

А. О. Котломанов

ПАБЛИК-АРТ: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ. БРИТАНСКИЕ ПАРКИ СКУЛЬПТУРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

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

Статья продолжает серию публикаций, связанных с проблематикой современного «общественного искусства» и английской скульптуры второй половины XX века. Для британского искусства этого времени более удачным вариантом решения проблемы синтеза оказались не попытки включения художественных произведений в городскую среду, а синтез скульптуры и природного пространства. Наиболее значимые примеры здесь — английские скульптурные сады и парки, а также регулярные выставки скульптуры в природном пространстве. Именно ландшафтное размещение в наибольшей степени соответствует направленности английской скульптуры данного периода с преобладанием в ней органического начала и стремлением к поиску формы, адекватной универсальному выражению ландшафта как идеального пространственного контекста. Менее удачно в английской пластике выявлена социальная функция, поскольку помещенные в общественную среду, эти произведения остаются лишь временными ее атрибутами. Мастерам британской скульптуры более свойственно обращение к индивидуальному, а не социальному контексту, даже в случае создания крупномасштабных монументальных произведений. Библиогр. 9 назв.

Ключевые слова: публик-арт, «общественная скульптура», современная скульптура, британская скульптура, английская скульптура, скульптурные сады, скульптурные парки, Генри Мур, Барбара Хепуорт, Джекоб Эпстайн.

PUBLIC ART: THE PAGES OF HISTORY. BRITISH SCULPTURE PARKS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

A. O. Kotlomanov

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

The article continues a series of publications related to the problems of the modern and contemporary public art. For the British art of this time more successful solution to the problem of synthesis were the synthesis of sculpture and natural space rather than attempts to include works of art in the urban environment. The most significant examples here — British sculpture gardens and sculpture parks, as well as regular exhibitions of sculpture in a natural space. The landscape placement is the most relevant to focus of British sculpture of the period. This is due to the desire of many British sculptors to stem from adequate universal expression of the landscape as the ideal spatial context. Social function is less identified in the British sculpture. Placed in the public environment, these works are only temporary attributes of it. Masters of British sculpture is peculiar to appeal to the individual, not the social context, even in the case of a large-scale monumental works. Refs 9.

Keywords: public art, public sculpture, modern sculpture, British sculpture, sculpture gardens, sculpture parks, Henry Moore, Barbara Hepworth, Jacob Epstein.

В предыдущих публикациях из серии «Паблик-арт: страницы истории», посвященных основным тенденциям в зарубежном «общественном искусстве» 1950–1970-х гг., в качестве примеров использовались произведения известных английских скульпторов [1, 2]. В основном эти примеры касались взаимосвязи искусства с урбанистической средой, в то время как был еще один, не менее значимый путь взаи-

модействия современной скульптуры с открытым пространством. Этим путем был непосредственный контакт «трехмерного искусства» с природой. Во многих случаях данный вариант оказался даже более успешным, чем установка скульптуры в городском, архитектурном контексте. Во многом это объясняется существованием старой традиции английского садово-паркового искусства, а также — традицией виталистской пластики XX в., наиболее глубокая разработка которой была продемонстрирована именно английской скульптурой.

В отличие от итальянской и французской версии ландшафтного моделирования, английское садово-парковое искусство в меньшей степени опирается на классические образцы или умоглядные геометрические построения. Английский парк, разработка эстетики которого началась еще в XVI в., во времена Генриха VIII, характеризуется, прежде всего, ориентацией на пример самой природы, то есть является органическим явлением по своей сути. В книге выдающегося искусствоведа Николаса Певзнера «Английское в английском искусстве» дается емкое определение этой традиции: «Английский сад, *Jardin Anglais*, *Englischer Garten*, — это несимметричный, нерегулярный сад, состоящий из разнообразных частей, среди которых озеро с неровными берегами, извилистые аллеи и дорожки, деревья, собранные в неправильные группы, и ровная мягкая лужайка с травой, постриженной людьми или выщипанной овцами, подходящая прямо к высоким окнам, открывающимся в сад» [3, с. 206]. Характер размещения скульптуры в классических английских садах был всегда более произволен, чем в Италии и во Франции и, скорее, зависел от природного окружения и в меньшей степени — от условностей планировочного замысла. Об истоках этого явления, в частности, пишет исследователь садово-парковой скульптуры Элизабет Б. Макдугалл, сравнивая ранние английские сады времен Генриха VIII с их континентальными аналогами [4, р. 18]. Среди наиболее интересных примеров английских парков, в которых большое место уделено разнообразным скульптурным произведениям — Стоурхед в Витшире (начало XVIII в.), Кливден-парк (XVIII–XIX вв.), Роузхем-парк в Оксфордшире (1720–1725 гг.), Бленхейм и Чатсворт в Дербишире (XVIII–XIX вв.).

В 1948 г. в лондонском Баттерси-парке прошла одна из первых в мире выставок скульптуры на открытом воздухе. Организованная Советом Лондонского графства и Художественным Советом Великобритании, эта экспозиция представила на обширных зеленых площадях работы Огюста Родена и Аристиды Майоля, а также английских скульпторов — Генри Мура, Барбары Хепуорт, Уильяма Добсона, Джекоба Эстайна, Эрика Гилла и других мастеров. В 1951 г. там же прошла и вторая подобная выставка. В дальнейшем лондонские международные экспозиции скульптуры на открытом воздухе устраивались или в Баттерси-парке, или в Холланд-парке и Сайон-парке с различными временными интервалами. В них участвовали практически все выдающиеся английские мастера, в чьем творчестве скульптура понималась как конкретный художественный объект, в противоположность другим художникам, разрабатывавшим формы инсталляции и энвайронмента, понимающие скульптуру как сложную пространственно-пластическую систему. Первые выставки в Баттерси-парке имели большой резонанс и, по справедливому мнению Уолтера Дж. Страчена, во многом именно они по-настоящему открыли дорогу размещению современной скульптуры в общественных местах [5, р. 9]. Очевидно также, что выставка 1948 г. стала катализатором аналогичных мероприятий, проводимых в других странах. Сре-

ди наиболее значительных из них — триеннале Сонсбек, открытая в 1949 г. в Арнеме (Нидерланды) и биеннале в парке Мидделхейм в Антверпене, проходившая с 1950 г.

Продолжением данного процесса была организация первых скульптурных садов, соединивших в себе качества традиционного европейского парка с принципами музейной экспозиции. Характерно, что первые из них создавались возле музеев или носили статус «музея на открытом воздухе». Старейший скульптурный парк-музей в Мидделхейме основан при содействии Осипа Цадкина после первой антверпенской биеннале. В 1960-х гг. скульптурный сад был организован при музее Кроллер-Мюллер в Оттерло (Нидерланды). В дальнейшем данная практика получила широкое распространение. Скульптурные сады появились в Музее современного искусства и Музее Уитни в Нью-Йорке, Музее Хиршхорна в Вашингтоне, Национальном музее в Стокгольме и в других музеях. Они создавались и крупными корпорациями, такими как компания *Persico*, и различными культурными фондами, например, фондом Маэт в Сан Поль де Венс во Франции. В некоторых случаях скульптурные сады организовывались исключительно для размещения работ одного выдающегося мастера, например, Миллесгарден в Стокгольме, где находятся произведения Карла Миллеса, или «California scenario» в Коста Меса (Калифорния), который был спроектирован и воплощен Исаму Ногучи.

Для Англии характерна организация больших скульптурных садов или, точнее, скульптурных парков, формирующихся специальными фондами или «трестами», а также Художественным Советом Великобритании. Наиболее крупными из этих парков являются Глинши и Хайланд в Шотландии, Грайздейл-форест в Кумбрии на севере Англии, Йоркширский скульптурный парк в Уэйкфилде, Рафффордский загородный парк возле Оллертона, Саут Хилл-парк в Бракнелле и Художественный центр Саттон-мэнор в Саттон Скотни. Некоторые из скульптурных парков созданы частными лицами, как, например, Гленкилн Эстейт — поместье Уильяма Кесуика.

Произведения, размещенные в скульптурных садах или парках, не являются традиционными образцами садово-парковой скульптуры — фонтанами или жанровой пластикой — из-за своего самостоятельного характера. Природа для них — идеальное выставочное пространство, создающее наилучшие условия для восприятия пластического объема. В этом смысле традиция скульптурного парка сближается с тем методом размещения скульптуры, который стал характерен во второй половине столетия для пластики, устанавливаемой в архитектурной среде. Необходимо также заметить, что скульптурный сад или парк не был единственным местом контакта скульптуры и природы. Во-первых, продолжали создаваться фигуративные монументально-декоративные скульптуры для украшения, в основном, старых парков. Во-вторых, природная составляющая использовалась и в самих произведениях (речь идет, прежде всего, о воде и о новой форме скульптуры-фонтана). К тому же, непосредственной связью с природой характеризовались такие направления, как энвайронментал-арт и ленд-арт, относящиеся уже к качественно иному типу скульптуры, который стоит рассматривать отдельно.

Типичным примером «модернизированного» варианта традиционной садово-парковой скульптуры в Англии является бронзовая композиция Джекоба Эпстайна «Пан» (1959), установленная при входе в лондонский Гайд-парк. Это одна из последних работ скульптора, он работал над ней, будучи тяжело больным, а ее окончательная отливка была сделана уже после его смерти. Сюжетом этой лирической

композиции из четырех фигур является античный миф, хотя очевидно, что Эпстайн создавал собирательный образ, сочетая в нем различные мифологические персонажи — и Дафну, превращающуюся в дерево, и сатира, и амура. В этой последней крупной скульптуре Эпстайна преобладает несколько утрированная динамическая составляющая, нарочитое диагональное движение всех персонажей куда-то вверх, вероятно, к невидимому Пану. В целом характер композиции можно определить как лирико-романтический, что соответствует старому образу парка как некоего идеального пространства, населенного нимфами и прочими фантастическими существами. Традиция аллегорической или мифологической садово-парковой скульптуры восходит еще к древнеримским садам, и в этом смысле Эпстайн оказывается прямым продолжателем многовековой практики. Подобная характеристика справедлива и по отношению к жанровой композиции Дэвида Уинна «Танцующие» (бронза, 1971, Кадоган Сквер гарденс, Лондон), группе из двух обнаженных танцующих фигур, мужской и женской. По стилистике «Танцующие», как и «Пан» Эпстайна, представляют собой стилизованный вариант классицистической пластики, с очевидным обращением к образцам прошлого и, в то же время, подчеркиванием линейной выразительности в сочетании с явными анатомическими трансформациями. Подобная пластическая стилистика характерна для таких эталонных вариантов западноевропейского классицизма XX в., как творчество А. Майоля и К. Миллеса, многие произведения которых, кстати сказать, выставлены на открытом воздухе, в пространстве скульптурных садов.

Традиционный вариант взаимосвязи пластики с природой проявляется также и в скульптурах, создававшихся для украшения фонтанов. В этом случае природным началом выступает водная стихия. Среди наиболее традиционных образцов такой пластики в английской скульптуре второй половины XX в. — «Фонтан» (1963, Гринпарк, Лондон) скульптора Томаса Хаксли-Джонса. Для этой динамически сложной композиции из трех бронзовых фигур, как бы парящих над струями воды, характерны те же стилистические черты, что и для указанных скульптур Эпстайна и Уинна. С другой стороны, начиная с 1950-х гг. разрабатывается новый тип фонтана, который можно определить как скульптура-фонтан, основанный на более тесной взаимосвязи воды и пластики. Эта художественная форма характеризуется, в первую очередь, заметным упрощением в сторону абстрактно-виталистского или абстрактно-геометрического решения. Таким образом, металлические или каменные формы и струи воды воспринимаются однородными элементами в общей системе. В Англии форма скульптуры-фонтана впервые заявила о себе на Фестивале Британии в 1951 г., где были представлены ее образцы в исполнении, в частности, Эдуардо Паллоцци. В дальнейшем фонтан как органический элемент пластической структуры стал одной из существенных составляющих американского плаза-арта, соединяющего в себе художественные и развлекательные черты. Среди наиболее масштабных подобных произведений — «Мемориальный фонтан Хораса Е. Доджа и сына» И. Ногучи (1978, Харт-плаза, Детройт, Мичиган) и «Опрокинутая чаша с разбросанными кусочками еды» К. Олденбурга (1990, Даунтаун-центр, Мичиган). Вблизи или в центре фонтанов установлены и нью-йоркские монументальные композиции Г. Мура и Б. Хепурт — «Двухчастная полулежачая фигура Линкольн-центра» Мура и «Одиночная форма» Хепурт, воздвигнутая у здания ООН. В окружении искусственного водоема помещен и «Холм арок» Мура в Вене. Среди скульптур-фонтанов, контек-

стуально и пластически сочетающих различные стилистические традиции, выделяется «Фонтан Стравинского» (1983, Париж) Ники де Сен-Фалль и Жана Тэнгли, представляющий собой подобие огромной детской площадки, с одной стороны которой находится построенное в середине 1970-х гг. здание Центра Жоржа Помпиду, а с другой — дома XIX в.

Современная скульптура-фонтан как художественная форма удачна в своих наиболее абстрактных вариантах, когда собственно скульптурные элементы не воспринимаются в качестве исключительно декоративных. К таким удачным примерам скульптуры-фонтана относятся и некоторые композиции, находящиеся на территории Англии. Одни из них основаны на композиции полуабстрактного виталистского изваяния с водной средой. Благодаря органическим истокам виталистской фигуративности, выявляющей общие черты в простейших природных формах при создании художественного образа, эти произведения находятся в тесной взаимосвязи с природным контекстом. Например, «Птица в бассейне» Бернарда Мидоуса (1951, бронза, Школа общего образования Кроун Вудс, Лондон) и «Мать с ребенком» (1962, бронза, Городская площадь, Басилдон Нью Таун, Эссекс) Мориса Ламберта взаимодействуют с природой только в силу своего стилистического характера, напоминая формы камней или водных растений. В скульптуре последователя витализма Джеймса Батлера «Водный образ и полулежащая обнаженная» (1970, известняк, площадь Белого Льва, Хатфилд, Хертфордшир) вода уже становится неотъемлемой частью пластической композиции, представляющей собой раковину с находящейся в ней фигурой. Вода вырывается непосредственно из створок раковины, становясь изобразительным элементом, средством живописной выразительности, что сближает данную композицию с иллюзорными садово-парковыми скульптурами эпохи барокко и романтизма. Примеры виталистской скульптуры-фонтана в большей степени ориентированы на традицию и являются, скорее, ее стилистической переработкой, соединением традиционной композиции фонтана с чертами, характерными для «мягкого» варианта модернизма.

В предыдущих текстах из серии «Паблик-арт: страницы истории» упоминалась статья Роберта Мелвилла «Скульптура на улицах», в основном связанная с историей бронзовой композиции Г. Мура, установленной возле Палаты лордов в Лондоне. Также, в качестве ключевого примера в ней упоминается «Водная скульптура» Ричарда Хьюза. Это сооружение, размещенное в 1967 г. на одной из площадей Ливерпуля, Мелвилл называет «во всех смыслах живой скульптурой» [6, р. 209]. «Водная скульптура» (сталь, бронза, высота 7,5 м) полностью абстрактна и представляет собой пять металлических стержней, с укрепленными на них стальными полумесяцами, из которых льются потоки воды в круглый бассейн. Произведение Хьюза обретает «жизнь» благодаря непрерывающемуся движению воды, превращающей его в кинетическую скульптуру. В то же время, очевиден техногенный характер его формы и механический характер используемого здесь водного движения. Отсутствие органических элементов значительно «обедняет» выразительность образа, придавая ему индустриальный, «неживой» характер. Другим примером скульптуры-фонтана этого типа является «Фонтан» Кеннета Мартина (1961, нержавеющая сталь, Брикстон-колледж, Лондон). Мартин — приверженец кинетической скульптуры, строящейся по принципам индустриального дизайна. Его «Фонтан» — это небольшая спиральная композиция из ступеней и искривленных дугой стержней. Вода, бьющая

из центра композиции, скатывается по спирали и разбрызгивается вокруг своей оси, создавая весьма элегантный образ движения. Однако при всем изяществе и взаимосвязи с водной составляющей, здесь так же, как и в «Водной скульптуре» Хьюза, очевиден техногенный характер пластики, что в целом снижает художественные качества произведения. Наиболее масштабной абстрактно-геометрической скульптурой-фонтаном, находящейся в Англии, является «Вращающийся водоворот» (нержавеющая сталь, 1976, площадь перед госпиталем Сент Томас, Лондон), созданный Наумом Габо. Это сооружение соединяет массивную стальную форму с брызжущими по окружности водными струями. Как и в вышеприведенных примерах, «Вращающемуся водовороту» недостает собственно художественного своеобразия. Здесь слишком явно выделена механическая составляющая, превращающая скульптуру-фонтан скорее в функциональную конструкцию, чем в самостоятельное пластическое произведение.

Возвращаясь к теме скульптурного парка, необходимо отметить, что эта наиболее плодотворная форма синтеза скульптуры с природной средой представляет собой не только выгодное выставочное пространство, но и в отдельных случаях выступает неотъемлемой формой контекста скульптуры. В ряде английских скульптурных парков пластика и ее окружение выступают взаимозависимыми элементами, составляющими единое целое. Крупнейшим среди них является Йоркширский скульптурный парк, основанный в 1977 г. и оказавший значительное воздействие на экспозиционную практику современной скульптуры в целом. Йоркширский парк — не только гигантское выставочное пространство, где в живописном природном окружении находятся на постоянном хранении десятки произведений современной английской пластики. Помимо этого, здесь проходят и временные персональные и коллективные выставки скульптуры. Отличительной особенностью Йоркширского парка является также большое стилистическое разнообразие хранящихся в нем работ и возможность соседства с творениями признанных мастеров произведений молодых скульпторов. В Йоркширском парке действует специальная программа поддержки молодых художников, которым на определенные сроки отводятся отрезки парковой территории для размещения работ. Необходимо отметить, что в разное время здесь были представлены произведения всех известных английских мастеров скульптуры второй половины XX столетия — даже композиции Энтони Каро, отрицательно относившегося к их экспонированию на открытом пространстве. Наиболее органично в Йоркширском парке воспринимаются работы Г. Мура и Б. Хепуорт. Среди них — «Стоящая фигура: Острие ножа» Мура (бронза, 1961) и «Семья человека» Хепуорт (бронза, 1970). Последняя композиция является группой из девяти фигур, которую в полном варианте можно увидеть только здесь, на специально отведенной равнинной площади, окруженной деревьями.

Несколько иным по концепции английским скульптурным парком является Саттон-плейс в Суррее, история которого начинается в XVI в., с тех времен, когда здесь была построена усадьба Генриха VIII. В 1980 г. Саттон-плейс был приобретен американской корпорацией Getty Oil для создания на его территории центра искусств, а также для размещения скульптурной коллекции. (Коллекция, выставленная в парке, включает в себя образцы пластики от древнеамериканской керамики до классиков модернизма.) Характерная особенность Саттон-плейс состоит в том, что он принадлежит к так называемым постмодернистским паркам (наряду с Барселона

Плаза в Барселоне, парком Гетти-центра и садом Атлантис в Париже). Старинная усадьба с домом эпохи Тюдоров, в 1980-е гг. Саттон-плейс был реконструирован выдающимся английским архитектором и ландшафтным дизайнером Джоффри Джеллико, создавшим, помимо всего прочего, Водный сад в Хемел Хампстед и Мемориал Кеннеди в Раннимеде. Джеллико был одним из первых зодчих, осознавших недостатки модернистского подхода к архитектурному и ландшафтному дизайну, и стал первым выдающимся ландшафтным архитектором, чье творчество соответствовало постмодернистским тенденциям. При проектировании Саттон-плейс, используя пересечение различных художественных традиций, он стремился изобразить своеобразную аллегорическую эволюцию [7, р. 68]. Этот парк состоит из нескольких частей: Райский сад, Музыкальный сад, Сюрреалистический сад и т. д. Живописные уголки Саттон-плейс сочетают природные элементы с органическим включением в них образцов современной английской скульптуры. Одной из его достопримечательностей является «Стена» (1972) — огромный рельеф из каррарского мрамора, созданный Беном Николсоном. Он расположен на берегу небольшого пруда, у самой воды, в обрамлении кустарников. Геометрический рельеф Николсона, состоящий из пересечений кругов и прямоугольников, здесь использован как архитектурный элемент, поддерживающий ландшафтный ансамбль.

Один из молодых английских скульптурных парков — Гудвуд в Западном Суссексе, организованный в 1992 г. Уилфредом и Жанетт Касс. В задачи Скульптурного фонда семьи Касс (Cass Sculpture Foundation) входит поддержка начинающих скульпторов, а также работа с уже известными мастерами, развивающими в сотрудничестве с Фондом нестандартные пространственные идеи. Одной из основных сфер деятельности Гудвуда является организация выставок пластики на открытом воздухе, однако в нем размещается и постоянная коллекция скульптуры. В отличие от Йоркширского скульптурного парка, также являющегося прежде всего выставочной площадкой и «музеем под открытым небом», Гудвуд и Фонд семьи Касс в целом позиционируют себя в качестве инновационного пространства для новейших скульптурных форм. Представленные здесь работы характеризуются, прежде всего, пересечением традиций и сочетанием элементов «высокого искусства» с яркостью массовой художественной культуры. Некоторые из них «обыгрывают» и природный контекст, например, скульптура Билла Вудроу «Невнимание к истории» (бронза, 2000), представляющая собой огромную книгу, через которую прорастает дерево.

Отдельную категорию скульптурных парков составляют Грайздейл-форест в Англии и Хайлэнд в Шотландии. Они отличаются от других парков своими дикими лесными зарослями и скульптурой, которая настолько глубоко связана со своей средой, что более соответствует такому направлению, как энвайронмент. Также отдельную категорию составляют шотландские парки Глинши и Гленкилн Эстейт. Прежде всего, они выделяются своим специфическим гористым ландшафтом, в целом характерным для этой части Соединенного Королевства. Суровая природа соответствует и находящейся в ней пластике: преобладают аскетичные художественные решения, сводящие ту или иную форму к максимально простому выражению, сохраняя доминирующее значение в ней для выразительной линии контура. В парке Глинши находятся в основном абстрактно-геометрические скульптуры, выполненные из металла и представляющие собой или несложные конструкции из плоскостей, или лаконичные композиции из стальных труб. Гленкилн Эстейт демонстрирует иной под-

ход к расположению скульптуры в природной среде. Гленкилн Эстейт — это, прежде всего, замечательная коллекция бронзовых скульптур Г. Мура (1950-е гг.). Кроме произведений Мура, здесь экспонируется «Благовещение» Дж. Эпстайна (1956).

Обширные поросшие вереском гористые пространства Гленкилн Эстейт, помимо собственно живописного окружения, представляют и материал, идеально подходящий для установки работ Г. Мура. Одной из проблем творчества Г. Мура и Б. Хепуорт является несоответствие их произведений плоскости, на которую они установлены. В случаях, когда это позволяет форма, скульптуры обходятся без постамента («Вертикальные мотивы» Мура и «Семья человека» Хепуорт). Однако в большинстве случаев они требуют дополнительного возвышения, для лучшего обозрения снизу вверх. Так как классические высокие каменные постаменты слишком контрастируют с подобными скульптурами, зачастую опорами для них служат или максимально заниженные постаменты, или невысокие подиумы из «альтернативных» материалов, таких как кирпич или каменная плитка. И в том и в другом случае эти опоры неорганичны величественным пластическим образам. В Гленкилн Эстейт скульптуры Мура установлены на отдельно стоящих глыбах «дикого» камня или площадках, сооруженных из нескольких уплощенных камней. Во-первых, эти постаменты созданы из материала, взятого из этой же среды. Во-вторых, подобные сооружения напоминают, в сочетании со скульптурой, тяготеющей к «примитивным» формам, памятники древности. И то, и другое соответствует по стилистике находящимся здесь работам Г. Мура, с одной стороны опирающимся на природные образцы и с другой — на скульптуру Киклад и тотемные образы. Среди хранящихся в Гленкилн Эстейт скульптур Г. Мура — «Стоящая металлическая фигура» (1950), «Король и королева» (1953) и «Вертикальный мотив № 1» («Крест Гленкилн», 1956). «Крест Гленкилн» — первый в серии «вертикальных мотивов», находящихся в различных местах. Отливки трех из этих скульптур установлены в лондонском Баттерси-парке, на лугу, также органичном для этих изваяний. Что касается «Короля и королевы», то вторая отливка этой группы находится в скульптурном парке Миддельхейм, на фоне низкой каменной стены, на постаменте минимальной высоты. Если в Гленкилн Эстейт эта невысокая композиция приобретает свойства монумента благодаря продуманному способу постановки, то в Миддельхейме она является не более чем музейным экспонатом, так как ничто не компенсирует ее скромные размеры и не выявляет ее потенциальный монументальный масштаб.

Г. Мур впервые посетил Гленкилн в конце 1950-х гг. и убедился, что подобный способ установки идеален для его скульптур. «Все они, — говорил мастер, — расположены здесь совершенным образом. Увидев это, я понял, что скульптура — во всяком случае, моя скульптура — лучше всего воспринимается именно таким образом, а не в музейном пространстве» [7, р. 74]. Необходимо 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 ему вы видите контраст объемной формы с ее противоположностью — пространством» [8, р. 20]. Убеждения скульптора, подкрепленные опытом его посещения Гленкилн

Эстейт, нашли свое практическое воплощение в собственном скульптурном парке Г. Мура, организованном им в усадьбе Мач Хэдхем, с 1940 г. бывшей местом жительства и работы скульптора. Мач Хэдхем представляет собой, в основном, покрытые травой поля и луга, пустынные и величественные. Скульптуры Г. Мура, находящиеся в Мач Хэдхем, подтверждают общую характеристику своей формы как «архетипа», визуально обобщающего абстрактный образ жизненной силы через ассоциации с конкретными биологическими элементами, доведенными до уровня универсальной значимости. Пластика Г. Мура, находящаяся в природной среде, имеет характер особого типа монумента, соразмерного природе — жизненной силе, и определяющегося в этом контексте как особая независимая единица среди величественных форм живого мира.

Возможно, наиболее выразительный образ синтеза с природной средой в английской скульптуре второй половины XX столетия и в истории современной пластики в целом представлен в творчестве Барбары Хепурт. Хепурт, разрабатывая биологические формы как прообразы для создания скульптуры, в то же время стремилась к их камерному характеру, хотя и имеющему универсально-абстрактное значение. Характерно, что Б. Хепурт воспринимала ландшафт и природу в целом не как абстрактное пространство пересечения стихий, что 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» [9, р. 97]. В этом смысле справедливы слова исследователя ее творчества А. М. Хаммахера, определившего ландшафтное чувство Хепурт как «противоположное романтическому» [9, р. 101]. Ее пластике свойственна не ориентация на «величественное» или «возвышенное» толкование природы (что во многом характеризует аналогичные поиски Г. Мура), а, скорее, восприятие потенциальной среды как живой системы, в которой скульптура должна быть равноценным элементом общего организма. 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. Сад Б. Хепурт расположен рядом с ее домом-мастерской в Сент-Айвсе на полуострове Корнуолл. Его отличительной особенностью является тщательный подбор растений, экзотических деревьев и кустарников, в живописных зарослях которых находятся абстрактные скульптуры Б. Хепурт. Таким образом, подчеркивается значение ее произведений как живых форм, равноценных природе камня или растения.

Глубокая разработка английскими скульпторами, прежде всего, Генри Муром и Барбарой Хепурт, темы взаимосвязи скульптуры с природой может рассматриваться в качестве одного из истоков возникновения в современной художественной культуре феномена «искусство среды» (энвайронментал-арт, ленд-арт). Действительно, хронологическая последовательность здесь очевидна, но, по сути, данные явления не взаимосвязаны друг с другом. Если рассматриваемые выше скульптуры «стремились» к открытию неких универсальных биологических форм и, в связи с этим, — к полноценному и выразительному существованию в природной среде, то «искусство среды» является искусственной организацией пространства в соответствии с уже иным представлением о трехмерном пластическом образе.

Литература

1. *Котломанов А. О.* Паблик-арт: страницы истории. «Общественная скульптура» в послевоенной Британии // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2013. Вып. 3. С. 72–79.
2. *Котломанов А. О.* Паблик-арт: страницы истории. Поиски архитектурно-художественного синтеза в британском искусстве второй половины XX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2013. Вып. 4. С. 60–74.
3. *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве / пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой. СПб., 2004. 320 с.
4. *MacDougall E. B.* Introduction // *Music in stone: Great sculpture gardens of the world* / S. Lawrence, G. Foy, E. B. MacDougall, J. Train. London, 1985. P. 8–19.
5. *Strachan W. J.* Open air sculpture in Britain: A comprehensive guide. London, 1982. 280 p.
6. *Mellville R.* Sculpture on the streets // *The Architectural review*. 1968. Vol. 143. № 853. P. 209–212.
7. *Music in stone: Great sculpture gardens of the world* / S. Lawrence, G. Foy, E. B. MacDougall, J. Train. London, 1985. 208 p.
8. *A user's guide to public sculpture* / ed. by J. Darke. Swindon, 2000. 182 p.
9. *Hammacher A. M.* Barbara Hepworth. London, 1987. 216 p.

Статья поступила в редакцию 2 октября 2013 г.

Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения, доцент; kotlomanov@yandex.ru
Kotlomanov Alexander O. — Candidate of Arts, Associate Professor; kotlomanov@yandex.ru