

Соколов М.Н.

Принцип рая: Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида

М.: Прогресс-Традиция, 2011



Леонид Таруашвили

При всей своей увлекательности чтение книг М.Н. Соколова – занятие не из легких. Следуя за автором, надо спускаться в глубины многообразных и многоуровневых смыслов, каждый из которых интригует как сам по себе, так и своеобразием собственного знакового выражения, притягивает и останавливает, а между тем мысль автора стремительно движется дальше, требуя внимания читателя, уже успевшего растеряться от обилия новых идей, фактов и впечатлений.

В случае с большим монографическим исследованием, о которой ниже пойдет речь, трудность чтения обусловлена уже самой темой, избранной автором и определенной в ее названии как «Принцип рая» (книга подготовлена в стенах НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ). Ибо все содержание книги показывает, что этим понятием, смело вводимым автором в научный дискурс, охвачены не столько разновременные и разнообразные религиозные и религиозно-мистические представления о рае, сколько некая эвдемоническая установка человеческой психики, находящая выражение далеко не только в таких представлениях. И в самом деле, образы блаженной страны могут служить средством трансцендентного целеползания, как это имеет место в религиозном опыте, но могут также выполнять чисто компенсаторную функцию, как в опыте эстетическом. Соответственно мы, принимая термин автора, должны усматривать принцип рая в бесконечном разнообразии вербальных, изобразительных, а также реальных ландшафтных и садово-парковых картин страны беззаботного и полного счастья, от первобытно-языческих до современных, таких, например, как диснейленды.

Но для автора книги такое усмотрение – лишь отправная точка в демонстрации исторической эволюции образных воплощений принципа рая, воплощений бесконечно разных – от образно богатых и детализованных до лишенных какой бы то ни было образности вовсе. Отсюда стадийная последовательность, которой в целом подчинено изложение.

Начинается оно, как и следует ожидать, с первобытных и древних прообразов образа рая в их сопоставлении с раем, каким он представлялся в ранне-

и средневековохристианском сознании. Именно этим занята первая глава, названная «Рай земной и небесный»; она же, на мой взгляд, является и ключевой.

Судя по тому, что в главе содержится, антитезу, выраженную данным названием, следует толковать в двойном смысле: как в смысле пространственной гомогенности/разнородности, так и в смысле содержательно-образного сходства/различия.

И действительно, с одной стороны, Соколов убедительно и ярко противопоставляет друг другу два вида локализации посмертного бытия. Одна из них – та, что берет начало в первобытных истоках религиозной образности и, будучи наиболее последовательно выраженной, исключает какое бы то ни было представление о пространственной цезуре, границе, отделяющей *тот* мир от *этого*, более того – даже о пространственной дистанции между ними, отчего оба мира, *этот* и *тот* представляются как интимно соседствующие, сообщающиеся и взаимодействующие. С другой стороны, Соколов не менее ярко и убедительно показывает, что уже в поздней античности формируется идея иного мира как не только отделенного от мира посюстороннего, но и существующего вне его пространственных координат и даже вне пространства и времени вообще.

Другой аспект указанной антитезы, столь же внятно представленный автором, касается образного содержания идеи посмертного бытия. Как и в первой антитезе, тут имеет место, с одной стороны, тождество, которое в данном аспекте выступает как повторение в *той* жизни тех же форм бытия и занятий, что имели место в *этой*. С другой стороны, уже в древнегреческой философии оформляется противоположный образ потустороннего бытия, такого, которое исключает всякое подобие бытию земному.

Надо заметить, что ни в том, ни в другом своем аспекте данная антитеза не является дихотомической. Религиозной мистикой и поэтическим воображением обширное пространство между образующими ее противоположностями было на протяжении истории обильно и разнообразно заполняемо. И как раз образы этого промежутка оказались наиболее востребованными и продуктивными в поэзии (достаточно тут назвать Данте и Мильтона, образырая у которых Соколов, разумеется, не мог не рассмотреть) и в пространственных искусствах. Последние включают в себя и садово-парковое искусство, и как раз ему – что вполне закономерно – автор уделяет львиную долю внимания.

Главы, посвященные садам Европы от Ренессанса до эпохи Просвещения, это, пожалуй, наиболее интересные и увлекательные разделы книги. История данных садов, направленная от пространственной замкнутости и предметной определенности в сторону пространственной разомкнутости и дематериализации, излагается Соколовым досконально, с привлечением огромного множества источников и вместе с тем непринужденно и живо. При этом свои примеры он черпает из истории паркостроительства Италии, Англии, Франции, Голландии, а также Германии, России, Соединенных Штатов и иных стран.

Оценивая монографию Соколова в целом, надо отметить новизну в постановке проблемы, несомненную оригинальность в подходе к ее решению и общую убедитель-

тельность полученной художественно-исторической картины. Кроме того, помимо своей научно-интеллектуальной ценности, данная книга имеет огромное информативное значение. Это поистине преизобильный источник интереснейших фактических данных, знакомство с которыми само по себе доставляет пользу и удовольствие.

Хочется особо отметить также высокую интеллектуально-стимулятивную ценность «Принципа рая». Развернутые в книге сопоставления призваны отвечать на поставленные автором вопросы, но получаемые ответы таковы, что они вызывают у читателя новые вопросы, порой выходящие за пределы того круга проблем, которым посвящена монография. Так, излагая и обильно цитируя суждения апологетов пейзажного парка, прежде всего, разумеется, английских, автор фактически соглашается с их утверждениями о том, что пейзажный парк в противоположность регулярному выражает идеал свободы. Мне же, как читателю, такие утверждения садово-парковых теоретиков кажутся не столько отражающими суть дела, сколько представляющими сомнительные попытки души, травмированной головокружительно быстрыми общественными переменами (которые, кстати, привели к английской промышленной революции и потрясли до самых оснований крепкий тогда еще патриархальный уклад английской жизни), оправдать свои новые эстетические пристрастия ссылками на социально значимые и ценимые концепты. Мне видится в таких декларациях не что иное, как безотчетная мимикрия нарождающегося асоциального индивидуализма, его попытка спрятаться от самого себя за личиной высокого идеала. Надо отдать должное автору: он не проходит мимо жутковатой метаморфозы, которую образ такой свободы претерпел в некоторых литературных образах пейзажного сада, парадоксально, но закономерно приблизившихся к образу тюрьмы (глава «Сад и парк – сила красоты», с. 553–555). Мне, однако, не хватило в этом более или менее ясной констатации того, что на деле эта метаморфоза явилась разоблачением начала, в сущности враждебного свободе.

И в самом деле, взять хотя бы само выражение «пейзажный сад» (*landscape garden*). Как его понимать, зависит от того, какое значение вкладывается в слово «пейзажный». Если «относящийся к первозданной, не обработанной человеком природе», то тогда назвать это определение термином не решаюсь. Это скорее фигуральное поэтическое выражение, оксиморон, чем термин, ибо в нем налицо противоречие, делающее его логически бессмысленным, а значит, терминологически несостоятельным; ведь определяемым словом «сад» означен тут объект рукотворный (или, по крайней мере, обусловленный человеческой волей), тогда как определение «пейзажный» взято здесь в смысле, относящемся к предметам, возникшим и оформленным в целом стихийно, без человеческого участия. Если же «пейзажный» понимать как относящийся к определенному жанру изобразительного творчества, то тогда в выражении «пейзажный сад» следует видеть ясное указание на то, что определяемый объект выступает в несобственной функции картины, то есть одно выступает в роли совершенно другого, противоположного ему по существу и назначению.

Таким образом, уже само название «пейзажный сад» сбивает с толку, дезориентирует, запутывает. Что же тогда говорить о планировке такого сада,

которая своими причудами и капризами лишает ориентиров, обескураживает человека, к нему еще не привыкшего, постороннего. «Нет уж, голубчик, – словоно говорит ему сад, – изволь-ка ты сначала со мной освоиться, попривыкнуть к моим извилинам и тропкам, уж тогда и гуляй себе беззаботно. А почему я таков, не спрашивай, не твоего ума это дело». «Но разве не для меня ты создан?! – недоуменно восклицает непривыкший. – Не для того ли, чтобы мне было просто, когда мне хочется простоты? К чему мне путаться в твоих сложностях, если я и сам сумею себе их создать, когда только захочу, да и сколько захочу?»

В ответ – гордое молчание. Поистине «чудо, тайна и авторитет»!

Простите, но я не могу не видеть в таких садах утонченную эстетическую аналогию капризам мелкого деспота, которые становятся общественным бедствием, если таких мелких деспотов вдруг оказывается много. А ведь их – будем откровенны – всегда было больше чем достаточно! Вспомним хотя бы то не слишком еще далекое время, когда богемные скандалисты обвиняли структуралистов в симпатиях и содействии тоталитаризму только за то, что последние желали навести порядок (другое дело, насколько успешно) в научно-гуманитарном хозяйстве? А еще раньше – как громко звучали голоса тех, кто обвинял в том же грехе геометрическую абстракцию и объявлял адекватным выражением демократии стихийное разбрызгивание красок по холсту, производимое абстрактными экспрессионистами! Но не является ли ясность условий и правил той *conditio sine qua non*, без которой социальная свобода немыслима, ибо режим максимально возможной ясности существенно ограничивает проворство разного рода демагогов и манипуляторов – ту форму активности, которой жизненно необходим как раз полумрак двусмысленности? Не является ли, таким образом, культура ясности исконной культурой демократии?

Мне, конечно, возразят, что родина пейзажного парка – это страна, много столетий опережавшая все другие в своем движении к социальным свободам и что только Соединенные Штаты, возникшие в последней четверти XVIII века, пошли в этом направлении дальше, но и то лишь потому, что усвоили от нее, своей бывшей метрополии, бесценные уроки политической культуры. Охотно соглашусь. Но при этом не смогу не вспомнить нечто важное совсем из другой области. Я имею в виду английскую литературу социально-критического реализма. Как мало какие другие, она полна хорошо памятных образов самого разнузданного произвола и жестокого самодурства в семье, школе, приюте, рабочем доме, присутственных местах и прочих микросоциумах, в которых, собственно, и проходит вся жизнь обычного человека. Так что опережающее развитие, включавшее в качестве своего необходимого момента ускоренное внедрение свобод на макросоциальном уровне, оплачивалось – увы! – распространением вопиющей несвободы в бытовых нравах. Именно в них неприкрыто и грубо обнаружилось то, что выглядело таким заманчивым в элегантном облачении английского пейзажного парка.

Впрочем, с моей стороны было бы несправедливым не указать на другую, не менее важную традицию английского паркостроительства: его история знает множество первоклассных регулярных садов. Такие сады создавались не только

до, но и после пейзажных, что дало основание многим английским теоретикам и практикам садово-паркового искусства (в их числе Реджиналду Бломфилду) считать собственно английскими парками как раз их¹.

Эти критические замечания по поводу пейзажных садов – всего только размышления, носящие сугубо субъективный характер. Допускаю, что Соколов, теорию садово-паркового искусства знающий, конечно, лучше меня, мог бы веско возразить на высказанные тут мною сомнения. Но как бы то ни было, его монографию надо признать несомненной удачей, и не только с научной, но и с литературной точки зрения, ибо стилистика ее текста выше всяких похвал. Единственным же объективным недостатком рассматриваемой работы можно счесть разве что отсутствие в ней емких резюмирующих формулировок. Авторская мысль движется неиссякающим потоком и, если все же находит завершение, то скорее музыкально-ритмическое, нежели дискурсивно-логическое. Но, может быть, в таком стиле изложения, стимулирующем ответную активность читательской мысли и вместе с тем оставляющем ей достаточное место, имеется свой резон?

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Helmreich A. The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870–1914. Cambridge, 2002.*

Александра Струкова

Ленинградская пейзажная школа 1930–1940-е годы

М.: Галарт, 2011



Ирина Карасик

Сам факт появления книги Александры Струковой является симптомом обнадеживающих перемен в нашем искусствознании. В центре внимания исследователей и общества в последнее двадцатилетие вполне закономерно оказались два явления, которые раньше, в силу известных идеологических причин, не могли быть изучены должным образом. Это авангард и соцреализм. Однако процесс восполнения необходимых лакун незаметно превратился в «процесс исключения». Актуальные концепции истории искусства обернулись установлением новой иерархии, почти целиком основанной на диалектике отношений авангарда и соцреализма, вне зависимости от того, признавались они, эти отношения, оппозиционными или преемственными. Тенденциям и художникам,