

Марина ПРОТАС

АСПЕКТЫ ГЕНЕЗИСА СКУЛЬПТУРНЫХ СИМПОЗИУМОВ ЕВРОПЫ И УКРАИНЫ¹

С конца XVIII века искусства начинают отделяться друг от друга. Различные области художественного творчества тем самым стремятся стать «автономными», автаркийными, каждое искусство в своей области — «абсолютным». <...> Новый сад выталкивает из себя все архитектурные, пластические и антропоморфные элементы, дабы прийти к «чистой» форме сада.

<...> Достигается или, по крайней мере, утверждается в качестве единственной цели «автономное» садовое искусство со специфическими композиционными законами.

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

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

¹ Статья представляет собой фрагмент из готовящейся к печати ИПСИ НАИ Украины монографии «Украинские скульптурные пленэры».

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

в конкурсах симпозиумов, не исключая тех, где материальная составляющая весьма незначительна, но зато актуализация в подсознательном скульптора праисторического архетипа синкретического мироощущения делает любое творческое общение с природой комфортным.

В 1782 г. в Париже увидела свет поэма «Сады» аббата Делиля (1738–1813), посвященная ключевой проблеме XVIII века: эстетическому восприятию мира, взаимосвязям человека с искусством, природой на примерах садово-парковых моделей «агрикультур», где идеальный сад презентует собой разные политические системы, являя суть и образ культуры того или иного государства [2]. Произведя на Вольтера сильное впечатление (он не поскупился назвать автора «французским Вергилием»), поэма на рубеже столетий получила неоднозначные отзывы, отразив тем изменение фундаментальных парадигм садового стиля, клонившихся в сторону английской живописности. Желая быть абсолютно понятым современниками, Делиль в последующих 20 прижизненных переизданиях (дополненных стилистическими правками с обильными комментариями) посвящал читателю подробные вступительные преамбулы. Так что уже лондонский вариант книги 1801 г. напоминал некое подобие научного исследования садово-паркового искусства, где среди описаний вод и скал, цветов и газонов, рощ и лесов, тропинок и прочих садовых украшений, включая скульптуру, сравнивались в поэтической форме достоинства и недостатки французского регулярного и английского нерегулярного парков, а также вспоминались античные сады древности, критиковались искусственные руины эпохи Просвещения, подчеркивалась специфика немецких и испанских, турецких и греческих, римских и византийских, российских (Петровского времени) и «Сарматских» садов. Споря с критиками, Делиль объяснял, что свою поэму он воплотил не просто как *тему*, которая наскучит уже через несколько страниц текста, показавшись «невзрачной», не «возбуждающей любопытства, ни страстей»; но — как не нарочитую структуру «построения», тихо подводящую к «философским рассуждениям о причинах наслаждения», источаемых природой, «не исковерканной искусством», а творчески усовершенствованной им. Структура понималась в данном случае не столько в формально-композиционном плане, сколько подобно тому, как ее в середине XX в. ощущал Г. Зедльмайр, а именно, «сгущением» поэтического образа, смыслов и чувств, удерживающим культуру Запада от опасностей «религии машины», со временем, однако, поразившей, подобно заразной болезни, омассовленное сознание общества.

Садовое искусство вырабатывало собственные императивы развития, структурируя свой мир по образу опоэтизированной живописной картины, культивируя шутейные перспективы написанных «задников» (и значит, сохраняя память о былой синкретичности искусств, которая пробудится в середине

XX в. и сдвинет культурный дискурс так, что в Австрии в 1959 г. учредят, пожалуй, первый или один из первых европейских скульптурных симпозиумов, и его ударная волна за 20 лет охватит буквально все континенты). Поэт Делиль видел садовой парадигмой «превращение ландшафтов в картины», о чем довольно подробно рассуждал Зедльмайр, исследуя причины «раскола искусств» [3]. Вследствие автономизации, именно со второй половины XVIII в., утверждает австрийский ученый, западная культура развивается трагическим путем: происходит надлом тысячелетних канонов, архитектура перестает объединять искусства божественно-космическим порядком бытия, освобождая искусства друг от друга и от общих духовных целей, что отдаляло скульптуру от природы, принуждая в историческом времени цепенеть ледящим отчаянием, иногда вовсе теряя дар речи, как при радикальных экспериментах дадаизма, конструктивизма, или функционализма Баухауза.

Восхищаясь описаниями садов у Гомера, Лукреция, Вергилия, а также у Джона Мильтона в поэме «Потерянный рай», возродившей жанр поэтического осмысления садово-паркового искусства и привившей просвещенному европейскому сознанию универсалию «райского сада», Делиль пишет: «Правда, моя поэма страдает большим недостатком — она дидактическая. Жанр этот в силу свойственных ему черт холодноват, а особенно на вкус нации, которая, как уже много раз было замечено, не воспринимает никаких других стихов, кроме сочиненных для театра и описывающих либо высокие страсти, либо смешные чудачества. Очень немногие, даже среди литераторов, читают «Георгики» Вергилия, но все, кто владеет латынью, знают наизусть четвертую книгу «Энеиды»» [4].

Называвший сады «роскошью агрикультуры» Делиль восставал против эстетики однообразной французской регулярности, воспевая богатство пейзажных садов и сожалея о вырубленном старом саде Версаля. В то время противниками геометрической симметрии были также: И. И. Винкельман, Н. М. Карамзин, поэт В. В. Капнист (предводитель дворянства Миргородского уезда, в 1785 г. избранный киевским дворянством в губернские предводители), Н. В. Гоголь, внесший вклад в садово-парковое искусство Полтавщины, опыт в Васильевке которого исследовал А. П. Белецкий («Памятники культуры. Новые открытия», 1983 г.), и другие деятели культуры, труды которых по данному вопросу рассмотрены были академиком Д. Лихачевым [5]. Живописность ландшафтов способна даровать воображению непринужденную свободу, где художник, философ и поэт найдут естественное вдохновение и отдых. Скульптура, архитектура украшают, дополняют и раскрывают достоинства растительного мира, однако природа для Делиля «стоит всех изделий из мрамора», ибо «внушив любовь к полям, внушаем добродетель». Так, в 4-й песне, где говорится об украшающих сад искусствах, упоминается скульптура, как



1



2



3



4



5



6

1. *Круглый двор Тростянца в 1980-х во время проведения симпозиума. 2. Круглый двор после реставрации. Тростянец. 3. В. Протас. Эвринома. Набережная Парфениита. 2008. 4. Вид усадьбы Голицыных со стороны парка. 5. А. Владимиров. Тростянецкий скульптурный симпозиум. 6. А. Дяченко. Скифская баба. Аллея парка Пушкина в Донецке. 2006*

облагораживающая пейзаж, но служащая лишь удачной кулисой, театральным задником виртуальной картины (пейзажный сад, напомним, строился как произведение живописи: с кулисами, планами, и по законам поэтического метода восприятия пространства свободным воображением):

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

Выказывая себя последовательным неоплатоником, и даже в чем-то предвосхищая постулаты «Негативной диалектики» Т. Адорно, Делиль в одном из предисловий пояснял читателям, что есть два рода чувствительности: эмоции и страсти, что «признают многие писатели»; и гораздо более редкий и не менее ценный вид чувствительности, распространяющейся на все части художественного произведения, «как сама жизнь», придавая интерес самым чуждым человеку предметам, вызывающим у нас глубокое сочувствие и душевный отклик: «Этот вид чувствительности встречается редко, ибо не принадлежит к числу привязанностей, существующих только в человеческом обществе, а относится к изобилию чувств, распространяющихся на все кругом, все воодушевляющему, ко всему полному интереса... Горе тем, чье воображение может опускаться от высочайших предметов к толчее мелких страстишек, недостойных литератора; они напоминают мне блестящих и переливающихся всеми цветами мушек, которые, поиграв и порезвившись в солнечных лучах, садятся в грязь, пачкают-

ся в ней и пачкают потом все, к чему прикасаются. А пчела источает только воск и мед и садится только на цветы» [4]. Замечание, кстати, весьма актуальное для современного культурного дискурса, погрязшего в низменных страстях и меркантильных проблемах фланеров от искусства, которые час от часу пристают к пленэрам в разных уголках мира. А в XVIII в. предчувствия приоритетности новой эстетической садово-парковой парадигмы, влияющей на общественные вкусы и быт, побуждают Делиля обращаться в преамбулах к социальной и философской проблематике, ибо, как отмечает российская исследовательница Анна Ананьева: «В рамках пейзажной эстетики на смену барочного репрезентативного аппарата и его инсценировки сословного порядка пришла своеобразная пространственная хореография, ориентированная на вчувствование, самопроникновение и припоминание. <...> Тенденции интимизации и возрастающей субъективности садового переживания, проявляющиеся вследствие распространения пейзажной эстетики, благоприятным образом согласуются с ситуацией «неофициальной» коммуникации. В этих специфических условиях происходит самопрезентация ведущих слоев европейской культуры, как представителей политических, так и интеллектуальных элит, выступающих потенциальными носителями процессов трансфера» [6]. Действительно, автор поэмы, адаптировавший ведущий культурный дискурс, полемизируя с консервативными сторонниками регулярности Рене Рапеном и Жаком Франсуа Блонделем, считавшими пейзажный стиль беспорядочным, и как Томас Вейтли (в трактате «Размышления о современном садоводстве», 1771 г.) противопоставляя «эмблематичный» сад «экспрессивному» образу сада, Делиль постоянно акцентирует возможность погружения поэтической уединенности в красоты пейзажа, так что его «воображение, окруженное всем самым нежным, самым блестящим и самым роскошным, что дает нам природа, с наслаждением упивалось успокаивающими душу идеями, которые она внушает. Эта радость, вызывающая зависть у всех, единственная, которой никто меня лишить не может». Уже в этом фрагменте заметно, что теория сада приобрела в XVIII в. довольно жесткий дискурсивный характер, с помощью которого в обществе формировалась и шлифовалась система пейзажной эстетики, а в ее контексте оттачивалась и проблема парковой пластики, существующей на разломе исторической памяти и зарождающейся новой психологии творчества, позволяющей развивать и углублять индивидуальное воображение как медитацию, глубинное самопознание человеком себя как божественной частицы Вселенной, в духе неоплатонических взглядов немецкого философа-гуманиста Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского (в частности, изложенных в трактате «О сокровенной философии» 1531). О том, что сад всегда «говорит», «взывает», «пробуждает» или «навевает», писали не только Делиль, но и аптекарь короля Джеймса Джон

Паркинсон (John Parkinson), издавший в 1629 г. в Лондоне трактат о своем саде «Paradisi in sole, Paradisus terrestris». И Френсис Бэкон — в трактате «О садах» 1625 г., где философ предвидел забвение людьми тайного языка садов, говоря, что сад — это действительно «самое чистое из всех человеческих наслаждений. Оно более всего освежает дух человека; без него здания и дворцы всего лишь грубые творения его рук; и можно будет увидеть, что с течением времени, когда разовьется цивилизация и вкус к изящному, люди научатся скорее строить красиво, чем насаждать прекрасные сады; получается, что разведение садов — более тонкое занятие и требует большего совершенства» [5, с. 24].

Тенденция изменения типов культурной памяти и трансформации коллективного сознания в целом, зафиксированная разными видами искусства, поэзией и прозой, скульптурой и садово-парковыми теориями в том числе, охватывала многие европейские страны, где интеллектуалы и царствующие особы обдумывали современный им идеал сада. Екатерина II восхищалась английским садом, говоря о себе, что страдает двумя маниями: строительства и садоводства. По поручению Екатерины II в Павловске в 1780-х начали строительство для ее внука Александра «Александрову дачу», задуманную как иллюстрацию к нравоучительной сказке о царевиче Хлоре, написанной императрицей. И сад воспринимался при этом как «большая книга», или «классная комната». Павловский сад послужил образцом для киевского парка Екатерининского дворца; также воспринимавшегося «большой книгой». Но более значительным законодателем европейской моды был пейзажный сад А. Попа, освященный античной философией и поэзией, щедро украшенный скульптурой, в том числе портретами: Гомера, Вергилия, Марка Аврелия, Цицерона. Собственно, садовый романтизм конца XVIII в. очень разнообразен во всем: он может допускать стрижку кустов, прокладывать не только серпантинные, но и прямые аллеи, цитировать предыдущие садовые стили. Главное, что бы это все пробуждало глубокие эмоциональные переживания. Именно так В. Жуковский поэтически прочувствовал, даже своей рукой зарисовал в альбоме виды Павловского сада, не преминув воспользоваться советами Горация Волпола, проповедовавшего сельский способ устройства парка, раскрывая красоту «утилитарных» садов, навевающих буколические мотивы из жизни пастушек, тем более, что еще от рококо остались в садах молочные фермы, птичники, оранжереи и огороды, полоть которые выходили даже августейшие особы Павловска. Интерес к феномену пейзажного парка, в контексте теории Делиля в том числе, продлился вплоть до XIX в.: в 1814 г. А. Воейков впервые переводит поэму Делиля на русский язык, впоследствии переиздаваемую; в Санкт-Петербурге в 1804 г. на немецком языке вышли «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха, где описания сопровождалась цитатами из Делиля; к тому же «Сады» последнего переиздавались на русский язык

и в Харькове начала XIX в.; наконец, П. Шторх в 1843 г. издал путеводитель по Павловскому парку с 12 «видами», зарисованными с натуры В. Жуковским.

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

Стоит вспомнить, что аматоры новой (живописной) садовой парадигмы были творчески известные люди: увлеченным садоводом-практиком был Петрарка; в Англии — Джозеф Аддисон, разбивший свой парк в Биллтоне; Александр Поп — в Твикенхэме на Темзе недалеко от Лондона объединил голландский барочный сад с английским живописным, с элементами рококо; Гете — обустроил в Веймаре Герцогский сад; вышеупомянутый Н. В. Гоголь в Васильевке формировал свой идеальный сад, описываемый в произведениях...

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

Живописные, имажинативные сады поэтов, художников, философов побуждали зрителя к активному творческому воображению, образным и смысловым ассоциациям, комфортному наслаждению соподчиненностью состояний природы и чувств, растворяющихся в безграничности пространства, где переплеталось метафизическое и реальное, субъективное и историческое время. В этом моменте происходит необратимый сдвиг культурной парадигмы по направлению к эстетике раннего модерна, с его субъективностью садовых переживаний,

иррациональностью, союзом с природными стихиями. Статуям античных богов романтизм предпочитал скульптурные аллегории высоких чувств и отношений, которым ставили храмы: Надежды, Благодарности, Воспоминаний, Меланхолии, и даже Философии; каждый уголок сада приобретал индивидуальный символизм, настроение, ассоциации, переживания, так что встречи назначали в храме Дружбы, свидания — на аллее, или в павильоне Любви... Праздная уединенность ускользала даже от распространенной в ренессанс уединенности ради философских споров. Течение ручьев и водопадов меланхолично навевало мысли о скоротечности жизни. Некоторое время было модно оставлять сплетенные из полевых цветов веночки, или надписи интимного / назидательного характера на памятниках, садовых архитектурных элементах, деревьях (например, памятка, в честь кого оно посажено). Морализм наставлений садовой эпистолографии восходит к Цицерону, правда, быстро исчерпав себя здесь, уходит в поэзию. Но сад оставался полон символических смыслов, за каждым его элементом просматривался глубокий образ, даже мертвое дерево являлось предметом поэтического наслаждения, например, для Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, в Англии — для Вильяма Кента. Повышенная восприимчивость человека эпохи романтизма являлась эталонной, объясняясь высоким уровнем воспитания, предполагающим осведомленность в искусствах, поэзии, архитектуре, скульптуре, живописи и садоустройстве, на которое в конце XVIII — начале XIX вв. тратили внушительные средства, равноценные суммам, идущим на обустройство дворца.

Романтическая тенденция незаметно лишала организующую пространство в регулярных планировках архитектуру главенствующей роли (поэтому перед началом обустройства сада создавали уже не планы и чертежи, но эскизы, картинку его образа), которую, впрочем, она постарается вернуть себе в период стиля модерн. Иррегулярность живописного парка часто не подчинялась, а контрастировала со строгой архитектурой дворца, который мог располагаться на периферии сада, и не обязательно по главной оси, как в регулярных французских парках барокко и классицизма. Если здание выдержано в духе симметрии простоты палладианства, то сад извилистыми линиями его оттенял, оставаясь символом свободно организованной природы. Главное же, что интимизация садово-паркового восприятия свидетельствовала об аналогичных процессах во внутреннем мире человека, обнаружившего в себе широкую шкалу искусства диалога с другим, другими, с иными временами и пространствами. А это чувство и умение эстетизировать переходы, ритмы разворачивающихся во времени образов пейзажа, где за каждым поворотом возникал иной мир, скреплялись едиными эстетическими скрепами, отразившимися на стилевой синкретичности модерна, открывшем нечто общее в системах видения разных видов искусства, в их особо чутком восприятии природы (хотя выше упомянутая философская проблема

«незавершенного проекта модерна» не снималась, сказавшись в противоречивости стиля). Более того, интимизация и субъективизация восприятия природы и искусства способствует, по справедливому замечанию А. Ананьевой, «необходимости переосмысления ряда эстетических категорий, находящихся до того за гранью садового дискурса. Так, не подлежит сомнению тот факт, что в ходе XVIII в. каприччо как художественный принцип проделывает стремительный путь от периферии эстетических учений в их центр и находит воплощение практически во всех видах искусства». Классическим примером сентенции может служить «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» (1704) И. С. Баха и графическая серия «Капричос» Франсиско Гойи 1798 г. Для парковой скульптуры этот принцип также имел важное значение, приобщая зрителя к субъективной импровизационной игре, причудливому наслоению состояний и смыслов, так, как это делала европейская оркестровая музыка начала XIX в., прихотливо сочетая виртуозный каприз (итал. *capriccio*, франц. *caprice* — каприз, прихоть) с фольклорными интонациями (напр., «24 каприччо» Никколо Паганини). Эта тенденция будет максимально развита скульптурой рубежа Миллениумов. Вообще с XVIII в. для аристократических садовых утех стали сочинять музыку специально, тогда же (в 1787 г.) для этих самых пленэрных целей была написана в Зальцбурге «затертая» сегодня модными презентациями и раутами «Маленькая ночная серенада» Моцарта, ведь в Новое время сад служил местом разного уровня приемов гостей, праздников и светских развлечений (даже поэма Делиля была приурочена к торжествам в честь персон российской короны, путешествующих инкогнито). Или другой пример: императорский каприз Петра I в Петергофе способствовал возникновению ради потехи и, конечно же, просвещения, садовых лабиринтов, украшенных скульптурами, в частности, по басням Лафонтена, Эзопа и прочим образцам «Менипповой сатиры» (Петр I, в барочном духе насаждая потеху в садах, приучая к европейским манерам и моделям образования, даже приказал в 1705 г. в Амстердаме издать эмблематический свод «Символы и эмблемы» с изложением семантики садовых украшений, скульптур и пр.). Через столетия традиция каприччо получает новую жизнь в украинских пленэрах, где, скажем, Ю. Мисько в Кременчуге и в Олесско создает «Кентавров», мифологизирующих половой акт на основе народно-смеховой культуры. В этом же карнавалльно-площадном духе в парке музея Олесско Л. Козлов создает фаллическую композицию «Уикенд», ставшую лидером сегодняшних интернет-блогов: гостей парка действительно шокирует несовпадение общей элегичности настроения от путешествия в историю замка, ностальгически-возвышенного диалога с парком, в котором неведомым капризом иной ярмарочно-площадной реальности по-экзгибиционистски неожиданно возникает на одной из аллей... каменный монументальный фаллос (эдакий шутейный «задник» в 3D формате).

Благодаря назидательности садовой парадигмы Просвещения парковая скульптура современности достаточно широко обращается к социальной инвективе (например, Тростянецкие композиции: Ф. Бетлиемского «Альтернатива», Ю. Хоровского «Памяти Хлебникова», В. Никулина «Павел Арсеньевич Грабовский», посвященная украинскому поэту-народнику, сосланному в Сибирь и принявшему там мученическую смерть; в Буше — практически вся верхняя терраса парка посвящена драматической истории обороны Буши; в Ямполе среди прочих — композиция В. Луцака «Народный мститель», в Киеве — Ю. Синкевича «Птицы Чернобыля» и т. д.).

Совершенно очевидно, что именно благодаря новациям XVIII в. в европейской садовой культуре формируется принципиально новая субъективность, апеллирующая к воображению, воспоминанию, игре фантазии, однако безудержное нарастание тенденции до «площадности» древней мениппеи (М. Бахтин) в конечном счете приводит к утрате западным культурным рационализмом того контроля со стороны духовной традиции, о котором говорил Ю. Хабермас, а в античную эпоху — Ямвлих, обсуждая строго обусловленные временем и местом причины легализации аморальных изображений, действий и высказываний лишь один раз в год, во время сатурналий. Об актуальности в эстетике пейзажного сада «контроля воображения и фантазии», не способных адекватно быть выраженными живописным садовым стилем, упоминает и А. Ананьева. Очевидно, любое отклонение в ту или иную сторону от равновесной взаимосвязи когнитивно-рационального и имажинативного восприятия ландшафтной пластики (и прочих элементов парка), грозит назойливыми проблемами утраты контроля, и как следствие — потерей гармонии. Поэтому свободное воображение в теории и практике паркового искусства останется таковым лишь при условии внутренней дисциплины, самоосознанности (индивидуальной и коллективной). Осмысляя динамику стилистических изменений, стоит помнить, что законы эволюции садово-паркового искусства обладают той же цикличностью, как и цивилизационные культурно-художественные паттерны, а значит: «Мотивы садового искусства в большинстве случаев повторяются и если исчезают, то только на время, чтобы потом вновь появиться. Меняется же эстетическое значение отдельных форм и мотивов в соответствии с «эстетическим климатом» эпохи. <...> Статуя Меланхолии может быть «рассказана», но меланхолическое настроение, создаваемое в романтическом парке, — только охарактеризовано. «Обратная связь» с эпохой в садах и парках необычайно велика. Сад — это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении. «Каков садовод, таков и сад», — это изречение Тома



1



2



3



4



5

1. Аллея Олеского замка. 2. Аллея со скульптурами львов, фланкирующими лестничные марши. 3. Амуф. Парк «Софиевка», Умань. Олеский замок. 4. Б. Корж. Обнаженная. Скульптурный симпозиум в Хусте. 2009. 5. В. Гутьяра. Танец. Днепропетровский скульптурный симпозиум. 2010

Фуллера относится к 1732 г.» — подчеркивает академик Д. С. Лихачев, уберегший от разрушения в советский период многие фамильные дворянские усадьбы, и с взглядами которого мы абсолютно солидарны [5, с. 11].

Сады всегда отражали не только эстетические и философские концепции, но и быт людей, их содержащих: если в средневековье сад служил местом для молитв и бесед, то сады Ренессанса, подражая древнегреческим садам Академии и Лицея, собирали на природе художников, ученых и поэтов; барокко сообщило саду утонченную ироничность семантики, а классицизм — восславил абсолютизм «Короля-солнца», а романтизм — использовал его для интимных свиданий, меланхолических прогулок, уединенных размышлений... И скульптура всегда чутко, а иногда услужливо, «сопровождала» во времени любой семантический нюанс или каприз садовой парадигмы. Вне ее контекста рассматривать ландшафтную скульптуру как автономное явление бессмысленно, даже оглядываясь на тенденцию автаркийного (греч. *autarkeia* — самоудовлетворение; замкнутость) обособления всех видов искусств, начиная с эпохи Просвещения. Не стоит сбрасывать со счета факт того, что и «отдых был разный в различные эпохи, и «садовый быт» был каждый раз иным, тесно связанным с социальным строем эпохи, с тем кругом людей, для которых сад предназначался, с культурными запросами и эстетическими представлениями своего времени. Садовое искусство меньше других поддается реставрации, если под реставрацией понимать законченное восстановление сада в его действительной и адекватной эпохе эстетической форме» [5, с. 21]. Идеальный образ сада, через который обращается к зрителю и его скульптура, безупречно точно прочувствовал Д. Лихачев: «Сад — это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочсть» Вселенную. Вместе с тем сад — аналог Библии, ибо и сама Вселенная — это как бы материализованная Библия. Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности. Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. Сад можно и должно «читать», и поэтому главное занятие в саду — чтение книг. Это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX в.» [5, с. 24]. Сад всегда «говорил», «действовал» и никогда не был пустым, оттого, уточняет Лихачев, в тишине вечеров сады особенно чарующи. Не удивительно также, что именно поэты наиболее взволнованно читали книгу сада не только в Ренессанс или Просвещение, но что особенно существенно: в советскую эпоху видели в нем отдушину и освобождение от прессинга тоталитарной системы. Достаточно вспомнить поэтический сборник Б. Пастернака «Когда разгуляется» (1956–1959), где очарованный красотой поэт повторяет свою клятву:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Одинокое подвижничество творческой интеллигенции имеет особое значение в ситуации, когда с середины XIX в., в эпоху торжествующего позитивизма эстетика и философия садов, присущая средневековью, Ренессансу, барокко, сменившись в садах романтизма экспрессивной эмоциональностью — заметно идут на спад. Следствием такой редукции станет восприятие сада банальным архитектурным сооружением, которое не стремятся «прочсть» как культурный дискурс: «Потеря умения «читать» сады как некие иконологические системы и воспринимать их в свете «эстетического климата» эпохи их создания находится в связи с тем, что за последние примерно сто лет резко упали способность иконологических восприятий и элементарные знания традиционных символов и эмблем вообще. <...> На одну из причин легко указать: это сокращение классического и теологического образования. Восприятие же иконологической системы садов особенно трудно потому, что в садах чаще, чем в других искусствах, давала себя знать скрытая символика, скрытые иконологические схемы» [5, с. 12]. В итоге, как не грустно это сознавать, но до сих пор: «Статуи в садах для нас только молчаливые и ничего не говорящие красивые украшения. Встретив в саду статую Вольтера, мы не придали бы никакого значения тому, что она поставлена в саду и непременно в гроте. Может быть, увидев статую Флоры, мы бы догадались, что она имеет отношение к саду, к его растительности, но не смогли бы в совокупности оценить смысл садовых скульптур. Редкий посетитель Петергофа придаст большое значение тому, что самый большой и мощный фонтан изображает библейского Самсона, раздирающего пасть льву, и заинтересуется тем, какое отношение имеют к нему остальные скульптуры каскада. Наше художественное мышление разучилось не только понимать, но и интересоваться символическими и аллегорическими значениями цветов, деревьев, кустов, скульптур, фонтанов, смыслом аллей, дорожек, «зеленых кабинетов», аллегорическим значением прудов, их форм и расположения. Именно поэтому при упрощительном архитектурном переустройстве в г. Пушкине Старого сада в 1960-х и 1970-х нашего века с такой легкостью расстались с Трехлунным прудом, освободили Верхнюю ванну от тесно окружавших ее деревьев и в произвольном сочетании расставили старые статуи, не считаясь со смыслом, который они должны были выражать» [5, с. 12–13].

Но сегодня возвращается та садовая парадигма, что объединяет семантический образ всех садов разных стилей — это отождествление сада с божественным Эдемом, Элизиумом, и этот идеал постоянно сопровождал поэтическое

воображение Делиля и других поэтов и художников. Стоит заметить, что в последней трети XX в. в Европе стали возникать удивительные для своего времени примеры синтетического образа сада, где хозяин презентовал себя через экзотические роскошные цветы, дорогие растения, общую планировку сада и авторскую уникальную скульптуру (уж никак не тиражную, как заполонившая рядовые современные сады продукция в виде гномов, цапель, фламинго и подобного международного ширпотреба, увы, включая «Давида» Микельанджело). Речь идет в первую очередь о развернувшемся с 1970-х фантастическом проекте Сальвадора Дали в родном Фигуэрасе (Каталония) и — его саде вокруг Замка Гала Дали и Театра-Музея его имени, который потрясает сегодня каждого посетителя, даже вовсе не сведущего в садово-парковых премудростях. В этом богатом на фантазию и каприз произведении была выдержана, как ни покажется странным, главная формула классического сада, представляющая его как живой музей живой природы, украшенной самыми разнообразными скульптурами, а не только общепринятыми статуями Флор, Фаун, Помон, Вакха, Пана и прочих мифических богов и существ архаических демонологий.

Только вот остается открытым вопрос: каким образом актуальный садовый дискурс рубежа XX–XXI вв. задействован в современном мультикультурном тексте, в пленэрной практике скульпторов и системе восприятия социумом ландшафтной скульптуры в частности? С ответом современники не торопятся. Но абсолютно ясно то, что «в садово-парковом искусстве «зеленая архитектура» не только не является единственным слагаемым, но даже не доминирующим» [5, с. 31]. Профессионалы, чувствующие разумную гармонию между всеми элементами сада, стремятся толерантно воздействовать «на все человеческие чувства», и создавать целые «эстетические комплексы», опираясь на богатейший исторический опыт «больших стилей», а за культурными дискурсами прочитывая более тонкий и возвышенный, вневременной, трансцендентный текст Универсума. Так, подобным утонченным образом распланировали свой уютный романтический парк, украшенный неторопливым бегом ручья к пруду с перекинутым мостиком, «молочной фермой», баней и летней кухней, со скульптурами библейской и зодиакальной тематики, диковинными крупными объемами деревьями, пиниями, магнолиями, с вкраплениям партеров цветов, семья Михаила и Елены Ливицких, отчаянных подвижников пленэрного движения скульпторов в Украине, опыт и самый дух которого они воплотили в своем имении в Хадосеевке под Киевом, о котором следует писать отдельное эссе. Другими словами, и общественное, и приватное «садово-парковое искусство остро откликается на все те изменения в эстетических представлениях, которые охватывают всю культурную ситуацию каждой из эпох в развитии человечества» [5, с. 17–18].

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

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

Завешивая сверху дом,
Горят, закапанные воском,
Цветы, зажженные дождем.

Липовая аллея. 1957 г. [7]

Особым отношением к липам, возможно, мы обязаны пращурам, которые, если верить Геродоту и средневековым летописям, поклонялись этим и другим деревьям, справляя службы, ворожа на липовой или дубовой коре. Но и западные пейзажные сады-ассоциации, подпитанные интимным настроением голландских регулярных парков, сохраняли свою способность «взывать и говорить» с потомками во времени. Сейчас бесполезно гадать: что именно стало решающим фактором психологического воздействия на сознание современника, только чудо свершилось само собой. Голос уникального по красоте Тростянецкого парка Сумской области был услышан в 1986 г. мэром города (тогда: Председателем Горисполкома) Николаем Степановичем Мельником, ныне — директором этого историко-культурного заповедника, существенно преобразившегося в результате планомерных реставрационных работ, особенно после восстановления буквально из руин «Круглого двора» и самого дворца, включая восходящий к образу монастырского «вертограда» фонтана, к которому стекались лучевые аллеи со скульптурным оформлением. Об архетипе подобной модели сада писал Д. Лихачев: «Чисто декоративным монастырским садом был «вертоград», восходящий к античному «*cavum aedium*». «Вертоград» единственный из средневековых садов композиционно был связан с окружающими его монастырскими постройками. Вписанный в четырехугольник монастырских галерей, он был окружен дорожками (дорожки пересекали его и крестообразно — по осям либо по диагоналям). В центре находились колодец, фонтан (символ «вечной жизни»), дерево или декоративный куст. Иногда «вертоград» носил названия «рай», «райский двор» [5, с. 56]. Тогда, в перестроечные годы, Н. С. Мельник впервые серьезно задумался о фундаментальной реставрации музейного комплекса Тростянецкого дворца, и благоустройстве некогда великолепного сада из редкостных пород деревьев, многовековых дубов, помнящих усадебный парк князей Голицыных на вершине своего блеска, а ныне входящих в комплекс дендропарка «Нескучное». Обычная беседа с этим человеком, искренне влюбленным в свой край, сразу же превращалась в захватывающее романтическое путешествие в историческое прошлое, перерастающее в мечту о действительно возможном будущем. По счастливому стечению обстоятельств героический энтузиазм Н. С. Мельника многократно усилился при встрече с подвижником пленэрного движения: киевским скульптором Юлием Львовичем Синкевичем, к этому моменту уже побывавшему не на одном зарубежном симпозиуме, и который не первый год активно убеждал партийных и министерских

чиновников, а также Союз художников Украины, в престижности и необходимости внедрения подобных форм творческой работы, способных принести нашим городам многоаспектную выгоду. Так, исконная взаимосвязь сада, архитектуры, скульптуры и умения эстетически грамотной интеллигенции читать «книгу природы», чувствуя тонкую поэзию вневременного диалога искусств, стала благородным стимулом организации первых двух украинских пленэров в дереве (дубе), проведенных в 1986–1987 гг. в статусе Всеукраинского и Всесоюзного (из Москвы прибыли Геннадий Воронов и Алексей Григорьев; из Ленинграда — Сергей Алипов, из Кишинева — Юрий Хоровский), открывая зеленую дорогу дальнейшим скульптурным симпозиумам Украины, материалом которых был уже преимущественно камень. Правда, история возрождения традиций прошлого садово-паркового искусства от этого момента начинает обрещать другую историю — историей утрат, не оминув и Тростянецкий комплекс, где часть деревянных скульптур за 20 лет пребывания под открытым небом без периодических специальных пропиток древесины, пришла в плачевное состояние, также требуя реставрации (например, скульптура А. Владимировича «Материнство»), а часть разрушилась или просто была похищена, как бесследно исчезла — какая игра случая! — композиция В. Протаса «Похищение Европы».

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

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

Доктор филологических наук Олекса Мишанич в 1991 г. в коротком ессе об українских верованиях справедливо отмечал: «Ще до прийняття християнства східні слов'янські племена витворили свою багату міфологію, що базувалася на народних віруваннях, які носили анімістично-магічний характер. Давні українці мали свій язичницький Олімп, обожествляли і одухотворяли природу, вірили в її чарівну силу. <...> Після прийняття християнства церква почала боротьбу з давніми віруваннями, забороняючи їх і пристосовуючи до язичницьких традицій й свої, християнські вірування, обряди і звичаї. Боротьба ця тривала цілі століття, проте старі традиції практично викоринити ніколи не вдавалося. Так на Русі запанувало двоєвір'я, співіснування двох релігійних світоглядів народу — язичницького і християнського <...> Сучасна духовна культура українського народу може бути повною і зрозумілою тільки після з'ясування тих першопочатків, що сформувалися і утвердилися в християнський період, а після прийняття християнства дали нову якість, яка ось уже століттями є душею народної культури, не дає їй загинути навіть у найжорстокіших катаклізмах нових часів» [9]. Украинские пленэры предоставляют тому неоспоримые доказательства, демонстрируя глубинную связь с богатейшим историческим прошлым, обусловившим специфику национального мировосприятия наших скульпторов, которые по-своему творчески распоряжаются этим богатством, выбирая ту или иную стилистику индивидуальной манеры объемно-пластического высказывания.

Следует заметить, что древние свидетельства красоты каменных храмов и дворцов Киева, обладавших фантастической роскошью, покорявшей каждого



1. В. Мирошниченко. Ветер. Днепротровский скульптурный симпозиум. 2010. 2. В. Кочмар. Плечо Героя. Бучанский скульптурный симпозиум. 2009. 3. В. Протас. Кременчугская ночь. 4. Группа участников Донецкого пленэра 2009 г. у въезда в усадьбу В. Гутыри в с. Еремовка. Авторские композиции Сифин и Алканост. 5. В. Протас. Ева. Аллея парка Пушкина в Донецке. 2009



высокопоставленного гостя из Западной Европы и Востока, находим во многих летописях и прочих средневековых документах. Помимо фресок, мозаик, резных «мраморяных» и шиферных плит храмовой и дворцовой архитектуры, сообщалось о скульптурах под открытым небом: и возле княжого дворца на Старокиевской горе, и на площади «Бабин торжок», украшенной бронзовой квадригой, привезенной Владимиром из Херсонеса, которой любовалась местная аристократия из усадебных теремов, расположенных вокруг площади [10, с. 60, 69]. Еще в IX–X вв. каменный терем киевских князей удивлял и восхищал гостей. Нестор-летописец, прочие средневековые авторы сообщают о встрече князем Игорем греческих послов, которые вначале были приняты в резиденции, и только затем последовали вершить подношения к капищу Перуна, деревянная скульптура которого имела серебряную голову, «а ус золотьи»; вокруг также стояли статуи Хорса, Даждьбога, Стрибога, Смаргла и Макош. Купечество же поклонялось Велесу, «скотий бог» и его храм стояли в IX–X вв. на Подоле [10, с. 61, 63]. Примечательно, что Велес как древнегреческий Гермес, обладая амбивалентной семантикой смеховой культуры, покровительствовал торговцам и хитрецам, художникам и поэтам, во всяком случае, древнерусского певца-поэта Бояна летописцы воспевали как внука Велеса, которого почитали рыночные менялы и путешествующие купцы, сооружавшие ему алтари даже на чужбине. О богатом убранстве подобных храмов Киевской Руси и прилежащих к ним территорий писало множество летописцев. На основании этих разрозненных свидетельств Я. Ф. Головацкий пришел к выводу: «Як правило, храм був оточений подвір'ям, яке було обгороджено так само, як і храм, прикрашене було різними розфарбованими зображеннями. Після служби богам, за звичаєм починався бенкет, який не міг завжди і для всіх відбуватися просто неба, тому при храмах малися окремі прибудови. <...> Ідоли були різні завбільшки — і малі, й великі. Більшість з них були вирізані з дерева, були вони розфарбовані чи посріблені та позолочені; інші були з чистого металу, міді, срібла, золота і дорогих каменів і зроблені були так майстерно, що вражали освічених сучасників. Деякі з ідолів мали фантастичний образ, були представлені з двома, трьома і більше головами чи кількома обличчями, але, здається, всі мали людський тип». Тут Головацкий упоминает, по всей видимости, скульптуру Световида, увезенного Потоцким в Краков, и продолжает: «Слов'янські ідоли були в одязі, частково вирізаному з дерева чи литому з металу, частково пошитому з тканини, і майже завжди були озброєні. Зброя та інші подібні речі були розташовані довкола них. Ідоли переважно були стоячими. Ідол не вважався простим зображенням бога, але був оселею його духа» [11, с. 71–73, 77]. Между тем довольно часто храмом служила сама роща, или сад, где росли священные деревья, окруженные оградой, и где имели право ворожить только жрецы-ведуны: «У житті князя

Костянтина говориться, що руські язичники поклонялись дуплистим деревам, обвісивши їх убрусами. В Уставі князя Володимира забороняється молитися біля гаїв. Судячи із залишків слов'янської міфології у піснях та казках, бачимо рослинну природу скрізь оживленою і символізованою: дерева і zelo часто говорять і межі собою, і з птахами, і з людьми і мають символічне застосування до людини» [11, с. 50]. Следовательно, средневековая парадигма сада выполняла мировоззренческую и эстетическую функции, не только была «фоном для сцен из человеческой жизни, портретов, изображений», но являлась определяющим фактором в планировке городов, монастырей, отдельных усадеб, обустройство которых в гармонии с окружающей природой оговаривалось законодательно, по мнению Д. Лихачева, — в подражание Византийскому праву, хотя славянские традиции были не менее сильными, чтобы влиять на модель усадебного строительства, где запрещалось «загораживать вид на окружающую природу». Правда, в любом случае мир как райский сад расценивался божественным Откровением: «Если мир — второе Откровение, то сад же — это микромир, подобно тому как микромиром являлись и многие книги. Поэтому сад часто в Средние века уподобляется книге, а книги (особенно сборники) часто называют «садами». <...> Сад следует читать как книгу, извлекая из него пользу и наставление. Книги носили также название «Пчел» — название, опять-таки связанное с садом, ибо пчела собирает свой мёд с цветов в саду. Древнейшее уподобление литературного произведения саду есть у Платона в «Федре». <...> Сад на Западе был частью дома, монастыря. Он родился из античного атриума — «бескрышной комнаты», двора для жизни в нем» [5, с. 51, 54].

Однако нам еще следует учесть культурную память украинских степей, бескрайние пейзажи которой служили домом для кочевых народов, оставивших нам многочисленные скульптуры степняков, вдохновляющие не только современных скульпторов, переосмысливающих пластическую культуру «скифских баб», но также поэтов, а среди них и Лину Костенко («Сад нетанучих скульптур», 1987), выходит, не без оснований каждый украинец мог бы произнести, как Дмитро Павлычко, словно в ответ А. Блоку: «Я скиф з блаватними очима...». Но что для нас особенно важно: фольклорное мировоззрение и богатое разной стилистикой народное творчество, т. е. хранимый национальной ментальностью весь пласт исторической культуры стал вторым фокусом возрождения в Украине скульптурных симпозиумов. Поэтому вторым, вполне автохтонным импульсом к возникновению пленэров (помимо светского, просветительского) стало стремление интеллигенции на местах легитимировать социально-культурный статус скульптурных симпозиумов, как уникального явления современной художественной жизни края, параллельно с возрождающимися народными центрами ремесла Подольщины, учреждающимися ежегодными народными празднествами

и гуляньями «Подільський обєрїг» Ямпольщины, более точно — села Буша и Дорошевка Ямпольского района. Сельская интеллигенция, в частности, в лице семьи учителя А. Парнюка средней школы села Дорошевка, скульптора из Винницы Сергея Кокряцкого, и поселившихся в с. Букатинка семьи скульптора-подвижника Алексея Алёшкина с женой, белорусской художницей Людмилой Сафоновой, нашедших горячую поддержку у разделявшей их идеи киевской интеллигенции (в первую очередь, искусствоведа Ростислава Забашты, а также подключившейся к этому почину годом позднее автора этих строк, которые старались убеждать районные и столичные партийные власти в успешности данного начинания, а также писать научные статьи, приобретая первый опыт аналитического осмысления пленэрного движения страны, опубликовать которые на тот момент, к немалому огорчению, не было никакой возможности: «Образотворче мистецтво», московские «Творчество» и «Искусство» воспринимали сельский флер периферийных пленэров менее важным, чем приподнятые информационные шлюзы горбачевской перестройки, открывшие столь заманчивое и долго запретное творческое общение с Западом) — но все вместе взятые усилия, в конце-концов, утвердили скульптурные симпозиумы Подолья, возродив древние каменотесные промыслы этих земель, славившихся еще в XVI–XVIII вв. своим ремеслом далеко за пределами Украины. Таким образом, первый в данном регионе пленэр 1986 г. заложил основу уникальному по сей день скульптурному парку в селе Буша, повторное проведение которого в 1987 г. совпало с одновременным симпозиумом в городе Ямполь Винницкой области, где также был заложен парк современной скульптуры. Затем с некоторой периодичностью стали проводиться скульптурные пленэры в этих и соседних городах: Могилев-Подольске, Виннице; в селах: Бандишивка, Букатинка, Гажбиевка, Клембиевка и в других географических пунктах Подольщины [12]. Опыт возрождения каменотесного промысла региона, предпринятый скульптурными пленэрами, заметно отличает их на фоне других украинских скульптурных симпозиумов особенно обостренным символизмом пластического мышления, обогащенным народной традицией и исторической герменевтикой, составляя уникальное явление, требующее самостоятельного исследования. Более менее комплексное исследование эта проблема смогла получить в специальном выпуске *научных записок к истории культуры* издания «Родовїд», подготовленном Р. Забаштой в 2002 г. [13, с. 5–18, 152–163]. Чтобы четче уяснить творческую мотивацию Бушанских и Ямпольских пленэров, сравним их этнокультурный почин с промышленно-коммерческой установкой возрождения на рубеже XX–XXI вв. гранитных карьеров штата Мэн в США, привлечь внимание широкой общественности к которым решили с помощью Щюдикских Международных скульптурных симпозиумов. Организаторы пленэра подчеркивали историческое значение

забытого местного камнеобрабатывающего центра, начавшего промышленную разработку гранита в XIX в.: их камень шел на строительство дорог, зданий, мостов (напр., Бруклинский мост), морских причалов, а с рубежа XIX–XX вв. — на сооружение заводов, правительственных учреждений, музеев (напр., Художественные музеи Кливленда, Чикаго), памятники (напр., Монумент Вашингтона или Мемориал Джона Ф. Кеннеди). В штате Мэн насчитывалось 170 карьеров, один из крупнейших — на острове Виналхейвен; но с 1901 г. начался постепенный их упадок, связанный с внедрением железобетонных технологий, развитием «стальной» архитектуры. Именно скульптурные симпозиумы должны были возродить разработку гранитных карьеров, камень которых теперь идет на садово-парковые нужды, на индивидуальные заказы и пр. [14]. Однако возрождение истории камнеобрабатывающего ремесла штата Мэн, имея скорее коммерческий стимул, и отдавая дань моде на знаковое искусство современности (что можно увидеть на DVD, предварительно оплатив просмотр фильма), не преисполнено тем внутренним чувством глубоко-искренней причастности к художественным истокам народных традиций, вдохновляющим жителей сел Винничины, проводящих ежегодно праздник «Подільський оберіг», в контексте которого устраивались и будут проводиться скульптурные пленэры, принять участие в которых могут каждый школьник, каждый гость, которым всегда любезно предложат троянки, скарпели, блок камня на выбор, да еще обучат ремеслу обтесывания.

Учитывая сказанное, было бы полезным уточнить: в чем, собственно, заключается генетическая несхожесть парадигм скульптурных пленэров, пробудившихся к жизни в Европе рубежа 1950–1960-х, в 1970-х проникших в Прибалтийские республики, затем — в Азию, Кавказ, с пленэрами, пробудившимися к жизни в Украине середины 1980-х. Иными словами, в чем суть культурно-идентификационных различий отечественных и западных симпозиумов? Если говорить в целом, то корень проблемы, безусловно, сокрыт в культурной памяти, традициях самоидентификационных императивов, что также сопрягает специфику украинских пленэров с полем политико-экономических проблем, а главное, позволяет рассуждать о живучести наследия Византийской культуры, радикально отделившейся от православных стран мировоззрение католической Европы, унаследовавшей цивилизационный опыт Западной части некогда великой Римской империи. Различия в организации архитектурно-пространственной среды сказались уже в XII–XIII вв., когда города Киевской Руси, переставшей быть единственным и абсолютным культурным центром, но оставшейся высоко-развитым — экономически и культурно — регионом, даже диктующим моду на ряд художественной продукции далеко зарубежом (Б. А. Рыбаков), не испытывали «недостатка в свободной площади», как западные соседи,

позволяя себе использовать «усадебный тип» застройки, а не «сплошной шпалерой, впритык друг к другу» [15, с. 77–78]. Кроме того, следует учитывать, что пережитки пантеистических воззрений, свободно культивируемые вплоть до советского периода истории, способствовали воздвижению в лесах, возле дорог, перекрестков, природных источников... — сакральных объектов, в виде крестов, так называемых «фигур» (скульптурных изображений Иисуса в камне или дереве), каплиц. Живучесть в представлениях украинцев народной демонологии во многом стимулировалась иррационализмом адаптированной византийской и античной эстетики, что сказалось на особом отношении к скульптуре и природному ее окружению.

Актуальность культурного слоя архаики, где переплелись древнеславянские и античные традиции, сегодня обрела статус серьезной тенденции художественной жизни страны, скульптурных пленэров в частности, что вовсе не противоречит, как уже можно было заметить, реминисцирующим в современном дискурсе византийским влияниям. Опираясь на широкую базу аргументов, В.В. Бычков констатировал, что в формировании византийской эстетики периода кризиса античного мира и утверждения христианства сыграла важную роль не только переоценка и дальнейшее развитие культурного дискурса классической античности, но и выработка новых парадигм, особенно в сфере художественного образа, выдвинутого на первое место социо-культурного и духовного бытия: «Господство иррациональных философско-религиозных течений в культуре поздней античности повлекло за собой перенесение высших ступеней познания в сферы «внерационального опыта» — религиозно-мистического и эмоционально-эстетического, что объективно повысило внимание к сфере эстетического. <...> Кроме того, ориентация духовной культуры на постижение бесконечно возвышенного божества привела к сублиматизации (от *sublime* — возвышенное) всех эстетических представлений» [16, с. 508–509, 512]. Эти особенности повлияли на формирование принципов эстетического сознания ряда европейских стран, развивавшихся в мировоззренческой системе православного христианства, уподоблявшей бога художнику, но также не отрицающей стоической идеи о природе-художнице, как душе и разуме мира. Кстати, бесспорный факт усилившихся влияний византийских традиций на культурное наследие Киевской Руси, особенно после введения христианства, доказывается значительным корпусом источников и артефактов, которые одновременно свидетельствуют и об их глубоком переосмыслении соответственно местным эстетическим воззрениям, существенно поднявшим международный престиж Киевской Руси и Киева, «величием сияющего», вызывая уважение не только Византии, но и Германии, Польши, Франции, Венгрии, Чехии, Швеции, Норвегии и прочих стран [10, с. 145]. Украинская культура усвоила

византийскую эстетику, осознав дихотомию духовных и телесных наслаждений, в соответствии с воззрениями Немесия Эмесского, Иоанна Дамаскина; видя человека изначально предназначенным для созерцания, постижения сущего, способным обновляться внутренне через любовь к творцу, «наслаждаясь светом неизрекаемого наслаждения», как советовали Макарий Египетский и Афанасий Александрийский. Между тем, христианство лишь на первом этапе становления отказывалось от культового эстетизма античности, слишком тяготеющего к чувственным наслаждениям, чтобы со временем «наполнив все его компоненты новыми значениями, осознать их уже как свои и обосновать их культовую необходимость», вновь вернуться к «эстетике природы», реабилитировав эстетику художественной деятельности, где сознание воодушевлялось, читая иные духовные смыслы образа — этого «важнейшего способа связи и соотношения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и «сверхбытия»; только в нем и посредством его возможно умнепостижимое единство («неслитное соединение») трансцендентности и имманентности божества» [16, с. 510, 520, 528]. Первостепенным источником теории прекрасного в византийской культуре были философские трактаты неоплатоников, Плотина прежде всего, усматривающего сущность красоты в иерархическом соответствии эйдосу как божественной эманации разных уровней. Спустя столетия данная эстетическая система сохранила свою актуальность для славянских народов уже в новом миллениуме, обусловив глубинные отличия ценностных критериев творчества, в том числе и украинских скульптурных пленэров, участники которых, как правило, абсолютно уверены в том, что идеальной красотой обладает природа и те произведения, авторам которых посчастливилось преисполниться умопостижимой красотой Блага. Таким образом, в художественном сознании украинских пленэристов сущность и предназначение скульптуры усматриваются исключительно в постижении и адекватном воплощении трансцендентной красоты. Поэтому эйдетический замысел украинских скульпторов не ограничивается банальной узостью материальной сути некоего знака, что кажется вершиной современного мышления западных симпозиумов, способных яблочному огрызку или технической детали придать монументальность концепции, снабженной рационально-игровой акробатикой ироничной/циничной мысли, и вовсе не затрагивая при этом душу человека, как и идеальную красоту истинного искусства. В этом отношении была бы уместной критика Лактанция, считавшего искусство утилитарным, ибо им занимаются для чувственного возбуждения, ради прибыли и славы, что делает искусство не способным познать истину. Популярны сегодня на Западе знаковые, «миметические образы» еще византийские философы относили к самым нижним ступеням или уровням творчества, невероятно удаленным от истины. Подобные

скульптурные знаки лишены онтологического статуса тех духовно-преисполненных содержаний символических произведений искусства, где знак понимался как чудесное знамение, божественная иерофания, мобилизирующая человека к постижению высших смыслов, когда душа стремится к невидимой красоте (Климент Александрийский, Ириней Лионский, Ориген, Григорий Нисский). Неоплатоническую традицию развивал (также заложивший мировоззренческие основы будущих украинских поколений, а в средневековье наиболее читаемый в этих землях) Псевдо-Дионисий Ареопагит, отождествлявший прекрасное с божественно-благим, что «наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту»: «Высший духовный свет представлялся византийцам той полнотой духовности, которая являет собой единство высшей истины, высшего блага и высшей красоты. Только приобщившись к этому свету, человек достигает состояния истинного блаженства» [16, с. 523]. Духовная красота (как критерий и мотивация творчества) свойственна большинству украинских скульпторов, воплощающих символические образы скрытой и несказанной красоты, стилистически, возможно, весьма удаленных друг от друга, но всегда объединенных общим корнем национальной ментальности, не считаться с которым мы не имеем права.

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

Заметим также, что от преобразованного византийцами античного экфрасиса, развилась наука европейского искусствоведения, где также заметны западные и восточные школы. Автор этих строк осознанно занимает и отстаивает позиции лагеря византийского генезиса, не находя оправданий позитивистским теориям апологетов западного рационализма contemporary art. Поэтому и данный текст не выполняет условий экфрасиса «греко-римского типа», тяготея к восточному и «толковательному» типам, разработанным еще Евсевием, и пытаясь найти срединную точку кластерного анализа противоречивых тенденций, полностью разделяя историческую экзегезу предмета исследований:



1. Итальянский скульптор XVII в. Ян Собеский. Летний Сад в Санкт-Петербурге. 2. Итальянский скульптор XVII в. Мария Казимира. Летний Сад в Санкт-Петербурге. 3. Канев. Шевченкоа аля. 2007. 4. Композиция шведского скульптора Яна Невбефи. Международный скульптурный симпозиум в Schoodic (США, штат Мэн). 2007



«Толковательный экфрасис не был оригинальным изобретением христианских писателей. В своих описаниях произведений искусства они опирались на богатые традиции античных и библейских описаний, с одной стороны, а с другой — переносили на произведения архитектуры и изобразительного искусства также хорошо развитые в эллинистической и позднеримской культуре методы символически-аллегорического толкования словесного материала... Принцип символического мышления, активно воспринятый многими христианами мыслителями, был распространен в ранневизантийский период практически на все виды искусства» [16, с. 541–542]. Пытаясь не заострять различия (огульное отрицание не приближает к истине), но искать объяснения, снимающие жесткость их противостояния в подзабытом общем источнике культурной эволюции (архаике, античности), мы также помним о том, что Византия, культурное влияние которой уникально пережило саму империю, служила «золотым мостом», соединяющим культуры Запада и Востока, благодаря чему «происходил плодотворный синтез... На различных этапах культурного развития Византии в этом синтезе получали преобладание то восточные, то западные элементы» [17, с. 276, 278–279], что происходит по сей день, не смотря на узурпацию общего прошлого просвещенными странами ЕС, объявляющих себя единоличными наследниками греко-римской цивилизации, не воспринимая восточно-европейских соседей культурно себе равными. Однако адаптированная византийская культурная традиция у последних органично вплеталась в локальные модели региональных этнокультур. Хорошо это или плохо, если синкретизм отпечатался на будущем культурном вызревании национальных традиций — для нас ответ слишком очевиден: благодаря культурно-художественным адаптационным процессам, украинские пленэры сумели удержаться на верхних уровнях истинного искусства, не подхватив (во всяком случае, слишком уж заметно, чтобы быть квалифицированной устойчивой тенденцией) ментальной инфекции, ведущей к эсхатологической пропасти выхолащенного знака.

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

Пожалуй, старейший парк Украины, разбитый в XVII в. сначала в итальянском ренессансном стиле, а затем преобразованный в барочном и романтическом стилях, культивировался вокруг Олесского замка (Львовской обл.), где родился будущий король Речи Посполитой Ян III Собеский, и где его супруга, Мария Казимира де ла Гранж д'Аркиен, ухаживала за садом, также ориентиру-

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

презентуя хозяев как эрудированных просвещенных людей. Поэтому архитектура сада обогатилась опорными стенами, балюстрадами, множеством фонтанов и павильонов, каскадных водопадов и систем прудов, садовыми театрами, нишами, гротами, извилистыми аллеями, каменными урнами, скульптурными украшениями и орнаментами, что могло отодвинуть саму растительность на второй план [5, с. 91]. Барочный сад переделывал ренессансный, имея существенное отличие: вместо серьезного стимула воссоздать античный сад с античными скульптурами в полноте мировоззрения древних, барокко воспринимало все эти меры условно, с интеллектуальной иронией, вырабатывая свою систему символов и аллегорий, потакая «буколическим удовольствиям». Это видно уже в желании барочного сада XVII в. увеличивать в размерах все элементы, драматизируя мир природы, обращаясь к синтезу искусств, дабы воздействовать на органы чувств человека: запахами (душистые цветы и кусты), вкусовыми раздражителями (плодовые деревья), зрительными (большие массы деревьев, затейливая архитектура и мощная скульптура в сочетании с водными стихиями, где струи движущейся воды, ее грохот или музыка усиливали эффект движения, поражая грандиозностью замысла, в отличие от ренессансного фонтана, располагающего к тишине размышлений); теперь же сами аллеи барочного сада петляли и струились как фонтаны, преодолевающие земной закон притяжения, продлеваясь в тропинках, огибающих строения и зеленые кабинеты. Что касается скульптуры, то «Статуи по-прежнему служили смысловой связью с природой, но по своему содержанию они должны были напоминать о простых утехах окружающей сельской местности. Гроты символизировали собой как бы уход в горы, уединение. На берегу моря в саду ставилась статуя Нептуна, но характерно, что в саду генуэзского дворца А. Дория портретные черты последнего сознательно воспроизведены в статуе Нептуна. Тем самым в семантику этой барочной статуи был внесен некоторый элемент «несерьезности», игры. Барочная шутливость требовала, чтобы кусты и деревья принимали форму статуй, а самые статуи в садах сливались с растительностью, а не противостояли ей» [5, с. 93]. Отсюда шутейные перспективы, искажающие реальность, фонтаны-сюрпризы, обливающие гостей, ложные архитектурные строения, и театры — каменные стены с нишами... — все они работали на метафору и остроумие, на маскарад и праздничное представление. Веселостью барочный сад хотел улучшить мир, и через познание его обрести тот самый рай, тогда как в Ренессанс сад был серьезной классной комнатой.

С тех времен в Олесско сохранились удивительно очеловеченные, располагающие к себе скульптуры львов, фланкирующих садовую лестницу; кроме того, ныне восстановлены: планировка дорожек, живописные мостики через речку Либерцию, фруктовый сад, очищены пруды, сообщающиеся с рекой;

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

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

Но вернемся к Марии Казимире. Она благоустроивала сады и других королевских замков: в Жовкове, Золочеве. В последнем специально для нее среди сада стиля позднего ренессанса был возведен Китайский (Розовый) дворец. По аналогии, вспомним также английский парк Лопухиных-Демидовых, разбитый на островах и берегах р. Рось, украшенный турецкой и китайской беседками, триумфальной аркой, древнегреческим и египетским храмами, вырубленным в скале гротом, скульптурами. С 1789 г. парк служил предметом неизменной гордости хозяев дворцового комплекса, выстроенного для Станислава Понятовского, брата польского короля, и перестроенного в середине XIX в. в романтическом духе неоклассицизма. Нужно сказать, что пейзажный парк

существовал еще в Ренессанс, только был он периферийным по отношению к регулярному и разделен оградой, однако восхищались им не менее, подтверждение чему мы находим в 4-й книге «Потерянного рая» Мильтона. Парадигма английского пейзажного сада стала более-менее четко складываться лишь к 1720 г., когда художник, увлекающийся садоводством, Вильям Гилпин ввел в обиход термин «живописный парк». Правда, уже с конца XVII в. восхищение англичан-путешественников китайскими нерегулярными садами размывало постепенно устои регулярных планировок, которые компромиссно объединялись с ландшафтными введением т. н. панорамных проектов, как это делал Чарльз Бриджмен. Этот компромисс, а вовсе не резкая смена стилей, имел место в украинских парках замков и дворцов данного периода, где регулярность соседствует с пейзажностью и панорамностью планировки, и где находит себе место скульптура. Остается предполагать: имела ли на наших землях влияние теория Джона Локка, отдавшего чувствам доминирующие позиции в процессах познания, что помогало формированию новых эстетических основ западного садово-паркового искусства, — ведь особенность украинского менталитета изначально включает чувственное мировосприятие. Так или иначе, но в европейском сознании произошел сдвиг восприятия природы и места человека в ней задолго до идей Руссо, который сам вначале зачитывался статьями Аддисона и его единомышленников. Д. Аддисон, А. Поп пропагандировали «умную радость» воображения, не совместимую с галантными и буколическими удовольствиями шумных маскарадов барочных пиршеств, что дало повод Лихачеву констатировать: «*Всякое явление становится частью культуры только с того момента, когда получает идеологическое (и стилистическое) осмысление. Именно поэтому не Италия или перенесенные в Европу внешние впечатления от садов Китая явились родоначальниками пейзажных парков, а идеологическая интерпретация их английским писателем Джозефом Аддисоном*» [5, с. 194]. Хотя не только мода на английскую планировку повлияла на украинские парки. В них не исчезала голландская традиция, где культивировались: ирония, интимность, где за петляющими аллеями, растениями и балюстрадами не было видно ни дворца, ни гуляющих в зеленых кабинетах, а парк по отношению к дворцу располагался несимметрично — все это соответствовало философским предпочтениям украинцев, обожающим цветочные клумбы, размеренное течение воды. А ведь именно эти особенности голландского сада — страсть к водным артериям и цветам, — и была причиной широкого распространения его традиций в Прибалтике, Англии, России и тем более в Украине, где еще в XIV в. зачитывались трактатом Григория Нисского «Слово о первоизданной красоте мира», где человек искал в природе божественного очищения в моменты уединения. Для нас также важным фактом является следующее косвенное указание на органичность местному «садовому

быту» цветочных садов и «огородов». В 1680 г. в Чернигове на польском и русском языках вышла книга черниговского архиепископа А. Барановича «Цветы святых оправ в венец Божией Матери» — в духе польской литературной традиции, сравнивающей духовный труд с идеальным роскошным садом, вертоградом духовным (сравн. с «Вертоградом многоцветным» Симеона Полоцкого 1678 г.). Флористический интерес славянских садовых традиций пережил столетия, дожив до сегодняшних дней, и даже являлся предметом обсуждения в самые неподходящие для изысканных тем моменты революций и гражданской войны. Речь идет не только о крымской даче М. Волошина, собиравшей в начале XX в. цвет интеллигенции, но и о послереволюционных размышлениях А. Блока, который весной 1919 г. запишет в своем дневнике мысль о том, что сад без разбитых клумб и грядок напоминает унылость французского регулярного стиля, только старый усадебный сад — непременно сочетает «приятное с полезным и красивое с некрасивым. Такой сад прекраснее красивого парка; творчество больших художников есть всегда прекрасный сад и с цветками и с репейником, а не некрасивый парк с утрамбованными дорожками» [5, с. 422]. Точно также парк усадьбы «Михайлова гора» первого ректора Киевского университета Михаила Максимовича служил предметом особой гордости хозяев, вдохновляя Н. В. Гоголя, Т. Г. Шевченко, и где последний приют получил сам М. Максимович...

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

разбивал сады «в манере Пиндара», сообразно индивидуальным характеристикам ландшафта, так, чтобы ощущалась «дикость» природы. Индивидуальность сада точно сопрягалась с индивидуальностью хозяина, дух которых витает в атмосфере замка. С 1720 г. замком владел Вацлав Жевусский (выстроивший перед главной аллеей, ведущей в усадьбу, костел), который по французской моде «просвещенных правителей» развлекался в парке искусством специально сформированной для этих целей театрально-оркестровой труппы.

Британский искусствовед и историк архитектуры Николас Певзнер философски объяснял смену барочного сада классицизирующей простотой и, в частности, отмечал: «Сад — это часть природы, не противоположность природе. Только последующее извращение исказило красоту и простоту этого первоначального, законного и естественного состояния, превратив ее в искусственную помпу Барокко и ветреность Рококо. Лекарством явилось палладианство в архитектуре — стиль, упорядоченный подобно божественной (или Ньютоновской) Вселенной, и такой простой, как природа, ибо никем, уверяют философы, природа не была так полно понята, как древними. Отсюда следовать стилю древних в архитектуре означало следовать природе» [5, с. 202]. Это Н. Певзнер в середине XX в. первым отметил, что концепцию пейзажного парка разработали не профессиональные архитекторы, но философы, поэты и художники, и это был «сад английского либерализма», утвердивший свои позиции между 1710–1730 гг. Действительно, в XVIII в. Подгорецкий сад дополнили «панорамным» парком: «Когда парк двинулся на сад с его окраин и начал отвоевывать ближайшие места к замку владельца и оттеснять регулярную часть к самому подножию его стен, вся сложная символика регулярных парков стала ускользать от внимания сторонников нового. Представители пейзажных садов как бы забыли, что и регулярные сады стремились так же охватить весь мир во всем его разнообразии и в его удивительной стройности. Регулярный сад стал только символом тирании, господства абсолютизма, попыткой насильственно подчинить себе вольную природу стрижкой кустов и деревьев, геометрическими формами планировки, посадкой гибких аллей из туго перегнутых деревьев, насильственным введением воды в разнообразные фонтанные устройства вместо того, чтобы позволять воде свободно течь в ручьях, водопадах, покоиться в «естественной» формы озерах (их уже не хотели называть прудами), а самые запруды начинали делать скрытно для глаза, обсаживая их деревьями и кустами» [5, с. 199]. К сожалению, в исторических перипетиях профессионализм архитектурной концепции этого роскошного парка как единого организма терял эстетическую целостность, возвышенную поэтичность. (Подобные замки и их парковая территория исключительно утилитарно использовались в советское время преимущественно в терапевтико-реабилитационных целях лечения туберкулеза).



1



2



3



4

1. Лев и Юлий Синкевичи. Птицы воли: семья, мир, движение. Фарос. 2003. 2. Лев у парковой лестницы в Олеско. 3. Международный скульптурный симпозиум в Schoodic (США, штат Мэн). 2007. 4. Незвестный народный мастер. Степи Донбасса. Фото 2009. 5. А. Фуженко. Пиета. Главная аллея парка в с. Буша



5

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

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

Вызывают интерес современников образцы купеческих усадеб, с обязательным включением плодовых «утилитарных садов» (например, усадьба Семиренко в Млиеве Черкасской обл. с роскошным плодовым садом; английский парк имения «Камянка» Давыдовых, с тенистыми аллеями, гротами, где отдыхали Пушкин и декабристы; поэтическая красота садов Черкасщины создавала необходимое настроение П. И. Чайковскому для написания «Лебединого озера», так что он утверждал в одном из писем: «Я нашел в Каменке то ощущение в душе, которое тщетно искал в Москве и Петербурге»). Память истории живет по сей день в романтическом саду, культивировавшем саму идею времени, а в те

времена она даже олицетворялась, например, тесной посадкой «темных аллей», воспетых Пушкиным, Буниным, Пастернаком, Ахматовой и многими другими поэтами и живописцами. В садовой лексике прием «темных», «тенистых» аллей являет собой имитацию регулярности французского классицизма (климатически не прижившегося в садах XVIII в. Российской империи, а в Украине — еще и по идеологическим причинам), в качестве хитрого намека на якобы былую регулярность аллей теперь заброшенного старого сада, который просто перестали стричь. Замечено, что в Европе так плотно аллеи не высаживали, но здесь это были настоящие оазисы прохладной тени, услады пением певчих птиц, и настроением, в котором сочеталось божественное и земное (И. С. Тургенев), что буквально иллюстрирует дендропарк Тростянца, где дубы — главное дерево романтического сада, — дополняют композицию лип и других крупномеров, дающих густую прохладную тень.

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

На рубеже миллениумов ситуация меняется, в парке начинают воспринимать его философскую идею, угадывая настроение, оценивая эстетическую роскошь «зеленой архитектуры», а в ее контексте обязательным включением видится скульптура (увы, не всегда авторская, и часто — ширпотребная). Тогда же, на исходе XIX в. вошло в моду разбивать сады на железнодорожных станциях, среди которых особенно известным был сад Николаевской железной дороги с развитой системой аллей и дорожек, огородами и уютным плодовым садом, где прогуливались, отдыхали, и собирали урожай ее служащие. Между тем Дихачев видит в массовом распространении садового искусства признаки его угасания. Хотя, думается, именно они сегодня стали, как ни странно, свидетельством начала возрождения богатейшей лексики садовой истории, пускай и начавшейся от момента распространения китча: «При всех отдельных достоинствах эклектики садоводство во второй половине XIX в. пало до такой степени, что в садах начали ставить искусственные подделки под натуральные материалы: вместо небольших прудов — осколки зеркал, раковины, естественные и искусственные, скульптуры гномов, птиц и животных, расставляемые без пьедесталов, как бы изображающие натурально населяющие сад живые существа» [5, с. 426–427]. Как в этом описании живо угадываются современные дачные садики,

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

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

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

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

Следует заметить, что каждая эпоха по-своему воплощала в саду принцип вариативности, в соответствии с доминирующей картиной мира, где райский сад имеет всякий раз иную интерпретацию. Героев античной мифологии Ренессанса сменяет ирония и назидательная дидактика барокко и рококо, позволив скульптуре занять одно из главных мест в системе просвещения; короткий период французского классицизма привил концепции сада абсолютистские идеи в виде лучевых прямых аллей, мифологической скульптуры, цветочных партеров перед дворцом или усадебным домом; романтизм — впустил в сад личностное мировосприятие, эмоциональность и диалогизм с историей, природой, ипостасями времени, «якорями» которому служили памятники и мемориалы... Поэтические строфы и слова эпитафий высекали на камнях, отливали в бронзе и ставили в садах как напоминания о скоротечности бытия. Весь этот опыт ныне используется в полной мере, включая дидактику эпистолографии, особенно обильно присутствующую (десяток каменных цитат, посвященных матери и материнству) в уютном парке Донецкого центра Охматдет. И если некогда монах-отшельник уединялся в монастырском зеленом кабинете для молитв, а в шумных карнавалах барокко гость утомленно искал укромных ниш и эрмитажей, теперь посетитель парка ищет медитативного уединения адекватно настроению, и как типичный представитель романтизма желает оценить красоту садовых видов и скульптур, насладиться природой, читая книгу бытия. Сад действительно эволюционирует в своем социальном предназначении для общества и жизни человека, изменяя и формируя их. Вот почему современник обязан владеть историей садово-паркового искусства, умея транскрибировать его послания, мифологию, историю искусства и культуры в целом, ибо сад всегда говорит с посетителем, нуждаясь быть услышанным. Только в этом случае сад как культурный феномен оправдывает свое существование, а каждая его новая аллея, украшенная современной скульптурой, несет информацию о нашем времени, культуре и эстетических представлениях. И значит, изучать пленэрную пластику необходимо также, как, по мудрому совету дельфийского оракула, познавать себя, мир и таинственные законы Вселенной.

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

Понять идеологию современного паркового искусства, принимающего в себя философские миры скульптур необходимо, ибо: «Исключая из садово-паркового искусства сложный идеологический фундамент, мы никогда не были бы в состоянии понять, каким образом иррегулярные пейзажные парки в середине XVIII в. могли сочетаться с повышенно регулярной палладианской архитектурой в Англии и родственной ей в последней четверти XVIII в. архитектурой русского Классицизма. Больше того, представлялось бы совершенно незакономерным появление в парке одного и того же характера то дворца в стиле Классицизма или Ампира, то дворца, воздвигнутого в стиле поздней английской Готики. Готика и Классицизм как будто бы исключают друг друга, противостоят друг другу, но в более высоком синтезе, который представлял собой пейзажный парк второй половины XVIII и первой — XIX в., они были идеологически примирены, и появление их в парке одного пейзажного стиля было вполне закономерным» [5, с. 342]. Ведь палладианство следовало идеалу античности, и по-своему воплощало идеал природы в искусстве. Но и воспевание Горацием иррегулярных насаждений также дало основание пейзажным паркам искать свои корни в античности. Поэтому итальянский архитектор позднего Возрождения Андреа ди Пьетро — Палладио — переосмыслил на основе



1



2



3

1. Панорама на нижнюю террасу парка в с. Буша. 2. А. Кроль. Подгорецкий замок в XIX в. Литография, мастерская Пиллера. 3. Подгорецкий замок со стороны сада. 4. О. Капустяк. Великое искушение. Олесский скульптурный симпозиум. 1996. 5. Скульптура путника на арке. Парк Подгорецкого замка. Фото 2007. 6. Парковая скульптура советского времени. Седнев. Фото 2008



4



5



6

античных традиций (особенно Витрувия) ордерную систему в контексте городской и природной среды, существенно воздействуя на моду загородных дворцов XVII–XVIII вв., учитывающих индивидуальные ландшафтные особенности каждой местности. Не удивительно, что и Вильям Кент, и Александр Поп и ряд других архитекторов XVII–XVIII вв. проповедовали палладианство, оставаясь верными пейзажному парку. Впрочем, романтизм приветствовал изоморфные контрасты формальных элементов, если они подчеркивали идеологическую целостность стиля — идея не новая, высказываемая еще в 1624 г. Генри Воттоном в «Основах архитектуры», настаивавшем на обязательном контрасте архитектуры и сада. Но регулярные зоны не исчезли, они продолжали существовать, внося разнообразие и динамику, и разбивались в непосредственной близости от дворца или усадьбы (как в Подгорецком замке, где у подножия сохранилась площадка, восходящая к голландскому регулярному барокко, с его интимным характером ярких цветочных клумб; или Тростянецкой дворцовой усадьбе, из окон которой открывался вид на фонтан с лучевыми аллеями «собственного садика», переходящего в тенистый парк и лесную зону; по этой схеме строили многие помещицы усадьбы XIX в., имеющие одну главную прямую аллею, вокруг которой парк прорезал серпантин прогулочных дорожек, раскрывающих и красоту парка, и гармонию синтеза садовой архитектуры, садовой «живописи» и ее скульптуры). Английские теоретики ландшафта четко разделяли по смыслу сад, служивший переходом от архитектуры к природе, далее: парк, регулируемый садовниками приближенно к естественным формам, наконец, рощу и лес. Хотя в нашем представлении сад и парк уже синонимичны.

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

садов должна играть документальность. В садах должны оставаться все «документальные памятники» (старые деревья, садовые павильоны, дорожки, пруды, фонтаны и пр.), которые свидетельствовали бы не только о «периодах расцвета», но и о всей культурно-значимой истории сада. Эпохи сада не могут быть реально показаны посетителю, но они могут быть им самим представлены себе. Поэтому очень важно иметь при садах в специальных павильонах музейного назначения экспозиции, в которых были бы собраны материалы по истории сада: гравюры, картины, обнаруженные археологические материалы, костюмы различных эпох, планы, чертежи, проекты и т. д., и т. п. Следует подумать и о том, что в садах мраморные статуи в современных условиях портятся... Садовые музеи — вот самый действенный и самый интеллигентный способ сохранить память о былой красоте ценнейших наших садов и парков» [5, с. 453]. Точно так же в прошлом регулярные ренессансные и барочные парки, как правило, не уничтожались, а плавно трансформировались в романтические пейзажные, сокращая масштаб, но сохраняя обычную трехчастную схему зонирования парка, где около дома оставался регулярный участок, а вокруг него, так как было заведено в ренессанс и барокко, располагался пейзажный парк, который постепенно переходил в лесную и сельскохозяйственную зоны с крестьянскими постройками. Например, похожим образом сентиментально-меланхолический средневековый колорит романтической легенды отражался в Алупкинском парке Воронцовых, где помимо прочего во всей красе прочитывались описанные Д. Макферсоном пейзажи горной Шотландии. Правда, парк подражает также живописным пейзажам Н. Пуссена и К. Лоррена XVII в., и особое внимание уделяет воде, в разных состояниях символизирующей идею бесконечного движения: и в зеркальных отражениях глади, и в таинственных петляниях ручья, в струях фонтана... — все говорило о свободе, беспредельности движущегося пространства за видимые пределы. Поэтому постижение мира через прогулки, созерцание скульптур и природы — часть замысла романтического парка, где каждый раз находится что-то новое — цветок, птица, впечатление, смена поэтических настроений, вариации игры реальности с фантазией. Но стоит отметить еще один важный факт: парк этот разбивал в оссеановском настроении садовник Кебах с 1830 по 1846 гг., учитывая естественный скалистый ландшафт, устраивая на утесах смотровые площадки на гору Ай-Петри, каскадные водопады, готические руины, соответствующие стилистике дворца в духе английской готики с мавританским оттенком; в изобилии высаживая редкие экзотические растения. Здесь все отвечало романтике «оссеанизма» (шотландский писатель Джеймс Макферсон переработал ирландско-кельтские легенды в мифологию Оссеана-финия, в 1765 г. издал свои «Сочинения Оссиана», поначалу воспринятые интеллектуальной элитой за оригинальный труд воина-барда. Вся

Европа зачитывалась этим сборником: Гете в восхищении наделил поэтикой Оссеана Вертера, который также читал «книгу природы», отражавшую взволнованные чувства; Байрон и Гюго, Пушкин и Гнедич, живописец Франсуа Жерар и пр. вдохновлялись этим образом). «Садовое искусство — отмечал Лихачев, — пользуясь выражением А. И. Галича, «изображает изящное сколько под видом пространства, столько же и под видом времени». При этом под «видом времени» в романтическом парке выступает время истории (исторические памятники), время личной жизни (воспоминания о друзьях, родных, «сослуживцах», событиях личной жизни и пр.), время смен дня, погоды, годовой круг сезонов и пр. Вместо рационально распланированного убранства парков, должного главным образом наводить на размышления о мудрости и красоте мироустройства через посредство античной мифологии, из которой чаще всего заимствовались образы, напоминавшие о силах водной стихии (мифические существа, связанные с морем и реками, — на озерах, прудах и в фонтанах) и о силах земли (в чаще деревьев и в гротах), преимущественное значение получили исторические памятники и воспоминания личного порядка о совершенных путешествиях, об умерших друзьях и родных» [5, с. 284]. Заметим, что и «Софиевка» в Умани также находилась под влиянием поздне-романтического оссеанизма, трансформируя с 1796 г. парк под Шотландский местный ландшафт усилиями крепостных, украсившими его разбросанными по воле садовника гигантскими камнями. Исторические воспоминания очень важны в таком романтическом саду, преисполненном мемориями личного и исторического характера. Поэтому в нем закрепилась идея иллюзии путешествий по миру (и даже Стиксу), где можно ощутить себя в Китае, Японии, созерцая экзотические растения, архитектуру тех мест, прочувствовать атмосферу далеких стран... Отсюда рядом с национальным — увлечение готикой, античностью, турецкими павильонами. Хотя еще рококо питало слабость к китайскому, турецкому и японскому искусству. В целом же парадигма романтизма касательно скоротечности времени, где счастье и смерть переплетены, придает садам идею счастливой Аркадии, апеллируя к Вергилию и Овидию, соединяя мечту с меланхолическим воспоминанием тенистости «заброшенных» аллей, старых деревьев, руин, скульптур и надгробий с эпитафиями, где вдали от дорожек вдруг возникали «Пирамиды», как в Павловске. (Любопытно, что в Горловке расположенные по главной аллее и среди по-английски заросшего парка, с упругими мостиками и системами прудов, где отдыхающие даже могут созерцать охоту диких хорьков (как это посчастливилось автору этих строк), вполне гармонично вписались апеллирующие к чувствам и историческим знаниям, совсем в духе романтической идеи: «Пирамида» А. Дяченко, «Несущий крест» Ю. Мисько, «Орфей и Эвридика» В. Протаса, «Рождение Венеры» А. Костина, назидательная трило-

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

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

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



1



2



3



4

1. Скульптурные украшения. Парк Подгорецкого замка. Фото 2007. 2. Формирование аллеи в Мерсине. Международный скульптурный симпозиум в Турции. 2010. 3. В. Ярич. Скифия. Донецкий пленэр. 2006. 4. Скульптурное украшение. Парк Подгорецкого замка. Фото 2007

Для этих целей возникла из архаического прошлого такая специфическая форма творчества, как скульптурные пленэры, и в Украине, и в мире, спонтанно сформировав настоящее международное движение, правовые и оптимально удобные для принимающей и приглашенных сторон организационные условия проведения которых до сих пор оттачиваются и совершенствуются. Не без перегибов иногда организуемые, но зато всегда социально и эстетически работающие, наполняя сады нашего времени векторной остротой, глубиной мысли, чувств, красотой божественного вдохновения или удачно найденным дизайном... При этом романтические ландшафтные сады пользуются у населения неизменной популярностью и горячим интересом, что испытал на себе каждый участник пленэра, вынужденный не только работать, но и отвечать на самые неожиданные вопросы жителей, заинтересованно следящих за всеми этапами процесса создания скульптур.

Незадолго до смерти в 1999 г. академик Д. С. Лихачев был полон оптимизма, полагая (и сегодняшняя реальность подтверждает его правоту, пусть даже в гипертрофированных масштабах индивидуального усадебного строительства, разворачивающегося на фоне массовых посягательств муниципальных властей разных городов на жизнь старых уютных парков, безжалостно вырубаемых ради прибыльных новостроек на этих землях, уничтожении якобы «проблемных» старых деревьев, остовы которых превращаются в инфантильную скульптуру детских мультфильмов, абсурдно смотрящихся на фоне исторических улиц Киева), что несмотря ни на что в будущем парки обогатят свою концепцию и организационно станут исключительно комфортными: «Особая роль принадлежит (и будет все возрастать) большим паркам с прогулочными дорожками, с отвлекающими объектами — уголками ботанических или зоологических редкостей, садовыми постройками, в которых было бы что-то привлекающее внимание гуляющих (экспозиции, музыкальные киоски и пр.). Прогулки должны иметь какие-то привлекательные цели (видовые площадки — на реку, на море, на окружающие город поля и леса; на закаты солнца, вообще на какие-то далекие пространства, дающие отдых глазам и отвлекающие гуляющего от его повседневных забот). При всем том парки должны быть разнообразны — по общему своему характеру и по меняющимся уголкам в парке. «Садовое разнообразие» необходимо сейчас как никогда. Каждая прогулка в парке должна быть небольшим туристическим путешествием» [5, с. 455]. К счастью, многие рекреационные парки городов и санаториев у нас все еще вполне отвечают этим требованиям, как доказывает бывший филиал Никитского ботсада, а теперь самостоятельный парк Партенита, разбитый вокруг санатория «Айвазовское», или Первомайский парк Киева, имевшие честь принимать скульптурные пленэры, по окончании которых современная скульптура дополнила концепцию этих парков, эстетически обогатив и модернизировав их облик.

Таким образом, подводя итог краткому рассмотрению аспектов генезиса пленэрного движения, отметим обще-эстетическую установку отечественных скульптурных пленэров на возвращение культурному дискурсу современности изначальной архитектурной целостности взаимодействующих искусств, непременно диалогующих с осмысленным использованием всей шкалы накопленного опыта периода автономной эволюции, с природой и фундаментальной парадигмой времени, как это было до распространения просвещенческого «проекта модерн». Западноевропейские скульптурные симпозиумы, на наш взгляд, пока что продолжают преимущественно инерционное развитие автаркийности, отдавая предпочтение знаковым формам концептуально-позитивистского искусства. Хотя и тут прослеживается тенденция реабилитации трансцендентных смыслов духовно-гуманистического дискурса.

«Я полагаю, — говорил Ю. Хабермас 11 сентября 1980 г. в речи по поводу вручения ему премии Адорно, — что нам лучше учиться на промахах, сопроваждавших проект модерна, на ошибках вычурной программы упразднения культуры, нежели объявлять несостоятельными модерн и сам его проект. Вероятно, пример восприятия искусства может послужить, по меньшей мере, *эскизом* выхода из апорий культурного модерна» [1, с. 25]. Скульптурные симпозиумы Украины тому достойный и действенный метод преодоления апорий. Они не обременены тяготами дихотомии «старое-новое», снимая ее как несущественную, ориентируясь на истинное время трансцендентного творчества, налаживая диалог с природой, не обостряя конфликты христианской веры и языческой (что с V в. н. э. вызвало к жизни сам термин *modernus*). Благодаря им культурное сознание третьего миллениума не определяется этим понятием, ибо не дистанцируется с прошлым, уже в полную силу живущим в настоящем, без осознания чего ни один образованный человек не мыслит своего самопознания и бытия (как Лина Костенко, назвавшая один из поэтических сборников «Садом нетанучих скульптур»), — так же, как без ожидания будущего, предощущение которого формирует нас ежесекундно. Античность и футурология — эти доли времени не требуют преодоления, ибо они сосуществуют внутри целостного измененного творческого мировоззрения, которое не доступно прессингу исторического времени, равно как и строптивости современной свободы, — «зарвавшейся субъективности функционализированного разума». Поэтому, если и продолжать фундаментальный проект модерна, то только вместе со скульптурными пленэрами, с ними — совершенствовать культуру, самих себя и учиться на промахах, делая мир лучшим.

1. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Хабермас Ю. Политические работы / Пер. с нем. Б. Скуратова. — М., 2005.
2. Лотман Ю. М. «Сады» Делиля в переводе Воейкова и их место в русской литературе // Жак Делиль. Сады. — Л., 1988. — С. 191–209.
3. Зедльмайр Х. Утрата середины / Пер. с нем. С. Ванеяна. — М., 2008.
4. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.landart.ru/01-motivs.
5. Лихачев Д. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей (Сад как текст). — М., 1998.
6. Ананьева А. Сад в поэзии и поэзия в саду: поэма Жака Делиля «Сады» и «Письма о саде в Павловске» А. К. Шторха // Искусство *versus* литература: Франция — Россия — Германия / Под. ред. Е. Дмитриевой, М. Эспань. — М., 2006. — С. 70–96.
7. Борис Пастернак. Сочинения: В 2 т. — Тула, 1993.
8. Геродот *із Галікарнасу*. Скіфія: Найдавніший опис України з V століття перед Христом / Пер. А. Білецького. — К., 1992.
9. Мишанич О. Всеобіймаюче око України // Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу: Ескіз української міфології. — К., 1992. — С. 82–83.
10. История Киева: Древний и средневековый Киев / АН УССР, Ин-т истории: В 3 т., 4 кн. — К., 1982. — Т. 1.
11. Виклади давньослов'янських легенд, або міфологія. / Уклад. Я. Головацький. — К., 1991.
12. Подытожил более чем десятилетний опыт проведения Подольских пленэров каталог, изданный Владимиром Титаренко и Ямпольским Музеем изобразительного искусства: Каталог творів скульптурного пленеру в Буші «Подільський Оберег». 1986–1999 рр. / Упорядн. В. Титаренко. — Ямпіль, 1999.
13. В структуре сборника содержатся статьи М. Протас «Традиційний символізм скульптурних пленерів» и «Ієрофанія каменя». См.: Родовід. — 2002. — Ч. 1–2 (18–19). — С. 5–18, 152–163.
14. Schoodic International Schulpture Symposium. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: kmwdesign.net.
15. Толочко П. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков. — К., 1980.
16. Бычков В. В. Формирование основных принципов византийской эстетики // Культура Византии: IV — первая половина VII в. / Отв. ред. З. Удальцова. — М., 1984.
17. Удальцова З. В. Византийская культура. — М., 1988.

Анотація. Стаття М. Протас «Аспекти генези скульптурних симпозиумів Європи та України» досліджує генезу виникнення культурно-мистецького феномену скульптурних пленерів на європейських та вітчизняних теренах, визнаючи коріння цього унікального явища у архаїчному минулому, історії прийняття християнства та поширенні ідей Просвітництва. Головна увага приділяється світоглядним особливостям українських та західноєвропейських митців, що використовують раціональні концептуально-знакові імперативи у своїй творчості.

Ключові слова: скульптурні симпозиуми, українські пленери, візантійська естетична традиція, слов'янський світогляд, садово-паркове мистецтво, сади доби Просвітництва.

Аннотация. Статья М. Протас «Аспекты генезиса современных скульптурных симпозиумов Европы и Украины» исследует генезис возникновения культурно-художественного феномена скульптурных пленэров в европейском и отечественном пространствах, выявляя корни этого уникального явления в архаическом прошлом, истории принятия христианства и распространении идей Просвещения. Главное внимание уделяется особенностям мировоззрения украинских и западноевропейских художников, пользующихся рациональными концептуально-знаковыми императивами в своем творчестве.

Ключевые слова: скульптурные симпозиумы, украинские пленэры, византийская эстетическая традиция, славянское мировоззрение, садово-парковое искусство, сады эпохи Просвещения.

Summary. The article «The aspects of genesis of modern European and Ukrainian sculpture symposiums» by Marina Protas deals with the study of the genesis of origin of cultural and artistic phenomenon of Ukrainian and European sculpture symposiums. The roots of this unique phenomenon are revealed in archaic past, in the history of adoption of Christianity and dissemination of Enlightenment ideas. Main attention is focused on the world-view peculiarities of Ukrainian and Western European artists, that use rational conceptual and sign imperatives of creative work.

Keywords: Sculpture Symposiums, Ukrainian open-air, Byzantine aesthetics tradition, Slavic world-view, gardens of the Age of the Enlightenment.