

Теория стиля в зеркале пленэров¹

МАРИНА ПРОТАС

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

Карл ЯСПЕРС.

Всемирная история философии, введение

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

минки — постмодернизм пленэрной пластики, подчеркнуто иронично обыгрывая интертекстуальность историко-культурных кодов, хладнокровно настигает жертвы спонтанной клешированности: художников разных стран, между собой не знакомых, не ведающих о творческих новациях друг друга, но, тем не менее, словно под кальку повторяющих стереотипную схему до оскомины «общего топоса». Например, творческое клеше А. Дяченко, варьирующего на разных пленэрах схему сидящей фигуры (Вышгород, Батурин, Гурзуф, Донецк), зеркально удваивается его немецким коллегой Карлом Виеле (Karl Wiele. Смотрящий. 2003. Горице. Чехия), также заинтересовавшимся данным историко-культурным следом. Идея круга-жернова, наверное, бьет все рекорды по частоте цитируемости в пленэрах (на вскидку, среди имен на-

зовем Исамо Нагучи, Сестилио Бураттини, Ульриха Скотдорфа, Юрия Мисько...), то же касается основных геометрических фигур: сферы, куба-квадрата, призмы, пирамиды, цилиндра. Отсыл к версификационным моделям подзабытого или возвращенного к популярности культурного текста-кода (особенно в актуальных мотивах: генезиса, генной модификации, трансформаций, деструкции) производится во всех международных симпозиумах, где тиражируются, имитируются структуры: спиралей, обелисков, колонн, «пазлов»-зиккуратов, садов камней, романтических руин, фантазмагорической архитектуры, природных объектов (скал, рек, облаков), и даже живописных жанров пейзажа или натюрморта. Повторяя, обыгрывая, цитируя, на деле же — выполняя древнейшие обязанности иеродулов, постмодернистская скульптура столь странным образом заботится не о себе, не о зрителе, не о времени или вневременном смысле, она даже вовсе не обеспокоена всем этим, да и поднадоело ей гоняться за — оказавшимся чистой фикцией — статусом «самой современной», зато, пристальнее всматриваясь в историко-культурные зеркала, скульптура вот как полвека обнаруживает, что ей не безразличен модный историцизм формально-смысловых аспектов. В постмодернистской стилистике формообразования присутствует «те захопливе поєднання, з одного боку, інтерпретаційної софістики, інтенсивного розумування й теоретичної енергії, а з другого — усунення самосвідомості чи рефлексивності класичного типу», что в падавающих масштабах свойственно культуре и искусству западноевропейского «нового историзма» (Ф. Джеймисон), укорененным в модернистских идеограммах Эзры Паунда, в монтаже «исторических комбинаций» Вальтера Беньямина, ставших предметом его горячих споров с Адорно, впрочем, так и не разрешивших проблем культурной апории «имманентного и трансцендентного». Но, коль скоро трансцендентные пространства упразднены, то амбитно мыслящие индивиду-

умы, автор и реципиент, нацеливаются мыслями вширь, соответственно векторности линейного исторического времени, в его пределах серийно множа безостановочный процесс выработки концептуального текстового курса: так констатируется бесконечность смыслообразований скульптуры и любого другого со-временного произведения. Скульптор реплицирует временную петлю хоры: мечущийся по кругу смысл знака не может прорваться за свои пределы пастишного означающего; автор не страшится быть уличенным в тавтологии, плагиате, с холодным умом и расчетливым сердцем вычерчивая абрисы рациональных эскизов, избегая кавычек, приноравливая «продукт» к императивам римейка, пародируя традицию, и, как в эпоху барокко, — тенденциозно укрупняя масштаб, придавая незначительным формам (по сути — минускульным) культуристически избыточную мощь и энергию, высокомерно высмеивая и перекраивая само традиционное понятие монументального, что отныне определяется исключительно формально — размером. Чтобы не быть голословными, рассуждая в заданном темой направлении, будем, по необходимости, обращаться за иллюстрациями к композициям ежегодных скульптурных симпозиумов, проводимым в живописном карьере Святого Йозефа чешского города Горице, недаром пользующимся большой популярностью пленэристов мира, и поэтому предоставившим нам очень точный культурный срез международного формата, могущий служить трендовым эталоном [2]. Расположенный недалеко от Праги, в самом сердце каменных карьеров сеноманского кремнистого пещаника город Горице еще в середине XIX ст. являлся известным камнеобрабатывающим и художественным центром, открывшим богатейшие творческие возможности плеяде чешских камнеомов и скульпторов. Сегодня околицы города хранят историю 150 карьеров, камень которых шел на архитектурно-строительные и скульптурные цели в Чехии и за ее

пределами. На их базе с 1884 г. функционировала Императорская Специальная скульптурно-камнерезная школа, воспитавшая не одно поколение именитых мастеров, также обучая в экспериментальных лабораториях тонкостям реставрационного дела и химико-технологическим особенностям камня, гравия. Давние традиции стали основой и главным импульсом для возникновения тут во второй половине шестидесятых годов прошлого века Международных скульптурных пленэров. Вот уже почти полвека в заброшенной и удивительно живописной, со своими легендами и чудесами каменоломни Святого Йозефа собираются скульпторы со всего мира. Их работы украшают с 2002 г. северо-восточную парковую зону Горице (Парк-2), тогда как предыдущие скульптуры размещались в зоне холмов Сен-Готард (Парк-1), продолжая формировать разбитый еще в 1903 г. парк Бедржиха Сметаны, пополняя созданную в 1908 г. «Галерею статуй» чешских мастеров начала — первой половины XX ст. Симпозиумы интересны также экспериментами в области экспонирования скульптур, охватывающим два городских пространства. С 2003 г. скульптуры вначале везут и устанавливают в парках и скверах Градец Кралове, жители которого наслаждаются временными экспозициями на набережной Эльбы и в центре города на площади Свободы (Namesti Svobody Square), где новостворенные скульптуры украшают местный ландшафт в течение целого года, пока их не сменит следующая экспозиция, привезенная из каменоломни Святого Йозефа. Открытие выставки происходит в начале августа, и сопровождается массовыми гуляньями. После смены экспозиции в Градец Кралове скульптуры возвращают в ландшафтные парки Горице [3]. (Заметим, что введение скульптурных симпозиумов именно под эгидой модернизации заброшенных парков, практикуется достаточно многими региональными центрами мира. С этой же целью в 2002 г. в столице Коми Сыктывкаре также провели первый скульптурный пленэр при содей-

ствии финно-угорских общественных организаций. Удачно проведенный опыт был повторен в 2008 г., так что на базе симпозиумов из доломита реорганизуется «Сад Национальной галереи», заложенный еще в начале XX ст. Участники, помимо местных скульпторов и художников Удмуртии, Мордовии, приезжают также из ЕС. Сложно предвидеть будущую динамику данных пленэров, но пока их особенностью является стилистика, апеллирующая преимущественно к фольклорно-орнаментальным мотивам, сказочным сюжетам, причем декоративизм еще равнодушен к постмодернистской знаковости).

Среди подавляющего большинства знаковых скульптур симпозиумов Горице есть такие, что выполняют функции мимезиса (греч. *mimesis* — подражание), ведя ролевые игры, намекая на эффекты исторической памяти, на таинственные значения архаической сакральности, свободно придумываемые реципиентом (Михаэль Шоенхольц из Германии «Слава барокко» 2004; Юрий Васильев из России «Сакральное место любви» 1967; Кириаκος Кэллис с Кипра «Примитивный наблюдатель» 1993; Ян Кобласа из Германии «Великая жертва» 1990; Моше Мюллер из Израиля «Прометей» 1991; Маса Паунович из Сербии «Корабль» 2009; Джон Д. Антон из США «Город на ветке» 1997). Другие — претендуют на «семиотический диспозитив безличной продуктивности языка» (Ю. Кристева), машинально реплицируя смыслы вне автора и реципиента (Петер Роллер из Словакии «Сильное желание» 1999; Веклер Фиеле из Чехии «Левитация» 2000; Сусанна Холмберг из Швеции «Фантастические животные» 2005; Акира Го из Японии «Память генезиса» 2008; Михаэль Ден Арчер из Великобритании «Воспоминания, Эхо, Мечты» 2004; Ко Мураи из Японии «Маленькая посылка» 1967; Губерт Далвуд из Великобритании «Модель» 1968; Петр Пашкевич из Австрии «Обелиск» 1993). Как символично, что сегодня мега-популярным стает знак пазла, кочующий из пленэра в пленэр у разных скульпторов, раз-

ных стран, в Горице в том числе (Габриэл Перуджини из Италии «Световые сигналы» 1969; Дональд Бугласс из Новой Зеландии «Аппроксимация правды» 2009). Пазловые искусство, мышление, культура, человек... Репликация форм, смыслов, традиций, ощущений. И если обыгрывается некая ирония над традицией, то в пустом знаке такая игра тотально бесцветна, ведет в никуда, простая констатация, пастиш и только, обреченность, даже если парадировается восточный сад камней: Шинжи Сакаи из Японии «6 маленьких фрагментов» 1994; Юрий Качер из Чехии «Фрагменты» 1993; Осаму Ишикава из Японии «5 камней» 1991; Эдвард Люкэн из Нидерландов «Критическая точка» 1991. Субъективность переживаний в действительности заменена индеферентной логикой, и лабиринт «сада ветвящихся дорожек» Борхеса пустеет, ибо событийные пространства вне переживаний человека и его духовного само совершенствования — бессмысленны, что подтверждают Горицкие скульптуры (Игор Бюроун из Израиля «Собственное мнение» 2006; Тэтс Охнари из Японии «Сделай и быть сделанным» 2006); и даже скульптурные пейзажи теряют свою живописность, превращаясь в урбанистические останки: Хелена Гарсиа из Эквадора «Пейзаж» 2008; или — в фантазмагорические организмы: Павел Доскоцел из Чехии «Пейзаж» 2002. Постмодернистское творчество пленэров напоминает чрезмерно истертый образ лабиринта в искусстве (до середины XIX ст. в садах устраивали Лабиринты, но семантика их менялась; образ Сада-Лабиринта/ Книги/Вселенной использовал и Борхес). Теперь же совершенно очевидно: виртуальный образ лабиринта пророчествует о возможном культурном коллапсе, если не стремиться достичь его центра с последующим возвращением назад «в пещеру». И абсолютно не важно, что скульптура давно бредит коммуникативностью, блуждая его корридорами вот уже 50 лет, пол века бытия пленэров, мечтая передать сообщение захлопотанному информационному со-

обществу, уставшему и потерявшему себя в не-сметных массивах информации — эта иллюзия желаемого не обеспечит индульгенций. Ибо чистое сообщение, стерильное от трансцендентного, свободное от духовно-гуманистического опыта и внеисторического цивилизационного кода не прорвет петлю культурного гистерезиса. Тем не менее, подобные сообщения продолжают транслироваться (в потенции/импотенции) с завидной настойчивостью (Хью Куин Ли из Китая «Секретное сообщение» 1994; Алан Толлаксон из США «Западня» 1994; Яромира Немкова из Чехии «Ворота» 1989; Биргит Кнаппе из Германии «Перед воротами» 1994; Ютака Торао из Японии «Чешский ветер» 1995; Габор Миклия из Венгрии «Гнездо» 2000; Карла Кросио из Италии «Генетическая мутация» 1996).

Правда историзм способен послужить спусковой пружиной и пробудить скульптуру, вывести к центру-фокусу аккумуляции синергии исторического и истинного времени в преобразующем творческом импульсе, ибо: «настоящее появляется не само собой, а проистекает из прошлого. Осознавая себя исторически, человек вспоминает прошлое. Но и прошлое, со своей стороны, можно понять как его настоящее. Мы перемещаемся в прошлое, словно бы присутствуем в нем. Прошлое постепенно удаляется от нас, погружаясь в глубины времени, и наш взгляд стремится проникнуть все дальше назад, в самую суть, в поисках ответа на вопрос, откуда мы приходим, ведь этот ответ должен открыть нам то, что мы суть. Но мы не приходим из какого-либо начала. Наше историческое сознание вместе с нашей историей представляет собой явление во времени, свободно парящее без какой-либо доступной знанию почвы и исходной точки, коренящейся в конечном счете лишь в том истоке, который непременно и всегда присутствует при нас самих». [5, с. 76–77] Только перед этим необъятным целым художнику и позволено в классической эстетической традиции терять сознание реальности, погружаясь в измененное состояние с головой,

чтобы в мгновении прозревать «бесконечное в себе событие», его становление и перерождение. На наш взгляд, такие скульптуры не часто, но встречаются, служа достойным украшением пленэрам, сигнализируя о прохождении в ближайшем будущем критической точки кризиса искусства. Например, самая удачная, ибо провала-таки заколдованный круг в пространство абсолютного времени, скульптура прошлогоднего пленэра в Горице — композиция «Атлас» Паула ван Лэйера из Нидерландов (2010 г.). Представляет она собой архаизированной стилистики перевернутого атланта, архитектурной апеллирующего к мраморному изображению титана с метопы храма Зевса в Олимпии (460 г. до н. э.): чудесный космический фарс, где скульптор представил обновленную концепцию древнего мифа, развернув/подставив титана буквально под Земной шар, дабы не впасть в тавтологию, и так подключая к структуре произведения всю нашу планету, что оправдано и с точки зрения отсутствия в космосе привычных нам координат «верх-низ» (ирония же в том, что любой йог и стоящий на голове человек может ощутить себя Атласом); мифологическое и реальное время столкнулись, встряхивая воображение зрителя с ног на голову, выводя из сонного состояния и нисколько не противореча символике мифа, не упраздняя его сакральных смыслов. Можно утверждать, что смыслогенез «эффективного переживания» (Р. Ингарден) тут загустел еще в авторском замысле и был внутренне прочувствован, активируя символизм глубоких значений, «очищен» от назойливой формальности (имманентности, номинализма) знаковой лексики. В результате, образ не паразитирует на интересубъективном универсализме чувственного опыта flash-знака, позволяя воспринять многоаспектную глубину своих «се-мио-вселенных».

Другой явной удачей симпозиума в Горице является работа чешского скульптора Станислава Ханзика «Пилигрим» 1997 г., возрождающая забытые традиции барочно-романтическо-

го сада с его эрмитажами, скульптурами аскетов, странников. Еще в XVII — XVIII ст. были модными т. н. «эрмитажи» — эрмита, место отшельничества; их обустраивали в лесной глуши, на границе с парками, где ставились скульптуры или изображавшие отшельников куклы. Эрмитажи строили и в китайском стиле хижин, и в арабском или греческом (в России — они представляли дом для отдыха и развлечений, богато украшенный скульптурой и картинами). Главное, что скульптура и архитектура эрмита диктовала главную концепцию, идею и образ всему саду, предлагая прогуливающимся, путникам укрыться от непогоды в гrotтах или домиках, созерцая искусство, побуждающее к размышлению (классицизм, романтизм) либо к легкому развлечению (барокко). Случались и курьезы. Например, в Англии прославился парк Чарльза Гамильтона, нанмавшего за хорошую плату «отшельников», и требуя от них жесткого аскетизма, что долго не удерживало на этом месте исполняющих столь странную роль людей, которым строго запрещалось: говорить с прислугой, принимать милостыню, стричь волосы и ногти, и, наконец, всегда носить лишь власаницу. Безусловно, такой опыт садовых развлечений остался в прошлом. Но для нас важным является само обращение европейского скульптора к подобному мотиву, актуализирующему идею сада барокко, да ведь именно этот стиль и возвел садовое искусство в культ, давая научное и символическое представление о мире, где игра оборачивалась вдруг назиданием, и возрождалась давняя идея «сада — книги»; поэтому там с легкостью можно было обнаружить и лаборатории, и солнечные часы. Кстати, та же тенденция наметилась в Милле-ниум, когда в наших парках вновь стали заводить такую архаическую редкость, и пленэрные скульптуры не единожды обыгрывали идею солнечных часов (как композиция «Вошедшие во время» 1988 г. А. Костина в Киеве), и причем такие скульптурные часы правильно функционировали: композиция «Время» В. Гутыри в Ба-

турине 2008 г. Противоречивость барочных садов, соединяющих в себе несоединимые вещи (печаль и веселость, шутку и научность), привела к тому, что сад барокко приспособлен был к идеологии классицизма, комфортно продолжая жить в новом стиле, а затем еще в романтизме. По этому поводу Д. С. Лихачев писал, что «сады Барокко отнюдь не противопоставляли себя окружающей природе. В них не было характерной для садов Ренессанса и последующего Классицизма «отгороженности» от окружающей местности. Сама тематика фонтанов и групп статуй связывала сад с окружающей природой: здесь были аллегории рек, морей, изображения морских божеств» [6, с. 99]. Подобные композиции и сегодня гармонично вписываются в любой ландшафтный парк, работа С. Ханзика не исключение: тем более что она стилистически хранит в своей структуре отголоски опыта сдержанного экспрессионизма, маньеризма, склоняющегося к архаике модерна, и по образной тональности очень проникновенно искренняя, приближенная к ностальгирующей слитности парковой скульптуры эпохи романтизма с тонко-неопределенными состояниями души человека и природы, и такая творческая установка на сегодня является большой редкостью.

К сожалению, подобного рода продуктивная апелляция к историческим культурным семам пока мало культивируется западными симпозиумами. Слишком увлечен пастишем заболтавшийся скульптор — мол, в мире форм не осталось «неоткрытых земель», — вот и оглядывается исключительно на вариативность кодов, не смущаясь подобностью творческих находок в разных парках мира; уповая на ощущения собственной экзистенции, не заморачиваясь по поводу непроработанных плюральных слоев сем, а также о том, что именно он создает: пастиш пластического текста-удовольствия или пустой знак текста-наслаждения. В первом: традиционность кантовской субъективной инсайтности игнорируется как стилистико-методологи-

ческая «устарелость»; а вот фрагментарность трансформированной реальности второй установки манит «новизной», неотягощенной метафизическим при дроблении времени на осколки имитируемого «настоящего», пойманно-го силком зацикленности монотонной повторяемости «реального» в пустой бессмысленности форм (Альберто Тимосси из Италии «Первое воспоминание» 1994; Эрих Рейшхе из Германии «Каменная шахта» 1993; Йорг Эндерли из Бельгии «Как это?» 1996; Томаш Домански из Польши «Движущаяся скала» 2004). Кроме того, постмодернистская теория не допускает миксовки подходов. Так что: самый воцерковленный скульптор, подчиняясь мэйнстриму, обязан создавать — как того требует мода — пустые, полые знаки (Барбара Эш из Великобритании «Болтовня» 1992; ее соотечественница Бренда Оакс «Рожок по-Горицки» 2003; Пати Сонвилл из Бельгии «Диалог» 2005). Сказанное для нас важно тем, что повышенная культивация постмодернистской (позитивистской) структуры текста-наслаждения, перекрыла шлюзы теологическим экзистенциям (в частности осмыслению опыта К. Ясперса, Н. Бердяева, Л. Шестова, других мыслителей, знающих толк в метафизике), поэтому переосмысление в искусстве, культуре рейтинговыми визуализациями актуальной пластики проблем человеческого существования: борьбы, страданий, подвижничества, героинства, смерти, ухода от прессинга системы к внутренней свободе... — пока что обречено на провал, если человек не найдет отдушины экзистенции так, чтобы его модус существования обрел подпитку от главного корня, покоящегося в трансцендентном. Предлагаемые же около-философские концепты пленэров Горице укрепляют трон своего «Молоха абстракции»: Сонгул Телек из Турции «Система» 2007; Пати Сонвилл из Бельгии «Диалог» 2005; Рональд Динэл из Канады «Столкновение» 1968; Хассан Кэмел из Египта «Трон» 2007; Роландас Смитас из Литвы «Часть жизни» 2007; Роман Ричтермок «Играющие» 2002.

Джеймисон, скрупулезно изучая постмодернистский дискурс, в частности, вопрос напряжения между имманентным и трансцендентным, обратил внимание на то, что феномен «нового историзма» лишь формально провоцировал интерес к романтизму, реализму, модерну, маньеризму, и в особенности — натурализму, да еще при этом упраздняя автора и самую эстетическую ценность произведения [7]. Американский ученый утверждает, что одной из главных эпистемологических патологий постмодернизма является сепарация внутреннего мира автора и смысловой структуры произведения, так что вера и знания поляризуются, открывая широкие пути глупости и нечеткости мышления, выдаваемым за „историческую тайну“. Поэтому реактуализация стилей прошлого преследует абсолютно иные цели, нежели это было раньше, когда, например, ренессанс обращал свой взор к античности; когда интимными оставались голландские регулярные сады, с обилием цветов, уютными уголками, усвоенные русскими и украинскими садами («садок вишневий коло хати»), либо в тон идей замковых/дворцовых парков адаптируя из французских регулярных садов величественность, сочетание газонов с большими массами деревьев, скульптур, водными гладями... Казалось бы, еще в законченной осенью 1981 г. книге Д. Лихачева, исследующей стилистическое взаимодействие ведущих европейских стилей искусства с садово-парковыми канонами и поэтическим творчеством (получившей в 1997 г. специальную премию фонда Хембери по садоводческому искусству), подчеркивалось, что: «Стиль диктует интерпретацию отдельных входящих в него элементов, а не сумма элементов создает стиль» [6, с. 196], но уже тогда ситуация изменялась на прямо противоположную, так что сегодня, как правило, полистилизм постмодернистской скульптуры формирует образ и стиль современного сада «нового историзма». Теперь историзм подобен новообразованию на «индивидуальной имма-

нентности», которая не воспринимает метафизических измерений, отрещивается от них как от фикции: «Сучасне мислення та культура в цьому сенсі є глибоко номіналістськими (якщо розширити діагноз, який Адорно поставив тенденціям модерного мистецтва), і постмодернізм є таким більшою мірою, ніж усе, що передувало йому. Але суперечність між іманентністю та трансцендентністю залишається так само, як і раніше, хоча дух часу і намагається стримувати її. У будь-якому разі ця суперечність підсилюється тими силами пізнього капіталізму, які винятково систематизують і уніфікують, які є настільки всюдисущими, що виглядають невидимими, настільки, що їхня трансцендентна дія уже не порушує інтелектуальної проблеми трансцендентності так відчутно й драматично, як вона це робила на попередніх стадіях, коли капітал був менш повним і більш уривчастим» [7, с. 207–209, 212]. Закон сохранения энергии направляет освободившуюся от постижения метафизических проблем силу культуры и искусства на завоевание пространств исторического времени, снимая границы между высоким творчеством и культуриндустрией, китчем, которые уверенно входят в культурный текст, лексику и тезаурус, завоевывая воображение художника или писателя таким образом, что «політична влада перетворюється на „текст“, який ви можете читати; повсякденне життя стає текстом, який активується й дешифрується за допомогою ходіння чи здійснення покупок; споживчі товари постають як текстова система поруч з усіма іншими можливими „системами“...; війна стає читабельним текстом, так само як і місто та все міське; і зрештою, саме тіло виявляється палімпсестом, напади болю та симптоми якого, разом із його глибокими імпульсами та сенсорним апаратом, можна читати, точнісінько як і будь-який інший текст» [7, с. 212–213]. Звездный статус публичных людей шоубиза, спорта, искусства — возносится культуриндустрией до уровня политической власти, что в скульпту-

ре мгновенно отражается появлением прижизненных памятников таким персонам, как например, С. Бубке или И. Кобзону в Донецке, или Кайли Миноуг в Мельбурне.

Проблема в том, что выражение пластического текста с помощью стилистических кодов прошлого осуществляется машинально, бесстрастно, как пишут бухгалтерский ба-лансовый отчет, где виртуозность работы вызывает восхищение, но не оставляет шансов герменевтической процедуре. Поэтому и в изобразительном искусстве и в литературном творчестве «в найспішніших із таких артефактів є це відчуття тамування подиху, захоплення блиском виконання та, крім того, збентеження наприкінці есе, яке ви полишаєте з порожніми руками, без ідей та інтерпретацій, які можна було б забрати з собою» [7, с. 215]. Подобного рода чувства — сначала восхищение технической стороной работы, а потом разочарование и опустошенность — приходится испытывать довольно часто при созерцании продукции Международных скульптурных симпозиумов, достаточно упомянуть с юмором выполненную композицию Беатрис Карбонелл Феррер из Испании «Колыбель ноги» — работа декоративна, тактильно-иронична, и безусловно, визуально приятна в качестве дизайнерского решения некой садово-парковой ситуации, но семантически она не оставляет «следа», воспринимаясь исключительно остроумным курьезом.

Знаковая скульптура западных симпозиумов, включая Горице, предлагает реципиенту свободу всевозможных смыслопорождений, элиминируемых концептуальной формой. Скульптура безукоризненно справляется с дизайнерской задачей, поскольку игра смыслообразований nonfinite порождается той не до конца продуманной формой, при которой ее структурная неопределенность не столько удаивает хаос, сколько проистекает из рациональной аллюзии, застревающей между недоосмысленными концептами; и очень редко суть скульптуры эманируется из метафизического,

мгновенного, инсайтного, теофанического озарения. Вот почему, рассуждая далее о пленэрных перекрестках постмодернизма и экзистенциального опыта XX ст., следует учитывать такой важный нюанс.

Еще в первой половине 1960-х Т. Адорно яростно критиковал субъективно-экзистенциальные установки творчества, говоря об их авторитарности, способной моделировать в будущем патовые для культуры и искусства ситуации: «То, что субъект не осознает как существующее по отношению к обществу, является его обязательным заблуждением и просто негативно рассказывает об обществе»; «мышление просвещения, вместо того чтобы диалектически проникнуться идеями существования, в том числе и номиналистическим, возвращает к мифологии именно в том пункте, в котором мифология абсолютизировала номинализм»; «Экзистенция, лишённая своего другого, от которого она отчуждается, таким способом заявляет о себе как о критерии мысли и обеспечивает свою значимость авторитарно и директивно, подобно тому, как в политической практике диктатор всякий раз прокламирует роль мировоззрения. Сведение мысли к мыслящим индивидуумам тормозит прогресс самой мысли; только в рамках этого движения мысль превратится в мысль, в которой исключительно и живет субъективность. Как предустановленное основание истины, субъективность овеществлена. Все это уже можно было услышать в звучании старомодного слова личность. Мышление делает себя тем, чем уже является мыслящий индивид — тавтологией, формой регрессивного сознания. Напротив, утопический потенциал мысли, опосредованный воплощенным в отдельных субъектах разумом, мог бы разорвать ограниченность мыслящего таким образом индивида. Из возможных усилий мысли это самое лучшее средство, чтобы превзойти слабо и погрешно мыслящую индивидуальность. Экзистенциальное понятие истины парализует утопическое в мысли...; в качестве усилия, веду-

щего к достижению истины, пропагандируется ограниченность, тупость; поэтому культ экзистенции расцветает пышным цветом в провинциях всех стран — во всем провинциальном мире» [8, с. 118–119]. Как оказался Адорно прав! Ведь и теперь форма регрессивного сознания разъедает искусство изнутри, парализуя и пленэрное творчество; культ ограниченной экзистенции, бежавшей от поиска истины и гордящейся тем, что она концептуально мыслит, распространился даже на страны Ближнего и Дальнего Востока, имеющие за плечами богатейший духовный опыт, но прельстившиеся перспективами создания «современного парка скульптуры», и чтобы не хуже чем на Западе. В итоге весь мир стал провинциальным, затормозив эволюцию культуры пластического мышления целой эпохи, сбив ориентиры для многих молодых поколений интеллигенции: «Экзистенция освящена в отсутствие священного. От вечной идеи, в которой существующее должно присутствовать или которой оно должно обуславливаться, не осталось ничего, кроме голого утверждения того, что и так существует — аффирмации власти» [8, с. 122]. Часто пышно-декларируемая метафизика искусства на деле скрывает конъюнктурные материальные мотивации, а желание в доступных финансовых пределах и организационно не слишком уж и хлопотно коллекционировать лучшие современные образцы пластического искусства со всех стран, проводя жесткий кастинг, позволило диктовать администрациям симпозиумов свою конъюнктурную волю: «Административное варварство функционеров оказывается «по ту сторону» культуры именно потому, что мыслит себя культурой и представляет собственную не-сущность как бесценное культурное наследие; при этом функционеры от культуры забывают о том, что реальность этой культуры, ее базис вряд ли является чем-то более варварским, чем сама надстройка, которая разрушает реальность тем, что управляет ею, режиссирует ее». [8, с. 327] С беспринципностью, бескуль-

турностью и произвольностью «делания стиля» новыми застройщиками и «сговорчивыми художниками» в прошлом столетии активно боролся Г. Зедльмайр, полагая, что «чем радикальней становится нивелировка, тем сильнее — потребность в осмысленной дифференциации строительной задачи» [9, 94]. И этот почин необходимо продолжать в XXI ст.

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

тропному метонимическому, а чаще — оксюморонному, римейку вытянутого из прошлого культурного текста. Ф. Джеймисон анализировал ностальгию постмодернизма и его отношение к времени, с позиций «ши-зофренической перцепции темпоральной прерывистости», где фрустрация и безнадежность тонули в искусственно сконструированной тишине (не той, что исполнена божественного света; но что уносит все живое, чувствующее и понимающее в забвение Тартара). В скульптуре, как искусстве изначально молчаливом, удвоение хтонической тишины грозит той самой «утечкой трансформации», подсознательно актуализированной чешской скульптором Фелуменой Боррека в одной из своих композиций 2009 г. в Горице. Испарение, выпаровывание означаемого, констатируемое в итоге исследований Джеймисоном, сказывается и в скульптуре, зависящей в сконструированном фантоме-знаке, утратив саму память о реальном означаемом, и вынужденной играть лишь систертным мумифицированным следом следа... Рациональный интеллигибельный вымысел и не нуждается в реальности, устремляясь к горизонту событий зияющей пустоты постмодернистской черной дыры культуры, где пока не пройден критический горизонт событий/значений, мы все же смеем надеяться на возможность истинного смыслогенезиса, хотя первые жертвы дыры уже разрываются на куски, разлетаются осколки бытия, взрываясь в клочья-фрагменты субъективного сознания, неосуществленных творческих интенций. Но черные дыры — эти дремлющие почки новых Древ Вселенных, способны тоже взрываться, порождая полно-ценные миры. Значит, постмодернистская культура, застрявшая в безвремье черного горизонта, может либо пассивно дожидаться тотального коллапса и последующего фениксового возрождения, либо уже теперь, впуская в свой темный безвоздушный мир «тихий свет» трансцендентного, по совету философов, стараясь обнаружить в себе, и в каждом субъектив-

ном мире: целые созвездия и нечто еще более светоносное и несказуемое. Трансцензус произойдет неизбежно, вопрос — когда, и насколько осмысленно с нашей стороны. Изменив сознание, постмодернистская идеология не в силах изменить абсолютного содержания и законов мира, пусть даже реструктурировав некоторые из элементов его искусства и собственно психологию творчества, как это имело место еще в эпоху неолита, а в начале XX ст. модернизм, лихо упразднивший «викторианские конвенции» хорошего вкуса, произвел очередную революцию. Стратегия эволюции стара как мир. Да ведь значение и роль фундаментальных культурных сдвигов никто и не оспаривает. Никто не посмеет замахиваться на тайный смысл эволюции, бесполезно. Только так или иначе, но коллективное сознание «воображаемого общества» адаптировало абстрактное мышление настолько, что безотносительно к себе, мы эстетически легко наслаждаемся простым/банальным видом фактурных контрастов, кривизной линий, упругостью контуров, случайностью пятен или природной формой поросшего мхом камня, даже не проходя ускоренных курсов по искусству медитации где-то в горном монастыре Тибета или Индии, и уж совсем не желая запастись краткой инструкцией по данной методике, на подобие популярных брошюр «Гегель за 90 минут». Одним словом, уроки авангарда адаптировал каждый образованный человек мира, а также западная система художественного образования, модернизованная в 1960–1970-х. И значит, пришла (давно пришла) пора вернуться к высоким смыслам культуры и искусства, особенно если оглянуться на все убыстряющийся ритм и скорость сменяющихся современных локальных или субверсивных стилей, моды, где за обилием информации, за внешней формой, легко теряется главная внутренняя суть и причина всей этой массы изменений, что — подобно истине — не находится в плоскости становления бытия, но обретается в абсолютных сферах трансцендентного: мель-

кание колеса истории, укачивая до умопомрачения на внешней стороне — на ободке повседневности, способно дать успокоение и просветление в своем центре — точке абсолютного времени.

Вот почему удивительным образом в самых отчаянных ситуациях падения культуры, изнурительного глобального кризиса, именно пленэры дают свет возрождения и обновления. Следуя за К. Ясперсом, можно утверждать, а в нашем случае имея ввиду восточноевропейские пленэры в первую очередь, что они являются собой «пограничные ситуации» встречу экзистенции с трансценденцией, где познается и раскрывается глубинный смысл «шифров бытия», где умеют насладиться в тиши парков формальной эстетикой идеографической пластики или чистой абстракцией дизайн-проектов, но высшее наслаждение оставляют за восприятием скульптуры истинного абсолютного текста-времени. Жизнь самого парка сочетает в себе: и «природное событие» — что за Ясперсом есть «событие бессознательное, неумышленное, лишенное знания изменение», доступное «только извне»; и событие исторической трансформации культуры, где скульптура особенно активно являет собой элемент истории, сознательно конструируемый в координатах памяти, знаний рациональных и духовных, доступная «изнутри вплоть до некоторой границы», где «может быть понята и усвоена как наша собственная возможность», где давний миф о природном событии «схватывается историей» и сам стает «элементом истории». [5, с. 59–60] Благодаря такой стереометричности парк позволяет культуре увидеть себя со стороны, в разных индивидуально-авторских отражениях и исторических ракурсах, а значит составить вполне точный портрет, а если не портрет, то — диагноз, или даже, что в самом крайнем случае, — дактилоскопический отчет.

Мир означаемого, высокие духовные ценности цивилизаций, как ни странно, помимо Клио, способна возрождать природа: цветущая

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

Культуре свойственно стремление к непреходящему, а оно «удовлетворяется лишь познанием того, что находится вне времени, познанием действенных форм и законов познаваемого мира. Оно успокаивается лишь пониманием мыслию вечного, когда она, зная о непрерывном исчезновении всякого существования, сквозь него или в сравнении с ним усматривает бытие как трансценденцию»; и тогда история «становится чем-то иным», в бренности свершения которой проступает бытие вечности [5, с. 61–62]. Проблема современности заключается в том, что смысл истории и культуры, существуя на разломе временного и вечного, истинны отдельного произведения и глобальной логики духа эпохи, в настоящий момент в нашем восприятии застыл, окаменел, на фоне всеоб-

щого мелькания ускоряющегося бытия; и суть пленэрной скульптуры (как развертывания возможностей исторического и истинного времени) зависит в трансцендусе «от неизвестного истока до неведомого ухода», и она сквозит иронизирует над загадкой, тайной истории, искусства, философии и культуры. Однако на западно-европейских пространствах уже на рубеже тысячелетий за «легкой примесью историзирующих шлаков» (Г. Зедльмайр) оживают, просыпаются сущностные, онтические силы стилистического плюрализма, отвечающие духу истинного времени, содержащие действительные ценности, «которые призваны су-

ществовать не ради простых доктрин», а во имя «духовного эклектизма» (К. Бёттихер). Поэтому-таки стоит прилагать культурные усилия, чтобы за «устрашающей массой» бескультурных построек, конъюнктурных скульптур и безграмотно разбитых садов и парков, рассматривать и выделять «духовные движения», ибо тому, «кто в состоянии проникнуть сквозь эти отвратительные струпья, открывается событие великой и драматической последовательности; особый ход этого события сам по себе — в своей структуре и по своим величественным симптомам — является чем-то исключительно новым» [9, с. 95].

1. Стаття представляє фрагмент із готуючої до друку в ІПСІ НАІ України монографії «Скульптурні симпозиуми України» (2012).
2. <http://www.symposiumhorice.cz/eng>.
3. Там же.
4. Там же.
5. Ясперс К. Всемирная история философии: Введение / Пер. с нем. — СПб., 2000.
6. Лихачев Д. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. — 3-е изд., испр. и доп. — М., 1998.
7. Джеймисон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / Пер. з англ. П. Дениска. — К., 2008.
8. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Пер. с нем. Е. Л. Петренко. — М., 2003.
9. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. С. Ваняева. — М., 2008.

Анотація. Стаття М. Протас «Теорія стиля в дзеркалі пленерів» досліджує ідеологічні та стилеві аспекти міжнародного культурно-мистецького феномену скульптурних симпозиумів; аналізує світоглядні особливості постмодерністської логіки знакового мистецтва на прикладі відомого у Європі чеського пленеру скульпторів в Горице. Наукові висновки Протас спираються на філософсько-аналітичний дискурс, презентований відомими інтелектуалами ХХ століття, серед яких: Ф. Джеймисон, Д. Лихачов, К. Ясперс, Т. Адорно, Г. Зедльмайр.

Ключові слова: скульптурні симпозиуми, українські пленери, постмодернізм, естетична традиція, садово-паркове мистецтво.

Аннотация. Стаття М. Протас «Теория стиля в зеркале пленэров» исследует идеологические и стилистические аспекты международного культурно-художественного феномена скульптурных симпозиумов; анализирует мировоззренческие особенности постмодернистской логики знакового искусства на примере известного в Европе чешского пленэра скульпторов в Горице. Научные выводы Протас опираются на философско-аналитический дискурс, презентований известными интеллек-

туалами XX столетия, среди которых: Ф. Джеймисон, Д. Лихачев, К. Ясперс, Т. Адорно, Г. Зедльмайр.

Ключевые слова: скульптурные симпозиумы, украинские пленэры, постмодернизм, эстетическая традиция, садово-парковое искусство.

Summary. The article «The theory of style in the mirror of symposia» by Marina Protas deals with the study of the ideological and stylistic aspects of international cultural and art phenomenon of sculpture symposia. The article analyses world-view peculiarities of postmodern logic of sign art on the example of well-known in Europe sculpture symposium in town Horice, Czech Republic. Scientific conclusions made by M. Protas are based on the philosophical and analytical discourse represented by renowned intellectuals of the twentieth century, among them: F. Jameson, D. Likhachov, K. Jaspers, Th. Adorno, H. Sedlmayr.

Keywords: Sculpture Symposia, Ukrainian open-air, post-modernism, aesthetics tradition, landscape art.

