

ИСКУССТВО КАК "МОДЕЛЬ" ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ПРИРОДЫ. (ОПЫТ САДОВО-ПАРКОВОГО ИСКУССТВА)

Для современного человечества природа является не только предметом потребления, но и одним из важнейших эстетических объектов, рождающих в человеке чувство эстетического наслаждения. Многие люди восхищаются красотой природы, сохраняя возникшее чувство прекрасного и восторженное к ней отношение всю свою жизнь.

Зачатки эстетического отношения к природе сформировались уже в мифологическом сознании наших предков. В мифологии почти всех древних народов можно обнаружить художественно-фантастический образ упорядоченного, совершенного мира. В несколько измененном виде этот образ предстал в различных теоретических моделях древней философии. В частности, древнегреческие и древнекитайские философы, признавая существование прекрасно устроенного космоса и пытаясь раскрыть и объяснить его тайну, пришли к выводу, что порядок мира возможен только через гармонию, которая и способствует рождению этого порядка. Самой же гармонии древние философы придали эстетический характер. Данная позиция наиболее отчетливо была представлена в концепции пифагорейцев, утверждающих музыкально-числовую природу космоса и считающих, что музыкальная гармония (или земная музыка) является непосредственным отражением мировой, космической гармонии ("гармонии сфер"). Интересно, что похожая точка зрения была присуща и древнекитайским философам. Так, для видного представителя даосизма Чжуанцзы (IV-III вв. до н.э.) Вселенная подобна свирели, каждый лад которой звучит особо, но вместе они образуют благозвучную мелодию — симфонию Вселенной. Согласно древнекитай-

скому мифу, эту симфонию воспроизводит Желтый предок, играя на китайской лютне (цине)¹.

Эстетическое отношение к природе, воспринимаемой и в более узком смысле, т.е. не как Универсум в целом, а как непосредственно окружающая человеческое общество естественная природная среда, в своем подлинном проявлении также является результатом длительного исторического развития человечества. Когда именно человек четко осознал необходимость жить в гармонии с природой, сказать сложно, но к этому он, на наш взгляд, интуитивно, подсознательно стремился всегда. Об этом свидетельствуют бесчисленные попытки эстетической организации окружающей его действительности, начавшиеся уже в глубокой древности.

Постоянно сопровождая человечество в процессе его исторического становления, эти попытки со временем становились все более активными, преследуя цель создания уже с помощью различных конкретных форм художественной и эстетической деятельности (архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна и т.д.) "искусственной среды", "второй природы" в соответствии с его представлениями о "нормах" и "законах" красоты.

В процессе своей преобразовательной деятельности человек всегда нацеливался на "окультуривание", "очеловечивание" своего непосредственного окружения, на организацию и гармонизацию окружающей его среды, неотъемлемым компонентом которой тысячелетиями оставалась "девственная" природа. По мере своих сил и возможностей он стремился к преобразованию той части объективной реальности, которая казалась ему "неорганизованной" и "дисгармоничной". Определенный эстетический заряд, нередко присущий характеру его деятельности, способствовал тому, что результат этой деятельности приобретал такие качества, как симметричность, пропорциональность, гармоничность, воспринимался как нечто "прекрасное", "совершенное". Что касается непосредственно окружающей человеческое общество "девственной" природы, то, как известно, только с течением времени она стала восприниматься и рассматриваться как

объект для бескорыстного созерцания, как эстетический объект. В этом, на наш взгляд, свою огромную роль сыграло прежде всего искусство, и конечно же, попытки многих выдающихся философов прошлого понять сущность этой специфической формы человеческой деятельности. Начиная с софистов, в древнегреческой философии утвердилась устойчивая тенденция сравнивать природу и искусство с целью выявления схожести и различия действия механизмов этих двух движущих, преобразующих мир и одновременно творящих этот мир сил (Горгий, Сократ, Платон, Аристотель и др.). Эта тенденция прошла через века, став в наше время одной из главных проблем новой ветви эстетики, получившей название экологической эстетики (экоэстетики).

Внимание к экоэстетике в данном случае вызвано тем, что именно в ее границах активно исследуются различные аспекты интересующей нас проблемы взаимоотношения искусства и природы. Хотя среди экоэстетиков нет единого мнения об этом взаимоотношении, примечательно, что не только искусство, но и вся природа рассматривается и определяется ими как эстетический объект.

Некоторые из западных экоэстетиков (П.Киви, Т.Кулка, Н.Волтерстор, С.Оссовский, Ю.Сепанма и др.) выступают против отождествления природы и искусства. Их отличие они видят в том, что природа и искусство обладают различными ценностями. Природу они относят к чисто эстетическим, а искусство — к художественно-эстетическим ценностям. Они отмечают и то, что в искусстве создается условная реальность, специфика которой заключается в том, что в основном являясь отражением существующей действительности, ее художественной мо-

* Хотя экоэстетика сформировалась в русле западной постмодернистской эстетики, ее сложно назвать чисто эстетической наукой. Скорее всего она должна восприниматься как синтетическая по своей сущности наука, формирующаяся на стыке эстетики и большого количества тех наук, которые так или иначе обращаются к проблеме взаимоотношений человека и природы.

делью, она в то же время становится результатом игры воображения художника, проявлением его фантазии. Осознание условного характера искусства ведет к установлению дистанции между произведением искусства (объектом) и воспринимающим (субъектом), в случае же эстетической организации окружающей среды осознание и ощущение этой дистанции преодолевается, ибо наблюдатель органично включается в нее и становится ее частью².

Большой интерес вызывает и представленная в экоэстетике тенденция отождествления природы и искусства. Согласно последней, отношение к природе и искусству должно быть идентичным, их различие не должно специально акцентироваться. В частности, речь идет о точке зрения Ф.Фролих, которая разрабатывает концепцию природы как художественного произведения. По ее мнению, мир в целом нужно воспринимать как художественное произведение, ибо, когда мир видится как произведение искусства, на смену утилитаризму приходит охрана природы и ее эстетическая оценка, составляющие основу глобальной эстетики³.

Признавая некоторую утопичность последней позиции, (ведь природа при всем желании не может быть отождествлена с художественным произведением), мы в то же время улавливаем в ней и элементы рациональности, некое "рациональное зерно". Нам кажется, что в этой концепции предпринята новая попытка направить внимание человека на необходимость восстановления гармоничных отношений с природой, на необходимость создания своеобразной "эстетосферы"

Вышесказанное подтверждает, что проблему взаимоотношения искусства и природы можно отнести к чис-

² Понятие "эстетосфера" в эстетике появилось недавно в связи с кардинальными изменениями в мировоззрении и ценностных установках людей, осознавших важность гармонизации отношений человека и природы. По своему значению это понятие, на наш взгляд, может быть сравнимо с понятием "ноосфера".

ду основных эстетических проблем, возникших еще в древней философии, но сохраняющих свою актуальность и в наше время. В современной эстетике эта проблема рассматривается с различных сторон, с различных точек зрения. Это и вопросы, связанные с происхождением природы и искусства, и проблема восприятия природы сквозь призму художественного творчества, это и возможность идеализации окружающей среды под воздействием искусства, и вопрос о сводимости или несводимости искусства и природы друг к другу и т.д.

Особый интерес для нас в данном случае представляет возможность "идеализации" окружающей среды, осуществляемой под воздействием искусства, которая одновременно включает в себя и особенности ее восприятия с точки зрения определенного стиля искусства. Примечательно, что в рамках этой позиции наблюдается тенденция к абсолютизации категории прекрасного, практически лишаящая категорию безобразного права на существование. Можно предположить, что в современной эстетике создаются реальные предпосылки для возрождения известной уже в древнем мире концепции панкалии, т.е. учения о всеобщности прекрасного в мире.

Учитывая вышеизложенное, обратимся к примеру садово-паркового искусства, одному из древних видов творческой деятельности человека, в которой была предпринята своеобразная попытка гармонизации окружающей человека среды. И так как гармония — категория эстетическая, то это означает, что была осознана необходимость "привнесения" эстетического начала в отношения человека и природы, необходимость достижения органического синтеза естественной природы и созданной человеком "второй природы".

Интересно, что начиная с эпохи Возрождения проблема садово-паркового искусства была в центре внимания многих известных людей — философов, художников, поэтов, среди которых нужно особо выделить имена Петрарки, Ф.Бекона, Дж.Алддисона, Дж.Марино, Ал.Попа, К.Лорена, С.Розы, Н.Пуссена, В.Хогарта, К.Хасси, И.В.Гете и др.

Как свидетельствуют факты, человечеству известны два основных композиционных принципа организации садов и парков — *регулярный*, отличительным признаком которого в целом является геометричность композиции и *пейзажный* (живописный), придерживающийся принципа свободной имитации естественного ландшафта. Однако оба эти композиционных принципа в свою очередь реализовывались по-разному в зависимости от места, времени и господствующих в конкретном обществе (государстве) художественных вкусов. Причину этого, порой весьма существенного, разнообразия нужно искать и в специфике художественных стилей, сформировавшихся и получивших распространение в конкретный временной период. Именно различные художественно-стилевые принципы во многом определяли и направляли творческие устремления создателей садов и парков, являлись для них конкретными ориентирами.

Регулярный принцип создания садов и парков, отличающийся строгой симметричностью и пропорциональностью, в композиционном плане ориентирующий на правильные геометрические формы, был известен уже в государствах древнего мира (Древний Египет, государства Древней Месопотамии, Древняя Греция), однако приобрел подлинную массовость лишь в эпоху Возрождения. "Проектировщиками" подобных садов в основном были архитекторы. Их главной целью было подчинение структуры регулярного сада тем композиционным принципам, которые были заложены в архитектуре здания. Эстетика сада ставилась в прямую зависимость от эстетики архитектурного сооружения, вокруг которого он создавался. Ведь сад должен был восприниматься как продолжение последнего. История сохранила имена многих выдающихся итальянских архитекторов эпохи Возрождения, работающих по этому принципу, а среди них прежде всего имена Дж. Виньола и П. Лигорио, являющихся создателями известных в свое время садов.

Что касается пейзажного композиционного принципа разбивки садов и парков, определяемого и как сво-

бодный, то первоначально он получил развитие в эпоху средневековья, в странах Дальнего Востока (Китай, Япония, Корея). Даже нарушая известный принцип "недеяния", т.е. невмешательства в естественные природные процессы, садоводы древневосточных стран стремились сохранить ощущение абсолютной естественности, добиться неразрывной слитности, единства, неразличимости искусственно выращенной растительности и естественной среды.

В Европе свободно распланированные сады и парки возникли значительно позже, лишь в середине XVIII века. Их рождение было связано с победоносным шествием идей Просвещения, с самим духом этой великой эпохи, призывающей к освобождению разума от догматизма, к свободному полету мысли, к естественности и полноте чувств. В формировании нового подхода к садово-парковому искусству определенную роль сыграли и знакомство европейцев с искусством создания китайских садов, не имеющим ничего общего с принципами рациональной нормативности, но создающим совершенную гармонию, и возросший интерес к пейзажной живописи, в частности, к пейзажам С. Розы, К.Лорена, Н.Пуссена, оказавшим огромное влияние на садовое искусство (отсюда и название — "пейзажные" или "живописные" сады, которое впервые применил Кр. Хасси в 1727г.). Искусство садовода иногда даже отождествлялось с пейзажной живописью.

Как известно, первой европейской страной, отдавшей предпочтение "пейзажным" паркам стала Англия (поэтому их принято называть также и "английскими")*. Строгим геометрическим формам регулярного парка английские архитекторы (У.Кент, Ч.Бриджмен и др.) пред-

* Подобный метод создания садов и парков стал популярным во многих странах. Хочется вспомнить и об известном в городе Ереване «английском» саде, который несколько десятилетий являлся одним из наиболее эстетически организованных его уголков. Сегодня он, к сожалению, оказался в крайне плачевном состоянии.

почти творческую переработку мотивов естественной природы, архитектурным принципам создания садов и парков — живописные принципы, не признающие господства каких-либо жестких норм и абстрактно-однозначных форм.

Итак, в любом из двух представленных вариантов создания садов и парков мы сталкиваемся с воздействием искусства. В частности, влияние архитектуры очевидно в случае проектирования регулярных, а влияние живописи — в случае создания пейзажных садов и парков. Это означает, что проектировщики (создатели) садов и парков сознательно придерживались художественной специфики архитектуры или живописи, считались с особенностями их конкретных проявлений.

Признание важной роли искусства в процессе создания садов и парков обязывает нас вновь обратиться к эпохе Возрождения. Напомним, что этот период интенсивного развития эстетического сознания и взлета искусств привлекает внимание исследователей еще и тем, что начиная с этого времени можно говорить об особом влиянии различных художественных стилей на садово-парковое искусство. Подстраиваясь под господствующие в обществе художественные вкусы, создатели садов и парков стремились к тому, чтобы их творения соответствовали тем исторически преходящим идеалам гармонии человека и природы, которые в конкретный период времени формировались и утверждались в обществе. Именно начиная с эпохи Ренессанса почти каждое значительное художественное направление и стиль в искусстве, каждый идейно-эстетический принцип стали находить свое отражение и в композиционных особенностях организации садов и парков. (Отсюда и появившаяся возможность придания статуса искусства данному виду человеческой деятельности).

Как известно, широкое распространение в садово-парковом искусстве получили такие художественные направления и стили, как ренессанс, барокко, классицизм,

романтизм^{*}. Не вызывает сомнения, что данный процесс был прямым отражением тех изменений, которые происходили в эстетических представлениях и художественных вкусах каждой конкретной эпохи. Ведь мировосприятие создателя сада, его мировидение во многом формировалось под непосредственным влиянием господствующих в том или ином обществе и в то или иное время эстетических идей, эстетических представлений и взглядов. Иначе говоря, мировосприятие создателя сада определял "эстетический дух эпохи". Однако как бы не отличался от эпохи к эпохе этот "эстетический дух", как бы не менялись художественные вкусы людей и принципы, получающие отражение в различных видах художественного творчества, в садово-парковом искусстве всегда обнаруживался некий инвариант, выявлялась некая "неизменяющаяся" сущность. Последняя была результатом особого отношения, особой оценки сада. Как утверждает Д.С. Лихачев, сад всегда воспринимался и понимался как "подобие Вселенной", как книга, по которой можно "прочитать" Вселенную. В своем известном исследовании "Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей" он пишет: "Вселенная своего рода текст, по которому читается божественная воля. Но сад — книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности (подчеркнуто нами: С.А.). Поэтому высшее значение сада — рай, Эдем. ... Это представление о саде как о рае остается надолго — во всех стилях садового искусства Средних веков и Нового времени вплоть до XIX века"⁴. Однако оказывается, что это представление "живо" и сегодня. В частности, специалист в области экоэстетики

^{*} Иногда исследователи истории садово-паркового искусства говорят и о маньеризме, сентиментализме и предромантизме, но границы между этими стилями в садово-парковом искусстве настолько расплывчаты, что данное деление, как нам кажется, результат чисто механического обозначения, "называния", а не выявления специфических особенностей названных стилей в принципах планировки и устройства садов и парков.

А.Иванеска также считает, что по сравнению с естественным или технизированным ландшафтом сад являет собой образ рая⁵. Это наводит на мысль, что можно провести определенную параллель между средневековыми и современными представлениями о сущности сада и принципами эстетической организации природной среды в целом.

Понятно, что подобное представление о саде как образе рая с естественной неизбежностью должно было сформировать стремление к "идеализации" природы. Последняя осуществлялась в соответствии с вполне определенными художественными мерками, нормами, канонами, что само по себе представляется весьма интересным процессом, тем более, что с помощью метода идеализации были созданы шедевры садово-паркового искусства. Достаточно назвать Версаль, Ле-Во, Воле-Виконт, Хемптонкорт и др.*

Цель, которую преследовали создатели регулярных садов и парков, была понятной и весьма гуманной. Она заключалась в том, чтобы в границах сада "облагородить" "дикую", "необузданную" природу и тем самым приблизить ее к человеку, сделать возможным их слияние**.

Следует отметить, что до тех пор, пока влияние эстетических принципов регулярного парка определялось такими высокохудожественными образцами, как например, Версальский парк, парки Сен-Клу и Воле-Виконт, созданных выдающимся архитектором А.Ленотром, особых возражений этот принцип разбивки зеленых насаж-

*Заметим, что идеализация является одним из самых распространенных методов отражения действительности в искусстве, получивших теоретическое обоснование уже в IV в. до н. э. в "Поэтике" Аристотеля.

** Напомним, что пространство регулярного сада в основном было отгорожено от естественной природной среды стеной, оградой. Уточним лишь то, что это было обязательным требованием для таких проявлений регулярного сада, как ренессанс и классицизм, между тем как представители стиля барокко постепенно начали отходить от него. Сады барокко не всегда были отгорожены от окружающей среды с помощью оградительных сооружений.

дений не вызывал. Напротив, он воспринимался как наиболее целесообразный, ибо помимо эстетической функции, на него возлагалась и идеологическая. Конечно, последняя понималась несколько упрощенно, видимость нередко принималась за действительность, однако за этой видимостью все же просматривалась и некая идеологическая цель. К примеру, лучевая система аллей Версальского парка, в дальнейшем получившая большое распространение в Европе, символизировала не только солнечные лучи, что уже интересно, но и преследовала важную идеологическую цель — возвеличить государство и, отождествяемого с государством короля — “короля-солнце” Людовика XIV (вспомним его знаменитое высказывание: “Государство — это Я”). Однако чрезмерная искусственность нормативных принципов классицизма стала явным препятствием для дальнейшего развития садово-паркового искусства. Речь о том, что в границах стилистических требований классицизма порой преобладающими оказывались чрезмерная умозрительность и порядок, строгая нормативность в подборе растений, явная театральность и манерность, конечно же, чуждые первозданной, “девственной” природе, искусственно навязанные ей. В результате возникшего противоречия “естественное — искусственное” постепенно происходила деградация композиционных принципов регулярных садов и парков.

В этой связи вполне понятной становится критика подобного подхода. Удивительным является лишь то, что последняя получает развитие в эпоху расцвета самого классицизма — художественного стиля, наиболее строго следующего принципу нормативности. По достаточно распространенному в этот период мнению, принцип нормативности не всегда способствовал успешному решению поставленной задачи слияния человека и природы, а нередко даже становился причиной обратного процесса, т.е. отдалял человека от природы (Ал.Поп).

Действительно, если учесть то обстоятельство, что все чаще с помощью подстрижки деревьев и кустарников

в регулярных парках использовались весьма сомнительные искусственные “эстетические формы”, то критика нормативности в садово-парковом искусстве покажется вполне оправданной. Не удивит и то, что в век Просвещения она приобретет большую остроту и станет непреклоннее. В частности, по поводу подобной искусственной трансформации природных форм, в наибольшей степени характерной для стиля барокко, один из представителей английского Просвещения напишет: “Наши деревья вздымаются, подобно кеглям, шарам и пирамидам. Мы видим следы ножниц на каждом растении, на каждом кусте”⁶. В Англии, отдавшей предпочтение свободно спланированным садам и паркам, садовников даже насмешливо именовали “портными”. Не всем нравилось то, что “садовые портные” умудрялись придавать деревьям и кустам любые формы, даже формы людей и зверей.*

Однако позицию, отрицающую эстетику нормативности, критикующую ее “каноны” и “законы” не следует абсолютизировать и считать естественной и единственно возможной позицией исследователя, ибо наряду с ней существует и другая. В частности, обращаясь к практике создания садов в духе эстетики классицизма, признающей преимущества разума над чувствами и предписывающей создателю художественной ценности следовать строгим правилам, Д.С.Лихачев выразил несогласие с тем достаточно распространенным представлением, что сад классицизма противопоставлен природе. По его мнению, этот сад не только философски не противопоставлен природе, но “напротив, регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовской разумности”⁷. Ведь одной из отличительных черт мировоззрения людей XVII века — века рождения и развития

* Практика трансформации растительности оказалась очень живучей. И сегодня во многих городах мира можно встретить большое количество кустарников в форме зверей, людей, предметов. Не является исключением и Ереван со своим скромным опытом в этой сфере.

классицизма, расцвета рационализма и математики, экспериментального естествознания и механики (Ньютон, Декарт, Спиноза, Лейбниц и др.), было убеждение, что природе изначально присущи разумность и порядок. В этом был убежден и теоретик классицизма Н.Буало. В своем трактате "Поэтическое искусство" он призывал поэтов, художников следовать разуму, ибо во всем надо быть верным природе⁸. Понятно, что та часть природы, которая находилась в непосредственной близости к человеку, окружала его, должна была адекватным образом отражать ее "разумность".

Нельзя не обратить внимания на то, что по существу противореча естественному процессу роста зеленых насаждений, практика "стрижки" кустарников и деревьев, придающая им необычные формы, преследовала конкретные "художественные" цели, соответствующие не только требованиям классицизма, но и другого, оппозиционного классицизму стиля XVII века — барокко. Речь идет о том, что с помощью "стрижки" и выгибания растений в определенной мере решалась "художественная" по своей сущности проблема преодоления сопротивления материала, проблема, всегда стоящая перед художниками, но приобретшая первостепенное значение в искусстве барокко. Известно, что она была поставлена и блестяще решена выдающимся скульптором и архитектором Л.Бернини, который утверждал: "Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью"⁹.

Не исключено, что и в садово-парковом искусстве (на интуитивном или же сознательном уровне) была предпринята своеобразная попытка решения еще одной из важнейших проблем искусства барокко — художественной задачи "объединения", "синтеза" искусств. Мы имеем в виду то, что преобразованные, "окультуренные" кустарники и деревья стали походить на статуи, а возможно, и претендовали на их роль. Видимо предполагалось, что с помощью придания растениям искусственных форм легче решить проблему их органического слияния с огромным количеством скульптурных произведений (ста-

туй богов, богинь, нимф, сатиров и т.д.), а также малых архитектурных форм, лестниц, фонтанов и т.д., т.е. как уже отмечалось, добиться синтеза искусств. В соответствии с особенностями стиля барокко усложнялась и композиция садово-паркового искусства, с целью достижения ощущения напряженности и динамизма.

К сказанному о регулярных садах и парках следует добавить то, что вне зависимости от избранной позиции ("за" или "против" нормативности), исследователь данной проблемы не можем пройти мимо той "истины", что влияние регулярных композиционных принципов построения зеленых насаждений на эстетическое сознание человека вплоть до второй половины XVIII в. было столь существенным, что даже восприятие девственной природы и ее оценка во многом определялись искусственными эстетическими формами садов и парков. Эстетический вкус становился единственным ориентиром восприятия окружающей действительности. Но эстетический вкус — категория изменчивая. Его постоянная трансформация — закономерный и неизбежный процесс, параллельно протекающий наряду с развитием эстетического сознания и изменением методов художественного творчества. Поэтому неудивительно, что новая эпоха со своим новым мировосприятием должна была утвердить и новое отношение к природе. В частности, вполне естественным и неизбежным представляется возникновение стремления полностью порвать с эстетическими принципами регулярного сада, отказаться от абсолютной симметричности, соразмерности и порядка, искусственно навязанных природе, и провозгласить культ нетронутой, дикой природы. В Европе, как уже отмечалось, это впервые было осуществлено в Англии во второй половине XVIII столетия, где и зародился пейзажный (живописный, ландшафтный, английский) композиционный стиль организации садов и парков.

На становление новой системы эстетических взглядов в целом существенное влияние оказали философские идеи просветителей, которые выступили против господствующих ранее представлений о прекрасном, выдвинув в качестве

обязательного критерия красоты простоту и естественность. Очевидно, что подобная эстетическая установка противоречила натянутой манерности регулярного сада и требовала избрания нового пути свободного подражания природе и максимального приближения к ней.

Стремление следовать за дикой, нетронутой природой как за идеальным образцом, преклонение перед ней и ее обожествление, столь характерное для многих представителей английского Просвещения, (в особенности для Дж.Аддисона и Э. Шефтсбери), отнюдь не было случайным явлением. На наш взгляд, в эпоху быстрого прогресса естественных наук это стремление стало отражением, возможно, еще и не вполне осознанной необходимости действовать в соответствии с мерой природы, не допускать какого-либо ее нарушения. Этому во многом способствовала и, основанная на принципах сенсуализма, философия Дж.Локка. Последняя, в отличие от рационалистической философии Р.Декарта, провозгласила приоритет и первенство чувств над разумом. Однако разум все же сохранил за собой очевидные права. По мнению известного искусствоведа Н.Певзнера, "пейзажный парк изобретен философами, писателями и знатоками искусств, не архитекторами и не садоводами. Он был изобретен в Англии, ибо это был сад английского либерализма. Партия вигов — это первый источник пейзажного сада, философия рационализма — второй ... Свободный рост дерева был очевидным символом свободного роста индивидуума, змеевидные (серпантинные) дорожки и ручейки — свободы английской мысли, и убеждения, и действия, а верность природе местности — верности природе в морали и политике"¹⁰. Основным требованием, предъявляемым к пейзажному парку было требование соответствовать природе той местности, где он создавался и производить впечатление "естественности".

Переход к пейзажному саду осуществлялся постепенно, нередко вступая в компромисс с элементами регулярного сада, сочетая их в себе. Попытка полного перехода к иррегулярности была осуществлена в садах и пар-

ках романтизма, провозгласивших культ дикой природы, преклонение перед ней. Но даже в последних, по утверждению Д.С.Лихачева, осуществлялось определенное преобразование природы. Другое дело, что это преобразование было почти незаметным, ненасильственным, сохраняющим впечатление естественности. Это означает, что, несмотря на присущий романтизму культ дикой природы, на преклонение перед ее естественными формами, наиболее перспективным тем не менее считалась не слепое следование за нетронутой, девственной природой, а все же ее "исправление", "улучшение" с точки зрения определенного идеала. Подражая девственной природе, в садово-парковом искусстве романтизма практически в определенной мере следовали и принципу ее идеализации.

Романтизм стал последним художественным направлением, серьезно повлиявшим на садово-парковое искусство, которое начало деградировать со второй половины XIX века. Оно оказалось в состоянии достаточно продолжительного кризиса, упадка. Серьезность последнего позволила Д.С.Лихачеву утверждать, что в это время наступает "конец садово-паркового искусства как искусства"¹¹. Происходивший в дальнейшем количественный рост различных видов садов и парков (спортивных, развлекательных, экспериментальных и т.д.), осуществлялся за счет почти полного игнорирования их эстетически-художественных качеств. Приходится с сожалением констатировать, что практически ни в одной стране мира распространению подобной "антиэстетической", "антихудожественной" практики не ставились серьезные препятствия. Только в тех редких случаях, когда при создании садов и парков обращались к опыту искусства, удавалось создать нечто эстетически ценное.

Интерес к практике садово-паркового искусства отнюдь не случаен. Он вызван тем, что в этом виде эстети-

* Именно этому принципу следует бразильский ландшафтный архитектор Р.Бурле Маркс, создающий впечатляющие и органичные комплексы на основе использования приемов современного изобразительного искусства.

ческой деятельности человека наиболее ярко проявляется противоречивая по своей сущности концепция, признающая искусство моделью природы. Нас интересует вопрос: можно ли рассматривать природу через призму искусства, воспринимать ее как своеобразное «отражение» художественной модели? Может ли такой поход быть плодотворным? Постановка данного вопроса по существу сталкивает нас с одной из классических эстетических проблем — проблемой мимесиса, теоретически разработанной в «Поэтике» Аристотеля. Однако в данном случае она перевернута с ног на голову, представлена наоборот. Напомним, что в таком «перевернутом» виде эта концепция получила широкое признание и в наше время.

Мы уже писали о том, что «считать искусство моделью природы, т.е. эстетически организовывать природу по аналогии с искусством, предполагать преобразование природных объектов под влиянием различных стилей в искусстве, абсолютизировать роль эстетического опыта, накопленного в искусстве и брать его в качестве основы для восприятия окружающей среды — позиция представляющая определенный интерес»¹². Однако наряду с интересом, который вызывает эта позиция, нужно особо отметить и ее противоречивость, неоднозначность, выявляющиеся особенно тогда, когда специально акцентируется роль этого опыта в процессе *преобразования* природной среды.

Конечно, этот подход не нов, и выше мы писали о том, что он активно применялся во времена господства классицизма, барокко и романтизма, способствуя рождению высокохудожественных образцов садово-паркового искусства. Однако ощущение его некоторой ущербности, недостаточности часто становилось причиной критического к нему отношения. Это ощущение сохраняется и сегодня. Его критическая составляющая возрастает особенно тогда, когда человек осознает, что перед ним стоит проблема создания «идеальной» модели эстетики окружающей среды, предполагающей эстетическое отношение

к природе в планетарном масштабе, гарантирующей подлинно гармоничное сосуществование человека и природы. Однако, когда с планетарного уровня мы переходим на уровень локальной организации окружающей человека среды, то убеждаемся в плодотворности этого подхода. Поэтому осмеливаемся предположить, что в создавшихся условиях он может считаться наиболее адекватным, во всяком случае до тех пор, пока ему не будет найдена альтернатива.

В связи с данным утверждением и в его контексте возникает вполне логичный и простой вопрос: если подобная позиция верна и столь хороша, то как объяснить тот факт, что современные художники не проявляют должного интереса к садово-парковому искусству? Почему они никак не способствуют его выходу из кризиса? Ведь тем самым они практически препятствуют возможности эстетической организации окружающей человека среды даже в границах локального пространства.

Нам кажется, что их равнодушие можно объяснить скорее страхом, боязнью не справиться со сложнейшей задачей гармонизации окружающей среды. Их, возможно, настораживает то, что в результате творческой деятельности естественная природная среда превращается в артефакт, в "искусственное создание" культуры, в культурный объект, наделенный конкретными параметрами. Ес-

* Существует еще один нюанс, осложняющий и без того сложную проблему гармонизации взаимоотношений человека и природы. Хотя гармония по преимуществу эстетическое понятие, заметим, что, когда речь идет о необходимости гармонизации взаимоотношений человека и природы, рассматриваемых в глобальном масштабе, оказывается, что установление гармонии в чисто эстетическом смысле не является достаточным условием, способствующим решению этой важнейшей проблемы. О полноценности гармонии в данном случае можно говорить только в случае «слияния» эстетического фактора с "неэстетическим", что предполагает и знание природных законов, и моральную оценку каждого конкретного случая вмешательства человека в природные процессы.

ли эти параметры претендуют исключительно на художественность, то учитывая основные тенденции, господствующие в искусстве с конца XIX века, нетрудно представить их возможные “антиэстетические” или “псевдоэстетические” последствия. Мы имеем в виду то, что культ свободы творящего субъекта, непредсказуемость его творческих устремлений, повышенный интерес к безобразному, жестокости, насилию, абсурдности, хаосу, дисгармоничности и т.д., т.е. качествам, получившим отражение в огромном количестве художественных произведений XX и начала XXI веков не могут стать определяющими при эстетической организации окружающей среды. Ведь они преследуют цель вызвать у воспринимающего скорее шок, стресс, удивление, чувство страха, ужаса, ощущение дискомфорта и непонимания, что препятствует возникновению душевного переживания, ведущего к катарсису и рождению чувства эстетического наслаждения. Очевидно, что подобные тенденции, получающие оправдание в некоторых эстетических теориях, авторы которых абсолютизируют свободу творящего субъекта и непредсказуемость его творческих устремлений, человечество не может себе позволить в процессе эстетической организации окружающей среды. Только прекрасное может являться ориентиром и основной ценностью, господствующей в окружающей человека природной среде (напомним о панкалии). Между тем известно, что в современном искусстве прекрасное не всегда выступает в роли основной и главной эстетической ценности. Оно все чаще уступает свои позиции безобразному.

Понятно, что любая трансформация естественных природных форм, приводящая к нарушению меры природы, может восприниматься и как проявление антиэстетического к ней отношения, ведущего к становлению безобразного. Однако, если в качестве модели для преобразования брать искусство, которое само ориентировано на прекрасное, то объект, возникший в результате этого преобразования, также может превратиться в носителя

прекрасного, эстетически ценного. Это означает, что в случае изменения природной среды в соответствии с конкретной художественной моделью, обязательным компонентом которой будет нацеленность на прекрасное, опасность рождения "безобразного объекта" станет нереальной, сведется к нулю. Другой вопрос, что любые, даже самые совершенные художественные системы и комплексы, проектируемые с помощью архитектуры, живописи, дизайна, садово-паркового искусства, а также их синтеза в любых художественно-стилевых вариантах, всегда будут нацелены на гармонизацию лишь локальной пространственной среды. Только в границах этого ограниченного пространства они могут иметь определенную ценность, ибо искусство может стать моделью для преобразования природы лишь в границах сада или парка или какого-либо другого ограниченного пространства. Вне этих пределов искусство вынуждено уступить свои позиции различным философским моделям эстетизации окружающей среды, претендующим на глобальность, нацеленным на гармонизацию отношений человека и природы в планетарном масштабе. Но это вовсе не означает, что в них искусству не останется места, что искусство должно отойти на очень дальний, почти невидимый план.

Стремление к прекрасному является важнейшей родовой потребностью человека, наиболее ярко проявившейся в художественном творчестве. Именно поэтому в различные периоды человеческой истории искусство выступало в качестве модели для преобразования природы. Оно было своеобразным ориентиром, направляющим процесс гармонизации отношений в системе "человек — окружающая природная среда". Конечно, установившееся на сегодняшний день реальное состояние взаимодействия человека и природы таково, что их гармонизация требует дополнительных усилий. Искусство не может решить эту проблему во всем объеме. Но содействуя восстановлению нарушенной гармонии в природе в гра-

ницах определенного пространства, оно может внести огромный вклад в ее решение*.

Пока человечество не найдет более эффективного способа для гармонизации взаимоотношений с окружающей его средой, искусство сохранит свое значение, как модель для преобразования природы, находящейся в пределах этой среды, как важнейшее средство эстетической организации этой среды, как "посредник" между человеком и природой. Именно искусство, как ни одно другое средство, способно подвести человека к осознанию необходимости поступать эстетично по отношению ко всей природе. Поэтому мы приветствуем любые попытки, направленные на "реанимацию" концепции, признающей искусство моделью преобразования природы, способной содействовать не только возрождению садово-паркового искусства в любых его модификациях и под любыми новыми наименованиями, но и благоприятствующей установлению гармонии во взаимоотношениях человека и природы в целом.

Примечания

1. См. История эстетической мысли. В 6-ти томах. Т 1, М., 1985. С. 135 и 160
2. См: Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000, С.243
3. См.: Там же, С. 262
4. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982, С.17
5. См.: Маньковская Н.Б. Там же
6. История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935, С.348

* Например, с помощью акцентирования эстетических потенций естественных ландшафтов, придания художественной выразительности различным отработанным карьерам, художественно интерпретируя пришедшие в негодность земли и тем самым даже способствуя их рекультивации и т.д.

7. Лихачев Д.С. Цит. соч. С.94
8. Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957, С.94
9. Мастера искусства об искусстве. Т.3, М., 1967, С.45
- 10 . Pevsner N. Studies in Art, Architecture and Design. Vol.1. New York, 1968.P.100
- 11 . Лихачев Д.С. Цит. соч. С. 336
12. Арзуманян С. Экоэстетика или новый взгляд на взаимоотношения человека и природы. // Հրեւիկայի հարցեր, 4, Երևան, 2009, էջ 68-69