

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+73.03
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Елена Федоровна Иванова
Elena Fedorovna Ivanova
бакалавр истории искусств,
BA in Art History,
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
panoptik2@yandex.ru

СИНТЕЗ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕОРИЙ В СКУЛЬПТУРЕ ГРУППЫ PARK PLACE SYNTHESIS OF SPATIAL THEORIES IN THE SCULPTURE OF THE PARK PLACE GROUP

В статье анализируются практики скульпторов группы Park Place, рассмотренные в контексте интереса художников к целому ряду пространственных теорий, включая геометрические концепции многомерного мира. Специфическая направленность творчества скульпторов на исследование пространственных структур выходила за рамки теоретического дискурса второй половины XX столетия. Данное обстоятельство предопределило факт, что влиятельная в художественной среде 1960-х годов группа к началу двадцатого столетия была практически забыта, а в российском искусствознании осталась неизвестной. Творческие основания скульпторов Park Place опирались на сложный синтез художественных, научных и квазинаучных концепций. В статье приведены наиболее яркие примеры пространственных решений во взаимосвязи с теоретической основой, послужившей катализатором, источником вдохновения, а иногда и прямым руководством в практиках Park Place. Подобный акцент на идейных истоках новых конструктивных форм представит более полную, отнюдь не монолитную картину становления американской модернистской скульптуры 1960-х годов.

Ключевые слова: пространство, пространственные структуры, четвертое измерение, группа Park Place, модернистская скульптура, современное искусство

Для цитирования: *Иванова Е.Ф.* Синтез пространственных теорий в скульптуре группы Park Place // *Артикульт.* 2025. №1(57). С. 50-68. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

The article analyzes the practices of the sculptors of the Park Place group, considered in the context of the artists' interest in a range of spatial theories, including geometric concepts of a multi-dimensional world. The specific focus of the work of sculptors on the study of spatial structures went beyond the theoretical discourse of the second half of the 20th century. This circumstance predetermined the fact that the group, influential in the artistic environment of the 1960s, was practically forgotten by the beginning of the twenty-first century, and remained unknown in Russian art history. The creative foundations of the Park Place Gallery group sculptors were based on a complex synthesis of artistic, scientific and quasi-scientific concepts. The article provides the most striking examples of spatial solutions in conjunction with the theoretical framework that served as a catalyst, source of inspiration, and sometimes direct guidance in the practices of Park Place. Such an emphasis on the ideological origins of new constructive forms will present a more complete, by no means monolithic picture of the formation of American modernist sculpture in the 1960s.

Keywords: space, spatial structures, fourth dimension, Park Place Gallery group, modernist sculpture, contemporary art

For citation: *Ivanova E.F.* "Synthesis of spatial theories in the sculpture of the Park Place group." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 50-68. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-50-68

Объединенные любовью к джазу и стремлением к творческой свободе, группа нью-йоркских художников в конце 1962 года обосновалась в недорогих студиях на Park Place, 79. Переместившись в более просторное помещение (542 West Broadway), художники в 1965 году зарегистрировали кооперативную галерею «Park Place, The Gallery of Art Research, Inc.», которой управляли до середины 1967 года.

К сообществу примкнули десять участников, по пять скульпторов и художников. С самого начала группа не ограничивалась выставочными показами, ориентируясь на калифорнийский опыт альтернативных культурных пространств (Six Gallery). В конечном итоге галерея переросла в одну из первых мультикультурных институций Нью-Йорка, – здесь проходили поэтические вечера, музыкальные представления и перформансы, крутили артхаус, обсуждали научные теории, космологию и психологию расширенного восприятия.

Пространство и проблема генезиса американской скульптуры 1960-х

Скульптурную линию группы представляли Марк ди Суверо, Роберт Гросвенор, Форрест Майерс, Питер Форакис и Энтони Магар. Не только страсть к джазу сплотила столь разных художников. Все они были вдохновлены концепцией пространства в различных формах и значениях, сосредоточившись на пространственных моделях и многомерной прогрессии, взаимодействии арт-объекта с выставочным и общественным пространством, со временем подвывая к интервенциям в природный ландшафт. Скульпторы также широко откликнулись на идею четвертого измерения, – концепцию, пережившую с конца XIX века множество смысловых трансформаций. Примечательно, что в кругу Park Place сошлись две основные трактовки: пространственная (геометрическая) интерпретация и пространство-время в значении теории Эйнштейна.

Теоретической основой послужил целый ряд источников, включая тексты Эля Лисицкого и Ласло Мохой-Надя, теорию относительности Эйнштейна, труды Петра Успенского, Клода Брэгдона и Бакминстера Фуллера, принципы топологии и неевклидовой геометрии. Вместе с тем, наряду с обращением к модернистским практикам начала двадцатого столетия, скульпторы Park Place были активно вовлечены и в современный контекст, будучи пионерами в освоении новейших синтетических материалов и крупноформатных стальных конструкций, воспринимая искусство как неотъемлемую часть индустриальной среды. Таким образом, в стенах галереи сходились множество теорий и концепций, ни одна из которых не была определяющей. Сама атмосфера сообщества, культура совместных обсуждений способствовали циркуляции и взаимопроникновению идей. В этом смысле галерея стала своеобразным «плавильным котлом», в котором перерабатывались практики прошлого и осваивались современные технологии. В конечном счете, художниками были предложены уникальные пространственные решения, – искусство скульпторов Park Place было экспериментальным и новаторским даже по меркам «революционных 1960-х».

В то же время напрашивается вопрос, почему именно пространство как категория была выбрана группой талантливых художников, в исследование которой они вложили всю свою изобретательность? Наше тело ведет учет видимого мира и вещей в пространстве и одновременно причастно миру [Мерло-Понти, 1992, с. 13]. Это своего рода самосознание себя в мире не является конструктом рационального мышления, ибо «мы вовлечены в мир, и нам никак от него не оторваться, чтобы перейти к осознанию мира» [Мерло-Понти, 1999, с. 27]. Но что произойдет, если видимую карту мира начнут разрывать пространственные парадоксы? Во многих произведениях Лавкрафта человеку приходится столкнуться с городами веземных высокоразвитых рас. В описаниях архитектуры писатель подчеркивает оптические иллюзии, «насквозь неправильную», неевклидову геометрию, ускользающие от понимания углы и плоскости. Чуждые нам измерения воспринимаются как кошмарные. Благоговейный ужас и отвращение одолевают человека в момент встречи с непостижимой и противоестественной реальностью [Лавкрафт, «Зов Ктулху»]. Однако такого рода реакции отнюдь не означают, что привычное нам понимание пространственного континуума является единственно верным. На самом деле, настойчиво повторяющиеся атаки Лавкрафта на предположения о «нормальности» трехмерного пространства призваны разорвать человеческий опыт и подталкивают принять читателя «насквозь неправильную геометрию» [Харман, 2020, с. 75-76].

Пространство, вещи и тела могут быть сплетены в ткань мира как-то по-иному. Мысль об ограниченности восприятия пространства и времени проходит красной нитью через главный труд Успенского «*Tertium Organum*», – наше сознание заперто в границах привычной трехмерности и «видит мир как бы через узенькую щелку» [Успенский, 1916, с. 36]. Конечно, речь идет о смене парадигмы мышления, и художники, наряду с философами и писателями, зачастую выступают в авангарде. «Видение художника – это не взгляд вовне, не простая физико-оптическая связь с миром»; художники извлекают образы и дают видимое бытие тому, что обычное, заурядное зрение полагает невидимым [Мерло-Понти, 1992, с. 43]. Они демонстрируют ограниченность восприятия, скованного традицией искусства и науки, и предьявляют визуальное воплощение мира многомерного и полиморфного, дающего основания для любых метрик. Сказанное в полной мере соответствует целеполаганию художников Park Place,

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

которое критик Дэвид Бурдон в 1966 году резюмировал фразой: «Они хотят, чтобы зритель осознал самого себя, предлагая своего рода немедикаментозное расширение сознания, которое нравится считать целью всего искусства» [Henderson, 2013, p. 62]. Обращаясь к теме четвертого измерения, используя пространственную двусмысленность, парадокс и визуальную иллюзию, скульпторы Park Place стремились подорвать «трехмерную логику», расширить наш опыт восприятия пространства [Henderson, 2008, p. 124].

Специфический вектор творчества скульпторов Park Place **расходился со всеми крупными течениями американского искусства того времени.** В нью-йоркской художественной среде 1960-х годов галерея была известна и влиятельна, однако практики скульпторов были вынесены на периферию теоретического поля. Впоследствии доминирующее внимание к минимализму привело к тому, что в начале двадцать первого века творческая активность Park Place была практически забыта.

Причины такой критической неадекватности носили более общий характер. 1960-е годы стали десятилетием, знаменующим появление новаторской американской скульптуры, стремительно меняющей ландшафт современного искусства. Однако попытки осознания феномена новой американской скульптуры, очерка ее генезиса опирались на традицию эволюционной логики и устоявшиеся теоретические конструкции. Взаимосвязи искали и находили в живописи, как правило, усматривая общие черты между скульптурой 1960-х и предшествующим абстрактным экспрессионизмом, либо следовали доктрине Клемента Гринберга, выстраивающего линию «нового конструктивизма» от синтетического кубизма Пикассо, исключая влияние русских конструктивистов [Greenberg, 1952]. Любой эмоциональный или индивидуальный жест, который по мнению критика прослеживался в работе художника, служил крепким основанием для маркирования скульптуры в терминологии живописного стиля. Полихромная скульптура, широко распространившаяся в 1960-х годах, укрепляла эту позицию, – по выражению Барбары Роуз, «многие из лучших скульпторов пишут свои скульптуры» [Rose, 1965; Lippard, 1964].

Конечно, попытки осмыслить новую американскую скульптуру сопровождалась важными замечаниями о необходимости преодоления устоявшейся системы критериев. Уэйн Андерсен в эссе для каталога выставки «Американская скульптура 1960-х» писал, что «радикализм модернистской скульптуры смущает только тех, чья историческая ориентация требует стилистической группировки и преемственности» [Andersen, 1967, p. 16]. Позднее эта мысль будет развита Розалинд Краусс до концепции «скульптуры в расширенном поле», предпосылкой которой явилось понимание разрыва генезиса современной скульптуры с эволюционной моделью искусства. Андерсен настаивал на отсутствии строгой преемственности с живописной традицией, – скульптура «вышла из-под генетического контроля». Оглядываясь назад, мы понимаем, что модернистская скульптура шестидесятых выросла на почве синтеза самых разных изобретений и практик прошлого и выражалась во множестве смешанных стилей. Вместо поступательного и единого стилистического развития имел место культурный взрыв, радикально ломавший интеллектуальные и художественные традиции. Сама скульптура 1960-х постоянно демонстрировала отход от устоявшихся определений, требуя новых оценочных критериев.

Всплеск интереса в среде американских художников-шестидесятников к теориям Лисицкого и Мохой-Надя, трудам Успенского и Фуллера укладывался в эту логику «диффузии стилей». Тем не менее, игнорируя взаимосвязи новой скульптуры с пространственными теориями и геометрией многомерного мира, экспериментальное творчество группы Park Place настойчиво пытались встроить в систему устоявшихся определений. Галерею называли «центром полихромной скульптуры», что неизбежно приводило к ассоциациям с живописью [Lippard, 1964]. Скульпторов причисляли к экспрессионизму или конструктивизму, некоторых к минимализму, либо просто указывали на принадлежность к геометрической абстракции. Как иронично выразился художник Эдвин Руда, участник Park Place, «язык эстетической критики продолжает висеть в “рамке”, от которой художники давно избавились» [The Park Place Gallery and its Artists, 2012, p. 15]. В действительности проблема была шире, поскольку на протяжении большей части двадцатого века историки искусства отказывались признать роль научных и квазинаучных теорий в становлении многих художественных направлений модернизма.

Лишь относительно недавно удалось переломить ситуацию и направить внимание историков на связи искусства, точных наук и мистических традиций, во многом благодаря обширным и глубоким исследованиям Линды Далримпл Хендерсон.

Творческие основания скульпторов Park Place проистекали из интереса к пространству и опирались на сложный синтез художественных, научных и квазинаучных теорий. В этой статье приведены наиболее яркие примеры пространственных решений во взаимосвязи с теоретической основой, послужившей катализатором, источником вдохновения, а иногда и прямым руководством в практиках Park Place. Подобный акцент на идейных истоках новых конструктивных форм представит более полную, отнюдь не монолитную картину становления американской модернистской скульптуры 1960-х годов.

Синтез пространственных теорий

Итак, попытки скульпторов Park Place подвергнуть сомнению природу пространства в нашем окружении, акцент на отношениях объекта с пространством неразрывно связаны с интересом к ряду специфических теорий. Некоторые теории активно обсуждались не только в галерее Park Place, но и в целом получили широкое распространение в нью-йоркском арт-сообществе 1960-х годов. В это время в Америке переоткрыли русский конструктивизм, начали публиковать переводы текстов Эля Лисицкого. Сильный эффект в художественной среде произвела последняя книга Ласло Мохой-Надя – «Видение в движении», опубликованная в 1947 году; в 1950-х – начале 1960-х годов книга была обязательной к изучению во многих художественных школах [Henderson, 2008, p. 123].

Теория Эйнштейна, победоносно взошедшая на олимп научного знания, к середине двадцатого века широко проникла в массовую культуру. Освоение космоса укрепило популярное восприятие теории относительности и пространственно-временного континуума, в художественной среде распространению ее идей способствовало кинетическое искусство. К 1960-м годам трансформация концепции четвертого измерения во «время», казалось бы, окончательно вытеснила изначальную пространственную интерпретацию, широко распространенную в культурной среде вплоть до 1920-х годов. На самом деле в послевоенной Америке общественный интерес к высшим измерениям пространства продолжал теплиться. Одной нитью преемственности служила научная фантастика: от не прекращающейся издаваться «Флатландии» Эдвина Эббота (1884) до рассказов Говарда Лавкрафта и Роберта Хайнлайна. С другой стороны, память о пространственном четвертом измерении сохранила литература оккультного толка, включая книги Клода Брэгдона и Петра Успенского. Брэгдон развивал методы постижения четырехмерного пространства, а его геометрическая прогрессия от линии к плоскости, от плоскости к кубу и от куба к гиперкубу (тессеракту) стала стандартной аналогией для рассуждений о четырехмерных объектах [Henderson, 2013, p. 4]. В 1922 году Брэгдон помогал с переводом и изданием в Соединенных Штатах «Tertium Organum» Успенского (1916), сопроводив собственным предисловием. Заинтересованные люди продолжали читать Брэгдона и Успенского, труды которых переиздаются и поныне [ibid, p. 7].

Тема «неуловимого» четвертого измерения неизменно привлекала внимание художников Park Place. Хотя Роберт Смитсон называл их «отшельниками, существующими в своем пространственно-временном континууме, где они исследуют космос по образцу Эйнштейна» [Smithson, 1966, p. 30-31], на самом деле из всех скульпторов группы только Марк ди Суверо последовательно придерживался теории Эйнштейна и разрабатывал соответствующие художественные модели. Другие же скульпторы проявляли больший интерес к философии многомерного пространства, с которой познакомились благодаря книгам Брэгдона и Успенского. Однако более всего в галерее обсуждали теории Бакминстера Фуллера. В 1920-х годах Фуллер связывал термин «4D» с миром пространства-времени Эйнштейна, но в начале 1960-х он начал читать лекции о пространственном четвертом измерении в контексте своей «синергетической» геометрии. В 1960-х годах Фуллер был самым активным сторонником пространственной трактовки, а его легендарные лекции и статус «интеллектуальной звезды» в американской культуре способствовали распространению геометрической интерпретации четвертого измерения.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Несомненно, обладая интеллектуальным любопытством, художники группы черпали знания в более широком поле источников, включая научные журналы, такие как *Scientific American*, и учебники по геометрии. Каждому скульптору в разной степени были близки те или иные концепции, а Роберту Гросвенору совершенно чужды идеи о четвертом измерении, все же атмосфера сообщества способствовала взаимопроникновению идей. Именно в силу интеграции целого комплекса идей, знаний, экспериментального опыта ни одну из теорий невозможно выделить в качестве приоритетной. С другой стороны, понимание проблем пространства и способов решения в различных текстах перекликается, и зачастую трудно выделить влияние конкретной идеи на произведение скульптора, однако мы все же можем построить аналогии.

Для Эля Лисицкого вся эволюция искусства заключена в изменчивости восприятия пространства и пластики его изображения. Начиная отсчет от планиметрической плоскости, продолжая трехмерной перспективой, Лисицкий подошел к иррациональному пространству, путь к которому в искусстве впервые проложил супрематизм. Следующий шаг сделала геометрия Лобачевского, доказавшая, что евклидово пространство – только один случай в бесконечном ряду таковых. Лисицкий уточняет, что «многомерные пространства нельзя себе представить, нельзя изобразить, вообще нельзя материализовать» [Лисицкий, 2016, с. 97]. Мы не можем изменить структуру нашего физического пространства, которое трехмерно. Но художник может имитировать многомерные миры, создавая воображаемое (мнимое) пространство.

Идея новой пространственной выразительности была близка Питеру Форакису, чья пластическая мысль всецело произрастала из геометрии, и он последовательно углублялся в поле четвертого измерения и геометрической прогрессии в скульптуре. В отражательной способности металла Форакис открыл «зеркальное пространство», названное им четырехмерным. Самая известная работа подобного рода – «*Magic Box*» (рис. 1) – в терминологии Лисицкого являет пример такого воображаемого пространства.

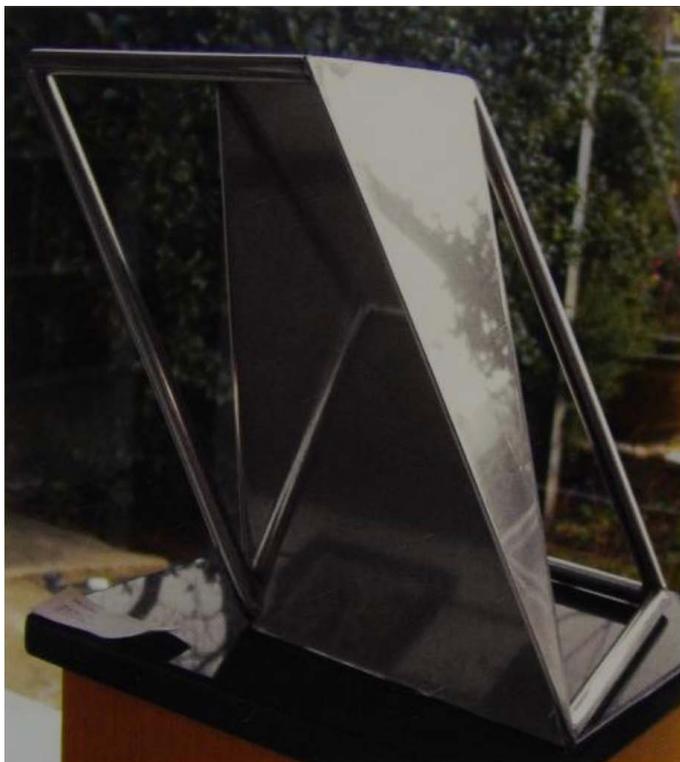


Рис. 1.
Peter Forakis. *Magic Box II*, 1966.

Напротив, Форрест Майерс в интерпретациях многомерности и кривизны пространства опирался на принципы неевклидовой геометрии. Каждая смена ракурса раскрывает линейную конструкцию «*Ziggurat & W. & W.W.*» (рис. 2) неожиданным рисунком, разрушая наши стереотипы пространственного мышления.

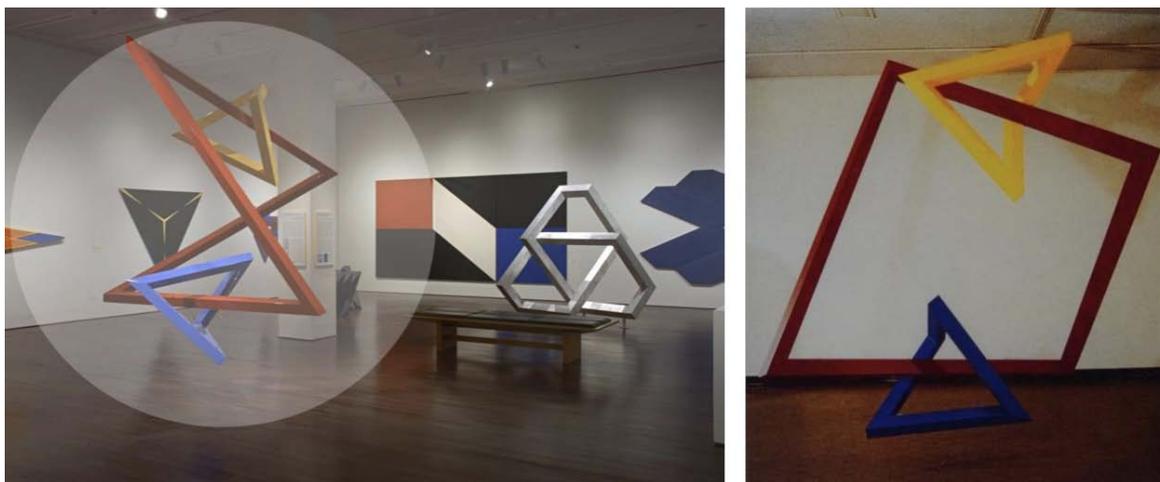


Рис. 2.
Forrest W. Myers. Ziggurat and W and WW, 1966.

Скульпторы Park Place откликнулись и на тему бесконечности, однако в формальных решениях совершенно по-разному выразили ее смысловое значение. Майерс экспериментировал с лентой Мёбиуса, создавая геометризованные, с угловыми изломами вариации («Laser's Daze», 1965). Другие скульпторы, справедливо относя ленту к закрытой концепции, рассматривали бесконечность, скорее, как выход за границы замкнутого мира и переключились на иного типа решения. Модульные структуры Питера Форакиса, основанные на внутреннем повторении одного элемента, могут и должны быть продолжены. Визуализация алгоритма некой последовательности, математического ряда, потенциально бесконечного в своем продолжении, была предложена Форакисом в «1, 2, 3 Infinity» (рис. 3). Шесть основательных металлических кубов сложены в три ряда по принципу арифметической прогрессии. Структура предполагает умозрительное достраивание последующих рядов, однако массивная работа размещена в углу помещения, стены которого ограничивают потенциал к расширению.

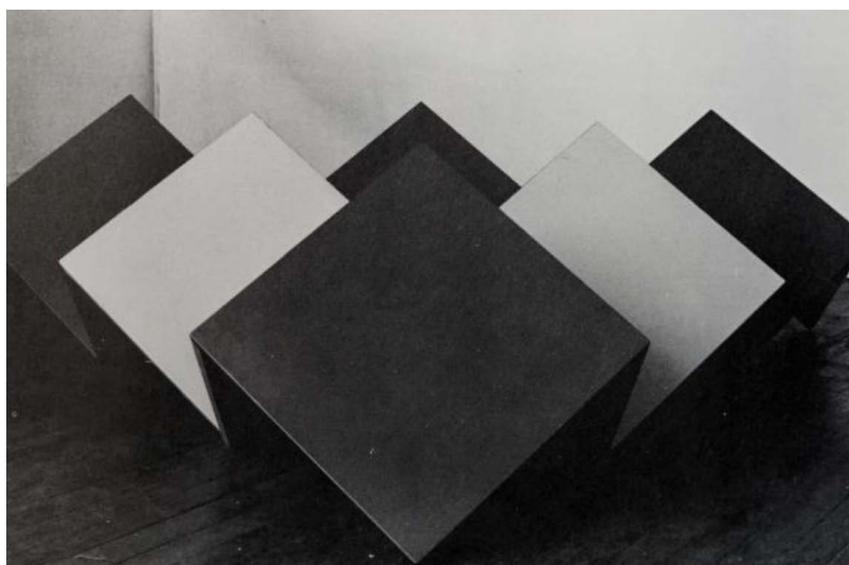


Рис. 3.
Peter Forakis.
1, 2, 3 Infinity, 1966.

Дуализм «1, 2, 3 Infinity» вытекает из конфликта реальности и воображения, глухих границ и стремления к бесконечности. Другую работу, «Laser Lightning» (1966), Форакис освободил от подобных ограничений, собрав несколько модулей тетраэдра в непрерывную линию, воспринимаемую как убегающую в бесконечность цепь. Марк ди Суверо проколол «голубой абажур неба» (выражаясь словами Лисицкого) в конце 1960-х, когда начал создавать масштабные скульптуры из двутавровых балок на открытой местности. Конструкции, как правило, имеют центральный узел, организующий и преломляющий балки подобно лучам, устремленным в бескрайний космос («Are Years What?» (рис. 4) и др.).



Рис. 4.
Mark di Suvero. Are Years What?
(For Marianne Moore), 1967.

Но, пожалуй, самое сильное влияние Лисицкого мы обнаружим в работах Роберта Гросвенора. Покорение пространства Лисицкий декларировал как цель нового искусства. Проун не просто плавает в бескрайних просторах, он ввинчивается в пространство, атакует, маркирует и организует; он придает пространству напряжение и сам же его меняет [Лисицкий, 2016, с. 50]. Для Гросвенора великий конструктивист был единственным авторитетом, в восхищении которым он признавался в интервью Мартину Фридману (цит. по [Henderson, 2008, р. 26]). Действительно, огромные скульптуры Гросвенора, преодолевающие гравитацию, напоминают проуны Лисицкого: мощные по силе воздействия «Transoxiana» (рис. 5) или «Tenerife» (рис. 6) покоряют пространство, меняют его восприятие.



Рис. 5.
Robert Grosvenor. Transoxiana, 1965.
Передний план справа.
Экспозиция выставки «Первичные структуры»,
Еврейский музей, 1966.



Рис. 6.
Robert Grosvenor. Tenerife, 1966.

Также как пластическое пространство Лисицкого становилось для зрителя пространством страдания, так и «Transoxiana» Гросвенора впечатляет не только своим инженерным подвигом, но и тем, что является «широким жестом, драматичным и героическим; ее сила притяжения – физическая и мощная; она доминирует над пространством, занимаемым зрителем; ее скручивание – мучительно, но ее возвышенность приводит в восторг» [Sandler, 1967, p. 43]. Позднее Мартин Фридман, директор центра Уокера, емко выразил впечатление от работ художника: «Его скульптуры – это события, перформансы в пространстве» [Friedman, 1970, p. 35].

Художественное мировоззрение Лисицкого разделяли все скульпторы Park Place, потому как оно опиралось на синтез геометрии, науки и техники. В то же время художники переоткрыли другого выдающегося конструктивиста, Ласло Мохой-Надя, и его книга-завещание «Видение в движении» стала своего рода «библией» – практическим руководством в деле визуального анализа пространства и его артикуляции.

Теория Мохой-Надя произрастала из собственных практик и экспериментов с пространственными модуляторами, исследующими разные типы взаимоотношений линий, плоскостей и света. На раннем этапе Форакис, Майерс и Магар активно работали с новым поколением пластмасс, по примеру Мохой-Надя, сочетая материалы с разным уровнем прозрачности. Некоторые абстрактные конструкции Майерса, такие как «Barney's Arm» (1965), вполне можно отнести к модификациям пространственных модуляторов с элементами конструктивистского ассамбляжа.

Опыты с превращением плоского листа бумаги, металла, фанеры в трехмерную конструкцию [Moholy-Nady, 1947, p. 88] перекликались с топологией – излюбленной темой в галерее, где обсуждались соответствующие публикации в Scientific American. Ди Суvero и Форакис некоторое время были увлечены топологическими экспериментами по сгибанию листового металла, которые вдохновили Форакиса на создание «топологической скульптуры» (термин художника). Самая известная работа из этой серии «JFK Chair» (1963), – выражение эмоционального отклика Форакиса на убийство Джона Кеннеди, – была выполнена из цельного листа алюминия, разрезанного, а затем изогнутого в форме кресла. Из подобных экспериментов родилась также упомянутая «Magic Box» (рис. 1), и это тот случай, когда влияние конкретной теории определить достаточно трудно. В сопровождающем работу тексте для Музея Хиршхорна и сада скульптур Форакис объяснял: «Эта деятельность представляла собой структурный способ мышления о переходе из одного измерения (линия, нарисованная на листе) к двум измерениям (плоскость или лист) и трем измерениям (скульптурный объем)» [Henderson, 2008, p. 23]. Изложенная последовательность была стандартным построением Клода Брэгона, подкреплялась теорией Мохой-Надя, статьями по топологии и трудами Успенского.

Барбара Роуз писала, что скульптура «по определению трехмерна; не существует такого понятия как анти-иллюзионистская скульптура <...> она существует в нашем собственной пространстве» [Rose, 1965, p. 33]. Из этой инверсии Роуз выводит, что скульптура, не обладая инструментами живописной иллюзии, обречена быть привязанной к органическим формам, и «лучшей скульптуре суждено всегда быть более тесно связанной с природой», тогда как полностью абстрактная скульптура тяготеет к архитектуре или стерильному дизайну. Более других Ласло Мохой-Надю было что сказать об отношениях дизайна и искусства, но именно он выразил альтернативную точку зрения: «трехмерный язык» не нуждается в иллюзионизме живописи, он обладает собственными выразительными эффектами материалов, формы и объема. Художники начала столетия, освободив абстрактную скульптуру от миметической конвенции, уже раскрыли ее потенциал: «Проблемой стала организация пространственных привязок. Это основа новой эстетики конструктивной скульптуры – артикуляция объема» [Moholy-Nady, 1947, p. 217].

В числе новых приемов пространственного позиционирования Мохой-Надь выделил «равновесное зависание». Парящая в пространстве, независимая от любого направления, «уравновешенная скульптура – триумф чистых взаимоотношений пластических элементов, самодостаточный объем» [ibid, p. 236]. В меньшей степени о равновесном зависании можно говорить в отношении скульптур Роберта Гросвенора, хотя именно его монументальные произведения, летящие и парящие, бросили

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

вызов гравитации и законам физики: например, легендарная «Transoxiana» (рис. 5), «Tenerife» (рис. 6) или более поздняя «For C.A.» (1969). Большая часть произведений Гросвенора были созданы специально для конкретных галерей и соответствовали определенному пространству, а потому были зависимы от него, тогда как в уравновешенной скульптуре важна свобода от привязок к внешним точкам окружающего пространства.

К каноническим примерам такой скульптуры можно отнести работу Майерса «Ziggurat and W and WW» (рис. 2), структурно независимую относительно любых координатных ориентиров, – пол/потолок не являются логичной основой; скульптура парит в пространстве и может быть повернута в любом ракурсе. Принципы уравновешенной скульптуры прослеживаются и во многих скульптурах линейного типа Питера Форакиса, но наибольший интерес представляет монументальная конструкция «Atlanta Gateway» (рис. 7), установленная на входе в публичный парк – впечатляющий баланс масштаба и равновесия. Несколько точек опоры на землю на самом деле являются условным атрибутом конструкции; она вся, целиком, расположена в бескрайнем воздушном пространстве и потому совершенно независима от каких-либо земных координат.

Вообще темы гравитации и равновесия широко осваивались скульпторами Park Place, но чаще всего в модифицированных от понятия Мохой-Надя версиях. В «Tetraoeten» (1966) Майерс трансформировал устойчивые тетраэдры в неустойчивые многогранники, и все элементы этой работы служат взаимной опорой, обеспечивая общее равновесие конструкции. В том или ином виде тема проявилась во многих произведениях Марка ди Суверо, начиная от самых ранних и заканчивая созданными в наше время. В легендарном «Hankchampion» (рис. 8) ди Суверо вывел не передний уровень восприятия принцип хрупкого равновесия, в скульптурах ассамбляжного типа исследовал гравитацию («Stuyvesantseye», 1965), и многие идеи ранних произведений были впоследствии транслированы в крупномасштабные конструкции.

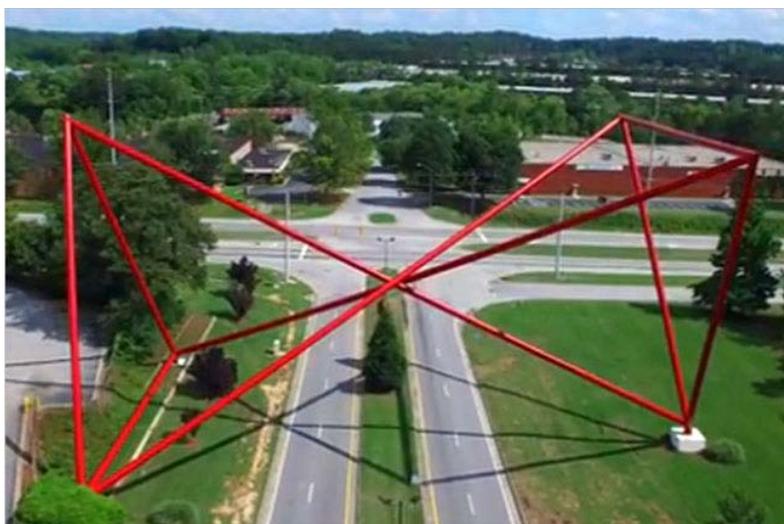


Рис. 7.
Peter Forakis. Atlanta Gateway, 1966.



Рис. 8.
Mark di Suvero. Hankchampion, 1960.

Е.Ф. Иванова *Синтез пространственных теорий
в скульптуре группы Park Place*

Метаморфоза авангардной скульптуры подвела Мохой-Надя к расширению понятий объема и пространства. К трехмерному объему традиционной скульптуры добавился отрицательный объем (пустота, проем), которые также являются «выдающимися пластическими средствами». В пространственных модуляторах Мохой-Надя сверхпрозрачная воздушная стена является неотъемлемой частью скульптуры [Moholy-Nady, p. 235]. Третий объем, виртуальный – абсолютно «новый элемент пластического творения» – создается движением скульптуры и свойственен кинетическим объектам [ibid, p. 241].

Конструктивистская линия, рассматривающая пространство как элемент, материал, как физическую составляющую скульптуры, была продолжена художниками-шестидесятниками. В группе Park Place хорошо усвоили формулу, что скульптура – это соотношение различных типов объема (трехмерного, отрицательного и виртуального), а также взаимодействие с окружающим пространством. «Четыре угла» Майерса (рис. 9) наглядно демонстрируют материальную сущность пространства, также как и большая часть произведений Марка ди Суверо, который в полной мере реализовал принцип – скульптура равна соотношению объемов.

Впечатлением от ранних скульптур ди Суверо, собранных из найденных обломков и предметов, делится Эдвин Руда: «Марк смещает вес, переносит его на периферию, таким образом он контролирует все это открытое пространство. Это было одно из первых произведений, которые я когда-либо видел, где открытое пространство в скульптуре стало скульптурным. Это не имело ничего общего с мусорной скульптурой» [The Park Place Gallery and its Artists, 2012, p. 20]. Подтверждением сказанному служат не только ранний «Hankchampion» (рис. 8), но и более поздние работы, такие как «Elohim Adonai» (рис. 10).



Рис. 9.
Forrest W. Myers.
Four corners, 1968-70.



Рис. 10.
Mark di Suvero. Elohim Adonai, 1966.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

По тому, как скульпторы Park Place выстраивали отношения между скульптурным объектом и пространством, каждого из них можно отнести к последователям конструктивизма. Другой атрибут творчества скульпторов – эмоциональный жест, в котором критики видели признаки абстрактного экспрессионизма, в действительности также уходит корнями к конструктивизму и Мохой-Надю, который подчеркивал согласованность интеллектуального восприятия и эмоционального опыта [Moholy-Nady, p. 114].

Однако наиболее известна связь конструктивистской линии с теорией Эйнштейна. Для довоенного поколения конструктивистов осознание времени как четвертого измерения отражало восприятие современного мира, стремительно «набирающего скорость», а кинетическая скульптура декларировалась как вершина развития нового пластического искусства. Пока предмет находится в покое, он составляет часть нашего трехмерного пространства, но приведенный в движение, он создает впечатление нового пространственного образования – шаг к построению воображаемого (мнимого) пространства [Лисицкий, 2016, с.100]. С построениями Лисицкого в полной мере согласуется теория Мохой-Надя, где кинетическая скульптура создает виртуальный объем.

В качестве примечания нужно отметить двойственное отношение Лисицкого к теме четвертого измерения. С одной стороны, он признавал существование многомерного пространства как следствие доводов математики. С другой – принимал теорию Эйнштейна. На самом деле, подобная комбинация трактовок высших измерений, геометрической и времени, встречается в научно-фантастической литературе («Сны в ведьмином доме» Лавкрафта, 1933), а в современной культуре воплощена Кристофером Ноланом в фильме «Интерстеллар» (2014), где герой попадает в пятимерное пространство – четыре измерения тессеракта плюс время.

Приверженность Мохой-Надя теории Эйнштейна резонировала с мировоззрением ди Суверо. «Пространство-время – это единственный способ мышления со времен Эйнштейна», – заявлял художник [Henderson, 2008, p. 124], и «Видение в движении» стала его «путеводной звездой». Динамическая модель создания произведений искусства нашла отражение во многих произведениях ди Суверо. Инсталляция «The «A»Train» (рис. 11) формально разделена на две отдельные системы: верхняя часть из балок и лестницы находится в движении; конструкция нижней части полностью статична. Связь неподвижной и кинетической системы (абсолюта и относительности), активация окружающего пространства в поле воздействия динамичной части, изменение материальной формы относительно времени представляются визуальной аналогией теории Эйнштейна.



Рис. 11.
Mark di Suvero. The «A»Train, 1965-67.

Е.Ф. Иванова *Синтез пространственных теорий
в скульптуре группы Park Place*

Подобное решение воплощено и в масштабной уличной скульптуре Elohim Adonai» (рис. 10), в которой огромный подвижный тетраэдр закручивает пространство как материю. Даже сосредоточившись на крупноформатных металлических конструкциях, ди Суверо не отказался от идеи синтеза статичной и динамичной частей, привнеся медитативную ноту в свои произведения. Аллюзии на музыкальную тему в названиях таких работ, например «Beethoven's Quartet» (2003, рис. 12), обращают внимание на нехарактерную для традиционной скульптуры черту – длительность, протяженность во времени.



Рис. 12.
Mark di Suvero. Beethoven's Quartet, 2003.

Сложностью своих скульптур Марк ди Суверо во многом обязан Мохой-Надю, синтезируя комплекс решений пространственной артикуляции: равновесие, динамические системы, силовое напряжение между элементами. В проактивном позиционировании – вторжении в плотность пространства, его переопределении – мы узнаем логику Лисицкого. Открещиваясь от ярлыка абстрактного экспрессионизма, ди Суверо называл себя «испорченным конструктивистом» [Miller, 2016]. На самом деле, он был прямым продолжателем традиций конструктивизма, унаследовав визуальный словарь художников-инженеров. Глубокий интерес к философии и науке привел ди Суверо за рамки популярных представлений о пространстве-времени к более сложному исследованию физики гравитации и других сил. В работах ленд-арта позднего периода, где чаще всего отсутствовали кинетические компоненты, художник наделяет энергией само пространство как любой объект с массой. Балки охватывают и стягивают пространство, векторы указывают направление его движения, и вся конструкция воспринимается как связующий мост со Вселенной. На монтаже инсталляции « $E=MC^2$ » (рис. 13) ди Суверо признался, что таким образом хотел дать людям видение и чувство пространства, привнеся в законы физики экзотический опыт.



Рис. 13.
Mark di Suvero. $E=MC^2$, 1996-97.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Другой поклонник теории Эйнштейна, Энтони Магар отошел от кинетической скульптуры и по-иному воплотил модель интеграции пространства и времени. По всей видимости, Магар понимал время как движение материи, появившееся в момент рождения Вселенной и подчиненное законам энтропии. Сложной структурой линий и плоскостей он воспроизводил скрытую динамику, как, например, в угловатой «For Liz» (1966), где стремительно разрезающая пространство металлическая полоса визуально воплощает стрелу времени.

И, наконец, мы подошли к загадочному четвертому измерению пространства. Главным проводником пространственной трактовки в группе Park Place был Питер Форакис. Еще в 1957 году он по случаю на распродаже приобрел «Замерзший фонтан» Клода Брэгдона и «Tertium Organum» Петра Успенского, но многим ранее, в 1946 году, прочитал «Флатландию» Эббота [Henderson, 2008]. Об увлечении Форакиса четырехмерным пространством, корнями уходившее в научную фантастику, свидетельствуют ироничные мемуары Эдвина Руды [Ruda, 1967], которые начинаются с симпозиума в Денвере, где Форакису задали вопрос: что он подразумевает под «гиперкубом»? Пояснения Форакиса отсылают к рассказу Роберта Хайнлайна «Дом, который построил Хил» (1941), – истории о доме в Калифорнии, построенном архитектором в форме гиперкуба, и в результате землетрясения свернутого в четвертое измерение. Используя описание четырехмерного пространства в рассказе Хайнлайна, Форакис перечислял противоречивые эффекты «странного» дома, с которыми сталкиваются архитектор и его клиенты.

Вопрос аудитории симпозиума касался «HyperCube» (1967) – модели четырехмерного тела, которую Форакис построил согласно инструкции Клода Брэгдона, изложенной в «Замерзшем фонтане» [Bragdon, 1932, p. 110, fig. 66] (рис. 14). Брэгдон развивал методы визуализации пространства высших измерений и в доказательство многомерного мира призвал «королеву наук»: «математическая реальность четвертого измерения не подвергается сомнению. <...> Вопреки всем нашим наблюдениям и опыту математик постулирует четвертый перпендикуляр» [ibid, p. 106-107]. Как практикующий архитектор, он предложил способы построения четырехмерных тел, сопроводив соответствующими иллюстрациями (например, две схемы тессеракта), логика проекций которых могли быть переложены в трехмерную модель.

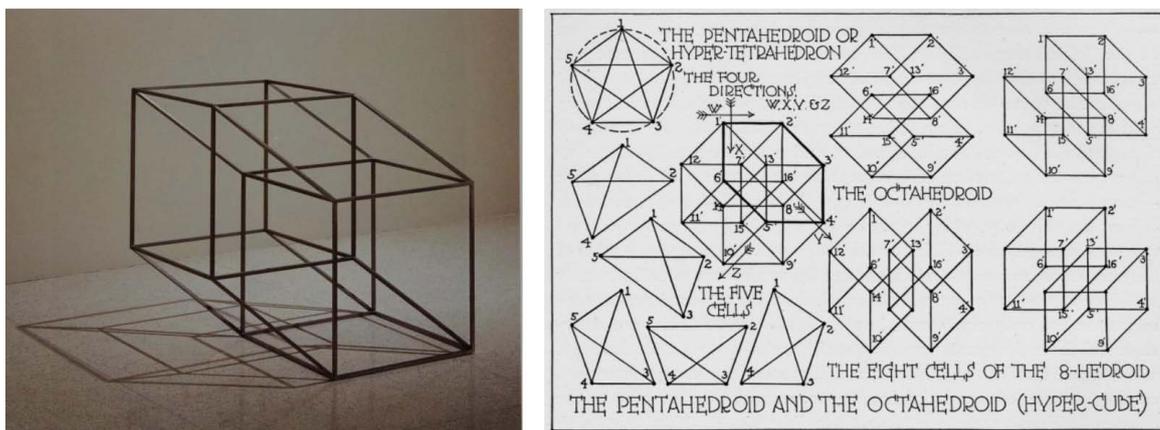


Рис. 14.

Слева: Peter Forakis. HyperCube, 1967.

Справа: Изометрическая проекция гиперкуба из книги Клода Брэгдона, «Замерзший фонтан» (1932), рис. 66.

Также как Лисицкий, Брэгдон понимал всю условность такого моделирования («парадоксальные факты четырехмерной геометрии ничему не соответствуют в нашем опыте»). Представление о форме объекта основываются на умозрительном восприятии, на достройке силой воображения четвертого перпендикуляра. Произведение искусства, основанное на четырехмерной геометрии, требовало от зрителей специфических знаний в этой области. Путь «в страну чудес четвертого измерения» был трудным и не всем доступным, что подтверждает вопрос, адресованный Форакису на денверском симпозиуме. Возможно поэтому моделирование четырехмерных объектов по схемам Брэгдона не получило

широкого распространения среди скульпторов Park Place, однако «отголоски» его многомерной геометрии мы можем заметить в таких работах Форакиса, как «Vermont Hypertower» (1965-66), а также в парковой скульптуре Форреста Майерса «Valledor» (рис. 15). Хотя прямых свидетельств об интересе Майерса к трудам Брэгдона обнаружить не удалось, линейная структура «Valledor» напрямую ассоциируется с проекциями Брэгдона, а полиморфизм скульптуры и парадоксальное раскрытие формы в каждой смене ракурса является аналогией четырехмерного объекта.



Рис. 15.
Forrest W. Myers. Valledor, 1967-68.

Если схемы Брэгдона ориентировали на базовую геометрию четвертого измерения, то «Tertium Organum» Успенского познакомил художников Park Place с философско-мистической стороной этого термина. Успенский отталкивается от системы Канта, постулировавшего существование объективного мира вне сознания человека, который человек никогда не сможет познать. В кантовской парадигме пространство и время не есть свойства вещей, а только формы восприятия, которые мы налагаем на них в момент познания мира, «графики, в которых мы рисуем мир» [Успенский, 1916, с. 5]. И далее, обращаясь к восточной и западной философии, научным открытиям своего времени, психологии восприятия и мета-геометрии, Успенский приходит к выводу об ограниченности нашего сознания, запертого в куб трехмерного восприятия. Оно обманывает нас и дает представление о пространственных явлениях как временных: «мы смотрим на мир как бы через узкую щелку» и ощущаем видимые изменения как движения во времени, которого в действительности нет [там же, с. 34]. По аналогии с двумерным существом, живущим на плоскости и воспринимающим фигуры и тела лишь как движение линий, так и мы не способны осознать высшее измерение, в котором вещи и явления существуют одновременно в «вечном Теперь».

Тем не менее Успенский видел путь разрешения проблемы, «брошенной миру Кантом». Если трехмерное восприятие мира определяется сознанием человека, значит, там же находятся условия постижения пространства высших измерений. Такая «форма мышления», как интуиция (четвертая в иерархии Успенского), является доказательством наличия четвертой характеристики пространства. Зависимость пространства от сознания, от чувственного аппарата Успенский резюмирует выводом: «Мир трех измерений реально не существует и никогда не существовал, – это было создание нашей фантазии, призрак, иллюзия, оптический обман, все, что угодно, только не реальность» [там же, с. 93]. Путь к постижению истинной реальности Успенский видел в развитии «космического сознания», которому соответствуют чувство высшего пространства, высший интеллект, интуиция, мистическое познание.

Более далекие от оккультных представлений начала XX века, что могли почерпнуть скульпторы Park Place в учении Успенского? Для Питера Форакиса книга укрепила интерес к многомерному пространству, других художников познакомила со старым пространственным измерением в противовес укоренившемуся пространству-времени теории Эйнштейна. В любом случае тезисы Успенского привлекали внимание к вопросу ограниченности восприятия мира, которую необходимо преодолеть; «Framed» Форреста Майерса (рис. 16) в полной мере служит визуальной аналогией таких «границ». Искусство идет в авангарде психической эволюции, оно призвано служить высшей интуиции [там же, с. 68], и, как это могли понять художники, должно способствовать расширению пределов сознания.



Рис. 16.
Forrest W. Myers. Framed, 1969-2011.

Этот аспект также необходимо рассматривать в широком контексте американского контркультурного движения конца 1950-х и 1960-х годов. Концепция Успенского прекрасно вписывалась в «космологический эклектизм», – явления, широко распространившегося в среде американских художников того времени и впитавшего западную и восточную философию, физику, психологию, эзотерику. Идея расширения сознания была чрезвычайно популярной в контркультурной среде, и к ней должны были быть чувствительны некоторые скульпторы Park Place: Форрест Майерс примыкал к поколению хиппи, а Тони Магар принадлежал к поколению «духовных странников», впоследствии присоединившись к коммуне Libre. Концепция Успенского и его рассуждения о четырехмерном «космическом сознании» стимулировали скульпторов Park Place к выражению многомерного мира через пластические формы. Способы воплощения они искали и находили в упомянутых теориях конструктивистов, диаграммах Брэгдона, в научных журналах, а также лекциях Бакминстера Фуллера.

Бакминстер Фуллер, знаковая фигура 1960-х и кумир молодых американских художников, имел особое значение для скульпторов Park Place. **В начале своей карьеры Фуллер отсылал к четвертому измерению Эйнштейна, однако в начале 1960-х годов стал самым активным сторонником пространственной трактовки.** Посредством своих легендарных многочасовых лекций и популярных книг Фуллер познакомил общественность с пространственной интерпретацией четвертого измерения, а его «синергетическая геометрия» не противоречила и во многом дополняла другие концепты многомерного мира.

В 1964 году Питер Форакис, вероятно, присутствовал на лекции «Преобладающие условия в искусстве», проведенной ученым в Нью-Йоркском университете, на которой Фуллер акцентировал внимание на четвертом измерении пространства. Научные открытия в области физики и химии опирались на зависимости в четвертой степени (x^4), но не могли быть подкреплены визуальными моделями в трехмерной сетке. Разрыв между абстрактной математикой и концептуальными моделями подвел Бакминстера Фуллера к идее, что система координат природы на самом деле четырехмерная, где четвертое измерение совсем не время, а пространство. Отталкиваясь от векторного метода и 60-градусных углов четырех измерений, Фуллер создал геометрическую модель природы и Вселенной, описываемую комплексом тетраэдра-октаэдра [Fuller, 2008]. Многим ранее Успенский также отмечал «геометрическую условность» прямого угла в 90 градусов как характеристику измерения пространства; по его мнению, независимым направлением можно считать линию под любым углом [Успенский, 1916, с. 16]. Интересно, что эта идея пережила «реинкарнацию» в современной теории суперструн, предполагающей девять измерений пространства.

Фуллер был хорошо знаком с трудами Брэгдона и Успенского, и его векторная геометрия уходит корнями к идеям предшественников [Henderson, 2013, p. 42]. Он также любил повторять, что величайшим художником XX века является Генри Форд, и декларируемая им связь науки и искусства согласовывается с теориями конструктивистов. Неудивительно, что идеи Фуллера были чрезвычайно популярны в галерее Park Place, поскольку связывали различные концепции многомерного мира и современные геометрические построения. Тезисы великого современника подкрепляли веру одних скульпторов в пространственное четвертое измерение, другим давали материал для экспериментов с пространственными структурами.

Фуллер обнаружил, что простейший тетраэдр – самая стабильная и фундаментальная структурная единица, отражающая экономичную стратегию природы [Fuller, 2008, p. 128]. Выводы подкреплялись научными данными, что все формулы органической и неорганической природы имеют тетраэдрическую четырехмерную структуру. Лекция Фуллера изобиловала примерами (включая вписанный в куб тетраэдр), но в конечном счете сводилась к мысли, – все совершенство мира можно описать простым тетраэдром. Идеи Фуллера много и часто обсуждали в галерее Park Place, и начиная с 1965 года в конфигурации произведений скульпторов настойчиво повторяется тетраэдрическая структура. Собрав нижнюю часть «The «A» Train» (рис. 11) в форме тетраэдра, Марк ди Суверо синтезировал пространственную геометрию Фуллера с конструктивистскими идеями и теорией Эйнштейна. Аналогичное решение воплощено в монументальной «Elohim Adonai» (рис. 10) – подвижному тетраэдру из бревен, стальной трубы и троса, – структура и линейность которой вновь отсылает к идеям Фуллера. Под большим влиянием Фуллера находился Форрест Майерс, не только формой, но и названием некоторых работ, подчеркивая связь с его геометрией, как, например, в «Tetrahoeteno» (1966).

Архитектурные новаторские разработки Фуллера, включая идею геодезического купола, были столь впечатляющими для своего времени, что осенью 1959 года в саду нью-йоркского Музея современного искусства (MoMA) была организована выставка «Three structures by Buckminster Fuller», представившая три знаковых сооружения архитектора, включая «Октетную ферму». Соответствующий каталог был выпущен музеем в 1960 году, фотодокументация использовалась Фуллером в собственных книгах. «Октетная ферма» представляла собой пространственный каркас из алюминиевых трубок, собранных в комбинацию тетраэдров и октаэдров, и, видимо, Форрест Майерс был знаком с этим сооружением, поскольку его работа 1965 года «Laser's Maze» является ни чем иным, как прямой цитатой фрагмента фермы (рис. 17).

Лекции и публикации Фуллера дополнили увлечение Питера Форакиса идеями Успенского и Брэгдона, подкрепляя интерес к четырехмерному пространству. Использование одних и тех же серийных форм – тетраэдра и куба – отсылает к геометрии Фуллера, например «Tetrahedrons I and II» (1965). Но самым впечатляющим примером визуализации идей Фуллера, усиленных теориями конструктивистов, можно назвать монументальную конструкцию Форакиса «Atlanta Gateway» (рис. 7).

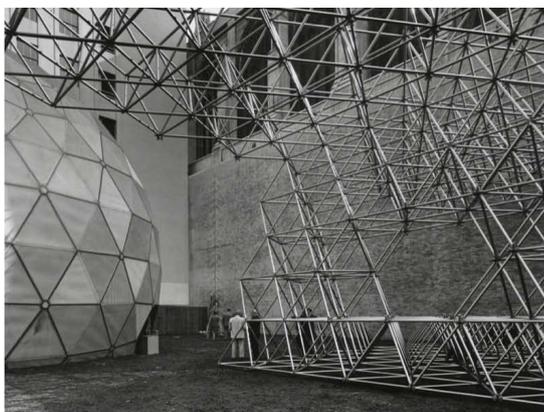


Рис. 17.

Слева: Buckminster Fuller. Octet Truss. MoMA, New York, 1959-1960.
Справа : Forrest W. Myers. Laser's Maze. 1965.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

Два огромных стальных тетраэдра, окрашенных в красный цвет, не имеют стабильной визуальной формы: всякое перемещение вокруг скульптуры изменяет ее линейный рисунок, а пространство, захваченное конструкцией, изгибается по воле стальных балок словно ткань материи. Установленная на входе в парк, эта статичная конструкция предполагает движение вокруг и сквозь нее, поэтому охват виртуального пространства на порядок превышает ее простой физической объем. Если посмотреть на скульптуру Форакиса через фуллеровскую оптику, то есть в основу положить знание о тетраэдрической структуре всего сущего, то перед нами окажется векторная структура окружающего ландшафта, напрямую с ним синхронизированная – та самая геометрия, с помощью которой можно построить картину мира. Роберт Смитсон, выделяя достижения художников Park Place в области векторной геометрии и топологии, отмечал любопытное явление, которое невозможно постичь «метрической линейкой» через форму и размер скульптуры, а именно: «новые модели [невидимых структур природы] найдены и объединены с некоторыми из наиболее нестабильных состояний сознания» [Smithson, 1966, p. 31]. Восприятие такого искусства требует переключение регистра мышления, и оно же способствует, выражаясь словами Успенского, развитию «космического сознания».

В завершение важно еще раз подчеркнуть, что ни одна из пространственных концепций не несла для скульпторов Park Place определяющего, исключительного значения. Независимо от того, какой трактовки четвертого измерения придерживался художник, имело место переплетение целого ряда теорий и открытий. Даже самый убежденный поклонник теории Эйнштейна и концепции пространства-времени, Марк ди Суверо, в своем творчестве опирался на поздние труды Фуллера и любимую книгу «Геометрия и воображение» Гильберта и Кон-Фоссена, которые исследовали пространства более высокой размерности [Henderson, 2008, p. 20]. Четырехмерная геометрия была для скульпторов Park Place одновременно источником вдохновения и инструментом исследования пространства. В интервью Бурдону участник группы Эдвин Руда резюмировал за всех художников: «Мы используем чрезвычайно гибкую геометрию, потому что пространство, которое она подразумевает, может растягиваться, сжиматься, деформироваться, скручиваться, менять положение или становиться невесомым» (цит. по [Andersen, 1975, p. 231]). В этой фразе отчетливо выражена конструктивистская мысль, определяющая пространство как неотъемлемую часть, как физическую сущность произведения.

В конечном итоге фокус на исследовании природы пространства и его восприятия, интерес к многовалентному термину «четвертого измерения» подвел скульпторов Park Place к созданию уникальных и зачастую неоднозначных пространственных решений в своих произведениях. Соотнося деятельность группы Park Place с авангардом середины столетия, мы видим, как различные тенденции существовали бок о бок, сводя на нет идею единого «духа времени». Синтез художественных, научных и квазинаучных пространственных теорий был мощным фактором в становлении новой американской скульптуры 1960-х годов.

В свою очередь, галерея Park Place сыграла важную роль не только в локальном возрождении интереса к четвертому измерению пространства. В период с 1963 по 1967 год галерея была центром притяжения самых разных художников, связанных с группой узами творческой дружбы, таких как Роберт Смитсон, Карл Андре, Рональд Блейден, Роберт Моррис, Сол Левитт и другие. Интеллектуальная и коммуникативная среда сообщества способствовала распространению идей, найденных формальных решений, технических приемов за пределы узкого круга художников **Park Place**. После закрытия галереи в 1967 году скульпторы Park Place, за исключением Энтони Магара, продолжили индивидуальные практики, сохранив глубокую увлеченность пространственными структурами. Ориентация на крупный формат, опыт использования стали и промышленных материалов предопределили выход их творчества «на улицу», в общественное пространство, сыграв важную роль в становлении публич-арта в США. Авторитет скульпторов, прежде всего Марка ди Суверо, общедоступность формальных воплощений пространственных идей пробуждали интерес к теме со стороны других художников. Сказанное подводит к пониманию, что американская модернистская скульптура 1960-1970-х годов формировалась не только в границах эстетики минимализма и философии концептуализма, но, скорее, выросла на почве синтеза идей более широкого культурного контекста.

Е.Ф. Иванова *Синтез пространственных теорий
в скульптуре группы Park Place*

ИСТОЧНИКИ

1. Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / Ред. С.А. Ушакин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. – С. 92-101.
2. Лисицкий Э. Пруны // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том III. Технологии / Ред. С.А. Ушакин. – Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. – С. 49-52.
3. Успенский П. Д. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. – Петроград: Издание Н. П. Таберно, 1916.
4. Bragdon C. *The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space*. – New York: Alfred Knopf, 1932. – P. 102-115.
5. Fuller R.B. *Prevailing Conditions in the Arts // Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanit*. – Baden: Lars Müller Publishers, 2008. – Pp. 115-152.
6. Mark di Suvero “E=MC2” Installation. Режим доступа: <https://vimeo.com/372978924> (дата обращения: 17.05.2024).
7. Moholy-Nady L. *Vision in Motion*. – Chicago: Paul Theobald & Co, 1947.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. *Око и дух* / Пер. с фр. А.В. Густырь. – Москва: Искусство, 1992.
2. Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия* / Пер. с фр. И.С. Вдовина и др. – Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999.
3. Харман Г. *Weird-реализм: Лавкрафт и философия*. / Пер. с англ. Г. Коломиец, П. Ханова. – Пермь: Гиле Пресс, 2020.
4. Andersen W. V. *American sculpture in process, 1930-1970*. – New York: Graphic Society, 1975.
5. Andersen W. V. *Looking Back From The Sixties // American Sculpture of the Sixties*, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. – P. 15-18.
6. Friedman M. *14 Sculptors: The Industrial Edge // Art International*. 1970, № 2. P. 31-40.
7. Greenberg C. *Cross-breeding of modern sculpture // Art News*. 1952, № 4. P. 74-77, 123-124.
8. Henderson L.D. *Einstein and 20th-Century Art: A Romance of Many Dimensions // Einstein for the twenty-first century: His legacy in science, art, and modern culture* / P.L. Galison, G. Holton, S.S. Schweber, editors. – Princeton University Press, 2008. – P. 101-129.
9. Henderson L. D. *Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York*. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008.
10. Henderson L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. – Cambridge, Mass: MIT press, 2013.
11. Lippard L. *New York: Invitational Show–Park Place // Artforum*. 1964, № 11. P. 53-54.
12. Miller M. H. *Contemporary Art Titan’s (Almost) Secret Commune // The New York Times*. 2016, Oct. 27. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2016/10/27/t-magazine/art/mark-di-suvero-socrates-sculpture-park.html> (дата обращения: 17.05.2024).
13. Rose B. *Looking at American sculpture // Artforum*. 1965, № 5. P. 29-36.
14. Ruda E. *Park Place: 1963-1967 // Arts Magazine*. Nov. 1967, № 2. P. 30-33.
15. Sandler I. *Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture // American Sculpture of the Sixties*, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. – P. 40-43.
16. Smithson R. *Entropy and the new monuments // Artforum*. 1966, № 10. P. 26-31.
17. *The Park Place Gallery and its Artists* / Linda Dalrymple Henderson, Edwin Ruda, David Bourdon, Leo Valledor // *Archives of American Art Journal*. 2012, № 1-2. P. 4-23.
18. *Three Structures by Buckminster Fuller // The Museum of Modern Art (MoMA), New York*. – Режим доступа: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360> (дата обращения: 17.05.2024).

SOURCES

1. Bragdon C. *The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space*. New York, Alfred Knopf, 1932. P. 102-115.
2. Fuller R.B. “Prevailing Conditions in the Arts.” *Utopia or Oblivion: The Prospects for Humanit*. Baden, Lars Müller Publishers, 2008. P. 115-152.
3. Lisitskiy E. “Iskusstvo i pangeometriya” [Art and pangeometry]. *Formal’nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Tom III. Tekhnologii* [Formal method: Anthology of Russian modernism. Volume III. Technologies]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2016. P. 92-101. (in Russian)
4. Lisitskiy E. “Prouny” [Prouns]. *Formal’nyy metod: Antologiya russkogo modernizma. Tom III. Tekhnologii* [Formal method: Anthology of Russian modernism. Volume III. Technologies]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyj uchenyj, 2016. P. 49-52. (in Russian)
5. Mark di Suvero: “E=MC2” Installation. Available at: <https://vimeo.com/372978924> (accessed: 17.05.2024).
6. Moholy-Nady L. *Vision in Motion*. Chicago, Paul Theobald & Co, 1947.
7. Uspenskiy P. D. *Tertium Organum. Klyuch k zagadkam mira* [Tertium Organum. The key to the mysteries of the world]. Petrograd, Izdaniye N. P. Taberio, 1916. (in Russian)

REFERENCES

1. Andersen W.V. *American sculpture in process, 1930-1970*. New York, Graphic Society, 1975.
2. Andersen W.V. “Looking Back From The Sixties.” *American Sculpture of the Sixties*. Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 15-18.
3. Friedman M. “14 Sculptors: The Industrial Edge.” *Art International*. 1970. Vol. 14. No 2. P. 31-40.
4. Greenberg C. “Cross-breeding of modern sculpture.” *Art News*. 1952. Vol. 51. No 4. P. 74-77, 123-124.
5. Harman G. *Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya* [Weird realism: Lovecraft and philosophy]. Permian, Gile Press, 2020. (in Russian)
6. Henderson L.D. *Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York*. Austin, The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008.
7. Henderson L.D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2013.
8. Henderson L.D. “Einstein and 20th-Century Art: A Romance of Many Dimensions.” *Einstein for the twenty-first century: His legacy in science, art, and modern culture*. P.L. Galison, G. Holton, S.S. Schweber (eds). Princeton University Press, 2008. P. 101-129.
9. Lippard L. “New York: Invitational Show–Park Place.” *Artforum*. 1964. Vol. 2. No 11. Pp. 53-54.
10. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phénoménologie de la perception]. St. Petersburg, Yuventa, Nauka, 1999. (in Russian)
11. Merleau-Ponty M. *Oko i dukh* [L’œil et L’esprit]. Moscow, Iskusstvo, 1992. (in Russian)
12. Miller M. H. “Contemporary Art Titan’s (Almost) Secret Commune.” *The New York Times*. 2016. Oct. 27. Available at: <https://www.nytimes.com/2016/10/27/t-magazine/art/mark-di-suvero-socrates-sculpture-park.html> (accessed: 17.05.2024).
13. Rose B. “Looking at American sculpture.” *Artforum*. 1965. Vol. 3. No 5. P. 29-36.
14. Ruda E. “Park Place: 1963-1967.” *Arts Magazine*. 1967. Vol. 42. No 2. P. 30-33.

E.F. Ivanova *Synthesis of spatial theories
in the sculpture of the Park Place group*

15. Sandler I. "Gesture and Non-Gesture in Recent Sculpture." *American Sculpture of the Sixties*. Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 40-43.
16. Smithson R. "Entropy and the new monuments." *Artforum*. 1966. Vol. 4. No 10. P. 26-31.
17. "The Park Place Gallery and its Artists." *Archives of American Art Journal*. 2012. Vol. 51. No 1-2. P. 4-23.
18. *Three Structures by Buckminster Fuller*. The Museum of Modern Art (MoMA), New York. Available at: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360> (accessed: 17.05.2024).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Peter Forakis. Magic Box II, 1966.
Источник: Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 64.
- Рис. 2. Forrest W. Myers. Ziggurat and W and WW, 1966.
Источники: слева – <https://blantonmuseum.org/exhibition/reimagining-space-the-park-place-gallery-group-in-1960s-new-york/>; справа – Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 70.
- Рис. 3. Peter Forakis. 1, 2, 3 Infinity, 1966.
Источник: American Sculpture of the Sixties, ed. Maurice Tuchman. – Anderson, Ritchie & Simon for the Los Angeles County Museum of Art, 1967. P. 102.
- Рис. 4. Mark di Suvero. Are Years What? (For Marianne Moore), 1967.
Источник: <https://www.spacetimecc.com/Historical-Shows-1>
- Рис. 5. Robert Grosvenor. Transoxiana, 1965. Передний план справа. Экспозиция выставки «Первичные структуры», Еврейский музей, 1966.
Источник: <https://www.artres.com/archive/-2UNTWAWSA71M.html>
- Рис. 6. Robert Grosvenor. Tenerife, 1966.
Источник: <https://brooklynrail.org/2019/03/art/ROBERT-GROSVENOR-with-Alex-Bacon>
- Рис. 7. Peter Forakis. Atlanta Gateway, 1966.
Источник: <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2022/08/>
- Рис. 8. Mark di Suvero. Hankchampion, 1960.
Источник: <https://whitney.org/collection/works/820>
- Рис. 9. Forrest W. Myers. Four corners, 1968-70.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 10. Mark di Suvero. Elohim Adonai, 1966.
Источник: Kozloff M. R. Mark di Suvero. *Artforum*. Summer 1967. No 10. P. 43.
- Рис. 11. Mark di Suvero. The «A» Train, 1965-67.
Источник: Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 61.
- Рис. 12. Mark di Suvero. Beethoven's Quartet, 2003.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=7UIFb29wkSs>
- Рис. 13. Mark di Suvero. E=MC², 1996-97.
Источник: <https://www.spacetimecc.com/Public-Sculpture-1>
- Рис. 14. Слева: Peter Forakis. HyperCube, 1967. Справа: Изометрическая проекция гиперкуба из книги Клода Брэгдона, «Замерзший фонтан» (1932), рис. 66.
Источники: слева – Henderson L. D. Reimagining space: The Park Place Gallery Group in 1960s New York. – Austin: The University of Texas, Blanton Museum of Art, 2008. P. 61; справа: Bragdon C. *The Frozen Fountain: Being an Essay on Architecture and the Art of Design in Space*. New York, 1932. P. 110, fig. 66.
- Рис. 15. Forrest W. Myers. Valledor, 1967-68.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 16. Forrest W. Myers. Framed, 1969-2011.
Источник: <https://forrestmyers.com>
- Рис. 17. Слева: Buckminster Fuller. Octet Truss. MoMA, New York, 1959-1960. Справа: Forrest W. Myers. Laser's Maze. 1965.
Источники: слева – Three Structures by Buckminster Fuller. The Museum of Modern Art (MoMA), New York: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3360>; справа – <https://forrestmyers.com>