

А. О. Котломанов^{1,2}

**ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ.
СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО
В ОБЩЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ.
ЧАСТЬ 1. МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА**

¹ Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

² Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

Статья продолжает серию публикаций автора на тему общественного искусства (паблик-арта). В ней рассматриваются некоторые тенденции художественной жизни России 1990–2000 гг., предметом исследования является российская монументальная скульптура этого периода. Анализируются наиболее яркие скульптурные произведения. Проводится сравнительный анализ стратегий западного паблик-арта и общественного искусства Советского Союза. Отдельно рассматривается творчество Зураба Церетели, характеризующее ситуацию с традиционной монументальной скульптурой в целом. Также автор фокусирует свое внимание на некоторых работах Эрнста Неизвестного, Михаила Шемякина и Резо Габриадзе, представляющие собой альтернативу традиционному методу выражения идеи в материале. Итоговые выводы статьи связаны с анализом возможности развития в России новых форм и методов общественного искусства. Библиогр. 5 назв. Ил. 5.

Ключевые слова: современное искусство, современная скульптура, городская скульптура, паблик-арт, русская скульптура, Зураб Церетели, Эрнст Неизвестный, Михаил Шемякин, Резо Габриадзе.

**PUBLIC ART: THE PAGES OF HISTORY.
CONTEMPORARY RUSSIAN ART IN THE PUBLIC SPACE.
PART 1: MONUMENTAL SCULPTURE**

A. O. Kotlomanov^{1,2}

¹ A. L. Stieglitz State Art and Industry Academy, 13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

² St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article continues the series of publications on the topic of public art. It looks at some trends of Russian art life, the key subject is monumental sculpture of 1990–2000s. The article presents a comparative analysis of the strategies of the Western public art and public art of the Soviet Union. It highlights the work of Zurab Tsereteli that characterizes the situation of the traditional monumental sculpture as a whole. The author also focuses on some of the works of Ernst Neizvestny, Mihail Chemiakin and Rezo Gabriadze representing an alternative method of expressing ideas in the sculpture material. The final conclusions of the article are connected with the analysis of the possibility of development in Russia new forms and methods of public art. Refs 5. Figs 5.

Keywords: contemporary art, contemporary sculpture, urban sculpture, public art, Russian sculpture, Zurab Tsereteli, Ernst Neizvestny, Mihail Chemiakin, Rezo Gabriadze.

В предшествующих публикациях из цикла «Паблик-арт: страницы истории» мы рассматривали виды и направления современного общественного искусства, главной особенностью которого является прямое обращение к публике. Это то, что выделяет данный жанр на общем фоне и характеризует его специфику. Форма паблик-арта неопределенна, его суть сводится к прямому взаимодействию со зрителем. Паблик-арт (общественное искусство или искусство публики) подразумевает особые условия экспонирования и прямое участие искусства в обществен-

ной жизни. Все это звучит не вполне складно, что также характеризует публич-арт с позиции определения его жанрового своеобразия. Данное англоязычное словосочетание, прочно укоренившееся в лексиконе современного искусства, обозначает иллюзию, интенцию, и в каждом случае требует нового объяснения, трактовки.

Вновь обращаясь к терминологической специфике публич-арта, стоит заметить, что это понятие применимо не к искусству вообще, а к его новым, точнее, экспериментальным формам, ищущим альтернативные пути взаимодействия со зрителем. Монументы XIX в. тоже формально могут считаться публич-артом, если они установлены в общедоступном пространстве, например, на площади, в сквере или парке. Но здесь есть тонкость, связанная с особенностями восприятия. Например, памятники королям, императорам или выдающимся полководцам имеют выраженный государственно-идеологический характер. Аналогичными чертами отмечена и традиция установки памятников общественным деятелям и выдающимся представителям мира культуры и искусства. Выбор персонажа здесь также опирается на статус определенного деятеля, утвержденный на уровне государственной идеологии. Эта традиция продолжается до сих пор, причем соблюдаются все ее формальные закономерности — постамент из гранита, бронзовая скульптура, значительно превышающая масштаб нормальной человеческой фигуры, реалистичный метод исполнения. Смысл традиционного монумента сводится к визуализации идеи величия личности, возвышения ее над людьми, которые рядом с ней должны осознавать свое ничтожество. Тем самым традиционный памятник приобретает качества идеологического инструмента, символизируя статусность государственной власти. Характерно в этом смысле отношение к монументам, когда во время общественных волнений их сбрасывают с пьедесталов, обезглавливают или поливают краской. В любом, даже самом современном, обществе живы архаичные представления о скульптуре как воплощении магического смысла, как будто памятник может оказывать влияние на жизнь других людей.

Именно поэтому появилась на свет модернистская идея, связанная с отказом от пьедестала. Напомним, что впервые ее пытался адаптировать в своем творчестве Огюст Роден в монументе «Граждане Кале» (1880-е), и уже тогда было понятно, что она мало согласуется с традиционным масштабированием скульптуры и использованием бронзы для ее исполнения. В дальнейшем эта идея получила развитие в скульптуре XX столетия в работах самых разных мастеров от Константина Бранкузи до Генри Мура, и опять же какой-то реальной альтернативы выработано не было. Применительно к скульптуре прошлого столетия можно говорить о талантливых индивидуальных «стратегиях» отдельных мастеров, но вряд ли стоит формулировать их в контексте общего направления, приведшего к созданию новой парадигмы пластического мышления взамен сформировавшейся в предшествующее время.

Относительно новой идеей в этом отношении стала концепция контрмонумента, заслуживающая внимания с точки зрения взаимоотношения искусства и общества. О ней мы подробно рассказывали в одном из наших материалов в серии «Публич-арт: страницы истории» [1]. Идея эта изначально имела теоретический характер, будучи следствием размышлений о будущем искусства после Второй мировой войны. Она сводилась к тому, что необходим отказ от прежней традиции монумента в случае, если речь идет о создании памятников жертвам войны и то-

талитарной идеологии. Сама по себе монументальная форма приобрела к середине XX в. негативный оттенок, поскольку тоталитарные режимы использовали монументальное искусство как мощный и действенный инструмент в реализации своих человеконенавистнических планов. Монументы, прославлявшие фашизм, нацизм и сталинизм, зомбировали людей лучше самых талантливых агитаторов и пропагандистов, поэтому до сих пор к этим произведениям трудно относиться как к произведениям искусства. Попытки реализации концепции контр-монумента также не дали никаких ощутимых результатов, и прежде всего потому, что ни одно современное общество не хочет видеть на площади труднопониимаемый масштабный объект, цель которого не увековечивать событие, а взбудоражить общественную совесть и заставить задуматься о коллективной ответственности за совершенные преступления.

В основном проблематика публич-арта обращена к скульптуре в самом широком ее понимании, от статуи до инсталляции и ленд-арта. Это связано с тем, что именно скульптура обладает качеством прочности, необходимым для присутствия в открытом общедоступном пространстве. Тем более что, например, монументальная живопись не получила в прошлом столетии какого-либо серьезного развития, если говорить о западном искусстве, где была выработана идея публич-арта. Иная ситуация сложилась в Советском Союзе, где и монументальная скульптура, и монументальная живопись, и монументально-декоративное искусство переживали период расцвета, в специфическом, конечно, выражении. Идеологи марксистской эстетики даже проецировали этот «расцвет» на глобальный уровень, утверждая, что советское искусство является примером для «прогрессивных художников» во всем мире:

В странах социализма искусство получило возможность разорвать рамки индивидуалистической замкнутости, стать голосом народа, партии, государства. Идея партийности искусства, причастности его к коренным интересам народа воодушевила не только художников социалистического мира, она оказала глубокое воздействие на многих мастеров искусства капиталистических стран, стремящихся занять передовые позиции в общей борьбе за идеалы социализма и дружбы народов [2, с. 6].

Конечно, это было не так, поскольку искусство в СССР развивалось в среде, где было явно недостаточно воздуха для прорастания чего-то живого. Вряд ли кто-то из известных мастеров искусства «капиталистических стран» обращал серьезное внимание на произведения официальных советских художников после 1920-х годов, когда авангардисты Страны Советов действительно взбудоражили мировоззрение западной культуры. Была, впрочем, в советском искусстве одна черта, имевшая все возможности для плодотворного развития в русле интересующего нас публич-арта — его подчеркнутая демократичность, народность. Прочитируем здесь фрагмент из книги И. Н. Воейковой «Художники-монументалисты»:

Ансамбль города или интерьер общественного здания помимо практического назначения призваны содействовать этическому и эстетическому воспитанию человека, особенно человека молодого. В. И. Ленин, излагая в беседе с А. В. Луначарским содержание своего гениального плана монументальной пропаганды, напомнил о том, что Кампанелла предполагал украсить стены фантастического «города-солнца» фресками, которые служили бы для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждали гражданское чувство — словом, участвовали бы в деле образования, воспитания новых

поколений. «Мне кажется, — говорил далее Владимир Ильич, — что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же...» Эти слова, как и сам план монументальной пропаганды, свидетельствуют о том, какое большое значение придавал В. И. Ленин воспитательной роли монументального искусства, как понимал его роль в городском ансамбле [3, с. 7].

Мысли, высказанные в процитированном фрагменте, достаточно здравые, если их воспринимать в отрыве от идеологической нагрузки, и во многом совпадают с идеями, высказывавшимися во время появления на Западе в конце 1940-х — 1950-е годы концепции публич-арта. Конечно, для общественного искусства СССР огромное значение имел план монументальной пропаганды и последующие явления, связанные с организацией государственной системы стимулирования художников, выполнявших официальные заказы. Получила широкое распространение традиция изготовления всех форм монументальной скульптуры от бронзовых или гипсовых бюстов до масштабных мемориалов. Монументально-декоративная живопись и декоративно-прикладное искусство расцвели во времена «сталинского ампира» и дальше, что было, например, связано с необходимостью внутреннего убранства станций метро. В высших художественных учебных заведениях Москвы, Ленинграда и других городов страны главными факультетами и кафедрами были те, где обучали именно монументальному искусству, необходимому элементу государственной идеологии.

В советское время получила распространение фраза В. И. Ленина «Искусство принадлежит народу», превратившаяся из случайного высказывания вождя мирового пролетариата в мощный идеологический лозунг. До начала 2000-х годов это неглубокое по мысли изречение украшало вестибюль здания Академии художеств на Университетской набережной в Ленинграде-Петербурге. В связи с этой формулировкой и вдобавок благодаря особенностям советского отношения к частной собственности можно с полной уверенностью говорить, что все официальное (подчеркнем — именно официальное) искусство, производившееся в нашей стране с 1920-х до начала 1990-х годов, было по своему статусу общественным. То есть оно было публич-артом, конечно, в формальном понимании данного термина. Цитируем еще один характерный пример советской искусствоведческой мысли:

Основная струя [советского монументального искусства] — эмоциональная приподнятость, радостное восприятие красоты мира, стремление создать советскому человеку в общественных учреждениях разного назначения праздничную гармоничную жизненную среду. Уважение к эмоциональному миру зрителя сделало искусство многогранным, произведение стремится быть дружелюбно открытым зрителю [4, с. 102].

В СССР реализовывались даже программы по облагораживанию городов малыми формами скульптуры, что по смыслу совпадало с практиковавшимися в Англии и США проектами «процента на искусство». В общем, в Советском Союзе, в отличие от западного мира, не было и не могло быть проблемы публич-арта, как не могло быть и реальной альтернативы официальному монументальному искусству.

В 1990-е годы началась новая история отечественного искусства, хотя кое-что очень важное в ней с советских времен сохранилось. Прежде всего то, что высокий статус официального искусства не подвергся с прежних времен какому-либо серьезному реформированию. Доказательство этому — звания «народных» и «заслуженных» художников, абсурдные по своему смыслу, но остающиеся по-прежнему

привлекательными для конформистки настроенных деятелей искусства. Проблема собственности до сих пор не решена в нашей стране, и поэтому все российское монументальное искусство, находящееся в открытом пространстве, может считаться таким же общественным, как в советское время.

Появились и новые дополнения к этой фантазмагии. Прежде всего речь идет о возобновлении церковного искусства, которое в формальном отношении тоже можно считать общественным. В основном сотрудничество российских художников с церковью выражается в реставрационных проектах. Если же дело касается строительства новых храмов, то и здесь проявляет себя реставрационный подход, поскольку в их архитектуре и внутреннем убранстве происходит воссоздание дореволюционных «русского» и «неорусского» стилей. Так же происходит и реставрация дореволюционной традиции установки монументов царям, здесь же стоит упомянуть и новую тенденцию по созданию памятников православным святым, где самый известный случай — недавняя история с проектом сооружения громадного монумента князю Владимиру на Воробьевых горах в Москве.

Все это коррелирует с продолжающейся традицией возведения масштабных военных мемориалов, и здесь наиболее значимый пример — комплекс на Поклонной горе в Москве, открытый в 1995 г. к 50-летию Победы. В центре мемориала, у подножия невероятно высокого (более 140 м) обелиска установлена скульптурная композиция, изображающая Георгия Победоносца, поражающего вражеского змия (рис. 1).

Одним из авторов эклектического художественного оформления монумента является известный грузинский художник З.К. Церетели, с середины 1990-х годов ставший ведущим московским скульптором благодаря покровительству тогдашнего мэра Ю.М. Лужкова, а в 1997 г. назначенный президентом Российской академии художеств. Авторству Церетели принадлежит и такой знаковый проект 1990-х годов, как оформление Манежной площади скульптурными композициями, изображающими что-то наподобие Лукоморья в сочетании с помпезным куполом, нависающим над подземным торговым центром. На вершине стеклянного купола — все тот же Георгий Победоносец, в данном случае символ Москвы. Также Церетели поставил в 1997 г. колоссальную статую на Москве-реке, изображающую Петра Первого, — подлинный монумент эпохи, сочетающий в себе безумный пафос со стилистической сумятицей, как будто это постмодернистская пародия на монументальную скульптуру (рис. 2).

Оценить подлинный масштаб деятельности З.К. Церетели поможет цитата из статьи вице-президента Российской академии художеств Д. О. Швидковского:

В 1960–1980-е годы мастеру принесли поистине оглушительный успех монументальные работы — его произведения в Пицунде, Адлере, Тбилиси, затем в Москве. Как драгоценные камни засверкали его мозаики, выгнулись, будто живые существа, чеканные панно и монументы, и, не прекращаясь ни на минуту, полился поток яркой и необыкновенно гармоничной живописи, рождающей значительные, крупные, монументальные образы. Монументализм стал ведущей чертой его творческого метода. Перед зданием Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке Церетели был поставлен памятник «Добро побеждает Зло», созданный из фрагментов демонтированных ракет «Першинг-2» и СС-20. В Лондоне он воздвиг монумент «Разрушить стену недоверия», отмечающий падение «железного занавеса». В столице Уругвая Монтевидео мастер создал ансамбль площади со

скульптурами Льва Толстого и Юрия Гагарина. В Риме в садах виллы Боргезе им был открыт памятник Гоголю, в Бари перед старинным собором, в котором покоятся мощи святого Николая, чудотворца Мирликийского, — его бронзовое изваяние. В Париже во дворе здания ЮНЕСКО установлена скульптура З. К. Церетели, признанная одним из лучших достижений пластики XX века [5].

Это далеко не полный список произведений З. К. Церетели, и можно только изумиться его неиссякаемой энергии и феноменальной работоспособности. Жаль только, что применение этим качествам выбрано не самое лучшее. У мэтра есть и более или менее удачные работы, например воздвигнутый в 1983 г. памятник «Дружба навеки» (Москва, Тишинская площадь) в честь 200-летия присоединения Грузии к России, созданный совместно с поэтом Андреем Вознесенским. В основном работы З. К. Церетели слишком противоречивы и по стилю, и по идее, так что воспринимать их в качестве проявления художественного мышления практически невозможно.

Церетелевский пример уникален, но он далеко не единственный. С середины 1990-х годов Россию охватила настоящая эпидемия городской скульптуры. Можно было бы привести массу примеров из творчества крупных скульпторов, базирующихся в Москве и работающих по всей стране: А. Н. Ковальчука, А. И. Рукавишников, Г. В. Франгуляна и многих других. Ограничимся общей характеристикой данного явления, которое можно обозначить как «монументальное безумие». Основной причиной беспорядочного распространения в российских городах бронзовой скульптуры (при очевидном отсутствии внятной экспертной мотивации при ее установке), начиная от памятников выдающимся общественным и культурным деятелям и заканчивая «монументами» домашним животным, стало катастрофическое размывание критериев художественно-критической оценки. Во-первых, это связано с неверно понятой свободой художественного творчества, которой цинично воспользовались деятели искусства, наделенные в большей степени талантом собственного коммерческого продвижения. Во-вторых, все это отражает палитру вкусов плутократического чиновничества и нового российского общества, чье сознание и мировоззрение продолжает стремительно деградировать.

Что касается критической оценки, то последние несколько лет она заметно ограничивается новыми идеологическими рамками, когда вы не имеете права оценивать то, что может якобы задеть чьи-то чувства. То есть право, конечно, имеется, но надо также учитывать возможные последствия неосторожно высказанного слова. Особенную опасность (как это ни парадоксально звучит) могут вызывать лицемерные «чувства верующих» и разного рода кликушествующих общественников, которых может задеть критическое высказывание, например, о стилистике военного монумента. Получается, что к новейшему монументальному искусству в России малоприменимы критерии художественности, и поэтому можно сделать вывод, что оно в основном является не искусством, а его суррогатом. Поэтому при всей «общественности» новорусских памятников и не поддающемуся описанию их разнообразию мы не будем считать их значимым явлением в отечественной культурной истории и будем надеяться, что в перспективе они исчезнут с городских улиц, площадей и парков.

Обратимся к некоторым примерам альтернативных монументов, появившихся в России в 1990-е годы. Одним из них является «Маска скорби» (рис. 3) работы Эрнста Неизвестного — памятник, посвященный памяти жертв политических



Рис. 1. Монумент Победы (фрагмент). Скульптор З.К.Церетели. 1995. Поклонная гора, Москва

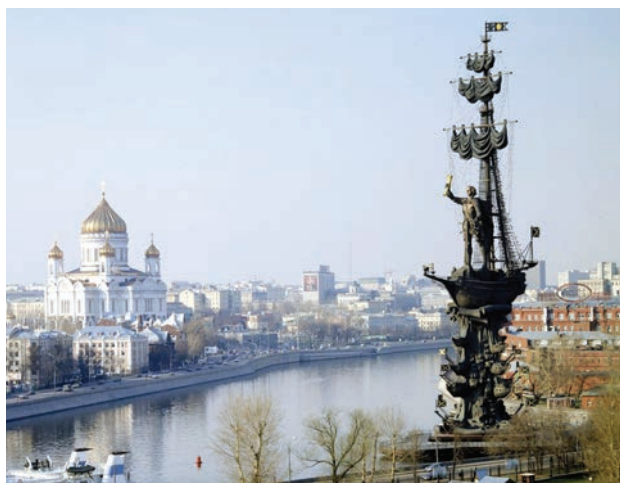


Рис. 2. Памятник Петру I. Скульптор З.К.Церетели. 1997. Набережная Москва-реки, Москва



Рис. 3. Маска скорби. Скульптор Э.И.Неизвестный. 1996. Сопка Крутая, Магадан

репрессий. Этот монумент, приближаясь по масштабу к работам З. К. Церетели, отличается от них большей целостностью и авторской оригинальностью. В то же время он может быть поставлен в один ряд с такими монументами советского периода, как монумент Е. В. Вучетича на Мамаевом кургане в Волгограде и мемориал Брестской крепости А. П. Кибальникова. Они схожи прежде всего своим утрированным фигуративизмом. Подобные скульптуры при всех своих нечеловеческих размерах напрямую соприкасаются с сознанием обычного человека, не нагружая его какими-то абстрактными иносказаниями. Символизм такого образа (при всей его очевидной гиперболизации) понятен всем, и поэтому может быть принят вне зависимости от особенностей манеры исполнения.

Второй характерный пример — памятник Петру I (рис. 4) работы другого известного представителя советского неофициального искусства Михаила Шемякина, установленный в Петропавловской крепости в непосредственной близости от Петропавловского собора. Эта скульптура, наоборот, лишена качеств масштабной монументальности и изображает первого русского императора как бы таким, каким он был на самом деле, с непропорциональным соотношением головы и туловища. Статуя, которую можно воспринять как карикатуру, тем не менее не вызывает какого-либо возмущения, в отличие от упоминавшегося московского памятника работы З. К. Церетели. Наоборот, достаточно быстро она стала излюбленным объектом посетителей Петропавловской крепости, которые, следуя каким-то первобытным инстинктам, фотографируются, взобравшись на колени к бронзовому Петру или фамильярно держась за его оттопыренный мизинец, что лишний раз доказывает «народный» характер этого памятника.

Также в Петербурге находится и самый замечательный «монумент» 1990-х годов, который опять же можно сопоставить с колоссом З. К. Церетели по масштабу и популярности. Это крохотный бронзовый «Чижик-пыжик» (рис. 5), стоящий на консоли набережной Фонтанки у Михайловского замка. Автор идеи этого «памятника» — известный художник и режиссер Резо Габриадзе, придумавший на основе городского фольклора трогательный образ, ставший после своего воплощения невероятно популярным. «Чижика-пыжика» можно считать проявлением паблик-арта в контексте именно традиционной скульптуры, поскольку выполнен он из бронзы и установлен на фоне гранитной набережной.

При всей своей незаурядности рассмотренные проявления альтернативной монументальной скульптуры все же представляют собой компромисс в области формы, когда художник избегает излишней радикальности и старается по возможности органично вписать произведение в сложившийся контекст. Также необходимо заметить, что эти примеры, названные нами альтернативными монументами, скорее исключение на общем фоне «монументального безумия», поразившего, подобно зловредному вирусу, российскую скульптуру последних двух десятилетий.

В результате исчезновения идеологических установок и благодаря появлению новых региональных лидеров, стремящихся оставить след в истории, российские города начиная с середины 1990-х годов наполнились многочисленными образцами городской скульптуры самых разнообразных форм. В большинстве своем эта скульптура носит китчевый характер и в минимальной степени является проявлением индивидуальной художественной позиции. Традиция установки подобных композиций пришла с Запада, где во многих городах наряду с высокохудожествен-



Рис. 4. Петр I. Скульптор М. М. Шемякин. 1991. Петропавловская крепость, Санкт-Петербург

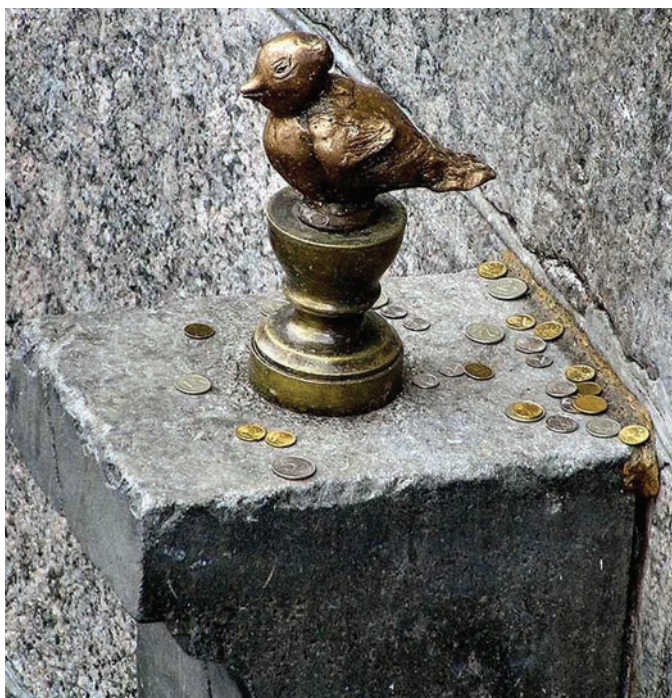


Рис. 5. Чижик-пыжик. Скульптор Р. Л. Габриадзе. 1994. Набережная реки Фонтанки, Санкт-Петербург

ными памятниками можно увидеть однотипные объемные изображения животных, разных забавных персонажей, композиции интерактивного характера. Также в российской общественной скульптуре продолжала и продолжает свою жизнь традиция создания пафосных монументов, посвященных выдающимся государственным и культурным деятелям или же каким-либо значимым историческим событиям.

Русское искусство не имеет необходимой базы для осуществления проектов в русле современных мировых течений. Прежде всего ощущается недостаток художественного образования. В российских художественных вузах не проведены необходимые реформы, и то, что есть сейчас, — консервативная система подготовки, деградировавшая еще в советское время. Молодые российские художники не обладают должным уровнем мышления, а российская публика в массе не имеет должного уровня культуры и в целом неуважительно относится к произведениям искусства. В особенности к тем из них, которые не соответствуют представлениям среднего человека об эстетике и красоте. В этой ситуации требуются четкие решения, продиктованные необходимостью оценки ситуации и определения хотя бы пути, по которому должно пойти художественное образование. Это либо радикально традиционный путь — тогда мы возвращаемся в прошлое, «мумифицируя» будущее художественной культуры. Или решительный поворот в сторону определения идентичности русского искусства в контексте мировых тенденций, приглашение западных специалистов, путь инновационного развития. Ни один из этих путей не может быть принят большинством, и поэтому воспитание общественного вкуса также имеет огромное значение.

Литература

1. Котломанов А. О. Паблик-арт: страницы истории. Феномен контр-монумента и кризис мемориальной традиции в современной монументальной скульптуре // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. Вып. 1. С. 53–70.
2. Кантор А. М. Изобразительное искусство XX века. М.: Искусство, 1973. 218 с.
3. Воейкова И. Н. Художники-монументалисты. М.: Советский художник, 1969. 224 с.
4. Лебедева В. Е. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М.: Наука, 1973. 236 с.
5. Швидковский Д. О. Творческий метод Церетели // Творчество Зураба Церетели. Статьи о творчестве. URL: http://www.tsereteli.ru/creation/article-about-the-work-of/?ELEMENT_ID=1055 (дата обращения: 21.06.2015).

References

1. Kotlomanov A. O. Pablik-art: stranitsy istorii. Fenomen kontr-monumenta i krizis memorial'noi traditsii v sovremennoi monumental'noi skulpture [Public art: the pages of history. The phenomenon of counter-monument and the crisis of memorial tradition in contemporary monumental sculpture]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15. Arts*. 2015. Issue 1, pp. 53–70. (In Russian)
2. Kantor A. M. *Izobrazitel'noe iskusstvo XX veka* [Art of the 20th century]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1973. 218 pp. (In Russian)
3. Voeikova I. N. *Khudozhniki-monumentalisty* [Artists-muralists]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1969. 224 pp. (In Russian)
4. Lebedeva V. E. *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo shestidesiatykh godov* [Soviet monumental art of the sixties]. Moscow: Nauka Publ., 1973. 236 pp. (In Russian)

5. Shvidkovskii D. O. Tvorcheskii metod Tsereteli [Creative method of Tsereteli]. *Tvorchestvo Zuraba Tsereteli. Stat'i o tvorchestve* [The art of Zurab Tsereteli. Articles about art]. Available at: http://www.tsereteli.ru/creation/article-about-the-work-of/?ELEMENT_ID=1055 (accessed: 21.06.2015). (In Russian)

Статья поступила в редакцию 20 июня 2015 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; kotlomanov@yandex.ru

Kotlomanov Alexander O. — PhD; kotlomanov@yandex.ru