

А. О. Котломанов^{1,2}

ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ. ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ПРИРОДЫ И ПРИРОДА В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА

¹ Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

² Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Статья посвящена проблемам эволюции ландшафтного жанра в зарубежном искусстве второй половины XX — начала XXI века в контексте проблематики публичного искусства. Автор рассматривает круг вопросов, связанных с причинами возникновения подобных явлений, их взаимосвязью с общим кризисом зарубежной художественной культуры. Прослеживается история наиболее значимых тенденций в русле художественного преобразования природы в США и Западной Европе, начиная с 1970-х годов. В частности, анализируется ленд-арт как течение, важное в том числе и в контексте «общественного искусства». Проводится сравнительный анализ стилистических характеристик американских и европейских примеров данного направления, с выделением некоторых значимых имен. Отдельно рассматривается феномен новейшего варианта традиции скульптурного парка, лучшие примеры которого представлены в Великобритании. Библиогр. 8 назв. Ил. 12.

Ключевые слова: современное искусство, современная скульптура, публичное искусство, ленд-арт, Генри Мур, Барбара Хепуорт, Ричард Лонг.

PUBLIC ART: THE PAGES OF HISTORY. ART IN THE CONTEXT OF NATURE AND NATURE IN THE CONTEXT OF ART

А. О. Kotlomanov^{1,2}

¹ St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

² A. L. Stieglitz St. Petersburg State Art and Industry Academy,
13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

The article investigates the evolution of landscape genre in contemporary art (second half of 20th — beginning of 21st century) in the context of issues of public art. The author considers a range of issues related to the reasons for the emergence of such phenomena and their relationship to the general crisis of Western culture. It traces the history of the emergence of the most significant trends in the mainstream of artistic transformation of nature in the United States and Western Europe since the 1970s. In particular, analyzes of land art as a trend is important in the context of public art. Also the article includes comparative analysis of stylistic characteristics of American and European examples of this trend, with mention of some important names. Separately considers the phenomenon of the newest version of the tradition of sculpture park, the best examples of which are shown in the UK. Refs 8. Figs 12.

Keywords: contemporary art, contemporary sculpture, public art, land art, Henry Moore, Barbara Hepworth, Richard Long.

Тема ландшафта в современном искусстве долгое время остается актуальной, что связано прежде всего с ее универсальным значением. Можно проследить историю взаимодействия искусства с природой, и будет ясно, что характеристики организации ландшафта и помещения в него художественных объектов — неотъемлемые черты той или иной культуры, эпохи, периода. В данном контексте нет особенного смысла вспоминать исторические примеры, поскольку они полноценно изучены и представлены в книгах, которые сами по себе стали классикой. Это вещи объективно известные, не требующие глубоких объяснений. Так, общеизвестны сформирова-

ровавшиеся еще в XVI–XIX веках основные традиции садово-парковой (ландшафтной) архитектуры: итальянская, французская и английская, которые, помимо различного отношения к роли человека в преобразовании природы, связаны также и с пониманием роли художественного объекта в ландшафте. Не требует специального объяснения и многообразная традиция пейзажной живописи, история которой также имеет большое значение в русле данной тематики. Во многом современная художественная культура в своем отношении к взаимодействию с природой оставалась в контексте сложившихся представлений о гармоничном взаимодействии, синтезе природы и искусства. Единственное, что было в этом случае новым — подход собственно к произведениям искусства, помещенным в ландшафт.

Центральное значение здесь имеет проблема стилистики и ее восприятия. Дело в том, что к XX столетию сложился определенный жанр, связанный с украшением садов и парков малыми формами архитектуры, фонтанами и декоративными произведениями скульптуры вполне соответствующего формата. Этот жанр, несмотря на всю консервативность, продолжил свою историю и в XX веке, и есть немало примеров такого традиционного подхода к художественному оформлению природы и в Европе, и в Америке, и в России. В контексте данного размышления мы сознательно обходим наиболее традиционные примеры, поскольку они в меньшей степени связаны с актуальностью времени. Речь пойдет о подходах относительно радикального характера, попытках пересмотра традиции, ее обогащения новым смыслом, концептуализации ландшафта в духе новейших художественных идей.

Как соотносится данная тема с проблематикой публич-арта? Термин публич-арт характеризуется известной относительностью и в связи с ситуацией использования требует уточнения. Поскольку речь пойдет об общедоступных ландшафтных пространствах — садах и парках, музеях под открытым небом, — то мы будем понимать их как «общественные пространства» наподобие улиц и площадей. Соответственно, помещенные в них произведения искусства в силу своей доступности также обладают некоторым общественным статусом. Он выражается хотя бы в том, что в открытом пространстве создается вполне демократичная, эгалитарная среда восприятия, когда художественный объект становится максимально уязвим, в отличие от экспозиции в специализированном, элитарном пространстве музея или художественной галереи. В общем, здесь возникает та же проблемная ситуация, что и в контексте взаимодействия современного искусства с городской средой. И так же, как и в случае размещения арт-объектов на улице и площади, здесь надо учитывать факторы, связанные скорее не с искусством, а с особенностями общественной психологии.

Проблема восприятия — одна из наиболее острых для «общественного искусства». Как уже указывалось в предыдущей публикации из серии «Публич-арт: страницы истории» [1], подходы к ее решению неоднозначны в силу своей относительности. Относительности в смысле того, что ситуация эта изначально имеет искусственный характер, поскольку появление в открытом общедоступном пространстве современного искусства вряд ли продиктовано объективной необходимостью. Это наиболее уязвимая компонента публич-арта — по смыслу он вроде бы направлен в общественную среду, на самом же деле он ей чужд. Конечно, с этим можно не согласиться и возразить, что общественное восприятие можно воспитывать и что в конечном итоге все зависит от уровня культуры. Конечно, это так, но даже если

публика в целом подготовлена к такому восприятию, это вовсе не значит, что ей необходим контакт с искусством вне рамок элитарного пространства.

Подходы к максимально обоснованному решению проблемы паблик-арта всегда базируются на взаимодействии с некими корневыми основами общественного контекста. История, мифология места, особенности почвы — все это используется в современном искусстве, культивирующем ландшафтную компоненту. Концептуальный подход в паблик-арте направлен на стирание границ между искусством и окружающим пространством. Максимальное приближение к публике имеет серьезный недостаток — произведение можно просто не заметить, в силу его «мимикрии». Иной подход подразумевает полное противопоставление контексту и, соответственно, агрессивное воздействие на восприятие публикой. Здесь наиболее яркий пример — контр-монументы, нечто схожее с которыми можно найти и в связи с ландшафтной ситуацией. Например, в практике Мюнстерского скульптурного проекта, где современные художники создают в уравновешенной среде старого городского парка заведомо грубые, даже антиэстетичные объекты, способные, наверное, вызвать эффект резонанса, но скорее вызывающие чувство недоумения. И еще — стоит помнить о том, что вся эта история (паблик-арт в целом) возникла на волне приподнятых, романтических настроений, иллюзорность которых была в итоге доказана временем.

Вопрос, который здесь вполне логичен, — зачем анализировать явления, если мы изначально понимаем их несостоятельность? Однако не все так просто. С одной стороны, паблик-арт действительно много раз доказывал, что неудачи продиктованы неверной идеей, лежащей в его основе. С другой, искусство — не та область, где качества успешности и эффективности стоят на первом месте. Художественные явления интересны в своем развитии, и жизнь искусства замечательна и теми неудачами и заблуждениями, которые ей сопутствуют. В искусстве нет одного верного пути, оно допускает вариативное восприятие, множественность оценки, альтернативность подходов и т. д. Анализируя примеры взаимосвязи современного искусства с природой, мы прежде всего рассуждаем о контексте формы и образа и лишь затем — о своевременности и обоснованности появления арт-объекта в конкретном пространстве. Этот подход обладает всеми качествами объективного научного рассмотрения применительно к искусствоведению.

Среди художественных течений XX века наиболее очевидным примером взаимодействия с природой был абстрактный витализм, проявивший себя главным образом в скульптуре. Применительно к виталистским произведениям часто используют также термины «органические» и «биоморфные», которые напрямую указывают на источники вдохновения таких мастеров модернистской скульптуры, как Ханс Арп, Генри Мур и Барбара Хепурт. Работы Х. Арпа в большей степени независимы от контекстуальной взаимосвязи с природной средой и представляют собой предельно «чистое» проявление виталистской художественной эстетики. Подобно скульптурам К. Бранкузи — одного из первых выразителей идей абстрактного витализма и пластической абстракции в целом, — они более выигрышно воспринимаются в пространстве художественной галереи. В природной среде их также можно увидеть, но там они скорее теряются в силу особенностей своего масштаба, как будто бы рассчитанного на восприятие в интерьере.

Наоборот, произведения Г. Мура и Б. Хепуорт более органично воспринимаются именно в ландшафтном средовом контексте. Это подтверждается не только практикой экспонирования, но и высказываниями самих скульпторов, говоривших о природе как об идеальном выставочном пространстве. В качестве доказательства здесь можно привести отрывки из интервью Г. Мура, где он положительно отзывается о том, как некоторые его произведения (рис. 1, 2) выставлены в одном из первых европейских парков скульптуры в шотландском Гленкилне. «Все они, — говорил он, — расположены здесь совершенным образом. Увидев это, я понял, что скульптура — во всяком случае, моя скульптура — лучше всего воспринимается именно так, [на фоне природы], а не в музейном пространстве»¹ [2, р. 249]. Важно заметить, что несмотря на неоднократное участие Мура в создании скульптуры, предназначенной для установки в городском архитектурном контексте, он был сторонником максимальной независимости трехмерной пластики и считал, что единственный возможный «фон» для скульптуры — это природа, причем в своем наиболее общем выражении: небо, поверхность земли и атмосферное пространство. Г. Муру, в частности, принадлежит следующее высказывание: «Нет лучшего фона, чем небо, потому что благодаря нему вы видите контраст объемной формы с ее противоположностью — пространством» [2, р. 248]. Убеждения скульптора, подкрепленные опытом его посещения Гленкилн Эстейт, нашли практическое воплощение в собственном скульптурном парке Г. Мура, организованном им в усадьбе Перри Грин (близ Мач Хэдхем, Хартфордшир), с 1940 г. бывшей местом жительства и работы скульптора. Перри Грин представляет собой в основном покрытые травой поля и луга, пустынные и величественные. Скульптуры Г. Мура, находящиеся в Перри Грин (рис. 3), подтверждают общую характеристику своей формы как «архетипа», визуально обобщающего абстрактный образ жизненной силы через ассоциации с конкретными биологическими элементами, доведенными до уровня универсальной значимости. Произведения Г. Мура, находящиеся в природной среде, имеют характер особого типа монумента, соразмерного природе — жизненной силе и определяющегося в этом контексте как особая независимая единица среди величественных форм живого мира.

Возможно, еще более выразительный вариант синтеза с природной средой в искусстве второй половины XX столетия представлен в творчестве другого выдающегося английского скульптора — Барбары Хепуорт. Б. Хепуорт, разрабатывая, как и Г. Мур, биологические формы как прообразы для создания скульптуры, в то же время формулировала их более лично, даже, можно сказать, интровертно. Характерно, что Б. Хепуорт воспринимала ландшафт и природу в целом не как абстрактное пространство пересечения стихий (что было характерно для Г. Мура), а как самостоятельный сложный организм: «...Он [ландшафт] имеет кости и плоть, и кожу, и волосы. У него есть история и закон, помимо эволюции» [3, р. 97]. В этом смысле справедливы слова исследователя ее творчества А. М. Хаммахера, определившего ландшафтное чувство Хепуорт как «противоположное романтическому» [3, р. 101].

Ее образам свойственна не величественно-героическая или возвышенная трактовка природы (что во многом характеризует аналогичные поиски Г. Мура), а скорее, восприятие живой среды как организма, где скульптура должна быть равноценным

¹ Иноязычные источники цитируются в переводе автора, кроме опубликованных ранее в русскоязычном варианте.



Рис. 1. Генри Мур. Король и королева. 1952–1953 гг. Гленкилн, Шотландия



Рис. 2. Генри Мур. Вертикальный мотив № 1 (Крест Гленкилн). 1955–1956 гг. Гленкилн, Шотландия



Рис. 3. Генри Мур. Арка. 1969 г. Фонд Генри Мура, Перри Грин

элементом общего. Как и у Г. Мура, у Б. Хепурт был опыт собственной организации синтеза скульптуры с природным пространством, однако не в виде масштабного скульптурного парка, а в камерном варианте скульптурного сада рядом с ее домом-мастерской в Сент-Айвзе на полуострове Корнуолл (рис. 4). Он напоминает ботанический сад, в живописных зарослях которого абстрактные скульптуры Б. Хепурт выглядят причудливыми созданиями самой природы. Так, вполне естественным образом выявляется глубинный смысл ее произведений — форм, равноценных своим природным прототипам.

Глубокая разработка Г. Муром и Б. Хепурт синтеза скульптуры с природой может рассматриваться и в качестве одного из истоков возникновения в художественной культуре новейшего времени феномена «искусства среды» (энвайронментал-арт, ленд-арт). Действительно, хронологическая последовательность здесь очевидна, но по сути данные явления не связаны друг с другом. Если Г. Мур и Б. Хепурт стремились к открытию универсальных биологических форм и органичному присутствию своих произведений в ландшафте, то «искусство среды» является искусственной организацией пространства в соответствии с принципиально иным представлением о трехмерном пластическом образе.

Одним из первых направлений в скульптуре второй половины XX столетия, резко отличавшихся от того, что создавалось ранее, было «земляное искусство» (earth art), возникшее в США в конце 1960-х годов и первоначально связанное с минимализмом. Наиболее характерные произведения этого направления в его первоначальном варианте представляют собой колоссальные объекты, насыпи из камней и песка, гигантские канавы, огромные прямоугольные отверстия в каменных плато. Эти произведения создавались в основном в пустынях и восприниматься могли только с высоты птичьего полета. «Земляное искусство» началось с интереса минималистов к природе как пространству и материалу для художественного эксперимента.

Один из главных представителей минимализма, Карл Андре, заинтересовался ландшафтом в 1954 г., после посещения Англии, которую он увидел, если верить высказываниям художника, как сплошной искусственный ландшафт (имеются в виду поля, созданные многими поколениями фермеров и являющиеся одной из основных особенностей английского сельского пейзажа). Также его внимание привлек Стоунхендж и его роль в создании особой ауры пространства. В то время К. Андре был заинтересован проблемой «укорененности» монумента, которая значила для него больше, чем тематика и художественная ценность самого памятника. Так, анализируя в конце 1960-х годов скульптуры К. Бранкузи, К. Андре пришел к мнению, что одно из главных монументальных произведений мастера, «Бесконечная колонна» (рис. 5), является выдающимся образцом именно этой «укорененности». По словам известного исследователя современной скульптуры Эндрю Коси, американский художник называл «Бесконечную колонну» «великим связующим звеном с землей... растущим из земли с тем вариантом вертикальности, который не подразумевает окончательность» [4, р.171]. Свой интерес к природе (проявлявшийся, скорее, на теоретическом уровне) К. Андре сопрягал с определением качеств, необходимых, по его мнению, современной скульптуре, — внимания к форме, внимания к внутренней структуре и определения скульптурой ее пространства.

Американские художники, создавая образцы «земляного искусства», концептуализировали их, как бы раскладывая смысл своих произведений на составляю-



Рис. 4. Сад скульптора Барбары Хепуорт. Сент-Айвз, Корнуолл

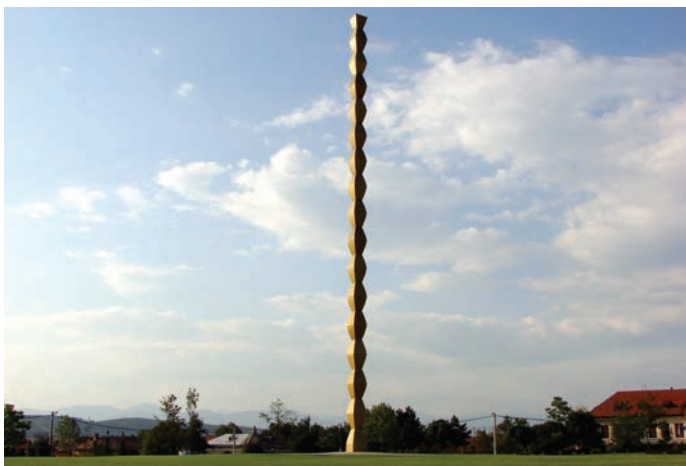


Рис. 5. Константин Бранкузи. Бесконечная колонна. 1938 г. Тыргу-Жиу, Румыния



Рис. 6. Майкл Хейцер. Двойной негатив. 1969 г. Мормон Меса, Овертон, Невада

щие. Их работы становились реализациями аналитических построений, предметом которых является конкретное местонахождение (site), его отношение к истории, к формам и объектам, в нем находящимся. Наиболее значительные работы этих художников, например, «Двойной негатив» Майкла Хейцера (см. рис. 6) или «Спиральная дамба» Роберта Смитсона (рис. 7), представляют собой колоссальные примеры псевдоархеологии, имитацию доисторических памятников, сохранившихся в Южной Америке и других регионах. В отличие от модернистской скульптуры, они сознательно ориентированы в прошлое, в них нет индивидуальности художественной манеры, но есть концепция, разработанная авторами. В частности, Р. Смитсону принадлежит идея разработки понятий места и не-места (site and non-site) [5]. Под «местом» подразумевается персональное пространство произведения, являющееся также и источником материала. «Не-место» — пространство стороннего созерцания. Наиболее типичный пример здесь — художественная галерея, где экспонируются работы, вынутые из своего оригинального контекста. Данные термины непосредственно связаны с оппозицией новой скульптуры модернистской пластике с ее «безместностью». Об этом, в частности, писала Розалинд Краусс в своем эссе 1978 г. «Скульптура в расширенном поле» [6], одном из главных теоретических источников концептуалистского понимания трехмерного искусства.

Приобретение скульптурой «места» обеспечивается, по мнению Р. Смитсона, активным вмешательством в среду; причем так, чтобы наряду с конкретным законченным объектом был бы очевиден и личный опыт художника, последовательность ментального процесса автора в ходе реализации творческой задачи.

В конце 1960-х годов в первых выставках «земляного искусства» в США, вместе с названными американскими художниками принимал участие и англичанин Ричард Лонг. В целом художественный метод Р. Лонга в значительной степени отличается от методов Р. Смитсона и М. Хейцера. Скорее, его творчество близко по концепции итальянскому арте повера. Типичные произведения Р. Лонга представляют собой геометрические композиции, выложенные на поверхности земли или в пространстве художественной галереи из камней, дерева, песка, даже речного ила. Они строго геометричны и обычно строятся на основании правильного круга или линии. В этом Лонг действительно сближается с американским минимализмом, а также — во внимании к фотофиксации своих работ, наподобие фотодокументации художественных акций. Заметим, что применение фотографии, переводящей восприятие трехмерного искусства в область «чистой концепции», в конце 1960-х — начале 1970-х годов получило теоретическое обоснование прежде всего в эссе и интервью Р. Смитсона [7].

Как и работы американских представителей «земляного искусства», «круги» и «линии» Лонга обращены к действительной или вымышленной истории, напоминающей группы камней или кусков дерева, использовавшихся в доисторических и примитивных культах. В той же степени очевидна их близость с дольменами и кромlechами, яркие образцы которых сохранились на территории Британии (самый известный — Стоунхендж). Главное отличие его композиций от работ Р. Смитсона, М. Хейцера и К. Андре состоит в том, что они не предполагают тесной связи с местом, равноценно располагаясь и в природном окружении, и в пространстве художественной галереи, даже внутри старинных дворцов. Произведения перечисленных американских художников неотделимы от своего месторасположения, являющегося

одной из ключевых составляющих их смысла. Р. Лонг в большей степени воспринимает органический и минеральный материал как объект реальности, который, путем компоновки в геометрические структуры, становится автономным, самостоятельным художественным объектом (рис. 8).

Характерно, что работы Р. Лонга не предполагают активного вмешательства в пространство, природное или интерьерное, существуя как бы параллельно с ним (рис. 9). Это сближает его произведения с образцами модернистской пластики (например работами Г. Мура), которые в конце 1960-х — 1970-е годы начали устанавливать в пространстве традиционной архитектуры. В то же время композиции Р. Лонга вполне соответствуют концепции «скульптуры в расширенном поле», предполагая альтернативные варианты трактовки и соотносённости с другими видами искусства. В них не выявлена художественная манера или стилистика, поскольку художественная обработка природных объектов сведена к минимуму. Они решительным образом отрицают автономность модернистской пластики как независимого вида искусства, предлагая вместо этого автономность «художественного пространства», организованного объектами, взятыми из природного ландшафта.

Это автономное пространство является здесь эквивалентом «места» в понимании Р. Смитсона. Оно — неотъемлемый элемент художественного произведения, перестающего быть объектом искусства при разрушении выстроенной системы пространственной взаимосвязи своих элементов. Следует заметить, что метод Р. Лонга лучше определять как ленд-арт. Ленд-арт — один из синонимов «земляного искусства», не ассоциирующийся напрямую с творчеством американских «почвенных» художников, а представляющий собой некое более общее определение.

Использование натуральных объектов в английском искусстве новейшего периода не исчерпывается композициями Лонга, организующими пространство по принципу «вещи-в-себе». В одной из публикаций в серии «Паблик-арт: страницы истории» [8] речь уже шла об относительно современных скульптурных садах и парках, играющих роль своеобразного выставочного пространства. Подобная концепция организации природного ландшафта была актуальна для произведений Г. Мура, Б. Хепурт, их последователей и единомышленников. В конце 1970-х годов, одновременно с разработкой нового, расширенного понимания образа скульптуры и ее соотносённости с пространством, появляются новые скульптурные парки, в которых художественные объекты понимаются в более тесной взаимосвязи со своим расположением.

Наиболее значительным английским скульптурным парком этого типа является Грайздейл-форест в графстве Кумбрия. С 1977 г. здесь предоставляются места для организации выставок, где большинство экспонатов создается из природных материалов. Одним из первых художников, работавших в Грайздейл-форесте, был Дэвид Нэш, установивший на одной из лесных полян в 1978 г. «Рогатый треножник» — конструкцию высотой около 8 метров, состоящую из трех соединенных между собой длинных веток. Впоследствии Д. Нэш продолжил работать в этом направлении, характерным примером чему является его работа «Ясневый купол» (рис. 10), созданная из живых саженцев ясеня, до сих пор продолжающих расти и увеличиваться.

Большинство художественных работ, находящихся в парках наподобие Грайздейл-фореста, не выявляют авторской манеры, ориентируясь на общие примеры «стихийной архитектуры», хотя некоторые художники, участвующие в подобных



Рис. 7. Роберт Смитсон. Спиральная дамба. 1969–1970 гг. Большое Солёное озеро, Юта



Рис. 8. Ричард Лонг. Линия в Ирландии. Временный объект. 1974 г.



Рис. 9. Ричард Лонг. Берлинский круг. 2011 г. Музей современного искусства «Гамбургский вокзал», Берлин

проектах, используют именно авторский подход, предлагая иной метод вовлечения природы в пространство художественной композиции. Так, британский скульптор Питер Рандалл-Пейдж известен своими пространственными композициями, в которых он использует гигантские ракушки, высеченные им из известняка. Эти ракушки могут располагаться на траве или находиться в каменных нишах, как, например,



Рис. 10. Дэвид Нэш. Ясневый купол. 1977 г. Блайнай-Фестиниог, Уэльс



Рис. 11. Питер Рэндалл-Пейдж. Придорожная скульптура. 1988 г. Нью-Майлстоун, Дорсет



Рис. 12. Питер Рэндалл-Пейдж. Fructus. Фестиваль современной скульптуры Blickachsen 9. 2009 г. Франкфурт

в парке Нью-Майлстоун в графстве Дорсет (см. рис. 11). Их связь с окружающим природным пространством проявляется на глубинном уровне. Материал произведений П. Рандалл-Пейджа — известняк — является продуктом органического процесса, состоящим из окаменелостей, образовавшихся собственно из раковин. К тому же скульптор использует именно те породы известняка, которые добываются в районах установки его работ. В связи с этим смысл произведений следует определить как исторический, обращенный к органической памяти той или иной местности и, тем самым, обретающий с ней тесную взаимосвязь. Другие его произведения представляют собой масштабные каменные объекты, использующие идею окаменелости в ином проявлении, более художественном. Например, это могут быть огромные образования, напоминающие по форме фрукты и являющиеся постмодернистским отголоском эстетики сюрреализма (см. рис. 12).

В настоящее время разработаны различные подходы к формулировке синтеза искусства и ландшафта и к использованию темы природы в искусстве. Сейчас сложно говорить о том, какой именно из них представляет собой магистральную тенденцию, способную на дальнейшее плодотворное развитие. Очевидно, что здесь также большую роль играет экологическая тематика, парадоксальным образом ставшая наиболее актуальной в современном искусстве стран Скандинавии, где сама по себе проблема экологии практически отсутствует. В русском искусстве новейшего времени также можно говорить об отдельном жанре художественно-ландшафтного синтеза, но его проявления, к сожалению, не вполне оригинальны, чтобы говорить о них в глобальном контексте. В целом, наиболее интересная разработка данной темы представлена в творчестве американских и британских художников, главные творческие идеи которых были сформулированы в конце 1960-х — 1980-е годы.

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. *Moore H.* Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. 320 p.
3. *Hammacher A. M.* Barbara Hepworth. London: Thames & Hudson, 1987. 216 p.
4. *Causey A.* Sculpture since 1945. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988. 304 p.
5. *Smithson R.* A Provisional theory of non-sites. URL: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> (дата обращения: 28.12.2014).
6. *Краусс Р.Е.* Скульптура в расширенном поле // Краусс Р.Е. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–288.
7. *Norvell P.* An interview with Robert Smithson, 1969 // Modern Sculpture Reader / ed. by J. Wood, D. Hulks, A. Potts. Leeds: Henry Moore Institute, 2007. P. 285–296.
8. *Котломанов А. О.* Паблик-арт: страницы истории. Британские парки скульптуры второй половины XX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 97–106.

Статья поступила в редакцию 15 января 2015 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; kotlomanov@yandex.ru
Kotlomanov Alexander O. — Ph.D.; kotlomanov@yandex.ru