

*А. О. Котломанов*

## **ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ. «ОБЩЕСТВЕННАЯ СКУЛЬПТУРА» В ПОСЛЕВОЕННОЙ БРИТАНИИ**

Термин «паблик-арт» пришел в Россию сравнительно недавно и быстро приобрел популярность в нашей художественной и околохудожественной среде. Его русский перевод — «общественное искусство», зачастую можно встретить и другие объяснения этого феномена — от «искусства в общественном пространстве» до определения, помещенного на страницы интернет-ресурса [www.propublicart.ru](http://www.propublicart.ru): «Паблик-арт — это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры, в общественном пространстве, рассчитанная на коммуникацию со зрителем, в том числе и неподготовленным, и проблематизацию различных вопросов как самого современного искусства, так и того пространства, в котором оно представлено». Далее, после этого набора слов как будто бы энциклопедической направленности следует не менее примечательное пояснение — «Определение сформулировано в результате дискуссии 25 ноября 2009 года в Нижнем Новгороде. Участники дискуссии: Анна Гор, Валентин Дьяконов, Ольга Лопухова, Андрей Паршиков, Юрий Пластинин, Юрий Самодуров, Ольга Татосьян» [1]. Можно подумать, что весь цвет отечественного искусствоведения и арт-критики совершил десант в Поволжье, чтобы, втайне посоветовавшись, выработать наконец столь необходимое для российского искусства объяснение двух загадочных английских слов *public* и *art*. Конечно, все это скорее забавно, чем серьезно, хотя и вполне характерно для ситуации в отечественном художественном сообществе, где любителя не всегда просто отличить от профессионала. Стоит ли, вообще говоря, объяснять значение термина «паблик-арт»? Наверное, нет, поскольку смысл заложен в нем самом, это именно «общественное искусство», и ничего более. У зарубежного паблик-арта есть своя полувековая история, доказывающая, помимо всего прочего, что его идея оказалась неосуществимой на практике уже в самом начале, когда первые объекты «общественного искусства» начали устанавливать в западноевропейских и американских послевоенных городах. В особенности ярко этот экспериментальный процесс проявил себя в Британии, где начиная с 1940-х годов все в большей степени заявляло о себе новое художественно-пластическое движение, подарившее миру такой сложный и многообразный феномен, как современная британская скульптура.

Одной из основных характеристик английской скульптуры второй половины XX в., по сравнению с предшествующим временем, было изменение ее социального статуса. Если в 1910–1930-е годы современная пластика лишь в единичных случаях получала выход в общественное пространство, то после 1945 г. она стремительно завоевывает статус искусства, ориентирующегося на восприятие широкой публики. В связи с этим характерны два термина, применимые к современной скульптуре — «общественная скульптура» и «скульптура в обществе». Их разделение условно, по-

---

*Котломанов Александр Олегович* — канд. искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)

сколькo и в том и в другом случае произведение скульптуры характеризуется одним существенным фактом — размещением в доступном для публики пространстве. Это произведение может ориентироваться на привычные жанры монументальной пластики — памятник, мемориал, монументально-декоративную скульптуру и т. д., а может быть абстрактной формой, «вещью в себе». Однако понятие «общественная скульптура» предполагает и непосредственную вовлеченность в общественную среду, и наличие социально важной функции, в то время как «скульптура в обществе» лишь использует общественное пространство как место экспонирования. Отличительной особенностью истории английской скульптуры второй половины XX в. было то, что развитие ее экспериментальных, современных во всех смыслах форм становилось фактом деятельности не только элитарной среды небольших художественных сообществ и групп, как это было в 1910–1930-е годы, но и английской (и зачастую мировой) культуры в целом. При всех своих амбициозных устремлениях пластика западного модернизма, в том числе и английского, формировалась в пределах камерных форм, пространством которых служили небольшие выставочные залы, а в большинстве случаев — мастерские художников и отдельные частные собрания. Что касается уже 1940–1950-х годов, то это было не только время широкого признания движения художественного модернизма (одновременно со снижением радикальной направленности творчества ведущих мастеров этого движения), но и период универсальной смены эстетических ориентиров, когда формы, выработанные творчеством модернистов, стали составляющей общекультурной традиции. Именно поэтому во второй половине XX столетия современная скульптура смогла, наконец, обрести пространство — путем размещения в городской и природной среде. В Англии этот процесс, актуальный для всех ведущих европейских государств и США, получил мощную поддержку со стороны ряда государственных и общественных организаций и, в общем, лояльно принимался обществом, проникшимся, по выражению английского художника и теоретика искусства Виктора Пасмора, «духом реконструкции» [2, p. 213].

Существенным шагом вперед в этом направлении стали большие скульптурные экспозиции на открытом воздухе. Так, в мае 1948 г. Совет Лондонского графства открыл первую выставку современной скульптуры в Баттерси-парке, имевшую широкий общественный резонанс и вызвавшую к жизни множество аналогичных проектов. Лондонцам и жителям других английских городов она особенно запомнилась новой группой Генри Мура «Три стоящие фигуры», в которой они увидели олицетворение стойкости горожан в военное время. По словам искусствоведа Маргарет Гарлэйк, эта скульптура Мура стала «прототипом новой формы общественного искусства послевоенного времени» [2, p. 212] — неотъемлемой части возрождавшихся и реконструировавшихся после Второй мировой войны английских городов.

Заметим, что принятый в западном искусствознании термин «общественное искусство» (public art), и производное от него «общественная скульптура», уже изначально проблематичны, поскольку, во-первых, неясно, что в этом случае следует понимать под обществом, и во-вторых, касательно определения «общественная» возникает вопрос, что или кто делает ее «общественной» — собственное значение, заказчик или расположение? Если вместо словосочетания «общественная скульптура» употреблять определение «скульптура в общественных местах», то ее расположение становится определяющим фактором в формировании «общественного»

качества. Однако в этом случае возникает другой вопрос: что делает то или иное место общественным — доступность или польза? Следующим следствием проблемы «общественной скульптуры» будет также вопрос о том, в каком контексте следует рассуждать о ней — в художественном или социологическом.

«Общественное искусство» (и «общественная скульптура» в частности) — искусство пространств без какого-либо определенного собственника, мест «общественного пользования». В идеале, «общественное искусство» не может находиться в пределах галереи, в музее, в частном доме, оно исключает владельца — частного или корпоративного. В противоположность «музейному» искусству оно, помимо собственно эстетической ценности, обладает неким объединяющим началом. В этом смысле наиболее очевидным примером «общественной» скульптуры будет мемориал. Между двумя мировыми войнами «общественным искусством» были военные мемориалы как символы коллективного сплочения, «места общей памяти». Однако после Второй мировой войны мемориал как вид монументальной скульптуры оказался на перепутье различных идеологических и творческих устремлений. Возможно, наиболее яркий и внешне впечатляющий образец мемориала послевоенного времени был предложен советским искусством. Он прежде всего характеризовался реалистическим характером художественного решения с акцентировкой внешней экспрессии и выражением пластических идей через подавляющий гигантизм масштаба. Необходимо в связи с этим заметить, что Советский Союз в послевоенный период распространил всю полноту своего влияния и на государства Восточной Европы — в том числе и на изобразительное искусство этих стран. Путь, согласно которому скульптура использовалась предвоенными диктатурами, и который был продолжен новым, послевоенным разделением мира, внес в этот вид искусства политическое измерение. Пафосный реализм скульптуры Советского Союза и нацистской Германии, образно отражавший идеи этих режимов, ассоциировался с конкретными политическими доктринами, что в значительной степени способствовало скептическому отношению к такому способу художественного выражения в искусстве стран Западной Европы и США. В то же время именно фигуративный способ пластической репрезентации оставался наиболее адекватным и понятным путем обращения к широкой аудитории, что показывают первые примеры западноевропейской монументальной скульптуры послевоенного времени. Традиция европейской фигуративной скульптуры была в то время достаточно сильна и в первой половине — середине XX в. была значительно обогащена творческими находками таких мастеров, как Аристид Майоль, Антуан Бурдель, Шарль Деспю, Герхард Маркс, Георг Кольбе, Вильгельм Лембрук, Марино Марини, Артуро Мартини и Джакомо Манцу.

Среди наиболее интересных послевоенных монументов — «Разрушенный город» (Роттердам, 1947–1953), созданный выдающимся скульптором Осипом Цадкиным. «Разрушенный город» — памятник разрушению большей части Роттердама во время немецкого авианалета в ночь на 14 мая 1940 г., приведшего к капитуляции Нидерландов. Установленный в Роттердаме, он воспринимается как национальный мемориал. Однако известно, что Цадкин начал работать над ним, будучи в Париже, находясь под впечатлением от увиденных в 1946 г. руин французского города Гавра. Возможность того, что эта скульптура будет воздвигнута в Роттердаме, появилась лишь во время выставки Цадкина в Амстердаме в 1948 г., а заказ на его установку относится к 1951 г. Цадкин пытался найти способ репрезентации, сила которого была

бы адекватна силе эмоции. Он использовал кубистические формы наравне с реалистическим выражением внутренней идеи, что поначалу вызвало негативную реакцию критики, мотивация которой была вполне понятна. Создавая этот памятник, Цадкин использовал приемы, сближавшие его работу с военными монументами в СССР и в странах Восточной Европы. Сама по себе форма «Разрушенного города» напоминала о кубистической скульптуре, однако явное выражение эмоционального состояния, усиленное масштабом, превращало его в модернизированную версию традиционного памятника. На изменение отношения к «Разрушенному городу» во многом повлиял английский художественный критик Джон Бергер, в 1960 г. назвавший его «лучшим военным монументом в Европе» [3, p.18], а Цадкина — одним из немногих современных скульпторов, способных апеллировать к широкой публике. Выразительность «Разрушенного города» как мемориального монумента является следствием совпадения собственно пластической выразительности с выбранным для данного произведения контекстом, поскольку Цадкин, как и другие скульпторы, отождествляющиеся с модернистским движением, в большей степени был заинтересован проблемами формы, а не содержания.

Вариантом нового монумента была и композиция Мура «Три стоящие фигуры». Его скульптура не была ни формой прославления человека или идеи, ни мемориалом, но в то же время она сохраняла символический смысл. Необходимо отметить, что выставка в Баттерси-парке, где, помимо работы Мура, было представлено уникальное собрание произведений скульпторов европейской традиции, дала идеальную возможность выявить основные качества современного монумента. Роберт Мелвилл предпринял попытку анализа этой проблемы и выявил тот подход, который сохранял условную дистанцию и анонимность «общественного монумента». По сюжету и стилистике этот монумент должен избежать изображения определенного события и ориентироваться на благородную строгость произведений Лембрука и Майоля, а не перенимать стиль вне «европейского канона», например стилистику африканской пластики, отражение которого Мелвилл видел в работах Липшица. Мелвилл также подчеркивал функциональность скульптуры, и хотя его утверждение, что фигуры Мура были «модификаторами ландшафта <...> оказывающими непосредственное воздействие на свое окружение» [2, p.216], характерно для взгляда на скульптуру, расположенную в парке, оно доказывает, что особая цель должна сопутствовать общественному искусству. В 1956 г. Совет Лондонского графства, при поддержке Художественного Совета, выдвинул программу по украшению многих общественных зданий произведениями искусства, что внесло значительный вклад в формирование нового представления об «общественном искусстве». Среди десятков художников, создававших произведения для общественных мест, Мур занимал особенную позицию, несмотря на его нелюбовь к подобным заказам, которая вынуждала «общественных патронов» выбирать подходящие скульптуры из того, что было у него в мастерской.

Композиция «Три стоящие фигуры», в которой многие видели монумент стойкости жителей Лондона, выдержавших войну, была в действительности работой, в начале планировавшейся для покупки Музеем современного искусства в Нью-Йорке и ассоциировавшейся скорее с абстрактно-универсальным образом, чем с чем-то конкретным. По поводу другой своей известной работы, установленной в 1965 г. в нью-йоркском Линкольн-центре, Мур говорил: «Я не видел человека или произ-

ведение скульптуры, о которых я бы сказал, что они превосходно выглядят с любой точки зрения. Я просто не знаю таких примеров. Когда я имею дело с архитектурной ситуацией, я стараюсь осознать те вещи, которые могут быть помехой. Существует верный размер для каждой такой ситуации. Я думаю, что скульптура для Линкольн-центра соотносит свой размер с четырьмя зданиями вокруг нее, а также с плазой, находящейся рядом. Это та вещь, о которой я пытался думать. Я не работаю с архитекторами, за исключением тех случаев, когда речь идет о таких обобщенных проблемах, как размер. Я не люблю делать заказные работы, заключающиеся в том, что я пойду и посмотрю на какое-то пространство и затем что-то для него придумаю. Если однажды меня попросят подумать о скульптуре для какого-то конкретного места, я постараюсь выбрать что-то, что я уже сделал, или то, над чем работаю. Но я не буду специально пытаться что-то придумать именно для этого пространства» [4, р. 244].

При невозможности найти синтезированный образ скульптуры и архитектуры, скульптура второй половины XX в., и творчество Мура в частности, показали примеры, когда пластика, существуя в архитектурном контексте, «воспринимает» архитектуру всего лишь в качестве фона, а архитектурное окружение — как выставочное пространство. Мур в целом с большой долей скепсиса относился к возможности сотрудничества современного скульптора и современного архитектора. Он в своих текстах и интервью говорил прежде всего о том, что скульптура должна быть абсолютно независимой: «Скульптура отлична от архитектуры. Она создает организмы, которые должны быть завершены в самих себе. Архитектор имеет дело с практическими условиями, такими как удобства, стоимость и т. д., которые чужды художнику; это абсолютно реальные проблемы архитектора, отличающиеся от проблем, стоящих перед скульптором. У скульптуры должна быть собственная жизнь. Скульптура должна не только создать впечатление маленького объекта, вырубленного из большого блока, но и заставить зрителя почувствовать, что он видит содержащуюся внутри органичную силу, исходящую от нее» [5, с. 259]. А вот его объяснение невозможности синтеза искусств в модернистской архитектуре: «Лучшие архитекторы моего поколения серьезно начали думать о скульптуре во взаимодействии с их зданиями в конце 1930-х годов. Когда они к этому подошли, некоторые уже были убеждены, что скульптуру нужно использовать не на здании, а вне его, в пространственной взаимосвязи. Прелесть этой идеи заключается в том, что скульптура должна обладать своей собственной сильной сущностью» [5, с. 264].

Практически все монументальные бронзовые произведения Мура, принимаемые многими за заказные работы или даже за памятники, на самом деле — это увеличенные версии его небольших скульптур, изначально не связанных ни с каким-либо конкретным местом установки, ни с ориентацией на предполагаемое окружение, природное или архитектурное. «Крест Гленкилн», «Ядерная энергия» и «Поверженный воин» — скульптуры, приобретшие смысл благодаря контексту. В целом, оценивая Мура в контексте проблематики «общественного искусства», надо сказать, что его творчество — феномен, к которому все-таки не стоит применять общие критерии. Несмотря на первостепенную роль Мура в истории современной английской скульптуры, он, скорее, представлял собой художника универсальной направленности. В его работах всегда превалирует авторская интонация, поэтому соотнесение их с какой-либо определенной тематикой или функцией может иметь только формальное значение.

Важнейшим событием в истории послевоенной «общественной скульптуры» был международный конкурс проектов памятника Неизвестному политическому заключенному, состоявшийся в Лондоне в 1951 г. Значимость этого конкурса определялась не только его ролью в развитии английской художественной культуры, но и тем, что он показал глубину разногласий между модернистской пластикой и требованиями, выдвигаемыми к монументальной скульптуре. Организацией его занимался лондонский Институт современного искусства, директором по планированию которого незадолго до этого был назначен американец Энтони Дж. Кломан. Именно Кломану, заручившемуся финансовой поддержкой крупных американских предпринимателей, принадлежала идея объявить масштабный международный конкурс на эту тему, что вызвало достаточно широкий отклик в мировом художественном сообществе. В итоге, однако, большая часть представленных макетов и эскизов имела английское происхождение. Организационный комитет и международное жюри включали в себя, в основном, руководителей художественных галерей, искусствоведов и художников, в том числе Мура, Рида и тогдашнего президента Института современного искусства Роланда Пенроуза. Главный приз конкурса достался английскому скульптору Реджу Батлеру, второй приз поделили между собой Барбара Хепворт, Наум Габо, Антуан Певзнер и итальянский скульптор Мирко Базальделла.

Характерно, что везде, кроме Англии (где конкурс преподносился как дань памяти и жест гуманитарного характера), конкурс понимался в качестве политически ангажированного мероприятия, смыслом которого было переписывание истории Второй мировой войны в пользу идеи конфронтации Востока и Запада. Такая трактовка основывалась на предложении об установке будущего монумента на возвышенности в Западном Берлине, где бы он воспринимался антиподом известному произведению скульптора Е. В. Вучетича и архитектора Я. Б. Белопольского, памятнику «Воину-освободителю», установленного в 1949 г. в Трептов-парке в Восточном Берлине. Политический характер конкурса подчеркивался требованием организаторов, чтобы каждый его официальный участник делегировался непосредственно от той или иной страны, а не в индивидуальном порядке. Примечательно также, что в конкурсе приняли участие только страны «капиталистического мира».

Ведущим стилистическим направлением представленных на конкурс произведений была абстракция. Победивший проект был в этом смысле исключением из общей тенденции. Редж Батлер, применяя смелую для того времени технику металло-сварки [6, р. 165], соединил в своей работе два образа — фигуративный и абстрактный. В нижней части композиции находится группа из нескольких человеческих фигур, которые накрываются много большей по масштабу гигантской башнеподобной конструкцией. Произведение Батлера, по сравнению с абстрактными эскизами, получившими второй приз, выглядело значительно менее радикально, и жюри, отдав ему гран-при, пошло на компромисс со вкусами публики, сделав выбор между реализмом и полностью абстрактным образом. Однако реакция зрителей конкурсной экспозиции была в целом отрицательной, поскольку эскиз воспринимался, скорее, абстрактно-конструктивистским произведением, что вызывало явное противоречие с декларированной в его теме гуманистической идеей. Разница между решением жюри и реакцией публики была столь велика, что в итоге конкурс завершился фактически ничем. Памятник Неизвестному политическому заключенному остался

всего лишь проектом, макет которого сейчас хранится в лондонской Галерее Тейт. В широком смысле вся эта история обозначила глубокий разрыв между устремлениями современного искусства и вкусами общества, для которого и предназначалась масштабная мемориальная скульптура.

Что касается реакции художественной критики на работы победителей конкурса, то здесь характерен отклик английского искусствоведа Уильяма Гонта: «Имеет ли право абстрактная скульптура, столь увлеченная “ценностями формы” и столь антисюжетная, быть интерпретацией какой-либо темы? В этом заключается главная сложность, и необходимо заметить, что некоторые участники не предложили ничего, что отличалось бы от того, что они делали ранее, не задаваясь целью следовать конкретной теме. Они поменяли названия, но не работы. Только случайная деталь в виде поперечной диагонали отличает “Заключенного” Барбары Хепворт от ее, скажем, “Трех форм во взаимосвязи”. То же можно сказать и об эскизах Антуана Певзнера, Наума Габо <...> Второй вопрос <...> который волнует множество людей: означают ли результаты этого конкурса начало новой эпохи в истории монументальной скульптуры, или они говорят о ее угасании?» [3, p. 78].

Несмотря на очевидно неудачный результат конкурса, его все-таки нельзя считать полным провалом. Благодаря беспрецедентному количеству участников и широкому общественному резонансу он стал одним из важнейших этапов популяризации современной пластики. Что касается доминировавшей в нем абстрактной скульптуры, то в этом отражался тот факт, что в западных странах старались по возможности избегать выражения человеческих эмоций в скульптуре. Это не означало, что фигуративная пластика уже не имела права на существование. До конца 1950-х годов, ко времени проведения выставки «Новые образы человека» в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1959), фигуративность в какой-либо интерпретации оставалась ведущим способом выражения в скульптуре даже среди молодых художников. Однако эти скульпторы стремились или к воплощению отвлеченного мифологического образа или созданию обобщенных фигур с сильным эмоциональным содержанием, зачастую с элементами деформации — их привлекала скорее внеисторическая направленность смысла, а не актуальность настоящему.

Чтобы скульптура как «общественное» искусство была жизнеспособна после 1945 г., она должна была выработать новые формы, функции и значение. В послевоенном британском обществе преобладал дух возрождения и реконструкции и желание забыть прошлое, хотя само по себе это «забывание» не предлагало каких-то идей потенциальному «общественному художнику». Этот процесс должен был предложить пути, в которых искусство, открытое всеобщему обозрению, могло бы приобрести какое-то социальное значение. Когда одновременно с возрождением Лондона и других разрушенных английских городов, таких как Ковентри и Плимут, возникла новая разновидность урбанистического организма, то здесь наиболее явным путем создания «общественной скульптуры» было ее использование для декорации общественных зданий. Следующей возможностью внедрения современной пластики в общественное пространство — после синтеза с архитектурой — была ее адаптация к роли «спутника» какого-либо здания путем указания на его функцию. Здесь английское «общественное искусство» предлагало большое разнообразие форм, варьировавшихся от сугубо декоративных работ вроде «Фавна и гуся» (1959–1960), выполненного Джорджем Эрлихом для дома престарелых в районе Бетнал-Грин

(Лондон) до таких монументальных произведений, как «Семейная группа» Генри Мура (1954) в Харлоу.

Важной чертой английского послевоенного паблик-арта было то, что, несмотря на его модернистскую, в целом, направленность и демонстрацию духа обновленного общества, оно стало основным «местом встречи» модернизма и традиции. Художники, создавая произведения «для общества», шли на компромисс с его вкусами, делая свои работы более приемлемыми для общественного восприятия. Тогдашние дискуссии об «общественном искусстве», в основном, фокусировались на «новом гражданском искусстве», на том, как передать его характерные черты. Дискуссия определялась тем, что только монументальная скульптура, принятая публикой, способна примирить «современное искусство с цивилизацией, которая дала ему жизнь» [2, р. 215]. Таким образом, паблик-арт играл решающую роль в наведении мостов между современным художником и широкой публикой.

Ярким примером нового «общественного искусства» стала неофициальная эмблема лондонского Фестиваля Британии 1951 г. — объект-конструкция «Скайлон» (сталь, высота около 90 м, не сохранился). Благодаря своей техногенной природе, «Скайлон» имел связь с настоящим, и с будущим — через идею научного прогресса. В нем не было намека на прошлое, и он не поднимал проблемы мемориала. Конкурс на проект «Скайлона», определенного организаторами Фестиваля как «вертикаль будущего», был ориентирован на архитекторов и был выигран компанией Powell & Moya. В целом, скульптура, представленная на Фестивале Британии, сочетала работы мастеров различных стилей и возрастов. Среди них был, например, «Стабиль (Кипарис)» Линна Чедвика — открытая вертикальная металлическая конструкция, имевшая схожие черты со «Скайлоном», но в отличие от него представленная таким образом, чтобы ее можно было сразу определить как садово-парковую скульптуру и ассоциировать по названию с деревом. «Скайлон» в отличие от других скульптур, занял центральное место на Фестивале и стал воплощенным символом технологического прогресса именно благодаря своей схожести с индустриальными конструкциями и функционалистской архитектурой, в то время как остальные представленные там произведения были всего лишь украшениями ландшафта. «Скайлон» воспринимался нефункциональным эквивалентом находящегося рядом с ним гигантского Купола открытий, внутри которого демонстрировались достижения британской науки. «Скайлон» имел свое конкретное место, в то время как остальные скульптуры были «безместны», т. е. могли бы быть установлены где угодно. Как воплощение науки и технологии, «Скайлон» был универсален и как бы принадлежал всему человечеству. Не будучи в полном смысле этого слова скульптурой, этот монумент стал моделью для многих абстрактных скульптур, установленных впоследствии в общественных местах, особенно в США, и выполненных из прочных современных материалов. Вообще говоря, характерно, что уже к 1960-м годам «общественное искусство» стало восприниматься неким статусным символом штаб-квартир крупных корпораций, бизнес-центров и огромных офисных зданий, выработав к этому времени такую форму, как американский «плаза-арт» [7, р. 97]. Не приобретя какой-либо определенной роли или хотя бы определенной формы, к началу 1960-х годов паблик-арт, в основном, определялся не обществом, а заказчиками.

Уже в 1950-е годы, после неудачного конкурса на памятник Неизвестному политзаключенному, после размещения скульптуры на лондонском Фестивале, в пар-

ках, понятие «общественная скульптура» в идейном смысле заменилось понятием «скульптура в обществе». Вторая категория может занимать то же место, что и первая, но занимать только временно, пока оно экспонируется в общедоступном пространстве. Здесь на передний план выступает фактор принадлежности, собственности. «Общественная скульптура» может быть предметом исключительно общественной, коллективной собственности. «Скульптура в обществе» ассоциируется прежде всего с творчеством художника, т. е. продолжает принадлежать ему.

Во второй половине XX в. эта «частная» скульптура стала весьма часто использоваться для временного и постоянного экспонирования в общественных местах, как бы заполняя пробел, оставленный после невозможности создания настоящей «общественной скульптуры». Последствием этого процесса стало стремительное расширение вкусовых и стилистических критериев современного «трехмерного искусства», когда западноевропейская и американская скульптура только с большим трудом и обязательно через компромисс получала возможность выхода к массовой аудитории. В сознании большей части современного общества до сих пор продолжает сохраняться традиционный образ монументальной пластики, сформировавшийся к началу прошлого столетия и так и не нашедший себе адекватной альтернативы. Споры об «общественном искусстве», или паблик-арте, по инерции продолжаются и сегодня, но стоит признать, что это направление вряд ли можно считать перспективным. История искусства второй половины XX в. показала, что в современной художественной культуре дух индивидуализма много важнее всего того, что связано с «общими ценностями». Именно свобода от внешних ограничений, в том числе и обусловленных вкусами и традициями общества, выделяет современное искусство в ранг уникального культурного феномена.

#### Литература

1. Паблик-арт — это... // Про паблик-арт. — URL: <http://propublicart.ru/article?id=6> (дата обращения: 25.03.2013).
2. *Garlake M.* New art new world: British art in postwar society. New Haven; London: Yale University Press, 1998. 279 p.
3. *Causey A.* Sculpture since 1945. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988. 304 p.
4. *Moore H.* Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley: University of California Press, 2002. 320 p.
5. *Мур Г.* О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура '78: сб. статей. М.: Сов. художник, 1980. С. 255–268.
6. *Spalding F.* British art since 1900. London: Thames and Hudson, 1986. 252 p.
7. *Senie H. E.* Contemporary public sculpture: tradition, transformation and controversy. New York; Oxford: Oxford University Press, 1992. 276 p.

Статья поступила в редакцию 4 марта 2013 г.