

«Общественная» скульптура и общество

текст

Наталья Гончаренко

Понятие «общественного» искусства (public art) в наши дни уже вышло за рамки обычной установки монумента где-нибудь на площади или на улице. Современное «общественное» искусство хочет быть связанным с повседневной жизнью людей, слиться с городской толпой. К «общественной» скульптуре скорее можно отнести произведение, созданное для определенного городского контекста, предназначенное для диалога со зрителем и с окружением.

На Западе, где достаточно хорошо развито городское сообщество и горожане (или хотя бы часть горожан) чувствуют себя единым целым, «общественное» искусство давно уже прижилось. Как правило, это произведения скульптуры, не являющиеся памятниками, а помещенные в городскую среду будто бы «просто так». На самом деле, конечно, авторы тщательно изучают окружение будущей скульптуры, чтобы она вписалась в этот контекст и чтобы через некоторое время этот самый контекст был без нее немислим. Но бывают случаи, когда восприятие проявлений такого искусства становится настоящей проблемой для горожан, и тогда ни о каком диалоге между произведением и зрителями речь идти не может. И основная проблема здесь в том, что представления публики о назначении такого искусства не совпадают с представлениями авторов произведений.

Иногда дело доходит до активного неприятия горожанами общественного искусства. Так случилось с «Дугой» («Tilted Arc») скульптора-минималиста Ричарда Серра, установленной на Федерал Плаза в деловой части Нью-Йорка в 1981 и демонтированной в 1989 году. Созданное по заказу Управления служб общего назначения в рамках программы «Искусство в архитектурном окружении», произведение Серра представляло собой легкая изогнутую полосу ржавой листовой стали 3,5 метра высотой. Несмотря на то что создание этой работы было заказано одному из самых известных современных художников, противоречия начались уже со дня установки скульптуры. В основном высказывали свое недовольство люди, работавшие в учреждениях, которые окружали площадь с «Дугой». Они жаловались на то, что «Дуга» загромождала проход через площадь, и даже дали ей прозвище «Манхэттенская Берлинская стена». Жаловались даже на то, что скульптура привлекает внимание рисующих граффити тинэйджеров и якобы служит прикрытием для преступников и крыс. Более 10 тысяч сотрудников офисных зданий, расположенных на Федерал Плаза, ежедневно по дороге на работу и с работы были вынуждены видеть «Дугу», которая у большинства вызвала только негативные эмоции. Сами офисные здания давно были признаны неблагоприятными для работы с точки зрения архитектуры и эксплуатации, да и обустройство площади оставляло желать лучшего. Но, как выразился один из противников работы Серра, «Дуга» еще больше обеднила жизнь на Федерал Плаза. «Разве цель искусства – закрыть путь ко спасению, подчеркнуть отсутствие радости и надежды?» – спрашивали другие «пострадавшие». Вышло так, что работа Серра, указывая на бесчеловечность окружения, делала существование в нем еще более невыносимым.

На общественных слушаниях под контролем Управления служб общего назначения в 1985 году было решено убрать «Дугу», но автор настаивал, что стальная стена была сделана специально для этого места. Он не отрицал, что его произведение имеет устрашающий вид, что оно не вызывает положительных эмоций, – но таким было и окружение

скульптуры. Как раз на Федерал Плаза находятся здания Внешнеторгового суда, и, по мысли автора, именно здесь должен располагаться своеобразный антикоммерческий и антипотребительский монумент, которым является «Дуга». Для многих прохожих, тем не менее, это произведение было лишь препятствием, загромождающим обзор.

В итоге 15 марта 1989 года состоялся демонтаж скульптуры, названный Ричардом Серра «прямым следствием циничной республиканской культурной политики, для которой искусство – только предмет потребления». Полемика вокруг скульптуры Серра и ее результат породили важные вопросы о том, какую роль играет публика в определении местоположения и содержания «общественной скульптуры»; может ли скульптор-минималист обвинять публику в неприятии произведения, созданного в манере, которая изначально недоступна пониманию массового зрителя; всегда ли «общественная скульптура» должна быть визуально и психологически привлекательна. В интерпретации Серра «общественная скульптура» вовсе не обязана быть нейтральной либо приятной на вид; ей надлежит быть противоречивой, вызывать споры и неоднозначные трактовки, акцентировать внимание на окружении, в котором она находится.

Еще один пример активного неприятия публикой «открытого искусства» в городской среде – история скульптуры под названием «Дом», созданной Рэйчел Уайтрид в октябре 1993-го и демонтированной в январе 1994 года. На этот раз местом действия стала Гроув Роуд в Ист-Энде, рабочем районе Лондона. В конце XIX века Гроув Роуд представляла собой ряд стандартных домиков вдоль улицы, таких в Ист-Энде было множество. После Второй мировой войны эти постройки стали сносить, чтобы на их месте строить современные высотные дома. Последний викторианский дом уничтожили в 1993 году – именно из слепка его интерьера Рэйчел Уайтрид создала свою скульптуру. Бетон заливали внутрь, и после того как стены были убраны, остался огромный слепок внутреннего пространства дома высотой в три этажа.

Произведения Уайтрид представляют собой главным образом слепки, сделанные с повседневных вещей, – матрасов, грелок, полок с книгами, лестниц, ванн, внутреннего помещения комнат. Особенность ее работ в том, что они показывают не сами объекты, а пространство внутри них, под ними или над ними. Такая материализация пространства повседневности во многом связана с личными воспоминаниями и впечатлениями автора и, кроме того, неминуемо вызывает в памяти Помпею, «законсервированную» на века в застывшей лаве и сохранившей информацию о погибших людях и их повседневной жизни. Уже одна такая ассоциация придает меланхолический оттенок этим впечатлениям когда-то обжитого, а теперь навсегда утраченного, вытесненного слепками, пространства. Эта скрытая эмоциональность дала повод одному из журналистов определить произведения Уайтрид как «минимализм с тяжелым сердцем», говорящие не о предмете, а скорее о его отсутствии, его посмертной маске. «Дом» как будто вывернут наизнанку, в него нельзя войти, пространство внутри «Дома» превратилось в застывшую однородную массу, а его окна – в бетонные блоки. Перечисленные особенности скульптуры Уайтрид вызвали у многих зрителей «сильное чувство физического дискомфорта». Отсутствие у «Дома» качества жилого или хотя бы предназначенного для людей помещения делало его существование угрожающе абсурдным. Не-



Ричард Серра. Дуга
(Нью-Йорк, Федерал Плаза),
1981-1989



Рэйчел Уайтрид. Дом
(Лондон, Гроув Роуд),
октябрь 1993 – январь 1994

смотря на то что за несколько месяцев его посетили десятки тысяч зрителей, всё это время споры вокруг произведения шли среди местного населения, в прессе и даже в Палате общин. В поддержку «Дома» выступили главным образом художники и искусствоведы (за эту работу Уайтрид получила престижную премию Тёрнера). Против была основная масса простых зрителей, которых критика упрекала в невежестве и узости мышления.

Критика описывала «Дом» как «суровый комментарий к социальной действительности», однако в чем конкретно этот комментарий состоял, публике ясно не было. Дорин Мэсси, участвовавшая в работе над книгой о «Доме», пишет, что это произведение игнорировало вопрос о том, каким было для данного района Лондона прошлое, увековеченное Уайтрид. «Дом» ничего не говорит ни об Ист-Энде, ни об округе Боу, в котором располагается Гроув Роуд и который знаменит проявлениями радикализма и расизма. В результате жители округа Боу сделали свой выбор не в пользу «Дома», игнорировавшего их собственное существование.

Основная проблема восприятия «общественной» скульптуры в городской среде лежит в разнице подходов у некоторых авторов и зрителей к назначению произведения. То, что «общественная» скульптура должна взаимодействовать с аудиторией, для которой она предназначена, признают те и другие. Скульптура также должна быть включена в контекст общественного пространства, для которого ее создали. Но когда авторы предпочитают акцентировать негативные качества этого пространства и стремятся заставить зрителя их понять и прочувствовать, зритель начинает сопротивляться. Более того, по мнению Серра, искусство вообще не должно быть демократичным, оно – не для людей. Такое утверждение плохо сочетается с понятием «общественного» искусства, и неудивительно, что «Дуга» вызвала недовольство городского сообщества. В свою очередь Рэйчел Уайтрид, хотя и не признавалась в антидемократичности своего искусства, в одном из интервью сказала: «Мне нравится провоцировать дискуссии и побуждать людей быть внимательнее к некоторым вещам и задумываться о них...» В обоих рассмотренных случаях для авторов оказывался важным, главным образом, контекст, в котором должна была существовать скульптура, но практически не шла речь о людях, которым предстояло ежедневно находиться рядом с этой скульптурой. Возможно, подобные случаи непризнания публикой искусства, которое лишь номинально является «общественным», помогут найти правильный подход к созданию произведений, включенных в повседневную жизнь города.

Познакомившись с некоторыми проблемами «общественной» скульптуры в Америке и Англии, читатель вправе задать вопрос – а как обстоят дела у нас? Увы, никак. Отдельные примеры таких произведений конечно же появляются в общественных местах Москвы, Петербурга и некоторых других крупных российских городов. Впрочем, такое искусство – не обязательно атрибут мегаполисов. Но вот Белгороду в этом отношении не повезло. Причины лежат на поверхности. Прежде всего, до сих пор не сложилось общество, которое ощущало бы потребность в таких произведениях, да и вообще – нет у нас городского сообщества, которое бы имело право голоса и желало бы этим правом пользоваться. Пока невозможно представить, чтобы жители Белгорода вдруг сами собрались (именно сами, а не добровольно-принудительно) и стали протестовать, скажем, против строительства на одной из центральных улиц города устрашающего автопаркинга, который своими «архитектурными» формами и размерами совершенно не соответствует местоположению. Еще одна причина – от-

сутствие четкого понимания, где такую скульптуру можно расположить. Простейший пример – установка в августе 2005 года скульптур харьковского автора Дмитрия Иванченко. Одна из них – «Воспоминание» (бабушка, сидящая на лавочке и вяжущая чулок) – ещё соответствует месту, куда её «кусадили». В скверике за драматическим театром действительно можно спокойно посидеть, вспоминая о прошлом под шум фонтанов. Да и сфотографироваться с «бабушкой» приятно, не зря её бронзовая скамейка уже отполирована позирующими. А вот второй скульптуре, получившей в народе название «Девочка с пузырями» (имеется в виду мыльные пузыри), повезло значительно меньше. Место ей досталось совсем неподходящее, её бы поставить возле «бабушки» или, например, в парке, поближе к играющим детям. Но она оказалась не где-нибудь, а на смотровой площадке возле гостиницы «Южная», с которой открывается замечательный вид на город. Только для такого обширного пространства скульптура оказалась слишком мелкой, и на фоне новостроек и очертаний самого города девочка потерялась. По правде сказать, лучше бы на этом месте не было вообще никакой скульптуры – не для того создаются смотровые площадки, чтобы вид с них на город что-то загоразживало, пусть даже это маленькая девочка и ее пузыри.

Пример более удачного решения установки подобной скульптуры можно найти только в ближайшем Харькове, где этим же автором была выполнена из бронзы целующаяся парочка («Памятник влюбленным»), неплохо вписавшаяся в маленькую площадку на пересечении улиц Пушкинской и Совнаркомовской. То, что скульптура в городе пользуется популярностью, понимаешь по исписанным вдоль и поперек фигурам и варежке на руке девушки, надетой каким-то сердобольным прохожим (см. фото). Знаменит в Харькове и «Скрипач на крыше», которого замечаешь не сразу, поскольку он действительно находится на крыше дома недалеко от ст. м. «Советская», в самом центре города. Довольно остроумное решение, рассчитанное на людей, которые хоть иногда поднимают глаза к небу.

Вернемся в Белгород. Какой бы хорошей ни была скульптура, неправильно выбранное место или архитектурное решение постамента (если речь идет о памятнике) могут исказить восприятие и нивелировать достоинства произведения. Так случается, к сожалению, даже с памятниками людям, имеющим огромное значение для Белгорода. Самое неудачное архитектурное окружение досталось памятнику заслуженному художнику России Станиславу Степановичу Косенкову, установки которого ждали давно. Памятник, также созданный А. Шишковым, достаточно скромным по размерам, и стоять бы ему в каком-то более уютном пространстве, а не на перекрестке пешеходных путей, да еще и в районе, скажем так, эстетически непривлекательном. Достаточно сказать, что рядом с памятником находится уже упомянутый автопаркинг. А за спиной Станислава Степановича – разрушенное общежитие, серые многоэтажки и довольно уродливое строение, вмещающее в себя, судя по вывескам, агентство недвижимости, магазин «Автоимпорт», парикмахерскую и т.д. Причем здесь художник? Почему памятник установлен именно здесь? – эти вопросы, к сожалению, остаются без ответа.

...И не слышно ни одного голоса, требующего у тех, кто занимается «благоустройством» наших улиц, обращать внимание на складывающийся образ городской среды и всего, что в ней появляется, будь это памятник или здание. Потому что эстетика города – вовсе не в раскрашивании цокольных этажей «хрущевок» в розовый цвет.

http://novkovcheg.ru/article_71.html
фото с сайтов: www.pbs.org, www.johndavies.uk.com



«Воспоминание» (Белгород)



«Девочка» (Белгород)



«Скрипач на крыше»
(Харьков)



«Памятник влюбленным»
(Харьков)



Памятник заслуженному
художнику России
С.С. Косенкову (Белгород)