

А. О. Котломанов

ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ПОИСКИ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В БРИТАНСКОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Ведущей формой контакта и столкновения идей в послевоенной скульптуре были поиски ее синтеза с архитектурой. Под синтезом в этом случае подразумевается использование скульптуры в системе декорации зданий, а также участие скульптуры в формировании архитектурных ансамблей. Само явление художественного синтеза свойственно, скорее, культурам далекого прошлого. Древний Египет, Месопотамия, классическая античность и Древняя Америка оставили замечательные примеры союза искусств на равноправной и органичной друг другу основе. В искусстве Западной Европы органичный синтез скульптуры и архитектуры был характерен для готики, ренессанса и барокко. В дальнейшем варианты синтеза стандартизировались, и в системе контакта двух искусств преобладали формы, основанные на классических греко-римских прототипах и приобретающие со временем типовой характер.

Средневековая Англия оставила достаточно много примеров органичного использования скульптуры в архитектурной системе. Прежде всего это видно на примере церковного зодчества (Глочестерский собор, Уэльский собор, собор в Винчестере и др.). С XVII в. английская архитектура начинает все больше использовать классицистические формы декорации, обычно в аскетичном варианте, не допускающем богатых пластических решений. С этого времени взаимосвязь двух видов искусства стала приходить в упадок. Английская архитектура XVIII–XIX вв., не считая неоготических стилизаций, достаточно скупой использовала скульптуру, хотя во второй половине XIX в. здесь наметилось некоторое оживление творческой активности. Примеры композиции пластики и зодчества, в основном, имели место в лондонских административных зданиях, а также в отдельных образцах официальной архитектуры других крупных городов Англии. Что касается английских скульптурных монументов XVIII–XIX вв., то в них очевидно следование европейскому «мейнстриму» того времени, тяготение либо к классицистическим формам, либо эклектическое использование декоративно-пластических элементов. Для английской монументальной скульптуры XVIII–XIX вв. характерна массивность и холодность, четкость линий и невнимание к живописно-световому решению. Британская академическая пластика, достигшая, несомненно, высокого профессионального уровня, тем не менее мало выделялась на общеевропейском фоне. Ситуация в британской скульптуре стала меняться только в первой половине XX в., что было во многом связано с практикой местного модернистского движения.

Утопические устремления модернизма по радикальному обновлению художественной культуры распространились и в направлении реформирования привыч-

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: kotlomanov@yandex.ru

© А. О. Котломанов, 2013

ного образа взаимосвязи скульптуры и архитектуры. Если говорить о западноевропейской скульптуре в целом, то первые попытки создания нового монумента с использованием контакта с архитектурными элементами были сделаны Роденом — в памятнике Бальзаку и во «Вратах ада». «Врата ада» должны были служить дверьми некоему оставшемуся в проекте музею прикладного искусства, а памятник Бальзаку — установленным в Париже в специально отведенном для этого месте. Ни та, ни другая скульптура, известные по множеству версий, находящиеся в различных музеях мира, не стали монументами в полном смысле слова, поскольку заказ на обе эти работы не состоялся. По мнению Розалинд Краусс, выраженному в ее эссе «Скульптура в расширенном поле», «обреченность этих работ на роль монумента отпечатана на самой их скульптурной поверхности: «Врата ада» были настолько перенасыщены рельефами, что совершенно потеряли всякий функциональный смысл; пластическая же трактовка статуи Бальзака была решена с такой степенью субъективности, что даже сам Роден (судя по его письмам) не верил, что его работа будет принята городом» [1, с. 278]. В этих примерах, по мнению Краусс, отражается «предел логики монумента», так как они, предназначенные для вполне традиционных способов мемориальной и декоративной репрезентации, не соответствовали традиционному образу скульптуры, которая «предназначена определенным местам и предназначена говорить символическим языком о значении или назначении этих мест» [1, с. 277]. В целом неудача Родена характерна и для модернизма в целом, поскольку это художественное движение, ориентируясь на освобождение произведения искусства от всего лишнего, потеряло и связь скульптуры с ее расположением: «Именно в модернистский период скульптура определяется феноменом утраты места: монумент уподобляется некой абстракции, чистому обозначению или постаменту, функционально лишенному места и самореферентному» [1, с. 278]. Мысли Краусс справедливы в том смысле, что попытки модернистов создать монумент в его традиционном понимании были обречены на провал. Однако это во многом объяснялось и неподготовленностью самих мест установки к модернистским монументам. Сама идея нового монумента оставалась жива и проявляла себя в художественных концепциях модернизма, в большинстве случаев не находя возможности проявить себя в практической сфере. Прежде всего поиск синтеза скульптуры и архитектуры был характерен для эстетики Баухауза, правда, не нашедшей себе полноценного воплощения. К тому же, отдельные образцы монументальной модернистской скульптуры первой половины XX в. сами предлагали новый путь взаимосвязи двух искусств, лежащих в основании идеи монумента. Наиболее заметным примером здесь выступает мемориальный комплекс в Тиргу-Жиу в Румынии (1938), состоящий из массивных изваяний Константина Бранкузи, таких как «Стол молчания», «Ворота поцелуя» и «Бесконечная колонна». Произведения Бранкузи интерпретируют в пластике формы примитивной архитектуры, приобретая свойства монумента в органической связи со средой расположения.

В послевоенное время мысль о единстве искусств продолжала жить в творчестве художников и скульпторов, сохранивших идеалистические устремления первой половины столетия. Проблемы синтеза и, напротив, взаимного обособления скульптуры и архитектуры имели большое значение и для искусствознания послевоенного времени. В частности, Герберт Рид, рассуждая о проблематике монумента, сделал заключение, что со времен средневековья не существовало необходимого культур-

ного единства, которое сделало бы возможным развитие монумента. В книге Рида «Искусство скульптуры» (1956) выдвинута мысль о том, что скульптура обретает жизнь в качестве отдельного вида художественного выражения, только когда идея монумента приходит в упадок, потому что монумент — это типичное выражение неделимости (ныне утерянной) скульптуры и архитектуры. Г. Рид воспринимал модернизм как фрагментирующее явление, в то время как художественное единство, представляемое средневековым искусством, ушло безвозвратно. По его мнению, создание монумента в настоящее время невозможно именно из-за невозможности синтеза [2, р. 14].

Если «модернизм» применительно к послевоенной скульптуре означает акцент на пластических проблемах в отрыве от всех остальных, то и «функционализм» в архитектуре этого времени имеет схожее значение. Функционализм, насколько это возможно, определяет архитектуру в узком понимании человеческих потребностей, что делает ее неспособной делить одну территорию со скульптурой. Это вовсе не означает, что причиной невозможности синтеза двух искусств была только деятельность архитекторов. Все это было результатом развития как архитектуры, так и скульптуры, утвердивших себя уже в период расцвета формалистской эстетики в начале столетия в качестве обособленных категорий. Такая проблематичная ситуация в некоторой степени восполнялась тем процессом в эволюции скульптуры, который наметился с 1960-х годов. Начиная с опытов американского минимализма и английского «нового поколения» скульптура в своем расширенном понимании стала включать зрителя в контекст собственного пространства, собственной «территории влияния». Этот процесс разрушил четкие границы между художественными дисциплинами, и скульптура начала приобретать черты, свойственные архитектуре — формировать пространство, составляющее единое целое с персональным пространством зрителя. Отчужденность искусства от жизни была отвергнута, и в дальнейшем скульптура получила возможность непосредственного отражения в социальном пространстве.

Первые послевоенные десятилетия характеризовались, помимо всего прочего, признанием крупнейших модернистов и связанными с этим возможностями создания ими памятников «общественного искусства». Однако многочисленные примеры этого времени, связанные с приглашением художников принять роль создателя скульптуры для украшения зданий, в конечном счете, оборачивались принижением скульптуры, сведением ее до уровня вспомогательной декорации. Среди первых подобных примеров — «Прометей и орел» Жака Липшица для здания Министерства образования в Рио-де-Жанейро (1943–1944) и «Конструкция в пространстве» Наума Габо для здания De Vijenkorf в Роттердаме (1957). Прикрепленные к объему здания или установленные на его фоне, они оставались всего лишь декоративными элементами, что оправдывалось известным исследователем скульптуры, Каролой Гиедион-Велкер, тем, что они «придают жизнь зданиям и пространствам и в конечном счете — усиливают интерес к скульптуре в целом» [3, р. 23]. Для Гиедион-Велкер возможность для современных скульпторов работать с архитектурой виделась безусловно положительной. В примерах взаимного сотрудничества скульпторов и архитекторов она обнаруживала чувство современности, что прежде всего объяснялось ассоциацией этих работ с их расположением в странах со стремительно развивающейся экономикой. На самом деле, эти произведения представляли собой ранние образцы характерного прежде всего для США «плаза-арта» — художествен-

ного дополнения аскетичных форм функционалистской архитектуры. В послевоенное время далеко не все разделяли оптимистические идеи художественного синтеза. В книге британского искусствоведа Эндрю Кози «Скульптура после 1945 года» приводится высказывание известного немецкого историка искусства Эдуарда Триера, согласно которому следует признать разделение архитектуры и скульптуры: «Воззвания к синтезу двух искусств раздавались на протяжении многих лет все с возрастающей энергией, но в действительности мало что сдвинулось со стадии временных решений и обоюдного непонимания [архитекторов и скульпторов]» [4, р. 49]. Мнение Триера, как показала практика, было ближе к истине.

Английская скульптура второй половины XX в. представила широчайшее разнообразие примеров подхода к проблеме синтеза. Во-первых, такие мастера, как Генри Мур и Барбара Хепворт, начиная с 1940-х годов становятся центральными фигурами в международном контексте, что позволяет им участвовать в наиболее громких и почетных проектах, связанных с попытками синтеза искусств. Во-вторых, в самой Англии создаются благоприятные условия для использования современной пластики прежде всего в градостроительном контексте. Однако относительно благоприятной ситуации послевоенного времени предшествовал непростой период адаптации английской модернистской пластики к условиям существования в социальном пространстве [5].

До конца 1940-х годов использование современной английской скульптуры для установки в архитектурном пространстве характеризовалось немногими работами, не позволявшими говорить о них в контексте тенденции. Начиная с середины 1940-х годов происходит постепенное укрепление статуса современной скульптуры и в том числе ее общественной значимости. При этом продолжают устанавливаться и монументы, решенные в традиционной стилистике и по манере продолжающие традицию психологического скульптурного портрета конца XIX — первой половины XX в. («Фельмаршал Смутс» Джекоба Эпстайна, 1956, площадь Парламента, Лондон; «Уинстон Черчилль» Айвора Робертс-Джонса, 1972, там же). Что касается использования в градостроительной среде скульптуры новаторской направленности, то, как ни странно, первые шаги в этой области были связаны с церковной архитектурной и религиозной тематикой. В 1944 г. Генри Мур создает скульптурную группу «Мадонна с Младенцем», навеянную образами романской скульптуры и демонстрирующую в его творчестве начало кратковременного поворота в сторону реалистической фигуративности. Эта композиция была исполнена для церкви св. Матфея в Нортемптоне. (Вариант этой скульптуры установлен в 1949 г. в церкви св. Петра в деревне Клейдон, графство Суффолк, а затем перенесен в церковь св. Марии в Бархэме.) Появление этих статуй в английских церквях говорит о настоящем «прорыве» Мура к широкой публике, произошедшим после создания им в начале 1940-х годов серий рисунков «Убежища» («Бомбоубежища») и «Шахтеры», ставших после экспонирования в стенах Национальной галереи в Лондоне необычайно популярными. В то же время камерный характер «Мадонн» не позволяет считать эти скульптуры амбициозным вызовом традиционному образу композиции архитектуры и пластики. Скорее, это скромное отступление от привычного стереотипа, к тому же основанное на переработке традиции. То же можно сказать и о другой работе Мура этого времени — каменных головах Короля и Королевы, украшающих церковь св. Андрея в Мач Хэдхеме (1953).

Выдающиеся примеры религиозной скульптуры, интегрированной в архитектурный образ, демонстрирует позднее творчество Джекоба Эпстайна. В 1953 г. он исполнил скульптурную композицию «Мадонна с Младенцем» для установки над аркой на площади Кавендиш в Лондоне. Стилистически эта скульптура продолжает линию, намечившуюся в более ранних религиозных скульптурах Эпстайна — прежде всего в бронзовой статуе «Христос, восставший из гроба» (Шотландская национальная галерея современного искусства, Эдинбург). «Мадонна с Младенцем» характеризуется символичной выразительностью контура скульптуры, сводящейся к геометрическому символу (а именно к кресту), подчеркиванием черт лица и декоративной структуры драпировок, плотно облегающих форму тела. Эта композиция укреплена на голой каменной стене и таким образом формирует контрастное сочетание, выигрышное для пластического образа. Схожими качествами обладает другая скульптура Эпстайна — «Св. Михаил и дьявол» (1958), украшающая фасад нового собора в Ковентри.

Новый собор в Ковентри (1951–1963) — один из наиболее замечательных проектов в ходе восстановления пострадавших от войны английских городов. В этом сооружении (автор — архитектор Бэзил Спенс), формы современной архитектуры — конструктивистские вариации на тему готического зодчества — сочетаются с художественными произведениями, представляющими собой новый вариант религиозного искусства. Наиболее выдающаяся работа — наравне с монументальной скульптурой Эпстайна — в этом соборе — гигантский гобелен работы Грэма Сазерленда (1958), изображающий Христа в геометрически решенной мандорле. Также важной составляющей убранства собора выступают различные символические скульптуры, исполненные Джоффри Кларком. Три из них — «Летающий крест» (алюминий, 1961) на фасаде собора, «Алтарный крест» (никелированная бронза, 1958) и «Высокий алтарный крест» (позолоченное серебро, 1958) — представляют собой геометризованные вариации на тему креста с использованием крестов, украшавших старый собор и уцелевшие после его уничтожения в результате бомбардировки. Другое произведение Кларка — «Терновый венец» (алюминий, 1958) — квазиархитектурное произведение, алюминиевый терновый венец, как бы парящий под потолком одной из капелл собора. Эти работы Кларка характерны своим выразительным геометризмом, сводящему религиозную идею до предела графической формулы, декоративной и многозначительной одновременно. Подобный вариант пластического выражения религиозной идеи получил большое распространение — он не противоречит устоявшейся символической и один из наиболее удачных способов адаптации форм современного искусства к традиционным функциям скульптуры. Среди подобных произведений — работы Кларка для собора в Чичестере («Тема креста», алюминий, 1966) и церкви Всех святых в Лэнгли близ Манчестера («Распятие», алюминий, 1964). Также выдающимся примером символическо-геометрической религиозной скульптуры выступает «Распятие» Барбары Хепворт (раскрашенная бронза, 1966), установленное возле собора в Солсбери и представляющее собой пространственное развитие темы креста в виде пересечений металлических планок, окрашенных в серебристый, желтый и красный цвета.

Другим мастером, удачно продолжившим линию интерпретации традиции в русле духовного образа, была Элизабет Фринк. Среди ее религиозных скульптур — «Распятие» (1967) для Римско-католического собора Христа Вседержите-

ля, «Св. Эдмунд» (1976) для собора в Бери Сент Эдмундс и «Мадонна» (1982) для территории, прилегающей к собору в Солсбери. Фринк, подобно Эпстайну, придерживалась в скульптуре реалистической манеры, характерной для бронзовой скульптуры конца XIX — начала XX в., а также использовала вариации готической традиции — удлиненные пропорции, заостренность линий, графически-декоративный характер драпировок. Религиозная скульптура английских мастеров второй половины XX в. представляет в целом удачную адаптацию характеристик модернистской пластики к сложившимся традициям этого жанра. Фигуративная стилизация, с одной стороны, и символично-геометрическая «формула», с другой, стали наиболее характерными вариантами развития английской религиозной скульптуры этого времени.

Помимо учащавшихся примеров использования современной скульптуры в контексте религиозной архитектуры с конца 1940-х годов усиливалась тенденция по привлечению скульпторов-модернистов для декорирования различных общественных построек — школ, высших учебных заведений, больниц и административных зданий. Это движение началось в Англии после того, как Совет Лондонского графства подготовил план реконструкции столицы, форсированный необходимостью восстановления городских пространств, пострадавших от бомбардировок во время войны. Примечательно, что центральное место в реконструкции Лондона, а затем и других городов занимали новые начальные школы, строившиеся в соответствии с требованиями Образовательного акта 1944 г., декларировавшего, в частности, значительное расширение стандарта типовых школьных зданий. Новые школы, выделявшиеся легкими геометрическими формами функционалистской архитектуры, были своеобразными центрами формирования новых «общин» в послевоенном обществе. Одной из первых работ на указанную тему стала бронзовая «Семейная группа», исполненная Муром для школы в Стивенейдже (1945). Замысел этой композиции начал разрабатываться еще перед войной, — планировалось, что Мур изготовит скульптуру для Вилладж Колледжа, который Вальтер Гропиус построил в Импингтоне близ Кэмбриджа (1939) (тогда замысел скульптуры не был осуществлен из-за нехватки финансов). «Семейная группа» в Стивенейдже состоит из трех фигур — мужчины и женщины с маленьким ребенком у них на коленях. При предельной обобщенности форм подчеркнуты плавные, удлиненные объемы рук и ног, а также выпуклые очертания драпировок платья женщины. Элементы композиции как будто растягиваются и сжимаются, переходя от одной части тела к другой, от фигуры к фигуре: в итоге вся динамическая структура организована вокруг фигуры ребенка, которая оказывается в своеобразном живом панцире, напоминающем двустороннюю раковину (подобный метод использования природных форм типичен для виталистской пластики).

В 1956 г. была организована специальная программа Совета Лондонского графства по использованию произведений искусства в общественных местах. Ко времени упразднения Совета в 1965 г. в Лондоне было установлено около 70 монументальных произведений современных художников [6, р. 228], большинство этих работ были скульптурами или мозаичными панно. Совет Лондонского графства, заказывая скульптуры, отдавал предпочтение «мягким» вариантам современной пластики, близким к реалистическим формам. В целом программу Совета Лондонского графства можно считать успешной. Большинство художников, участвовавших в ней,

были относительно молоды и придерживались стремления к художественному поиску. То, что их произведения устанавливались в строящихся районах возле открывающихся общественных зданий, было счастливой возможностью для английской скульптуры, получившей большой опыт взаимодействия с городским пространством. В то же время все скульптуры этой категории характеризовались небольшим размером — чуть ниже или чуть выше человеческого роста, что делало их ближе к собственно человеческому масштабу. С одной стороны, это качество способствовало их лучшей «адаптации» к заданным условиям: с другой, мешало этим работам восприниматься в качестве произведения искусства, а не заурядного атрибута городского пространства.

Апофеозом движения по размещению скульптуры в контексте нового города стал Харлоу (называемый также «Нью Таун» — «Новый Город») в восточной части Англии. Этот городок начал строиться в 1947 г. близ одноименной деревни. Влиятельная общественная организация — Художественный трест Харлоу — начиная с 1950-х годов, приобретает произведения скульптуры для размещения на улицах и площадях города. К настоящему времени в Харлоу сформировалась внушительная коллекция пластики, большую часть которой составляют работы Мура и Хепворт и поколения английских фигуративистов 1950-х годов. Скульптуры рассредоточены вблизи центра города — Сивик-сквер — и в других его районах. Способ их экспонирования напоминает распространенную музейную практику, когда выставочное пространство занимает то или иное количество приблизительно одинаковых по размеру скульптур (в этом случае со средней высотой около двух метров), помещенные на небольших «нейтральных» пьедесталах с пояснительной табличкой. Пример Харлоу, где скульптуры не заказывались с целью включения в конкретную архитектурную среду, а приобретались исключительно для декорирования улиц и площадей — типичен для большинства установленных в настоящий период произведений. Они, несмотря на свой «общественный» статус, не полностью органичны своему контексту, который оказывается для них не более чем местом экспонирования.

Непосредственные примеры композиции, гармонии скульптурного и архитектурного образов во второй половине XX в. немногочисленны, даже если говорить о западной художественной культуре в целом. Эти попытки, с одной стороны, были стремлением осуществить амбициозные идеи синтеза искусств, характерные для раннего модернизма и не нашедшие осуществления в 1920–1930-х годы. С другой стороны, они были одним из средств увековечения заказчика. Характерно, что большая часть подобных проектов была связана с США и осуществлялась на деньги влиятельных американских бизнесменов. Особенностью этих попыток синтеза была видимость совместной работы архитекторов и скульпторов, хотя в действительности скульптурный и архитектурный образы редко оказывались взаимосвязаны. Характерно, что эти проекты, наиболее масштабные из которых относятся к 1950–1960-м годам, во многих случаях связаны с именами Мура и Хепворт, к тому времени зарекомендовавших себя лидерами мировой скульптуры.

Первыми из подобных осуществленных проектов стало здание Генерального секретариата ООН в Нью-Йорке, построенное в 1950 г. архитектором Уоллесом К. Харрисоном. По мнению организаторов постройки этого здания, произведения искусства, использованные в его оформлении, должны были «аккомпанировать, а не отвлекать внимание от целого, быть на заднем плане, а не в центре интереса» [7,

р. 69]. Скульптура для Генерального секретариата ООН подбиралась по принципу дарения правительствами государств, что часто оборачивалось демонстрацией политических интересов (вспомнить хотя бы подарок Советского Союза — монумент Е. В. Вучетича «Перекуем мечи на орала»). Единственным исключением из этого правила стала бронзовая скульптура Хепворт «Одиночная форма» (1962), воздвигнутая в 1964 г. в память о втором генеральном секретаре ООН Даге Хаммаршельде (уменьшенное повторение этой работы находится в лондонском Баттерси-парке). Несмотря на то что цвет и овальная форма абстрактной скульптуры хорошо сочетаются с геометрическими формами архитектуры, ей недостает взаимосвязи со зданием. К тому же мемориальная функция никак не выявлена в «Одиночной форме» — эта скульптура создавалась независимо от заказа.

По сравнению со зданием ООН, художественная концепция парижского здания ЮНЕСКО (1952–1958) была более интересной. Резиденция этого международного культурного учреждения задумывалась как олицетворение сотрудничества художников и архитекторов со всего мира. Архитектурный проект здания был разработан Марселем Брюером, Пьером Луиджи Нерви и Бернаром Зерфуссом. Среди художников, работавших над его оформлением, выделялись Пабло Пикассо, Ханс Арп, Хоан Миро, Александр Колдер, Генри Мур и Исаму Ногучи. Английскому скульптору предстояла ответственная задача создания монументальной скульптуры перед главным входом в здание ЮНЕСКО. «Полулежащая фигура» (1958) Мура была трактована им как «второе здание», обобщенный величественный образ, соединяющий размеренную архитектуру с фигуративным объемом. Не случайно это произведение высечено из римского травертина, использовавшегося при облицовке самого здания ЮНЕСКО. Другой работой, органично вошедшей в этот ансамбль, был японский садик, созданный Ногучи. Несмотря на указанные удачные примеры художественного синтеза, ансамбль ЮНЕСКО все же предполагал именно украшение архитектурных форм произведениями живописи и скульптуры, для чего специальная группа художественных экспертов обратилась к различным державам с просьбой заказать произведение искусства для украшения здания у всемирно известных художников. Именно таким образом — путем заказа работ наиболее прославленных мастеров — осуществлялось начиная с 1960-х годов, украшение пространств возле американских административных и деловых зданий, так называемое plaza. Отсюда берет начало явление, получившее в западной искусствovedческой литературе наименование «плаза-арт».

Характерный пример реализации идеи плаза-арта — случай с установкой в 1963–1967 гг. 16-метровой стальной скульптуры Пикассо «Голова женщины» перед входом в Сивик-центр в Чикаго. Архитектор проекта, Уильям Хартманн, так объяснил этот выбор: «Нам нужна скульптура величайшего из ныне живущих художников». Также, он высказал следующее мнение по поводу феномена плазы: «На мой взгляд, в великих городах по всему миру физическими символами прошлых веков были или правительство — башни Парламента в Лондоне — или религия — собор св. Павла в Лондоне или собор св. Петра в Риме, а в современных американских городах берут верх коммерческие символы. В нашем случае был шанс снова показать, что город принадлежит народу... И так мы создали плазу. Мы сказали с самого начала, что она должна иметь несколько функций. Место, где люди могут встречаться, место для отдыха, место, где могло бы находиться гражданское искусство в какой-то

форме — возможно, этой формой будет дерево или фонтан, или скульптура...» [7, р. 97]

Среди других ярких примеров подобного способа установки современной скульптуры в контексте современной архитектуры — «Группа из четырех деревьев» Жана Дюбюффе (раскрашенная бронза, 1969–1972, Чейз Манхеттен-плаза, Нью-Йорк), представляющая собой окрашенное белым и черным нагромождение форм, накрывающее собой отрезок площади перед гигантским небоскребом. Схожими качествами обладает и «Фламинго» Колдера (раскрашенная сталь, площадь перед зданием Чикагского федерального центра), сквозная конструкция с пятью опорами, напоминающими конечности насекомого. Произведение другого весьма востребованного в этой области художника, Клэса Олденбурга, «Прищепка» (раскрашенная сталь, 1976, Центр Сквер-плаза, Филадельфия) обладает, скорее, ироническим характером. Гигантская прищепка для белья оказывается изящным украшением городского пространства, как и многие другие монументальные работы Олденбурга, отталкивающиеся от формы обыкновенных, будничных вещей.

Для Англии плаза-арт нехарактерен по причине того, что в этой стране не производилось во второй половине XX в. столь масштабных, как в США, градостроительных изменений с формированием новых общественных центров. Строительство в Лондоне и других английских городах происходило в пределах старой планировки, и если рядом с новыми зданиями устанавливались скульптуры, то они прежде всего были частью архитектурного образа, а не акцентом организации окружающего пространства. Для 1940–1960-х годов в Англии характерен поиск вариантов непосредственного синтеза скульптуры и архитектуры, использование пластики в самом «теле» здания. Эта тенденция лучше всего прослеживается на упомянутых выше примерах религиозной архитектуры. Однако эти образцы следует рассматривать как отдельное явление благодаря специфическим отличиям форм церковной архитектуры от облика других общественных зданий, в большей степени принимавших новейшие архитектурные тенденции. В этом случае проблема заключалась в том, что архитектурные формы, доминировавшие в западном зодчестве второй половины XX столетия, вообще исключали какую-либо потребность в скульптурном декоре, выявляя «чистую» конструкцию, в архитектуре предшествовавшего времени скрывавшуюся под декорирующими ее пластическими формами. Тем не менее неоднократно предпринимались попытки создания равноправной взаимосвязи современной скульптуры и архитектуры, причем многие из них связаны с именем Генри Мура. В 1950-е годы Мур осуществил ряд проектов, связанных с сочетанием скульптуры и архитектуры. Прежде всего стоит отметить рельефы Мура (редкий для него вид пластики) для здания корпорации Time-Life Company в Лондоне (1950–1953) и оформление стены Боуцентрума в Роттердаме (1955). По сравнению с ранним рельефом Мура «Западный ветер» (1929) для штаб-квартиры лондонского метрополитена, эти произведения более абстрактны и в то же время более созвучны самому «телу» здания. Горельеф для ограждения террасы здания Time-Life представляет собой изображение четырех знаков-формул, — абстрактных обозначений понятий Времени и Жизни. В оформлении Боуцентрума Мур «заставляет» кирпичную плоскость стены обозначать (при помощи кирпичного барельефа) «спрятанную» в ней и немного выступающую фигуру.

Что касается остальных примеров рассматриваемого направления, то они — либо явные декорирующие элементы, либо используют объем здания как нейтральный фон, намеренно отделяя скульптурную форму от архитектурной. Характерным примером первого варианта выступают четыре абстрактных горельефа Элизабет Фринк «Четыре времени года» (медь, 1961), помещенные внутри квадратных членений фасада гостиницы Карлтон Тауэр в лондонском Челси. В отличие от рельефов Мура на здании Time-Life, работы Фринк не имеют самостоятельного значения, будучи, скорее, ритмическими «пятнами», оживляющими строгую геометрию стен отеля. Среди многочисленных образцов второго варианта выделяется линейно-строгая скульптура Хепворт «Меридиан» (бронза, 1960), выполненная для установки перед административным зданием Хай Холборн в Лондоне. Прототипы формы «Меридиана» — это греческий меандр и конструкция морской раковины. Скульптура Хепворт установлена перед фасадом здания на низком постаменте, на фоне гранитного «экрана», отделяющего ее от архитектурного объема. Так, пластика и архитектура связаны только расположением, оставаясь при этом независимыми друг от друга. Если формы «Меридиана» подчеркиваются специальным «экраном», то в других случаях функции фона выполняют гладкие поверхности стены здания, на которой укреплена контрастирующая с архитектурным объемом скульптура, как, например, «Мужчина и женщина» (бронза, 1963) Вилли Соукопа, две фигуративные формы, смонтированные в гладкую каменную стену лондонского Албани-хауса.

Единственное исключение здесь составляет произведения последователей конструктивизма. Их металлические скульптуры, укрепленные на поверхности зданий или расположенные близ них, контрастируют и в то же время гармонируют с формами функционалистской архитектуры. Причем, если в случаях с церковной архитектурой, синтез достигался тематическим образом — адаптацией геометрических форм к знакам христианской символики, то в других случаях геометризм подобных скульптур обнаруживает стилистическое родство с геометризмом функционалистской архитектуры. Наиболее яркий пример — творчество Джоффри Кларка, большинство произведений которого связано с архитектурой.

В период «классического модернизма» именно конструктивизм был тем направлением, которое предложило новый вариант художественного синтеза. Русские конструктивисты, считая геометрические технологические формы символом нового общества, предложили варианты сооружений, одновременно бывших и монументальными, и архитектурными образами. Таковы были, например, неосуществленные проекты Башни Третьего интернационала (1919–1920) Владимира Татлина и Монумента для Института физики и математики (1923–1925) Наума Габо. Характерно, что и немецкий Баухауз, деятельность которого тесно связана с зарождением и развитием современной архитектуры, рассматривал синтез искусств как фундаментальный принцип своей деятельности. Основатель Баухауза Вальтер Гропиус провозглашал в 1923 г. стремление к созданию зданий, в которых «нет барьеров между структурными и декоративными искусствами»: «Ведущим принципом Баухауза является идея создания нового единства через сплавление воедино множества “искусств” и направлений: единство, основанное на самом Человеке и значимое только в качестве живого организма» [8, р. 340]. Однако деятельность Баухауза на деле не была реализацией этих идей. В архитектуре, например, Гропиуса или Брюера конструктивные формы не предполагают присутствия какого-либо пластического

образа, воплощая идеи «чистой архитектуры». Скульпторы-конструктивисты, были, напротив, увлечены идеей создания колоссального монумента, где бы архитектура подчинялась пластике. В некоторой степени эти устремления сохранились у них и в послевоенные годы. В 1950-е годы Антуан Певзнер, все еще верил, что мир стоит на пороге новой эры синтетического искусства, которое воплотится в создании гигантских монументов на обширных открытых пространствах. В это время он работал над проектами монументов будущего («Колонна Мира», 1954, Музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж), вероятно, надеясь на их возможное воплощение.

Брат Певзнера — Наум Габо — был одним из авторов стилистики, которую можно определить как «декоративный конструктивизм». Эта лишенная идеологической нагрузки версия конструктивистской пластики стала, как оказалось, наиболее удачным вариантом синтеза искусств в послевоенной архитектуре. Скульптуры Габо, выполненные для украшения зданий, например, для резиденции корпорации De Vijenkorf в Роттердаме, представляют собой абстрактные геометрические композиции, укрепленные на гладких поверхностях стен. В дальнейшем подобные скульптуры создавала и Хепворт («Крылатая фигура», алюминий, металлические струны, 1962, Джон Льюис-стор, Лондон). Схожий вариант пластической композиции демонстрирует и Мэри Мартин, чей «Водопад» (гипс, сталь, 1957), рельеф при входе в больницу Масгрейв Парк в Белфасте, стал одним из ранних «конструкционистских» общественных заказов. Что касается Джоффри Кларка, то он был наиболее успешным английским скульптором, работавшим в этом русле. Кроме ряда произведений, украшающих различные религиозные сооружения, его авторству принадлежат «Дух электричества» (бронза, 1958, Торн-хаус, Лондон), «Рельеф» (алюминий, 1969, корпус физики Ливерпульского университета) и др. Все эти скульптуры геометризмом своих форм близки геометризму архитектуры, в контекст которой они включены, составляя, таким образом, ассоциативно-стилистическую взаимосвязь. Однако и они, как и большинство вышеприведенных примеров контакта скульптуры и архитектуры, имеют независимый характер.

При невозможности найти синтезированный образ скульптуры и архитектуры, английская скульптура второй половины XX столетия выявила ряд аспектов, при которых пластика, существуя в архитектурном контексте, «воспринимает» архитектуру всего лишь в качестве фона, а архитектурное окружение — как выставочное пространство. В этом смысле яркий пример послевоенного Харлоу типичен для многих других английских городов, где скульптура становилась скромным украшением-дополнением пространства, и ее художественный статус подчеркивался лишь небольшим пьедесталом. Подобные тенденции характерны и для других западных стран, где одновременно с Англией формировался определенный тип «общественной скульптуры», максимально приближенной к человеку по масштабу и расположению.

В 1968 г. в журнале *The Architectural Review* вышла статья «Скульптура на улицах», где ее автор Роберт Мелвилл объявил 1967 год «вехой в истории английской культуры» [9, р. 209]. В этом году при содействии Общества современного искусства произошла установка полуабстрактной композиции Мура «Острие ножа из двух частей» (бронза, 1965) в историческом центре Лондона, напротив неоготического фасада Палаты лордов, построенного Чарльзом Барри и в непосредственной близости

с древним Вестминстерским аббатством. Характерно, что Мелвилл рассматривает этот факт наряду с примерами американского плаза-арта 1960-х годов — скульптурой Пикассо для Сивик-центра в Чикаго и вышеупомянутыми произведениями Колдера, Олденбурга и других мастеров. Это не вполне справедливо, поскольку «Острые ножа из двух частей» устанавливалось не в контексте нового общественного центра, каким была американская плаза, а внутри сложившегося организма городской застройки, рядом с памятниками архитектуры прошедших столетий.

Характерной особенностью расположения этой композиции выдающегося английского скульптора стало полное отсутствие ее взаимосвязи с окружающей архитектурой. «Острые ножа» прежде всего не соответствует ей по своему масштабу — по сравнению с огромными формами здания Парламента, эта композиция камерна и компактна. Ее обтекаемые формы обращены внутрь себя, а не раскрываются наружу, в пространство. К тому же «Острые ножа» отгорожена от окружающих зданий небольшим садиком, «зеленой изгородью», на фоне которой она, собственно, и располагается. С конца 1960-х годов именно такой вариант контакта скульптуры и архитектуры стал наиболее распространен в Западной Европе. Модернистские амбиции по преобразованию пространства свелись к компромиссу традиций, ситуации, допускающей сосуществование различных стилистических форм. В этом смысле, модернистские формы стали представлять такую же традицию, как и формы, например, готики и барокко. Появление с этого времени скульптур современных художников в центрах крупнейших европейских городов, — скорее, экспонирование новейших пластических произведений наряду с достопримечательностями прошлого. Примечательно, что в то же время (с 1950-х годов) в моду входит проведение выставок современной скульптуры непосредственно в городском пространстве, на улицах и площадях. В таком контексте характерно проведение выставок скульптуры Мура в Афинах (1951) и Флоренции (1972) в непосредственном окружении архитектурных памятников античности и средневековья. По количеству произведений, расположенных в центрах английских городов и крупнейших городов мира именно Мур занимает ведущую позицию по сравнению со всеми остальными английскими скульптурами. Его работы становятся олицетворением современной скульптуры в целом, своеобразными эмблемами модернистской идиомы в объемно-пространственном измерении.

Помимо «Острия ножа» в центре Лондона находятся такие скульптуры Мура, как «Большое веретено» (бронза, 1974) близ Трафальгарской площади и «Сцепление» (бронза, 1964) на берегу Темзы возле Воксхолльского моста. Второй монумент состоит из двух массивных частей — одна входящая в другую. Несмотря на кажущуюся абстрактность скульптуры, в ней обыгрывается вполне конкретная идея-функция сустава, обнаруживающая в себе выразительную архитектонику. В этом смысле, «Сцепление» имеет сходство со скульптурой «Лучник» (бронза, 1964–1965), установленной в 1966 г. на площади Натан Филипс в Торонто на фоне криволинейных очертаний современных зданий. «Лучник», как и «Сцепление», обыгрывает идею сустава, но уже не двухчастного, а трехчастного — обращенного вовне, как бы разрывающего замкнутое пространство площади.

Более амбициозный — факт установки композиции Мура «Холм арок» (бронза, 1972–1973) в Вене, перед шедевром барокко, творением Фишера фон Эрлиха церковь св. Карла Борromeя. В прихотливом очертании этой скульптуры просматрива-

ется попытка интерпретации барочной традиции. То же следует заметить в связи с другой скульптурой мастера, «Полулежащая женщина: Локоть» (бронза, 1981), расположенной на террасе Городской галереи искусств в Лидсе. Однако в этом случае художник интерпретирует классическую традицию, подчеркивая строгий контур профиля головы скульптуры. Но и в случае с «Холмом арок» и «Полулежащей женщиной» в Лидсе образ скульптуры, при всех его аналогиях со стилистикой архитектурного окружения, контрастен ему как результат независимого от попыток синтеза творчества. То же справедливо и по отношению к другим поздним скульптурам Мура — алтарю лондонской церкви Сент Стивен Уолбрук (травертин, 1973) и «Мадонна с Младенцем» для собора св. Павла в Лондоне (мрамор, 1982–1983). (Оба здания — произведения выдающегося английского зодчего Кристофера Рена.) В обоих случаях Мур предельно архаизирует пластический объект, сводя его к простейшим природным формам, что контрастирует с пышными и строгими архитектурными образами английского классицизма.

В 1960–1970-е годы абстрактные скульптуры Хепворт также начинают устанавливаться рядом с памятниками старинной архитектуры. Например, «Двойная форма» (1965) — перед ратушей в Сент Айвзе, «Морская форма (Атлантис)» (1964) — рядом с замком в Нориче. Однако эти произведения Хепворт еще более углублены в себя, чем скульптуры Мура и поэтому едва ли могут оказывать воздействие на архитектурное окружение.

Более поздним вариантом использования современной скульптуры в контексте архитектуры прошлого выступает творчество Энтони Гормли, предлагающего иное решение проблемы. Свинцовые фигуры, повторяющие форму и размеры человеческого тела, помещаются им в такие интерьеры, как, например, крипта Винчестерского собора («Звук II», 1986, установлен в 1993). Присутствие этих «фантомов» превращает архитектурное пространство в сценическое, что сближает скульптуру Гормли с искусством инсталляции. Другой знаковый пример ситуации, при которой архитектура и скульптура, составляя единое целое, не взаимодействуют друг с другом, — «Облако» Аниша Капура (нержавеющая сталь, 2003–2004), установленное в центре Чикаго, среди небоскребов разного времени постройки. Гигантская обтекаемая форма, напоминающая надувную подушку, «Облако» выполнено из металла с зеркальным покрытием, в котором в искаженном виде отражается окружающее пространство. Так скульптура превращается в материальное «ничто», чье присутствие в пространстве характеризуется как условность.

Указанные примеры при всех своих современных стилистических чертах продолжают старую традицию городской монументальной скульптуры, устанавливающейся на улицах и площадях в том или ином контакте с архитектурой. В 1960-е годы тенденция внедрения современной пластики в городскую среду достигла апогея, и именно тогда проявилась невозможность возникновения новой «общественной скульптуры», адекватной по масштабу и значению факту своего расположения, в обществе, где нет очевидного диктата государственной или религиозной идеи. Вместе с тем английская городская скульптура, если ее сравнивать с пафосным американским аналогом — плаза-артом, оказалась ближе (по масштабу прежде всего) к персональному пространству человека. Сформировавшийся образ городского пространства — художественной галереи представляет очевидное достижение в этой области.

Создававшаяся в эти годы скульптура могла представлять большой художественный интерес, но при этом, как правило, не нести в себе архитектурной функции, необходимой при включении в архитектурную среду. Однако в 1970-е годы начал происходить процесс, существенно отличавшийся от той системы синтеза, к которой стремились мастера старшего поколения. С этого времени изменяется само понятие скульптуры, обогащается вариативность ее формы, и одной из новых модификаций скульптуры становится «скульптура-архитектура». Вместо устаревшего использования архитектурных элементов (например, ступеней и пьедестала), пластика сама принимает архитектурные формы, оставаясь при этом скульптурой, т.е. объектом или системой, не задуманной как функционально-полезное сооружение. Появление в 1970-е годы нефункциональных архитектурных моделей и конструкций было во многом связано с развитием таких новых пластических форм, как лэнд-арт, энвайронмент и инсталляция. На смену характерной для модернистского движения амбиции переустройства взаимосвязи скульптуры и архитектуры пришло кардинально новое решение этой проблемы, «симулирующее» архитектуру скульптурой. Что касается поисков органичного включения скульптуры в пространственную среду, то для английской пластики второй половины XX в. наиболее плодотворным вариантом решения проблемы оказались не попытки синтеза с архитектурой, а синтез скульптуры и природного пространства.

Литература

1. Краусс Р. Скульптура в расширенном поле // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / [пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой]. М.: Художественный журнал, 2003. С. 272–288.
2. Read H. E. The art of sculpture. London: Faber and Faber, 1956. 152 p.
3. Giedion-Welcker C. Contemporary sculpture: an evolution in volume and space. London: Faber and Faber, 1963. 400 p.
4. Causey A. Sculpture since 1945. Oxford; New York: Oxford University Press, 1988. 304 p.
5. Котломанов А. О. Джейкоб Эпштейн и Анри Годье-Бржеска. У истоков современной английской скульптуры // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15, Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 106–114.
6. Garlake M. New art new world: British art in postwar society. New Haven; London: Yale University Press, 1998. 279 p.
7. Senie H. E. Contemporary public sculpture: tradition, transformation and controversy. New York; Oxford: Oxford university press, 1992. 276 p.
8. Gropius W. The theory and organization of the Bauhaus // Art in theory, 1900–1990: An anthology of changing ideas / ed. by Ch. Harrison and P. Wood. Oxford: Blackwell, 1999. P. 209–212.
9. Mellville R. Sculpture on the streets // The Architectural review. 1968. Vol. 143, No 853. P. 209–212.

Статья поступила в редакцию 24 мая 2013 г.