко-етруські міфологічні яви, з певним відлунням єгипетської магії, а з другого — чітко відстежується східна індо-арійська, зокрема ранньоведична традиція. Як здається на перший погляд, на поверхні поліморфних витоків слов'янської транскрипції слова «камінь» закріплюється греко-етруська фонетична структура. Середземноморські богині річок і джерел — Камени — допомагали впорядкувати життя людини або захищали від лиха через посередництво берегового каміння. Але ім'я цих німф вказує на східне походження цього культу, зокрема перегукується з персидським «камен» (таємний) та іншими індоєвропейськими версіями цього поняття, про що мовилось попереду. Та для нас важливе значення має не лише формальне фонетичне озвучення або семантичний зв'язок з божественним. Найголовнішим є те, що ритуал спілкування з німфами Каменами дозволяє зрозуміти певні вітчизняні міфи, звичаї й фольклорно-казкові образи, де камінь є ієрофанічним об'єктом. Л. Шмідт, М. Еліаде мають рацію, коли фіксують збереження язичницьких обрядів, фольклорно-міфологічних патернів свідомості в сільській місцевості Європи до кінця ХІХ — початку ХХ ст., незважаючи на християнство й жорстоку боротьбу з елементами «космічної релігії» [37, с. 171]. Якщо селяни Європи розуміли християнство як «космічну літургію», то відтак стає зрозумілим феномен збе-

реження українцями серед іншого надбання язичництва сакрального розуміння й спілкування з камінням, кам'яними виробами, особливо скульптурою, як образами трансцендентної сутності. І в цьому також виявляється «народність» християнства, котре, за думкою М. Еліаде, «перейняте “ностальгією” за природою, освяченою присутністю Ісуса, ностальгією за раєм, бажанням здобути природу незайману, преображену, захищену від постійних потрясінь, завоювань... Це вираз “ідеалу” землеробських народів, які постійно розорялися <...> і експлуатувалися різними “хазяями”. Це також і форма пасивного протесту проти трагедії і несправедливості історії» [38, с. 172–173]¹.

Культ німф Камен принесли на римські пагорби таємничі етруски, схильність яких до життя, регламентованого ритуалами, віддзеркалилась у понятті «церемонія», що походить від імені верховної богині Церери, на честь якої названа була столиця Етрурії — Цере, центр містерій. Етруски, майстерні теслі, добре розуміли душу каміння й володіли магією спілкування з ноуменальним світом через ієрофанію каменю. Доказом тому є скельні некрополі з викладеними кам'яними плитами дромосом і тумулосом (коридором і внутрішнім приміщенням), псевдодвері якого оберігають зображення двох жерців, котрі, як в Єгипті, допомагають душі померлого потрапити до небес, не заважаючи живим. За Й. Ірмшером, біля римських міських воріт ще в ІІІ в. до н. е. існувало відоме, але дуже архаїчне святилище німф Камен, до яких зверталися по допомогу або ж за пророцтвом [39, с. 244]. Камени ототожнювалися римлянами з грецькими Музами — доньками Мнемосіни, богині пам'яті. Дійсно, й Музи, й Камени разом з іншими водними істотами шанувались під час щорічних державних свят фонтіналій («fons» — джерело). Грецьке «літос», латинське «ляпіс» (камінь) також пов'язані з водним аспектом міфологічних ритуалів, конкретніше — з містерією смерті-народження дочки Деметри Персіфони, уособлення людської душі. Платон щодо міфу про Ера говорить про небесну річку Лету, води якої дарують спокій забуття, але Павсаній акцентує, що з джерела Мнемосіни лише мудрий має право пити, щоб зрозуміти пророцтва в печері Трофанія [40, с. 420, 593]. Такий зв'язок вод життя й каменю буде зрозумілішим, якщо згадати поетичний образ грота-печери на о. Ітака, змальований у ХІІІ главі гомерової «Одіссеї». Грот присвячено

¹ Якщо в Західній Європі на тлі історичних катаклізмів різко зростає вагомість й поширеність міфологічної свідомості середньовіччя, коли актуалізується кельтський міф про Артура й лицарів Граалю в християнському вже аспекті тлумачення; а трубадури слугують Дамі серця як архетипу Великої Матері, — то в Україні тому є власні аспекти явища: доба козацтва й гетьманства, де народна теологія переломлюється крізь християнство дивовижним синкретизмом, але здобуваючи варіант не «християнства з елементами язичництва», а скоріше «язичницького християнства».

німфам, котрі за кам'яними верстатами у темряві печери тчуть пурпуровий одяг душам, що готуються до втілення в матеріальне життя (їхні образи уособлені бджолами, що злетілися на мед у кам'яних посудинах; вони семантично пов'язані з українською лексемою «баби-повитухи» та деякими іншими архаїчними поняттями¹). Порфірій, досліджуючи символіку образу Гомера, в нарисі «Про печеру німф» говорить, що гроти й печери давні присвячували світу, де кам'яний хаос матерії породжує, завдяки Ідеї, впорядкований Космос — чарівний грот. Саме тому перси, говорить Порфірій, та інші народи обрали для містерій печери, де небесне світло перемагає хтонічний хаос-темряву. «Подібно тому, як храми, статуї, жертвовники присвячувались олімпійським богам, домашні вогнища — божествам, що мешкають на землі, і героям; заглиблення й підземні простори — підземним богам, так гроти й печери посвячувались світу, а вируючі в печерах води призначались німфам, головні серед яких — наяди...» [41, с. 214–215]. Далі автор згадує численні традиції використання печер як образа об'єктивного світу,

1 О. Боряк у статті «Баба-повитуха: аналіз семантичної структури лексеми» у науковому збірнику ІМФЕ «Матеріали до українського термінологічного словника мистецтвознавства й етнології» (за редакцією М.Р. Селівачова), що готується до друку, пропонує аналіз образної системи одного з термінів української міфологічної лексики, а саме — «баби-повитухи». Автор використовує значний геокультурний ареал застосування лексеми, проводячи паралелі з іншими міфологічними образами (наприклад, з Бабою-Ягою). Відштовхуючись від слов'янського і конкретно українського етимона слова «баба», дослідниця наголошує на його архаїчному походженні і звертається до аналогій із степовою монументальною пластикою — до т. зв. «баб». Як зауважує автор, образ «баби-повитухи» часто пов'язується з прядінням і ткацтвом, а отже — з пряжею і нитками, з міфологічним образом німф (у слов'ян, західних українців зокрема — це мавки, русалки, що живуть у печерах, тчуть там, а іноді виходять танцювати і розвішувати нитки по гіллях дерев). Наприклад, подібно до гомерівського образу печери Итаки, на Галичині існує повір'я, що мавки живуть в Карпатських печерах, вночі виходять танцювати, плавати, прясти, як це роблять грецькі німфи та наяди. Баба-повитуха звідси сприймається уособленням німфи, відповідної за народження людини. Чи не тому прядиво клали в труну баби або обвішували її нитками на хрестинах, як це зазначає автор. Семантика образу зберігає релікти язичницьких містерій, жрецьких Ініціацій як другого народження у духовних сферах мудрості, так і розуміння давніми таємниці народження дитини взагалі. Зв'язок вод життя і каменю як символу духо-матерії земного існування тут дуже нагадує алегоричний образ печери як моделі утроби Всесвіту з гомерової «Одіссеї». Німфи (баби-повитухи) готують людські душі (бджіл) до втілення у земне існування. Бджоли в кам'яних посудинах пояснюють верхньолужицьку назву бджоли «бабка» або переклад українською мовою російськомовної лексеми «стрекоза».

але божественного походження: в зороастрійських, грецьких міфах — Кронос, Деметра, інші боги ховають дітей у печерах за допомогою німф. Піфагорійці, Платон, а за ними Емпідокл, Тіт Лукрецій Кар та інші автори також зображують світ як печеру, де темрява, волога, каміння й різні форми речей є символічними, подібно до «кратера», сенс якого Порфірій пояснює як «джерело». Отже кам'яні кратери й інші посуд у печері — символи водних німф, біля яких збираються душі, уособлені бджолами. Продовжуючи думку Порфірія, підкреслимо, що в індоєвропейській традиції поліморфне значення слова «кратер» підтверджується персидським «хатер» — ідея, пам'ять, душа, серце (усі змісти в одному корені). Так само душа є образом, що символізується кам'яною посудиною в Платона, в Гесіода, в Гомера тощо («повна дарів щасливих перша урна, дарів нещасних — друга»). В єврейській традиції це є «кайлем» — вази з водою життя, а в українському фольклорі, як побачимо пізніше, камінь стає схованкою для праведних душ, так само як і темницею для грішних. Для Гомера, Ферекида Сироського та, врешті, всіх піфагорійців гори є метафізичною віссю світу, що також пов'язує людину з Деміургом, спрямовуючи її до істини.

Ми маємо багато історико-літературних джерел і доказів сучасної науки про те, що наші пращури шанували скелі, окремі кам'яні брили, верхів'я гір, встановлюючи кам'яні жертвовники або ідолів. У даному випадку вельми показовим є зауваження Нестора про те, що «було в слов'ян ідолів безліч, що лани й городи були повні ними» [42, с. 72] (зрозуміло, що ідоли виконувались не лише з каменю, а також з дерева або різних металів). Сприйняття каменя домівкою божественних сил, оберегом, на що вказують етимологічні розвідки статті, обумовлює особливе ставлення до функцій кам'яних зображень у різних буденних або ритуальних ситуаціях. Подібні приклади використання каменя для захисту надає й Біблія: Самуїл, який постійно спілкувався з богом через терафім, припиняє набіги філістимлян на Ізраїль встановленням каменя допомоги Авен-Езер (І Цар. 7:12); камінь Азель захистив Давида від переслідувань (І Цар. 20:19). Дещо трансформовану, але подібну ситуацію фіксує І. Нечуй-Левицький у віруваннях українців, зокрема стосовно Різдва Сонця: білоголова Матір збиває з пантелику сили зла, відповідаючи, що сховала немовля в «білий камінь» [43, с. 45], а в іншому міфі сама змія ховається за «alba petra» [44, с. 42]. Тут закодований давній символізм містерій посвяти, що на дніпровських теренах були поширені: панич убиває змія мудрості й стає Іерофантом, перейнявши таємницю Знання (на Сході й тепер кажуть: «Убити дракона — стати драконом»). У сенсі астрономічно-космологічному це — знамення перемоги літнього сонця над зимовим, тобто смерть старого річного циклу й народження нового. Крім того, камінь в уяві українців здатний карати: білий дід-водяник обертає в камінь жадібних царевичів, а чаклун перетворює на каміння ціле царство через чванливість правителя; або ж мати проклинає дітей ледачих,

і вони обертаються на каміння [45, с. 555, 560, 558]. Так само в камінь обертається Іодама, дівчина містерій місячної богині, що порушує мовчання про таємниці [46, с. 33]. Цей спосіб покарання, за давніми уявами предків, пов'язаний з перевихованням душ, сенс якого знаходимо в Плутарха й Порфірія, котрі зазначали, що «волога» душа — недосконала й потребує допомоги, щоб стати «сухою», тобто вдосконаленою. Але на білий камінь обертаються лише божественні істоти. Існують різні варіанти легенд, коли кінь парубка стає білим каменем, він — деревом, а недоля обертається на пил [47, с. 55]¹.

Цікаво, що в різних традиційних культурах народів світу ми знаходимо то-тожне сприйняття каменя як уособлення божественних сил, що допомагають в оновленні життя, зміцненні й у захисті. Наприклад, ідею ховання в камені людини як в утробі світу зберегли деякі племена Африки. У разі небезпеки тамтешні мешканці кладуть камінь на голову й, підстрибуючи, плутають слід — недоля обов'язково відчепиться. Сотеричні (грец., лат. «soter» — рятівник) функції каменю можна добачати в пізніших українських дуалістичних легендах-апокрифах про створення світу, де Бог руками Сатани творить з піску океану-хаосу рівненьку землю, та через хитрощі сам Сатана створює гори. Дійсно є сенс уважати таку легенду й реліктовими залишками маніхейства на східноєвропейських теренах, за думкою І. Нечуя-Левицького [48, с. 78–79, 55]. Засновник маніхейства місіонер Мані в III–IV вв., мандруючи з Месопотамії в Індію, в кожній країні залишав численні групи послідовників, котрі несли його вчення далі й далі. Швидко поширення маніхейства було обумовлено тим, що Мані спирав власні концепції щодо світобудови на місцеві народні (а не державні) вірування тієї чи іншої країни. У праці, що приписується йому, Мані твердить: «Люди інших релігій докоряють нам у тому, що ми поклоняємось Сонцю й Місяцю, влаштовуючи щось подібне до ідолів. Втім вони не знають істинне наше ставлення. Це лише наші символи і ворота, через які ми вступаємо в світ нашої сутності» [49, с. 49–50].

¹ Подібні легенди є реліктами язичницьких містерій, під час яких шанували білого коника — колядницького Громовика, що створює світ, викреслюючи його копитами коня зі скелі. Треба зауважити, що кара побиттям камінням, котра існувала з доісторичної доби, була пов'язана з магією й змістовно споріднена легендам про каміння, що вмлі про рокувати, бігати, захищати або карати. Про це багато натяків знаходимо в Біблії (Іс. Н. 10: 27; 7: 25–26), а метафорично цей сенс проступає в сцені перемоги над Голіафом, адже Давид обирає камінь перемоги в джерельці, що в долині дуба (I Цар. 17: 40), доводячи цим, що «не мечем і списом рятує Господь» (I Цар. 7: 47–50). Такий сенс підтверджується і словами Авігеї, котрі вразили серце Навала, перетворивши його на камінь (I Цар. 25: 37): «Душа пана мого буде зав'язана у вузол життя в Господа Бога твого, а душу ворогів твоїх кине Він ніби пращею» (I Цар. 25: 29).

Тобто культ шанування зірок здійснювався маніхеями за допомогою сакральних об'єктів, у першу чергу — ідолів. Ремінісценції синтезу язичництва й маніхейства знаходимо навіть у Біблії, де Бог наказує викарбувати глагол віри (слова влади «хекау») в серцях, душах, на руках, на пов'язці лоба, в домі на всіх опорах архітектурних конструкцій, а також на придорожних знаках для мандрівників тощо (Втор. 11: 18–20). Тому не дивно, що дотепер зберігають старі кам'яні стовпи воріт з різьбленими символами-оберегами язичництва, наприклад, мешканці Поділля — славетного центру кам'янотесного мистецтва; й що здавна ведеться традиція влаштовувати сакральні об'єкти на шляхах, у лісі, біля джерел, котрі з XVII–XVIII ст. освячуються вже хрестами (цікаво, що деякі з наведених Д. Щербаківським в збірнику «Українське мистецтво» кам'яні хрести дуже нагадують за формою єгипетські стовпи «Джед» [50, с. 44]). До речі, за арабськими джерелами в Середній Азії, зокрема в Уструшані, упродовж IX–X ст. завдяки маніхеям поряд з ісламом був поширений культ ідолів. Навіть серед воїнів Тимура були такі, котрі продовжували носити оберіг-ідол, вбиратися в немусульманський одяг і носити довгі коси [51, с. 46]. Отже фактично для традиційних культур багатьох народів маніхейство виконувало функції своєрідної лінзи, що посилювала язичницькі давні космогонічні уявлення та відроджувала теофанію кам'яної пластики, ідолів зокрема, спрямовуючи народну свідомість до духовного бачення бога в самих себе як частках єдиного макрокосму.

Зауважимо, що згідно з ритуалом магії, міра формально-композиційної завершеності та шліфування каменю не завжди залежала від майстерності митця. Скажімо, в Біблії Ієгова прямо попереджує Мойсея не обробляти кам'яного жертovníка, до якого навіть не повинно торкатися залізо, щоб не осквернити його (Ісх. 20: 24–25). І навпаки, другі скрижалі Заповіту Мойсей витесав сам, а Бог викарбовує на них слова Закону (Втор. 10: 1–2). Зміст і естетичні переваги необробленого каменю як духовного об'єкта слов'янам були так само добре відомі, як і східним прихильникам традицій дзен буддизму. Чинники ступені обробки каменю були пов'язані з ієрархічним рангом богів, котрим присвячувалися святилища й скульптурні зображення, а також рівнем духовного розвою жерця, що обслуговував святилище. Про ці тонкощі докладно розповідає Ямвліх, згідно з яким не завжди в досконалу форму хотіли вселятися боги, яким була не притаманна тілесність. Вони з більшою охотою обирали природні об'єкти: «Бог <...> містить знамення в собі», «якщо він зі своїми попередженнями дійде до бездушних предметів, наприклад, до гральних камінців, палок, якихось дерев, каміння, пшениці чи жита, то саме це й є найдивовижніше дійство божественного пророцького передзнаменування...»; ієрофанічні об'єкти стають тоді «наповнені сенсом і підвладні правилам мислення, хоча самі собою вони не мають ніякого розуму» [52, с. 126]. Між тим серед теургічних заклять є звернення до небесних,

земних і підземних богів й духів, згідно з ієрархією цих сил, де Ямвліх відрізняє опріч вищих аспектів Єдиного, середніх (даймони, ангели, герої, природні духи стихій), а до нижчих не радить й звертатися [53, с. 59, 84–85, 63–64, 67]. Скульптура в храмовій літургії жерців слугувала символом певних божественних сил, до яких звертався головний оракул, а при потребі — вселяв частку їх у скульптуру, що починала промовляти пророцтва, рухатись та чинити інші дива, але не задля них самих, а для повноціннішого духовного єднання людини з божественним, під час якого дух смертного очищується, прагнучи ноетичних знань.

З цього напрошується висновок, актуальний у теперішній культуротворчій ситуації держави: наші пращури добре знали, що «світобудова є єдиною живою істотою, різні частки якої прагнуть возз'єднання» [54, с. 161]. Вони були впевнені, що людина, зокрема духовна людина, не є породженням історії, а завжди залежить від того, як вона формує себе протягом життя згідно із сакральною моделлю, котру пропонує той чи інший духовний інститут: віддаляючись від сакрального, людина тим десакралізує не лише внутрішній світ, але погано впливає на довкілля. Тому в житті давніх в однаковій мірі використовувались і терафіми-обереги (до цієї категорії відносилися й зображення левів, драконів-грифонів у палацевій архітектурі Київської Русі), і каміння оракули, і ідоли капищ, узагальнені антропоморфні риси яких не завжди можна пояснювати несправністю майстра (жерця). Усе це працювало в комплексі з іншими ритуальними жестами, що наповнювали щоденне буття наших предків, спрямовуючи людину до філософського пошуку.

У космогонічній системі міфологічної свідомості ідоли втілювали образ Світового Дерева або Гори. Такі сакральні центри слугували не лише знаками законного володіння територією, що знаходилась під патронатом певного бога-деміурга, але функціонували як система очищення й відтворення людини духовної, котра регулярно оновлювалася в священному місці ніби у центрі світу [55, с. 27]. Камінь-жертвник або ідол сприймалися воротами до небесної сфери богів, шляхом вибудови по вертикалі всіх щаблів буття, починаючи з глибин хтонічного світу, що підтверджує аналіз їхньої образно-композиційної структури. Аналогічну модель світобудови (в плані — коло з фіксованим чотиригранним стовпом-центром) презентує не лише широко відомий Збруцький Святовит, але також Вачанський (Хорватія), або ж кругле святилище з урочища Перинь під Новгородом, котрі надають підстави, за думкою Р. Забашти, відшуковувати не випадкові паралелі в традиціях Південно-Східної Азії (зокрема Індії) [56, с. 192–198], а в нашому випадку підтверджують походження етимона «камінь» з Індії, що через Єгипет і Рим доходить до слов'янських обширів.

«Колони Всесвіту» або Світові дерева за образом скандинавського Іггдрасиля вшановувались і кельтами до часів завоювань Карла Великого, котрий зруйнував Ересбургського ідола в 772 р. Але падіння космогонічних уявлень язичництва

розпочалось раніше — з переродження високометафізичної ідеї творення світу до приапичного, суто фалічного контексту, причому на всьому геокультурному континенті (а також Африки, Австралії, Латинської Америки тощо). Даремно на межі III–IV ст. н. е. Ямвліх Халкідський намагався виборювати вищий сенс стовпів Гермеса: «Ми стверджуємо, що встановлення фалів є певним умовним знаком дітородної сили, й вважаємо, що тим ця сила спонукається до творення, становлення космосу» [57, с. 64–65].

Ієрофанія каменю більше увиразнюється в легендарних фактах про скульптури, що ставали живими, рухалися й виконували різні дії. Історія зберегла багато дивовижних прикладів оживання скульптур. Плутарх, наприклад, згадує Птолемея, під час сну якого бог Плутон-Серапіс просить правителя перенести його статую з Сінопи до Александрії, що й було здійснено за допомогою власної статуї, котра стає невагомою [58, с. 27]. Про подібні чуда писали різні автори, серед яких — Порфирій, Тит Лівій, Амміан Марцеллін, Маймонід. На думку У. Баджа, магія оживлення статуй була розповсюджена з Єгипту ще 6 тис. років тому, і через Грецію, Рим засвоєна іншими європейськими народами, що практикували її й у XX столітті. [59, с. 247]. Нагадаємо, що свідчення ал-Масуді, якого У. Бадж вважає серйозним дослідником, стосувалися й слов'янських храмових літургій, під час яких статуї пророкували, лунала музика сфер, а хворі виліковувалися. За легендою, поява на землях Греції священних статуй і містерій пов'язана з ім'ям сина Зевса — Дардана, що отримав статую у спадок від Палланта і через Аркадію, а після Девкаліонова потопу — Самофракію, привіз до Трої. Оракул передрікає життя столиці Дарданії доти, доки існують статуї спадку, що знаходяться під покровом Афіни [60, с. 462–463]. У цих статуях легко впізнати знайомі нам терафіми, котрі майстерно виготовляв батько Авраама — Тера (Фаро). Приклади існування практики оживлення скульптур і в добу християнства наводить У. Бадж, перекладаючи Ефіопський папірус з Британського музею, де мовиться про купця, смертельно пораненого стрілою в око. Допомогти йому вирішив монах; виготовивши воскову скульптурку хворого, він палко молився в храмі Діви Марії. Манускрипт описує, як статуя Діви ожила, простягла руку, витягла з ока фігурки стрілу; в той же час у хворого, що залишився на кораблі, випадає з ока стріла, більше того — повертається навіть зір [61, с. 247]. Прецеденти подібного в давніші часи сприймалися звичним ділом. Так, за допомогою скульптур і талісманов Александр Македонський рятує Александрію від лиха, про що повідомляє єгипетський папірус і ал-Масуді [62, с. 284–285]. Широкого розголосу набув і процес над чаклуном, котрий скоїв багато зла, оживляючи статуї й фігурки [63, с. 50]. У текстах папірусів відомі описи кари грішника жерцем на очах фараона через воскову скульптурку Себека, що у водах Нілу обертається на величезного крокодила й ковтає жертву [64, с. 222–224].

Відомості про статуї-оракули або маленькі терафіми, що зберігалися в родинних реліквіях, знаходимо й у слов'янських казках, наприклад, в тій, де мати перед смертю залишає доньці ляльку, котра вміє працювати й розмовляти людською мовою, дає поради і захищає її від нещастя. Так само в ритуалах тропічної Африки родинні обереги — скульптурні зображення померлих родичів — не лише оберігають домівку; з ними господар також радиться з різних питань [65, с. 90–102]. Заслугують на увагу і звичаї народу баконго встановлювати на могильному пагорбі погруддя померлого, котре за особливим ритуалом виготовляв жрець [66].

На теренах України шанування каміння за етно-археологічними відомостями часто здійснювалось у комплексі з водним ритуалом очищення й спілкування з природними стихіями, що, можливо, віддзеркалювалось і в самоназві русинів: на думку Я. Головацького, корінь «рус» походить від кельтського «вода», й це підтверджується домінуванням в українській міфології саме русалочих елементів [67, с. 47]¹. В одній з колядок говориться, як два голуба творять світ, дістаючи з дна океану «синього каменця» (іноді золотого), з якого виникають «синєє небо, світле сонейко, ...ясен місячок і всі зіздойки», а серед гілля дерева — бджоли в бортах (вже знайома нам алегорія людських душ, що готуються до втілення, прагнучи солодкого напою життя — меду. Не випадково бджола є атрибутом Білої богині Артеміди — покровительки рожениць, яку в Ефесі шанували як німфу, хоча за міфом Зевс віддав їй у володіння гори й скелі) [68, с. 74]². Одним з перших розкодує символізм цієї колядки І. Нечуй-Левицький: «Ті міфічні голуби сотворили світ: вони оснували небо з сонцем, місяцем і зорями з синього або золотого камінця, а землю з дрібного піску. Синій і золотий колір у міфології служать метафорами світла, а дороге каміння назначує зорі, з котрих летиться світло як з алмазів. Із цього ми бачимо, що головні елементи, з котрих світле божество оснувало мир, було світло й твердий елемент, а мирове дерево, на котрому сиділи голуби, як символ небесної води, показує ще на третій початковий елемент, з котрого сотворився мир — на воду» [69, с. 77]. Дозволимо собі продовжити думку цього автора, поширюючи її на семантичну особливість веснянок. Ритуальні заклики тут супроводжуються сакральними жестами. Зустрічаючи першу весняну ластівку, так промовляють, підкидаючи камінці: «Ластівки, ластівки, возьміть собі веснівки. Натє вам каменці, дайте мені руменці», а потім вмиваються, щоб позбутися ластовиння (веснівок), — цим ніби повторюється таємниця творення світу, а людина постає оновленою, красивою, справедливою [70, с. 67]³. До речі, уяв-

лення про те, що камінь може викликати життєдайний дощ, бо пов'язаний з небесною вологою, досить поширено у традиційних культурах світу [71, с. 85–86]¹.

Отже камінь як уособлення вісі впорядкованого Всесвіту для завершення космогонічної картини вшановувався в комплексі з власною протилежністю — водою, стихією первісного хаосу до-творення. Підтвердження тому знаходимо й в Біблії². У світлі наведеного не здаються дивними свідчення Я. Головацького

с. 439–441]. «Українська» версія творення світу має прозорі аналогії з єгипетською, згідно з якою з предвічних вод хаосу річки Нун, що тече в космічній безодні Нут, народжується Цариця Небес місячна Нейт (у гуцульських колядках, як і в архаїчних міфах, Місяць старший за Сонце й має чоловічу стать). Цікаво, що у власних тлумаченнях міфів І. Нечуй-Левицький, посилаючись на повір'я Галичини, що споріднені давньогрецьким, співставляє німфу небесної води з образом відьми народної демонології, яка ховає в себе вдома в горщиках дощ, зорі, накликаючи тим негоду. Тут нашарування давнього уявлення про таємницю народження-смерті й тієї ролі, котру виконує в ній вода й камінь. Між тим таємні функції німф вбачаються у фольклорному розумінні східними слов'янськими етносами образу «баби повитухи», символом якої слугували пряжа, бджола чи бабка. До тієї ж групи фольклорних джерел належить і легенда про чоловіка, який узав собі за куму смерть — жінку, яка «живе по правді» й тому відмовляє чоловіку додати до його свічі життя ще кілька років. У останній легенді проявляються давні уявлення про німф, що опікуються смертю й народженням (у народному варіанті німфи стали відьмами), та доведичні реліктові вірування, де богиня Калі, котра складала чорне полум'я в короні Агні, робить людину смертною, одягаючи її кам'яні шати матері й ставлячи в залежність від циклічного руху часу.

¹ Автор описує, наприклад, як для виклику дощу жрець племені та-та-тхи випльовує у небо кварц; а бретонці на горі Сноудон біля Чорного озера поливали водою берегове каміння. Цілком логічно, що селяни Наварри благали дощу у статуї св. Петра, іноді навіть занурюючи її у води річки.

² Ісак спочатку копає колодязі, а потім поряд ставить жертвник (Бут. 26:25); у центрі святилища, що має по колу рів з водою, споруджує з 12 каменів жертвник Ілля (ІІІ Цар. 16:31–32); Саул, наздоганяючи Давида, користується послугами німф-камен джерела біля Рами в Сефе, отримуючи на своє питання відповідь (І Цар. 19:22); а про смерть Саула розповідають світові «всі капища ідолів» (І Цар. 31:9). Вода й камінь згадуються разом в Книзі Ісуса Навина: води Йордана зупиняються ковчегом Завіту й 12 великими каміннями, що були взяті з дна ріки й встановлені на березі «пам'ятником навік» (Іс. Н. 4:7); окремі камені віри Мойсей встановлює на горі Гевал, після того як народ перейшов Йордан, і на них накреслили слова Закону (знайомі нам слова влади «хекау»; Втор. 27:2, 15; Іс. Н. 8:31–32), а камінь Ед (свідок), встановлений Ісусом Навіном біля вод Йордану під дубом, промовляв слова Бога й викривав кожного, хто зрадить Закон (Іс. Н. 24:27). Показовим

¹ Хоча ми дотримуємось до-ведичних витоків самоназви русинів [72, с. 16–19].

² Стосовно функцій Артеміди та про її атрибути цікаві відомості знаходимо у Р. Грейвс [73, с. 58–61].

³ Весняні народні свята щільно пов'язані з космогонічними реліктовими уявами [74,

про те, що й у його час українці, святкуючи Івана Купала, вранці купалися в річках, а ввечері приносили до води ідола, квіти, інші жертвоприношення [75, с. 63; 76, с. 9¹]. Чи не від цієї давньої традиції купальського свята виникає тісний зв'язок між дарованими водним стихіям жертвами (зокрема наші предки топили курей) і вірою в магічну діючу силу особливого камінця з отвором (курячого бога), якого підсвідомо шукає кожний з нас, особливо діти, як тільки ми опиняємось на березі річки чи моря? Камінь і вода були й залишаються поруч в несвідомих глибинах пам'яті, тому каменці-обереги зігрівають нас особливим теплом, спонукаючи привозити їх на згадку про чудовий відпочинок, носити з собою в якості талісмана. Архаїчні культурні патерни впливають на нашу поведінку, психологію, активуючи таємний зв'язок з минулим, з духовними цінностями наших предків, примушуючи згадати власні коріння й, урешті-решт, пізнати себе, Всесвіт і Богів, за порадою дельфійських оракулів.

Таким чином, з одного боку, шанування в світових традиційних культурах, зокрема української, каменя як духовного об'єкту викликане космогонічними уявами давніх, де перший «твердий елемент» виникає по волі Деміурга, тобто є першим актом творення з вод хаосу форм життя. Світло вважалося тілом бога, тому камінь як кристалізоване світло в матерії — то одяг, форма маніфестації бога, найчистіша з яких — дорогоцінний камінь діамант. З другого боку, земне каміння є в народних уявах домівками природних сил, що в кельтсько-скандинавських казках уособлюються гномами, за допомогою яких людина може спілкуватися з богами вищих ієрархій. Цей факт активно використовувався в магічних ритуалах наших предків, котрі були добре обізнані з законами природи, особливо з тими, що належали таємному знанню. Тому кам'яні скульптури, взагалі зображення богів, здобували сакральне значення. А якщо поряд знаходився Ієрофант високого рангу посвяти, котрий міг силою волі — підкорюючи істот природних стихій або виділяючи частку власної астральної душі — оживляти статую й цим приваблювати в її форму вищих богів, які пророкували й робили інші дива, тоді така скульптура набувала статусу священної. І навпаки, у випадках, коли Бог

є також і те, що в алегоричному імені Симона, що став Петром як духовний камінь віри, закладена ідея очищення водою (таємниця Водохреща) й народження в духовному вогні людських душ. Адже апостол був рибалкою не випадково — тобто шукачем мудрості в водах хаосу життя (певні аналогії з філософським каменем мудрості, що є схованим в серці кожної людини).

¹ Автор зокрема зазначає: «Наші предки заселяли води різними божествами: моренами, водяниками, русалками. До них належали особливі жіночі водяні істоти — берегині, культ яких пов'язаний безпосередньо з водою.» Факт успадкування слов'янами грецької космогонії був визнаний І. Огієнком, І. Нечуєм-Левицьким [78, с. 35; 79, с. 50].

у статуй «вмирав», а поряд не знаходили жерця-Ієрофанта необхідного рангу посвяти, то її з почестями ховали в саркофаг (подібне схоронення скульптур в трунах знав не лише Єгипет, а й Греція і Рим) [77, с. 31].

Утім, найголовніше те, що сприйняття навколишнього світу живим функціонуючим Макрокосмом, в якому людина є лише одна з безлічі складових, спонукало предків до творчого мислення як у далекосяжному, так і у найближчих своїх намірах, щоденному вимірі власного буття. Так, завдяки цьому давні утримували відцентрованими мікросвіт у макросвіті, зберігаючи гармонію життя й мислення за допомогою ритуалів, де свідоме підтримувало зв'язок з несвідомим, міфічним, а лінійно-історичний час синтезувався з циклічним сакральним колом надчасу, запобігаючи відриву від вищого Еґо — центра Самості й Світобудови водночас. Ось чому ми повинні для подолання тотальної кризи знайти сьогодні цей сакральний шлях до центру й тим самим повернути до-логосову чистоту архетипальним символам, що виносять з колективного несвідомого змісти, котрі досі були або затаєні, або не зрозумілі попереднім рівнем свідомості. Такі символи (а до їхньої категорії відноситься й символізм ієрофанії каменю) спонукають до дій, внутрішньої трансформації себе й довкілля; через усвідомлення їх ми, поєднуючи інтелектуальні зусилля і сакральні-традиційний досвід, підіймаємо колективну свідомість на вищий рівень, а культу-ротворенню надаємо вертикалізованій спрямованості, підвищуючи духовний статус державності.

Приложение 2

ТРАДИЦІЙНИЙ СИМВОЛІЗМ СКУЛЬПТУРНИХ ПЛЕНЕРІВ У КАМЕНІ¹

Земля, от которой человек живет, заставляет его осознавать, что определенные формы его мышления и действия являются разрушительными и ведут к «опустошению» в буквальном смысле слова. Неорганическое, механическое мышление опровергается самой землей, и таким образом в культуре земли обнаруживаются движения, которые мучительно восстанавливают естественные отношения и тем самым в определенном смысле утверждают базис более высокой культуры.

Ханс Зедльмайр, Утрата середины, 1948

Від початку заснування скульптурних пленерів, що увійшли в мистецьку практику країни з 1986 р., Тростянецьким симпозиумом у дереві й Бушанським у камені українська монументально-декоративна пластика виявила прихильність до сакралізованого погляду на світ. Точніше, вона маніфестувала традиційність символіко-міфологічного мислення в матеріалі, з поважливим ставленням до його (матеріалу) філософсько-естетичної самодостатності природного ества². Тоді — 15 років тому — поряд з тривіальними, ти-

¹ Стаття под ідентичним заголовком була опублікована в журналі «Родовід» (2002, ч. 1/2 (18/19)). Публікується в доредакційній версії.

² Явище скульптурних пленерів можна розглядати з точки зору архітектурно-паркового розпланування, коли твори розміщуються на кшталт саду скульптур або утворюють камерні моно-експозиції з окремо продуманою концепцією дендро- й архітектурного середовища. Але суттєвим є внесок пленерного руху в еволюцію психології творчості та взагалі уявлень про функції і предмет скульптури як виду мистецтва наприкінці ХХ — початку ХХІ століття.

пово соцреалістичними творами (деякі навіть переводилися в матеріал за привезеними гіпсовими ескізами) раптом стали відвойовувати право на існування незвичайні образно-композиційні структури, створені протягом 20 чи 30 днів просто неба без попередніх студій за інтуїтивним творчим імпульсом «а la prima», генеза і місце котрих у сучасній мистецькій ієрархії стильових напрямів викликали певні герменевтичні труднощі з боку фахівців. Відверто кажучи, і дотепер інноваційні метаморфози, що відкрили шлях давнім архетипальним прообразами колективного несвідомого етносу у вітчизняну пластику, очікують досконалого аналізу.

У цій статті розглянемо лише деякі аспекти наукової проблеми, зупиняючи увагу саме на кам'яній скульптурі, домінуючій у загальному набутку пленерів. Тим паче, що вже в перших пленерах, поряд з суто професійними установками на благоустрій міського чи сільського ландшафту, обмін творчим досвідом і спільний пошук шляхів подолання кризового становища української монументалістики, — виявилася тенденція ритуалізації пленерних акцій, що корегувалися до того ж місцевими традиціями. Так, якщо в Тростянці (Сумська обл.) адміністрація міста мріяла відродити й поширити в сучасному будівництві традиції комплексної архітектурно-паркової розбудови міста на кшталт Галицького маєтку ХVІІІ ст.; то в Буші (Вінницька обл.), а роком пізніше в Ямполі та інших місцях регіону держвлада, а головне, небайдужа інтелігенція завзято прагнули розвою й поширення традицій колись славетного на тутешніх землях кам'яנותесного промислу. То були перші ознаки потужного руху національного відродження на мистецькому терені, коли вкрай заідеологізована українська пластика відчула унікальну можливість позбутися нормативного пресингу партійного керівництва й зануритись у цілком творчі пошуки, свідомо прагнучи образно-пластичного оновлення. До того ж ритуалізація пленерної практики відбувалась в особливій святковій атмосфері. Доволі часто праця скульпторів, зокрема урочисте закриття симпозиуму супроводжувались виступами хорових гуртків, танцювальних самодіяльних колективів, ярмарками майстрів народно-ужиткового мистецтва, масовим гулянням тощо. Тобто всі заходи були спрямовані на відтворення в сучасному ритмі життя, в свідомості кожного мешканця міста чи села обрядових жестів духовного й культуротворчого оновлення та сакралізації буденного часопростору. Саме відтоді у пленерному досвіді країни з'являється давно поширений на Заході звичай освячувати місце роботи скульпторів перед початком симпозиуму, а по завершенні праці — освячення самих творів. Але найхарактернішим для українських симпозиумів є те, що ритуал часто відправлявся не лише за християнським катехізисом і безпосередньою участю служителів церкви. Наприклад, під час проведення івано-франківського, коломийського пленерів (1999, 2000) паралельно з офіційною частиною освяти композицій скульптор О. Альошкін — за ініціативою якого відбулися численні симпозиуми Поділля —

виконував язичницький обряд посвяти мистецьких творів у містерію сучасного життя, де жерцем-понтифіком стає сам скульптор, волею якого активізується єднання мистецтва з природними стихіями, світом людини тощо.

Демократизм скульптурних симпозиумів, що нівелює їхній статус професійно-елітарних акцій із засиллям столичного керівництва, яке вирішувало доцільність проведення пленерів у певних регіонах; а також широкий резонанс і підтримка цих мистецьких форумів у народній верстві (зокрема в Буші серед учасників симпозиумів були народні майстри, діти, кожний, хто волів спробувати сили у мистецтві пластики; а в Горлівці творчі потенції випробовував професійний шахтар) — це стало вже типовим явищем, так само як і спонтанність будь-якого скульптурного симпозиуму в Україні. А географія пленерів сьогодні налічує десятки місць. Серед міст, що увійшли в коло пленерного руху й періодично повторюють проведення цих акцій, слід назвати: Львів, Київ, Харків, Одесу, Чернігів, Тернопіль, Миколаїв, Івано-Франківськ, Коломию, Вінницю, Могилів-Подільський...; серед сіл — Бушу, Букатинку, Северинівку, Гальжбіївку...; серед музейних історико-архітектурних заповідників: ту ж таки Бушу, а також Ольвію, Олеський замок... І скрізь поряд зі звичайними реалістичними або неокласицистичними скульптурами виконувались твори кардинально іншої естетичної програми — чи то архаїзовані з ремінісценціями забутих езотеричних символів, чи фольклорно-казкові композиції, чи твори питома християнської іконографії та сенсу, не кажучи вже про неоавангардні філософсько-концептуальні екзерсиси пластичних медитацій, побудованих на архетипальних прообразах.

Пояснювати такі новації лише зняттям табу на релігійну, метафізичну практику в час «перебудови» або хитромудрими впливами постмодерністичного міфологізму західних моделей культуротворення, що з'явилися на мистецьких об'єктах одразу з політикою «гласності», означало б «за деревами не вглядіти лісу». Адже чинником тому на теренах національного образотворення була й залишається історично сформована суто українська якість менталітету, яку професор С.Б. Кримський слідом за Г.С. Сковородою та П.Д. Юркевичем визначає як «кардіоцентризм» етнонаціонального мислення.

Центрування на власні глибини, внутрішню сутність духовного розвою маніфестувалось у мистецтві скульптури спочатку на рівні підсвідомих імпульсів. Так, з кінця 1980-х відбувся потужний прорив у художню діяльність архетипальних ідей-образів з несвідомих глибин психіки етносу. Пластичні пошуки руйнували застарілі форми художнього вислову через затвердження естетичної вартості первісної *massa confusa* (лат. — аморфної маси), з якої народжується новий пластичний всесвіт вищого рівня мистецької свідомості. Українську скульптуру тоді буквально охопив і поглинув вир витонченого «культу», або естетизації, з медитативним спогляданням краси і філософської значущості необробленого чи ледь



1



2



3



4



5



6

Международный скульптурный симпозиум в Одессе, 1988 г.

1. А. Князик. Похищение Европы. 2. Б. Черствый (Москва). Земля. 3. В. Костадинов (Варна). Берег.
4. Ю. Мисько. Печаль. 5. Н. Степанов. Арион. 6. Ю. Коваленко. Дед с котом



Скульптурный симпозиум Коломы, 2000 г.

1. А. Алешкин. Гуцульский оберег. 2. Б. Фреев. Тени забытых предков. 3. М. Петрух. Любовь.
 4. С. Зинец. Говерла. 5. Л. Алешкина-Сафонова. Тень крыла. 6. В. Андрушко. Вечное яйцо.
 7. Я. Мисько. Ностальгия по родному краю

підправленого скульптором каменя на взірець дзенівської традиції, яку на той час опрацьовували численні українські митці на формотворчому та світоглядному рівнях. Однак підґрунтям-опорою таким зацікавленостям слугував насамперед історичний досвід українства, котрий зберігався до цієї миті в самості етносу — колективному несвідомому. П. Антип, В. Волосенко, В. Лендель, П. Старух, В. Протас, С. Якунін, О. Мажуга, О. Костін, І. Булавицькій, Б. Корж, О. Жуков, Ю. Макушин, Ю. і Л. Синькевичі та багато інших українських скульпторів віддали данину монолітній цілісності художньої структури і в станковій, і в монументально-декоративній скульптурі, де формотворчим елементом був блок каменя: саме він диктував митцю ідею творчого задуму, він впливав на специфіку пластичного втілення образу. Такі твори, не залишаючи лона «первісної матерії», відроджували давній принцип біокосмізму, репрезентували дух певного геологічного ландшафту, спорідненість з природою, уникаючи при цьому ренесансного антропоцентризму пластичного вислову. Скажімо, в шахтарському місті Горлівка під час проведення 1989 р. міжнародного симпозіуму в камені цілком логічно виникають твори з майже необробленого граніту, лише де-не-де «підправленого» митцем. «Човен часу» горлівчанина П. Антипа презентує кам'яне вітрило у вигляді необробленого природного блоку, встановленого на умовному човні — брилі. Твір декларує, окрім ідеї повільно й важко рухомих суспільних змін, правомірність існування в образно-змістовому ряді композиції естетично самодостатніх слідів промислового буріння гірської породи в кар'єрі (паралельні циліндричні «канелюри» сприймаються досить декоративно на торцевому боці кам'яного вітрила). Естетичну програму виправдовує філософська авторська позиція, згідно з якою передісторія і перипетії народження кам'яної скульптури не повинні знищуватись, маскуватись митцем, але неодмінно зберігатись під час сугестивного образотворення. Скульптор свідомо відмовляється від інтелектуального і пластичного тоталітаризму, позаяк цей камінь здавна належить донбаській землі й співіснує з людським буттям автономною живою цариною, де час залишає слід, поступово трансформуючи мінерал у мистецький твір, утім не відбираючи в нього самодостатності. Цю творчу настанову П. Антип, на той час молодий скульптор, випускник Пензенського художнього училища, засвоїв, споглядаючи за пластичними пошуками старшого товариша й колеги В. Протаса, який опрацьовував поряд на робочому майданчику формально-змістове вирішення античного міфу «Орфей та Еврідіка». Вихованець пітерської скульптурної школи киянин В. Протас у горлівській композиції позбавляється тривіального антропоморфізму об'ємно-просторового вислову, звертаючись до символічності формотворчих елементів: світ поета, його надію на повернення Еврідіки уособлює вертикально встановлена ліра, що в підземному володінні Аїда просочується духом смерті, адже вона сугестивно розділяє, мов таємні ворота, світ померлих і живих. На зворотному боці (реверсі), в хаосі необробленої маси тане, повертаючись

у потойбічне, постать дівчини, що відтворена ледь помітним рельєфом. За дивовижним збігом обставин, на чільній площині (аверсі) кам'яного сколу «ліри», ніби передрікаючи поразку юнаку, горить рожевим вкрапленням «око Плутона», створене самою природою. За К. Г. Юнгом, синхронність цих двох явищ — мистецького задуму й мінералогічної специфіки каменю, що мають різні чинники, але активізуються подібним змістовим наповненням, — виникає завдяки компенсуючій функції архетипів колективного несвідомого, що мають психоїдний характер (на цьому принципі будується й ефект «déjà vu») [80, с. 36].

Слід зауважити, що подібні «дзенівські» скульптури народжуються й живуть у ландшафті за іншими законами, зберігаючи відлунням авторську ідею, але головною суттю апелюючи до духу й генетичної пам'яті місцевості. Досить показовим в цьому сенсі є поява на тому ж пленері композиції «Курячий бог», котру, за інтуїтивним покликом, виконує німецький скульптор Ульріх Скотдофф, родинні коріння якого належать до західнослов'янського етносу. Композиція досить проста: кам'яне масивне кільце, або ж камінь з отвором, куди кожний, особливо діти, намагається зазирнути, аби вглядіти щось таке, що за реальних, звичайних обставин не дано нам бачити. Чи не ховається в цьому магія діалогічного спілкування з природними стихіями, якою володіли наші предки, а ми виявляємо в підсвідомих діях, жестах, намірах? І чи не від цього, навіть там, де воля скульптора виявляється наполегливішою при розробці образно-композиційної структури твору, прагнучи конкретнішого зображення (але толерантно зберігаючи водночас характерні риси об'єму блока), — скульптурні витвори здобували врівноважену велич статички, при якій гармонія жесту, ритму мас, площин і граней завжди спрямовані до внутрішнього центру. Саме такими метафізичними океанами-всесвітами у краплинах кам'яних форм земного буття постають захоплюючі композиції «Жур-баба» ужгородського скульптора Б. Коржа та «Коли гора народжує верхів'я» львів'янина С. Якуніна, створені під час Чернігівського симпозіуму 1990 р. Їхні естетичні програми нагадують загадковий філософський камінь істини, що міститься в серці кожної людини і народженню якого сприяє попередня розчиненість свідомо-індивідуального в споконвічному.

Здається, пленери відкривають ще одну закономірність, що докорінно змінює звичне ставлення до ландшафтної скульптури. Практика симпозіумів доводить, що історичні або соціально загострені сучасною тематикою композиції суттєво програють міфологічним там, де урбанізм цивілізації ще не зіпсував споконвічність ландшафту, його природну красу. Адже історичні, а над усе політизовані образи існують у лінійному — викривленому! — часі, що постійно змінюється, віддаляючись від метафізичного центру-вісі — внутрішнього безсмертного «єго» етносу, людини; від центру, що є скарбницею, джерелом архетипів культуротворення. Наприклад, цікавий за задумом твір киянина Ю. Багаліки «Козацька дума», вирізьблений під

час тернопільського пленеру «Медобори-89», перейнятий нестримним пафосом героїчного страждання за долю України, що пластично акцентується просторовою цезурою (просторовим контражуром у вигляді руки бандуриста), силуетною графічністю пластичного виразу, діагональним стрімким поривом у трактуванні постаті козака, архітектонікою в цілому. Тим часом, для ландшафтної скульптури, що прагне гармонійного існування в природі, однаково згубні порушення образно-формальної рівноваги чи в бік надмірної естетизації форми, чи в бік акцентування емоційних імпульсів, тобто психічної рефлексії людини. Ще Г. Сковорода підкреслював, що грецьке слово «пафос» — є афект, котрий зневажає духовне «єго» людини, утворюючи ексцентричний хаос у думках, діях, а це не є спорідненим високому мистецтву. У цьому сенсі більш гармонійно пов'язаний з парковим оточенням «Месник» В. Луцака — твір лапідарного пластичного рішення з концентрованою внутрішньою напругою чуттів та енергії. Скульптура прикрашає з 1987 р. парк м. Ямполь (Вінницька обл.). Півпостать козака, викарбувана з місцевого пісковика й встановлена на газоні без плінту, ніби народжується землею з глибинною скорботою, що, однак, не порушує зовнішнього спокою. Тобто, авторам ландшафтної скульптури ніяк не можна нехтувати, вочевидь, законом гармонії з природою, котру предки ототожнювали з Богом, віддаючи, натомість, перевагу афектованому психологізму образів навіть у символічному контексті. Скажімо, монументальна композиція «Тачанка» Ю. Лоховиніна й Л. Михайльонка, якщо судити за високими критеріями, виявляється насправді дисонуючою нотою в природній гармонії степового простору. І навпаки, А. Фуженко зумів зберегти образно-композиційний баланс у своїй «Пііті» (інша назва скульптури — «Реквієм»), що встановлена 1987 р. в Буші на території історико-архітектурного заповідника; зумів, бо перетворює трагедію родини на загальнолюдський, більше того, сакралізований зміст великої Жертви-Спокутування, вирішуючи композицію компактно, з прозорою алюзією іконографічної схеми «положення у гроб».

Розумному діалогу з довкіллям, з внутрішнім «я» навчалися українські скульптори наприкінці 1980-х і на пленерах, і під час експозицій станкових творів, де затверджувалось право природного каменю бути духовно вартісним об'єктом поза будь-які ідеологічні нормативи. І разом з тим митці готувалися до нових завдань, до якісно вищого рівня творчих актуалізацій. Утім абстрактно-авангардові інновації пластичного вислову, що тоді вважались останньою експериментальною знахідкою, насправді були, гадається, більшою мірою реактивацією з підсвідомих глибин давньої ієрофанії каменю. У минулому, коли діяла норма ієрофанії (виявлення священного), природний об'єкт або умовно оброблений скульптурний твір здобував величезне емоційно-енергетичне силове поле метафізичного походження, в якому людина здібна була духовно переродитися, буквально народитися вдруге й здобути, як під час ініціації, безсмертя духовного прозріння. Підкреслимо,

що відродження культу ієрофанії каменю на терені сучасної української професійної скульптурної практики має автохтонний закономірно-цикловий характер. І саме тому, мабуть, до тодішнього плернерного руху із задоволенням підключалися митці інших видів образотворення, зокрема графіки, керамісти. У кризових ситуаціях у кожній країні світу виникають свої умови для виникнення (відродження) культу ієрофанії каменю. Ще наприкінці XIX ст. Ф. Ніцше визначив зацікавленість культурно-мистецьких кіл давніми мегалітами, як «бажання згорнути класичну форму». Але джерело подібних спрямувань, культуротворчих інтенцій завжди лишається в колективному несвідомому певної нації, самоті кожного митця, де міститься досвід з праісторичних часів людства в цілому. Як сьогодні в Україні шанує душу каменя, відстоюючи його естетичну самоцінність, подружжя скульпторів Альошкіних, так у 1935 р. Макс Ернст із захопленням писав, як він з Альберто Джакометті «прямо-таки захворів скульптурою», котру вони робили з великих і маленьких гранітних валунів льодовика Фorno: «Чудово відполіровані часом, морозами і негодою, ці валуни вже самі собою фантастично прегарні. Ніяка людська рука не здібна відтворити подібного. Так чому б не надати стихіям копітку підготовчу працю, власну ж роль звести до продряпування на зробленому ними рун нашої власної таємниці» [81, с. 302]. Рецидив явища у світовому мистецтві мав місце й протягом 1980-х, коли у кризових умовах спочатку французькі скульптори (Бодуен, Жоліве, Громер, Вазан), потім — англійські (Ричард Лонг), американські зацікавились символізмом мегалітичного мистецтва, тоді в Бретоні відбулась виставка «Мистецтво XX ст. та мегаліти», що декларувала принцип єдності людини й природи посередництвом каміння, мегалітичної графіки. (В певній мірі можна казати, що таке бачення ландшафтної скульптури вплинуло на розвиток таких стильових напрямів західно-американського мистецтва, як ленд-арт, гео-структуралізм та ін.). Десь подібне відбувалось і в Україні, хоча із незначним запізненням.

«Ієрофанічна» творча установка характеризує і пластичні пошуки Л. Сафонові-Альошкіної, котра дотепер виконує дивовижні таємні «руна душі», проектуючи їх у структуру кам'яної маси, ідентифікуючись зі стихійним духом брили. Втім її творчості притаманна певна еволюційність. Перші плернерні композиції скульпторки поєднували в собі толерантно трансформовану ренесансну схему пластичної будови з фольклорно-казковою основою народного світобачення. Дуже вдалий синкретизм демонструє ямпільська робота «Перлівниця» (1986), зроблена на березі р. Мурафи в с. Буші й тому, мабуть, уява авторки повністю занурюється в міфопоетичний образ. Блок каменю від початку за формою асоціювався з мушлею, причому автор пластично акцентує фактурну красу кольорових крапель шаруватого пісковика так, ніби на поверхні мушлі мерехтять хвилеподібні тіні річкової течії. Обране пластичне рішення є не просто формальною даниною

підкресленої декоративності мистецького вислову, більшою мірою воно апелює до свідомого розпізнавання тих таємних, закодованих у хаотичній матерії мотивів, що пропонує сам блок каменю. Чи не від цього композиція притягує глядача, спонукаючи до чуттєво-дотичного (тактильного) спілкування. Наближуючись до скульптури, аби торкнутись шерехатої поверхні пісковика, помічаєш, як вона поволі розгортає перед тобою власні таємниці. Форма мушлі містить, мов у полоні, постать «мисливця за перлинами», м'яким рельєфом виштовхуючи із себе об'єм оголеного тіла людини, що повторює гнучку пружність стулки, не порушуючи, однак, неподільної цілісності співіснування. Цікаво, як скульпторка інтуїтивно тут передбачає гармонійне вирішення кардинальної проблеми людства нового тисячоліття: возз'єднання під знаком Водолія двох парадигм мислення — язичницького біокосмізму світовідчуття та ренесансного антропоцентризму, а отже, об'єднання двох внутрішніх центрів — людини й Універсума. Ця істина фіксується й в іншому бушанському творі Сафонові-Альошкіної — «Сонце-Місяць». Але цей твір належить уже повністю фольклорно-міфологічній формі мистецького вислову: архаїчні герої космогонічного міфа, що утворюють Всесвіт, композиційно намагаються трансформувати дуальність існування у гармонію цілісності, складаючись з двох частин колись єдиної брили. Фольклорно-антропоморфні образи відтворюються автором як монументальні барельєфи на аверсовому боці розколотого блоку, що лежить на зеленому газоні парку скульптур. Казковий персонаж, котрий з легенд і народної творчості перейшов у християнську іконографію, тепер звертається до сучасника, нагадуючи давню мудрість: фізичне сонячне світло дарує ріст усьому матеріальному, але шанувати потрібно і таємне духовне сонце волхвів — Місяць, який дарує життя у вічності. Логічним продовженням цієї філософської сентенції є твір О. Альошкіна, встановлений по інший бік стежки парку. Його «Човен долі» складається з двох антропоморфних кам'яних стовпів, що хрестом покладені один на одний, натякаючи на відомий ще дохристиянським народам символ хреста і маніфестуючи одвічний пошук людиною втраченого на землі безсмертя духу. Вибір власної долі кожний здійснює сам, скульптура підштовхує глядача до усвідомлення цієї істини, адже життя — то мандри на човні долі поміж двох крайнощів: потоками мертвої та живої води, що персоналіфіковані антропоморфними постатями, які також є матерією й духом, плотським і духовним чи іншими дуальними опозиціями єдиного світу.

Повертаючись до творчої еволюції Сафонові-Альошкіної, досить показовою у загальному розвою української плернерної пластики, відзначимо, що з 1990-х вона залишає антропоморфність формотворення й концентрується на «хвильовому енергетизмі» пластичного вислову. Її метаскульптури (а метафізичне в них дійсно превалює над формальним, диктуючи певне образно-композиційне рішення), що кристалізують в об'ємно-просторових структурах плинні магнітно-силові

струми; струми, що вирують у докїллі, створюючи дивні мережива з вітальних еманаций каменю, рослин, думок і чуттів людей, аури місцевості, Всесвіту. Внаслідок зіткнення кількох різних типів енергетичних імпульсів виникає унікального ритму й графіки пульсуюча біоструктура. Її характер відчуває несвідоме автора. Так, підкорюючись інтуїтивним медитаціям, «руни» Всесвіту фіксуються на поверхні каменю: в Івано-Франківську то була «Тиша» (1999), в Коломиї — «Тїнь крила» (2000). Це — ювелїрно витончені (їноді, здається, до надмірного) орнаментальним вбранням кам'яної маси, що втрачають вагу й об'єм і ніби розчиняються у просторі. Але на тлі цієї досконалої маестрії зберігає особливу привабливість і теплоту споглядання природи оком серця одна з перших творчих спроб художниці — замшілий круглястий камїнь з чудернацькими нашаруваннями геологічних формоутворень, що привернув увагу скульпторки на пленері в Гальжбїївці (1989), і де вона лише толерантно-непомїтно підкреслила природну красу й естетичні якості каменя. То були перші кроки (тоді ще підсвідомі) у відродженні ієрофанїї каменю, котрі через 10 років набули статусу свідомої філософсько-естетичної концепції творчих спрямувань. Крім того, подїбні експерименти в пленерній практиці стали поширюватись, зацікавлюючи багатьох інших митців, які в цілому дотримувались ренесансно-фігуративної схеми пластичного вислову. Наприклад, до подїбної концепції несподївано відчув тяжіння львів'янин Ю. Мисько, котрий під час дїї симпозиуму в Коломиї (2000) виконує композицію «Вир» — квіткоподїбну структуру із просторовою цезурою. Її образ концентрується навколо есхатологічних роздумів, де не кїнець віджилого свїту має цїнність, а початок іншого — нового. Так, майбутній Великий Вибух — за задумом автора — ладен відтворити краший, гармонїйніший Космос. Втїм і в людському житті трапляються подїбні катаклїзми, що виводять особистість на вищий рївень свідомості. Митець відчуває співпричетність з долею Галактики, прагнучи самовдосконалення: «Добрий скульптор — вїчно в русї, в пошуках, йому огидне самозаспокоєння. Він прагне вилущити з матерїалу суть. Скульптура стає істотою, якою керують ті ж закони, що й нами» [82].

Психологічні тонкощі творчого діалогу скульптора з каменем, так, як і глядача, досліджувала з позицій глибокої психологїї послїдовниця юнгівської філософської школи Анієла Яффе. Вона доводить, що «одушевлення окремого каменя слїд розглядати як проєкцію на нього бїльш чи менш чїткого змісту несвідомого» [83, с. 302]. Тобто, якщо митець обмежений бажаннями зовнїшньої особи, його творчїсть фіксує лише екзистенційні фантазїї тїні та виштовхнутї у підсвідоме комплекси, а отже, істинний зміст архетипальних образів колективного несвідомого залишається незадіяним. Якщо митець духовно пробуджений і прислухається до внутрїшнього голосу (за Юркевичем, це й є «філософїя серця»), такий митець керується в творчості глибокими змістами архетипів, що частїше



Международный скульптурный симпозиум в Ивано-Франковске, 1999 г.

1. А. Алешкин. Куриный бог. 2. Б. Фреев. Бегство в Египет. 3. А. Микитюк. Мария. 4. В. Протас. Диана.
5. В. Андрушко. Отдых. 6. Л. Маляренко-Мисько. Апостолы св. Петр и св. Павел



7



8



9



10



11



12

Международный скульптурный симпозиум в Ивано-Франковске, 1999 г.

7. Ю. Мисько. Воскрешение. 8. П. Алешкин. Молитва. 9. Л. Сафонова-Алешкина. Тишина.

10. Н. Степанов. Вифлеемская звезда. 11. М. Линис (Литва). Покаяние. 12. С. Зинец. Скорбящий ангел

усвідомлюються у вигляді традиційних символів, міфів, фольклорних чи релігійних мотивів. Можна говорити про існування образно-змістової ієрархії, де індивідуальні буденні проблеми, чуттєві бажання — то лише перша нижча сходинка до високого мистецтва, що належить вічному. Втім позаособистісні образи, нагнненні досвідом колективного несвідомого, спрямовують дух людини до власних висот, до пізнання себе і Всесвіту. Дивним чином митці на пленері відчувають таку закономірність, і якщо у станкових творах проявляють схильність — значною мірою — до рефлексії, публіцистичності, то ноумен місця диктує особливі критерії психології творчості, споріднені трансцендентним інтенціям. Скажімо, бушанський птах «Сирена» керамістки В. Іванькової, що притулився у підніжжі скелі, існує на тонкій маргіналії казкового й реального. Він ніби формується, виникає з кам'яного хаосу, водночас розчиняючись у самодостатній красі брили. Авторка знайшла філософський підхід у спілкуванні з живим Космосом і втілює з величезним професійним тактом глибинний архетипальний образ, шанобливо ставлячись до пластичних якостей каменя, його форми, шаруватої фактури. І тому Іванькова демонструє стримане моделювання об'єму, без зайвих вторгнень у його одвічну природну цілісність.

Отже, в Україні злам у 1980–1990-х аналогічні прагнення митців були ознакою дуже важливого наближення до «космічної літургії» (М. Еліаде) наших предків, причому пленери часто проходили під гаслом маніфестації історичних джерел, етнонаціонального коріння української культури: «Подільський оберіг», «Неоліт '96», «Тіні забутих предків»... Під час пленерних акцій митці й глядачі (серед останніх і мистецтвознавці) навчалися — звільняючись від позитивізму мислення — бачити і чути у звичайних об'єктах живої природи, природному камені в першу чергу, розумне й одухотворене життя Єдиного, частка якого присутня в кожній людині. Явище естетизації необробленого каменя реактивувало еманції «неолітичної релігії», захованої в дальніх куточках нашого підсвідомого, але проіснувало — як масове захоплення й у станковій, і в ландшафтній пластиці — недовго: всього три–чотири роки. На початок 1990-х скульптори були вже готові до ускладнення творчих завдань, добре засвоївши перші уроки пізнання всієї шкали образно-пластичних можливостей каменю як метафізичного співавтора мистецького твору. Таким чином, уже від початку 1990-х у вітчизняній монументально-декоративній скульптурі поширюється нова фаза творчих спрямувань, головна мета якої — опрацювання архетипальних імпульсів самості українства, усвідомлене оформлення образів колективного несвідомого в конкретні образи символічного сенсу. Скульптори обирали за основу певний паттерн (ідею, міф, релігійний сюжет чи мотив, фольклорно-казкову фабулу тощо) і усвідомлено втілювали власне ставлення до теми, не сподіваючись лише на абсолютну інтуїцію або тіньові екзистенції індивідуального несвідомого.

Досить показовим тут є звернення багатьох скульпторів — поряд з іншими митцями суміжних видів образотворення — до символізму української писанки, відтворюючи в монументально-декоративних формах цей вічний образ оновлюючого відродження світу, людського буття тощо. Так, О. Альошкін (Тростянець '86), Г. Нікулін (Київ '98), В. Андрушко (Коломия '2000) та інші скульптори осмислюють ідею космічного яйця й різними образотворчими засобами намагаються підкреслити невичерпну актуальність давнього міфу про походження Всесвіту, богів, людини, пластично акцентуючи насамперед ідею духовного запліднення світів, котрі єднаються спільним джерелом життя — Sanctum Sanctorum (лат. — свята святих). При цьому, якщо в станковій пластичній митці частіше прагнули до самовиразу й різних форм екзистенційного виразу поштовхів душі, то плернерна скульптура, саме завдяки її щільному зв'язку з природою (скульптура народжувалась і залишалась жити просто неба), зміцнювала час від часу своє розуміння основ традиційної культури, котра, за виразом М. Еліаде, виявляє «зацікавленість тільки до зразкових моделей та парадигматичних подій, а не до часового й індивідуального» [84, с. 141]. І дійсно, з завершенням ХХ ст. митці прагнуть зафіксувати — працюючи в умовах плернерів — найчастіше еманції колективного несвідомого. Вони звертаються до споконвічних тем і образів, що бентежили думки і серце наших предків, а нас тепер споріднюють з минулим, спонукаючи сприймати традицію не застиглою догмою чи схемою формальних засобів, а живим, актуальним єством, духовним потенціалом сучасного життя. Тільки так, згідно з М. Еліаде, «індивідуальне існування (митця та його твору. — М. П.) стає й залишається існуванням цілком і абсолютно людським, відповідним і значимим у тій мірі, в якій воно здатне надихатися накопиченим досвідом і думками. Не знати або забути зміст цієї “колективної пам'яті”, що витворена традицією, рівнозначно регресії до “природного” стану (стану дитини, що знаходиться поза культурою), регресії до “гріха” або до катастрофи» [85, с. 128]. Тим-то постмодерністичне мистецтво катастроф у контексті українського плернеру не існує, як відсутні й твори есхатологічно пригнічені. Тут інша ситуація й передумови творчості. Навпаки, кожна робота втілює надію на позитивне, гармонійне вирішення всіх протиріч згасаючої ери. Вельми показовим є той факт, що з усіх матеріалів саме камінь здобув функції реаніматора пластичної свідомості українських скульпторів. Кам'яна скульптура опинилась несподівано в авангарді оновлюючих заходів, повертаючи життя й красу бронзовим витворам (хоча сьогодні бронза знов у полоні, тепер вже арт-бізнесової кон'юнктури ринку). Втім, як доводить практика, кам'яна пластика надає можливостей повернути цілісність мистецької свідомості — поєднанням двох центрів колись єдиних природи й людини, і саме вона застерігає скульптурні симпозиуми від руйнівних постмодерністичних енергій.

О. Ф. Лосев якось підкреслив цікаву закономірність в історії культуротворення: «Позаяк учення про самість володіє останнім синкретизмом, на який тільки здатна думка, то воно зустрічається передусім або на початку, або наприкінці існування того чи іншого типу культури; на початку — тому, що будь-яка культура взагалі починається із інтерпретаційного виявлення власного головного міфу, наприкінці ж — тому, що тут цей міф здобуває найповнішу розробку і найадекватніше відображення в думці» [86, с. 356]. Полістилістичну міфотворчість у скульптурі 1990-х дійсно можливо зрозуміти саме в контексті вчення про самість, адже мистецтво стало на індивідуалістичну платформу, де фахівець повинен розрізняти тіньові фантазії персонального «єго» митця від його підсвідомих імпульсів архетипальних образів, зміст яких належить колективному несвідомому психічного ладу митця. Отже, українська культура розпочала новий виток формування «власного головного міфу» наприкінці ХХ ст. потужним рухом відродження традиційно-базових основ національного менталітету, повертаючи сучасності духовність як сакральну-міфологічне мислення, як рятівний шлях подолання тотальної кризи суспільства. Утім спонтанність цих процесів, їх підсвідома хаотичність, неконтрольованість на початку, тепер — у новому циклі ХХІ ст. — стабілізується в більш усвідомлені, глибинно відчуті форми образно-пластичного вислову високої професійної культури. У більшості плернерів ми можемо бачити, як митці повертаються до фігуративізму на якісно новому рівні, де форма сприймається генератором символічних змістів, а образ здобуває алюзійну дискретність з виходом в метафізичні сфери творчої думки. (До речі, у 1987 р. Люсі Сміт, констатуючи для західно-американської скульптури тенденцію повернення до фігуративізму, схвилювано підкреслює подальше зростання дегуманізованості сучасної скульптури [87].)

Унікальність досвіду українських плернерів стає наглядною, якщо порівняти їх з розповсюдженими кілька років тому плернерними акціями Китаю, зокрема в Ченьчуні, куди запрошуються серед інших гостей й наші митці. Східні симпозиуми утворюють «музейні» збірки найсучасніших витворів західних митців. Причому практикується варіант, коли відомий скульптор не приїжджає, а надсилає лише ескіз, який переводять в матеріал китайські робітники, послугами котрих широко користуються усі інші учасники плернерів. Внаслідок, парк скульптур там більш асоціюється з антикварною лавкою чудернацьких речей, де можна побачити різноманітні стилістичні напрями різних країн і — в першу чергу — проблеми кризи образотворення, девальвацію високих ідеалів, зацикленість на холодному концепті і порожній архітектонічній знаковості. На такому тлі скульптури наших митців, зокрема Юлія та Лева Синькевичей, дуже вигідно відрізняються гуманістичною спрямованістю високих життєстверджуючих ідеалів і особливим шанобливим ставленням до самодостатньої цінності й краси каменя (наприклад, композиція «Крила Весни» Юлія Синькевича, 1999). Або інший взірєць.

Живописно-скульптурний пленер в Ліпанах (Словаччина) 2001 р., де Україну представляли львів'янин Ю. Мисько та киянин В. Протас, працюючи в дуже твердому камені — травертині (за звичаєм використовують на пленерах швидкий та зручний у обробці пісковик або вапняк). Пост-постмодерністичні тенденції в українському мистецтві, зокрема в ландшафтній скульптурі, апелюючи до етнонаціональних мистецьких традицій і толерантно поєднуючи архаїчну та ренесансну парадигми, демонструють вдале використання формально-змістових програм такого потужного стилістичного напрямку межі ХІХ–ХХ ст., яким є модерн, зокрема його друга фаза — історизм, виключно з метою досягнення трансцендентних істин творчого задуму. Елементи віденської сецесії (де кам'яна пластика елегантними деформаціями акцентує образно-емоційну специфіку міфологічного персонажа) прозора нашаровуються на сучасні герменевтико-міфотворчі інтенції автора у монументально-декоративній композиції «Наяда» В. Протаса, що прикрашає під'їзд до гірського готелю «Хольція» в Ліпанах. Тоді як невеличка станкова композиція «Янгол» Ю. Миська продовжує візантинічні пошуки митців модерну. Показово, що фінансово-керівні й мистецькі кола Словаччини (а пленер мав і комерційну складову) підтримують прагнення української групи відновити мовні моделі нео-класицистичних та модерних мистецьких традицій з акцентуванням саме духовно-емоційної наповненості образу.

Отже сьогодні є усі підстави казати про те, що українська ландшафтна монументально-декоративна пластика більш послідовно і наполегливо, ніж професійний живопис чи графіка, повертає собі якість «деміурговості» (Анрі Корбен), завдяки іманентному їй традиційному символізму архетипальних змістів. Ніби експериментальна лабораторія, пленери розробляють модель принципово нової психології творчості, де не теоретично, а практично втілюється синтез вертикалізованого світобачення за «axis mundi» біокозмизму із гуманістично-ренесансними формотворчими принципами, завдяки чому трансцендентний пошук «істинного часу» образотворення не втрачає актуальності в історичній тривалості.

Приложение 3

ИНТЕРВЬЮ С СЕКРЕТАРЕМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ УКРАИНЫ Ю. А. СИНЬКЕВИЧЕМ¹

В мае 1988 г. в Киеве проходил Всесоюзный скульптурный симпозиум в камне, организованный в контексте программы празднования 1000-летия Крещения Руси. В результате на Владимирской горке, в историческом сердце столицы, был разбит парк современной скульптуры, существенно укрепивший социокультурный статус украинских пленэров, воспринимающихся теперь широкой общественностью не столько зарубежной диковинкой, сколько вполне традиционным явлением отечественной культурной жизни².

Скульптурный пленэр как особая форма творчества художника под открытым небом непосредственно в материале,

¹ Интервью М. Протас, проведенное в связи с торжественным закрытием Киевского скульптурного симпозиума 1988 г., приуроченного к празднованию 1000-летия Крещения Руси, не было опубликовано журналом «Образотворче мистецтво». Рукопись с личными правками и пометками Ю. Синькевича хранится в архиве М. Протас.

² Представлены такие скульптуры: Е. Прокопов «Память» (Киев); А. Кочарян «Фидаи», «Адам и Ева» (Ереван); С. Нурсипаев «Ветер» (Джамбул); В. Гамаль «Кобзарь» (Черновцы); Ю. Синькевич «Птицы Чернобыля» (Киев); В. Винниченко «Материнство», «Фонтан жизни» (Ленинград); Г. Воронов «Семья», «Экологический мотив» (Москва); В. Федичев «Князь Владимир» (Киев); А. Владимиров «Торжество бытия» (Киев); В. Шишов «Ярослав Мудрый. Прошлое и настоящее» (Киев); О. Косткевич «Ярославна» (Киев); А. Костин «Вошедшие во время» (Киев); В. Протас «Сизиф» (Киев); Ю. Мисько «Георгий Победоносец» (Львов); А. Дяченко «Кокон» (Киев).

минуя промежуточные стадии заготовки гипсовых моделей, получил широкое распространение на Западе после Второй мировой войны. У нас в стране, начиная с 1970-х, регулярно стали проводить скульптурные пленэры (регионального, всесоюзного и даже международного формата) республики Прибалтики, за которыми последовали республики Средней Азии, Кавказа, а также Белоруссия. Украина подключилась к пленэрному движению лишь два года назад, но весьма активно: в 1986–1987 гг. стартовали сразу два центра локализации скульптурных симпозиумов. В дереве (дубе) работали пленэристы Тростянца (Сумская обл.); в камне — в селе Буша и его районном центре Ямполье (Винницкая обл.). Так что большинство участников Киевского скульптурного симпозиума имели за плечами уже некоторый опыт пленэрной деятельности.

Неуклонное расширение географии пленэров в Украине свидетельствует о живой динамике все возрастающей социальной и культурной значимости симпозиумов, об активных процессах качественной модернизации монументально-декоративной пластики, решительно избавляющейся от идеологических атавизмов художественного мышления. И этот новый весьма продуктивный опыт требует серьезного критического осмысления и научного исследования уже теперь, так что первым «камнем», закладываемым в будущее аналитическое здание культуры скульптурных пленэров, является настоящее интервью сотрудника Института искусствознания, фольклористики и этнологии Академии наук УССР Марины Протас с секретарем правления Союза художников УССР — Юлием Львовичем Синькевичем, скульптором-фундатором скульптурных симпозиумов в Украине.

М. П.: Юлий Львович, еще задолго до того, как украинские скульптурные пленэры стали реальностью отечественной художественной жизни, наши художники принимали участие в симпозиумах, проводимых другими республиками, а также — выезжали на пленэры за рубеж. Ваш собственный стаж пленэрной деятельности исчисляется с 1978 г., когда Вы были приглашены Международным скульптурным симпозиумом для работы по дереву в венгерский город Надьятад. Чем, на Ваш взгляд, мотивировалось живое стремление украинских скульпторов пробовать свои силы в этом молодом творческом опыте, почти за 10 лет до того момента, как в нашей стране утвердилась подобная практика, тем более что сегодня международные контакты пленэристов несколько не снизили темп? Например, Вы в прошлом году побывали на симпозиуме в ГДР, а В. Шишов — в Болгарии, где ему присудили Гран-при (помнится, все коллеги с неподдельным интересом изучали отчетный фотостенд Шишова, вывешенный в вестибюле СХУ). В этом же году, сразу по завершении Киевского симпозиума, его два участника продолжили работу на следующих симпозиумах: Вы отправились в Одессу, а О. Косткевич

выехал в ГДР. Очевидно, труд скульптора в таком предельно насыщенном режиме требует и высокого профессионального мастерства, и психосоматической стабильности, что не всякому скульптору по силам.

Ю. С.: Начну издаека. По приезде с первого своего симпозиума, состоявшегося в 1978 г. в Венгрии (г. Надьятад), я подал большую обстоятельную докладную записку в ЦК КПУ и в СХУ. Очень хотелось сразу же заинтересовать руководящие органы Союза художников и директивные органы в подобного рода начинаниях — зародить симпозиумы на Украине. Но тогда это не нашло поддержки. Тем более что мнение Председателя СХУ В. З. Бородая тогда было однозначным: за два месяца, как считал он, уважающий себя скульптор не согласится делать серьезную скульптуру. Не знаю, что думает на этот счет Василий Захарович сегодня, но полагаю, успешное участие в разного рода симпозиумах его учеников убедило его в обратном. Если бы еще тогда у нас стали проводиться симпозиумы, то десять лет их развития дали бы уже большую плеяду скульпторов, свободно владеющих работой в твердых материалах (камне, дереве), что сильно бы повысило культуру и разнообразие пластического языка украинской скульптуры.

Международные пленэры привлекают своей соревновательностью и возможностью познакомиться с разными пластическими школами и манерами; дают возможность, что называется, «других посмотреть и себя показать». А что касается опыта, то наше умение свободного выражения своей композиционно-пластической идеи, что до недавнего времени отсутствовало, очень привлекает на международных симпозиумах.

Достижения же Виталия Шишова, хорошо принимаемые и высоко оцененные работы других украинских скульпторов только подтверждают мысль, что долго искусственно сдерживаемое проникновение нашего искусства за рубеж, найдя возможность быть представленным, дает свои положительные результаты. Я думаю, что скоро на наши симпозиумы с удовольствием поедут представители зарубежного искусства, и поверьте нам, при данном положении дел в скульптуре не нужно будет краснеть за нее.

Что же касается возможности в столь короткий симпозиумный срок высказаться, и даже на нескольких симпозиумах, то мне это напоминает выброс из котла долго сдерживаемого пара. А, кроме того, симпозиум — это удивительная атмосфера отдыха, общение единомышленников и слияние с любимой работой без каких бы то ни было отвлечений. Все это дает удивительные результаты — в полтора, в два месяца законченное произведение.

М. П.: Каждый симпозиум имеет свою специфику, связанную не только с эстетической, идейной, просветительской функциями, но и с историко-культурной памятью определенного региона. Проведение Киевского симпозиума совпало с празднованием сразу нескольких праздников: Дней Киева, 1000-летия

Крещения Руси, 70-летия Ленинского плана монументальной пропаганды. Во всех этих аспектах симпозиум прозвучал на достойном уровне, подняв планку профессионального мастерства пленэристов на весьма впечатляющую творческую высоту. Установленные на Владимирской горке монументально-декоративные композиции привлекают широкого зрителя первым делом именно историко-культурной проблематикой, не теряющей в современности герменевтической остроты. Тем самым опровергая распространенное ошибочное представление, будто пленэрная пластика должна представлять собой исключительно камерно-лирические ландшафтные композиции. Скульпторы же предложили вниманию посетителей парка темы отнюдь не отстраненно-созерцательные, но такие, что затрагивают злободневные наши переживания, особенно в сфере глобально-экологического кризиса, техногенных катастроф, как, например, Ваша композиция «Птицы Чернобыля», либо знаковый эквивалент проблемы представлен работой Г. Воронова «Экологический мотив». Правда, в присутствии для нас сегодня постчернобыльском драматическом контексте воспринимается, пожалуй, любая гуманистическая тема, и даже аллегорические композиции, посвященные красоте и обаянию молодости, материнству и пр., звучат теперь в какой-то беспокойной тональности, с внутренним напряжением, что присуще даже максимально интровертной скульптуре А. Дяченко «Кокон» или исполненным возвышенных аллюзий скульптурам С. Нурсипаева «Ветер», В. Винниченко «Материнство», А. Владимировой «Торжество бытия», Г. Воронова «Семья» и В. Шишова «Прошлое и настоящее». Это же тревожное ощущение не покидает при восприятии работ мифологических и философско-культурологических интенций. Так, «Память» Е. Прокопова, «Вошедшие во время» А. Костина, «Георгий Победоносец» Ю. Мисько, «Сизиф» В. Протаса, эстетическая программа художественных структур которых обладает весьма ощутимой болевой точкой современной проблематики. Даже сугубо историческая тематика транскрибируется скульпторами в катарсическом аспекте: работы О. Косткевича «Ярославна», А. Кочаряна «Фидаи», В. Федичева «Князь Владимир», В. Гамалы «Кобзарь», В. Шишова «Ярослав Мудрый». Иными словами, при широком тематическом диапазоне общей спецификой скульптур явилась активная социальная позиция скульптора, остро переживающего непростые взаимоотношения духовно-гуманитарного и социополитического аспектов культурного бытия.

Как Вы считаете, Юлий Львович, программа пленэра была актуализирована в полной мере? Стал ли он действительно значимым событием для города и собственно пленэристов?

Ю. С.: Колоссальный дефицит в пленэрной скульптуре для наших городов, поселков и сел как производное породил движение симпозиумов. В этом отношении наши областные и республиканский Союз художников чутко почувство-

вали пульс времени и задолго до соответствующих решений и постановлений перестроечного плана поддержали движение симпозиумов. Скульпторы, получив возможность свободного творческого выражения своих идей в материале без чьей бы то ни было указки, начали осуществлять сокровенные наболевшие темы, плюс к этому — большая гражданская ответственность, ведь все же работы устанавливаются в столице, а у большинства — в родном городе, все это вызывает повышенную самокритичность и предельную требовательность к себе и своему творчеству. Отсюда, как Вы справедливо заметили, все у скульпторов соотнесено с нашим временем, говоря о высокой гражданской ответственности художника, отсюда же и действительно широкий диапазон творческих установок. Время сейчас такое.

Я считаю, что Киевский пленэр удался, хотя, конечно, не все работы равноценны. Но симпозиум, дающий две, три хорошие работы, считается вполне удачным. Здесь же мы имеем значительно большее число удачных вещей. Я думаю, что даже при еще столь коротком сроке экспонирования только-только установленных на Владимирской горке скульптур виден огромный интерес киевлян и гостей к экспозиции. А уж наше восприятие композиций на месте установки превзошло все самые смелые ожидания¹. Очень хочется, чтобы организационные недоработки по обустройству экспозиции парка скульптур были завершены как можно скорее, ведь для каждой композиции необходим надежный фундамент, не говоря уже о сопроводительном этикетаже, но это уже забота городских властей.

М. П.: А по какому принципу производился конкурсный отбор авторов, желающих принять участие в Киевском пленэре? Ведь работа в полевых условиях и при жестких сроках, о чем Вы уже упоминали, требует также и нестандартных критериев оценки.

Ю. С.: Для Киевского симпозиума жюри руководствовалось принципом приоритета скульпторов-киевлян. Во-первых, мы пошли на это, чтобы дать возможность киевлянам поработать для родного города; во-вторых, один из самых многочисленных в республике отряд скульпторов высокого профессионального уровня — это скульпторы Киева; в-третьих, почти все киевляне, участвующие в Киевском пленэре, уже имеют опыт одного или нескольких всесоюзных, республиканских и даже международных симпозиумов. Приглашенные из других регионов Украины Юрий Мисько и Володя Гамаль оценивались по опыту работы: первый — как участвующий в Ямпольском симпозиуме, второй — как обладающий опытом обработки камня. Приехавшие из Москвы, Ленинграда, из Армении и Казахстана скульпторы точно так же уже участвовали в наших симпозиумах,

¹ Работы были перевезены с рабочей площадки пленэра, располагавшейся на территории Выставочного комплекса ВДНХ Украины в Голосеевском районе.

как Геннадий Воронов, заявивший о себе на Тростянецком симпозиуме, или же зарекомендовали себя профессионалами, владеющими тонкостями искусства обработки камня, как Алик Кочарян и Володя Винниченко. Но это не обязательное правило. На симпозиум может приехать любой скульптор, изъявивший желание участвовать. Но лучше, чтобы предварительно перед серьезным всесоюзным или международным симпозиумом художник прошел практику республиканского пленэра. У нас таким базовым полигоном может стать Ямпольский пленэр по камню и Тростянецкий — по дереву. Вообще, я призываю смелее пробовать свои силы молодых скульпторов и скульпторов любых возрастов, как это обычно имеет место на зарубежных международных пленэрах. И тогда возникает настоящий дух соревновательности, дружбы и той не казенной, а настоящей передачи опыта и мастерства. Ведь работа в твердых материалах — это еще и технический опыт, который приобретается годами работы в материале. А опыт работы армянских скульпторов говорит о том, что это также опыт поколений. Участвовать, однако, можно любому, желающему сделать талантливое самобытное произведение.

М. П.: Учитывая, что первый опыт организации симпозиумов принадлежит зарубежным странам, а мы ориентируемся на их солидный багаж в данном вопросе, также мечтая насытить пластическими акцентами наши парки и скверы, погасив тот самый острый дефицит, о котором Вы говорили, думается, что нам удастся довольно быстро уравнять ситуации. Тем более что мы идем ускоренными темпами, а ведь западные пленэры потратили значительно более длительный период на «раскачку» и преодоление инерции общественного мнения. Например, скульптор из Великобритании Элизабет Фринк, страстно пропагандируя ландшафтную пластику для массового зрителя, отдыхающего в рекреационных зонах, еще на рубеже 1970–1980-х искренне сожалела о медленных темпах проникновения искусства в социальные зоны: «Уже много сделано для того, чтобы помочь людям преодолеть страх перед искусством, — говорит она. — Но именно скульптура добилась немногого. Для англичан очень важны театр и кино, но в живописи мы плохо разбираемся, а скульптуру большинство просто не воспринимает. У нас великолепные парки, но в них — пусто, а ведь пока люди не будут видеть скульптуру вокруг себя, они не начнут относиться к ней как к естественной и важной стороне жизни» [88, с. 7]. К сожалению, нам в этом вопросе тоже нечем похвастаться, и 70 лет Плана монументальной пропаганды мало чем помогли в окультуривании коллективного сознания общества, особенно если вспомнить печальные примеры вандализма, разрушающего скульптуру не только в наших городах, но также в Москве. Что Вы думаете, Юлий Львович, на этот счет? Может быть, нам еще рано прививать высокий стиль общения с искусством в «местах общественного пользования»?



1



2



3



4

Всеукраинский скульптурный симпозиум, посвященный 1000-летию Крещения Руси. Киев, 1988 г.

1. О. Косткевич. Ярославна. 2. А. Костин. Вошедшие во время.

3. В. Шишов. Ярослав Мудрый. Прошлое и Настоящее. 4. Е. Прокопов. Память



5



6



7



8

Всеукраинский скульптурный симпозиум, посвященный 1000-летию Крещения Руси. Киев, 1988 г.

5. Ю. Синькевич. Птицы Чернобыля. 6. В. Протас. Сизиф. 7. А. Дяченко. Кокон.

8. В. Федичев. Князь Владимир

Ю. С.: Пускай не обижается наш зритель, но мне он в своем поведении и неподготовленности для восприятия пленэрной скульптуры напоминает ребенка, который непременно хочет разобрать новую игрушку. Даже при актах откровенного вандализма (это скорее исключения, чем правило) нужно работать, насыщать парки скульптурой. Другого пути воспитания зрителя я не вижу, да и его вообще нет.

Симпозиум — это не только опыт для скульпторов, это опыт для искусствоведов, это школа для зрителя и особенно для руководителей района, города, республики. Это искусство, идущее в массы, в жизнь, это — не боясь высоких слов — Ленинский план монументальной пропаганды в действии. Потом из парков скульптура выйдет в микрорайоны, займет свое место возле школ, детских площадок и детских садов. Там, где не пройдет симпозиум, скульптуру смогут заказывать в наших комбинатах. Я вижу возможность активизации проникновения скульптуры в наш быт, кстати, как это после долгого застоя наблюдается на Западе.

М. П.: Да, для реализации этой цели зарубежными коллегами делается немало. В Венгрии, например, проблема популяризации искусства среди широкой зрительской аудитории решается экспериментальными формами выставочной деятельности, созданием художественных школ, центров профессионального и народного творчества на периферии с учетом сырьевой и промышленно-технической базы, где и проводятся различные симпозиумы (по керамике — в Кечкемете, по резьбе по дереву — в Надьятаде, по камню — в Виллане и т. п.). И каждый сезон творческих работ завершается организацией выставок, музеев (под открытым небом в том числе), временных и постоянных экспозиций. В этих условиях художники получают неограниченные условия для экспериментаторства, обмена опытом и техническими секретами мастерства, для дискуссий, укрепления дружественных отношений с соотечественниками и зарубежными коллегами. Такие форумы имеют поддержку городских и государственных институций, крупных региональных предприятий.

В этой связи, как Вы полагаете, возможен на Украине аналогичный опыт специализированных симпозиумов, пусть не ежегодных, но проводимых раз в два-три года? И ждет ли такая заманчивая перспектива киевские пленэры?

Ю. С.: Я вижу возможности субсидирования симпозиумов большими промышленными комплексами, предприятиями. Например, проводить их на базе керченских судостроительных заводов; у нас в Киеве — на базе Института электросварки им. Е. О. Патона Академии наук УССР возможен международный симпозиум по скульптуре в сварном металле, и т. д.

Но нужно принять и новую форму оплаты симпозиумов подобного рода. За скульптуру, после ее окончания, на основе творческих расценок следует расплачиваться. Кстати, тогда скульптуру будут больше ценить, уже имея

не только ее духовную ценность, но и материальную стоимость. Творческие контакты, дискуссии, обмен опытом, дружеские связи — все это уже есть на наших симпозиумах: а вот материальная сторона вопроса не только не отработана, но вообще не узаконена Министерством финансов. Печально известное событие — Николай Степанович Мельник, председатель Тростянецкого исполкома, был наказан 800 рублями вычетов из зарплаты за то, что истратил на содержание скульпторов не 2.50 в сутки, а 3.80. И это несмотря на оставленную в дар городу скульптуру общей суммой 150–200 тысяч рублей! Абсурдная ситуация повторяется почти на каждом симпозиуме, когда доходит дело до финансирования этих прогрессивных начинаний. Но ведь оплату симпозиумов можно производить, к примеру, за счет узаконенных двух процентов от каждого городского строительства. Ведь по закону эти деньги должны тратиться на искусство. Но, к сожалению, наши управленческие городские аппараты, привыкшие до этого времени все вопросы решать по указаниям сверху, очень мало проявляют инициативы для конкретных практических действий. А часто, как это было в Тростянце и частично у нас в Киеве, просто откровенно мешали перестраховкой и невыполнением элементарных договорных условий. Пора узаконить на уровне Совета Министров и Министерства финансов это архинужное и прогрессивное начинание, иначе оно постепенно захлебнется, несмотря на большой энтузиазм отдельных руководителей, скульпторов и Союза художников.

Невзирая на небольшой срок пленэрной практики, в республике уже имеются определенные города, служащие своего рода опорными пунктами по проведению симпозиумов. Это, уже названные Тростянец, где дважды проводился симпозиум по дереву, Ямполь — по камню. Кстати, в Ямполье, имеющем прекрасный светлый песчаник, можно было бы по линии республиканского фонда создать базу вроде Седневской: прекрасные природные условия, река Днестр, камень, место, издавна славящееся своими народными каменными промыслами. Это была бы чуть ли не первая подобного рода база на каменном карьере в СССР.

Киевский симпозиум будет по договоренности с горисполкомом проходить раз в два года, и следующий, я думаю, будет проходить в ранге международного. Но для этого нужно еще очень много сделать.

М. П.: Подводя итог нашему разговору, хотелось бы узнать Ваше мнение относительно стилистических уникальных черт национальных симпозиумов: можно ли уже сейчас говорить о традиционной специфике украинского пластического мышления, о самобытном художественном облике наших пленэров? Вы, Юлий Львович, как участник многих отечественных, всесоюзных и международных симпозиумов в чем именно усматриваете эту специфику, если таковая имеется?

Ю. С.: Несмотря на небольшой срок проведения украинских пленэров, можно смело говорить об уже сложившихся традициях. Видимо, начало пленэров было

подготовлено всем предыдущим развитием украинской пластики. Пленэры были просто необходимы, нужно было реализовывать на практике («в натуре») накопившийся опыт и это произошло.

Стилевые особенности украинской пленэрной пластики прочитываются в чем-то неуловимом, связанном своими корнями с украинским барокко, готикой. Это не выражается в буквальном способе прямых аналогий, но дает о себе знать самой организацией ритмов, объемов, мягких силуэтных решений. Развитие плодотворных традиций, в конечном счете, уходит в современный поиск в новые качественные находки, обогащая современную украинскую пластику. Совместная работа скульпторов разного темперамента и почерка, разных возрастов и опыта — благотворно влияет на укрепление украинской школы скульптуры в целом.

Сейчас никакими силами невозможно сдерживать потребность скульпторов среднего и младшего поколений реализовывать свои идеи в твердых материалах, в работе на симпозиумах. Я думаю, что из числа участников симпозиумов последних лет мы всегда сможем делегировать 5–10 человек, причем на симпозиумы любых уровней — всесоюзного или международного, были бы приглашения.

М. П.: Есть ли у Вас, Юлий Львович, какие-либо пожелания в адрес еще не открывшихся, но ожидающих своей путевки в жизнь симпозиумов?

Ю. С.: Симпозиум — серьезное политическое и культурное мероприятие, имеющее колоссальный духовный потенциал. Скульпторы, как уже мы говорили, максимально выкладываются и в очень короткий срок создают значительные произведения. Поэтому необходимо, чтобы государственные и партийные органы городов-участителей симпозиумов, понимая это, готовились к проведению такого рода мероприятий и создавали максимум благоприятных условий для реализации задуманного художниками. А самое главное, необходимо создавать серьезную материальную базу для симпозиумов в республиканском и всесоюзном масштабах, в том числе решать финансовые вопросы принятием соответствующих постановлений.

Из опыта проведения Киевского и Одесского пленэров можно сказать, что самым сложным вопросом является и момент установки созданных скульптурных композиций. В Киеве до сих пор с мая месяца скульптуры, установленные в парке Владимирской горки, юридически не получили там права прописки. Они установлены временно, и если останутся там на зиму, то многие могут упасть, а отдельные работы, не будучи закрепленными, представляют опасность для зрителей. Но самое главное — прекрасный творческий дар городу, имеющему острый дефицит в подобного рода скульптуре, оскорбительно игнорируется целым рядом государственных учреждений. Бюрократическая волокита чиновников, привыкших до сих пор только запрещать, встретившихся с новым явлением, никак не может решить, как правильно поступить, хотя уже спустя пять месяцев ясно, что

скульптура полюбилась зрителям, и ее снятие или перенесение в другое место будет глубоко ошибочным, породив совершенно неправильные слухи и толкования. Не хочется заканчивать наше интервью на столь минорной ноте, но если такое отношение будет продолжаться и дальше, то о продлении симпозиумов в Киеве не может быть и речи. Хочется все же думать, что весомым аргументом в этом вопросе будет не это интервью, а созданный за короткий срок и радующий зрителя парк скульптуры, которому, как и будущим украинским симпозиумам — непременно быть!

Октябрь 1988 г.

1. *Элиаде М.* Священное и мирское. — М., 1994.
2. Там само.
3. *Керлот Х.* Словарь символов. — М., 1994.
4. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь. — М., 1998.
5. Там само.
6. *Элиаде М.* Аспекты мифа. — М., 1995.
7. *Майдар Д.* Памятники истории и культуры Монголии. — М., 1981.
8. *Ням-Осорын Цултэм.* Искусство Монголии. — М., 1982.
9. У истоков творчества: Первобытное искусство: Сб. статей. — Новосибирск, 1978.
10. *Бадж У.* Египетская религия. Египетская магия. — М., 1996.
11. Там само.
12. *Либрага Х. А.* Фивы. — М., 1995.
13. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь ...
14. *Бадж У.* Египетская религия...
15. 31 Бут. 19; 8 Суд. 27, 33; 17 Суд. 5; 18 Суд. 5, 14; 25 Исх. 7, 19–22; 28 Исх. 4–43; 21 Цар. 9; 28 Цар. 6.
16. *Бадж У.* Египетская религия...
17. *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. — М., 1996.
18. *Плутарх.* Исида и Осирис. — К., 1996.
19. *Либрага Х. А.* Фивы. — М., 1995.
20. *Платон.* Соч.: В 4 т. — М., 1994. — Т. 1.
21. Там само.
22. *Платон.* Ион: Соч.: В 4 т. — М., 1994. — Т. 1.
23. *Бадж У.* Египетская религия...
24. *Бадж У.* Путешествие души в царстве мертвых: Египетская Книга Мертвых. — М., 1995.
25. Там само.
26. Там само.
27. Там само.
28. Там само.

29. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія. — К., 1991.
30. *Бадж У.* Путешествие души в царстве мертвых...
31. Там само.
32. Там само.
33. *Бадж У.* Египетская религия...
34. Втор. 7:5,25; 12:2–3.
35. *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. — М., 1996.
36. *Блаватская Е. П.* Тайная Доктрина. — Смоленск, 1993.
37. *Элиаде М.* Аспекты мифа. — М., 1995.
38. Там само.
39. Словарь античности / Сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне. — М., 1994.
40. *Платон.* Ион... — Т. 3.
41. *Порфирий.* О пещере нимф // *Плутарх.* Исида и Осирис...
42. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія...
43. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу. — К., 1992.
44. Там само.
45. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К., 1992.
46. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции. — М., 1992.
47. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія...
48. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу...
49. Живопись древнего Пянджикента. — М., 1954.
50. *Щербаківський Д. М.* Українське мистецтво. — К.; Прага, 1926. — Вип. 2.
51. Научные труды ТашГУ. Вып. 232. Археология и антропология. Кн. 48. — Ташкент, 1964.
52. *Яввлих.* О египетских мистериях. — М., 1995.
53. Там само.
54. Там само.
55. *Элиаде М.* Священное и мирское. — М., 1994.
56. *Забашта Р.* До генези багатоголових/багатоличинних сакральних зображень слов'ян-язичників // Філософія. Історія культури. Освіта: Доповіді та повідомлення. Третій міжнар. конгрес українців. — Х., 1996.
57. *Яввлих.* О египетских мистериях...
58. *Плутарх.* Исида и Осирис...
59. *Бадж У.* Египетская религия...
60. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции...
61. *Бадж У.* Египетская религия...
62. Там само.
63. *Бадж У.* Путешествие души в царстве мертвых ...
64. *Бадж У.* Египетская религия...
65. *Громько А. А.* Маски и скульптура Тропической Африки. — М., 1984.

66. Там само.
67. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія...
68. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу...
69. Там само.
70. Дитячі пісні та речитативи. — К., 1991.
71. *Фрэзер Д.* Золотая ветвь...
72. *Протас М.* Українська геральдика: шлях реконструкції етногенезу // Артанія. — 1998. — № 4.
73. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции...
74. *Воронай О.* Звичаї нашого народу. — К., 1991. — Ч. І.
75. *Головацький Я.* Виклади давньослов'янських легенд, або Міфологія...
76. *Боровський Я. Є.* Світогляд давніх киян. — К., 1992.
77. *Javier Muñoz Alcalde.* Animacion de estatuas // Nuev Acropolis. — Madrid, 1993. — Mayo. — № 215.
78. *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. — К., 1994.
79. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу...
80. *Юнг К. Г.* Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. — М., 1995.
81. *Яффе А.* Камень и животные как священные символы // Человек и его символы — СПб., 1996.
82. «Тіні забутих предків»: Каталог українського симпозиуму скульпторів. — 2000. — Коломия, 2000.
83. *Яффе А.* Камень и животные как священные символы...
84. *Элиаде М.* Аспекты мифа. — М., 1995.
85. Там само.
86. *Лосев А. Ф.* Миф. Число. Сущность. — М., 1994.
87. *Lucie-Smith Edward.* Sculpture since 1945. — L., 1987.
88. Искусство Элизабет Фринк // Англия. — 1983. — № 3 (87).

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	7
Введение	9
Prolegomena под открытым небом	11
XXI век: Ландшафтная скульптура «с приоткрытой дверью».	18
Глава первая:	
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ	
В ИСТОРИЧЕСКОМ И «ИСТИННОМ» ВРЕМЕНИ	85
Предыстория скульптурных симпозиумов Европы и Украины	87
Теория стиля в зеркале пленэров	139
Стиль как стратегия эволюции культуры	162
Национальная идея в ландшафтной пластике	181
Sketch о теории нации в культурологическом пространстве.	201
Глава вторая:	
СЕМИО-КУЛЬТУРНЫЙ ДИСКУРС ПЛЕНЭРНОЙ ПЛАСТИКИ	231
Европейский культурный дискурс и пленэры Украины	233
«Камень и небо» Партенита	240
Эпитафия и здравица скульптурному пленэру в Гурзуфе	262
«Свете Тихий»: На перекрестке дорог в Седневе.	271
Однажды в Буче	318
Еще раз о Донецке.	332
Вместо заключения.	341
ПРИЛОЖЕНИЯ.	345
Приложение 1. Герофанія каменю	347
Приложение 2. Традиційний символізм скульптурних пленерів у камені	368
Приложение 3. Интервью с Секретарем Правления	
Союза художников Украины Ю. А. Синькевичем	385

Наукове видання

Марина Олександрівна ПРОТАС

СКУЛЬПТУРНІ СИМПОЗИУМИ УКРАЇНИ

Стилістично-парадигмальна еволюція

Російською мовою

Відповідальний за випуск — *А. О. Пучков*

Літературні редактори — *І. І. Кулінський, А. В. Циганок*

Обкладинка, оригінал-макет — *О. С. Червінський*

Верстання, препринт — *А. Г. Шалигін*

Коректори — *С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*

В оформленні обкладинки використано репродукцію скульптури
Володимира Протаса «Народження Афродіти» (1996)

Здано до складання 09.09.2012. Підписано до друку 13.12.2012.

Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітури «Мысль», «Оптимa».

Ум. др. арк. 32,5. Обл.-вид. арк. 23,29. Наклад 300 прим. Зам. № 12-588.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua; e-mail: ipsm2@ukr.net

Україна, 01133, Київ, вулиця Щорса, 18-Д, тел. (044) 529-2051

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво “Фенікс”»

Україна, 03680, Київ, вулиця Полковника Шутова, 13-Б, тел. (044) 501-9301

Свідоцтво суб'єкта видавничої діяльності ДК № 271 від 07.12.2000

Printed in Ukraine