

Гении европейской культуры XIX–XX веков

МАРИНА ПРОТАС

*Никто не смел сказать об этом вслух,
Но знаю, что порой великий дух
На время входит в нас — по капле
Переплавляемся в великих мы,
Не став простыми слепами их душ.
Так, я на срок в ином пространстве — Дант
Или король баллад и вор Вийон,
Или таким я назван из имён,
Что страшно осквернить его своим,
Но миг один — и вновь огонь потух.*

Э. ПАУНД. «ГИСТРИОН», 1908 г.
(Перевод Евг. Витковского)

«Гении европейской культуры XIX–XX ст.» — так называется выполненная в бронзе серия киевского скульптора Владимира Протаса, представленная полнофигурными композиционными портретами выдающихся деятелей культуры, преимущественно рубежа XIX–XX ст. Среди них: И. Стравинский, П. Пикассо, В. Маяковский, А. Матисс, А. Ахматова, А. Блок, К. Малевич, В. Кандинский, А. Архипенко, М. Шагал, А. Модильяни, — гений которых «локальным нарративом» свободы самозабвенного испепления в творчестве реализовывал авангардный порыв своей эпохи, настезь распахивая двери культурно-художественному мышлению третьего тысячелетия. «Нет ничего удивительно-

го, — писал Ролан Барт, — что в той или иной стране время от времени возникает стремление обратиться к фактам собственного прошлого и заново описать их, чтобы понять, что с ними можно сделать сегодня: подобные процедуры переоценки являются и должны являться систематическими» («Критика и истина»). Критическое мышление рубежа XX–XXI ст. в своей инаковости менее всего вожделеет процедур «общественной гигиены», стоически перенося нападки «агрессивного рецидива обскурантизма» как со стороны консерваторов, цепляющихся за осколки разбившегося и почившего прошлого, так и со стороны актуальных форм культуры. И уж, конечно же, менее всего боится



А. Ахматова. 1987, бр.

бути уличеним в фобії виглядати устаревшим, а тому не іщет себе жертв, як не устраивает показательних аутодафе, на которые так пад-

ки сучасні Ігнатіє Лайола від мистецтва. Замисел художника створити портретну серію видатних культурних діячів, в цьому сенсі, не блистає новизною: являючи собою «мгнovenне втілення великих душ минулого» (використовуючи вираження Хью Уайтмейєра, застосоване до неоплатонічних «масок» Езри Паунда), серія взагалі не «вимушує оригінальність», але від імені Муз і самого художника «говорить за другого» драматичні монологи, пробуджуючи до пошуку в історії і сучасності Істини.

Хронологічну і персоніфікаційну обумовленість серії визначає вибіркова дискретність авторського погляду В. Протаса, вихватуючого з тіні просторів минулого взаємозв'язок імен, несущу закодований зміст виключно його — автора скульптур — мироощування, переважаючого банальну фізіологію емоційного звільнення будь-яких обмежень в трансцендентному: «сверхідеальні почуття, перемагаючи «до самих себе», — «перемагають метафізичний розрив між духом і матерією» [1]. Метод, інтерпретований вітчизняною філософською думкою, франкфуртською філософською традицією і неоплатонізмом, дозволяє скульптору і його вдумливому реципієнту сприйняти досвід культури, зокрема, індустріального, постіндустріального, інформаційного суспільств цілісним духовним наслідком, уникати культури *modernitas*, не замикаючи в архівній пилі *antiquitas*, повністю контролюючи «суб'єктивно заповнюване минуле» [2]. При такому «зміненому відчутті часу», колись викликавши до життя естетичний модерн, а тепер знову переосмислені скульптором, перша половина XIX ст., куди він час від часу углубляється в творчі рекогносцировки (осмислюючи культурний феномен, скажемо, Гоголя і Пушкіна), відтворює/снимає «тоску по подлинному присутствию», мучившу отравлений «діалектикою таємниці і скандала» модернізм. Переоцінка потоку часу

В. Протасом, пребывающим в классических пределах пластики, но «движущегося, оставаясь на месте», встраивается в цивилизационное самопознание вне видовых классификаций, делящих человеческую активность на музыку, поэзию, прозу, визуальные изобразительные языки..., и его, питаемое неоклассицистической стилистикой, мироощущение высвобождается из всех оков культурно-художественных традиций, что в XVIII веке Просвещение безжалостно сепарировало от сакрального становления. В вольном, иерофаническом, парении освобожденная «аутентичная выразительность децентрированной субъективности» скульптора полностью порывает с шаблонным восприятием современного искусства как претензии на «разоблачение и шок»; авторское эстетическое своеволие умиротворенно выпадает из «будет» в «было», и далее — из мгновения «теперь» в вечность, от «самости я» к онтической полноте всех свершений проявленного мира, укорененного в метафизическом, и «тогда красота станет буквально очевидна, а эстетика уйдет воспитательницей в яси. И это всего лишь уникальная случайная возможность увидеть то, что по всем канонам видеть не дано. Но как только открывается, тот час же обнаруживаешь, что все подобное в разных формах и разное время видели многие (испытываешь даже некое подобие ревности), что это не чудо, которое даже у суфийских мистиков — правило, а закономерность любого времени, источник непостижимых действий и поворотов удивительных мыслей, поступков и чувств» [1, стр. 362].

Подобный механизм духовно-гуманистической самоидентификации присущ кластерам культурно-исторической памяти, сопряженной с условием осознанной проработки социумом фонда наследия для последующей передачи его и адаптации поколениями будущего. В этом случае, не исключая авторской специфики мироощущения, логика культурной эволюции диффузирует с самопознанием

как осмысленной свободой, особенно болезненной — до эсхатологического — в моменты трансгрессивных переходов. В таком, по выражению Д. Джойса, «Хаосмосе», турбулентном смешении космоса и хаоса, пребывает сегодняшняя «поствавилонская» эпоха перемен Миллениума. Правда, если XX ст. (с легкой руки Джойса и всего западного авангарда) сместило акцент с содержания, с сюжета на форму и технические средства самого языка, то новонаступившее столетие возвращает историко-художественному восприятию, только уровнем выше, целостность временной константы, а это означает: «от свободного времени, как и его протагонисте — истории, исходит угроза исчерпавшим формам развития. Поэтому, грубо говоря, сейчас идет война против свободного времени, которое пытаются оккупировать всеми доступными способами, его уничтожают как сорняк, незаконный наркотик. Однако оно в своем антагонизме нынешнему действительно является силой тотального разрушения. Абсолютная несовместимость с миром потребления, по сути. Уничтожение свободного времени — уничтожение собственно человеческого» [1, стр. 370]. Жесткость/жестокость этой войны превзошла былую напряженность противостояния старого и нового в культуре, впрыскивая антидот личностной ответственности тем немногим подвижникам, которые, занятые фундаментальными размышлениями, уже не рефлектируют на слишком очевидную банальность формул, апеллирующих к Экклесиасту. За покровом подобных мыслей: «все явления современной жизни, поражающие нас своей новизной и оригинальностью, имеют прочные исторические связи с чем-то очень древним, сокрытым от глаз»; «Неважно, насколько новой и непревзойденной может казаться современность, она никогда не бывает исключительно модернистской. В ней всегда присутствует и феномен повторения» (Ж. Деррида. Деконструкция и «другое»), — неопиты Миллениума ищут суть становления.



В. Кандинский. 2008, бр.

Так, избрав личный жребий «героического энтузиазма», приняв сторону не модного нынче свободного творчества в свободном времени, В. Протас акцентирует для себя метафизическую цикличность культуры, визуализируя свое «видение изнутри» в форме серии, задуманной еще в середине 1980-х годов, ведь: «умственная сила никогда не успокоится, никогда не остановится на познанной истине», а воля никогда «не удовлетворяется окончанным делом» (Д. Бруно). Серия постоянно насыщается новыми пластическими эссе на темы непростых взаимоотношений уникальных личностей с нравами и взглядами эпох, так что жизнь и творчество «обычных гениев», представляющих собой, согласно Кантовской формулировке «образцовую оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении его познавательных способностей», помогает нам в деталях прочувствовать драматургию культурологического генезиса, а значит — глубже осмыслить многовекторную специфику эпохи модернизма, могучий магнетизм которой с неизбывной силой привлекает к себе внимание заинтригованных ее авангардным порывом художников и ученых современности. Тем не менее, заинтересованность В. Протаса знаковыми для европейской культуры фигурами не стоит рассматривать как тривиальную дань социокультурологическим тенденциям, востребованным в узких кругах гурманов от культуры, ведь историческая ретроспекция художественного видения скульптора демонстрирует, прежде всего, его индивидуальную, подспудно вызревшую в нем, нацеленность на осмысление фундаментальных процессов формирования культуры, где модернистская фаза развития лишь подкорректировала базовые принципы современной западной цивилизации, фундамент которой закладывался в античность мифологическим мышлением древних. Собственно поэтому в творчестве Протаса взаимодействуют два фокуса культурного дискурса: мифологический

и историко-художественный. Если мифологические циклы скульптур позволяют художнику понять скрытые (ибо — вневременные) механизмы эволюции духовной культуры человечества, то исторические — придают абстрактным философским понятиям и моделям развития сугубо личностный аспект, исполненный трепетом жизни и чувствами тех немногих, кого со временем называют гениями.

Еще на заре христианской истории Европы историограф Тацит, родившийся при Нероне (распорядившемся обезглавить мученика св. Протасия — символического покровителя украинского скульптора, день памяти которого — 14 октября — христиане справляют на 3 дня позже даты рождения Протаса), был обеспокоен падением культуры в императорском Риме, описывая Клею неприглядной фигурой, утратившей за материальными ценностями изначальный дух свободы. Тацит бескомпромиссно полагал истинно культурным гражданином того, кто, не взирая ни на что, мог поддерживать внутреннюю гигиену, научаясь видеть свое время, сберегая для потомков интеллектуально-духовный багаж пращуров. Скульптор, разделяя позицию историка, с не меньшим сожалением констатирует: «Сегодня это условие, дающее право интеллигенту считать себя культурным, вовсе не соблюдается. Но ведь время не отменяло обязательность культурной дисциплинированности граждан, и особенно повышая требования к гениям: не тем, что объявляют себя таковыми на каждом углу, но к настоящим гениям современности, которых сама История произведет в этот ранг лишь после их смерти. В сущности, нет никакого смысла в гадании современников на кофейной гуще “гений ты или нет”, поскольку проблему выбора качественного уровня профессиональной и общечеловеческой самоидентификации как личностного достоинства каждый решает (или не решает) сам, на свое разумение, ежедневно и ежесекундно подписывая себе “приговор”. Для меня, в этом смысле, определяющей

является ответственность перед самим собой, перед жизненно важными идеалами и принципами, предать которые я не имею права. Тем более, что не я избирал профессию, но она — меня. И наконец, ответственность перед теми гениями культуры, “стоя на плечах которых” (не уточняя даже кто “мы” — карлики, новые гиганты или вообще: ни те и ни другие), мы все еще имеем шанс заглянуть за горизонт времени-пространства. Поэтому серия портретов, которая сопровождает мою творчески сознательную жизнь, это — то немногое, чем я могу воздать, выразив свою благодарность и восхищение перед Духом человеческого гения».

К сожалению или к счастью, время бесстрастно, а потому терпеливо ожидает от одаренных свыше абсолютной синергии воображения, рассудка, духа и внутреннего вкуса, на чем настаивал Кант, давая понять, что каждый может возвыситься до уровня гения. Овладев искусством различения прекрасного, вдохновенный талант тем самым протирает зеркала высокой культуры эстетического суждения: его пребывание в идеальном, увлеченность оригинальными идеями контролируется свободой воображения и закономерностью рассудка, а врожденный/воспитанный внутренний вкус упорядочивает мысли, сообщая культурно-художественной деятельности и самим идеям устойчивость. Многоаспектная самоактуализация личности позволяет развивать в зонах духовную культуру человечества, ведь в противном случае: «все богатство воображения порождает в своей не подчиняющейся законам свободе только нелепость» (*И. Кант*. Критика способности суждения).

Несовпадение предъявляемых историей и духом времени высоких требований к культурной интеллигенции с «хаосмосом», наблюдаемым сегодня в глумливых играх культуриндустрии, подстегивает наиболее пронзительно-смелых из интеллигентных кругов разоблачать правду, как разоблачает ее современный украинский философ Алек-



И. Стравинский. 1987, бр.

сей Босенко — «слушатель времени, которого уже не осталось», констатируя, что «говорить об интеллигенции — значит болтать ни о чем, ввиду отсутствия оной»; тем не менее: «Не ностальгия по прошлому и утраченному времени, обращенному в пыль, и, конечно же, не надежда реанимировать, вернуть молодость “у черты заката”, а только желание с обретенной возрастной дистанции взглянуть в последний раз на “никогда” и почувствовать, как ты был прав тогда и как непоправимо прав сейчас... SILENTIUM, — утверждал Г. Шпет, — предмет

последнего видения, над-интеллектуального, над-интелигибельного — верхний предел познания и бытия.» Silentium — подтверждает О. Мандельштам в тоске о несбывшемся: «Она еще не родилась, / Она и музыка и слово / И потому всего живого / Ненарушаемая связь...» Опыт искусства всегда негативен. Он ослепителен, и произведение выстраивает свою топографию наощупь, наослеп. Оно не может посмотреть себе вслед, но смотрит, потому что иначе не может» [1, стр. 67–71, 212].

Подобным образом скульптор В. Протас, обреченный на одиночество, как герои его портретов, «ценой своей жизни» прилагает усилия, чтобы «сдвинуть всю неподъемную инертную массу исторического, заставить превращаться пространство в творении в логику времени» и, поддавшись ностальгии по «мессианскому времени» (В. Беньямин), он провернул зрачок творчества внутрь себя, своих знаний, в глубины воспринятых от культуры императивов и принципов, подводя суммирующий итог размышлениям в скульптурных композициях, одновременно «руководствуясь бессознательной, имманентной свободой случайного, которое сопровождает искусство, как “вина за несодеянное”» [1, стр. 213].

Осознание скульптором уязвимой беззащитности культуры и искусства перед историко-политическим и экономическим меркантилизмом глобализированного мира вполне в духе рассуждений С. Хантингтона, Р. Конквеста. Но он преодолевает критичность восприятия, избегая недопустимой в высокой скульптуре публицистичной инвективности, ибо существование во времени и истории провоцирует, подталкивает художника, прежде всего, к метафизическим поискам вечных истин. Индивидуальное становление в бесконечном позволяет трансформировать исповедальный уровень творчества в философский, «очеловечивая время» и стоически перенося удары очередных актов вандализма, калечащих и всячески избавляющихся от установленных в парках его уди-

вительно умиротворенных, преисполненных благостью ландшафтных работ. Очевидно: идеал абсолютного знания в историческом времени трансформируется, перераспределяя его значение; но в той же мере новые образы живых метафор «эсхатологии субъекта» (П. Рикер) создают новую структуру истинно свободного времени. Не потому ли, мечтая об абсолютном языке, Л. Витгенштейн полагал игру нарратива зеркалом смысла существования человека, где этот смысл сам по себе уже историчен и метафизичен, ибо это его история. В то же время Ханна Арендт видела смысл человеческой жизни не только в стремлении овладеть миром, изменяя его, но и — войти в память поколений, став их историей и смыслом, маркируя собой ответственность самоидентификации, укорененной в прошлом, в памяти, побуждая переоценивать прошлое, обычно искривляемое политическими идеологиями. Духовные идеи объединяют культуру человечества, дробящуюся в сетях административно-географических кордонов на «множества Мандельброта» национальных языков. Однако любые разделительные линии легко взаимываются под натиском сакральных паломничеств. Высокое искусство не нуждается в визах, вливаясь в национальные культуры как «океан — в каплю», направляя многоликость духовных традиций к общей вершине цивилизационного гуманизма, к торжеству духа над техникой и материализмом. И современная скульптура, будто субкультурный язык с видовой ограниченностью, — доказывает В. Протас, — может, не покидая предметности и находясь в лоне традиционной фигуративной образно-композиционной системы, и даже еще в более тесных рамках одного жанра портрета конкретной личности, полноценно утверждаться в адорновской «негативной диалектике», выблискывая многогранностью «семантических Вселенных» и при этом ни на йоту не изменяя той «простоте взгляда», о которой блистательно писал профессор Коллеж де Франс Пьер Адо, рассуждая о Плотине: «Подлинный

портрет должен воплощать настоящее “я”, чьи внутренние изменения продиктованы Вечностью. Следовательно, труд художника может быть символом поиска истинного “я”. Подобно тому, как из глыбы камня скульптор стремится получить форму, отражающую подлинную красоту, душа должна стремиться придать себе самой духовную форму, отбрасывая все, что ею не является... Вещественная статуя меняется в зависимости от видения скульптора; но когда и статуя, и скульптор, — одно целое, когда они существуют в душе одного человека, статуя становится лишь представлением, а красота — состоянием абсолютной простоты и света» [3, стр. 15]. (И серия бронзовых портретов, как и беломраморный автопортрет скульптора (1981), просветлены, очищены от суетности земного бытия, подтверждая правоту сказанного).

Формируя новую историю, Д. Джойс в «Улиссе» писал главы и эпизоды разными оригинальными стилями. На излете XX ст. поверхностно-формальная калька модернистского приема привела постмодернистскую скульптуру к лоскутности пластического мышления. Концепт произведения дробился и рассыпался на осколки идей, буквально фрагментированных разными материалами, качеством, цветом, фактурой; монтировавшихся, словно детский конструктор, семантическими скрепами. Так, в 1990-х, скажем Н. Есипенко, С. Никитин, А. Владимиров и др. создавали востребованные арт-рынком композиции, где объединялись: дерево, мрамор, лабрадорит, малахит, зеленый кубинский мрамор, металл... Декоративная яркость таких работ — безусловна. Но это уже была не скульптура в высоком понимании предназначенности искусства, а дизайнерский стайлинг, обусловленный скоротечностью моды, где «эвристика» не помышляла о метафизическом, а вполне соответствовала бартовскому понятию «искусства в витрине», сводящему полноту, скажем, Ренессанса к рекламной «итальянскости». Откровенная редукция пришлось не всем по вкусу.



К. Малевич. 2008, бр., мрам.

Протас тоже сознательно не принял эту тенденцию, не поддавшись искушению ярмарочного украшательства блуждающего и блудящего смысла. Правда, оппонирующие полюса мотиваций творчества художников лишней раз подтверждают: качественная градация скульптуры всегда имеет место, поскольку существуют иерархия художественного мышления и многочисленные уровни профессионально-технических способностей претворения идеи

в материал. Когда же речь заходит об «инкультуральной» пластике, укорененной во вневременном фокусе эстетического восприятия, то претендующий на этот высокий пилотаж скульптор обязан понимать, как небезопасно смещать суть произведения исключительно на формальную выразительность: покидая архетипальное пространство не ради трансцендентного, пластика неизбежно становится пустышкой Плацебо, стайлинговой безделушкой, украшающей пространство, но не формирующей его (так существенно отличаются между собой несущая антаблемент колонна и декоративная пилястра на плоскости стены). Уцепившись за поэтику форм как музыку визуальной декларируемой идеи, псевдоскульптура не может достичь высот Джойса, который игрой слов, этимологией и бог весть каким шестым чувством схватывал суть характера и образ героев (Стивен, Блум, Молли). И подавляющее большинство модернистов и постмодернистов от скульптуры смогли развить этот опыт только в обманчиво-продуктивную оболочку бессодержательного пастиша, след следа уже не существующего, стертого и позабытого текста оригинала. В итоге, сегодня мы наблюдаем, нередко сами являясь участниками печального процесса, истончение культуры, в том числе внутренней культуры пластики как умения мыслить и чувствовать формой. Пластика как трансцендентная способность сознания тихо умирает в одиночестве забвения, навсегда ампутированная из практики конформного художника, правда, лучом Керлиана освещающая полноту своих богатств для немногих сведущих в сути проблем. А значит, маргинальность скульптуры, «переходящей границы и засыпающей рвы», уповая на таинство «Келлской книги», вынуждена довольствоваться деструктивностью contemporary. Такие скульптуры («поверхностные и сентиментальные вещи нередко оказываются чрезвычайно влиятельными», благодаря тому, что «здравый рассудок может скатываться и до безголовости», — уточняет Роберт Конквест)

при всей заносчивости, увы, не создают уникальной стилистики и формы; как общеизвестная умеющая печатать обезьяна из анекдота теории вероятностей, все-таки, «по гамбургскому счёту», никогда не воспроизведет «Гамлета»; как не затронет души гламурный фонтан немногим более натуральной величины горловского скульптора Петра Антипа, в суете чванливой презентации не сумевшего вдохнуть в форму дух: раскрашенный труп культуриндустрии — замершая, замёрзшая в танце красотка, щедро расцвеченная согласно прейскуранту ритуальных услуг, являет собой типичный пример китчевых поделок — свидетельство заигравшихся скульпторов, не способных осознать императивов высокого профессионализма образотворения. Это затягивает современную пластику в гистерезис бескультурия, сбивая с толку молодую генерацию: «Это означает, что художник снова потерял ориентацию» (Б. Гройс). Да, некогда греки, средневековые мастера раскрашивали скульптуру, применяли хрисоэлефантинную технику, но «натурализм» был умозрительным, ибо опрокидывался в мощный слой сакрального значения образа. Хрустальные слезы Мадонны, одежды из ткани, не задерживали мысль и чувства на плане земного. Верующий цеховой скульптор и народный мастер-самоучка в совершенстве владели архитектурной, композиционно грамотно решая пространственные отношения тщательно отобранных объемов, что удерживало работу по эту сторону бездны слащавых поделок. Даже у балаганного ремесленника Mater Misericordiae (Богоматерь Милосердная) была бесконечно далека от современных образов фемид-нимфеток — богинь юстиции, схожих с танцовщицами стрипбаров. Значит, обучиться истинной поэтике скульптурных форм, не поднимаясь в заоблачные эмпирей идеалов, тоже дано не каждому. Создатели же безликих сувениров-кенотафов терпят постоянно фиаско из-за того, что их руки работают быстрее, чем может мыслить голова и чувствовать сердце. А опыт литературного творчества,

где слово имеет этимологическую и мелодичную бесконечность, не может буквально переноситься в трехмерную пластику, ибо скульптура (обреченная пребывать в предметном плане, как бы пространственно и невесомо-линейно ее не упрощали модернисты) мертва без особых знаний тонких взаимозависимостей метафизического смысла с идеалом, ритмом плоскостей и линий, граней и объемов, силовых линий пространства и масс, искривляющих пространство-время. Скульптор обязан не столько понимать, сколько чувствовать форму изнутри ее структурной плотности, предугадывая гармонию возможного движения или пульсации, вести с ней диалог, даже тогда, когда ее изначальная природа не нарушается, как у восточного мастера сада камней, транскрибирующего ее на космическом уровне становления бытия. Демиурговая позиция была свойственна лучшим пластическим экспериментам Татлина, Бурлюка, Малевича, Архипенко, но так непросто повторять их опыт, не срываясь в пастиш, в мелкий симулякр плохо заученного урока. Тут следует оговорить один нюанс: среди бездарной сувенирной продукции сегодня попадаются и талантливые копии темных «гениев» — Гудвинов современности. Культуриндустрия, с одной стороны, умеет отличать подделку, не требуя эксперта, чтобы распознать Армани, Виттон или Риччи, но, с другой — бескультурие и безграмотность в изобразительном искусстве играют злую шутку с коллекционерами, приобретающими часто подделки, бессознательно способствуя на ниве скульптуры процветанию рынка подпольной деятельности талантливых обманщиков.

Мода на западноевропейские закрытые клубы «людей по интересам» способствовала формированию отечественного «клуба» скульпторов, вхожих в светскую публичную жизнь украинского истеблишмента, где каждый год избирается успешнейший. Таким образом, среди модных брендов («містер красиві сидниці», «мисс бюст», «пожиратель пиццы» и пр.) утвердилась номинация лучшего скульптора



М. Шагал. 2009, пластилин

года, переходное знамя которого передается членами клуба из одних гламурных рук в другие. Испытав «головокружение от успехов», признанные «лучшими» светские митці уже не нуждаются в тяжком ремесле скульптора, в элитных мастерских которых по новым статусным правилам всю черную работу выполняют наемные мастера из вчерашних коллег по цеху. К счастью, еще встречаются думающие заказчики и не боящиеся грязной работы художники, понимающие разницу между искусством, продавшимся культуриндустрии, и вневременным Искусством, одиноким в своей непродажной истине. Благодаря последнему не прерывается высокая культурная традиция, подвижники которой берегают навык трансцендентного творчества, интуитивного чувства формы, фактуры, их утонченного отбора согласно многоуровневой драматургии художественного образа, ориентированного на вечное, а не на убогое

«я так вижу», «это стильно». Истинное творчество «вечно подвергает сомнению наше понимание истории и практики», — утверждал П. Рикер, — оно «использует» в каждом виде искусства свои средства выражения, ставя под вопрос наше ежедневное существование и в этом смысле является опасным, но в той же мере — жертвенным, принимая на себя агрессию невежества. Искусство, наука и политика — каждый по-своему создают в пространстве общества новые реальности и тем метафоризируют объективный «реализм воображения», образуя своего рода «иконографический прирост» (Дагонье), где архетипы прошлого наделяют весомой рельефностью мечты о будущем, уберегая утопию от пустых грёз: «Мемориальный аспект — это главное в теологии освобождения, он ответствен за перспективу и преемственность утопических планов на будущее и действует как опора в противовес безответственному некритическому футуризму... Даже если в свое время произошло разделение рационалистического позитивизма и духовности, теперь налицо признаки обратного процесса — человечество ищет пути к их объединению» [4, стр. 241, 246–247]. На этом пути прошлое изменяется настоящим точно так же как настоящее находится в причинно-следственной связи с прошлым, и очень важно распознавать: на каком уровне самоосознанности находится художник. Как подчеркивал Т. Элиот (Назначение критики), «второразрядный художник не может позволить себе отдаться какому бы то ни было общему делу, ведь главное для него — подчеркнуть все те мелкие особенности, которые выделяют его среди других; служить общему делу, внести в него свой вклад, отдавать свое в обмен на чужое — это по силам только тем, кто может дать столько, что способен в работе забыть о самом себе». Вот эта вторая и самая главная стратегия «служить общему делу» и характеризует методiku авторского видения В. Протаса, не сводясь к пустому самовыражению,

презентации уникальности концепции или простой арифметике умножения числа имен в серии. Скульптор доверяет прихотливости творческой интуиции, часто петляющей, возвращающейся к ранее обдуманному, требуя пересмотра идей и представлений, более тонкой проработки образа. Поэтому параллельно с портретными композициями скульптор вводит, обогащая основную тему, дополнительные мелодии, включая в серию культурологические и философские размышления об исторических судьбах, страданиях героев, поисках путей реализации новаций. Например, внутренняя неудовлетворенность уже найденным решением в бронзовом полнофигурном (сидящем) портрете А. Блока (1985 г.), закупленном Министерством культуры УРСР, заставила его продолжать поиски иных версий образно-композиционной герменевтики. В результате, весь период творческого практикума скульпторов Союза художников в Седневе 1986 г., и в последующие годы Протас лепил, обжигал, отливал в материале небольшие портреты и своего рода керамические этюды-новеллы из жизни А. Блока, других великих людей прошлого. Стремление к максимальной иконографической идентичности приводит к тому, что Протас создает на основе посмертной маски Блока портретный бюст, отливая его в гипсе (1987 г.) в качестве вспомогательного эскиза, который не покидал стен мастерской, ибо не претендовал на исчерпывающую глубину образной характеристики. Лишь после этой кропотливой работы скульптор собирает все размышления и впечатления в инсталляционную композицию «XX век. Памяти А. Блока» (1990, бр., лавр, латунь), где доводит свое видение до удовлетворяющей его метафизической остроты. (В 2007 г. для частного коллекционера он вновь создает в бронзе вариант композиции 1985 г. «Александр Блок».)

Точно так же, отталкиваясь от известной фотографии Пикассо, оседлавшего свою бронзовую «Козу», Протас моделирует в шамо-

те шуточные парафразы данной мизансцены (1986), выставляя их на Республиканских выставках, где они тоже были замечены критикой и воспроизведены в периодике. Но только в 2007 г. скульптор созрел для серьезного полнофигурного портрета в бронзе «П. Пикассо», который, не успев быть выставленным, сразу в мастерской был куплен одним из украинских коллекционеров.

Судя по всему, шамот явно помог скульптору культурологически домысливать образ в процессе поисков удовлетворяющей его пластической транскрипции и ключевой интонации смысла. К чести автора заметим, что одновременно с поэтами серебряного века (Блоком, Ахматовой, трагическую привязанность которых он продолжал осмыслять последующие годы — до 1990-го — в их парном композиционном портрете, к сожалению, не пережившем тягот «перестроечного» политико-экономического и культурного коллапса), — скульптор уделяя пристальное внимание творческому диалогу и неординарным взаимоотношениям таких литературных столпов первой половины XIX ст., как Пушкин и Гоголь: «Пушкин и муза (Поэт и муза)», шамот, дерево, 1986; «Пушкин и Гоголь», керамика, 1986; «Пушкин и Гоголь — II», шамот, 1986; «Н. В. Гоголь», бронза, 1989; вариант — 2007 г. Обращение скульптора к началу XIX ст. объяснялось не столько интересом к генезису языковых реформ высокого искусства, сколько тем обстоятельством, что именно рубеж XIX–XX вв. придал фундаторам русской и украинской литературы иное измерение и глубину. Переоткрытие тогда феномена Гоголя, творчество которого до сих пор продолжает набирать в мировой культуре пространственную многомерность, обнаружило валидность математическим открытиям Лобачевского, ломающим традиции Евклидова мировосприятия, как справедливо выразился В. Набоков, и «проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна». Пролонгированная экзогега многосложно-



Н. В. Гоголь. 1989, бр., гр.

го образа Гоголя не отпускает скульптора вот уже третий десяток лет, и шлифуется Протасом в станковых и монументальных скульптурах (например, в превышающем 2-х метровый размер «Н. В. Гоголе», установленном в 2008 г. в Полтаве в дни празднования дня рождения писателя, когда к этому событию приурочили Международный скульптурный пленер).

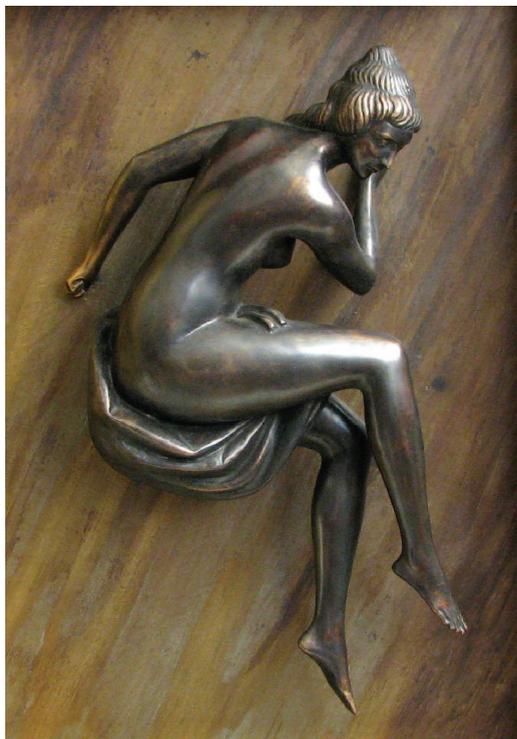
Дополнительными мелодиями основной темы серии стали пластические экзерсисы на мистические прозрения М. Булгакова, визуализированные в композиции «Маргарита» (2010, бр., д., латунь). Здесь особенно заметно отношение скульптора к натурализму, который сегодня буквально захлестнул скульптуру. Не только украинские, европейские, но и американские художники пренебрегают искусством отбора формы, предпочитая педантично изображать самые неприглядные конкретности, и мелкие детали, претендуя на «имажинативный реализм». Только за физиологическим фотореализмом мелочей, чуждых высокому искусству, и влекущих реципиента скорее к фрейдизму, нежели к «познанию вечных истин», теряется главное — образ в его духовной свободе и полноте. Скажем, скульптор Дэвид Класс, убедительный в анималистических композициях, опускается до уровня телесного смакования в ню, за которыми кроме обнаженной натуры не прочитывается «дух танца» или мистичность снов. Темы проскальзывают сквозь пальцы Класса, а работы словами Родена легко можно оспорить: «Я вижу не бурю, но женщину, актрису, пытающуюся изобразить бурю». Протас же отталкивается не от натуры, не от текста, но от трансцендентной несказуемой сути, поэтому его Маргарита, специально ограниченная плоскостью и картинной рамой, плывет в условном пространстве, совмещающем несколько уровней реальности, без буквальной метлы, вне конкретики текстовых описаний ее маршрута и акта отмщения. Ее образ эманирует собой и повествование, и жизнь М. А. Булгакова, раздвигая герменевтику личностными толкованиями скульптора лотмановской «семио-смысловой Вселенной». Скульптор в совершенстве знает анатомию, но не выпячивает знаний, нацеливая их на грамотность отбора важнейшего, работающего на идею пластического текста и структуру произведения. Он пренебрегает всем второстепенным, что мешает,

загромождает путь постижения образа. Такая толерантность профессионализма — редкое сегодня качество, обязанное внутренней работе над собой, когда переплавляются врожденные и приобретенные умения. Академическое образование сыграло тут не последнюю роль: бывшая «Муха», а теперь Санкт-Петербургская Высшая художественно-промышленная академия им. барона А. Л. Штиглица (1976–1981), дала понимание тонкой грани, отделяющей исполненную жизни форму от пустой оболочки; сформировав чувство такта и позволив не выпячивать мертворожденную физиологию (сколь часто коммодифицированные скульптурные экспозиции, подменяющие техникой живые чувства, напоминают Паноптикум причудливых созданий человеческого разума, не совместимых с жизнью, жизнью культуры и искусства в первую очередь).

Подчеркнем: тигель общеевропейской культуры рубежа веков настолько органично вплетен в структуру каждого портрета серии, что, казалось бы, отдельный образ портретной композиции, скажем, Игоря Стравинского (бр., 1987, Посольский Центр Фонда «Зоря» в Пущеводнице), несет в себе ассоциации с плотным пространством модернистского окружения композитора, напоминая, в частности, портретный набросок, сделанный с него острохарактерной гибко-пластичной линией гениального рисовальщика Пикассо. Скульптор усложняет задачу, не довольствуясь иконографическими подсказками, уже найденной абсолютной психосоматической схожестью. И вкладывает во внешнюю формулу композиции «на пределе» прочувствованную глубину собственного понимания сложной полифактурности образа. В итоге композитор предстает таким, каким его видели современники — «музыкальным Протеем», мудрым старцем, обладающим даром предвидения, поражающим многосторонностью поисков, невероятной работоспособностью в разных стиях и жанрах: балет, опера, оратории, мессы, джаз, цирковая музыка. Вмес-

те с тем, это портрет интеллигента, ищущего, с неизбывной тоской по трансцендентным ценностям духа, философский смысл творчества. В этой искомой интонации, отсутствующей в погрудном наброске Пикассо, и решает всю композицию В. Протас.

С точки зрения истории украинского искусства, особенно современного, истомившегося в ожидании глубоко чувствующих культурные взаимосвязи художников и ученых, серия Протаса знаменательна тем, что восполняет серьезные утраты в области исторического портрета, который не только качественно сдал свои былые позиции, но и количественно съезжился подобно шагреновой коже до ничтожной малости, беззастенчиво обнажая свою прогрессирующую ущербность на Всеукраинских триенале скульптуры. Правда, серию можно рассматривать и в контексте европейского культурно-художественного дискурса, тоже страдающего признаками болезни Альцгеймера, вследствие чего забываются трансцендентные императивы благородного жанра портрета, отягощенного концептуализмом с формальными выкрутасами или школьным стилистическим веризмом музейным образцам. Так стираются утонченные навыки исторического мышления, аннигилируется многоуровневый диалогизм образа с духовным наследием цивилизации, рушится хрупкая структура «семио-смысловой Вселенной» Ю. Лотмана. Мысли и чувства (автора, реципиента) более не могут проскальзывать сквозь реальность в подпространства «негативной диалектики» и далее, к абсолютной точке свернутого времени платоновой Идеи, что есть Бог/Истина/Идеал. Оттого портретный цикл 1980–1990-х гг. С. Скотта (Celia Scott), демонстрируемый в Британской библиотеке Лондона, с позиций высоких требований к пластике, при всей иконографической схожести, но без выхода в трансцендентное пространство, не достигает полноты философского чувствования. Портреты Т. Элиота, Л. Мис ван дер Рое, других деятелей культуры, стилисти-



Маргарита. Памяти М. Булгакова. 2010, бр., д., латунь

чески выполнены в классицистической традиции, но строгий академизм в портрете ведущего архитектора Баухауза воспринимается иронично и даже надуманно — в бюсте британского постмодерниста Эдуарда Паолоцци. Многие работы похожи на портретные реконструкции М. Герасимова, русского историка-антрополога, восстановившего по методу Ж. Кювье (по черепам), в обход диалогизма Бахтина, внешний облик Я. Мудрого, И. Грозного, Тамерлана, ископаемого человека. [5]

Вот почему, размышляя о портретной серии Протаса в контексте национальной культуры и искусства, тем радостнее констатировать, что традиция профессионально-высокого творчества все же не иссякла, что совершенное техническое мастерство, внутренняя культура и адекватное понимание фундаментальных парадигм эпохи, воспринятых на уровне импе-

ративов творчества, интенций и принципов жизни, — еще находят воплощение в работах некоммерческих, далеких от коммодифицированного шума новомодных Салонов, рейтингов «Публичных людей» и прочей суеты культурно-индустриального общества, утратившего способность воспринимать прекрасное, формируя внутренние основы своей истории и культуры. Поэтому так важно отличать мотивы апелляций художников к истории, тревожащим память гениев прошлого. Истинные намерения не всегда случаются чистыми, в большей же мере — меркантильными.

Заметим, право говорить от имени ушедших вошло в привычку европейской культуры с XIX ст., когда вполне вызрели модели национализмов, «пробудившихся ото сна» с ощущением необходимой сопричастности к давней славе предков. По иронии Клио, постмодернизм (в дзевневской манере шока, стресса) вновь пробуждает культурное сознание сообщества от дремотного оцепенения линейной истории, взбудив «чувства параллельности» пребывания в едином времени, намекая на целостность становления в «мессианском» пространстве-времени. Благодаря Жюлю Мишле, французскому историографу (1798–1874), автору «Истории Французской революции», для молодой генерации национальных культур «молчание умерших перестало быть помехой для эксгумации их глубочайших желаний», по едкому замечанию Б. Андерсона, критиковавшего интеллигентов, пристрастившихся говорить от имени предков, заручаясь их поддержкой в своих целях так, что в «центре внимания всегда оказывается эксгумация людей и событий, над которыми нависла угроза забвения» [6, стр. 215]. Мишле, изучая события 1789 г., первым разработал методiku конъюнктурного мышления, дав жизнь новой форме коллективного сознания XIX ст., известную в культурологии как «воображение нации». Но: «Поскольку у нации нет Творца, ее биография не может быть написана по-евангельски, «от прошлого к настоящему»,

через довгу прокреативну череду рождень. Єдинственна альтернатива — організувати її «від настоящего к прошлому»...» [6, стр. 223]. Відповідно, українська культура, зростаюча/виростаюча в загальноєвропейському культурному тиглі, не мислима без фундаментальних наративів Європи, в частині, рубежа ХІХ–ХХ ст.; а внеінверсного уявлення сьогодні немислимо національне мистецтво. Генеалогія культур націй повинна розкриватися від настоящего моменту сучасності, опираючись на минуле — живе, не мертво минуле. В те минуле Ф. Броделя, в якому смерті великих осіб історії і культури дозволяють сучасності струку-

турувати національні автобіографії. Як з пафосом уточнює Б. Андерсон: «Від безжалостно нагромаджуючихся кладбищ Броделя біографія нації, між іншим, вихватює — в протилежність поточному рівню смертності — показові суїциди, трогальні самопожертвування, злодійські вбивства, казні, війни і масові бойні. Але для того, щоб служити повествовальному цілям, ці насильственні смерті повинні згадуватися/забуватися як «наші власні»» [6, стр. 223]. Так життя видатних осіб минулого утворює актив культурного дискурсу настоящего і наратива культурної ідентичності кожного представника людства в цілому.

1. *Босенко А. В.* Случайная свобода искусства. — К., 2009.
2. *Хабермас Ю.* Политические работы / Пер. с нем. — М., 2005.
3. *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. — М., 1991.
4. *Рикер П.* Творческие возможности языка // *Керни Р.* Диалоги о Европе / Пер. с англ. — М., 2002.
5. http://www.studio-international.co.uk/books/celia_scott.asp.
6. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. — М., 2001.

Анотація. Стаття присвячена портретній серії сучасного українського скульптора Володимира Протаса (Київ), творчість якого розглядається у контексті культурологічної проблематики та особливостей мистецького життя історії теперішнього. Акцентується трансцендентна якість творів та унікальна авторська стилістика, що є наслідком «увідчування» у вільний час — специфічного світосприйняття митцем метафізичної цільності буття у абсолютному часі. Пояснюються особливості відношення до пластики з боку апологетів культуріндустрії та небагатих подвижників позачасового мистецтва, в тому числі В. Протаса. Портретний досвід киянина порівнюється з досвідом західноєвропейських майстрів, де підкреслюється домінанта філософського рівня творчості над технічно-досконалим, але поверховим слідуванням класичним традиціям у збиток глибинній герменевтиці героя.

Ключові слова: вільне мистецтво, трансцендентний образ, скульптурний портрет.

Аннотация. Статья посвящена портретной серии современного украинского скульптора Владимира Протаса (Киев), творчество которого рассматривается в контексте культурологической проблематики и особенностей художественной жизни настоящего момента истории. Акцент сделан на трансцендентной открытости работ, на уникальной авторской стилистике как методе

«вчувствования» в свободное время, что составляет качественную основу восприятия мира, где разделенность бытия на «было-есть-будет» снимается в полноте метафизического единства абсолютного времени. Объясняется специфика отношения к пластике, которая разнится у апологетов культуриндустрии и немногих подвижников вневременного высокого искусства, к которым принадлежит В. Протас. Опыт портретирования киевского скульптора сравнивается с подобным опытом западноевропейских мастеров, где выделяется нюанс доминанты философского уровня творчества над технически совершенной выразительностью, опирающейся на классицистические традиции, но оказывающейся поверхностной с точки зрения раскрытия идейно-образной глубины герменевтики героя.

Ключевые слова: искусство, трансцендентный образ, скульптурный портрет.

Summary. The article is devoted to the portrait series of the modern Ukrainian sculptor Vladimir Protas (Kiev), creation of which is examined in the context of culturological problematic and features of artistic life of present historical moment. An accent is done on the transcendent openness of works, on unique author stylistics as the method of « empathy» in free time, that makes quality basis of the world perception, where dividedness of being on «was-is-will be» is taken off in fullness of metaphysical unity of absolute time. The specific of attitude towards the plastic arts, which is different for the apologists of cultural industry and a few devotees of timeless high art, to which V. Protas belongs, is explained. Portrait experience of Kievan sculptor is compared to similar experience of Western European masters, where the nuance of domination of philosophical level of creation above technically perfect expressiveness, leaning on classicist traditions, but appearing perfunctory from the point of disclosure of ideas' and image depth of hermeneutics of a hero, is marked out.

Keywords: free art, transcendent image, sculptural portrait.