

А. О. Котломанов

**АБСТРАКТНЫЙ ПИКТОРИАЛИЗМ. «НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ»
В АНГЛИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ 1960-Х ГОДОВ**

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры
и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Т. Ф. Верижникова*

Статья посвящена важнейшим проблемам западноевропейской и американской скульптуры 1960-х гг. в их интерпретации английскими скульпторами круга Энтони Каро, так называемым новым поколением. Особое внимание уделяется трактовке понятий объекта и пластического пространства на примере анализа теоретических воззрений ведущего идеолога «нового поколения» Уильяма Такера.

The article is devoted to the main problems of the west-European and American sculpture of the 1960s in interpretation of the «New Generation» sculptors (Anthony Caro's circle), especially William Tucker, a leading ideologist of the group. Special attention is paid to William Tucker's theoretical studies of the notions «object» and «plastic space».

В июне 1967 г. в лондонской галерее Уайтчепел скульптор Тим Скотт открыл персональную выставку, в каталоге которой поместил статью «Размышления о скульптуре: комментарий Тима Скотта на заметки Уильяма Такера», написанную в соавторстве с одним из своих коллег и единомышленников. Скотт и Такер учились под руководством британского последователя абстрактного экспрессионизма Энтони Каро в Школе искусств св. Мартина, где затем работали преподавателями. Вместе с другими учениками Каро они участвовали в выставке «Новое поколение» (1965), давшей имя целой группе английских скульпторов, в 1960-е гг. заложивших основы современного видения пластической формы. Помимо Скотта и Такера, среди деятелей «нового поколения» выделялись Филлип Кинг, Дэвид Аннесли и Майкл Болус.

В статье Скотта–Такера рассматриваются общие понятия, применимые к современной скульптуре: «объект», «масса», «пространство», «число и порядок», «центр и уровень». Сама скульптура, по мысли Такера, – это «утверждение физического мира, утверждение его завершенного порядка и, в конце концов, нашего бытия в этом мире; направленность ее действия исходит от персонального к общему»¹. В то же время Скотт предлагает альтернативную точку зрения: «Скульптура действует при помощи перемещения восприятия; она – состояние бытия, состояние чувства, состояние опыта, состояние физического сознания и ощущения»².

Скульптура в понимании Такера и Скотта выходила за пределы модернистского представления о ней как о самодостаточном виде искусства, все значение которого определяется конкретной объемно-пластической формой. Она приобретала множественность значений и множественность интерпретаций. Переосмысление скульптуры в идейном смысле сопрягалось с переосмыслением возможностей ее формы: теперь она теряла материальную кон-

кретику и становилась некоей сложной системой – композицией объектов в едином контексте. Расширялось и ее пространственное значение. Теперь, вместо конкретного объема в конкретном пространстве, о ней говорилось как о форме организации двух пространств, взаимосвязанных друг с другом. Первое пространство могло состоять из осязаемых или неосязаемых, двухмерных или трехмерных элементов, видимых из второго пространства (среды зрительного восприятия) как нечто *другое*, выделяющееся из общего контекста.

Для 1960-х гг. было характерно появление новых пластических форм – прежде всего инсталляции и энвайронмента, возникновение которых в основном связано с американским поп-артом, впусившим в искусство повседневную жизнь с сопутствующими ей атрибутами и размывшим, по словам Лоуренса Аллоуэя, границы между скульптурой и живописью³. Трехмерные (определение «трехмерное искусство» по отношению к пластике стало показательным явлением именно данного времени, когда характеристики скульптуры значительно расширились) опыты поп-артистов обладают явно театральными чертами. В них зачастую используются образы человека – например, в качестве невольного действующего лица, как в нью-йоркских энвайронментах Клэса Олденбурга «Магазин» и «Улица» (1961), вовлекавших зрителя в выстроенную художником систему обстоятельств (сам Олденбург называл их «театр действительности» или «театр объектов»). Появившиеся вскоре инсталляции, ставшие основным вкладом поп-арта в «трехмерное искусство», отличались от энвайронментов тем, что они не допускали присутствия зрителя внутри произведения, хотя, в отличие от традиционной скульптуры, включали в себя пространство действительности (работы Джорджа Сигала, Эдварда Кингольца, Тома Весселмана и др.). Среди особенностей инсталляции выделяется прежде всего наличие планов восприятия, что в большей

степени характеризует рельеф или живопись, чем круглую скульптуру. Инсталляции поп-артистов широко используют приближенные к реальности человеческие фигуры (слепки, муляжи и т. п.), застывшие в определенном действии, что делает эти произведения действительно схожими с театром. Поп-инсталляции (и подавляющее количество инсталляций в целом) так же, как и энвайронменты Олденбурга, могут называться «театром объектов», включая в себя и определенную концептуальную сюжетность, и объект как ключевую форму, из которой создается инсталляция.

По определению Уильяма Такера, объект – это «идеальное состояние самодостаточной обособленности произведения искусства, обладающего собственными правилами, собственным порядком, собственными материалами, независимыми от его создателя, от его зрителя и от мира в целом»⁴. Объект действительности становится художественной формой после перенесения в контекст, кардинальным образом меняющий его смысл и делающий его независимым от сети связанных с ним ассоциаций. Объект может быть поводом для создания художественного образа, как, например, в скульптурах Константина Бранкузи «Спящая муза» (1910) и «Начало мира» (1924), основанных на форме яйца. Он может непосредственно, без дополнительной трансформации со стороны художника, становиться его (художника) авторским произведением, как в случае с реди-мэйдами и «найденными объектами» Марселя Дюшана, дадаистов и сюрреалистов. В конце 1950-х – начале 1960-х гг., после массового отрицания идеалов первой половины столетия, понятие «объект» поначалу отвергается как утратившее актуальность и ассоциирующееся с «*passé* в пластических искусствах»⁵. Однако вскоре объект – в основном благодаря своей прямой связи с действительностью – становится вновь одной из наиболее востребованных художественных форм. Мысль Такера

подтверждают многие скульптурные произведения 1960-х гг. – пластические эксперименты поп-артистов, работы американцев Луиз Невелсон и Джона Чемберлена, французского скульптора Сезара и многих других художников.

В Англии новые пластические тенденции соответствовали общим устремлениям, но развивались специфическим образом. Скульптура «нового поколения» с ее декларативно абстрактным характером – это своеобразная реакция на фигуративизм английской пластики 1950-х гг., преобладание в ней образов человека и животных. Обращение теоретика «нового поколения», Такера, к проблеме объекта во многом связано именно с желанием подчеркнуть художественную независимость абстрактной скульптуры. В «Эссе о скульптуре» он пишет, что объекты существуют в своих собственных «семьях», параллельных человеческому миру. Объект для Такера подразумевает именно особую пластическую форму, «объектную скульптуру»⁶, отличающуюся от объектов повседневной жизни своей уникальностью, *бесполезностью* и своим художественным статусом. По мнению Такера, скульптура должна обладать собственным пространством, созданным именно для нее, где потенциальная аудитория была бы лучше организована, чем на улице или в другом *эгалитарном* пространстве, где бы она (пластика) столкнулась с определением «общественная» скульптура⁷.

Скульптура «нового поколения» интерьерна. Помещенная в замкнутое пространство, она воспринимается как объемная картина – сходство подчеркивается тем, что эта скульптура в большинстве своем раскрашена. Будучи всего лишь конструкциями из металлических компонентов, они становятся «скульптурными объектами», помещаясь в определенный контекст, концентрирующий внимание на них. Этот «объектный» характер подчеркивается их яркой раскраской – «пикториализацией». В этом, по мнению Розалинд Краусс, про-

слеживается одна из наиболее существенных характеристик скульптуры в ее обновленном понимании: «Благодаря пикториализации скульптуры, эти художники... тем самым утверждают различие между скульптурным объектом и каким-либо другим, обычным объектом»⁸. Исходя из абстрактного характера пластики «нового поколения» и акцентировки в ней жи-

вописного начала, следует определить это явление как *абстрактный (абстрактно-пластический) пикториализм*.

Работы «нового поколения» способствовали созданию скульптуры, максимально приближенной к обычному объекту действительности, типовой продукции индустриального общества, но в то же время подчеркнута отличной от него.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Tucker W., Scott T.* Reflections on sculpture // *Art in theory, 1900—1990*. Oxford, 1999. P. 785.

² *Ibid.* P. 786.

³ *Causey A.* Sculpture since 1945. Oxford; New York, 1988. P. 85.

⁴ *Tucker W.* The object // *Tucker W.* The language of sculpture. London, 1974. P. 107.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Tucker W.* An essay on sculpture // *Studio*. 1969. Vol. 177. N 907. P 13.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Krauss R. E.* Passages in modern sculpture. 2nd ed. Cambridge (Mass.); London, 1981. P. 197.