

Скульптура против архитектуры?

Ричард Серра признается многими критиками самым влиятельным скульптором XX века. Его заслуга состоит не столько в том, что он открыл нечто новое в скульптуре (абстрактные скульптурные композиции существовали и до него, они были открыты конструктивистским авангардом начала XX века). Материальные подборы Владимира Татлина и скульптуры Осипа Цадкина, как и композиции Генри Мура, возникли до Серра. Серра знаменит тем, что он перенес акцент своих произведений с самих работ, которые могли бы быть установлены в любом месте, на среду, их окружающую, то есть стал видеть в скульптуре ключ к постижению городского пространства.

Его грубые металлические листы и профили, прямоугольные и криволинейные, превосходящие обычные размеры скульптуры по масштабу, сближаются с архитектурой. Ричард Серра ставит их вблизи архитектурных сооружений как некоторые репера промежуточной масштабной категории пространства, расположенные между так называемой «уличной мебелью» – фонарными столбами, киосками и будками, фонтанами и скамьями – и самими зданиями, особенно огромными современными билдингами.

Но дело не в одном масштабе. Скульптуры Серра – не только абстрактные композиции, гармонично дополняющие пространство своим пространственным масштабом. В них заключается некая тайна, некий неявный смысл, который предстает перед пешеходом как загадка. Загадочность их противостоит как уличной мебели, так и архитектуре. Но, прежде всего, той исторической скульптуре, в которой загадка всегда заслонена историческим или биографическим сюжетом. Нас не ошарашивает статуя Крылова в Летнем саду или памятник Минину и Пожарскому на Красной площади, так как мы знаем, что эти памятники установлены В ПАМЯТЬ о выдающихся людях как дань сограждан их великому вкладу в национальную историю. Но вот грубые

листы металла, сваренные под разными углами, – зачем они? Кому они нужны?

Как писал в свое время художественный критик Эдвард Гольдман, слава пришла к Ричарду Серра в 1989 году, когда установленная за восемь лет до того скульптурная композиция Tilted Arc была снесена по требованию публики, не только не понимавшей ее смысла, но и возмущавшейся его видимым отсутствием. Сам же Серра как раз и видит смысл своей скульптуры в том, что она не только восполняет масштабные провалы среды, но и толкает человека к размышлению, к переживанию среды и пространства как проблемы и вольно или невольно связывает эту проблемность с проблематикой самого человеческого бытия. Ибо как иначе объяснить возмущение публики? Ведь скульптурные композиции Серра не мешают пешеходному движению и не оскорбляют ничьего достоинства и ничьей памяти. Они действуют наподобие дзенских коанов, как бы задавая зрителю немой вопрос о смысле. Не в силах найти на него ответ, горожанин возмущается – но не своей неспособностью к ответу, а скульптором (или городскими властями), навязавшим ему эту загадку. Это дети всегда рады загадке. Это они любят упражнять свой ум в смыслоопределении, ибо верят в осмысленность бытия и смотрят на себя как на наследников этого смысла. Взрослый гражданин государства, как тоталитарного, так и с рыночной экономикой, эту способность теряет, не веря ни в Бога, ни в черта, ни в государственных мужей и героев. Он только раздражается, когда ему вообще напоминают о смысле. Можно объяснить это раздражение конфликтом его убежденности в своем праве на свободу и реальным переживанием своей обреченности. Он не склонен к игре с миром и художником. Он готов принимать только успокоительные таблетки, веселящие напитки и лезть во всех ее формах. Когда ему показывают некоего героя, отлитого из бронзы или чугуна, он

текст
**Александр
Раппапорт**





чувствует себя способным либо разделить свое уважение к нему, либо лишний раз плюнуть в ложного кумира. В обоих случаях смысл, который он при этом реализует, остается в его власти. Когда же этот смысл ускользает, исчезает и иллюзия его власти, точнее, его прав в этом мире, где и без того его пинают на каждом шагу те, у кого и власти, и прав больше.

Исходя из достаточно утопических идеалов демократии, Ричард Серра полагает, что упражняться в такой игре ума необходимо так же, как чистить зубы или застегивать рубашку. Тот, у кого эта способность атрофирована, выпадает из общества, хотя формально и остается его членом.

Но есть и другая сторона вопроса. Это отношение такого рода загадок к архитектуре. Отличие архитектуры от скульптур Ричарда Серра – не только в масштабе. Оно состоит еще и в том, что архитектурная композиция, будучи своего рода пластическим объектом типа абстрактной скульптуры, наделена социальным и функциональным статусом и потому особой загадки не представляет. Видя перед собой импозантное сооружение, мы понимаем, что это Горсовет, или Банк, или Библиотека, или Музей, или... что угодно, но имеющее, так сказать, свой социально утвержденный статус и смысл, не поддающийся усомнению. Стало быть, тут можно относиться и с почтением или с ненавистью, не теряя чувства своей способности к смысловой ориентации. А вот скульптуры Серра к таковой иногда и приводят.

Тем не менее архитектура оказалась восприимчивой к подобного рода кунштюкам и в последние годы все чаще норовит задать-таки горожанину загадку вместо того, чтобы ясно намекнуть на свой статус. Музей Гуггенхайма в Бильбао или Венский дом Хундертвассера в этом отношении сближаются со скульптурой. Тем самым как бы уничтожая различия между архитектурой и изобразительным искусством, а заодно и делая излишним такого рода художественный жест, какой совершает Серра. Вопрос состоит в том, насколько уместно это архитектурное обезьянничество, и не лучше ли оставить скульптору его смысловое пространство, сосредоточившись на смыслах, присущих архитектуре, на которые ни Серра, ни его возможный последователь не претендуют. Сам Серра, видимо, ощущал эту



проблематику, взывая к властям и ища у них поддержки. Возможно, при этом он искал опору не только для себя как художника, нуждающегося в заказчике, но и как для артиста, противостоящего социальной детерминированности архитектуры в городской среде. Косвенно он тем самым возвращал архитектуре ее смысловое пространство, с которым сама архитектура в последнее время готова играть, забывая о своих смысловых границах. Так что большой вопрос: наносит ли его скульптура своей конкуренцией с архитектурой вред последней или освобождает ее от игр, ей не присущих, для выполнения своей и, быть может, еще более возвышенной миссии – не только ставить, но и давать ответы на вопросы о смысле бытия?

Решение этой проблемы заключается, однако, в том, в какой степени архитекторы и их заказчики готовы давать такие ответы, насколько эти ответы искренни и реалистичны – и насколько общество готово спрашивать себя о смысле собственного существования. Но это уже другая тема.