

УДК: 7.036+730

ББК: 85.13

А43

DOI:10.18688/aa166-8-70

Е. С. Кочеткова

Энтони Гормли: переосмысление классики и возвращение телесного начала в скульптуру

В настоящей статье речь пойдет о некоторых аспектах творчества сэра Энтони Гормли (родился в 1950 г. в Лондоне) — одного из самых значительных скульпторов современности, известного своим интересом к проблеме взаимоотношений тела и пространства. Его понимание сущности скульптуры основано на непрерывном диалоге с предшествующей традицией, и этот диалог охватывает три магистральные темы: изображение человеческого тела, материальное и эфемерное в художественном объекте, взаимодействие произведения с его окружением и со зрителем. В чем-то Гормли сознательно обращается к прошлому, в чем-то радикально расходится с ним, используя средства актуальных художественных практик, например перформанса или минималистической абстракции. О своих связях с классикой художник говорит в многочисленных интервью, однако пока этот вопрос не получил систематического научного осмысления, особенно в русскоязычной литературе, где Гормли является скорее героем новостей и художественной критики, нежели предметом серьезного исследования. Мы попытаемся восполнить некоторые пробелы, рассмотрев применяемые художником методы формообразования и их взаимосвязи с принципами классической скульптуры.

Сегодня заслуги и статус Энтони Гормли подтверждены множеством престижных наград, в том числе премией Тернера (Великобритания, 1994) и *Praemium Imperiale* (Япония, 2013). Он почетный доктор Кембриджского университета, член Королевской академии художеств Великобритании (с 2003 г.), кавалер ордена Британской империи (с 2014 г.). Впервые Гормли появился на художественной сцене в 1970-е гг., когда на пике моды находились так называемые «нематериальные» практики искусства — концептуализм, перформанс, видеоарт, минимализм. Художественное образование он получил в передовых учебных заведениях Лондона — *Saint Martin's School of Arts*, *Goldsmiths College* и *Slade School of Fine Art*. Однако еще до этого Гормли изучал археологию, антропологию, древние языки и историю искусства в Кембридже; эта академическая подготовка предопределила его интерес к классическому наследию, а точнее — к классической скульптуре.

Отвечая на вопрос о своих источниках вдохновения, скульптор неизменно называет античные памятники — например «Трон Людовизи», в котором Гормли ощущает «дыхание» [11]. Важнейшим образцом для него является поздний Микеланджело, особенно «Пьета Ронданини»: «Это размышление о жизни и смерти, и о том, как нам поддер-

живать друг друга в неизбежный последний час. Вся эта работа становится вопросом: чье это тело? Кто кого поддерживает? Она говорит о силе притяжения и о том, что все сущее неизбежно обратится в прах» [7].

Следуя за классикой, Гормли с самого начала своей карьеры последовательно уходит от беспредметности, чтобы вновь открыть в искусстве гуманистическое начало и пластический образ человека. В отличие от «нематериальных» концептуальных практик, он не стремится уничтожить трехмерный и осязаемый предмет искусства — напротив, путем максимально точной и конкретной репрезентации телесного Гормли фиксирует зримое присутствие человека в мире, обращаясь для этого к древней и наиболее «вещественной» форме — скульптуре.

В то же время Гормли не боится спорить с классиками: он считает, что в какой-то момент искусство скульптуры пошло по неверному пути, пытаясь зафиксировать в инертном, тяжелом материале ускользающие моменты, быстрые движения, эмоции и состояния. «Самый главный для меня источник вдохновения в греческом искусстве — тот момент, когда курос делает полшага вперед. Дискобол интересует меня гораздо меньше. Дискобол — начало большой ошибки, которая, по моему мнению, состоит в попытках остановить мгновение в мраморе. Это ошибка, потому что высшая ценность скульптуры — в ее статике, неподвижности, молчании, в ее способности управлять нашим движением и останавливать нас на мгновение, чтобы мы могли оценить ее тихую стабильность» [11].

Главная тема всего творчества художника — самая что ни на есть классическая: человеческое тело и его положение, координаты в окружающем пространстве. Для максимально точного определения этих координат Гормли снимает гипсовые слепки с живых моделей, а в последнее время чаще применяет более совершенную технологию компьютерного трехмерного сканирования. Разумеется, Гормли далеко не первый и не единственный скульптор, работающий со слепками и точными копиями натуры. Так, Джордж Сигал в своих фигурах выставляет напоказ белую шершавую поверхность медицинского гипса, превращая совсем не художественную технику в художественный прием [3, р. 468]. А Дуэйн Хэнсон и Рон Мьюек используют стекловолокно и силикон для создания гиперреалистических скульптур, в мельчайших деталях воспроизводящих все особенности человеческих лиц и тел [12, р. 378–379].

Однако Гормли, в отличие от своих перечисленных выше современников, не ставит перед собой задачи достижения максимальной натуралистической достоверности. Напротив, он отказывается от всех лишних деталей, от передачи особенностей поверхности и фиксирует лишь два базовых признака — пропорции тела и его положение в пространстве. Вот почему при снятии слепков скульптора интересует не внутренняя сторона гипсовой формы (которая непосредственно прилегает к телу и схватывает все изменения рельефа), а сторона внешняя, сохраняющая только самые общие очертания фигуры. Контурные человеческого тела обобщаются, форма приближается к условному знаку — в этом чувствуется связь Гормли с практикой абстрактного минималистического объекта.



Рис. 1. Энтони Гормли. Обнажение. 2010. Лелистад, Нидерланды. © Photo by Gouwenaar

В своих первых работах с использованием слепков¹ Гормли обращается к тому предмету, который лучше всего ему знаком и всегда доступен, — собственному телу. По словам художника, он «просто старается быть практичным. Нет смысла создавать новое тело, когда у тебя уже есть одно. Следует просто использовать тот материал, который тебе наиболее близок, материал, внутри которого ты живешь» [6]. Собственное тело — это и главный сюжет, и исследовательский инструмент скульптора: «Это самое тесное соприкосновение с материей, которое только может быть, и единственная часть материального мира, внутри которой я живу» [1]. В то же время Гормли подчеркивает, что эти фигуры никогда не изображают его самого: «Когда я смотрю на свои работы, я не думаю о том, хорошо или плохо я выглядел в тот день. Суть не в этом <...> Это имело бы смысл, если бы мне было интересно изображать. Но мне это совершенно не интересно» [15].

В отличие от классического скульптора, который работает «снаружи внутрь» (например, вырубая фигуру из куска мрамора), Гормли действует «изнутри наружу», пытаясь почувствовать то пространство, которое содержится внутри человеческого тела. Вообще «пространство» — ключевое для художника понятие: в своих текстах и интервью он подчеркивает, что работает именно с пространством, а не с объектами. Это и темное пространство внутри человека, которое можно ощутить, закрывая глаза, и пространство внешнее, на которое человек оказывает влияние. Гормли говорит: «Мне никогда не нравилось делать статуи. Но мне было интересно понять, какова природа пространства, в котором обитает человек. То, что я пытаюсь показать, — это пространство, в котором находилось тело, а не изображение самого тела» [21]. Результаты такого подхода можно сравнить с теми фигурами, которые археологи получили

¹ Гормли применяет эту технологию с 1980-х гг. — например, одной из первых работ такого рода стала группа скульптур «Земля, море и воздух, № 2» (*Land, Sea, and Air II*, 1982).

при раскопках Помпей, заливая гипс в пустоты, образовавшиеся на месте человеческих останков в толще застывшей лавы: эти слепки тоже обозначают не столько сами тела, сколько то пространство, которое они когда-то занимали.

Одним из примеров работы Гормли с пространством внутри тела и вокруг него может служить проект «Поле притяжения» (*Domain Field*, 2003)². Здесь скульптор уже не ограничился работой с собственным телом и пригласил к участию 287 волонтеров в возрасте от двух до 85 лет — с каждого из них был сделан индивидуальный слепок. Получившиеся формы заполнены сварными конструкциями из металлических прутьев, внешние контуры которых точно следуют очертаниям тела конкретной модели. Возникает парадоксальный эффект: каждого участника проекта можно безошибочно опознать по уникальным пропорциям и особенностям фигуры, но все они при этом остаются анонимными. Металлические «фантомы» полупрозрачные, проницаемые, неравномерной плотности, они просматриваются насквозь, и тела словно растворяются в пространстве. Важной составляющей этого пространства является зритель: фигуры стоят прямо на полу, без постаментов, и посетители выставки двигаются между ними, вступая в контакт с застывшими «призраками».

Гормли постоянно экспериментирует с понятиями массы и материальности, которые составляют основу классического искусства скульптуры. Апогеем плотности и материальности можно считать его известный проект «Критическая масса» (*Critical Mass*)³, для которого скульптор изготовил сотни металлических фигур на основе слепков с собственного тела, зафиксированного в разных положениях. Фигуры очищены от всех деталей и сведены к своего рода «болванкам»; однако их позы становятся индикаторами эмоциональных состояний. Скульптуры весьма активно заявляют о своем присутствии, они вторгаются в отведенное им пространство и оккупируют его, будь то классический музейный интерьер или бывшее трамвайное депо. Фигуры темные и довольно массивные, их конструкция подчеркнута вертикальными и горизонтальными швами; места, через которые металл заливался в форму, оставлены видимыми — материал не маскируется, не декорируется, а предъясняется во всей своей тяжести и плотности. Металл у Гормли нередко становится даже не скульптурным, а фактически строительным материалом: например знаменитый «Ангел севера» (*Angel of the North*, 1998, Гейтсхед, Великобритания) и масштабом, и конструкцией напоминает скорее архитектурное сооружение.

В то же время Гормли ищет различные способы дематериализации скульптурного объекта, и здесь снова просматриваются связи с концептуальной минималистической абстракцией. Так, в серии «Работы из шаров» (*Ball Works*, 2001–2010) он наглядно демонстрирует разложение материи на символические «атомы», причем некоторые из них отделяются от основной фигуры и занимают собственное место в пространстве. В других сериях фигуры состоят из прямоугольных блоков-«пикселей» разного

² Здесь и далее все названия произведений и их датировки приводятся в соответствии с данными на официальном сайте Антони Гормли: <http://www.antonygormley.com> (дата обращения: 17.01.2016).

³ С 1995 г. этот проект регулярно выставляется на разных площадках по всему миру и каждый раз приобретает новую конфигурацию в зависимости от используемого пространства.

размера и плотности⁴ или из металлических прутьев, создающих эффект прозрачной рамы, клетки и даже молекулярной структуры⁵. В серии «Чувство материала» (*Feeling Material*, 2003–2008) скульптуры превращаются в гипертрофированные «мотки проволоки», напоминающие трехмерные росчерки пера. В гораздо большем масштабе идея объемного пространственного рисунка воплощена в работе «Твердь небесная» (*Firmament*, 2008–2010). В сериях «Квантовое облако» (*Quantum Cloud*, 1999–2009) и «Квантовая пустота» (*Quantum Void*, 2008–2010) Гормли применяет компьютерный алгоритм случайного блуждания, продлевая металлические линии из точек на поверхности тела, — в результате фиксируется не столько само тело, сколько исходящая от него энергия. При этом если в первой серии плотное тело остается видимым как «сгущение» ритма металлических штрихов, то во второй тело полностью исчезает, а на его месте образуется пустота.

Парадоксальный подход к дематериализации объекта Гормли демонстрирует в проекте «Модель» (*Model*, 2012)⁶. Это своеобразное переложение классической системы архитектурных пропорций, основанных на измерениях человеческого тела (теория Альберти, Витрувианский человек Леонардо, Модуль Ле Корбюзье и др.). Однако Гормли разворачивает процесс в обратную сторону: он не уподобляет сооружение человеку, а напротив, отождествляет тело с архитектурой. В одном из своих интервью скульптор описывает работу следующим образом: «Это лежащее тело, состоящее из кубов; оно такое большое (100 тонн листовой стали, 105 футов в длину и 18 футов в высоту), что люди могут проходить сквозь него. Вы входите через ноги и пересекаете несколько внутренних помещений. Другими словами, это и скульптура, и здание. Мы можем видеть, что это лежащее тело, описанное языком архитектуры. Но когда вы внутри, вы не можете понять, что это такое, — тогда сходство с человеческой фигурой уже не столь очевидно. Сначала мы думали, что вообще не будем показывать зрителям, как это выглядит снаружи, но потом решили выставить уменьшенные модели в отдельном зале. Таким образом, мы моделируем тело, но в то же время уничтожаем его» [6]. То есть огромная, предельно материальная фигура исчезает из сознания и поля зрения человека, как только тот оказывается внутри объекта, в его собственном пространстве.

Во многих своих проектах Гормли работает не столько с пространством вообще, сколько с конкретным местом, с его особенностями, с его духом и памятью. Его работы деликатно взаимодействуют со своим окружением, не нарушая его целостности, но привнося в него новые измерения и смыслы. Так, работа «Внутри Австралии» (*Inside Australia*, 2002–2003) создавалась специально для уникального ландшафта — высохшего соленого озера Баллард, места с абсолютно плоским горизонтом и постоянным маревом в воздухе. Основой проекта стали трехмерные сканы живых моделей, которые были уменьшены в объеме на две трети, а высота их осталась неизменной (Илл. 161). В результате получились странные фигуры-миражи, которые словно тают в воздухе —

⁴ Серии «Работы из блоков» (*Blockworks*, с 2001 г.), «Атаксия» (*Ataxia*, с 2007 г.), «Подпорки» (*Proppers*, 2011–2013), «Работы из кубов» (*Cube Works*, 2012–2013) и другие.

⁵ Серии «Рамы» (*Framers*, 2009–2014), «Линии» (*Liners*, 2011–2014), «Отверстия» (*Aperture*, 2009–2012).

⁶ См. также похожий проект «Сосуд» (*Vessel*, 2012).

Гормли сравнивает их с «вилкой настройщика», которая позволяет ощутить вибрации пространства [5, p. 228]. Ключевая роль в этом проекте была отведена зрителям: перемещаясь от фигуры к фигуре, они оставляли следы на поверхности земли, покрывали ландшафт своего рода рисунком, связывавшим скульптуры воедино с местом, и сами становились неотъемлемой частью этой системы.

Способность работ Гормли взаимодействовать со зрителем — важнейшая составляющая общего впечатления. Его фигуры, будучи статичными, тем не менее активно «общаются» с аудиторией, преодолевая классическую дистанцию между предметом искусства и воспринимающим его человеком. Неслучайно из всего творчества Гормли наиболее широкую известность получили три проекта, в рамках которых зрители могли вступать в непосредственный, порой неожиданный контакт с металлическими «истуканами», отлитыми по мерке собственного тела скульптора. В первом из них, получившем название «Другое место» (*Another Place*, с 1997 г.), около ста фигур, застывших в почти одинаковых позах, расставлены вдоль береговой линии пляжа Кросби-Бич к северу от Ливерпуля. Они стоят лицом к морю, закопанные в песок по щиколотку, по колено или по пояс, встречая приливы и отливы и неминуемо ржавея под воздействием сил природы. Эти фигуры ничего не изображают, с ними ничего не происходит, они просто пребывают в этом месте и времени, здесь и сейчас. Это медитативное настроение Гормли позаимствовал на Востоке: в начале 1970-х гг. он путешествовал по Индии и Шри-Ланке и даже чуть было не стал буддийским монахом. По словам скульптора, буддизм подсказал ему идею «абстрактного тела» — тела, слитого воедино с местом, в котором оно находится. Буддизм научил художника тому, что «можно делать скульптуры не о действии, а о пребывании» [10]. Это полная противоположность европейской традиции скульптуры, которая рассказывает истории о богах и героях, передает эмоции, чему-то учит. По мнению Гормли, скульптура должна стремиться не к повествовательности, а к покою, статике, созерцанию — тогда она способна заставить зрителя остановиться и по-новому ощутить самого себя в пространстве. Фигуры Гормли стоят и ждут того, чего они изначально лишены, — дыхания жизни, которое может дать им только зритель. «У них есть время, а у нас есть сознание — и они ждут мыслей и чувств зрителя» [6]. И зритель отвечает им: посетители пляжа с удовольствием фотографируются со скульптурами, держат их за руки, пытаются укрыть от непогоды одеждой, украшают разнообразными аксессуарами — иными словами, оживляют инертный металл своим присутствием и вниманием. Более того, именно зрители в итоге решили судьбу проекта: первоначально он планировался как временный, но настолько понравился местным жителям, что фигуры остаются на своих местах и сегодня.

Точно таких же «истуканов» Гормли размещает и в городском пространстве — в проекте «Горизонт событий» (*Event Horizon*, с 2007 г.), который был впервые показан в Лондоне, а затем оказался чрезвычайно успешным и побывал в Роттердаме, Нью-Йорке, Гонконге и Сан-Паулу. Фигуры устанавливались на крышах зданий — на самом краю, так что были хорошо видны с земли. Свою задачу Гормли видел в том, чтобы заставить людей оглянуться по сторонам и обратить внимание на линию горизонта. Взаимодействие скульптур со зрителями в этом случае складывалось иначе, нежели

на ливерпульском пляже: у людей не было возможности рассмотреть работы в деталях, зато темные фигуры, казалось, наблюдали за горожанами с высоты. Аудитория мгновенно реагировала на это странное и тревожное ощущение: во всех городах, где показывался проект, полиция фиксировала рекордное количество телефонных звонков с сообщениями о потенциальных самоубийцах, застывших на краю крыши.

Третий и наиболее масштабный вариант той же темы был реализован в проекте «Поле горизонта» (*Horizon Field*, 2010–2012). Сто фигур были размещены поодиночке в австрийских Альпах на территории около 150 км²; расстояния между отдельными скульптурами варьировались от нескольких сотен метров до нескольких километров, и невозможно было охватить всю инсталляцию единым взглядом (Илл. 162). При этом все они стояли на одной и той же высоте — 2039 м над уровнем моря — и выстраивались в воображаемую прямую линию, пересекавшую гористую местность. Осуществление проекта потребовало множества согласований с природоохранными организациями и помогло привлечь внимание к проблеме взаимоотношений человека с природой. По словам автора, проект продемонстрировал, что «ни один ландшафт не может быть невинным и неконтролируемым — у любого ландшафта есть скрытое социальное измерение» [21]. Гормли с большим вниманием относится к проблемам экологии и климата, о чем свидетельствуют и другие его работы — например «Обнажение» (*Exposure*, 2010; Рис. 1). Огромная фигура сидящего на корточках человека сварена из металлических профилей и установлена на краю дамбы в голландском Лелстаде — на земле, отвоеванной у моря. Со временем повышение уровня мирового океана неизбежно приведет к тому, что высота дамбы будет расти, а скульптура будет продолжать наблюдать за морем, постепенно погружаясь под землю.

Гормли работает с темой гения места не только в природном, но и в историческом контексте. Так, его скульптура «Перемещение» (*Transport*, 2010), представленная в Кентерберийском соборе, есть «плоть от плоти» самого здания — она сделана из старых ржавых гвоздей, которые были извлечены из кровли храма в ходе реставрации. Полупрозрачная фигура «парит» в пространстве над тем местом, где находилась первая гробница архиепископа Томаса Бекета, воплощая идею путешествия души, ее перехода из временной телесной оболочки в иной мир. Гормли любит вкладывать в свои работы разные уровни смысла, поэтому ему всегда интересно вступать в диалог с подобными рода пространствами, соединяющими в себе несколько исторических пластов. В 2015 г. его узнаваемые металлические «анонимы» на несколько месяцев «поселились» в крепости Бельведер во Флоренции — городе, роль которого в истории классического искусства трудно переоценить. Проект «Человеческое» (*Human*) стал метафорическим высказыванием Гормли на тему ренессансного гуманизма и его кризиса. На одной из террас крепости двенадцать фигур выстроились в линию: они постепенно «росли» от позы зародыша до человека, устремившего взгляд в небеса. Эта цепочка иллюстрировала традиционную для классической культуры веру в прогресс человечества — но здесь же ей была противопоставлена беспорядочная груда тел, напоминавшая мусорную свалку: она свидетельствовала о том, что и сегодня люди продолжают уничтожать друг друга, а идеал флорентийских гуманистов остается недостижимым. Драматическое впечатление усиливали отдельные фигуры,

встречавшиеся в разных уголках крепости: одна скорбно билась головой в стену, другая свернулась клубком в проеме арки, словно бездомный в поисках укрытия. Здесь Гормли пессимистично поставил под сомнение саму суть человеческого существования, которое обходится нашей планете слишком дорого [7]. Однако мрачное настроение в целом не свойственно скульптору, и он отчасти разделяет классические представления о высокой природе человека. В рамках выставки «Во весь рост» (*Still Standing*, 2011–2012), проходившей в Государственном Эрмитаже, помимо работ самого Гормли зрителям было предложено на равных пообщаться с олимпийскими богами: античные статуи из музейной коллекции были сняты со своих высоких пьедесталов и поставлены на одном уровне с человеком. Комментируя выставку, Гормли вспоминает истории из «Метаморфоз» Овидия, «когда бог является тебе, и вот он уже не высоко на Олимпе, а рядом с тобой, принимая какую-то иную, более человеческую форму <...> В каком-то смысле для меня это лишнее доказательство их божественной природы» [11].

Все приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что разнообразные эксперименты Энтони Гормли с пластической формой — не что иное, как попытки художника обнаружить и продемонстрировать тот след, который человек оставляет после себя в пространстве. Этот след необходим и для понимания самих скульптур Гормли, ведь они ничего не означают сами по себе и обретают смысл только в процессе взаимодействия со зрителем. Следовательно, материальный объект не столь важен, он может и вовсе отсутствовать; апогеем этих поисков скульптора стал проект «Слепой свет» (*Blind Light*, 2007). В галерее был сооружен полупрозрачный куб, внутри которого климатическая установка генерировала необычайно густой туман. Попадая внутрь, зритель сам становился предметом искусства, который пытались разглядеть люди, оставшиеся снаружи. Превратившись в экспонат, посетитель выставки мог испытать на себе эффект «исчезновения» объекта: «Вытяните руку перед собой, и вы не увидите своих пальцев; посмотрите вниз, и вы не увидите своих ступней. Теперь вы — лишь сознание без предмета; вы свободны от измеряемой жизни» [2]. Чистое сознание без всякой внешней оболочки — это и есть то темное пространство внутри тела, которое Энтони Гормли стремится явить в своих работах.

Литература

1. Antony Gormley: Making Space. — Documentary by Beeban Kidron. — 2007. — Available at: <http://www.channel4.com/programmes/antony-gormley-making-space/episode-guide/series-1/episode-1> (accessed January 13, 2016).
2. Antony Gormley: Sculpted Space, within and without. — TED talk from June 2012. — Available at: https://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without/transcript (accessed January 13, 2016).
3. Arnason H. H., Mansfield E. C. History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography. — 7th ed. — Pearson, 2012. — 832 p.
4. Boeckel J. van. An Interview with Antony Gormley // Resurgence & Ecologist. — 2010. — Issue 260. — Available at: <http://www.resurgence.org/magazine/article3112-an-interview-with-antony-gormley.html> (accessed January 13, 2016).
5. Dempsey A. Destination Art: Land Art, Site-Specific Art, Sculpture Parks. — London: Thames & Hudson, 2011. — 288 p.

6. *Farndale N.* Antony Gormley: 'I Feel Terribly Misunderstood' // *The Telegraph*. — 2012, December 3. — Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9708207/Antony-Gormley-I-feel-terribly-misunderstood.html> (accessed January 13, 2016).
7. *Gayford M.* Antony Gormley: 'Renaissance Thinking Was Wrong' // *The Telegraph*. — 2015, June 6. — Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11652337/Antony-Gormley-Renaissance-thinking-was-wrong.html> (accessed January 13, 2016).
8. *Gormley A.* Antony Gormley on Sculpture. — London: Thames & Hudson, 2015. — 240 p.
9. *Gormley A.* Antony Gormley on Sculpture's New Roles // *The Financial Times*. — 2015, October 2. — Available at: <http://www.ft.com/cms/s/2/f2e2dbb4-675f-11e5-97d0-1456a776a4f5.html> (accessed January 13, 2016).
10. *Gormley A.* Antony Gormley on Sculpture: Inside the Mind of an Artist // *The Independent*. — 2015, October 16. — Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html> (accessed January 13, 2016).
11. *Hughes J.* Interview with Antony Gormley // *Practitioners' Voices in Classical Reception Studies*. — 2014. — Issue 5. — Available at: <http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2014/gormley#> (accessed January 13, 2016).
12. *Hunter S., Jacobus J., Wheeler D.* Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture. — 3rd ed. — New York: Harry N. Abrams, 2000. — 448 p.
13. *Hutchinson J., Gombrich E. H., Njatin L. B.* Antony Gormley. — London: Phaidon, 1995. — 160 p.
14. *Iversen M.* Still Standing. — 2011. — Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/136> (accessed January 17, 2016).
15. *Jones A.* Sir Antony Gormley Interview: 'I Don't Have Any Choice Over This; It's What I Was Born to Do' // *The Independent*. — 2015, May 8. — Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/sir-antony-gormley-interview-i-don-t-have-any-choice-over-this-its-what-i-was-born-to-do-10236697.html> (accessed January 13, 2016).
16. *Leader D., Renton A., Sennett R.* Making Space. — London: Hand Books, 2004. — 208 p.
17. *Levinson S. C.* Space and Place. — 2001. — Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/110> (accessed January 17, 2016).
18. *Mengham R.* Body Count. — 2008. — Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/118> (accessed January 13, 2016).
19. *Nairne S.* Such Stuff as Dreams Are Made on: The Work of Antony Gormley. — 1985. — Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/97> (accessed January 13, 2016).
20. *Vidler A.* Uncanny Sculpture. — 2007. — Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/113> (accessed January 17, 2016).
21. *Wroe N.* Leader of the Pack // *The Guardian*. — 2005, June 25. — Available at: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/25/art> (accessed January 13, 2016).

Название статьи. Энтони Гормли: переосмысление классики и возвращение телесного начала в скульптуру.

Сведения об авторе. Кочеткова Екатерина Сергеевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. katerina.kochetkov@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена некоторым аспектам творчества современного британского скульптора Энтони Гормли. Автор исследует вопрос о том, какое место работы Гормли занимают по отношению к традиции классической скульптуры, в чем они следуют магистральной линии ее развития, а в чем расходятся с ней. Главным предметом изучения — как в статье, так и в большинстве работ художника — является человеческое тело и способы его репрезентации средствами скульптуры. В статье анализируются такие важные для классической скульптуры качества, как масса и материальность, и рассматриваются различные подходы Энтони Гормли к демонстрации либо, напротив, отрицанию этих свойств. В результате делаются выводы, что для скульптора изображение тела не столь важно, как попытка зафиксировать некий след, оставляемый этим телом в пространстве. Соответственно, сама категория пространства приобретает для Гормли огромное значение: оно трактуется и как пустота, заключенная внутри тела, и как внешнее окружение, с которым скульптуры активно взаимодействуют. Ключевая роль в этом взаимодействии отведена зрителю: фигуры Гормли сами по себе совершенно статичны и лишены значения, кото-

рое придает им лишь присутствие живого человека. Таким образом, произведения Гормли способны к коммуникации и к преодолению классической дистанции между предметом искусства и его аудиторией.

Ключевые слова: современное искусство; классическая традиция; нематериальные практики искусства; Энтони Гормли; тело как объект искусства; пространство в скульптуре; взаимодействие искусства со зрителем; site-specific art; гений места; ландшафтное искусство.

Title. Antony Gormley: Reinventing the Classics and Bringing the Body Back to Sculpture.

Author. Kochetkova, Ekaterina Sergeevna — Ph. D., senior researcher. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 119991 Moscow, Russian Federation. katerina.kochetkov@gmail.com

Abstract. The article covers some aspects in the art of Antony Gormley, a contemporary British sculptor. The author focuses on the stance that Gormley takes toward the classical tradition of sculpture, on how he follows its line of progress or shifts from it. The main area of study — in the article as well as in most works by Gormley — is the human body and ways of representing it in sculpture. The article defines such crucial qualities of classical sculpture as mass and materiality and reviews how Antony Gormley demonstrates or, on the contrary, denies them. This leads to the conclusion that representation of the body itself is far less important for the artist than his attempt to capture the trace left by that body in space. Accordingly, the very notion of space is very important for Gormley: it is treated both as the void contained within the body, and as the outer environment, with which the sculptures interact. Viewer plays a key part in this interaction: Gormley's figures are absolutely static and meaningless as they are, and only a living person can create purpose and context for them. Thus, Gormley's works are communication pieces, as they break the classical distance between a work of art and its audience.

Keywords: contemporary art; classical tradition; non-material art practices; Antony Gormley; body as art object; space in sculpture; interactive art; site-specific art; genius loci; landscape art.

References

Antony Gormley: Making Space. Documentary by Beeban Kidron. 2007. Available at: <http://www.channel4.com/programmes/antony-gormley-making-space/episode-guide/series-1/episode-1> (accessed 13 January 2016).

Antony Gormley: Sculpted Space, within and without. TED talk from June 2012. Available at: https://www.ted.com/talks/antony_gormley_sculpted_space_within_and_without/transcript (accessed 13 January 2016).

Arnason H. H.; Mansfield E. C. *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography.* Pearson Publ., 2012. 832 p.

Boeckel J. van. An Interview with Antony Gormley. *Resurgence & Ecologist*, 2010, no. 260. Available at: <http://www.resurgence.org/magazine/article3112-an-interview-with-antony-gormley.html> (accessed 13 January 2016).

Dempsey A. *Destination Art: Land Art, Site-Specific Art, Sculpture Parks.* London, Thames & Hudson Publ., 2011. 288 p.

Farndale N. Antony Gormley: 'I Feel Terribly Misunderstood.' *The Telegraph*, 2012, December 3. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9708207/Antony-Gormley-I-feel-terribly-misunderstood.html> (accessed 13 January 2016).

Gayford M. Antony Gormley: 'Renaissance Thinking Was Wrong.' *The Telegraph*, 2015, June 6. Available at: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11652337/Antony-Gormley-Renaissance-thinking-was-wrong.html> (accessed 13 January 2016).

Gormley A. *Antony Gormley on Sculpture.* London, Thames & Hudson Publ., 2015. 240 p.

Gormley A. Antony Gormley on Sculpture's New Roles. *The Financial Times*, 2015, October 2. Available at: <http://www.ft.com/cms/s/2/f2e2dbb4-675f-11e5-97d0-1456a776a4f5.html> (accessed 13 January 2016).

Gormley A. Antony Gormley on Sculpture: Inside the Mind of an Artist. *The Independent*, 2015, October 16. Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html> (accessed 13 January 2016).

Hughes J. Interview with Antony Gormley. *Practitioners' Voices in Classical Reception Studies*, 2014, no. 5. Available at: <http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2014/gormley#> (accessed 13 January 2016).

Hunter S.; Jacobus J.; Wheeler D. *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture.* New York, Harry N. Abrams Publ., 2000. 448 p.

Hutchinson J.; Gombrich E. H.; Njatin L. B. *Antony Gormley.* London, Phaidon, 1995. 160 p.

Iversen M. *Still Standing*. 2011. Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/136> (accessed 17 January 2016).

Jones A. Sir Antony Gormley Interview: 'I Don't Have Any Choice Over This; It's What I Was Born to Do.' *The Independent*, 2015, May 8. Available at: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/sir-antony-gormley-interview-i-don-t-have-any-choice-over-this-its-what-i-was-born-to-do-10236697.html> (accessed 13 January 2016).

Leader D.; Renton A.; Sennett R. *Making Space*. London, Hand Books, 2004. 208 p.

Levinson S. C. *Space and Place*. 2001. Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/110> (accessed 17 January 2016).

Mengham R. *Body Count*. 2008. Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/118> (accessed 13 January 2016).

Nairne S. *Such Stuff as Dreams Are Made on: The Work of Antony Gormley*. 1985. Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/97> (accessed 13 January 2016).

Vidler A. *Uncanny Sculpture*. 2007. Available at: <http://www.antonygormley.com/resources/essay-item/id/113> (accessed 17 January 2016).

Wroe N. Leader of the Pack. *The Guardian*, 2005, June 25. Available at: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jun/25/art> (accessed 13 January 2016).



Илл. 161. Энтони Гормли.
Внутри Австралии. 2002–2003.
Озеро Баллард, Австралия.
© Photo by Amanda Slater



Илл. 162. Энтони Гормли.
Поле горизонта. 2010–2012.
Австрийские Альпы.
© Photo by Böhrringer Friedrich



Илл. 163. Oleg Loshakov,
photographed
on June 2, 2007