

## Седнев-2008. Скульптурные пленэры в “тихом свете” критики

МАРИНА ПРОТАС

“Молча открылись ворота времени”.

*Лео Перуц*

“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*

В четвертом 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<sup>1</sup>. Статья снабжена иллюстрациями его графики и скульптуры, созданных в духе зоо-антропоморфного коллажа, в частности, приведены 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, найдется отныне любая форма и любой материал”<sup>2</sup>, нечто подобное утверждал в интервью и О.Денисенко. Между тем сами работы — презентующие художника эрудированным человеком, играющим в коллаж смысло-

пластических цитат, эманлирующих формальную стилистику исчезнувших эпох, — не несут каких-либо глубоких смыслов, сколь бы ни протестовал против данного утверждения их автор, выдавая безмерно препарированный образ за концептуально-авторское суммирование духовного опыта человечества (что, увы, так символично аннигилируется невидящим взором опустошенных глазниц его масок-портретов). На деле же, 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 же стремящийся к истинному и прекрасному художник мыслит 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” избегнет попадания в творческую психологию настоящего 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 глубокому проникновению”<sup>3</sup>. 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 настолько свято верили в божественное всеединство 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 себя 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 практике 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 в содружество. Только на этом основании

искусство является возвышенно-трансцендентным, а сам художник становится свободной духовной индивидуальностью, ведь, как сказал философ-классик, “человек, которого ничто не удивляет, живет в состоянии тупости”. Только при условии трансцендентной одухотворенности, согласно традиционным представлениям, творческая личность является собой источник-канал-“светоём” истины, наделяющий искусство внешнего мертво-застывшего мира форм божественно-абстрактным смыслом “для-себя-бытия”, тем “тихим светом”, что XIX век, по тонкому наблюдению М.Бахтина, понимал, вослед Евангелию, как эманацию пространства сакрально-божественного. Тогда, например, Ф.Н.Глинка писал о Высшей духовной реальности<sup>4</sup>:

И от забот и от сует  
В Тебя, мой тихий, кроткий свет,  
Душа приходит погружаться...  
Так путник в знойный, летний день  
Стремится к хрусталам 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”<sup>5</sup>. На культурной сцене западных цивилизаций померк свет чистых духовных эманаций современного искусства, но еще теплится тихий свет критики, который 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 време-

на 1970-х) искусствоведы и художники КГХИ выучивали на память 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”<sup>6</sup>. 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 серьезно не обязывающие макраме форм из пряжи арт-бизнеса. Растерянность, творческая дезориентация и как следствие пассивное следование наезженной колеей “апробированного”, но часто неистинного 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 и конфликтов<sup>7</sup>. Сегодня мы уже подзапоздали. Черты упадка мы так часто воспринимаем как инновационный феномен 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 “постисторической” 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”<sup>8</sup>. Но проблема в том, что современные маргинальные тенденции отказали этому духовному всеобщему содержанию. От конца 1980-х годов эта яркая примета маргинальной растерянности художника, утратившего фундаментальную парадигму творчества, выдается за актуальное новшество, по уровню мастерства равное универсализму титанов итальянского Ренессанса (помните, 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 в начале XIX в., настало время возвращения к скульптуре, и не только одних скульпторов, — графиков и живописцев также). 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 культурным феноменом эпохи. Но ведь на такой высокий статус художественного события художники 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 приро-

да строит свои виды, подвиды, классы и роды из известного набора атомов таблицы Д. 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, як ось у роботі «Кентавр». Це певні пластично-композиційні елементи, які створюють певну композицію, а композиція — настрої роботи”<sup>9</sup>. Не остается ли ощущения, будто что-то мы упустили важное в таком редукционистском 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, которая уже переступила порог нового дома эпохи Водолея, но напоследок китчево надругалась над христианским символом рыбы, превратив его в концептуальный знак, лишенный образного возвышенно-субстанционального смысла (вот уж сколь узколобосудьбоносными 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)? 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 “светоём” истинного искусства, как его понимали классики, и, не забывая подмечать ошибочное, рассказать под-

робнее 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 году 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 Батуринаского Международного скульптурного симпозиума и особенно оказался кстати в случае с Полтавским Международным симпозиумом, где скульпторы не убоились коснуться гоголевской темы нечистой силы и навевались в реставрируемую деревянную церковь Седнева, где когда-то снимался по Гоголю «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 украшаются по традиции времен Просвещения произведениями скульптуры; второй пленэр был посвящен празднованию в Полтаве Дня города и 200-летнего юбилея со дня рождения Н.В. Гоголя, и оба пленэра избрали для выполнения ландшафтных произведений садово-паркового искусства Дом творчества в Седневе. Из его лона произведения художников, навеянные тихой гармонией его полей и священных рощиц, перевозили по предназначенному им адресу и устанавливали в специально продуманных архитектором для каждой работы зеленых зонах парков Батурина и Полтавы.

Впрочем, даже если бы мы не центровали аналитический ракурс статьи, заданный поэтико-иконическим термином “тихий свет”, на сакрально-субстанциональном содержании творческих интенций скульпторов, мы все равно были бы обязаны отталкиваться от оп-



Церемония открытия и освящения Батуринского пленэра

тических 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.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»<sup>10</sup>. Воспоследуем же в этот мир, избрав себе надежным провожатым гегелевский эстетический взгляд как гарантию отличия истинного образа и смысла от мнимого.

На протяжении летнего седневого сезона было создано более 30 произведений садово-паркового искусства. Их можно было анализировать и классифицировать по разным оценочным шкалам: например, по банальной тематической схеме либо по формально-стилистической, отделяя абстрактные эскизы

пластического высказывания от традиционно фигуративных, генетически связанных то с пластикой классицизма, то реализма, а то 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 каменных блоков. Почему мы углубились в столь капризную проблему эстетики, желая «простучать» каждое произведение на предмет его «внутренне-внешней» истинности, надеемся, мы уже объяснили во вступлении статьи, т. е. мы руководствуемся, может быть, утопическим на сегодня 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, предположенный художественным бытием. Еще 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 потенций и ударной мощи” искусства. Эти культурологи убеждены, что 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 дали прошлому трезвой оценки и для себя не осознали позитивы и негативы его программных установок. Напомним, официальное благословение движению постмодернистских маргинальных жестов художникам было дано еще 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, дозволив поработить себя несублимированным сексуальным фантазиям. Но полиструктурность и плюральность многоязычия “после-современного” искусства, как обнаружилось, стала непосильной для не подготовленной к такой расширенной программе психологии творчества само-

го художника, сознание которого не успело расшириться до ницшеанского сверхчеловека или “постмодерного человека” Рудольфа Панвница. Поэтому поверхностно-техническая плюральность языков искусства и концептуализация культурных кодов в произведениях художников (уже без духовно-субстанциальной 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 препарировала на автономности формальной и смысловой части, где всеобщее субстанциальное давно упразднено. Отсюда и учащаяся сегодня повторяемость фразы Дидро, брошенной когда-то в адрес Буше, которую можно слышать на многих вернисажах и проектах актуального искусства: в этом художнике есть все, кроме истины. Вошедшие в орбиту арт-бизнеса мастера на вопрос, в каких видах искусства они работают, 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 дешевы их символы”, “одурманивающие пустыми звуками слов” (Лео Перуц)<sup>11</sup>. Соответственно, мы в нашей статье пытаемся объективно проанализировать современные произведения искусства, опираясь на истинные, а не ложные критерии оценки, рискуя быть воспринятыми как “несовременные”,

но зато не перечна профессиональной совести в угоду пустой и ветреной моде.

Так что вернемся к скульптурам седневских симпозиумов. Сразу же подчеркнем: 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-субъективны, какие-то — более возвышенно отстранены от исторической конкретики, где-то скульптор ориентировался на одну главную эмоциональную ноту образной транскрипции, а где-то предпочитал задействовать всю широту палитры полифонического звучания, от реальных событий восходя до их эпической символизации. Но во всех композициях, если говорить 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.

Символические композиции Седнева подтверждают истинность слов Гегеля: “Искусство происходит из самой абсолютной идеи, и... его целью является чувственное изображение абсолютного”<sup>12</sup>. Однако на пути воплощения идеи в чувственный образ так важно не потерять внутреннее единство идейно-образного содержания, не впасть в субъективную расщепленность мышления, нивелирующую интуитивное усмотрение истины, 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 формах 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 понимающим всеобще-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 всеобще-субстанционального, искренне стремился к космизму самосознания, и именно его опыт прочно вошел в структуру психологии творчества современных скульпторов. Однако, вследствие приобретения во времени все большей формальности острохарактерных высказываний языком пластики, возникают погрешности, которые следует устранять, вспоминая генезис и цели тех или иных формальных 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 сис-

тему знаний, которая лишь сегодня, благодаря развитию наук и астрономии, становится доступной человечеству (достаточно обратиться к загадкам 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 надежные критерии распознавания истины и неправды. Менее всего мы хотим быть в критике голословными, раздавая несправедливые обвинения и тем действительно незаслуженно оскорблять профессиональное достоинство скульптора. Но, имея вневременные критерии критики, мы надеемся быть услышанными скульпторами, которые, оставив в стороне амбиции гения, задумаются над творческой кухней своего пластического мышления. Ведь философские рассуждения помогают нам понять качественное различие эстетико-пластических герменевтик образно-композиционной структуры произведений, где один художник (например, победитель Всеукраинской Триеннале скульптуры 2005 г. В.Корчевой) отталкивается в трактовке мифологического символа от чувственно-конкретной формы, которая не позволяет ему 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"<sup>13</sup>; а другие художники (например, победители Триеннале 1999 и 2002 г. В.Клоков и В.Протас) исходят из духовно-субстанциальной идеи, где содержание не созерцаемо непосредственно в реальности, но и содержание и образ формируются общими представлениями "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.Гутьри (Краматорск), который презентовал в Батурине беспрецедентно пространственный "архео-астрономический" проект, состоящий из 14 элементов автономных композиций, объединенных названием "Час" (техническую помощь в обработке грандиозного массива каменных блоков предоставил П.Старух). 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 идолы, 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 Вячеслав Гутьря, 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 ассоциации со знаками зодиака солнечной

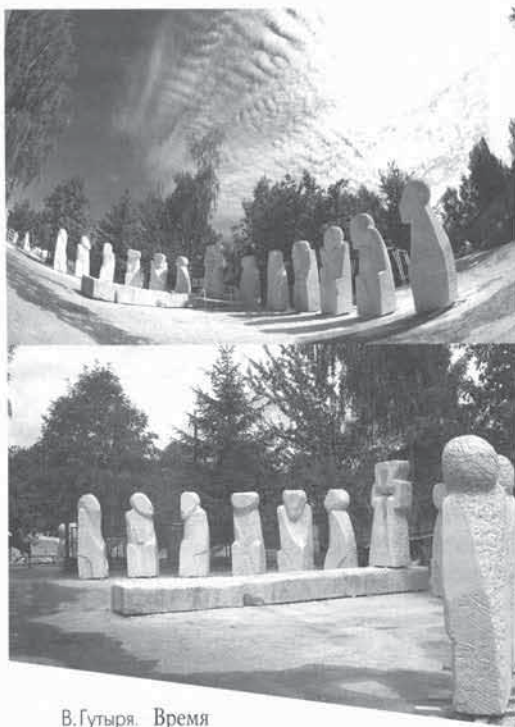
\* Названия работ приводятся на украинском языке, согласно изданному еще до официального завершения симпозиума буклету: «Міжнародний скульптурний симпозіум «Батурин – 2008». Україна / Упорядник і куратор проекту Олена Лівницька. – Продюсерський центр ART, 2008. – 6/п.



эклиптики, годовым циклом орбиты Земли, наконец, с символикой двенадцати апостолов Тайной Вечери, таинство которой возведено в галактический масштаб постижения духовных законов мироздания. Вот почему, созерцая атараксию безличья истуканов, припоминаешь похожий образ-сентенцию одного из сподвижников Пражского культурного феномена начала XX ст.: "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"<sup>14</sup>. Это противоречие (божественно-извечного — антро-

по-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 и целостное время, невыразима в застывших земных формах, но ее можно предугадывать движением абсолютного духа, не подвластного подобно фотону разрушительным силам гравитации и земного линейного 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 онтико-онтологического прорыва в трансцендентное.

Если же быть придирчиво-точными критиками, то следовало бы отметить в данном проекте и недостаток. Обширная идейно-образная программа не может скрыть в своем профессионально-техническом исполнении досадно ощущаемую поспешность. Причиной тому — дефицит в рамках симпозиума реально необходимого времени на полноценную пластическую проработку каждого из элементов столь масштабного замысла, прецедента которому до сих пор в украинском скульптурном пленэрном движении не было и как знать — будет ли вообще (недостаточно точно, на наш взгляд, продумана общая логика силуэтной ритмики идолов и внутренняя графика их рельефно-линейных контуров). Совершенно очевидно, что помощь коллеги по цеху работала скорее в ущерб, нежели на пользу дела — символическое искусство в своем высоком отрицании конкретно-чувственных форм не терпит дифракции абсолютно-абстрактного смысла коллективным сознанием



В. Гутьря. Время

художников, разных по внутреннему мировидению, где каждый по-своему считывает во внешнем адекватность предметного намека на всеобщее. Агитпроповский бригадный метод создания монументальных произведений в данном случае себя не оправдал. Но и не смог испортить общего грандиозного замысла “планетарного” уровня.

Намного более скромным, даже камерным, образ восприятия человеком движения небесных тел предоставил Тарас Мельников (Киев) в абстрактно-декоративной композиции «Вічність», статика которой исчезает в процессе суточной динамики тени от сферы небесного тела, приютившегося на окраине скульптурного двойника Луны — Солнца. Рефрен диалога сфероидальных объемов, сегментов и плоскостей, разных фактурных качеств с пространством мирового времени по стилистике и семантике соответствует интеллигентным знакам психогамм 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, но не полагающий целью проникновение в трансцендентное.

Разновидностью символично-метафорической формы скульптуры является вторая композиция Т.Мельникова «Волаючі душі». Вызванная, что называется, “наслаждением фантазии своим изобилием”, когда включается “остроумная игра субъективного произвола”, эта работа относится к “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 разорванного сердца, раздираемого болевыми эмоционально-аффектированными вихрями, реципиент, не знакомый с такой авторской символикой, не сразу найдет верный путь к интерпретации истинного смысла скульптуры (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 подобном случае отмечал: “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 неизбежное ощущение субъективного импрессионизма мышления художника и зыбкости 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<sup>15</sup>. Отсутствие конкретно-концептуальной продуманности идеи и образа именно поэтому оставляют открытым вопрос об идеальности адекватной формы высказывания в подобных символических скульптурах и ставят 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 непознанным в себе смысл, выбирает первое — формальное и более субъективно свободное от “диктата” всеобщего решение.

Не секрет, что Гегель и многие философы XIX–XX ст. (например, Х.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 двоякое значение:



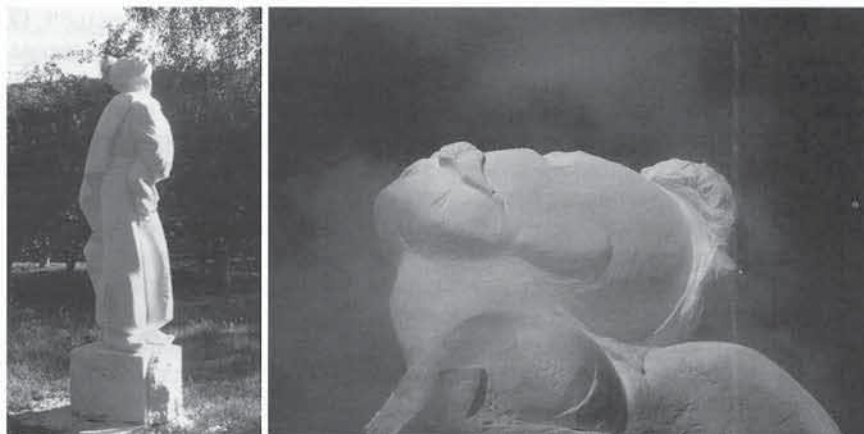
Т.Мельников. Кричащие души

Л.Мисько. Плач над героями Батурина



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<sup>16</sup>. 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 потерять в обилии смыслов и образных аллюзий. Батуринский 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 ему путем, акцентируя то знаково-внешний и семантически неясный символ (что сегодня стимулируется развитием разных линий дизайна: от функционально-промышленного до работы с чистым пространством), то 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»<sup>17</sup>.

В иерархии антропных символических метафор, на наш взгляд, высокий статус духовно-го образа удалось зафиксировать киевскому



В.Смаровоз. Проклятие предателям и врагам

скульптору Л.Мисько (Маляренко) в композиции «Плач над героями Батурина». Работа Люды уникальна в принципе, потому что она, 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, Людмиле помогал в первичной обработке блоков ее супруг — Юрко Мисько). Традиционную схему плакальщиц иконографии «Успения» Люда перерабатывает таким образом, что фигура козака (в его образе условно обобщены жертвы разных историко-хронологических событий) тревожной диагональю объединяет собой физическую автономность трех блоков, образуя для каждой из плакальщиц своего рода алтарный пьедестал, амбивалентно смещая семантику в сторону фундаментальной значимости собственно истории при становлении бытия личности, государства, городов и 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 подвигом украинских женщин, сохраняющих целостными жизнь и дух 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 бытия. 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 романтически-чувственная манера модерна и конструктивная четкость линий ар-деко, презентует Людмилу 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 «Прокляття зрадникам і ворогам», которое сначала скульптор выбил на постаменте, но в процессе размышлений и споров снял. Проблема фиксации языком пластики остро аффектированных состояний в разных стилистических канонах всегда вызывала массу разночтений и неоднозначных оценок. Правда, сегодня мы адаптировали неприкрытый экспрессионизм пластических высказываний немецких мастеров XX столетия, 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”<sup>18</sup>. 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”<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup>, силой более благородной и возвышенной, нежели просто страсть необузданного желания, требующего укрощения. Пафос всеобщего чувства в символическом выражении скульптора из Винницы исполнен благородного гнева и жгучей боли утрат, где история страны воспринимается личностной историей самоидентифицирующей себя в масштабах нации персоны. 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 козака, сжимающего тельце младенца, и абрисом, и плотно вписанными в прямоугольник формами внутренних контуров масс демонстрирует эмоционально подчеркнuto давящую мощь горя, причем тяжесть испытаний не прорывается во внешний аффект жестов, мимики, позы, а накапливается и вырастает из обнаженной пытки психики, грозя разорвать образно-композиционную структуру уже в следующий миг. Такое внешне сдержанное, но изнутри взрывающееся напряжение эмоционально-психического состояния героя, передаваемого скупым пластическим языком, скажем, в трактовке маньеристически изломанных скульптурных масс драпиро-

вок, в экспрессии "заломленной" к небу голове героя, явление довольно редкое в скульптуре и технически сложно выполнимое. Но Владимир Смаровоз справился с этим сверхзаданием так, что при взглядывании в фигуру героя память невольно обращается к горестным словам Шекспира: "В твоих словах такая будет скорбь, / Что огненные слезы сострадания / Прольются из бесчувственных поленьев". Скульптор удивительным образом интерпретирует историю страны, историю Батурина как реальность, омывтую 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.Босенко)<sup>21</sup>. Максимальную выразительность чувственно воспринимаемого образа автор скульптуры переводит 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 врастает в автора "и понимаешь, что заигрался до смерти"<sup>22</sup>. И самый убедительный аргумент, "чтобы поверили" автору, как подтверждает философ, — это 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"<sup>23</sup>.

Еще одним символично-романтическим вариантом широкой шкалы символического искусства стала композиция «Джерело», 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"<sup>24</sup>. Иродион апеллирует к эпическому перекодиро-

ванию 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. Длющаяся остановка рецепции образа позволяет сконцентрировать внимание на механизме лирической интерпретации иконографической схемы по типу "Одигитрия", что добавляет теме материнства полифоничности семиотической вселенной, где идея любви в ее всеобщности абсолютного обретает грани духа истины и красоты, истощаемого в форме чувства. Дополнительный аспект христианской любви Марии дал возможность скульптору трансформировать субъективно-индивидуальное в чисто духовное, "блаженно задушевное". В таких случаях, подчеркивал Гегель, "эта задушевность обнаруживает духовную красоту, идеал, человеческое отождествление человека с богом, духом, истиной. Это чистое забвение, полное 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"<sup>25</sup>. Как видим, в символическом искусстве смысл и образ не совпадают, они противостоят, соперничая в степенях семиотических расширений. При этом художественно прекрасное не относится к абсолютной мысли, логической идее, и не замещается ими, ибо скульптурное произведение остается в рамках чувственно-духовной формы искусства, не переходя в сферу знаково-концептуальных манифестаций проговариваемых смыслов.



И. Гвелесиани. Источник  
Ф. Бетлиемский  
Мадонна Батурина  
С. Сбитнев. Архангел Михаил

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 вспоминать 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”<sup>26</sup>. 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: Мадонна представлена в неблагоприятном "Г"-образном наклоне. В истории украинской скульптуры имелась подобная аналогия, когда В.Агибалов, В.Мухин и В.Федченко отрабатывали пространственно-композиционные ракурсы фигур краснодонцев для известного памятника молодогвардейцам в Краснодоне (1954 г.) и 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<sup>27</sup>. 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 сакрально-символического образа в композиции «Архангел Михаїл» другого харьковского скульптора — Сергея Сбитнева. В стилистике Архангела проглядывает широко известный иконографический тип "Ангела — Златые Власы" XII ст., синтезированный с образом архангела Михаила из Деисусного Чина XV ст. церкви Рождества Богородицы из с. Ванивци (Польша). В объективно-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"<sup>28</sup>. Последний тезис особенно актуален сегодня, если учесть, что арт-рынок включил в орбиту своих интересов также и сакральное искусство, каким бы "богохульным" это ни казалось,

на сюжетике Святого Письма осуществляется успешный бизнес, но, конечно же, говорить в этом случае о духовно-инсайтном внутреннем прозрении художника не приходится. Здесь же, кажется, мы имеем дело с редким образцом искренно сакрального в скульптуре, где идеал духовно-объективного "адекватно проявляет себя в человеческом индивидуальном облике, очищенном от недостатков сферы конечного"<sup>29</sup>. 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"<sup>30</sup>. То есть воплощение божественных, ангельских сущностей как эманаций Бога скульптура обречена изображать посредством человеческого облика. "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"<sup>31</sup>. Момент снятия природно-единичного во имя утверждения абсолютно свободной духовности решается Сбитневым на уровне образно-формальной интерпретации темы 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 в бренности мирского бытия, олицетворением чего является в композиции змей. Между тем амбивалентность дуального противопоставления добра и зла композиционно представлена 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 "субстанциального 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 Джозеф Кошут в шестидесятых годах XX ст.,

обдумывая идеи теории "Искусства после философии", экспериментировал с концепцией стула. Похожие варианты знакового искусства распространились в западной культурной зоне, но явно не хотят приживаться в нашей атмосфере традиционно-национальных ценностей, деликатного отношения к искусству как духовно-насыщенной форме субстанциального. 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 калькулирующее, оставив невозделанной саму способность мыслить<sup>32</sup>. Эту болезнь современных философов объяснял, ссылаясь на мысль Йогана Гегеля: человек как растение коренится в родной земле и творчески плодоносит в эфире свободного духа; утрата почвы грозит художнику освобождением от тех усилий, которые 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 временящей 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 В.Волосенко, если бы мы смогли ее воспринять в таком философском контексте, где оправдалось бы название композиции «Реквием», но, к сожалению, этот контекст не был найден, не был почувствован и задан автором как внутреннее противоречие извечного образа материнства с окаменелой бездушностью техно-формы. Сведенная к математической формуле аллюзия женской фигуры, к которой на нержавеющей трубках крепится безжизненный знак-формула младенческого тельца, казалось бы, должна утверждать вопреки всему витальный триумф бытия, но урбанистский образ словно несостоявшегося материнства в контексте реквиема оставляет тяжело-тотальное впечатление безысходности конца для всего человечества. В рамках же батуринского пленэра концепция тем более кажется случайной. 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 вряд ли домысленное сможет согреть душу живым теплом той сердечной искренности, что обычно передается автором вместе с профессионально точным и толерантным прикосновением руки скульптора к живой плоти камня.

Уже почти 100 лет в кругах авангардно-формальных художников бытует ошибочно-вредное мнение, будто 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 становится трудно 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 ст. 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 г. Как ни старался он придумать новое название, остановившись на «Чумацькому Шляху», прежний смысл работы продолжал проявляться для самого неискушенного в искусстве зрителя. Федоруку явно не удалось соединить свой шаблон с национальным культурогенезом, с историческим духом батуриńskiego 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 статьи обсудили критерии анализа, основанные на гегельянском убеждении в том, 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 *его*



В. Федорук. Чумацкий шлях

Первый план: Я. Юзькив. Тарас Бульба, Полтавский симпозиум;  
Второй план: Н. Телиженко. Сейм – река нашей судьбы,  
слез и крови, Батуринский симпозиум

В. Волосенко. Реквием



способ чувствования и созерцания, который он без труда находит в себе как свой вполне соответствующий ему орган<sup>33</sup>. Пленэры всегда служили механизмом стимуляции творческого вдохновения, и если художник талантлив (а талант без поддержки природной одаренностью гения — лишь голая виртуозность<sup>34</sup>), то даже наперед найденная тема для работы стает внешним импульсом, вызывающим в художнике “настоячивую потребность придать форму этому материалу и вообще проявить себя на нем”<sup>35</sup>. Сознательный отказ художника от вдохновенного поиска адекватных идеи 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 Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве»<sup>36</sup>. 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”<sup>37</sup>. Не случайно, как повторял Бурдель, “ремесло в искусстве — как уголь для пламени”, и, “лишь глубоко познав законы искусства, становишься свободным от них”<sup>38</sup>. Действительно, индивидуальность скульптора проявляется не в игнорировании законов формообразования, а в различиях субъективного понимания идеала/идеи, влияющего на решения 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<sup>39</sup>. 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"<sup>40</sup>.

Отметим, правда, что в украинской скульптуре не все так безнадежно. Во всяком случае, надежду также подает опыт двух профессиональных графиков, наравне со скульпторами принимавших участие в седневских пленэрах, хотя зачарованность возможностями паритетного общения с живым материалом у этих графиков возникла более десятилетия назад, став второй их "художнической натурой". Речь о Миколе Телиженко (Черкассы) и Иване Булавицком (Николаев), чье внутреннее чувство формы помогло им справиться с задачей архитетонической целостности образа. Сложность проблемы и ее профессионально-пластическое решение этими художниками, особенно Телиженко, поставило их скульптуры на порядок выше, нежели работы наших североамериканских гостей или А.Валиева, который пренебрег богатством пластического арсенала ради формальной кальки графического рисунка. В то время как М.Телиженко удалось перевести графическое видение образа в монументально организованную форму композиции «Сейм — ріка нашої долі, сліз і крові» (удивительно, но композиция с одинаковым успехом представляется и в качестве книжной заставки, и в качестве монументально-декоративной скульптуры, что в историко-культурном прошлом считалось проявлением высокого профессионализма). Архаичность стилистики пластической трактовки этой скульптуры (где даже сама фактура обработки каменной плоскости апеллирует к 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, запечатлевшейся в иконографическом типе "Успения"; и, кроме того, толерантно воскрешаем самый древний образчик формально-ритмического решения архитектоники художественной структуры — иконография египетского рельефа (сер. XIV в. до н. э.) "Плакальщик" 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, кулисы 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 «Прощання», близкая по манере к лубочной народной резьбе, но в интерпретации художественного



А.Валиев. Прощание

Н.Билык. Свидетель трагедии

видения 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 уделит заметно больше внимания. Авангардная условно плоскостная трактовка форм, подсмотренная скульптором в творчестве наших классиков первой трети XX ст., 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 лишённого 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 символику 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 козака, 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 М.Билыка «Свідок трагедії», стилистика которой напоминает стилизацию нашей графикой периода оттепели

опыта украинского авангарда начала XX века. Скульптура не традиционна 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, наложение уплощенных фигур по принципу аппликации, силовитная 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 козака в сфумато, словно выпавших из фокусировки кинематографического кадра; крылья и тело птаха 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 вынесена, выплеснута в саму каменную массу, где густок авторских ощущений преобразуется природой материала в пафос, наделяя образ плакатностью отпечатка памяти истории. Мы затрудняемся прогнозировать, сколь плодотворен будет 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 не базовые законы формообразо-

вания, оставаясь в рамках своего вида и специфики мышления, а акцентировал, вслед 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, Деспио, Бурдель, Гильдебранд, каждый по-своему, возвращали 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, авангардисты. (Нарушением императивов скульптурного творчества страдал и Роден периода увлеченности опытами Медардо Россо). Конструктивная ясность возвращалась во многие виды искусства: в архитектуру (Гропиус, Корбюзье), в музыку (Равель)... Так скульптура, как отмечал Гильдебранд, благодаря архитектонике повернулась от натурализма в мир настоящего искусства<sup>41</sup>. Повторяемость этих тенденций в пластике середины XX ст. не прошла мимо внимания такого серьезного критика, как Ханс Зедльмайр, отмечавшего особый статус (среди художников иных видов искусства) именно скульптора. Ведь скульптор остается на протяжении XIX–XX вв. «хранителем крупниц 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<sup>42</sup>. Между тем, аверсно-реверсная образно-композиционная структура работы М. Бильки, 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 графитти 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"<sup>43</sup>. 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"<sup>44</sup>.

Архитектоника авангардной стилистики была использована в символической композиции «3 минувшего у сегоднешня» Ивана Булавицкого (Николаев), который по-свое-

му решал проблему синкретизма скульптуры и графики, отдав предпочтение кубистическо-конструктивистской версии трактовки образа-символа, 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 (слово 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 форм женского персонажа, 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 религиозного самопознания, и тут надлежит быть точным в своем мировидении.

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, с акцентом духовной оси фундаментальной причины бытийного становления всей жизни



И.Буловицкий. Из прошлого в настоящее  
Ю.Синькевич. Круговорот жизни

на земле, где человек лишь элемент в сложной самоорганизующейся системе различных воплощений Духа: 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”<sup>45</sup>. Индивидуальная стилистика Ю.Синькевича, 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, взаимообращаемо и взаимозависимо. Именно поэтому в сложносоставных композициях Юлия Львовича непременно присутствуют извечные символы Древа жизни, символ семейного счастья, разворачивающийся по схеме инь-ян, а также почти параджановские тени предков. Композиция располагает к длительной медитации и размышлению на вечные и основополагающие темы в жизни каждого отдельного человека и цивилизации в целом. Художник словно избегает касаться четко проявленных форм земного мира как недостаточно адекватных для 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, не выражаемой конкретно образности присутствует в качестве легкого аромата недосыгаемой чистоты вечного обновления<sup>46</sup>.



Всплеск интереса к возвышенной символике в современном искусстве можно расценивать 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 туманной концептуальности идеи. В итоге мы часто соприкасаемся с "бессознательной символикой" автора, как в композициях львовянина В.Ропецкого «Українське Воскресіння» или «Брама пам'яті» 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 — это писанка, традиционно сакральный орнамент которой замещается пояском репликации государственного символа тризуба, а сама она фланкируется двумя декоративными пилонами вовсе неясной ассоциативной семантики. Контражурный пространственный крест, составленный из условно-архитектурных элементов соборного зодчества, прочитываем в работе Степаняна. Соединение архитектурной вязи арочных сводов и нервюр "пламенеющей готики" включает главную концептуальную линию диалога смысла и образа в работе львовского скульптора Ю.Миська «Бентежний Дух Гетьманства». 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 Ю.Миська «Кентавр» (1992 г.). Безусловно, теперь семантика образа изменена, но форма-то была заложена под первое ее прочтение. Здесь есть



В.Ропецкий. Украинское Воскресение  
Ю.Степанян. Врата памяти

над чем задуматься сторонникам абстрактного искусства, отстаивающим уникальность духовных медитаций, но почему-то столь легко изменяющих преднайдённости божественного смысла. Очевидно, поэтому батуринская композиция Юрка Мисько 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 явно не соотносится с возвышенным замыслом темы, разве если только понимать нынешнее время эпохой карликов, стоящих на плечах гигантов (Б. Шартрский). Все-таки логичнее было



Ю. Мисько. Мятажный дух Гетманства

бы тут провести пластическую коррекцию образа под иной материал — камень, диктующий иное бытие формы.

Словом, особенностью подобных символических скульптур, тяготеющих к упрощенности 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 их сила и слабость: 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 производит может лишь самосознательный субъект»<sup>47</sup>.

Сложность творческой установки зиждется именно на том моменте, когда художник, полагая, что достиг высот Абсолюта, утверждает мелкий или вовсе бессодержательный знак вместо субстанционального символа. Этот трудный нюанс герменевтики искусства уточнял Гегель, произнеся пророческие слова, смысл коих абсолютно ясен именно сегодня: «субъективное мастерство и искусство изображения возрастают, и чем больше они совершенствуются, тем все более исчезает субстанциональное начало»<sup>48</sup>. Т.е. когда смысл отделяется от образа, не выражая абсолютного, а являя собой «лишь украшение», возникает искусство «субъективного третьего», значимость которого удаляется от абсолюта в сферу сутобо личностного самовыражения как крайнюю стадию аннигиляции символического, где «художественная форма сделалась чем-то совершенно внешним для содержания»<sup>49</sup>.

Упомянутые работы Ропецкого и Степаняна, художественные образы которых базируются 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" со стороны того или иного критика, философа, 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"<sup>50</sup>. 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 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"<sup>51</sup>. Скульпторы 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"<sup>52</sup>) подменяет эстетику образного

языка рациональностью дизайнерского проекта, и происходит рокировка "абстрактной пространственности 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<sup>53</sup>.

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 "изошренное культурой чувство прекрасного", в ущерб "действительной глубине предмета", не 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 атака явно иного рода, чем в случае укрощенной страсти автора перед ошеломляющей вечностью. С одной стороны, истинное искусство возвышенного освобождает человека от власти чувственного и "дикости вождений", 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”, которая становится “существенной стихией существования абсолютного” как истины “в-себе-и-для-себя-сущего”, в ней преломляя “сердце, душу и вообще внутреннюю субъективность”<sup>54</sup>. В этом контексте кажется оправданным тезис австрийского эстетика-искусствоведа касательно 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”<sup>55</sup>.

Символика ситуационно-дидактического плана возникает тогда, когда художник, снимая апорию “внешнее – внутреннее”, восполняет несоответствие 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, возвышенная до уровня вечности символика героической борьбы козаков, положивших свои жизни на алтарь независимой государственности нашего народа, с разной степенью успешности воплощал Александр Шамарин (Донецк) в композиции «Без прошлого немає майбутнього». Не смог скульптор избежать трудности 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 балясину) 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 козаков, а рядом — фрагмента измененного на 90° ракурса фигуры распятого героя), а также неравномерность плотности заполнения формой цилиндрического объема композиции, словно зажатой жерновами времени, — вопреки ожиданию развития образа по кругу в композиции была выделена лишь одна точка обзора. Все эти досадные огрехи и недоработки мешают целостному восприятию произведения.

Случается, что формальный детально продуманный замысел не подчиняется избранной первоначально концепции, как произошло с композицией «Велич та трагедія» Льва Синькевича. В буклете батуринского пленэра эта работа представлена единым целым: символ контражурной антропоморфной тени распятого и вознесшегося героя венчался массивом абстрактно-философского знака противоборства 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, которые по-прежнему разделяет антропоморфная тень пространственной цезуры.

Как-то Алексей Босенко, рассуждая о современной скульптуре, тонко подметил: “когда смотришь старую классику, испытываешь чувства если не стыда, то восторга, когда в колхозный сад слазишь за зелеными яблоками”<sup>56</sup>. Обсуждая особенности питерской школы пластики (представленной на пленэрах работами В.Протаса), выделяющейся на фоне современной украинской скульптуры особой



А.Шамарин  
Без прошлого нет будущего  
А.Дяченко. Материнство  
В.Протас. Мотря

трепетностью отношения к проблемам формы, взаимообусловленной выбором идеи/идеала, к которому стремится в своей конкретности образ, Босенко ссылаясь 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»<sup>57</sup>. Короче, «человеческое достоинство, — резюмирует А.Босенко, — становится единством распада и достоинством без человека, все более погружаясь в грубую материальную абстракцию превращенной формы стоимости, что прискорбно».

Предметом обсуждения служили преимущественно современной интерпретации классической формы, сопряженные с романтической интенцией творческого видения, устраняю-

щей 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 с конкретности на "вчувствование" (В.Воррингер) в абстрактно-всеобщее<sup>58</sup>. Как следствие, техническое мастерство пластической интерпретации форм человека, которое "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"<sup>59</sup>. 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, повиная 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"<sup>60</sup>. Показательным здесь является факт того, что сотрудники батуринского музея были удивлены иконографической тождественностью 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"<sup>61</sup>; ведь "в индивидуальной и коллективной жизни "величайшая нравственная задача состоит в построении жизни по ту сторону перспективы времени, заботы и будущего" (В.Соловьев), в устремлении взора исключительно на "вечное в человеке", на его "исток" не во временном, но во вневременном смысле"<sup>62</sup>.

Таким образом, батуринский пленэр продемонстрировал широкую палитру творческих установок в отношении приоритетности сопоставлений рассудочности 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



Участники полтавского симпозиума: стоит — Ю. Олейник,  
сидят — В. Протас, А. Расинська, С. Олещко, Н. Телиженко, В. Гутыря  
Н. Телиженко. Сорочинская ярмарка



В. Протас. Н.В. Гоголь

“истолкование содержания обнаруживается как снятие самого истолкования”<sup>63</sup>.

А вот насколько современный скульптор научился трансформировать литературную сюжетность в поликультурный символ, продемонстрировал полтавский скульптурный пленэр, где восемь участников, а среди них и польская художница Аня Расинска, 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 и 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, порою не щадили даже парламент). 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 1836 г. «Нос» вокруг многосложной уникально-творческой личности самого Н.В. Гоголя, фигура которого в пространствах времен и семиотически служила кульминационным фокусом симпозиума.

Образ писателя, выполненный скульптором В.Н. 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 ст., 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 преднайдённым 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”<sup>64</sup>. 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 сущность идеала духовной формы, став “основным тоном во всем остальном”, наполняется прекрасным содержанием, свободным от “уродливого порождения случая”<sup>65</sup>.

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 М.Бахтину и Д.Лихачеву. Фольклорное деление мира на комфортно-добрый и некомфортно-злой 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 — его хвостовая часть, где запечатлен рогатый черт и напившийся “до чертиков” за-всегда тай “шинка”. Однако герменевтику гоголевской темы художник развивает еще дальше, до горизонтов проблемы противостояния ло-

кально-национальной культурной традиции и современной дезинтеграции человека периода 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 реактуализацией 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 дискомфорта 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 брелях, деток, разной ярмарочной утвари и живности, 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”<sup>66</sup>. 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 основании композиции утвердить платформу с колесами, затем отказался от этой мысли, которая была бы вторичной к семантике образа), но это сама Украина продвигается в мировом конти-



нууме 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 взаимопроницаемы, 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"<sup>67</sup>.

Но общество не эволюционировало бы без героев-пассионариев, чьи жертвы открывают ворота времени и выпускают 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"<sup>68</sup>. 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-ритмическими мелодиями линий и плоскостей, выпускающих на свободу "абсолютный вечный дух" романтической формы искусства.

Философия Н.В.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 Гутьяра, Юрий Олейник, Анна Расинска, 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 рессентимента", где озлобленность разоблачает себя "невидимым миру смехом"<sup>69</sup>. Тонкую взаимозависимость чертовщины и карнавално-сатурнального гениально подметил и художественно воплотил Н.В.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"<sup>70</sup>. Разумеется, сила творческого экзорцизма у скульпторов была не одинаковой, определяясь мерой личного таланта и умением пластически качественно воплотить сверхсложную идею. У харьков-



В. Кочмар. Панночка

чанина 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” (М.М.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 безумный страх, испытываемый непосредственными участниками гоголевской повести, у которых, выражаясь словами Вальтера Беньямина, страх перестает быть просто реакцией, но образуется в постоянно действующий орган. Аналогичную анатомию метафоры использовал и Гегель, только органом величия само вдохновение художника, заботящегося о постижении духовной истины в искусстве, не цепляясь за свою субъективную оригинальность видения и принося ее на алтарь трансцендентной идее как истинной красоте: так что художник “в качестве субъекта будет представлять собой как бы форму для формирования овладевшего им содержания. Вдохновение, при котором субъект рисуется и старается проявить себя в качестве субъекта, вместо того, чтобы быть органом и живой деятельностью самого предмета, является дурным вдохновением”<sup>71</sup>. Кочмар выдержал этот нелегкий на сегодня тест и смог вывес-

ти 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, вослед трансформациям веселой ведьмы, но пластическая аллитерация, выполненная к тому же в стилевом ключе Ксаверия Дуниковского периода «Вавельских голов», не воспринимается абсолютно гармонично с образом и идеей скульптуры. Много успешнее эстетическую программу решает его коллега по цеху польская художница Анна Расинска<sup>72</sup>, 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 — этим рогатым двойником своего похитителя, где старый месяц оказывается светлее и сильнее мощью природно-космических стихий.

Истинно самобытным в образно-композиционной структуре произведения «Вакула» показал себя В.Гутыря, продемонстрировав



С. Олешко. Солоха  
 А. Росиньска. Похищение месяца  
 В. Гутыря. Вакула  
 Ю. Олейник. Нос

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"<sup>73</sup>. Сюжет можно интерполировать на борьбу внутренних интенций 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 выставляя 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"<sup>74</sup>. Требования самого Гегеля к произведениям подобного

жанра ценностно иного порядка, ибо с 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"<sup>75</sup>.

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 теплотой 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"<sup>76</sup>. В условиях, когда нет стимула и объективных причин для воспроизводства истинно духовного искусства, насколько же трудно оставаться на достойной высоте профессионального образно-пластического мастерства, которое удовлетворяло бы строгий критический взгляд вневременной философии трансцендентного и оставалось актуальным для немногих современников, полагающих содержание и форму искусства в идеале, в истине, в прекрасном. Ведь настоящее благоговение перед искусством возникает у зрителя только тогда, когда художнику удастся уловить внутреннюю жизнь и выра-

зить ее во внешнем чувственном образе так, что "задушевность чувствования становится существенной стихией существования абсолютного"<sup>77</sup>.

Между тем, словно бы подводя логическую черту скульптурного симпозиума, "метафизический смех" Ю.Олейника (Черкассы) в композиции «Нос» предлагает либеральную версию "деконструктивистского рессентимента", где абсурдность концептуальной герменевтики гоголевской повести (в виде остраненно-критического потока дефилирующих носов) обретает силу теории "карнавальной культуры" М.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<sup>78</sup>.

Подводя итоги скульптурным пленэрам Седнева и отмечая широкую палитру стилистико-парадигмальных высказываний, 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". 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"<sup>79</sup>.

- <sup>1</sup> Олег Денисенко: "У мистецтві усе вже винайдено, треба лише це взяти і пропустити через себе" // ART-UKRAINE. – 4(5), 2008. – С. 153–161.
- <sup>2</sup> Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика : В 4 т. / Г.Гегель. – Т. 2. – М. : Изд-во «Искусство», 1969. – С. 317.
- <sup>3</sup> Там само. – С. 212.
- <sup>4</sup> Глинка Ф. Н. Прибежище. Сочинения : В 3 т. / Ф.Н.Глинка. – Т. 1. – С. 229; Сергеева О. А. Семантика образа "тихий свет" как пространства / О.А.Сергеева // Пространство и время: Физическое, психологическое, мифологическое. – М. : КЦ «Новый Акрополь», 2006. – С. 166–180.
- <sup>5</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 133–134, 184.
- <sup>6</sup> Там само. – С. 322.
- <sup>7</sup> Еще недавно искусствоведение не могло позволить себе brutальное мышление в качестве диагностики творчества. Сегодня, словно фрейдистский комплекс, такой стиль/стёб манифестируется квазисовременным, свободным в самом себе высказыванием, подобно пассажи А. Титаренко: "Уверенными пружинистыми шагами приходит здоровый красивый самец Александр Клименко...". Александр Клименко: Философия свободы и любовь к прекрасному. – К. : Изд-во «Оранта», 2008. – С. 27.
- <sup>8</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 78–79.
- <sup>9</sup> Олег Денисенко: "У мистецтві усе вже винайдено, треба лише це взяти і пропустити через себе". – С. 155.
- <sup>10</sup> Турчин В. О художественном смысле фактуры / В.Турчин // Советская скульптура<sup>7</sup>. – М. : Советский художник, 1983. – С. 123, 124–128.
- <sup>11</sup> Перуц А. Мастер Страшного суда / А.Перуц. – СПб. : Кристалл, 2000. – С. 130, 30.
- <sup>12</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 75.
- <sup>13</sup> Там само. – Т. 2. – С. 41–42.
- <sup>14</sup> Перуц А. Цит. пр. – С. 351, 376.
- <sup>15</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 81–82.
- <sup>16</sup> Там само. – Т. 2. – С. 60–61, 63.
- <sup>17</sup> Там само. – С. 61–62.
- <sup>18</sup> Там само. – Т. 1. – С. 231.
- <sup>19</sup> Там само. – С. 230.
- <sup>20</sup> Там само. – С. 241.
- <sup>21</sup> Босенко А. В. Реквием по нерожденной красоте / А.В.Босенко. – К. : Самватос, 1992. – С. 49, 51.
- <sup>22</sup> Босенко А. В. Время страстей человеческих / А.В.Босенко. – К. : Изд-й Дом «А+С», 2005. – С. 11, 21.
- <sup>23</sup> Там само. – С. 345.
- <sup>24</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 50.
- <sup>25</sup> Там само. – С. 256.
- <sup>26</sup> Там само. – Т. 1. – С. 128.

- <sup>27</sup> Протас М. О. Українська скульптура ХХ століття / М.О.Протас. – К.: ТОВПІІ «Інтертехнологія», 2006. – 277 с.
- <sup>28</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 3. – С. 106–107.
- <sup>29</sup> Там само. – Т. 2. – С. 144.
- <sup>30</sup> Там само. – С. 146.
- <sup>31</sup> Там само. – С. 147–148.
- <sup>32</sup> Из речи М. Хайдеггера «Отрешенность», произнесенной на праздновании 175-й годовщины со дня рождения композитора Конрадина Крейцера 30 октября 1955 года в г. Мескирхе.
- <sup>33</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 296–297.
- <sup>34</sup> Там само. – С. 295.
- <sup>35</sup> Там само. – С. 299.
- <sup>36</sup> Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / перев. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского / А.Гильдебранд. – М.: Изд-во «Музагет», 1919.
- <sup>37</sup> Там само. – С. 4.
- <sup>38</sup> Стародубова В. Эмиль-Антуан Бурдель / В.Стародубова. – М.: Изд-во «Искусство», 1970. – С. 7, 14.
- <sup>39</sup> Гильдебранд А. Цит. пр. – С. 25.
- <sup>40</sup> Там само. – С. 67.
- <sup>41</sup> Там само. – С. 4.
- <sup>42</sup> Зедльмайр Х. Утрата середины / пер. с нем. С. С. Ваняна / Х.Зедльмайр. – М.: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. (Гл. 6 – «Смысл фрагмента»). – С. 148.
- <sup>43</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 82–83.
- <sup>44</sup> Там само. – С. 90.
- <sup>45</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 233–234.
- <sup>46</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 31.
- <sup>47</sup> Там само. – Т. 1. – С. 294.
- <sup>48</sup> Там само. – Т. 2. – С. 287.
- <sup>49</sup> Там само. – С. 33.
- <sup>50</sup> Там само. – Т. 1. – С. 82.
- <sup>51</sup> Там само. – С. 90.
- <sup>52</sup> Там само. – С. 40.
- <sup>53</sup> Там само. – С. 100.
- <sup>54</sup> Там само. – С. 112, 293.
- <sup>55</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 220–221.
- <sup>56</sup> Из электронной приватной переписки Протас М. А. с Босенко А. В. Письмо от 09.09.2008.
- <sup>57</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 149; Из электронной приватной переписки Протас М. А. с Босенко А. В. Письма от 30.08.2008 и 11.09.2008.
- <sup>58</sup> 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 откалываясь в самых непозволительных для задуманной формы местах. Фактически камень настаивал на авангардно-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.

- <sup>59</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 3. – С. 132.  
<sup>60</sup> Там само. – Т. 1. – С. 100.  
<sup>61</sup> Там само. – С. 289.  
<sup>62</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 228.  
<sup>63</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 73.  
<sup>64</sup> Там само. – С. 195.  
<sup>65</sup> Там само. – Т. 1. – С. 289, 88, 100.  
<sup>66</sup> Ахизер А. С. Россия как большое общество / А.С.Ахизер // Вопросы философии. – 1993. – № 1. – С. 5.  
<sup>67</sup> Трубников Н. Н. Без четверти двенадцать (к вопросу о преодолении духовного кризиса европейской культуры) / Н.Н.Трубников // Вопросы философии. – 1993. – № 1. – С. 50.  
<sup>68</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 239.  
<sup>69</sup> Там само. – С. 392; Махлин В. А. Бахтин и Запад (Опыт обзорной ориентации) / В.А.Махлин // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 135  
<sup>70</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 392.  
<sup>71</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 299, 309.  
<sup>72</sup> Анна Расинска — выпускница Краковской Академии искусств (2006, студия бронзы — проф. Юзеф Синьковский и Кшистоф Нич). Дипломная работа «Мегамашина» получила Медаль АСП (специальную награду всего профессорского состава преподавателей) и Нагороду Товариства шанувальників мистецтва.  
<sup>73</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 2. – С. 312–313.  
<sup>74</sup> Там само. – С. 312.  
<sup>75</sup> Там само. – С. 318.  
<sup>76</sup> Зедльмайр Х. Цит. пр. – С. 230.  
<sup>77</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 1. – С. 112.  
<sup>78</sup> Махлин В. А. Цит. пр. – С. 136–137.  
<sup>79</sup> Гегель. Цит. пр. – Т. 3. – С. 615.