

ДИЗАЙН

УДК 730:712.254(035.3)

Генезис парков скульптуры в эволюции синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусств

И. А. Стеклова, О. И. Рагужина

Пензенский государственный университет архитектуры и строительства,
Российская Федерация, 440028, Пенза, ул. Титова, 28

Для цитирования: Стеклова, Ирина, и Олеся Рагужина. “Генезис парков скульптуры в эволюции синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусств”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 4 (2019): 698–716.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.407>

Дано представление о парках скульптуры как о масштабном, исторически укорененном социально-художественном явлении. Прослежен генезис парков скульптуры в эволюции синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусств по линии традиционного доминирования совокупностей скульптуры в природном пространстве от Античности до середины XX в. Анализ реалий этого доминирования выдвинул понимание диалектики художественного синтеза как синергетического взаимодействия компонентов на основе противопоставления. Амплитуда эстетического и семантического противопоставления сложносвязанных конфигураций скульптур формам природного пространства прослежена на подъеме — в садах и парках римской античности, ренессанса, барокко, французского классицизма — и на спаде — в произведениях рококо, зрелого классицизма и романтизма, ориентированных на имитацию первозданной природы. Акцентировано положение диспозиций скульптуры в русских садах и парках, вошедших с XVIII в. в русло стилистических перипетий европейского художественного синтеза, но сохранивших их доминирующую роль в силу актуальной экспозиционно-просветительской нагрузки. Показано, как во второй половине XIX в. содействие прогрессу урбанизации и демократизации обернулось для монументально-декоративного искусства и формируемых им новых городских ландшафтов потерями в эстетике и как эта эстетика стала лицом городской субкультуры, узаконенным стилистическим плюрализмом общественного консенсуса, связавшим пространственные и временные виды искусства. Среди переломных процессов второй половины XIX — первой половины XX в. рассмотрена и всеобщая концептуализация искусства, повли-

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

явшая на переоценку значимости публичного экспонирования современной скульптуры в природном пространстве. Тем самым восстановлена перспектива накопления не только художественной и социальной, но и концептуально-экспозиционной специфики парков скульптуры, обусловившая их дальнейшее самостоятельное развитие.

Ключевые слова: парки скульптуры, синтез искусств, ландшафтная архитектура, монументально-декоративное искусство, публичное пространство, концепции, экспозиции.

Вообразить развитие ландшафтной архитектуры без скульптуры, как и развитие скульптуры без садов и парков, невозможно. Есть их общая история, эволюция взаимонаправленного синтеза, призванного возводить просторные модели мира и совершенствовать людей через опыт их освоения. В настоящее время эта эволюция продолжается в формате специализированных парков скульптуры — экспозиций монументально-декоративной пластики под открытым небом, резонирующих со временем, улавливающих ведущие тренды как в изобразительном искусстве, так и в ландшафтной архитектуре. Картина того, как такие парки возникают, посещаются, описываются на собственных сайтах, в соцсетях, массмедиа, популярных и научных публикациях, вынуждает ставить вопрос о причинах их распространения по миру и, более того, о неснижаемой актуальности синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусств, природных и художественных форм в целом (рис. 1).

Для отечественного научного знания хорошо известные парки скульптуры скорее новый объект исследования, хотя еще в 1980-х годах И. В. Иванова видела



Рис. 1. Парк скульптуры Миллесгорден. Стокгольм. <https://poputno.info/places/muzei-chet-y-rnadsati-ostrovov-gid-po-stokgol-mu-3/>

в них оптимальное средство гуманизации современной городской среды [1]. По принадлежности к ландшафтной архитектуре они возникают в некотором обобщении в монографии В. С. Теодоронского, И. О. Боговой [2] и в учебном пособии О. Б. Сокольской, В. С. Теодоронского, А. П. Вергунова, где упоминаются как субстрат городских рекреаций с функцией выставочных кубатур [3]. По принадлежности к монументально-декоративному искусству они проявлены гораздо четче, однако либо в слишком широком контексте, либо локально, чаще всего в связи с международными симпозиумами. На этом фоне выделяются исследования модернистских пластических концепций А. О. Котломанова [4] и особенностей экспонирования искусства на пленэре О. С. Драничкиной [5], которые относятся к паркам скульптуры как к типическому явлению и непосредственно опираются на их реалии. Наконец, специально к этим реалиям приблизился Люй Цзюньнань, осуществивший на материале Китая размежевание характерных феноменов национальной культуры, вроде Терракотовой армии эпохи Цинь в Сиани, и постоянных выставок современного искусства в природных пространствах [6].

В то же время в англоязычной науке тема парков скульптуры имеет вполне устойчивую традицию, в которой преобладает интерес к художественному синтезу и гуманитарной экологии. Об этом можно судить по сборнику статей под редакцией П. Эйреса и Ф. Рассел, где подытоживается опыт трехсотлетнего экспонирования скульптуры в британских пейзажах [7], и сборнику С.-М. Сунара и Э. Торна, обращенному к проблеме природно-климатической и средовой обусловленности экспонирования [8]. Вопросы соотношения природного и искусственного, универсального и самобытного, традиционного и авангардного поднимаются на материале объектов Старого и Нового Света, Японии, Китая, Индии, Австралии, обобщенном в публикации Г. Харпер и Т. Мойер [9], а также в книгах Дж. Бёрдсли [10], Л. Гаффаро [11], С. Ланген [12], Б. Таффелла [13].

Цель настоящей статьи — исследовать генезис формирования парков скульптуры, восстановить историю, которая предопределила их современное многообразие и повсеместное распространение.

1. Художественная специфика объединения скульптуры в ландшафтных объектах

Участие скульптуры в представлении идеального мира в природном пространстве получило философскую мотивацию в Древней Греции. Объединяя врезанные в крутые склоны садовые террасы вместе с фонтанами, променадами и лестницами, изображения бесстрастных героев очерчивали вокруг себя зоны непосредственного влияния. Тем самым они разделяли с равнодушной природой собственное «формосодержание» [14] — эстетически интерпретированные темы, сюжеты, те или иные аспекты миропонимания. То есть самодостаточное, по Декарту, «непреходящее, неподвластное времени» [15, с. 37] искусство входило в природу, чтобы выделяться, доминировать над ней в определенных границах; самодостаточная природа, будучи наглядным уподоблением «преходящего вечному» [16, с. 192], предоставляла искусству пространственный контекст и метафизический масштаб. Считается, что в комплектации такого «причудливого сплетения бытия с небытием» [17, с. 425] нимфеи, герооны, гимнасии «никогда не пустовали» [18, с. 37], по-

буждая прагматичных греков не только к комфортабельному отдыху и физическим упражнениям, но и к усердному интеллектуальному самосовершенствованию.

Судя по проекции теории мимесиса в плоскость классического истолкования пространственных искусств, уместность связывания объективно чужеродных — рукотворных изобразительных и нерукотворных природных — форм не вызывала никаких претензий. С позиций диалектики можно предположить, что сама их разность инициировала поиск примирения, взаимообогащающего противопоставления, которое не размывает, а усиливает «специфическое выражение» [19, с. 106] друг друга и потому систематически воспроизводится. То есть благодаря имманентной разнице, а не вопреки ей осуществляется связывание этих форм, которое и есть их синтез — синергетическое взаимодействие оппозиционных сущностей с преумножением эстетических и семантических качеств друг друга, отражающее принцип единства и борьбы противоположностей.

Неоспоримая роль изобразительной пластики в объемно-планировочном структурировании и образовании смыслов места-мироздания была ослаблена в эллинистических садах и парках, испытавших сильное влияние избыточных восточных парадизов и подчинившихся не столько природе, сколько человеческой воле. В системе территориального разрастания и регулярного упорядочивания рекреационных площадей скульптура перешла в разряд вспомогательного декора. Синтез природных и изобразительных форм, выполнявший сущностную миссию моделирования гуманного мира, начал восприниматься как атрибут суетной роскоши.

Обе функции синтеза встретились в зеленых рекреациях Рима, ради оперативного оформления которых использовались скульптурные трофеи, отлаживалась технология безостановочного копирования греческих образцов, нарабатывалась самобытная натуралистическая манера ваяния. Для ксистеросов, элементарных ячеек синтеза, ограниченных кубатурами домашних перистилей и небольших общественных портиков, хватало нескольких обособленных скульптурных форм, которые становились центрами и акцентами многоярусных орнаментальных композиций из клумб, дорожек, растительности, элементов благоустройства. Парки, организованные в загородных усадьбах, а также внутри и вокруг громадных портиков при термах, театрах, ипподромах, включали в себя и одиночные изображения, и их совокупности. Например, в римском портике Октавии, помимо храмов Юноны и Юпитера, библиотеки, зала для собраний и тому подобного, размещалось собрание эллинических шедевров, в частности статуи Александра и Филиппа с Афинской работы Антифила, Афродиты Фидия, Эрота Праксителя, Асклепия и Артемиды Кефисодота. Сведений о связях статуй друг с другом и с местом нет. Остается предполагать, что они не были случайными и устанавливались на основе традиционных гармоний, по обыкновению римлян, на века.

О том, что связи между изобразительными и ландшафтными формами носили характер стабильного, идейно обусловленного взаимодействия, можно судить по руинам виллы императора Адриана в Тибуре, переполненной слепками и оригиналами. Те, что сохранились, одинаково прочно интегрированы в объемно-планировочную структуру парка, хотя и выступают в неравнозначных ролях. Так, копия Афродиты Книдской Праксителя вместе с подчиненным ей в пределах полукруглой колоннады сакральным пространством и многоплановым пейзажным фоном —



Рис. 2. Храм Венеры. Вилла императора Адриана. Тибур. II в. Современный вид. URL: <http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=1928>



Рис. 3. Канопа. Вилла императора Адриана. Тибур. II в. Современный вид. URL: <http://www.ciao-bellaitalia.com/2015/11/Villa-Adriana-v-Tivoli.html>

существенный лирический акцент (рис. 2); ритмическая конфигурация Канопы, самого интимного участка парка, символически воспроизводящего одноименное место гибели Антиноя в дельте Нила, — одна из доминант (рис. 3). Вопреки потере подавляющего числа элементов, эта конфигурация продолжает представлять метафорический контекст биографии Адриана, а также удерживать большой,

по сравнению со святилищем Афродиты-Венеры, объем природного пространства — структурировать более развитую композицию, производить более сложные оптические эффекты, отражаясь в бассейне, который опоясывает.

Оба фрагмента императорского парка — впечатляющие образцы гармонических отношений между скульптурой и природой. Суть этих отношений — в противопоставлении изобразительных и природных форм, которое прочитывается как в количественных, размерных, геометрических соподчинениях, так и в более гибких формально-содержательных взаимозависимостях и взаимодополняемости. Последние кажутся здесь незаменимыми и единственно возможными, убеждая в безошибочности принятых художественных решений инвариантностью транслируемых тем, безупречностью подбора изобразительных форм к панорамным и глубинным видам (по величине, выразительности силуэта, пластической чуткости «к передаче эмоциональных движений и к иллюзорно-оптическим эффектам» [20, с. 15]), точностью расстановки с учетом раскрытия по ходу обзора и т. п.

Готовность природы к восполнению себя произведениями искусства, нуждающимися, в свою очередь, в контрастировании с зеленью, подводит к пониманию диалектики их синтеза, одна из тенденций которого — господство совокупностей красноречивой скульптуры в природном пространстве в тех или иных границах. Одинокое изображение и совокупность монументальных изображений — центры рационально-чувственного притяжения, взаимозависимостей и взаимодополняемости разных радиусов. Для художественной целостности комплекса совокупность имеет большее значение благодаря более выраженному противопоставлению — большей площади, плотности, субординации формального преобладания над ландшафтом, а также тому, что она связывается не только с местом, но и внутри себя, образуя дополнительные композиционные и смысловые связи.

Эхо греко-римских гармоний отозвалось в новой генерации синтеза природных и художественных форм, порожденной новой религией. Символика языческого мироустройства с его грешными богами была перекодирована на рай, благословляемый Высшим Садовником. Каменные стены и кованые ограды духоподъемных средневековых садов не способствовали изобретательству приемов обобщения скульптуры. Необходимость в этих приемах возникла позже, вместе с потребностью в обеспечении целостности, иерархичности, завершенности глубинно-пространственных композиций, занявших обширные территории, чтобы моделировать «отношения людей с Богом, природой, социумом <...> нравственные, социальные, эстетические идеалы своего времени, его связи с прошлым и будущим» [21, с. 2] и т. д.

Эпоха Возрождения показала продуктивность взаимодействия природы и искусства на паритетной основе. С XV в. началось «триумфальное возвращение» [22, с. 233] скульптуры в парки, движимое «новыми идеалами, новым чувством природы» [23, с. 50], а также интересом к истории, мифологии, литературе. Именно этот интерес вдохновил ваяние, взявшее за эталон «чистые формы, созданные эллинами и римлянами» [24, с. 492] и прибегнувшее к системному внедрению их интерпретаций. В частности, равномерная сеть древних и современных изображений фиксировала рисунок террас между тремя продольными аллеями во флорентийских садах Боболи; цепь из 28 стилизованных кариатид стягивала партер, выходящий к фонтану Речных богов, в центральном каскаде парка виллы Фарнезе; фантазии



Рис. 4. З.Е.Серебрякова. Сады Боболи во Флоренции. 1932 г. URL: https://antikvarus.ru/aukcionnye-doma/auctionata/auction-no-364-art-from-russia-and-eastern-europe19th-20th-century/sady-boboli-zinaida-serebrakova-1932-g/?AuctionLot_page=11

Дж. да Болонья, навеянные «Метаморфозами» Овидия, вживлены в причудливые, практически вылепленные вручную каскады парка Медичи в Пратолино; туфовые монстры из «Неистового Роланда» Ариосто рассеяны по лесистым склонам парка виллы Сакро Боско в Бомарцо и т. д. (рис. 4).

Предельное усиление формально-содержательных связей между изобразительной пластикой и ландшафтом осуществилось в безупречной симметрии ансамблей барокко. Благородную уравновешенность сменило «страстное напряжение» [25, с. 85] и соперничество всех компонентов синтеза, представляющих архитектуроподобную иерархию мира с полифоническим разыгрыванием одной или нескольких тем. Сама экспрессия гипертрофированных контрапостов содействовала органичности «диалогов» между статуями для розыгрыша литературно-сюжетных, аллегорических и просто эстетически эффектных сцен. Так, изваяния парка виллы д'Эсте в Тиволи, взрезающего пятидесятиметровую крутизну площадью около 4 га, «обсуждали» семейные предания хозяев, восходящие к мифам о Геркулесе, Гесперидах, Федре и Ипполите с проблематикой нравственного выбора. Венчая композиции фонтанов, число которых перевалило за пять сотен, они участвовали и в формировании повествовательного контекста, и в иллюзии подвижного, истекающего целого (рис. 5).

Опыты итальянского барокко в концентрированном силовом поле синтеза искусств заразили в XVII в. всю Европу. Во Франции они породили рассудочный тип регулярного парка, который получил развитие не только в Версале и Воле-Виконте, но и во фламандском Энгийене, английском Хэмптон-корте, бранденбургском Сан-Суси, австрийском Шёнбрунне и т. д. В частности, в структуру идеально разлинованного Версаля, напоминающего вслед за Платоном, что «Бог обязательно является геометром» [26, с. 46], с идеальной точностью вписывалось множество

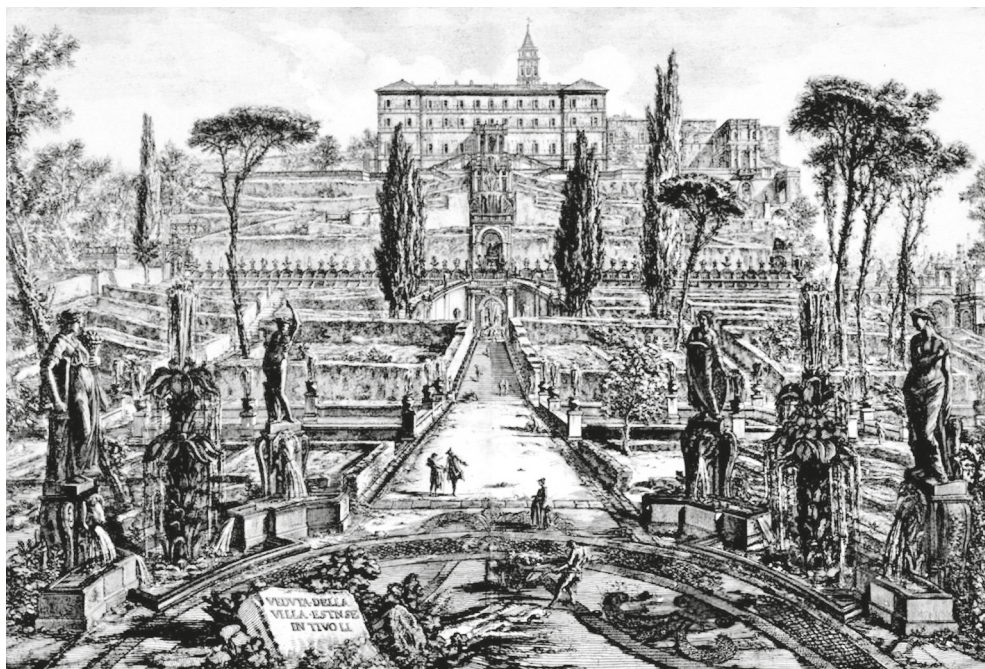


Рис. 5. Дж.-Б. Пиранези. Вилла Д'Эсте. Сер. XVIII в. URL: <http://polinice.org/2017/05/16/sulla-classica-campagna-romana/>

идеально упорядоченных аллегорических конфигураций, добавляющих какую-либо черту к характеристике личности «короля-солнца».

Взросший на идеях Просвещения пиетет к природе отодвинул изобразительное искусство в ландшафтных произведениях на второй план. В начале XVIII в. проявился антипод французского регулярного парка — английский пейзажный парк. Именно он задал общеевропейскую моду на имитацию первозданной природы в криволинейности, запутанности, асимметрии. Доля монументально-декоративного убранства заметно сократилась: многосоставные изобразительные доминанты ветшали в старых парадных зонах, редкие боги и богини не столько выделялись, сколько скрывались. Как видно по пасторальям рококо, они терялись между кронами деревьев или, напротив, выдвигались в позицию ближайшего контакта, чтобы настораживать, смущать людей трехмерным подобием с собой. Согласно трактату Б. Лэнгли 1728 г., их положение на плане определялось сюжетом, по которому, например, Марс связывался со славой, Аполлон — с грациями, «Юпитер-Громовержец с Венерой, богиней Любви и Красоты» [27, с. 150] и т. д.

Надобность в прямых высказываниях антикизированных ликов все более отступала перед туманной многозначительностью романтических руин, пирамид, ротонд, обелисков, арок, урн и т. д. Линия эстетического и семантического доминирования совокупностей скульптуры в природном пространстве, прослеживаемая в садах и парках римской античности, ренессанса, барокко, французского классицизма, вырождалась в пунктир.

В отличие от сплоченного европейского курса, в отечественных парках XVIII–XIX вв. сложносвязанные совокупности скульптур не теряли актуальности. В силу

природно-климатических, исторических и мировоззренческих причин их репутация связывалась не с архаическим прошлым, а с эффективностью экспозиций «универсального просвещения» [28, с. 317]. Во-первых, никакая смена стилей не умаляла надежности их композиционного и семантического доминирования в объемно-планировочных структурах, требующих контроля по принадлежности к привольной среднерусской равнине, пересеченной лесами, полями, реками. Во-вторых, художественные комплексы регулярных и пейзажных парков пришли в огромную страну не только с запозданием, но и с разрывом всего в 70 лет, так что прокатились по ее городам и весям почти наперегонки. В-третьих, любовь к украшательству и геометрической логике земельных угодий имела глубокие корни в национальной культуре. Об этом, в частности, свидетельствуют лубок и иконопись, дистанцированные от диктата природы. Да и «Петров чертеж» конца XVI в. представляет столь же нарядные сады, разбитые по малорациональному регулярному принципу вдоль кремлевской стены.

Уже в первой четверти XVIII в. самая высокая концентрация скульптуры отмечалась в России именно в парках. Через вычитывание ее сгущенных или разреженных конфигураций осваивался европейский базис знаков, аллегорий, сюжетов в диапазоне от религиозных до политических. Так, победе в Северной войне посвящалась тематика парков, разбитых при Петре I. Летний сад, скрестивший узорочье голландского барокко с бескрайними иллюзиями французского классицизма, предлагал для осмысления аллегии «Ништадский мир», «Морская навигация», «Милосердие» и т. д. Главной из 225 скульптур из бронзы, свинца и мрамора, объединенных в структуре устремленного к морю петергофского каскада, стала золоченая фигура библейского Самсона — настоящего русского Геракла, раздирающего пасть шведского льва.

Угасание интереса к регулярной планировке в последней четверти XVIII в. не противоречило восприятию скульптурного убранства как важнейшей художественной и информационной составляющей. Посетителей царскосельских парков привлекали, например, не только элегически воспетые пейзажи, но и легендарные герои, расставленные «между кленами, дубами и липами... <...> Кариатиды поддерживали Растреллиев дворец; мраморные девушки в шлемах работы итальянских мастеров, стояли у колонн. Геркулес с палицей и Флора с венком возвышались близ озера» [29, с. 116–7] (рис. 6). По пластическому насыщению усадебных аллей, переходящих в леса, можно было судить о духовных и естественно-научных приоритетах времени на протяжении всего XIX в. Контрастирование четких конфигураций скульптуры со свободной стихией оказалось как нельзя более созвучным тому, что З. Гидион назвал «романтическим классицизмом» [30, с. 30], Н. Я. Берковский — «эллинизирующей романтикой» [31, с. 431], А. В. Иконников — «живописно-романтическим вариантом классицизма» [32, с. 121].

2. Социальная адаптация синтеза природных и монументально-декоративных форм в процессе урбанизации

Во второй половине XIX в. сфера художественного синтеза попала в орбиту глобальной урбанизации, дабы участвовать в прогрессивной культурной политике большинства европейских государств. На фоне стремительного роста и поляриза-



Рис. 6. А. П. Остроумова-Лебедева. Царское село. 1910-е годы. URL: <https://viomiro.livejournal.com/524727.html>

ции городского населения произведениям синтеза предстояло, с одной стороны, сыграть «важную роль в соединении разных сословий и преодолении розни между ними» [33]; с другой — заставить «приобщиться к культуре, литературе, искусству все большее количество народа» [34, с. 8].

Например, сплочению французов через совместное осмысление истории, национальной самобытности духовного и интеллектуального потенциала служили статуи выдающихся соотечественников и аллегорические композиции. Они появились в Париже в местах оживленных пересечений горожан — на новообразованных прогулочных бульварах, в Люксембургском саду, в парке Монсо и т. д. Усилия по всестороннему бытовому обустройству этих мест, содействующие той же цели, породили специфические виды массового времяпрепровождения на свежем воздухе. Произведения художественного синтеза превращались в общедоступные, по-настоящему публичные пространства — открытые ландшафтные объекты, комфортабельные городские инфраструктуры, предметно-пространственные среды.

Так, в столичных и провинциальных городах Старого Света к пользе жителей всех категорий реконструировались, декорировались, иллюминировались общественные и частные старые парки, в ткань самой плотной застройки вклинивались новые. И в новых, и в старых прибегали не только к высокопрофессиональному искусству, но и к откровенному китчу, к эксплуатации того или иного исторического наследия. Поскольку в «разнообразных и разновременных художественных соотношениях» просматривался «один из плодотворных вариантов синтеза» [35, с. 12], в формировании новых городских ландшафтов процветала конъюнктура методов цитирования, стилизаторства, эклектики. В частности, согласно выводам Д. Е. Ар-

кина, «никогда количественный рост не означал такого глубокого падения монументальной скульптуры» [36, с. 378].

Правильное времяпровождение горожан становилось приоритетом политики. Все, что предназначалось для комплектации предметно-пространственной среды открытых ландшафтных объектов, было ориентировано на повышение их посещаемости, старалось быть доходчивым, занимательным, живым. Архитектурные и монументально-декоративные формы перегружались и дробились для этого так, что могли сравниваться по пластическому и цветовому разнообразию «с экзотическими деревьями» [37]. Очевидные потери в классической эстетике оборачивались новой эстетикой. Эстетика стилистического плюрализма, избыточного визуального разнообразия наделялась способностью поднимать настроение, веселить, раскрепощать и воспринималась как самостоятельная ценность. Так, вопреки окраинному месторасположению, перенасыщенная деталями среда петербургского «Сада искусственных минеральных вод» И. И. Излера притягивала к себе народ со всех концов столицы.

Выкроенные островки природы с характерным зрелищно-игровым разнообразием, отражающим «неудержимую тягу масс к веселому, небудничному, откровенно развлекательному искусству» [38, с. 15], наращивали и функциональное разнообразие. Соревнование по обеспечению комплекса жизнедеятельности, удовлетворению потребностей людей в физическом и эмоциональном комфорте сделало их во второй половине XIX в. привычным атрибутом городской жизни. Потакая желаниям разносословной публики, начали выделять сады-рестораны, сады-театры, сады-эстрады и так далее, чей природный компонент мог сводиться к минимуму, имитироваться или символически изображаться. Так, появились многофункциональные ландшафтные объекты, предоставлявшие широкий выбор удовольствий для души и тела, которые чаще всего называют увеселительными садами и относят к развлекательно-досуговой индустрии и урбанистической субкультуре (рис. 7).

Общедоступность уравнивала в увеселительных садах и внутрипространственное предметное наполнение, и внутрипространственные процессы. Художественный синтез, в круг которого вовлекались всевозможные театрализованные действия, развлечения, игры, превращался в синтез пространственных и временных искусств — во взаимодействие стилистически противоречивых, несовместимых, взаимоисключающих форм разных видов и жанров. Разделяя общее условно-природное пространство, они примирались, перенимая его праздничный, зрелищно-игровой характер, провоцируя людей, как на ярмарочных площадях, к свободному выражению впечатлений и раскованному поведению.

3. Концептуально-экспозиционное направление развития художественного синтеза в природном пространстве

К началу XX в. процессы урбанизации и индустриализации достигли критического накала, разрешившись вместе с разного рода революциями концептуальной революцией в искусстве — переворотом миропонимания, потребовавшим обновления парадигм во всех видах и жанрах, в частности в градостроительстве, архитектуре, скульптуре, живописи, ремеслах. В подготовке этого переворота участвовало все выставочное движение второй половины XIX в. Напор художественных

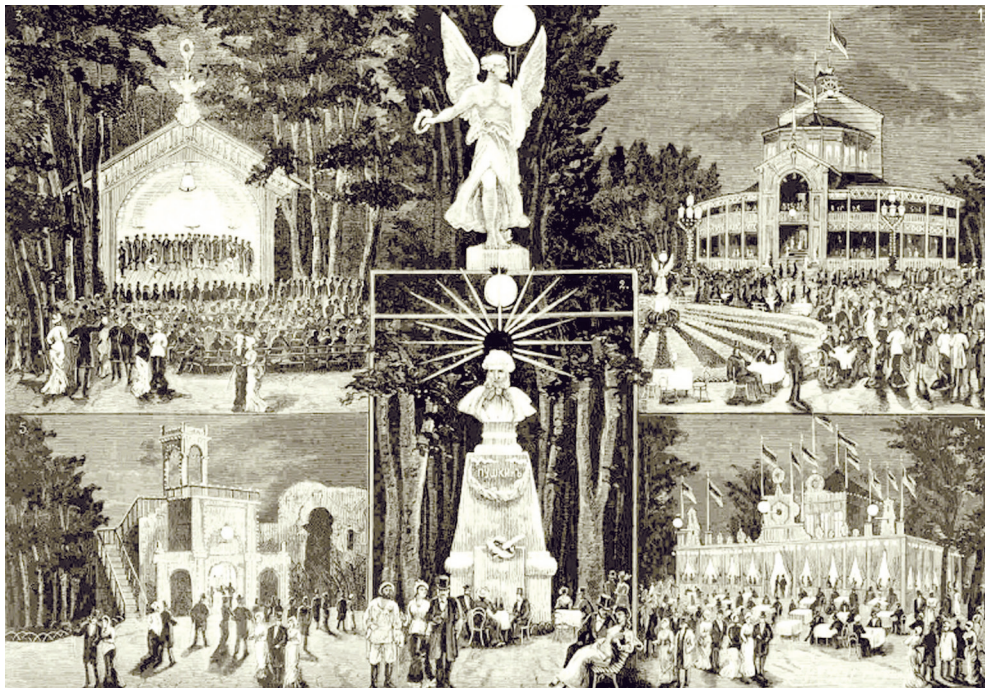


Рис. 7. Московский увеселительный сад «Эрмитаж» по зарисовкам Н. Н. Каразина. 1882 г.
 URL: https://www.otzyv.ru/read.php?id=150263_photo02f068753f15ae895a917f24c497b78d

идей как актов творческого озарения, улавливающих дух времени, стимулировал прогрессию региональных и международных выставок разного профиля. В частности, демонстрация экспериментов в скульптуре становилась ярким событием на всемирных выставках 1851–1915 гг. Начиная с лондонского Хрустального дворца для этого выбирались и рекреационные сегменты выставочных городков, и интерьеры павильонов, где высаживались деревья, устраивались бассейны с фонтанами, расставлялись кадки с редкими растениями (рис. 8). Отношение к скульптурным формам как к новаторским экспонатам предполагало максимальное богатство впечатлений в их концентрации, в сравнении между собой на фоне природы, неважно, настоящей или имитируемой.

Восприятие столь наглядных экспонатов, расчетливо дополняющих или, напротив, вытесняющих друг друга, в естественно-нейтральной среде вплотную приближало зрителей к картине новых путей в искусстве, претендующих не столько на отражение, сколько на опережение текущего времени. Предсказуемое развитие формально-содержательных отношений, ориентированное на незыблемые, казалось бы, эстетические и этические ценности, достигло стадии прямолинейной концептуальности — состояния, когда идея экспонатов и экспозиций в целом превалирует над их материальной формой, дерзая воздействовать на умы зрителей кратчайшим, ударным, шокирующим путем. Конкуренция концепций — идеологизированных, политизированных прогностических моделей будущего мира — разворачивалась между принципиально незавершаемыми мобильными экспозициями искусства, вербующими попутчиков для строительства новой жизни (рис. 9).



Рис. 8. Хрустальный дворец, 1851 г. URL: <https://www.blouinartinfo.com/photo-galleries/london-crystal-palace?image=2>



Рис. 9. Всемирная выставка в Париже, 1937 г. URL: <https://imgur.com/gallery/vKcQ9>



Рис. 10. Всемирная выставка в Брюсселе. 1958 г. URL: <https://humus.dreamwidth.org/8563718.html?style=site&thread=30413574>

В период с конца 1920-х по 1950-е годы, прерванный в 1940-е годы, в облике интерьеров и экстерьеров всемирных выставок произошли радикальные концептуальные изменения. Вопреки сохраняемому ансамблевому принципу и традиционным планировочным схемам с сильной продольной осью, их пространственные структуры показали окончательный поворот передового русла творческих поисков от классики к модернизму. И в самих пластических формах, и в их комбинациях начали сочетаться экспрессия и экономность, вплоть до сведения массы к экстравагантной остроте конструкций, к знаковости того, что выйдет за пределы изобразительности в чистую выразительность монументально-декоративного искусства и будет названо предельно обезличенно — работами, художественными жестами, артефактами, арт-объектами и т. д. (рис. 10).

Осевая схематизация являлась опорной и для показа скульптуры в ландшафтных объектах СССР, оформленных для армии строителей светлого будущего пропилеями, партерами, фонтанами. Здесь быстро отвернулись от модернизма и продолжили интерпретировать античные эталоны. В эспланадах популярнейших парков культуры и отдыха спланировались клонированные атлеты обоих полов (рис. 11). Переносясь из парка в парк растянутой евразийской страны, их шеренги и хороводы выхолащивали саму идею художественного доминирования, которое не может осуществляться само по себе, а претворяется в контексте противопоставления и подчинения, в системе формально-содержательных взаимозависимостей и взаимодополняемостей с второстепенными и периферийными элементами. Семантическое и эстетическое преобладание монументально-декоративного убранства над формами окружающего природного пространства становилось настолько безапелляционным, что обходилось без контекста и противовесов.

По сути, одна и та же концепция идеального коммунистического мира как повод и цель его систематического моделирования в установках социалистического реализма агитировала за себя на любых территориях, занимаемых ее



Рис. 11. Аллея физкультурников в парке Горького. Москва. 1930-е годы. URL: https://www.retromap.ru/show_pid.php?pid=76999

монументально-декоративными интерпретациями. Материализуясь, натягивая воочию ту «сетку координат, при посредстве которых люди воспринимают действительность и строят образ мира» [39, с. 105], она безоговорочно превалировала над резонами композиционного развития примыкающих парковых участков, отрываясь от них и образуя самодостаточные объекты в объектах.

Заключение

Первостепенность концептуального фактора для советских парков и всемирных выставок сделала самодостаточность изобразительной и выразительной пластики нормой. Эту норму можно считать порогом настоящего многообразия парков скульптуры — форматов экспонирования современного искусства, укорененных в эволюции синтеза ландшафтного и монументально-декоративного искусства и функционирующих как публичные пространства. В 1940–1960-е годы появились детища Г. Вигеланда, К. Миллеса, Г. Мура, Б. Хепурт, тематические ансамбли А. Мартина, Э. Джеймса, Б. Суллата, Н. Чанда, постоянно действующие выставки под открытым небом.

Таким образом, к середине XX в. тенденция доминирования совокупностей скульптуры в природном пространстве благодаря последовательному усилению попутных тенденций: демократизации жизнедеятельности и всеобщей концептуализации искусства — перешла в фазу автономного развития. Следовательно, в формировании парков скульптуры выделяется трехэтапный исторический период, связанный с обретением 1) художественной (от Античности до середины XIX в.), 2) социальной (вторая половина XIX — начало XX в.), 3) концептуально-экспозиционной (вторая половина XIX — середина XX в.) специфики.

Литература

1. Иванова, Ирина. “Взаимодействие скульптуры и архитектуры в пространстве города. Системы пластических композиций”. В изд. Иванова, Ирина. *Проблемы взаимодействия архитектуры с другими видами искусств*, ред. Ирина Азизян, 77–116. М.: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства, 1990.
2. Теодоронский, Владимир, и Инна Боговая. *Объекты ландшафтной архитектуры*. М.: Московский государственный университет леса, 2003.
3. Сокольская, Ольга, Владимир Теодоронский, и Аркадий Вергунов. *Ландшафтная архитектура. Специализированные объекты*. М.: Академия, 2007.
4. Котломанов, Александр. “Паблик-арт: страницы истории. Британские парки скульптуры второй половины XX века”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, no. 1 (2014): 97–106.
5. Драничкина, Ольга. “Искусство экспонирования под открытым небом: эволюция, типология, современная трансформация формы”. Автореф. дис. канд. иск., Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2015.
6. Люй, Цзюньнань. “Скульптурные парки в современном Китае: проблемы оригинальности и перспективы эволюции”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*, no. 3 (2017): 360–72.
7. Eyres, Patrick, and Fiona Russell, eds. *Sculpture and the Garden*. London: Routledge, 2016.
8. Sunara, Sagita Mirjam, and Andrew Dr Thorn, eds. *The Conservation of Sculpture Parks*. London: Archetype Publications, 2018.
9. Harper, Glenn, and Twylene Moyer, eds. *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*. Hamilton: ISC Press, 2008.
10. Beardsley, John. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1998.
11. Galofaro, Luca. *Artscapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
12. Langen, Silvia. *Outdoor Art: Extraordinary Sculpture Parks and Art in Nature*. New York: Prestel, 2015.
13. Tufnell, Ben. *Land art*. London: Tate, 2006.
14. Франк, Семён. “О задачах познания Пушкина”. Дата обращения декабрь 21, 2016. <http://www.magister.msk.ru/library/philos/frank/frank003.htm>.
15. Майстровская, Мария. “Концепции европейского романтизма эпохи Просвещения в музейной архитектуре и экспозиции XIX в.”. *Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА*, no. 4–1 (2011): 37–49.
16. Васильева, Татьяна. *Поэтика античной философии*. М.: Академический проект Трикста, 2008.
17. Соколов, Михаил. *Принцип рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида*. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
18. Дубровская, Ольга. “Эволюция культовой скульптуры: от камня к монументу. Часть I. Камни-идолы, идолы из камня, боги и герои”. *Academia. Архитектура и строительство*, no. 3 (2011): 32–40.
19. Шпет, Густав. *Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры*. Сост. Татьяна Щедрина. М.: РОССПЭН, 2007.
20. Тяжелов, Венедикт, и Олег Сопочинский. *Искусство средних веков: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия*. Ред. Анатолий Кантор и др. М.: Искусство, 1975.
21. Вавер, Ольга. “Мировоззренческие основания мировой и отечественной садово-парковой культуры”. Автореф. дис. канд. филос. наук, УГУ им. А. М. Горького, 2002.
22. Дмитриева, Нина. *Краткая история искусств*. 3-е изд. 3 вып. М.: Искусство, 1985, вып. 1: От древнейших времен по XVI век.
23. Лосев, Алексей. *Эстетика Возрождения*. М.: Мысль, 1978.
24. Гнедич, Петр. *История искусств: Живопись. Скульптура. Архитектура*. М.: Эксмо, 2002.
25. Вёльфин, Генрих. *Ренессанс и Барокко*. Пер. Евгений Лундберг, ред. Елена Козина. СПб.: Азбука-классика, 2004.
26. Хохлова, Светлана. “Опыт культурфилософского анализа архитектуры”. В изд. Российская академия архитектуры и строительных наук, Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства. *Вопросы теории архитектуры: Архитектурно-теоретическая мысль нового и новейшего времени*, ред. Ирина Азизян, 33–108. М.: URSS КомКнига, 2006.

27. Швидковский, Дмитрий. “Происхождение английского пейзажного парка”. *Пространство и Время*, no. 1 (2012): 141–53.
28. Федотов, Георгий. *Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры*. Сост., вступ. ст., примеч. Виктор Бойков. 2 тома. СПб.: София, 1992, т. 2.
29. Якубович, Дмитрий. “Античность в творчестве Пушкина”. В изд. Академия наук СССР. Институт литературы. *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*, ред. Дмитрий Якубович, 92–159. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941.
30. Гидион, Зигфрид. *Пространство, время, архитектура*. Пер. М. Леонене и И. Черня. 3-е изд. М.: Стройиздат, 1984.
31. Берковский, Наум. *Романтизм в Германии*. Л.: Художественная литература, 1973.
32. Иконников, Андрей. *Историзм в архитектуре*. М.: Стройиздат, 1997.
33. Соколов, Борис. “От романтизма до наших дней”. *Сады и время: 5000 лет ландшафтного искусства*. Дата обращения октябрь 21, 2017. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=190>.
34. Зоркая, Нея. *На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг.* М.: Наука, 1976.
35. Золотова, Наталья. “Французская скульптура середины XVIII века и проблема синтеза искусств”. Автореф. дис. канд. иск., НИИТИИИ АХ СССР, 1990.
36. Аркин, Давид. *Образы архитектуры и образы скульптуры*. М.: Искусство, 1990.
37. Нащокина, Мария. “Садово-парковое искусство в градостроительстве России второй половины XIX — начала XX века. 2 часть”. *Сады и время: 5000 лет ландшафтного искусства*. Дата обращения октябрь 02, 2017. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=383>.
38. Сариева, Елена. “Городская развлекательная культура пореформенной Москвы”. Автореф. дис. канд. иск., ГИИ, 2000.
39. Гуревич, Арон. “Время как проблема истории культуры”. *Вопросы философии*, no. 3 (1969): 105–16.

Статья поступила в редакцию 12 декабря 2018 г.;
рекомендована в печать 22 августа 2019 г.

Контактная информация:

Стеклова Ирина Алексеевна — д-р искусствоведения, доц.; i_steklo60@mail.ru
Рагужина Олеся Ивановна — аспирант; kotiseledka@gmail.com

The Genesis of Sculpture Parks in the Evolution of Landscape and Monumental-Decorative Arts Synthesis

I. A. Steklova, O. I. Raguzhina

Penza State University of Architecture and Construction,
28, Titova str., Penza, 440028, Russian Federation

For citation: Steklova, Irina, and Olesya Raguzhina. “The Genesis of Sculpture Parks in the Evolution of Landscape and Monumental-Decorative Arts Synthesis”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 4 (2019): 698–716. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.407> (In Russian)

The article is devoted to the sculpture parks as a large-scale, historically rooted, socially and artistic phenomenon. The genesis of sculpture parks in the evolution of landscape and monumental-decorative arts synthesis, along the lines of sculpture aggregates traditional dominance in natural space, from antiquity to the middle of the 20th century is noted in the article. Analyzing the realities of this dominance produced an understanding of artistic synthesis dialectic as a synergistic interaction of components, on the basis of opposition. The range of aesthetic and semantic dominated-opposition complex configurations of sculptures to natural space forms is traced on the rise — in the gardens and parks of Roman antiquity, Renaissance, Baroque, and French classicism; and in decline— in the Rococo, Mature Clas-

sicism and Romanticism parks, focused on imitation of original nature. Significant attention is paid to sculpture layout in Russian gardens and parks, which entered into the mainstream of European artistic synthesis from the 18th century, but preserved its dominant role due to exposure and educational capacity. The contribution to the promotion of urbanization in the second half of the 19th century is illustrated as well as how this resulted in a loss of aesthetics for monumental-decorative art and the new urban landscapes, and how aesthetics became the face of the urban subculture, institutionalized stylistic pluralism of social consensus, which linked spatial and temporal arts. The general conceptualization of art, which influenced the reassessment of the importance of modern sculpture on display in natural space, is analyzed in the second half of the 19th century and first half of the 20th century. In doing so, the prospect of not only artistic and social, but also conceptual and exhibitional distinguishing features of sculpture parks is determined in terms of its further independent development.

Keywords: sculpture parks, synthesis of arts, landscape architecture, monumental-decorative art, public space, concepts, exhibitions.

References

- Ivanova, Irina. "Interaction of Sculpture and Architecture in the City Space. System of Plastic Compositions". In Ivanova, Irina. *Problemy vzaimodeistviia arkhitektury s drugimi vidami iskusstv*, ed. by Irina Azizian, 77–116. Moscow: Vsesoiuznyi nauchno-issledovatel'skii institut teorii arkhitektury i gradostroitel'stva Publ., 1990. (In Russian)
- Teodoronskii, Vladimir, and Inna Bogovaia. *Objects of Landscape Architecture*. Moscow: Moskovskii gosudarstvennyi universitet lesa Publ., 2003. (In Russian)
- Sokol'skaia, O'ga, Vladimir Teodoronskii, and Arkadii Vergunov. *Landscape Architecture. Specialized Objects*. Moscow: Akademiia Publ., 2007. (In Russian)
- Kotlomanov, Aleksandr. "Public Art: The Pages of History. British Sculpture Parks of the Second Half of the 20th Century". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*, no. 1 (2014): 97–106. (In Russian)
- Dranichkina, Ol'ga. "The Art of Exhibiting in the Open Air: Evolution, Typology, Modern Transformation of Form". Thesis of PhD diss., Moskovskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia im. S. G. Stroganova Publ., 2015. (In Russian)
- Lu, Junnan. "Sculpture Parks in Contemporary China: The Problems of Originality and the Prospects for Evolution". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*, no. 3 (2017): 360–72. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2017.306>. (In Russian)
- Eyres, Patrick, and Fiona Russell, eds. *Sculpture and the Garden*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Sunara, Sagita Mirjam, and Andrew Dr Thorn, eds. *The Conservation of Sculpture Parks*. London: Archetype Publications, 2018.
- Harper, Glenn, and Twylene Moyer, eds. *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*. Hamilton: ISC Press, 2008.
- Beardsley, John. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. 3rd ed. New York: Abbeville Press, 1998.
- Galofaro, Luca. *Artscapes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- Langen, Silvia. *Outdoor Art: Extraordinary Sculpture Parks and Art in Nature*. New York: Prestel, 2015.
- Tufnell, Ben. *Land Art*. London: Tate, 2006.
- Frank, Semen. "On the Problems of Cognition of Pushkin". Accessed December 21, 2016. <http://www.magister.msk.ru/library/philos/frank/frank003.htm>. (In Russian)
- Maistrovskaia, Mariia. "Concepts of European Romanticism of the Enlightenment in Museum Architecture and Exposure of the 19th Century". *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGKhPA*, no. 4–1 (2011): 37–49. (In Russian)
- Vasil'eva, Tat'iana. *The Poetics of Ancient Philosophy*. Moscow: Akademicheskii proekt Triksa Publ., 2008. (In Russian)
- Sokolov, Mikhail. *The Principle of Paradise. Chapters on the Iconology of the Garden, the Park and the Beautiful View* Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2011. (In Russian)

18. Dubrovskaia, Ol'ga. "Evolution of Cult's Statues from Stone to the Monument. Parti. Stones-Idols, Idols Made of Stone, Gods and Heroes". *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, no. 3 (2011): 32–40. (In Russian)
19. Shpet, Gustav. *Art as a Kind of Knowledge: Selected Works on the Philosophy of Culture*. Comp. by Tat'iana Shchedrina. Moscow: ROSSPEN Publ., 2007. (In Russian)
20. Tiazhelov, Venedikt, and Oleg Sopotsinskii. *The Art of the Middle Ages: Byzantium, Armenia and Georgia. Bulgaria and Serbia. Ancient Russia. Ukraine and Belarus*. Ed. by Anatolii Kantor et al. Moscow: Iskusstvo Publ., 1975. (In Russian)
21. Vaver, Ol'ga. "The Ideological Foundation of the Global and Domestic Landscape Gardening Culture". Thesis of PhD diss., UGU im. A. M. Gor'kogo Publ., 2002. (In Russian)
22. Dmitrieva, Nina. *A Brief History of Art*. 3rd ed. 3 iss. Moscow: Iskusstvo Publ., 1985, iss. 1: Ot drevneishikh vremen po XVI vek. (In Russian)
23. Losev, Aleksei. *The Renaissance Aesthetic*. Moscow: Mysl' Publ., 1978. (In Russian)
24. Gnedich, Petr. *A History of Art: Painting. Sculpture. Architecture*. Moscow: Eksmo Publ., 2002. (In Russian)
25. Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Rus. ed. Transl. by Evgenii Lundberg, ed. by Elena Koziina. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2004.
26. Khokhlova, Svetlana. "Experience of Cultural-Philosophical Analysis of Architecture". In Rossiiskaia akademiia arkhitektury i stroitel'nykh nauk, Nauchno-issledovatel'skii institut teorii arkhitektury i gradostroitel'stva. *Voprosy teorii arkhitektury: Arkhitekturno-teoreticheskaia mysl' novogo i noveishego vremeni*, ed. by Irina Azizian, 33–108. Moscow: URSS KomKniga Publ., 2006. (In Russian)
27. Shvidkovskii, Dmitrii. "The Origin of the English Landscape Garden". *Prostranstvo i Vremia*, no. 1 (2012): 141–53. (In Russian)
28. Fedotov, Georgii. *The Fate and Sins of Russia: Selected Articles on the Philosophy of Russian History and Culture*. Comp., introd. article, comment. by Victor Boikov. 2 vols. St. Petersburg: Sofia Publ., 1992, vol. 2. (In Russian)
29. Iakubovich, Dmitrii. "Antiquity in the Works of Pushkin". In Akademiia nauk SSSR. Institut literatury. *Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii*, ed. by Dmitrii Iakubovich, 92–159. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1941. (In Russian)
30. Giedion, Sigfried. *Space, Time, Architecture*. Rus. ed. Transl. by M. Leonene and I. Chernia. 3rd ed. Moscow: Stroiizdat Publ., 1984.
31. Berkovskii, Haum. *Romanticism in Germany*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973. (In Russian)
32. Ikonnikov, Andrei. *Historicism in Architecture*. Moscow: Stroiizdat Publ., 1997. (In Russian)
33. Sokolov, Boris. "From Romanticism to the Present Day". *Sady i vremia: 5000 let landshaftnogo iskusstva*. Accessed October 21, 2017. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=190>. (In Russian)
34. Zorkaia, Neia. *At the Turn of the Century: At the Origins of Mass Art in Russia 1900–1910*. Moscow: Nauka Publ., 1976. (In Russian)
35. Zolotova, Natal'ia. "French Sculpture of the Middle of the 18th Century and the Problem of Synthesis of Arts". Thesis of PhD diss., NIITIII AKh SSSR Publ., 1990. (In Russian)
36. Arkin, David. *Images of Architecture and Images of Sculpture*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1990. (In Russian)
37. Nashchokina, Mariia. "Landscape Art in Urban Planning of Russia in the Second Half of the 19th — early 20th Centuries. Part 2". *Sady i vremia: 5000 let landshaftnogo iskusstva*. Accessed October 02, 2017. <http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=383>. (In Russian)
38. Sarieva, Elena. "Urban Entertainment Culture of Post-Reform Moscow". Thesis of PhD diss., GII Publ., 2000. (In Russian)
39. Gurevich, Aron. "Time as a Problem of Cultural History". *Voprosy filosofii*, no. 3 (1969): 105–16. (In Russian)

Received: December 12, 2018

Accepted: August 22, 2019

Authors' information:

Irina A. Steklova — Dr. Habil., Associate Professor; i_steklo60@mail.ru

Olesya I. Raguzhina — postgraduate; kotiseledka@gmail.com