Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный художественно-
промышленный университет им. С.Г. Строганова»
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Островский Илья Вадимович

ПРОБЛЕМА СКУЛЬПТУРНОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ МУРА

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
Том I

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Кошелев Георгий Константинович

Москва
2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Глава 1: Формальные поиски Генри Мура в контексте многополярного культурного диалога 55

1.1. Диалог со скульптурой примитивизма 55

1.2. Генри Мур и феномен британского сюрреализма 69

1.3. Диалог с эпохой Возрождения 93

1.4. Диалог с искусством Древней Греции 107

Глава 2: Основные темы творчества Генри Мура и их семиотическая интерпретация 122

2.1. Многоплановость трактовки темы «Мать и дитя» 122

2.2. Своеобразие пластической трактовки темы «Полулежащая фигура» 141

Глава 3: Концепция скульптурного языка в творчестве Генри Мура 174

3.1. Язык скульптуры как знаковая система 174

3.2. Границы скульптурного высказывания 202

Заключение 240

Библиография 253

Приложение 1: «Внутренняя и внешняя формы» и проблема формообразования в творчестве Генри Мура 270

Приложение 2: Элементы скульптурного языка 318

Введение

Исследование творчества Генри Мура (1898-1986) представляет собой достаточно сложную в методологическом плане задачу. Корпус его произведений насчитывает 919 скульптур[1], созданных на протяжении всей творческой деятельности, начиная с 1920-х годов, не прекращаясь до последних дней его жизни. Развитие его творчества тесно переплетается с развитием всего современного европейского искусства[2]. Первые шаги Мура были связаны с деятельностью таких скульпторов, как Джейкоб Эпштейн, Эрик Гилл и Анри Годье-Бржешка. В 30-е годы, в самый активный период своих поисков, Мур опирался на принципы таких разносторонних скульпторов как Ханс Арп, Альберто Джакометти, Макс Эрнст, Бен Николсон и Наум Габо. Во время войны он создал скульптуру на сакральную тему «Мадонна с младенцем», открыв через неё диалог со скульптурой Ренессанса и античной Греции. Послевоенное творчество Мура совпало с приходом нового поколения английских скульпторов, стремившихся к радикальному переосмыслению скульптурного языка. К ним относятся и бывшие ученики Мура, такие как Энтони Каро и Бернард Мидоус, а также независимые скульпторы, как Рег Баттлер и Линн Чедвик. Мур не вступал с ними в открытое взаимодействие, однако его скульптура оказала на них серьёзное влияние и вместе с тем сама впитала тенденции этого течения. В 60-е годы, когда в современном искусстве преобладали поп-арт и минимализм, творчество Мура перешло в самую активную фазу своего раскрытия. За это время Мур создал наиболее значительные монументальные произведения, которые в полном объёме отразили его поиски предыдущих десятилетий. В 70-е и 80-е годы творчество Мура по-прежнему оставалось актуальным:

[1] Henry Moore: the complete sculpture Vol. 6 (1980-1986), 1988 / Ed. by Alan Bowness (2nd rev. ed.) London: Lund Humphries, 1999. P.61

[2] По этой проблематике см. также 191. Островский И.В., Кошелев Г.К. Горизонты восприятия творчества Генри Мура в Европе и в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ, 2022. – № 4. Часть 3. – С. 135-150

вместе с появлением новых произведений были увеличены масштабы некоторых ранних скульптур, что привело к их новому прочтению.

Творчество Генри Мура пронизывает каждое десятилетие XX века, вместе с тем попытка описать его линейное развитие, хотя и даёт некоторую упорядоченность, на самом деле не отражает его существенной проблематики и вклада в развитие мирового искусства. Основные трудности, стоящие на пути интерпретации творчества Мура заключаются в том, что его достаточно проблематично локализовать в рамках определённого стилистического и тематического направления. Мур всегда находился за пределами известных пластических тенденций, будь то сюрреализм, примитивизм или абстракционизм. И даже несмотря на наличие постоянных тем (Мать и дитя, Полулежащая фигура), его творчеству присущ самый неоднородный формальный характер, о чём говорит тематическое разнообразие 60-х годов. В то же время одним из наиболее постоянных предметов в творчестве Мура была взаимосвязь между человеком и природой, которая, с одной стороны, отражала его пластический интерес, а с другой — его гуманистическое видение. Именно в этом делении творчества на пластическое и гуманистическое возникла основная проблема его интерпретации. Несмотря на то, что гуманистическое видение Мура было напрямую связано с его пониманием и видением скульптурного языка, зачастую его гуманизм понимался на более общем уровне, не имеющем отношения к его достижениям в области скульптуры.

Гуманистические аспекты Мура приняли наиболее выраженную форму в 1940-е годы, во время войны. Как писал Кеннет Кларк, «в то время Мур стал очень популярным художником благодаря рисункам из бомбоубежища […]. У английской публики было представление, что рисунки Генри из бомбоубежища были лучшей вещью — с точки зрения искусства — которую

принесла война»[3]. После окончания войны творчество Мура привлекло широкое общественное внимание, за которым буквально сразу последовала всемирная известность. Гуманизм Мура настолько близко совпал с ожиданиями своей эпохи, что его творчество неизбежно попало в сферу социально-культурных интересов государства, которое в лице Британского совета обеспечивало ему поддержку при организации международных выставок и публикации каталогов.

Первая международная выставка Мура прошла в 1946-47 годах в Музее современного искусства в Нью-Йорке, затем в Чикаго и Сан-Франциско, где было представлено 58 произведений Мура. Аналогичная выставка проходила в то же время и в Австралии. Год спустя скульптуры Мура были привезены на Венецианскую биеннале, где он удостоился первой международной премии. Важно отметить, что тогда его работы выставлялись в Британском павильоне вместе с картинами Тёрнера, и таким образом на мировой арене устанавливалась преемственная связь между великим английским художником прошлого и крупным скульптором современности. Как писал Герберт Рид в каталоге к биеннале, «в лице Генри Мура Англия произвела художника такой значимости, что его работа достигла всемирного интереса»[4]. Мировая известность Мура на тот момент совпадала с идеологическими задачами самого государства, получившего в его лице видного представителя современного искусства. Этот интерес позднее был подчёркнут в статье, посвящённой «Полулежащей фигуре, 1958», заказанной для штаб-квартиры ЮНЕСКО: директор Национальной галереи Филипп Хенди назвал её «лучшим подарком, который Англия может дать миру» [5]. В этом смысле взаимосвязь Мура и государства была в интересах обоих. Как пишет Питер Фуллер, «Мур получал большую пользу от надзора и патронажа таких

[3] Seldis H. J. Henry Moore in America. New York, 1973. P.31

[4] Henry Moore: Venice bienale [Catalog] / foreword by Herbert Read.— London, 1948

[5] Hendy Philip, “Humanist and wild ones” // New Statesman, 13 December 1958

агентств, как Британский совет и Совет по искусствам Великобритании, которые успешно продвигали его работы и его репутацию по всему Западному миру. Он, в свою очередь, видел свой долг в том, чтобы служить в комиссиях и публичных институтах, занимавшихся развитием искусства и особенно скульптуры в современном мире: он стал напоминать таких классических художников девятнадцатого столетия, как Истлейк и Лейтон, которые также играли большую роль в общественной жизни»[6].

В десятилетие 50-х годов процесс всемирного признания Мура начал приобретать ещё большую силу. С ростом международных заказов Мур стал нанимать помощников и радикально поменял методы своей работы. Всё большее предпочтение отдавалось бронзовой скульптуре, так как она позволяла делать сразу несколько отливок по одному оригиналу и требовала меньше времени на изготовление. Муру пришлось отказаться от многих принципов, которых он придерживался ранее. Спрос на работы Мура ставил перед ним всё больше новых задач, с которыми он, безусловно, справлялся, успешно сочетая творческую индивидуальность с глобальным масштабом. Об этом, в частности, свидетельствует его работа над скульптурой для штаб-квартиры ЮНЕСКО[7]. Судя по подготовительным наброскам, Мур долгое время искал решение, которое могло бы удовлетворять как пластическим, так и идеологическим соображениям. С одной стороны, ему необходимо было наладить взаимосвязь с архитектурой, для чего он пытался огородить скульптуру стеной и разместить её на ступенях. С другой стороны, скульптура должна была выражать просветительские идеи самой организации, для чего он пытался создать одиночные фигуры и композиции, отражавшие общение или задумчивость. Тем не менее, ни одна из ранних идей так и не была воплощена, но, как показывают рисунки Мура, все они

[6] Fuller P. Henry Moore: an interpretation. London, 1993, P.43

[7] Кроме Мура для штаб-квартиры ЮНЕСКО работали такие архитекторы и художники, как Марсель Брейер, Пьер-Луиджи Нерви, Хуан Миро Пабло Пикассо, Александр Кальдер, Наум Габо.

были синтезированы в одной полулежащей фигуре. Связь завершённой скульптуры с архитектурой была обеспечена её монументальным масштабом и материалом (розовый травертин, который также использован на фасаде здания), а воплощение просветительских целей отразилось в вопрошающем выражении её лица и в сложной цепи пантеистических ассоциаций, которые отражают связь человека и природы. Как писал один из критиков того времени, «[Мур] стремился придать ей такую трактовку, которая была бы более универсальной в своём обращении к широкой публике и более свободной для воображения отдельного зрителя»[8].

Несомненно, идеологический статус и широкая распространённость Мура не могли не повлиять на понимание и оценку его творчества в целом. В 60-е годы многие критики начали ставить под сомнение достижения Мура послевоенного периода. В частности, Норберт Линтон пишет: «Я вижу резкий отчётливый перелом в работах Мура после 1948 года, года Венецианской биеннале и года, когда он сделал свои первые большие бронзовые скульптуры […]. Работа до 1948 года отмечена человеческими привязанностями, которых не хватает бронзе»[9]. Другие критики видели явную слабость Мура в том, что он часто принимал заказы и делал копии со своих работ. Так один из критиков Таймс писал: «При наплыве заказов, сильных увеличениях масштаба, повторах (или тираже) и необходимости нанимать ассистентов, мастерские и так далее, большая часть тончайших свойств его скульптуры была потеряна»[10]. Как писал другой критик, «работать с ассистентами, — как это делает Мур, — значит разбивать творческий процесс на несколько ячеек. […] его новая работа слабее по сравнению с работой 30-х. Помпезность конечного изображения заменила органический и

[8] Strachan J.W. “Henry Moore’s UNESCO statue”// Studio, 1958 December.— p.170

[9] Lynton Norbet, “Generous creation” // The Guardian, 18 Jul 1968

[10] Overy Paul, “Looking back on Henry Moore” // The Times, 16 May 1978

интимный процесс, который был его главным достоинством»[11]. Критика послевоенного творчества Мура выходила в период 60-х годов, и особенно активизировалась в 1968 году, когда проводилась крупнейшая ретроспектива его работ в галерее Тейт. Эта выставка отмечала семидесятилетие Мура и должна была подвести итог значительным достижениям его творчества. Накануне этой выставки даже велись переговоры о том, чтобы открыть в галерее специальное крыло, посвящённое Генри Муру. Однако эта идея была отвергнута молодыми художниками, опубликовавшими протестное письмо в газете Таймс[12].

Несмотря на то, что вклад Мура в формирование английского искусства был неоценимо высок, поколение молодых скульпторов и художников стремилось как можно скорее оторваться от его наследия, что, в частности, проявилось в ситуации с Энтони Каро, который был прямым учеником и помощником Мура в начале 50-х годов. В 1960 году Каро опубликовал критическую статью о творчестве Мура, которая указала на окончательный разрыв между Муром и современными скульпторами. И хотя в начале своей статьи Каро всё-таки признаёт вклад Мура такими фразами как «все студенты скульпторы в долгу перед ним», «все в то или иное время своей карьеры находились под влиянием его работ», «его успех […] придал нам уверенность, которую мы не смогли бы ощутить без его усилий»[13], тем не менее, его дальнейшие рассуждения сводятся к жёсткой критике. Каро утверждает, что Мур «развивался в отрыве от послевоенных тенденций в искусстве», что современное поколение «презирает идею фигуры-отца», и именно поэтому работа Мура «желчно атакуется художниками и критиками

[11] Alloway Lawrence, “Hollow, rolling sculpture”// Weekly post, 17 Dec 1960, P.37

[12] Craigie Aitchison and others, “Henry Moore’s Gift” // The Times, 26 May 1967, P.11

[13] Caro A. “The Master sculptor”// The Observer, 27 nov. 1960

моложе сорока, когда она не поддаётся оценке по тем несоразмерным масштабам, которые были ей присвоены»[14].

Очевидно, что волна критики, обрушившейся на Мура, была в большей степени безосновательной. Давление критиков вело к тому, чтобы, во-первых, расколоть творчество Мура на две половины — довоенную и послевоенную (монументальную), и, во-вторых, снизить значимость второй половины творчества, апеллируя к неоправданной поддержке государства, тиражности и прочим отмеченным выше факторам. При этом первая половина творчества оставалась вне критики, поскольку укладывалась в рамки модернизма и поддавалась осмыслению в контексте работавших в то время художников и направлений искусства, таким образом представляя собой историческую ценность. Неслучайно, что Статья Дэвида Сильвестра об эволюции творчества Мура заканчивается на 1948 году. После этого времени творчество Мура с трудом поддаётся анализу. Как писал Роджер Бертхуд: «Как только он стал [играть роль] публичного института, его работа пошла своим путём: изобретательно, часто принимая новые вызовы, но в возрастающей степени отходя от основного направления современного искусства, как оно продолжило развиваться»[15]. Именно эта, вторая половина творчества Мура представляла большую проблему для молодых скульпторов, которые так и не смогли занять своего места по отношению к нему. Как писал один из критиков уже после смерти Мура: «Как бы изощрённо это ни звучало, но основное наследие, оставленное Муром занимало определённую область скульптурного пространства, вытеснявшую тех, кто следовал сразу после него»[16].

Неслучайно, что после смерти Мура, когда его искусство отделилось от публичной репутации, оно подверглось ещё более дерзким атакам со стороны

---

[14] ibid.

[15] Berthoud R. Op. cit. P.217

[16] Anthony O'Hear “Figurative sculpture after Henry Moore” // Modern painters, Summer, 1991, P.26

критиков, художников и журнальных обозревателей. В 1988 году Энтони Барнетт снял документальный фильм, в котором творческий путь Мура был достаточно резко освещён с социально-экономической точки зрения. Как писал Питер Фуллер: «Генри Мур превратился в жадного до денег карьериста, который презрел свой класс и свои таланты, отверг старых друзей и кончил погоней за богатством и общественными наградами, в то время как его искусство претерпевало плачевный упадок. Такого ‘послание’ зрителям документального фильма England’s Henry Moore, вышедшего на Четвёртом канале в среду»[17]. Фильм вызвал крайне негативную реакцию со стороны Фонда Генри Мура, поскольку съёмка проводилась за его счёт. Несмотря на то, что к фильму имели отношение Дэвид Сильвестр и Бернард Мидоус — люди, непосредственно близкие к творчеству Мура, — их слова использовались в крайне неожиданном для них самих контексте. Как признался сам Барнетт, он не стремился провести осмысление творчества Мура, но использовал его биографию для иллюстрации классовой системы Великобритании[18].

Сравнительно недавно, в 2010 году, во время одной из крупнейших ретроспективных выставок Мура журнал Guardian опубликовал следующую рецензию: «цель этой выставки, которая проводит нас с 1920-х по 1970-е, заключается в том, чтобы показать нам его нездоровые сексуальные мотивы. Шоу избегает большей части поздних работ Мура, когда художник вошёл в производственный режим, создавая скульптуру, скрывающую его реальные достижения. Все эти публичные вещи на постаментах от Харлоу до Токио; все эти спонсируемые Британским Советом выставки, вечно курсирующие вокруг земного шара. Бронзовые отливки замковых, скруглённых форм с дырами и впадинами, вычурные шершавые поверхности стали чем-то вроде

[17] Fuller P. Hacking holes in Henry Moore // The Sunday telegraph, 18 September, 1988

[18] Barrnett A. The hijack of Henry Moore //Guardian, 26 August 1988

уличной фурнитуры»[19]. Критика Мура продолжается и в наше время, доходя до настоящего абсурда. Произведения послевоенных лет отвергаются полностью, в то время как ранние работы привлекают интерес с точки зрения скрытых сексуальных мотивов, имеющих разве что косвенное отношение к его реальному творчеству.

При таком отношении к Муру в Западном мире исследование его творчества в России оказывается нелёгкой задачей, учитывая, отсутствие соответствующей культурной традиции для его восприятия и оценки[20]. Однако, с другой стороны, восприятие творчества Мура в России осуществляется без влияния тех ракурсов и предрассудков, которые были заложены в его родной среде. Это, в частности, позволяет избегать разделения его произведений на довоенные и послевоенные, рассматривая их в едином контекстуальном поле. Такая позиция даёт возможность для проведения полной и непредвзятой интерпретации, которая должна раскрыть существенные стороны его творческого процесса.

Долгое время творчество Мура находилось за железным занавесом. Оно было отвергнуто советской идеологией ещё в 1947 году, как раз в то самое время, когда начался период его расцвета и всемирного признания. И хотя внутри Советского Союза произведения Мура были практически неизвестны, официальная критика по отношению к нему была выражена в журнале VOKS, выходившем на английском языке для иностранных читателей. В одной из статей, посвящённой обзору современного искусства, бывший директор Третьяковской галереи (1938-1940) Владимир Кеменов написал следующее: «В “Семейной группе” Генри Мур превратил мужчину, женщину и ребёнка в омерзительных животных с головами рептилий.

[19] Searle A. “Henry Moore: Smooth operator” // Guardian 23.02.2010

[20] См. 191. Островский И.В., Кошелев Г.К. Горизонты восприятия творчества Генри Мура в Европе и в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ, 2022. – № 4. Часть 3. – С. 135-150

Внешний вид этих отвратительных существ оскорбляет человека. […] Так наравне с животными импульсами, скульптура взялась за изображение людей, деградировавших до рептилий […]. И эта антигуманистическая тенденция в декадентской буржуазной культуре считается “чистым искусством”, не зависимым от всякой политики. Нет ничего ироничнее такой точки зрения»[21]. Несмотря на то, что Кеменов описывал не саму скульптуру, а только её репродукцию (опубликованную в американском журнале «Magazine of Art» в том же 1947 году), эта критика легла в основу последующего идеологического противостояния между советским искусствознанием, стоявшим на позициях социалистического реализма, и современным искусством «разлагающейся буржуазной культуры».

Показательно, что из всех современных художников и скульпторов, которые занимались активным творчеством на Западе для идеологического давления был избран именно Мур. В 1950 году в искусствоведческой статье на тему «Вопросы художественного наследия в развитии живописи» осуществляется критика формализма, где в качестве главной мишени выступает Генри Мур. Как пишет автор статьи Б.М. Никифоров: «Генри Мур – типичный представитель многочисленных упадочных однообразных в своём отвратительнейшем уродовании живой действительности, течений современного буржуазного искусства»[22]. Несмотря на то, что статья посвящена наследию русской реалистической живописи, автор критикует скульптора Мура за его обращение к пластике примитивизма, мотивируя это тем, что данное искусство «антинародно», «выражает маразм и моральное падение буржуазии, растерявшей и растоптавшей всё художественное богатство своего народа»[23]. Позиция Никифорова отражает явную

[21] Kemenov Vladimir, “Aspects of two cultures”// VOKS 1947, #52, Moscow, P.20-23

[22] Б.М. Никифоров «Вопросы художественного наследия в развитии живописи» // Вопросы теории советского изобразительного искусства.— М., 1950.— С.189

[23] Там же.

идеологическую установку и тот факт, что в качестве объекта для критики выбран именно Мур, а не более подходящий для данной темы западный художник, свидетельствует о том, что в отношении Мура велась целенаправленная пропаганда.

Как отмечалось выше, творчество Мура после Второй мировой войны попало в сферу влияния Британского совета, занимавшегося продвижением его искусства по всей Европе. В основе такой поддержки легко обнаружить скрытые политические мотивы. Как пишет один из современных исследователей, «следует помнить о контексте холодной войны и вездесущей антикоммунистической пропаганде […]. Было необходимо, чтобы избранное лицо британского искусства не только интересовалось человеческими, а не формальными поисками, но и отражало авангардного индивидуалиста, свободно выражающего его или её оригинальность»[24]. С началом Холодной войны и обострением отношений между Западом и Востоком, фигура Мура приобрела заметный идеологический оттенок. На протяжении 50-х годов выставки Мура регулярно проводились в крупнейших европейских городах, собирая большое количество зрителей и критических отзывов. Имя Мура находилось в центре общественного внимания, постепенно завоевав культурное пространство, продвигая не только гуманистические, но и демократические ценности. В таком контексте атака советских искусствоведов на Мура выглядит весьма обоснованной, так как Мур был одним из тех скрытых рычагов международной политики, с помощью которых велась идеологическая борьба со странами Варшавского договора. И если в Советском союзе информация о Муре проникала за железный занавес обрывочно и только в критическом ключе, то в Польше, несмотря на все попытки установить доктрину социалистического реализма, уже в 1959 году

[24] Stallabrass J. Henry Moore: mother and child [cat. ex.].— Much Hadham, 1992.— p.17

при поддержке Британского совета было проведено сразу пять выставок Мура.

В 1961-м году работы Мура оказались в центре политического противостояния, когда его выставка проводилась в Западном Берлине. Как пишет Роджер Бертхуд, одна из задач этой выставки «заключалась в том, чтобы произвести потрясение на территории Советской Германии, где Западный Берлин представлял собой анклав свободы и процветания»[25]. Уже в первую неделю выставка собрала 10 000 посетителей и вероятно имела бы большой успех, однако в ночь на 13 августа Западный Берлин был обнесён стеной, и выставка Мура оказалась за железным занавесом. Несмотря на это событие, работы Мура приобрели ещё большую популярность и к середине 60-х годов в Западной Германии было установлено уже около 15 монументальных скульптур в таких городах как Гамбург, Ганновер, Мюнхен, Кёльн, Штутгарт и Вуппераль, не говоря о большом количестве местных скульпторов, подражавших манере Мура и по сегодняшний день.

После наступления оттепели критика в адресе Мура сменяется попыткой осмысления его творчества. Первое позитивное упоминание о Муре появляется в шестом томе «Всеобщей истории искусств», вышедшем в 1965 году. В главе «искусство Великобритании» под редакцией Е. Нориной напечатаны фотографии трёх скульптур Мура: «Мадонна с младенцем, 1943-44» (в издании ошибочно – «Мать и дитя»), «Мемориальная фигура, 1945-46», «Король и королева, 1952-53» и одна иллюстрация с рисунком «Двое спящих, 1941» (в издании ошибочно датирована 1943 годом). Творчество Мура характеризуется как сложное и противоречивое: «его путь — это путь от натурных зарисовок и репортажей военных лет к поискам новых скульптурных форм, завершающимся чисто формалистическими трюками, самолюбованием, настойчивым применением приема ради приема. […] Мур

[25] Berthoud R. The life of Henry Moore. (London; Boston, 1987). P. 286

тонко и остро чувствует объемность и пластичность формы, плотность материала, композиционную завершенность фигуры»[26]. Показательно, что в 1968 году знаменитый советский критик модернизма Михаил Лившиц, продолжавший линию Кеменова в своей книге «Кризис безобразия», обошел наследие Мура стороной. Вместо Генри Мура его критика была направлена на другого менее значимого английского скульптора Дэвида Смита, хотя при этом в разделе иллюстраций приведена бронзовая скульптура Генри Мура «Голова, 1950» без привязки к какому-либо месту в основном тексте его работы и даже без упоминания в нем его имени.

В 1973 году под редакцией Сарры Валериус вышло исследование «Прогрессивная скульптура XX века», где Генри Муру было уделено значительно больше внимания. Валериус, отталкиваясь от книги Герберта Рида «Краткая история современной скульптуры» (1964), обозначает ключевые направления современной скульптуры и описывает вклад Мура в развитие школы органической скульптуры. По-прежнему творчество Мура представляет «нарастающий кризис буржуазной культуры» и трактуется исходя из его противоречивости. Как пишет Валериус, «созданные скульптором произведения поражают силой таланта, современным масштабом пластического мышления и одновременно глубокой противоречивостью их принципов»[27]. В 1975 году в журнале Англия вышла статья с переводом цитат Мура о своём творчестве по изданию 1956-го года Henry Moore on Sculpture. Но даже этой публикации было недостаточно, чтобы раскрыть действительный вклад Мура в развитие современной скульптуры.

---

[26] Норина Е. В. Искусство Великобритании // Всеобщая история искусств.— М., 1965.— Т. 6: Искусство 20 века, кн. 1.— С. 166

[27] Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. — М.: Изобразительное искусство, 1973. — С. 268

Вместе с тем в кругах неофициального искусства, которое существовало в СССР с конца 1950-ых годов до наступления Перестройки имя Мура пользовалось самым высоким авторитетом. Влияние Мура распространялось не только на круг скульпторов, число которых было весьма ограничено (Э. Неизвестный, В. Сидур, М. Шемякин), но было направлено на культуру в целом, о чём говорят воспоминания поэта Андрея Вознесенского[28]. Кроме того, что советские скульпторы не могли физически воспринимать работы Мура, его влияние ограничивалось также положением самой скульптуры в системе советского искусства. Как писал С.И. Кусков, «занятию скульптурой как таковой и, тем более, решению монументальных задач не благоприятствовали ни загнанность этого искусства в подвалы и чердаки, ни стеснённость в материалах […]. Мешала также система административных запретов. […] быть может в скульптуре было ещё труднее преодолеть инерцию академической выучки: слишком сильным было давление традиции заказной пропаганды»[29]. Общий курс на развитие реалистических традиций ограничивал свободное формотворчество и ставил скульптуру в зависимое положение от живописи.

Наиболее очевидные попытки осмысления скульптуры Генри Мура встречаются в творчестве Вадима Сидура (1924-1986). Несмотря на то, что сам Сидур отрицал непосредственное влияние на него других скульпторов, заявляя о том, что «влияния» должны закончиться с периодом ученичества: «Далее нужно говорить уже не о влияниях, а об общности»,[30] его творчество служит лучшим примером адаптации Генри Мура в Советском

---

[28] Вознесенский во время своей поездки по Великобритании был в гостях у Мура и описал свои воспоминания в эссе «О». См. Вознескний А. Прорабы духа. — М.: Советский писатель, 1984. — С.155-272

[29] Кусков С.И. «Влияние творчества Генри Мура на становление советского «неофициального искусства» (60-е – 70-е г.г.)» // каталог выставки «Генри Мур: человеческое измерение» 1991 год. С. 148

[30] Сидур М. Вадим Сидур. Очерк творчества на фоне событий жизни. — М.: Моск. гос. музей В. Сидура, 2004. — С.79

неофициальном искусстве. У Сидура с Муром действительно было много общих точек соприкосновения. Оба скульптора воевали на мировых войнах, получили ранение, оба перенесли свои переживания в скульптуру: Сидур в скульптуры «Раненый, 1963», «Виктор победитель, 1983», а Мур в скульптуры «Воин со щитом, 1952», «Падающий воин, 1957». И для Мура, и для Сидура война не оставила победителей, оба критиковали мифологию войны и героизма, о чём говорят рудиментарные конечности в скульптурах их воинов. Кроме того, оба скульптора посвятили значительную часть своего творчества теме «Мать и дитя» и создавали свои работы для открытого пространства.

Влияние Мура угадывается в произведениях Сидура с первого взгляда, однако проследить заимствования из конкретных работ получается с большим трудом, так как Сидур старался синтезировать влияние Мура, комбинируя различные произведения. К примеру, в небольшой скульптуре Сидура «Святое семейство, 1964» прослеживается стилистическое влияние скульптуры Мура «Король и королева, 1954» в такой детали, как закруглённые нимбы на головах у двух фигур, которые у Мура выполняли функцию корон. Фигуры Сидура по сравнению с королем и королевой Мура потеряли свою благородную осанку и приобрели большую пластичность, пространство между торсом и руками подчёркнуто текучими пустотами. Аналогичная текучесть встречается в трактовке рук скульптуры «Семейная группа, 1947» Мура, однако здесь она не приводит к образованию пустот, так как торсы двух фигур достаточно широки. Эта скульптура Мура, очевидно, послужила композиционной опорой для «Святого семейства, 1964», хотя последняя и лишена её строгости и трагизма. Невысокая линия у основания скульптуры «Святое семейство, 1964» Сидура поделена рядом неглубоких засечек, указывающих на пальцы сидящих фигур. Этот приём характерный для каменной скульптуры встречается в ранней работе Мура «Композиция, 1931», состоящей из трёх вертикально взаимосвязанных элементов с

округлыми чертами, где основание также поделено насечками, указывающими на пальцы. Компактные поддерживающие друг друга объёмы этой скульптуры Мура встречаются в скульптуре Сидура «Треблинка, 1966» с тем отличием, что у Мура вертикальные элементы (руки) среднего объёма направленны вверх, поддерживая верхний эллипсоидный объём, а у Сидура эти же элементы (руки, ноги и голова) уже обращены вниз, формируя плотную груду безжизненных тел, взваленных друг на друга. В целом Сидура с Муром сближает общее видение скульптурного языка, подход к трактовке человеческого тела с использованием однородных формальных элементов, таких как дыры, геометрические объёмы и плоскости.

Несмотря на долговременные препятствия, произведения Мура были привезены в Россию сразу же после распада Советского Союза. Первая выставка Мура в России состоялась уже в 1991 году под названием «Генри Мур: Человеческое измерение». Название для этой выставки было выбрано крайне удачно, поскольку включало все возможные аспекты его творчества в одну общую тему — отношение к человеку. В каталоге выставки творчество Мура характеризовалось как «глубоко индивидуальное, субъективное по мироощущению, и, вместе с тем, выходящее на надличный уровень вневременных вечных общечеловеческих тем, сочетавшее современность языка и глубинное родство с архетипами древности…»[31]. Даже в этом небольшом отрывке намечено сразу несколько теоретических аспектов в области изучения Мура, которые кроме своего перечисления, явно требуют дальнейшего раскрытия и систематизации. Очевидно, к 1991 году творчество Мура накопило в себе большое количество оригинальных решений, касавшихся как пластических, так и культурных проблем, остававшихся неосознанными в российском искусстве, науке и культуре с начала 20-х годов. Поскольку организацией выставки занимался Британский совет, по своему

[31] Кусков С.И. «Влияние творчества Генри Мура на становление советского «неофициального искусства» (60-е – 70-е г.г.)» // каталог выставки «Генри Мур: человеческое измерение» 1991 год. С. 148

эффекту она должна была сравниться с экспозициями Мура в послевоенной Европе. Цели же этой выставки заключались если и не в заполнении культурного вакуума, образовавшегося под железным занавесом, то хотя бы в установлении диалога как в культурной, так и в эстетической сферах. Тем не менее, гуманизм Мура пришёл слишком поздно, в другом контексте и в окружении совсем других явлений, став лишь одним из тех многочисленных событий, которые сменяли друг друга в первые годы Перестройки.

Следующая персональная выставка Мура в России была проведена в Санкт-Петербурге только в 2011 году. Возобновление интереса к творчеству Мура произошло на фоне прошедшей летом 2010 года крупной ретроспективы его творчества в галерее Тейт (Лондон). Это была наиболее значительная и масштабная ретроспектива после смерти Мура, которая не могла остаться незамеченной. Во время её проведения, в журнале Искусство была опубликована обзорная статья, посвящённая анализу основных аспектов творческого развития Мура, где автор Кошелев Г.К. дал отсылки на ключевые произведения Мура, указал на его связь с традицией и современными тенденциями[32]. Выставка в Санкт-Петербурге не была разнообразна по своему охвату и состояла преимущественно из графики, а также трёх монументальных работ позднего периода, однако, возвращение Мура в Россию послужило стимулом для организации очередной выставки его творчества, которая была проведена в 2012 году на этот раз в Москве, в Выставочном зале Успенской звонницы.

На выставке в Москве были представлены самые разнообразные произведения, включая каменные скульптуры 30-х годов, струнные скульптуры, а также мраморный торс 70-х. Обозреватель Котломанов писал: «Представленный в Кремле, Мур должен был восприниматься как признанный классик, как "музейный художник", чья миссия — наконец-то

[32] Кошелев Е. Генри Мур: непредсказуемый модернист // Искусство. 2010. №2-3. С. 123-127

оправдать модернизм в глазах малопросвещенной русской публики. Это подтверждает тот факт, что данная экспозиция, в отличие от эрмитажной, была организована с поистине государственным размахом. […] И опять, как за год до этого в Петербурге и даже еще в большей степени, работы Мура преподносились таким образом, будто на них возложена какая-то почетная дипломатическая миссия»[33]. При таком подходе к экспонированию Мура, говорить о его осмыслении российским зрителем весьма затруднительно. Пространство галереи было настолько замкнутым, что скульптурам не давалось возможности развернуть даже части своего монументального потенциала. Находясь под защитными куполами из стекла, они могли рассматриваться только как драгоценные украшения, недоступные для понимания. Знаменитая «Семейная группа, 1947» также получила не самое выгодное расположение: вместо того, чтобы собирать вокруг себя свободное пространство, как это происходит в Фонде Генри Мура в Хердфортшире скульптура стояла у крыльца перед выбеленной стеной. Несомненно, при всём масштабе творчества Мура и его авторитете среди российских и зарубежных скульпторов, исследователей и зрителей изучение его творчества представляет собой весьма сложную задачу. С одной стороны, значительная роль Генри Мура в развитии современной скульптуры, его публичная репутация, монументальные произведения, установленные в крупных городах почти сорока стран мира. С другой стороны, очевидная проблема его экспонирования, связанная с организацией крупного выставочного пространства, где при непосредственном восприятии можно было бы раскрыть формальные связи и пластический смысл его произведений.

Проблема экспонирования так же, как и проблема восприятия Мура, существует по всему миру. Его работы уже давно выпали из того контекста, который повлиял на их создание. И речь идёт не только о контексте

[33] Котломанов А.О. «Гуманист? Модернист? Виталист? К вопросу о роли Генри Мура в истории современной скульптуры» // Вестник СбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 3 С.86

послевоенного мироустройства, который, конечно же, отразился в тематике отдельных работ, но и о тех условиях, которые определили закономерности развития пластического языка Мура на протяжении всех лет его творчества. О тех условиях, которые пронизывали все его работы и проявлялись в самых разных произведениях, будь то скульптуры на темы «Мать и дитя», «Падающий воин», «Внутренняя и внешняя формы», или поздние скульптуры из нескольких частей. Восстановление этих условий позволит провести актуализацию скульптуры Мура и подойти к осмыслению его произведений, вписав их в культурный и эстетический контексты.

Актуальность исследования

При всей значимости Мура для мирового искусства отсутствует не только стремление к осмыслению его творчества, но и, напротив, имеется тенденция к намеренному искажению его оценки. В среде современных английских скульпторов начиная с 1960-х годов создана уже целая серия произведений с ироничным подтекстом в адрес Мура[34]. К примеру, как пишет Джон Вуд, в скульптуре Саймона Стерлинга «Инфицированное произведение (Мур, покрытый мидиями), 2006-08» проводится критика «непрестанного доминирования [скульптуры Мура] в публичной среде, представляющая его послевоенного «Воина с щитом, 1954» как археологическую находку из воображаемого будущего, которое конечно же происходит в настоящем» [35]. Для современных английских скульпторов крупные бронзовые произведения Мура выступают не более чем предметами повседневности, лишёнными как формальных, так и содержательных аспектов. Отсюда стремление к формированию собственной эстетической среды, в которой достижения Мура

[34] Брюс Науман «Henry Moore Bound to fail, 1967/70», «Seated storage capsule (for H.M.)», Брюс Мак Лиан «Упавший воин», «Официант, официант – скульптура в моём супе, 1970» и «Полулежащая обнажённая (полностью задрапированная), 1969».

[35] Jon Wood “Apropos Moore: Observation on Moore’s legacies for contemporary British artists”// cat. ex. Henry Moore. Tate, 2010, P.82

воспринимаются как сомнительные или бессмысленные. При этом на официальном уровне позиция Мура поддерживается весьма высоким авторитетом. За свою творческую биографию Мур стал лауреатом международных премий и обладателем множества почётных званий, включая орден почетного кавалера (Order of Merit), присвоенный ему в 1955 году[36]. Таким образом, официальная оценка Мура не совпадает с его критикой в публичной среде, что создаёт крайне противоречивые условия для интерпретации его творчества[37]. Очевидно, что проблемный охват Мура был настолько велик, что его сложно сопоставить с любым из скульпторов и даже течений. В 1968 году известный скульптор и теоретик Уильям Таккер писал: «нереальность текущей позиции Мура, отсутствие коммуникации между ним и другими художниками, за исключением фильтра уважаемой аудитории, приводит к затемнению действительной природы его вклада в английское искусство»[38]. Это парадоксально, но Мур оказался за рамками актуального эстетического контекста не потому, что его творчество было незначительным, а, как раз напротив, потому, что оно было настолько всеобъемлющим, что устанавливало свои собственные критерии оценки.

К настоящему времени актуальность исследования творчества Мура определяется с одной стороны отсутствием соответствующего подхода к его анализу, с другой стороны необходимостью восстановления того широкого направления пластических поисков, которое он задал и которое позволяет по-новому переосмыслить роль скульптуры в современном контексте.

---

[36] Основные даты жизни и творчества // кат. к выставке «Генри Мур: человеческое измерение», СПб, 1991, с. 154-157. Он был членом попечительского совета галереи Тейт (1941-1956) и Национальной галереи (1955-74), членом Художественного совета Великобритании (с 1964-го года). Награждался орденом Германии «За заслуги» в 1968-ом году и Большим Крестом Ордена «За заслуги» в 1980-ом году, провозглашён кавалером Ордена Почётного легиона во Франции в 1984-ом году

[37] О неоднородной перцепции Мура см. вводную часть биографического исследования Berthoud R. The life of Henry Moore. London; Boston, 1987. P.13

[38] Tucker W. “Moore at the Tate” // Studio, October 1968. P.124

Творчество Мура связывает различные периоды из истории мировой скульптуры и выходит за рамки традиционных проблем искусствознания, требуя привлечения новой теоретико-методологической базы, которая ещё не распространена в исследованиях скульптурного творчества. Применение новых методов позволяет раскрыть существенные аспекты творчества Генри Мура в отрыве от стереотипов его восприятия и найти им не только теоретическое, но и прикладное применение, в частности, в области дизайна предметной среды и ландшафтного дизайна.

Объектом исследования выступает весь корпус пластических работ Генри Мура, начиная с его самых ранних произведений 20-х годов, заканчивая поздними скульптурами и рисунками 80-х годов; также к объектам исследования относится теоретическое наследие мастера, оставленное им в различных статьях, интервью и текстах к каталогам.

Предметом исследования скульптурный язык.

Цель исследования заключается в проведении системного анализа пластического языка Генри Мура на основе современной теоретико-методологической базы, позволяющей раскрыть его вклад в развитие, изучение и обновление скульптурного языка.

Для реализации этой цели выдвинут следующий **комплекс задач**:

1. Представить панораму многообразных художественных поисков Генри Мура, отражающих различные пластические тенденции скульптурного языка;
2. Проведение формально-стилевого анализа творчества Генри Мура и раскрытие семиотических составляющих его произведений;
3. Выявить особенности скульптурного языка как основного поля творческих поисков Генри Мура;
4. Описать системообразующие принципы скульптурного языка, проявившиеся в художественном творчестве и теоретическом наследии Генри Мура.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1920-х по первую половину 1980-х годов. Диапазон активного творчества Мура охватывает практически на каждое десятилетие XX века, при этом каждый период характеризуется открытием новых формальных решений, вступающих в сложные противоречивые отношения друг с другом. Начиная с 60-ых годов творчество Мура неформально оказалось разделённым на три периода: довоенный, военный и послевоенный. Если осмысление довоенного творчества Мура укладывается в рамки тенденций современного европейского искусства, то произведения военных лет, к которым относятся рисунки бомбоубежища и скульптура «Мадонна с младенцем», безусловно, выделяются своим противоречивым возвратом к традициям классического искусства. Что же касается произведений послевоенного периода, то несмотря на их востребованность со стороны крупных заказчиков и музеев, они вызывали весьма критическую оценку в среде молодых английских скульпторов, работы которых постепенно начали вытеснять Мура из сложившегося эстетического контекста. Последователи Мура не стремились продолжать и даже отвергали заданное им направление скульптуры[39].

Географические границы исследования замкнуты пределами Великобритании, где Мур прожил все свои творческие годы, а также распространяются на Каррару (Тоскана), где находилась летняя мастерская Генри Мура после 1960-ых годов.

Источники

В декабре 2010 года автор диссертации провёл две недели в Фонде Генри Мура, который находится на территории его бывшего поместья в деревне Перри Грин, Хертфордшир. Автор изучил архив Мура, включающий как его собственные письма и публикации, так и монографии, статьи, фото- и

[39] См. резонансную статью Энтони Каро “The Master sculptor”// The Observer, 27 nov. 1960

видеоматериалы, посвящённые его творчеству. Поскольку основным источником исследования выступали сами скульптуры Мура, большое внимание было уделено шеститомному каталогу-резонне, в который вошло полное собрание его скульптур с 1921 по 1986 год. Работая в архиве, автор параллельно изучал скульптуры Мура, установленные под открытым небом на территории скульптурного парка. Наиболее известные среди этих скульптур: «Семейная группа, 1947», «Король и королева, 1952», «Большой торс: арка, 1973», «Композиция из четырёх частей: позвонки, 1969», «Двойной овал, 1968», увеличенная «Полулежащая фигура, 1983» и большая «Внутренняя и внешняя формы, 1982». Изучение скульптуры на месте позволило вынести бесценные представления о её специфических характеристиках, таких как трёхмерность, масштаб и интеграция в природный ландшафт. За время посещения фонда было собрано более тысячи фотографий с различными ракурсами, при разном уровне естественного освещения и даже при наличии атмосферных осадков в виде дождя, снега и инея.

Помимо визита в Перри Грин, автору удалось посетить три выставки Генри Мура, включая самую крупную ретроспективу, проходившую в галерее Тейт Бриттен в июне 2010 года. По замыслу организаторов этой выставки, особый размах получила экспозиция довоенного творчества Мура, к которому относятся «Полулежащая фигура города Лидс, 1929», «Сосущий младенец, 1929», струнные скульптуры 30-х годов, полулежащие фигуры из дерева, а также рисунки в бомбоубежище, скульптуры воинов и модель для скульптуры «Ядерная энергия, 1964-66». В мае 2011 года автор посетил Йоркширский скульптурный парк, где скульптуры Мура так же, как и в Перри Грин, находились в окружении природного ландшафта, но вместо гладких долин им противостояли крутые холмы, усиливающие монументальное воздействие скульптуры и притягивающие к ней окружающее пространство и небо. Выставка в Йоркширском парке включала такие работы как

«Задрапированная полулежащая женщина, 1957-58», «Две большие формы, 1966», «Тотемная голова, 1968». Кроме того, в Йоркширском скульптурном парке можно было увидеть около двадцати небольших моделей, относящихся ко второй половине творчества Мура.

Вместе с ландшафтными произведениями были также изучены скульптуры, установленные в городской среде. Наиболее примечательное расположение у «Замковой фигуры, 1963-64», которая стоит в районе Миллбанк на берегу Темзы недалеко от галереи Тейт Бриттен. Эта бронзовая скульптура находится в центре треугольной площади, ограниченной офисным зданием, рекой и дорогой. Скульптура концентрирует множество видовых точек, взаимодействуя с архитектурной средой и потоком городского движения. Недалеко от неё расположена скульптура «Полулежащая фигура из двух частей, 1959», которая вынесена за ограду колледжа искусств Челси и может быть рассмотрена только фронтально. Далее по набережной напротив здания Палаты Лордов установлена скульптура «Лезвия ножей, 1962-66», расположение которой было по душе даже самому Муру[40] и было выбрано крайне удачно, так как острые грани скульптуры подчёркиваются резными членениями фасада, декорированного в неоготическом стиле. И последняя скульптура из этого района — «Три стоящие фигуры, 1948», которая установлена в Баттерси Парк, где её крайне сложно обнаружить, так как она скрыта в глубине тропического сада. Несмотря на то, что эта скульптурная группа отличается своим скромным, непривычным для остальных работ Мура масштабом, она всё же имеет большое значение, так как послужила отправной точкой для создания скульптуры под открытым небом.

С целью более полного осмысления творчества Мура автор диссертации также изучал примитивное и античное искусство в залах

[40] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P. 481

Британского музея, используя в качестве руководства книгу Дэвида Финна «Генри Мур в Британском музее». Дополнительно была изучена коллекция античного искусства в Лувре, слепки Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина и выставка африканского искусства, прошедшая в Отделе личных коллекций ГМИИ в 2011 году. Отдельную роль в исследовании сыграл видеоархив BBC, собравший около десятка документальных фильмов, посвященных Генри Муру[41].

Историография

Скульптура Генри Мура стала привлекать исследователей начиная со второй половины 1930-ых годов во время его активного участия в творческих объединениях и выставках. К концу 1940-ых годов уже определилось три основные тенденции, по которым проходила интерпретация его творчества: эссеистическое, формалистическое и психологическое. Первая тенденция представлено работами журналистов, критиков и профессиональных критиков и эссеистов, освещавших деятельность и текущие экспозиции Мура. Подобные работы в большей степени носят внеисторический и субъективный характер и опираются на биографические подробности, а также на собственные высказывания Мура о скульптуре. Вторая тенденция представлена исследованиями, посвящёнными различным формально-стилевым аспектам в творчестве Мура, как например, методам обработки материала, принципам природного формотворчества, отношению к человеческой фигуре, пониманию трёхмерной формы. Эти исследования основаны на интерпретации отдельных произведений Мура исходя из их пластического смысла. К третьей тенденции относятся труды, посвящённые анализу творчества Мура на базе психоаналитических теорий, написанные как искусствоведами, так и профессиональными психоаналитиками.

[41] URL: http://www.bbc.co.uk/archive/henrymoore/

Самое первое исследование, посвящённое творчеству Мура было опубликовано **в 1944** году известным английским критиком и поэтом Джефри Григсоном. В 1935 году Григсон уже писал о Муре в своей статье для журнала *Axis*, где он стремился сопоставить английских скульпторов и художников в контексте современного европейского искусства[42]. Григсон выделил Мура за его контролируемую силу воображения, позволявшую ему пребывать в равновесии между чистой геометрической абстракцией и полностью бессознательным сюрреализмом. В своем исследовании Григсон в большей степени указал на прочную укоренённость Мура в английской культуре, сравнив его творчество с живописью Тёрнера и Блейка, поэзией Элиота и романами Лоуренса. Исследование было опубликовано во время Второй мировой войны после серии рисунков из бомбоубежища и Нортхемптонской Мадонны, и поэтому может рассматриваться с точки зрения популяризации творчества Мура.

В 1948 году молодой критик Дэвид Сильвестр (1924-2001), который некоторое время даже работал личным секретарём Мура[43], написал эссе под названием «Эволюция Генри Мура», опубликованное в журнале Бёрлингтон. На то время это эссе было одной из самых глубоких работ, посвящённых Муру, которая позволяла проследить его стилистическую эволюцию — начиная с ранних работ, отражавших мексиканское влияние, заканчивая полулежащими фигурами 1946 года, раскрывшими силы природного формообразования. Позиция Сильвестра строится на том, что в период 20-40-х годов творчество Мура претерпело настолько непредсказуемые изменения, что понять их можно, только рассмотрев различные аспекты его творчества, среди которых были методы обработки материала, вдохновение природными объектами, человеческая фигура, понимание трёхмерной формы. Сильвестр впервые обратил внимание на выпуклости, вогнутости и дыры скульптуры

[42] Grigson G. Comment on England // Axis, Vol. 1. London, 1935. P. 8-13

[43] Berthoud R. Op.cit. P. 234

как на самостоятельные элементы, обладающие своим психологическим значением. Через несколько месяцев, в сентябре того же года по этому поводу свою статью «О дырах в скульптуре Генри Мура» написал психолог Рудольф Арнхейм, где он затронул данный вопрос с точки зрения психологии восприятия. Позднее эти же рассуждения легли в основу одной из глав его книги, известной как «Искусство и визуальное восприятие».

В 1959 году вышла монография психоаналитика Эрик Неймана «Архитипические миры Генри Мура», в которой он раскрыл бессознательные мотивы, стоящие за творчеством Мура, используя архетипический метод юнгианской школы психоанализа. Нейман в меньшей степени дал описание стилистическому развитию Мура и в большей степени проанализировал его творчество на тематическом уровне, опираясь на мифологические источники и богатую символику, присущую его скульптуре. В частности, Нейман объединил тему «Мать и дитя» с темой «Полулежащей фигуры» и таким образом выявил в творчестве Мура архетип великой матери Земли. Как считает Нейман, именно этот архетип оказал подсознательное воздействие на творческие процессы Мура, заставляя его создавать скульптуру по тем же принципам, что и природа: без насилия над материалом, но лишь проявляя уже заложенную в нём форму. Теория Неймана даёт подход для более глубокого осмысления творчества Мура, поскольку она отказывается от принципов репрезентации и призывает к осмыслению скульптуры через неразрывное слияние формы и содержания. Нейман писал: «Эти скульптуры ничего не “выражают” и не “описывают”, это не аллегоричные или символические изображения земли, наподобие, например, […] Майоля; они и есть земля, прямое воплощение того, что представляет собой архетип земли»[44]. Однако при этом подход Неймана перенасыщает его исследование

[44] Neumann E. Op.cit. P. 22

психологическими мотивировками и совершенно не отражает эстетической и пластической ценности скульптуры и скульптурного языка.

В 1960 году вышло исследование Уилла Грохмана «Генри Мур», где автор впервые выступил с интерпретацией отдельно взятых произведений Мура, что отражается уже в структуре его исследования. Как и все исследователи, он начал описание с ранних принципов работы и первых влияний, однако затем его внимание сосредоточилось на самих произведениях: например, «Полулежащей фигуре, 1929» или «Короле и королеве, 1954», которым он посвятил отдельные главы. Таким образом, в центр исследования Грохман поставил уже не самого Мура как биографического или психологического субъекта, а конкретные результаты его творчества. В своей книге Грохман провёл развёрнутое описание каждой выбранной работы, отразив их существенные формальные стороны. Он описал тенденции, повлиявшие на развитие замысла некоторых произведений, и сопроводил свои рассуждения рисунками самого Мура. Очевидно, что перед Грохманом был открыт больший временной диапазон, чем перед его предшественниками. Грохман провёл границы между различными произведениями и попытался сформулировать их тематическую направленность. Однако это же привело к тому, что его рассуждения оказались изолированными. Работа теряет чёткую связную структуру и все главы распадаются на отдельные части, каждую из которых Грохман пытался максимально насытить смыслом, что привело к смешению в одном тексте различных концептуальных аспектов. В некоторых абзацах (как например, на странице 47) Грохман одновременно затронул такие серьёзные проблемы, как свободную трактовку бронзы, витальность, структуру костей, проблему пространства и формы, использование дыры, органическое формообразование — и в завершение этого абзаца привёл цитату Мура. При таком изложении теряется сам смысл интерпретации, поскольку вместо разъяснения произведений происходит наслоение смыслов, у которых не

прослеживается ни истоков, ни связей. Кроме того, его интерпретация часто не выходит за пределы мифологических аналогий и формальных ассоциаций, что ставит его в один ряд с исследованием Неймана.

В 1965 году вышла одна из самых известных критических работ о Муре, написанная сэром Гербертом Ридом, который с 1929 года был близким другом Мура. В 30-е годы Герберт Рид был своего рода идейным звеном, объединявшим небольшое сообщество современных художников и скульпторов, обитавших в районе Хампстед. Помимо активной литературной и издательской деятельности Рид также известен своей книгой «Краткая история скульптуры», которая была опубликована за год до работы о Муре. Оба исследования написаны с общим слегка ускоренным темпом повествования, задерживая мысли автора только на проведении некоторых родственных параллелей и ряде эстетических суждений. В обеих работах Рид оперировал большим количеством скульптур и привёл множество иллюстраций. Это делает его текст более визуализированным, но при этом обедняет его с теоретической точки зрения, так как оставляет место только для некоторых идей, теряющихся за нескончаемым перечислением тех или иных скульптур. Иногда вместо описания скульптур Рид тратит целые абзацы на их названия и на имена владельцев и заказчиков (С. 163). Такой подход выглядит очень расточительным, учитывая то, что за всю жизнь Мур создал более девятисот произведений.

Одним из важных моментов этого исследования выступает периодизация творчества Мура, что, на первый взгляд, облегчает подход к его анализу. Рид предпринял важный шаг, отделив биографию Мура от его творчества, посвятив им две отдельные части книги: «Жизнь» и «Работы». При этом, поскольку всю свою жизнь Мур занимался творчеством, вторая часть книги Рида получила значительный перевес. Для удобства Рид разбил эту часть книги на шесть периодов, границы которых нельзя назвать чёткими, поскольку они не всегда связаны с какими-либо решительными сдвигами в

развитии скульптора. Исключение, пожалуй, составляет только граница между вторым и третьим периодами, когда Мур действительно погрузился в новое для него исследование принципов биоморфной скульптуры и в раскрытие бессознательных мотивов сюрреализма. В свою очередь, четвёртый период связан с тем, что Мур приобрёл летний домик в Кенте, а последний, шестой период, как признаётся сам Рид в начале главы, выбран им произвольно, но помогает выделить последний отрезок в творчестве Мура, который включает десять лет до написания самой книги.

Как было отмечено выше, Рид просто не оставил себе места, чтобы детально затронуть влияние на Мура творчества других скульпторов и скульптурных периодов — он ограничился лишь констатацией такого влияния. В третьей главе Рид всё же уделил небольшое внимание Пикассо в контексте их общих поисков, связанных с трансформацией человеческой фигуры. Из произведений Мура широко были затронуты только «Нортхемптонская Мадонна, 1944» и «Распятье Гленкилн, 1955». В последнем Рид нашёл место для выражения подсознательных импульсов и поэтому привёл обильную цитату из Юнга (P. 208). Что же касается Мадонны, то он даже не попытался её интерпретировать, остановившись лишь на поверхностном обсуждении таких вопросов, как преодоление «закона фронтальности» при взаимодействии скульптуры и архитектуры, а также о качествах, которыми должно обладать сакральное искусство.

Очевидно, что предыдущие три исследования были написаны под влиянием психоаналитических теорий и практически не опираются на методы искусствоведения. Необходимость искусствоведческой интерпретации наиболее наглядно прослеживается при сопоставлении следующих двух исследований о Муре. Первое исследование было написано американским журналистом Дональдом Холлом **в 1966** году, второе —

британским режиссёром-документалистом Джоном Ридом[45] **в 1976**. Оба автора, непосредственно контактируя с Муром, заняли противоположные стороны при анализе его творчества. Дональд Холл отдал предпочтение биографическим фактам, тогда как Джон Рид попытался раскрыть художественные аспекты и провести интерпретацию отдельных работ. В отличие от Герберта Рида, оба автора ограничили диапазон упоминаемых работ до наиболее актуальных с точки зрения анализа. Холл выбрал для исследования те скульптуры, которые концентрируют вокруг себя биографические подробности, а Джон Рид — те, что представляют ценность для интерпретации и внутренней мотивировки скульптора.

Шестую главу своей книги Джон Рид полностью посвятил теме полулежащей фигуры, повторив подход, намеченный Уилом Грохманом. Однако, в отличие от Грохмана, он не пытался соединить все мысли в одном тексте и выделил только несколько существенных моментов, связанных с этой темой. В конце главы Джон Рид сопоставил две разные скульптуры Мура, созданные в 1927 и 1977 году. Стилистически эти работы отличаются разительно: материалом, твёрдостью линий, распределением светотени, массой, вызываемыми ассоциациями и прочими характеристиками. Однако, несмотря на это, в них прослеживается общая выразительная компонента, связывающая эти работы с единым смысловым центром, который оставался неизменным на протяжении 50 лет творчества Мура. И хотя это наблюдение высказано автором не так основательно, тем не менее оно имеет большую значимость для второй главы настоящей диссертации. Кроме того, книга Джона Рида интересна ещё и тем, что, описывая отдельные произведения,

[45] Джон Рид – известный режиссёр, работавший на BBC. Снял пять документальных фильмов про Генри Мура. Его подход заключался в том, чтобы получить интервью, чтобы показать Мура в процессе работы. Свой первый фильм о Генри Муре он снял в 1951 году, где он показал работу Мура в студии и на открытом воздухе. Снял процесс литья его скульптуры. Его новаторский подход лёг в основу целой серии фильмов про известных художников составившей более 100 фильмом из которых пять о Муре. Henry Moore: an interview by Donald Hall', Horizon (Nov 1960)

автор попытался установить через них отношение Мура к действительности, а также проиллюстрировать его рассуждения о пространстве, форме и человеке.

В отличие от Джона Рида, Дональд Холл использовал произведения Мура, чтобы сгруппировать вокруг них биографические подробности его жизни и выстроить портрет самого Мура через описание его взаимоотношений с друзьями, заказчиками и ассистентами. Этот подход, в частности, отразился в названиях глав, так как в них одновременно вынесены период и название одной из ключевых работ, как, например, «Глава 4. 1925-1932: Полулежащая фигура города Лидс». Даты не имеют прямого отношения к этой скульптуре, однако позволяют связать развитие её замысла с определённым временным интервалом. Опираясь на личные интервью с Муром, Холл восстановил сцены из семейной жизни, описал методы его работы в студии, а также привёл ряд значимых событий, таких как, например, знакомство с женой Ириной. Несомненно, все эти подробности оживляют представление о Муре и помогают при исследовании его творчества, однако их значение следует оценивать только как вспомогательное.

В 1966 году вышло биографическое исследование Филипа Джеймса[46] «Генри Мур — о скульптуре», в которой автор собрал и провёл группировку большого объёма письменного наследия Мура, которое затрагивает его ранние поиски и творческие принципы. Позиция Джеймса строится на том, чтобы «позволить словам говорить самим за себя, [слетая] с губ своего создателя»[47]. Выход книги Джеймса свидетельствует о накопившемся интересе к саморефлексии Мура, отражённой в его ранних статьях, письмах и интервью. Книга Джеймса позволяет выстроить систему теоретических

[46] Филип Джеймс – в 1935 хранитель библиотеки музея Виктории и Альберта. Затем директор департамента искусства в Совете по искусству Великобритании.

[47] Philip James, ‘Henry Moore speaks’// Homage to Henry Moore London Ed. by G. di san Lazzaro. Paris, 1972. P.116

взглядов Мура, с помощью которой можно подняться на новый уровень в исследованиях его творчества.

После публикации книги Филиппа Джеймса возникла уникальная идея объединить теоретические взгляды Мура с фотографиями его работ. Эта идея радикально отличалась от обычного каталога с вводными статьями, став поводом для настоящей визуальной монографии, которая занимает особое место в историографии Мура. Монография была издана **в 1968** году к семидесятилетию скульптора, став результатом совместного труда фотографа Джона Хеджкоу[48] и самого Генри Мура. Эта монография не имеет традиционного членения по главам и представляет собой широкоформатное издание, выполненное более чем на четырёхсот страницах. Продуманная структура книги и прекрасно подобранные фотографии (включающие более трёхсот произведений Мура) позволяют сопоставить как визуальные, так и текстовые источники настоящего исследования. В монографии не только показаны модели для скульптуры, коллекция природных объектов или семейная жизнь в Перри Грин, но также приведены рассуждения о пространстве, форме, человеке и природе, которые сплетаются с его творчеством в единый текст. Книга богата визуальными связями, указывающими на развитие идей Мура от одной работы к другой. Использование различных ракурсов при съёмке позволяет получить трёхмерное представление о скульптурах и выявить их пластическое своеобразие. Эта визуальная монография открывает новый взгляд на творчество Мура и заставляет воспринимать его в целостной форме, не разделяя на обособленные периоды и не отрывая его от жизни и мыслей скульптора. Однако, несмотря на это, данная монография только задаёт

[48]Джон Хеджкоу – известный английской фотограф, профессор, основавший в 1965 году отделение фотографии в Королевском колледже искусств. Большую часть жизни занимался преподаванием. Был близким другом семьи Мура.

направление научного исследования, не снимая необходимости в его проведении.

В 1968 году французский критик Ионел Жиану, автор исследований о Бранкузи, Родене и Цадкине, выпустил свою работу по Генри Муру. Работа написана в хронологическом порядке и освещает одновременно биографическую и творческую стороны жизни Мура. Так, анализируя рисунки из бомбоубежища, автор не только пытался раскрыть их содержательную сторону, но и сопроводил своё рассуждение воспоминаниями Мура о переживаниях во время работы над ними. Такой подход безусловно оживляет интерпретацию произведений, однако линейность повествования не позволяет установить ни внутренние взаимосвязи, ни отношение к другим произведениям и явлениям культуры.

В 1970 году вышла книга Роберта Мельвилля. Она состоит из вводной части и каталога избранных произведений с 1921 по 1969 годы. Особенность этой книги заключается в том, что Мельвилль провёл множество связей между произведениями Мура и работами других художников. В основном он поставил акцент на связи Мура с сюрреализмом, но также привёл интересные параллели с Сезанном, Курбе, Милле, Моне, Сёра и Энгром. При описании связей Мура с сюрреализмом Мельвилль сформулировал важный вывод о том, что Мур использовал методы сюрреалистов с целью осознания процессов формообразования и понимания психологической значимости формы, что вместе определяется термином «shape-consciousness». Подход Мельвилля наиболее полно раскрывается при анализе стилистических связей в скульптуре «Король и королева, 1954», где он выделил сразу целый пучок визуальных ассоциаций, связывающих Мура с различными направлениями в истории скульптуры.

В 1973 году вышло исследование Генри Селдиса «Генри Мур в Америке», где описываются контакты Мура с американскими музеями и его отношения с дилером Куртом Валентайном, прославившим имя Мура по всей

Америке. Автор описал круг заказчиков и привёл цитаты встречавшихся с ним людей. Он стремился восстановить среду публичного восприятия, дав обзор американской критики, которая не всегда отзывались о творчестве Мура положительно (Клемент Гринберг). Также было проведено описание выставок и вопросов, связанных с подготовкой к заказам.

Большой вклад в исследования о Муре внесла работа Алана Вилкинсона «Рисунки Генри Мура», вышедшая **в 1977** году. Эта монография была издана на базе диссертационного исследования и обладает высокой научной значимостью. Первая часть монографии посвящена историческому обзору рисунков Мура и связывает их с биографическими этапами его жизни. Во второй части содержатся иллюстрации более чем двухсот шестидесяти рисунков с краткими описаниями. Монография позволяет проследить развитие рисунков Мура, начиная с ранних зарисовок с натуры, выполненных в 1922-24 годы во время обучения в Королевском колледже искусств, заканчивая более поздними рисунками, датированными после 1969 года, когда физические возможности Мура начали ограничивать его работу над скульптурой. Особенность монографии Вилкинсона заключается в том, что он не только указывает на тему, время или технику выполнения рисунков, но также стремиться отразить развитие пластического замысла, который мог быть воплощен в конкретной скульптуре или продолжал переходить в другие рисунки. Такой анализ позволяет установить сквозные связи между рисунками и скульптурами, принадлежащими к разным временным периодам, что позволяет выделить генеральные направления в творчестве Мура.

В 1981 году фотограф Дэвид Финн, опираясь на опыт Джона Хеджкоу, предложил Муру выпустить книгу о Британском музее, коллекция которого оказала на него столь значимое влияние в 20-е годы. Мур согласился на это предложение, результатом чего стало появление книги «Генри Мур в Британском музее». В этой книге представлены фотографии наиболее

значимых экспонатов музея, рядом с которыми Мур привёл свои комментарии. Книга помогает составить представление об аспектах, интересовавших Мура в африканской, мексиканской, античной, египетской и кикладской скульптуре.

В 1986 году сразу после смерти Мура вышла полная биография, скульптора, написанная журналистом Робертом Бертхудом, — «Жизнь Генри Мура». В этой книге автор подробно осветил жизненный путь Генри Мура, опираясь на материалы его архива. Особое внимание Бертхуд посвятил организации выставок, взаимодействию с заказчиками, кругу общения, вопросам признания и общественного резонанса. Биография позволяет очертить широкий контекст, в котором творчество Мура приобретало развитие и становилось значимым во всём мире. Тем не менее, многие подробности из биографии не всегда обладают искусствоведческой ценностью и не раскрывают внутренних поисков Мура, а многие значимые произведения остались без интерпретации.

В 1988 году завершилось издание шеститомного каталога-резоне, куда вошли фотографии скульптур, созданных Муром за весь период его творчества. С 1994 по 2003 год прошло издание полного собрания рисунков, составляющее семь томов. Появление полного собрания произведений Мура в таком масштабе подготовило прочную исследовательскую базу, необходимую для охвата и осмысления его творчества.

В 1993 году вышла книга Питера Фуллера «Генри Мур: попытка интерпретации». Исследование написано в психоаналитическом ключе, однако, в отличие от ранних исследований, в ней преобладает искусствоведческая направленность. Новизна этой работы заключается в том, что Фуллер провёл слияние темы «Мать и дитя» с темой «Внутренней и внешней формы» и установил параллель между ними и концепцией Дональда Винникота о переходных объектах в развитии детской психики. Таким образом, это исследование позволяет выявить связь между психологическими

и пространственными аспектами в творчестве Мура, и в то же время даёт направление для поиска фундаментальных факторов, определяющих существование пластического языка и возможности его применения. Однако это исследование не было доведено до конца, так как автор преждевременно скончался, оставив лишь черновики, по которым и было опубликовано данное исследование.

В 2002 году был издан сборник Алана Вилкинсона «Генри Мур: письма и беседы», который на сегодняшний день представляет собой самое полное собрание письменного наследия Мура. Сборник включает как более поздние, так и более ранние цитаты, не вошедшие в книгу Филипа Джеймса. Среди этих цитат есть выдержки из книги Джона Хеджкоу и Дэвида Финна. Вилкинсон сгруппировал цитаты в тематические блоки, что облегчает поиск нужного материала.

В 2008 году было издано исследование Кристы Лихтенштерн «Генри Мур: Работа-Теория-Влияние». На сегодняшний день это самая крупная работа о Генри Муре. Она состоит из трёх глав, названия которых отражены в заглавии. Первая глава посвящена описанию творческих поисков Мура: его ранним увлечениям примитивизмом и сюрреализмом, параллелями с Пикассо, Джакометти, Роденом и прочими скульпторами. Также описано взаимоотношение Мура с Ренессансом и античностью. Содержание этой главы отражает давно назревшую проблему систематизации источников, оказавших влияние на развитие Генри Мура. Такая необходимость была замечена ещё Мельвиллем и в различной степени присутствовала у других исследователей. Однако именно Лихтенштерн сумела выделить из творчества Мура влияние отдельных областей истории скульптуры и описать его на конкретных примерах. Несмотря на это, её исследование данной проблемы нельзя назвать завершённым. Существенный недостаток метода, выбранного Лихтенштерн, заключается в том, что она отслеживает лишь формальные признаки влияния и не находит более глубоких мотивов, стоящих за

интересами скульптора к тому или иному источнику. В настоящей диссертации показано, что Мур на самом деле не столько заимствует внешнюю оболочку, сколько погружается в сами принципы и цели формообразования. Кроме того, структура, предложенная Лихтенштерн для понимания этого вопроса, выглядит крайне разрозненной. Можно сказать, что в её анализе отсутствует синтезирующее начало, которое связывало бы все отдельные элементы так же, как это происходило у самого Мура.

Во второй главе своей книги Лихтенштерн делает ещё один серьёзный сдвиг в исследованиях по Генри Муру. Она выделяет теоретическую сторону его творчества и пытается связать мысли и работы Мура с различными эстетическими теориями, среди которых можно выделить эстетику органической формы, морфологию Гёте, связь пространства и формы, витальность и даже ренессансную категорию «варьета». Она поднимает эту эстетическую базу, чтобы осветить концептуальные аспекты творчества Мура. До неё подобное решение только подразумевалось и терялось в потоке рассуждений самих исследователей вперемешку с цитатами самого Мура. Однако несмотря на всю значимость проделанного исследования, эстетические теории связываются с Муром только через отрывки его цитат и лишь незначительно или совсем не опираясь на анализ конкретных произведений. Из-за этого теоретическое построение Лихтенштерн теряет целостность и мотивировку, отчего получается слишком механическим. Если же указанные теории распространяются на всё творчество Мура, то опять же неочевидно в каких аспектах они проявляются. Автор настоящей диссертации попытался избрать другой подход, согласно которому теоретические аспекты творчества Генри Мура относятся к содержательной стороне его пластического языка и поэтому отражаются в основных темах его творчества и скульптурных высказываниях.

Третья глава посвящена влиянию Мура на последующие поколения скульпторов. Лихтенштерн провела связи с английскими скульпторами

(Бернард Мидоус, Кеннет Армитэйж, Энтони Каро), немецкими (Карл Хартунг, Бриджит и Мартин Мачински-Деннингхоф), американскими и даже одним российским скульптором (Вадим Сидур), показав различные точки их соприкосновения с творчеством Генри Мура.

В 2010 году вышло исследование Эндрю Коузи «Рисунки Генри Мура». Отличие этой работы от каталога-резонне и более раннего исследования Вилкинсона «Рисунки Генри Мура» заключается в том, что Коузи провёл выборочный анализ рисунков Мура, объединив их в отдельные тематические группы, как-то: война, открытое пространство, фигуры в окружении природных объектов или рисунки с трансформациями, отражающие методы свободного формообразования. Работа Коузи позволяет приблизиться к пониманию отдельных аспектов в творчестве Мура, однако её охват недостаточно широк, чтобы получить развёрнутое представление о его развитии и теоретической ценности.

Исследования по истории современной скульптуры

Кроме литературы, посвящённой творчеству Мура, значимую роль в исследовании сыграли исследования по истории современной скульптуры, которые позволяют вписать Мура в более широкий искусствоведческий контекст наравне с другими скульпторами и направлениями. К таким работам относятся:

- Рид «Краткая история современной скульптуры» (1964)
- Эдуард Триер «Форма и пространство» (1968)
- Вильям Такер «Язык скульптуры» (1974)
- Витковер Р. «Скульптура процессы и принципы» (1977)
- Розалинд Краусс «Пути современной скульптуры» (1977)
- Алекс Поттс «Скульптурное воображение: фигуративное, модернизм, минимализм» (2000)
- «Хрестоматия современной скульптуры» под редакцией Джона Вуда, Дэвида Халкса и Алекса Поттса (2007)

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- впервые в мировом искусствознании проведена историография творчества Генри Мур, систематизирована история его изучения и выделены основные тенденции исследования;
- впервые в мировом искусствознании был применен комплексный методологический подход к изучению творческого и теоретического наследия Генри Мура;
- представлен авторский анализ произведений Генри Мура, отражающих общую систематическую картину его поисков и достижений;
- за многие годы был впервые опровергнут устоявшийся взгляд, согласно которому творчество Мура было эклектичным и разрозненным;
- творчество Мура показано в расширенном контексте современного искусства XX века;
- в научный оборот отечественного искусствознания введены неопубликованные значимые теоретические статьи и цитаты Генри Мура, представленные в оригинальном переводе автора на русский язык.

Теоретическая значимость исследования заключается в смещении фокусировки анализа с личности и биографии Мура к раскрытию его вклада в практическое и теоретическое осмысление скульптурного языка. Такой подход предполагает совершенно новое отношение к письменным цитатам Мура, которые уже не могут быть использованы в качестве конечной инстанции и требуют дальнейшей проработки в рамках общего контекста. К примеру, в книге Рида происходит настолько обильное цитирование Мура, что на одной странице встречается сразу пять цитат без попытки их теоретического осмысления[49]. С другой стороны, в монографии Эриха Неймана «Архетипический мир Генри Мура» выражена обратная тенденция,

[49] Read H. Henry Moore: A study of his life and work New York, Washington, 1966. P. 138

когда из одной цитаты и даже из одного слова может разворачиваться описание скрытых архетипических мотивов[50]. Сам Мур не был склонен к теоретизированию. Как он писал в своей статье: «Скульптору или художнику не следует слишком часто говорить или писать о своём деле. От этого пропадает напряжение нужное для работы. Пытаясь описать свои цели с закруглённой логической точностью, он с лёгкостью может стать теоретиком, чья действительная работа заключается в выражении концепций образованных при помощи слов и логики»[51]. Несмотря на это, многие рассуждения самого Мура отражают достаточно высокую степень саморефлексии. Они обладают большой теоретической ценностью, но при этом требуют систематизации, поскольку сосредоточены в разных источниках: статьях, письмах и интервью. Кроме того, цитаты Мура требуют сопоставления с культурным контекстом, поскольку излагаются в крайне лаконичной форме и нуждаются в более развёрнутом истолковании. В данной диссертации цитаты Мура анализируются параллельно с интерпретацией его скульптурных произведений, что обеспечивает целостное понимание его вклада в осмысление скульптурного языка. В свою очередь, предыдущие исследователи если и проводили анализ цитат (хотя, как правило, оставляли их необработанными), то очень часто проясняли их только в одной, часто субъективной плоскости. К примеру, в биографии, написанной Роджером Бертхудом, приводится отрывок из письма Гордону Смиту о скульптуре «Внутренняя и внешняя форма, 1953-54», в которой описывается технологический процесс вырезания скульптуры из цельного ствола дерева, но при этом отсутствует последняя часть письма, где Мур пишет о высоте постамента и освещении, связывая эти аспекты с восприятием зрителя[52].

[50] Neumann E. The Archetypal world of Henry Moore. New Jersey, 1959. P.13

[51] Moore H. The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.338

[52] Berthoud R. The life of Henry Moore London; Boston, 1987. P.238

Практическая значимость исследования состоит в широкой возможности использования материалов и выводов работы в научно-исследовательской деятельности. Результаты исследования могут быть использованы художественными критиками, искусствоведами, кураторами музейных и выставочных проектов, сотрудниками частных галерей, аукционных домов, художниками, скульпторами. Работа может послужить базовым материалом для составления учебных программ и курса лекций по культурологии, истории искусства для учащихся художественных школ, при формировании экспозиций в галереях и музеях, а также могут быть полезны для составления очерков по истории искусства и лекциях для студентов ВУЗов и СУЗов.

Методы исследования

Диссертация строится на интерпретации произведений Генри Мура, выполненных им в разные годы своего творчества в разной стилистической и тематической направленности. В качестве ключевого метода для описания и трактовки его произведений использовался формально-стилевой анализ, основанный на трудах Генриха Вёльфлина, Адольфа Гильдебранда, Анри Фосийона и Роджера Фрая. Применение именно этого метода к творчеству Мура объясняется как очевидной формальной проблематикой его работ, так и его собственным отношением к формально-стилевому анализу.

В студенческие годы, когда Мур только начинал свой путь скульптора, на него оказали сильнейшее влияние теоретические работы Роджера Фрая, опубликованные в сборнике эссе «Видение и дизайн». Фрай был ярким представителем формального анализа на территории Великобритании и внёс существенный вклад в развитие этого метода. Мур применил опыт Фрая на практике вооружившись его методом сначала для восприятия мировой скульптуры из коллекции Британского музея, а затем перенеся его основные положения в свою собственную скульптуру. В отличие от теории

Гильдебранда, где в первую очередь были затронуты проблемы восприятия формы и её воздействия на зрителя, Фрай уже более конкретно провёл взаимосвязь между абстрактными свойствами геометрической формы и человеческим телом, что стало для Мура основным источником его поисков. Как писал Фрай: «необходимо отметить, что почти все эмоциональные элементы дизайна связаны с неотъемлемыми условиями нашего физического существования: ритм обращён ко всем чувствам, которые сопровождают мышечную активность; масса – ко всем бесчисленным адаптациям силе притяжения […] пространственное суждение глубоко и универсально в своём применении к жизни; наше ощущение наклонных плоскостей связано с необходимыми суждениями об устройстве самой Земли».[53] Таким образом, формально-стилевой анализ выступает ключевым методом настоящего исследования как с точки зрения интерпретации отдельных произведений Мура, так и для раскрытия мотивов его творчества в целом.

Применение формально-стилевого анализа к творчеству Мура осуществляется в тесной взаимосвязи с феноменологическим подходом к изучению произведений искусства, разработанному в трудах таких ученых, как Мартин Хайдеггер, Морис Мерло-Понти, Жана-Поль Сартр, а также русских философов Г.Г. Шпета и А.Г. Габричевского[54]. Принципы, изложенные в их работах, пронизывают всё исследование, определяя подход к анализу воспринимаемых визуальных характеристик в произведениях Мура и позволяя установить крепкие связи с целой сферой различных феноменов, начиная с области человеческих ощущений, заканчивая проблемой присутствия в пространстве. Комбинирование формально-стилевого анализа

[53] Fry R. Vision and Design. London, 1981. P.24

[54] Мартин Хайдеггер «Исток художественного произведения», «Искусство и пространство»; Морис Мерло-Понти «Феноменология восприятия», «Око и дух»; Гадамер Х. «Истина и метод: основы философской герменевтики»; Жиль Делёз «Фрэнсис Бэкон: логика ощущения», «Складка и барокко»; Жан-Поль Сартр «Феноменология воображаемого»; Г.Г. Шпет «Внутренняя форма слова»; А.Г. Габричевский «Морфология искусства».

с феноменологическим подходом обусловлено общим пониманием человеческого тела, которое выполняет функции воспринимающего субъекта и одновременно само же выступает в роли воспринимаемого объекта. Схожее отношение к телесности в формальном анализе и в феноменологическом подходе прослеживаются не только в отмеченных выше трудах Роджера Фрая, но и возникает в теории Вёльфлина. Как полагает К.Л. Лукичева «Вёльфлин устанавливает жесткую корреляцию между психосоматическим состоянием человека и теми художественными формами, которыми он создаёт на полотне адекватный образ мира, сформировавшийся в его сознании» [55]. В творчестве Мура проблема телесности играла одну из ведущих ролей, поскольку даже в самых абстрактных работах он всегда включал антропоморфные черты. Мур фактически воплощал в своей скульптуре рассуждения о форме человеческого тела и его познавательных возможностях, позволяющих адекватно оценивать пространственное присутствие в окружающем мире.

В качестве основного метода, используемого для систематизации исследования, выступает дискурсивный анализ, описанный Мишелем Фуко в его книге «Археология знания». Выбор этого метода объясняется с одной стороны масштабом творчества Генри Мура, а с другой — степенью его изученности. Несмотря на то, что творчество Мура было предметом множества исследований, большая часть из них носит, как правило, экстенсивный характер. Как будет показано в историографии, многие авторы стремились описать творчество Мура, исходя из хронологической последовательности и стилистических характеристик его произведений, что привело их к созданию общей картины, лишённой внутренних взаимосвязей и закономерностей. В то же время исследования, направленные на выявление более глубоких смысловых полей, ограничиваются лишь отдельными аспектами творчества, не соотносимыми с другими равноправными

[55] Лукичева К.Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствознание. Музеология». – 2011. – №17. – С. 192

аспектами, и поэтому упускают или ограничивают возможность общего систематического представления. Попытка же объединения этих подходов, которая, с одной стороны, позволяла быть дать целостный, а с другой — глубокий анализ творчества Мура требует очень сложной структуры, неоправданной с точки зрения настоящего исследования. Дискурсивный анализ представляет собой наиболее подходящий метод, так как он позволяет провести глубокий анализ творчества Мура, затрагивая только взаимосвязи внешнего и внутреннего характера, благодаря которым оно приобретало свою законченную форму.

Дискурсивный анализ требует особого подхода к произведениям Мура, представляющим собой высказывания в рамках определённого дискурса. Такой подход позволяет избежать поиска фиксированных значений и смыслов, привязки к биографии скульптора или внешним текстовым источникам. Вместо этого интерпретация отдельных произведений раскрывает область пересечения различных дискурсивных отношений. Как писал Фуко, «эти отношения не присутствуют в объекте […], они определяют не его внутренне строение, а то, что позволяет ему появиться, расположиться рядом с другими объектами [произведениями искусства, концепциями, теориями], занять по отношению к ним определённое место, определить своё отличие, свою несводимость […], быть помещёнными в поле взаимодействий внешнего характера»[56]. К примеру, раскрываемая Муром концепция взаимосвязи между пространством и формой, его толкование отношений между человеком и природой, развитие ключевых тем, а также исследование скульптурного языка и влияние отдельных принципов, введённых предшествующими скульпторами и художниками, — всё это различные аспекты творчества Мура, которые тем не менее соединяются и приобретают целостное воплощение в любом из его произведений. Каждый из этих

[56] Фуко М. Археология знания. — СПб: Гуманитарная академия, 2012. С. 103

аспектов имеет своё развитие и вписывается в собственную дискурсивную практику, которая не только входит в область скульптуры как искусства, но и может выходить за её пределы, например, в области религии, психологии или философии.

Пучок внешних отношений, связывающий произведения Мура с различными дискурсивными полями, наиболее очевидно отражается в тех произведениях, которые фигурируют в разных главах данной работы и описываются исходя из заданного контекстуального поля. Так, одно и то же произведение на тему «Мать и дитя» раскрывает совершенно новые ракурсы в зависимости от того, происходит его интерпретация в контексте взаимодействия Мура с искусством примитивизма, в связи с раскрытием элементов скульптурного языка (таких как грани), или оно воплощает психологические отношения между реальными матерью и ребёнком. Таким образом, речь идёт не об описании самих произведений как замкнутых объектов, а об описании условий их возникновения, что заставляет подходить к ним именно как к высказываниям, требующим соответствующего анализа. Как писал Фуко, «описать высказывание — […] это значит определить условия, в которых осуществилась функция, вызвавшая к существованию […] ряд знаков […]. В таком существовании этот ряд знаков проявляется не просто как след, а скорее, как отношение к области объектов; не как результат индивидуального действия или операции, а, скорее, как набор позиций, возможных для субъекта; не как некая органическая целостность (totalite), автономная, замкнутая на самой себе и способная самостоятельно создавать смысл, а, скорее, как элемент в поле существования […]»[57].

Использование дискурсивного анализа приводит к тому, что структура настоящего исследования соответствует полям, в которых зарождались высказывания Генри Мура. Очевидно, что скульптурные высказывания Мура

[57] Там же. С. 208

были выражены им с помощью скульптурного языка, а поэтому, равно как и его вербальные высказывания, предполагают существование знаков скульптурного языка, его систему и системообразующие элементы, которые раскрываются в ходе настоящего исследования с помощью методов визуальной семиотики. Кроме того, высказывания Мура входят в общее пространство искусства скульптуры, где они занимают определённое место по отношению к высказываниям других скульпторов, созданным в своё время и позволяющим выявить общие принципы в их формировании. И наконец, высказывания Мура подчиняются тематическому уровню, который задавался как его собственными установками, так и мотивами английской культуры, частью которой он несомненно является. Таким образом, три поля существования скульптурных высказываний находятся в определённой иерархии и задают структуру настоящего исследования. Тем не менее, такая структура создана только для целей систематизации; фактически эти поля неотделимы друг от друга и объединяются в произведениях Мура. Сами скульптуры, попадая в тот или иной теоретический блок, раскрывают в нём лишь определённые аспекты своей многозначности, оставаясь в свою очередь цельными и неделимыми, как и творчество самого Мура. Таким образом, структура диссертации обеспечивает многогранный охват заявленной темы, позволяя при этом избегать пробелов и повторений.

Указанные поля рассматриваются во настоящего исследования, где осуществляется попытка воссоздать различные системы формирования скульптурных высказываний. К примеру, в первой главе использовался диалогический метод, развитый в работах М.М. Бахтина, Мартина Бубера и В.С. Библера[58]. Данный метод позволяет раскрыть принципы реализации скульптурных высказываний, объединяющие Мура с различными

[58] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972. — 190 с.; Бубер М. Я и ты.— М.: Высш. шк., 1993.— 173 с.; Библер В. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. — М.: Русское феноменологическое общество, 1997. — 440с.

скульптурными эпохами и направлениями. При этом во второй главе, раскрывающей основные темы творчества Генри Мура даётся описание отдельным семантическим полям, в рамках которых формируются комплексные совокупности скульптурных высказываний на темы «Мать и дитя», «Полулежащая фигура» и «Внутренняя и внешняя формы» (вошедшей в Приложение 1). Каждая тема рассматривается в отдельном блоке диссертации, где дополнительно к заявленному выше методу используется специальные методы. В первом параграфе второй главы используются методы психоаналитического подхода к искусству — и, в частности, к творчеству Генри Мура — заложенные в работах Эрика Ноймана и Питера Фуллера[59]. Для раскрытия культурного контекста отдельные произведения Мура на тему «Мать и дитя» сопоставляются с теорией объектных отношений Мелани Кляйн и Дональда Винникота[60]. Второй параграф этой главы посвящён раскрытию темы «Полулежащая фигура», исходя из более общей темы отношений человека и природы, которая получила широкое распространение в английской культуре начиная с XVII века и охватила такие области искусства, как поэзию, живопись и архитектуру, при этом обойдя искусство скульптуры, что, очевидно, и послужило мощным стимулом для Генри Мура. Приложение 1 представляет собой погружение в проблему соотношения внутренней и внешней форм, которая исследовалась в античной философии (Плотин), была развита в немецкой эстетике XIX века (Гёте,

[59] Neumann E. The archetypal world of Henry Moore New Jersey,1959, 200 p.; Fuller P. Henry Moore: an interpretation (London, 1993), 98 p.

[60] Развитие в психоанализе: Пер. с англ. / Кляйн Мелани [и др.]. — М.: Акад. проект, 2001. — 510 с.— (Психология детства). — Пер.изд.: Developments in psycho-analysis/ M.Klein, P.Heimann, S.Isaacs, J.Riviere (London, 1952); Винникот Д. Игра и реальность.— М., 2002. 288 с.

Гумбольдт) и получила актуальность в постмодернистской философии 60-х годов XX века (Ж. Деррида)[61].

Третья глава состоит из двух параграфов, в рамках которых описывается система скульптурного языка, определяются границы скульптурного высказывания, а также устанавливается ряд системообразующих элементов (Приложение 2). При анализе скульптурного языка активно используются методы визуальной семиотики, позволяющие проанализировать искусство скульптуры с точки зрения знаковой системы, обладающей автономными признаками. В качестве основных трудов, использовавшихся при подготовке данной главы, выделяются работы следующих авторов: Владимир Марков, Даниэль Канвейлер, Карл Эйнштейн, Мейер Шапиро, Ив-Ален Буа, Ролан Барт, Розалинд Краусс[62]. В основе оценки факторов визуального восприятия лежат работы Рудольфа Арнхейма и Эрнста Гомбриха[63].

Научные положения, выносимые на защиту:

- Исследование Генри Муром художественного опыта различных эпох мирового искусства, а также многообразия природных объектов приводит его к формированию универсального словаря пластических форм;

---

[61] Плотин. Первая эннеада.— СПб., 2004. — 320 с.; Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию.— М, 1957.— 554 с.; Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на развитие человечества // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию.— М.: Прогресс, 1984. — 397 с.; Деррида Ж. О грамматологии. — М, 2000. — 511 с.

[62]Alen-Bois Y. Painting as model. Cambridge, Massachusetts, 1990. 327 p.; Kahnweiler D. The essence of sculpture // Modern sculpture reader Ed. by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts, Leeds 2007. pp. 71-79; Einstein C. Notes on Cubism // October 107, Winter 2004. 158 – 168 pp.; Марков В. Искусство негров.— Петербург., 1919.— 154 с.; Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.— М., 2003.— 320 с.; Арчимбольдо / текст Р. Барта. — [Милан]; [М.], 1997. — 175 с.; Шапиро М.. Стиль. //Советское искусствознание 24.— М., 1988.— С. 385-425

[63] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — Благовещенск, 1999. — 392 с.; Gombrich E. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation [sixth edition]. London, 2002. 386 p.; Gombrich E. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial. Oxford, 1982. 320 p.

- Феноменологический и семиотический методы позволили выявить особую значимость творчества Генри Мура в дискурсе о сущности скульптурного языка как такового;
- Пластический язык Мура обладает самостоятельным синтаксисом, семантикой и составляющими элементами, в исследовании границ которых художник приходит к осмыслению универсальных закономерностей языка скульптуры;
- Элементы скульптурного языка обладают конкретной пространственной формой, что подчеркивает уникальность скульптурного языка как знаковой системы;
- Система пластических знаков Генри Мура образует фундаментальную основу для понимания искусства скульптуры как области пластического мышления и коммуникации.

Результаты исследования прошли апробацию и подтвердили свою научную достоверность в публикациях и докладах на научных конференциях, где были представлены основные положения настоящей диссертации:

- в журналах из списка ВАК «Дом Бурганова. Пространство культуры»;
- в журналах из списка ВАК «Декоративное искусство и объектно-пространственная среда. Вестник МГХПА» (ныне «Декоративное искусство и объектно-пространственная среда. Вестник РГХПУ»);
- в журналах из списка ВАК «Искусствознание»;
- в коллективной монографии «Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы» 2017, Москва
- на международной научно-практической конференции «Особенности развития техник и технологий в искусстве. История и современность – 2018, Российская академия художеств, Москва
- на научной конференции «Своеобразие английского символизма и его европейский радиус» – 2020, Государственный институт искусствознания, г. Москва

- на научной конференции «Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно- пространственная среда христианского мира» 2023, Москва

Всего было опубликовано 6 статей в журналах ВАК, принято участие в 3 научных конференциях, опубликовано 3 статьи в прочих изданиях. Прочитаны отдельные лекции в курсе Истории искусства XX века в 2025 году в РГХПУ им Строганова.

Структура работы

Диссертация состоит из двух томов. Первый том включает в себя основной тексте диссертации и два приложения. Для достижения целей настоящего исследования основной тексте поделен на три главы. Каждая глава представляет собой самостоятельный теоретический блок, охватывающий творчество Мура во всей совокупности на протяжении всего временного периода. В рамках первой главы описываются основные источники, повлиявшие на развитие пластического видения Мура. Глава включает в себя четыре параграфа, посвящённые диалогу Мура с примитивизмом, сюрреализмом, Ренессансом и античностью. Вторая глава раскрывает основные темы творчества Мура. В ней даётся описание отдельным смысловым полям, объединяющим произведения Мура на темы «Мать и дитя» и «Полулежащая фигура». Третья глава состоит из двух параграфов, в рамках которых выстраивается модель пластического языка исходя из принципов знаковой системы, языковых границ и системообразующих элементов.

Такое членение создано для целей систематизации. Фактически главы неотделимы друг от друга и точкой их взаимосвязи выступают отдельные произведения Мура, которые, попадая в тот или иной теоретический блок, раскрывают в нём лишь определённые аспекты своей многозначности,

оставаясь в свою очередь цельными и неделимыми. Таким образом, структура диссертации обеспечивает наиболее полный и всесторонний охват заявленной темы, избегая при этом пробелов и повторений. В конце исследования подводится общее заключение о проделанной работе и намечаются пути для дальнейших исследований в области пластического языка. Завершает первый том список использованных источников и литературы.

Второй том диссертации состоит из каталога иллюстраций, предоставленных фондом Генри Мура, сделанных автором диссертации или найденных в свободных источниках.

Глава 1: Формальные поиски Генри Мура в контексте многополярного культурного диалога

Диалог со скульптурой примитивизма

Такое явление как «примитивизм» охватывает широкое разнообразие произведений скульптуры, созданных на территории отдалённых государств, культур и племён в разные временные периоды и не обладающие какими-либо генетическими связями, за исключением того, что в своей массе все эти произведения формировали целостный визуальный феномен для современного европейского художника начала XX века. Применительно к опыту Генри Мура термин «примитивизм» имеет собирательное значение и предполагает его отношение к племенной африканской скульптуре, к искусству доколумбовой Америки, Океании, Месопотамии и Египта[64], то есть к кругу ничем несвязанных пластических работ. В 1984 году на выставке «Примитивизм в искусстве XX века» Уильям Рубин отметил, что термин примитивизм «…приписывается не племенному искусству как таковому, но интересу и реакции Запада на него. Примитивизм — это аспект современного искусства, не племенного»[65]. Следуя мысли Рубина, невозможно определить ни границы этого явления, ни временные рамки его формирования. Внимание европейских художников к примитивному искусству и эстетике принимает выражение и в живописи Гогена, Матисса, Дерена, в скульптурах Бранкузи, в ранних работах Пикассо, а также в картинах немецких экспрессионистов. Влияние примитивизма прослеживается вплоть до зарождения сюрреализма, при этом в 20-е годы сфера этого влияния становится заметно шире.

---

[64]Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson Los Angeles, 2002. P.102
И хотя искусство Древнего Египта и Месопотамии невозможно считать примитивным, для Мура оно выступало в общем ключе как альтернатива классической европейской скульптуре. Видение Мура в этом смысле формировалось под влиянием залов Британского музея, где указанные направления скульптуры демонстрировались в едином выставочном пространстве.

[65] Rubin W. Modernists primitivism // Primitivism in 20th century art Ed. by William Rubin Vol.1 P.5

Благодаря теоретическому осмыслению примитивного искусства в трудах таких учёных, как Карл Эйнштейн, Владимир Марков (В. Матвей) и Роджер Фрай[66] к началу 1920-х годов наметился существенный сдвиг в понимании примитивного искусства, который был обусловлен прежде всего осознанием места самого европейского искусства в контексте общемировых художественных процессов. Если ранее произведения племенного и неевропейского искусства рассматривались в рамках этнографии как собрание бытовых или религиозных предметов, то в ходе развития европейского авангарда они приобрели определённую эстетическую ценность, а после работ учёных-искусствоведов на базе племенного искусства началась переоценка собственной европейской традиции. Наиболее точно этот процесс отражается в трудах Роджера Фрая, оказавшего большое влияние на раннего Генри Мура. В своём эссе, посвящённом африканскому искусству, Фрай писал: «Наши выразительные приёмы всегда складывались в предпочтении к определённым формам, которые указывали нам на благородство человека… Эти предпочтения были продиктованы не пластическими убеждениями, но нашим поиском физических символов, [отсылающих] к конкретным внутренним качествам, которыми мы восхищаемся, таким, например, как остроумие, статная внешность или задумчивость. У негров таких установок нет… они делают существа, не откликающиеся на реальные фигуры, но обладающие своей собственной внутренней витальностью»[67]. Понятие «витальность» подразумевало не столько динамичность или живость скульптуры, сколько скрытый духовный компонент, наполняющий скульптуру тайной жизненной энергией. Витальность была не столько характеристикой племенного искусства, но

[66] Эйнштейн в 1915 году написал книгу «Скульптура негров», а Марков написал «Искусство негров», которая была издана в 1919 году, хотя автор подготовил её уже в 1913 году. Фрай в 1920 году опубликовал сборник эссе «Видение и дизайн», включавший эссе «Скульптура негров» и «Искусство древней Америки».

[67] Fry R. Vision and design. London, 1981. P.71

скорее служила одной из тех эстетических категорий, которые помогли найти точки соприкосновения с европейским искусством. Фрай, как известно, был искусствоведом с очень широким кругом интересов, выходящим за рамки примитивизма,[68] поэтому введённая им категория витальности не ограничена конкретным культурным пространством и позволяет установить связь с самыми разными эпохами и периодами в истории искусства. Именно в этом смысле «витальность» сыграла большую роль в становлении Генри Мура, определив его подход к искусству Ренессанса и классической античности. Кроме витальности Фрай развил также и другие категории, позволившие укрепить диалог европейского и неевропейского искусства. Среди них выделяется: принцип прямого высекания, свобода массы, правдивость материала, полная трёхмерная реализация, а также изобретательность формотворчества.[69] Все эти категории представляли новые грани в развитии европейского искусства – и прежде всего, – скульптуры.

На раннем этапе примитивизм представлял собой диалог племенной скульптуры с европейской живописью, в ходе которого, у последней развивались новые пластические принципы, связанные с отказом от миметического подобия. Непосредственный диалог между примитивной скульптурой и европейской начался только во втором десятилетии XX в. Одним из наиболее ярких представителей этого диалога, оказавших сильное влияние на Мура и на развитие английской скульптуры, был молодой французский скульптор Анри Годье-Бржешка. Бржешка переехал в Англию в 1914 году и вместе с поэтом Эзрой Паундом и художником Виндхэмом Льюисом принял участие в становлении движения вортицизм (от англ. vortex — «вихрь»). Несмотря на то, что это авангардное движение просуществовало

[68] В сборнике эссе Фрая кроме эстетических трудов содержатся также работы по художникам раннего Возрождения, Эль Греко, Лорену, Ренуару, Сезанну.

[69] Англоязычные термины «direct carving», «truth to material», «open mass», «full three dimensional realization», «form invention» упоминаются в статьях Роджера Фрая, Эрика Гилла и Генри Мура.

всего лишь один год и затихло вскоре после гибели Бржешки на войне, плоды этого движения оказали серьёзное влияние на последующее развитие скульптуры. Анри Годье-Бржешка выпустил манифест, основанный на трёх лозунгах, вобравших в себя идеи вортицизма: «Скульптурная энергия — это гора / Скульптурное ощущение — это отношение скульптурных масс / Скульптурное умение — это разнесение масс по различным плоскостям».[70] В этих строчках раскрывается стремление Бржешки наполнить творчество скульптора той спонтанной энергией или витальностью, которая бывает присуща силам природы, поднимающим скалистые горы и раздвигающим глубокие ущелья.

Очевидно, что за лозунгами Бржешки скрываются идеи, полученные в ходе синтеза европейского авангарда с попытками осмысления африканского искусства. Если работа над формой под различными плоскостями соответствует опытам кубизма и футуризма, то чувство массы, на котором Бржешка акцентирует особое внимание, выступает ключевой характеристикой африканской скульптуры. Как пишет Владимир Марков, африканский скульптор «любит свободные и самостоятельные массы; связывая их, он получает символ человека. Он не гонится за реальностью; его истинный язык, игра масс, и выработал он его в совершенстве […] Игра тяжестями, массами, у художника-негра поистине разнообразна, бесконечно, богата идеями, и самодовлеюща как музыка. Многие части тела он сливает в одну массу и получает таким образом внушительную тяжесть; сопоставляя ее контрастным путем с другими тяжестями, он добивается сильных ритмов, объемов, линий […]. Отголосков органической жизни, органических связей, направления костей мускулов в этих массах мы не найдем»[71].

---

[70] Henri Gaudier-Brzeska, Vortex // Blast, #1, 20th June, 1914 P.155. Мур также мог познакомится с этими лозунгами в 1922 -1923 годах, благодаря книге Эзры Паунда «Воспоминания» (1916), где описывается все движение вортицизм.

[71] Марков В. Искусство негров. Петербург, 1919. С. 36

Понимание племенного искусства лежало у истоков свободного формотворчества, не зависящего от подражательных канонов классического искусства. Бржешка и другие скульпторы стремились высвободить скульптурную массу, разнося её в пространстве по геометрическим плоскостям. Здесь в равной степени проявляют свою значимость такие принципы скульптурной работы, как свободное обращение с массой, правдивость материала и метод прямого высекания. Каждый из этих принципов отразился и на раннем творчестве Мура, включающем такие работы, как «Женщина с поднятыми руками, 1924-25», «Материнство, 1924», а также «Мать и дитя 1924-25» **[ил.1-3]**.

Наиболее широко ранний примитивизм Мура раскрывается в скульптуре «Мать и дитя 1924-25», которая сочетает в себе сразу несколько элементов, заимствованных Муром из нескольких разнообразных источников. Объём материнского торса с плавным скатом руки напоминает, например, такую скульптуру древнего Египта, как «Сидящий вельможа» **[ил. 4]**. Массивная голова матери отсылает к статуе с острова Пасхи. В трактовке ребёнка прослеживаются черты мексиканской пластики, при этом сама посадка ребёнка на голове у матери характерна для скульптуры африканских племён. Сочетание всех этих элементов в одной скульптуре на первый взгляд производит впечатление единого замысла, однако их разнородность не вызывает сомнения и бросается в глаза каждому, у кого есть представление о коллекции Британского музея, где Мур и познакомился с каждым из своих источников.

Стремление соединить различные наблюдения о скульптурной форме в одно целое представляет собой довольно сложную задачу, с которой Мур справился благодаря принципам, описанным Бржешкой. Если сравнить скульптуру «Мать и дитя, 1924-25» с её подготовительным наброском[72], то в

[72] Wilkinson A. The drawings of Henry Moore. Toronto, 1978 P.74 **[ил. 5]**

скульптуре в первую очередь выделяется самодостаточность массы. Линии наброска отражают лишь контур будущей фигуры, тогда как в самой скульптуре Мур, подобно африканскому скульптору, выразил природную тяжесть самого каменного блока. Это решение заставило его выстроить треугольную композицию и объединить группу в монолитный объект, напоминающий гору. Муру пришлось отказаться от сильно выступающих частей и даже оставить голову матери без шеи, чтобы не нарушить целостность камня. Трактуя фигуры матери и ребёнка исходя из того, что они принадлежат однородной массе материала, Мур слил их части в единое целое и затем обрамил острыми плоскостями, подчеркнув их индивидуальные особенности. Плавные широкие грани в нижней части как будто уступают массивному напору материнского тела, выражающему спокойствие и заботу о своём ребёнке. Более жесткие и частые грани в верхней части подчеркивают кубические черты ребёнка, а также его подвижность и игривость, что было намечено Муром ещё в рисунке. Таким образом, опираясь на описанные выше принципы, Мур сочетал различные направления скульптуры, развивавшиеся отдельно друг от друга при различных культурных условиях.

В конце 1921 года после поступления в Королевский колледж искусств в Лондоне Мур начал регулярно посещать Британский музей, где он систематично изучал племенное искусство, о чём говорят его альбомы с рисунками. В период с 1921 по 1924 годы он создал множество рисунков, отразивших всё формальное многообразие, которое окружало его в залах Британского музея. Как пишет Алан Вилкинсон, «альбомы Мура этих лет без сомнения демонстрируют наиболее обстоятельные зарисовки среди самых значительных художников XX века, которые интересовались племенным и примитивным искусством»[73]. И действительно, тематическая широта рисунков, чрезвычайное внимание к деталям, и, конечно же, множество

[73] Wilkinson A. “Henry Moore”/ Primitivism in 20th century art (Catalogue) Ed. by Rubin W. New York, 1984. vol. II, P. 599

визуальных идей заставляют убедиться в том, что примитивизм послужил основным источником для формирования будущего видения Мура.

Одновременно с погружением в коллекции Британского музея, Мур получал академическое образование в Королевском колледже искусств, а после его окончания был преподавателем скульптуры на протяжении 15 лет. Наравне с примитивизмом Мур оказался тесно связанным с традицией академического образования и его отношение к примитивизму проходило в постоянной взаимосвязи с классическим европейским искусством. Об этом, в частности, свидетельствуют столь традиционные для европейского искусства скульптуры на тему «Мать и дитя» и «Полулежащая фигура». К примеру, изучая технику исполнения ольмекских скульптур, Мур не копировал их сюжет, но проводил адаптацию скульптуры доколумбовой Америки к собственной культурной традиции. В своём исследовании, посвящённом Генри Муру и его связи с искусством доколумбовой Америки, Барбара Браун замечает, что «по ацтекскому канону фигура матери и ребёнка, служащая для домашних, а не публичных целей, как правило, делалась из глины, а не из камня, и обычно изображала мать, крепко сжимающую безжизненного, похожего на игрушку ребёнка»[74]. В скульптуре Мура ребёнок, напротив, наполнен жизнью, обладает эмоциональной выразительностью, представляя скорее будущую личность, чем неодушевлённую куклу. В этом случае обращение Мура к ацтекской пластике осуществлялось лишь на формальном уровне, тогда как содержательная сторона его скульптуры оставалась европейской.

Взаимодействие Мура с примитивизмом складывалось в рамках общих тенденций обновления европейского искусства. Ещё с конца XIX в. примитивизм выступал в качестве альтернативы салонному искусству и привлекал зрителя, искавшего в его простоте и наивности свободу от

[74] Braun B. Henry Moore and pre-Columbian art // Res.– spring-autumn, 1989. P.165

цивилизации, близость к природе, очарование неумелостью и старомодностью[75]. В первую очередь выделялись эстетические аспекты примитивного искусства, а скрытые внутренние мотивы, которые обуславливались иным, отдалённым от европейской культуры сознанием, оставались за рамками поверхностного восприятия. Стремление раскрыть содержательную сторону примитивного искусства впервые прослеживается в трудах Карла Эйнштейна, который установил связь между примитивной скульптурой и её религиозным характером. Эйнштейн писал: «африканцы, как и все древние народы, поклонялись своим скульптурам. Так, африканский скульптор относился к своей работе как к некоему божеству или хранителю божества: с самого начала он держал дистанцию от своей работы, потому что эта работа непосредственно являлась или содержала в себе особого идола. Работа скульптора была поклонением на расстоянии, так что сама работа была априори автономной и более могущественной, чем её творец [...] она создавалась с обожанием, в ужасе перед божеством, и этим же ужасом она воздействовала на зрителя»[76]. Подход Эйнштейна послужил толчком для развития новой фазы примитивизма, которая наступила в конце 20-х годов после его осмысления в трудах Жоржа Батая. Как пишет Розалинд Краусс, Батай стремился покончить с наивной эстетизацией примитивного искусства и в 1928 году опубликовал своё эссе «Исчезнувшая Америка», где попытался объяснить скрытую реальность, стоявшую за непривычными европейскому восприятию изображениями ацтекских богов. Батай описал религиозную систему, пронизывающую всю ацтекскую цивилизацию, и выделил особую

[75] Эрнст Гомбрих в качестве эпиграфа своей книги «Предпочтение примитива» приводит отрывок из трактата Цицерона, который, по его мнению, раскрывает причины примитивизма в современном европейском искусстве: «…Насколько и по красоте, и по разнообразию красок большинство новых картин цветистее старых! И однако даже если с первого взгляда они нас и захватывают, то надолго не восхищают, между тем как в древних картинах нас притягивает к себе самая их неумелость и старомодность» / Gombrich E. Preference for the Primitive. London, 2002. P.7

[76] Einstein C. Negro sculpture // October 107, Winter 2004. P.129

роль насилия и жестокости, которыми сопровождались повседневные будни ацтеков. Он привёл много кровавых примеров, которые заставляют взглянуть на ацтекскую скульптуру под другим углом. Батай развивает свою мысль и экстраполирует её на искусство вообще, утверждая, что «насилие исторически заложено в самом сердце священного; что сама мысль о творчестве, чтобы быть подлинной, должна одновременно являть собой опыт смерти; и что ни одно мгновение истинного экстаза не может не быть мгновением столь же предельной жестокости»[77]. Такая установка была очень созвучна зародившейся несколькими годами ранее экзистенциальной философии и нашла отклик в сюрреализме. Наиболее наглядно её можно проследить в раннем творчестве Альберто Джакометти, который примкнул к Батаю приблизительно в 1930 году.

Джакометти создал самую шокирующую на тот период работу под названием «Подвешенный шар, 1930» **[ил. 6]**. Эта скульптура состоит из проволочной рамы в форме куба, внутри которой находятся полумесяц и раскачиваемый вдоль его острия шар с двумя долями. Как полагает Розалинд Краусс, в этой композиции содержится отсылка к мезоамериканской игре в мяч. Она пишет, что «форма полумесяца повторяет форму резных камней, использовавшихся древними мексиканцами при игре в мяч [ягодицами]. Почти нагие игроки носили — как считается, для защиты — эти каменные полумесяцы [...] Как и всё остальное в столь любимой Батаем Мексике, тольтекская игра в мяч соединяла в себе веселье и жестокость: игроки получали от мяча кровавые раны и иногда даже умирали прямо на поле»[78].

В таком контексте показательно, что Генри Мур, хотя и не был знаком с Батаем напрямую, всё-таки имел представление о жестокости мезоамериканской культуры. Как пишет Барбара Браун, «нехарактерное

[77] Цит. по: Краусс Р. Игра окончена // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С.62

[78] Там же С.65

эротическое, антирациональное и абстрактное начало, прослеживаемое в его работах 1934-1935 годов, а также очевидные ранние заимствования у Джакометти свидетельствуют о том, что Мур в это время был восприимчив к таким крайним взглядам. Если это так, то Мур без сомнения был осведомлён об игре в мяч и интересовался её атрибутами»[79]. В начале 1930-х годов Мур был уже достаточно глубоко погружен в сюрреалистические поиски, а позднее и сам на небольшой период стал членом этого движения. Как пишет Криста Лихтенштерн, особое внимание следует уделить некоторым зарисовкам Мура, сделанным по фотографиям из журнала *Minotaure* 1933 года, на которых изображались ритуальные объекты, используемые в племенных обрядах. Лихтенштерн полагает, что некоторые из этих объектов повлияли на формирование определённых мотивов в творчестве Мура. Среди них особенно выделяется мотив птичьей клетки, как предполагает Лихтенштерн, в отличие от других скульпторов, придававших этому мотиву классическое символическое значение, Мур подходил к нему исключительно с точки зрения формального интереса, развивая диалектическую проблему внутреннего и внешнего.[80] Впоследствии, мотив птичьей клетки перерос в тему внутреннего и внешнего, которую Мур разрабатывал уже в начале 1950-х годов.

В целом Лихтенштерн не отрицает того, что мистические свойства племенного искусства проникли в творчество Мура, и, как она пишет, «фигуры и головы, которые Мур разрабатывал на основе африканских источников, не скрывают своего происхождения в мире духов и магии. Более того, этот мир формирует неотъемлемую — и захватывающую — часть послания, передаваемого этими современными окаменелостями»[81]. Об этом, в частности, свидетельствуют такие загадочные работы, как «Тотемная

[79] Braun B. Henry Moore and pre-Columbian art // Res.– Spring-Autumn, 1989. P.188

[80] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P.93

[81] Ibid. P.80

голова, 1968» и «Торс, 1967» **[ил. 7 - 8]**. Более того, можно предположить, что Мур, изучивший множество ацтекских и африканских масок, часто использовал их черты в лицах своих полулежащих фигур и таким образом наделял их таинственной непроницаемостью. В одной из поздних статей Мур говорит: «Скульптура остаётся тем, что она есть, как бы на неё ни смотрели; её форма способна переменить жизнь человека — такое откровение пришло ко мне в людных и мрачных коридорах Британского музея»[82].

Одна из первых работ Мура, наглядно отразившая тенденции примитивизма, называется «Полулежащая фигура, 1929» **[ил. 9]**. Как полагает большинство исследователей, прототипом для неё послужила скульптура мексиканского бога дождя Чак-Мола, с которой Мур познакомился уже в 1925 году. В то время Мур мог только догадываться о предназначении этой скульптуры, однако многие из её черт нашли отражение в теме полулежащей фигуры и повлияли на творчество Мура в целом. Как пишет антрополог Дон Эйдс, скульптура Чак-Мола «непосредственно связана с жертвоприношениями… [эта полулежащая фигура] держит на животе чашу, предназначенную для крови жертвы — человека или животного. Чак-Мол, собственно, — не божество, а воин. Его скульптуры из Тулы и Чичен-Ицы имеют вырезанное на груди изображение бабочки, являющееся признаком погибшего героя. Прямоугольный головной убор и наушники шлема подчеркивают резкий поворот головы и взгляд в упор, направленный на тех, кто поднимается по ступеням храма»[83].

Как можно заметить, Мур в своей скульптуре значительно смягчил все вышеописанные характеристики, не говоря о том, что перевёл образ воина в женскую фигуру. Вполне вероятно, что такая трансформация диктуется личными предпочтениями Мура, к примеру, Джакометти или Эрнст как раз,

---

[82] Henry Moore: writings and conversations / ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.246

[83] Генри Мур и классический канон современной скульптуры [Авт. вст. ст. Джереми Льюисон, Дэвид Митчинсон, Крис Стивенс,]. — М.: 2012.— с.34

наоборот, заострили бы внимание на жестокости. Тем не менее решение Мура основано на традиции изображения полулежащей обнажённой фигуры, которая развивалась в европейском искусстве со времён античной Греции. В конце 20-х годов тема полулежащей фигуры приобрела актуальность в серии неоклассических работ Пабло Пикассо, а в Англии её развивали художники из кружка Блумсбери. Для всех женских фигур, выполненных в этот период, характерны следующие черты: «большие бёдра, полное туловище, округлые груди, приземистая шея, неуклюжие пальцы, овальные лица, волосы пучком; обычно они [находились] в полулежащем положении, опершись на локоть, или сидят»[84]. Такая трактовка связана с представлениями о плодородии и внутренней жизненной энергии, наполняющей женскую фигуру. Полулежащие фигуры Мура, созданные в конце 20-х и на протяжении 30-х годов, также вписываются в эту тенденцию, о чём говорит сходство «Полулежащей фигуры, 1936» с картиной Пабло Пикассо «Источник, 1921» **[ил. 11–12]**.[85] В свою очередь отношение Мура к неоклассике носит косвенный характер, поскольку связь его скульптур с европейской традицией имела более глубокую проблематику.

В 1968 году английский искусствовед Дэвид Сильвестр провёл неожиданную параллель, указав на использование контрапоста в скульптуре «Полулежащая фигура, 1929» и сравнив её с аллегорией *Утра* (1520-1534) Микеланджело **[ил. 13]**.[86] В противовес сложившемуся мнению об исключительном влиянии на эту работу мексиканской скульптуры Чак-Мола, сопоставление Сильвестра открыло более широкую область пластических поисков Мура, в которой фактически происходило столкновение мексиканской и европейской традиций. Поиски Мура были направлены на

[84] Shone R. The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell, and Duncan Grant. New Jersey. P.83-84

[85] Данная параллель была проведена на выставке «Picasso and Modern British Art», проходившей в 2012 году в галерее Тейт Британ.

[86] Henry Moore: Catalogue of an exhibition at the Tate [ed. by David Sylvester]. London, 1968. P. 6-7

обновление языка европейской скульптуры, которая уже не могла развиваться по классическому направлению. Как полагает Барбара Браун, в «Полулежащей фигуре, 1929» влияние мексиканского Чак-Мола доминирует над европейской традицией и это прослеживается в самой заметной и общей для обеих скульптур детали — повёрнутой в сторону зрителя голове. Браун пишет: «[Мур – *И.О.*] использовал эту настороженную голову — вместе с твёрдым, согнутым под прямым углом опорным локтём и монолитом каменного блока — с целью внесения примитивной энергии, вдыхающей жизнь в обмякшую традицию западного искусства»[87]. В 20-ые годы Мур, равно как и другие скульпторы, ощущал отставание искусства скульптуры от живописи в плане развития её выразительных средств, о чём он указал в одной из ранних статей. Мур писал: «только сняв со своих глаз греческие очки (а также руководствуясь работами таких художников, как Сезанн и Сёра), современный скульптор смог снова осознать присущее формам эмоциональное значение, вместо того чтобы видеть в них только репрезентативные качества»[88].

Несмотря на всю сложность и неоднозначность такого явления, как примитивизм, его охват позволил Муру расширить границы своего скульптурного видения. Если в раннем творчестве подход к примитивизму складывался под влиянием эссе Роджера Фрая, журнала «Бласт» и Британского музея, то к началу 30-ых годов подход к примитивизму формировался под влиянием журналов *Minotaure* и *Cahiers d'Art,* а также установившихся связей с континентальной Европой. Оба подхода к примитивизму дополняют друг друга, так первый направлен на рассмотрение формальной стороны, а второй — на осмысление содержательной стороны и на выявление проблемных аспектов этого явления. Несомненная заслуга Мура заключается в том, что ему удалось объединить оба подхода и развить

[87] Braun B. Henry Moore and pre-Columbian art // Res.spring-autumn, 1989. P.186

[88] Henry Moore: writings and conversations /ed. by Wilkinson A. Los Angeles, 2002. P. 187

в своём творчестве как новые формальные находки, так и скрытое эмоциональное воздействие. Такая позиция была описана им самим в статье «Примитивное искусство» в 1941 году: «Наиболее поразительное качество, свойственное всему примитивному искусству, — пишет Мур, — заключается в его насыщенной витальности. Оно представляет собой то, что было сделано людьми, имевшими прямое и непосредственное ощущение жизни. Скульптура и живопись не были для них деятельностью, связанной с расчётом или академизмом, они служили путём выражения могущественной веры, надежды и страхов. Это было искусство до того, как оно задохнулось в отделке и декорировании, до того, как вдохновение спустило свой флаг и уступило техническим уловкам и интеллектуальному знаточеству»[89]. В этом отрывке Мур использовал термин Роджера Фрая «витальность», при этом расширив данное понятие и включив в него такое содержание, как «выражение могущественной веры, надежды и страхов», то есть приоткрывая «тёмную» сторону этого явления, отражённую в трудах Карла Эйнштейна и Жоржа Батая. Столь многогранный подход к примитивизму позволил Муру охватить это явление во всей полноте. Благодаря коллекции Британского музея Мур имел возможность соединить в своём творчестве отдельные отголоски скульптурного наследия, получив представление о единой «мировой традиции»[90], которая в свою очередь позволила ему выйти за рамки формальных школ и прийти к пониманию скульптурного языка, основанного на универсальности чувства формы, присущего человеку независимо от его культуры и цивилизации.

[89] Henry Moore: writings and conversations / ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.103

[90] Эта фраза встречается на одном из рисунков Мура, См. Causey A. The drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P.33

2. Генри Мур и феномен британского сюрреализма

Сюрреализм представляет собой комплексное явление в истории искусства, зародившееся в начале 20-х годов XX века под влиянием культурно-исторических процессов, радикально изменивших представления о человеке и об искусстве. Сюрреализм был организованным движением, которое не ограничивалось рамками только одного вида искусства и объединяло в своём кругу поэтов, скульпторов и художников, редакторов, а также фотографов и режиссёров. Центральной фигурой этого движения был журналист и поэт Андре Бретон, изложивший основные теоретические положения сюрреализма в таких работах, как «Сюрреалистический манифест, 1924», «Надя, 1928», «Безумная любовь, 1937». Несмотря на новизну и революционный настрой этого движения, в сюрреализме прослеживаются идеи и принципы, разработанные более ранними направлениями в искусстве. В первую очередь, сюрреализм опирался на принципы искусства «дада», которое открыло путь немотивированному творчеству, основанному на случайных совпадениях. Именно дада стояло у истоков разработанной Бретоном техники автоматического письма, ставшей основным методом сюрреалистических поисков, свободных от контроля разума. В качестве теоретической базы для развития сюрреализма выступали психоаналитические труды Зигмунда Фрейда, раскрывшие сферу пластического интереса в области человеческого бессознательного. Кроме того, сюрреализм тяготел к метафизической живописи Жоржа де Кирико, а также к живописи Пауля Клее с её тонкими интуитивными линиями. Сюрреализм стремился к сильному воздействию на зрителя, заимствуя свои принципы из экспрессионизма и примитивного искусства. Соединив указанные тенденции в общем направлении, сюрреализм к началу Второй мировой войны стал доминирующим движением в среде современных европейских художников.

Во второй половине 20-х годов сюрреализм активно распространялся по Европе и к началу 30-х годов достиг Великобритании. В отличие от других европейских стран, где тесные культурные связи ускорили распространение новых идей, для адаптации сюрреализма в Англии потребовалось гораздо больше усилий. Как пишет Мишель Реми «само слово “сюрреализм” требовало некоторого времени, чтобы войти в английский словарь. История внедрения этого слова в Британии отражает трудности становления самого сюрреалистического движения»[91]. Первое объединение художников, разделявших идеи сюрреализма, возникло по инициативе Пола Нэша в 1933 году под названием «Unit One». Генри Мур выступал одним из видных деятелей этого движения, представляя его скульптурное направление. В 1934 году в рамках общего сборника «Unit One» Мур написал одну из важнейших теоретический статей, раскрывавших основные аспекты своего творчества, среди которых витальность, дыры и органические формы имели непосредственное отношение к сюрреализму. В 1936 году наравне с Роландом Пенроузом и Полом Нэшем Мур стал почетным членом первой сюрреалистической группы в Англии и принимал активное участие в подготовке второй всемирной выставки сюрреализма, проходившей в Лондоне в 1936 году. Мур, будучи к тому времени уже достаточно зрелым скульптором, представил семь своих работ (четыре скульптуры и три рисунка), что равнялось количеству работ Ханса Арпа и всего на одну уступало Альберто Джакометти. Такое количество работ свидетельствует о весьма существенном вкладе Мура в сюрреализм, учитывая то, что скульптура была в этом движении не самым главным видом искусства. Как указывает Криста Лихтенштерн в своей статье «Генри Мур и сюрреализм», Андре Бретон высоко оценил Мура на этой выставке и выделил его «Полулежащую фигуру, 1931» **[ил. 14]**, поставив её в один ряд с «Дневными

[91] Remy M. Surrealism in Britain. Aldershot, 2001. P.35

муками, 1934» Рихарда Эльце[92] и «Распаханным полем, 1923-24» Хуана Миро, также сравнив лицо этой фигуры с «Мечтой, 1931» Сальвадора Дали. Как пишет Лихтенштерн, «Бретон отобрал работы, принадлежавшие к воображаемому миру грёз, и сосредоточил это понятие на фигуре [Мура — *И.О.*], которая расшатывала традиционное представление о реальности посредством сюрреалистических способов выражения, а именно своей биоморфной текучестью, провокационно искажённым переходом объёмов и причудливыми прутьями»[93].

Несмотря на подобное признание, фаза взаимодействия Мура с сюрреализмом продлилась недолго. В 1947 году на третьей международной выставке сюрреализма Мур был подвергнут жёсткой критике: «Самый удивительный случай с Генри Муром, скульптором, которого от сюрреализма потянуло к изготовлению религиозных орнаментов и потом к монотонно серийному производству рисунков из бомбоубежища, ничтожной популяризации его довоенных “полулежащих фигур”»[94]. В действительности сближение Мура с сюрреализмом было лишь временным явлением: он никогда не питал к нему особого доверия и относился весьма иронично, говоря, что «для сюрреалистов любое хорошее искусство было частью сюрреализма»[95]. Мур безусловно не разделял идей сюрреализма, равно как и не был заинтересован в расшатывании традиционных этических и эстетических представлений. При более широком рассмотрении периода 30-

[92] Рихард Эльце (1900-1980) – немецкий художник, некоторое время связанный с движением сюрреализма. В 1921-1925 Эльце был студентом Баухауза, а с 1931 по 1936 жил в Париже и поддерживал общение с Андре Бретоном, Дали, Полем Элюаром и Максом Эрнстом. Его картина «Ожидание/Die erwartung, 1935-36», изображающая спины людей, смотрящих на нависающее чёрное небо, имеет общее психологическое напряжение характерное для рисунка Мура «3-е сентября, 1939», который в свою очередь предваряет его знаменитую серию рисунков в бомбоубежище.

[93] Lichtenstern C. Henry Moore and surrealism // The Burlington magazine № 944. London, Nov. 1981. P.647

[94] Henry Moore From the inside out / Ed. by Claude Allemand-Cosneau. New York, 1996. P.41

[95] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.124

х годов в творчестве Мура раскрывается более сложный многополярный диалог, в котором сюрреализм занимал лишь одну из областей его пластических поисков.

Переход Мура к сюрреализму во многом напоминает опыт Альберто Джакометти, который так же, как и Мур, был изначально заинтересован в примитивизме. Общее поле их интересов заключалось в понимании нетрадиционного для европейского сознания отношения скульптора к предмету и форме своего произведения. Очевидно, что уже с 1929 года Мур начал знакомство с журналом «Документы», издававшемся под редакцией Жоржа Батая и содержавшего множество материалов по интерпретации неевропейского искусства. В первом номере этого журнала содержалась статья археолога Жоржа Контено, описавшего вариативность канона шумерской скульптуры.[96] Как раз в это же время, в 1929 году, Мур, отталкиваясь от образцов шумерской скульптуры, создал серию женских полуфигур со скрещенными ладонями **[ил. 15]**, которые указывают на прямой интерес Мура к этой теме. Если в оригинале статья Контено носит название «Искусство шумеров: конвенции статуарного», то в приложении к журналу на английском языке название статьи дословно переводится как «Искусство шумеров: конвенции, руководящие скульптурой / Sumerian art conventions governing sculpture», что ещё сильнее акцентирует внимание на процессе формообразования. Содержание этой статьи раскрывает понимание скульптурного канона как пропорциональной системы, где взаимодействие двух принципов — произвольности и конвенциональности — приводит к многообразию выразительных форм. Контено не только указал на конкретные черты шумерской скульптуры, но и подчеркнул их вариативность по отношению друг к другу. Если эта статья и не оказала прямого влияния на творчество Мура и Джакометти, то определённо точно, она отражает

[96] Contenau G. L'art sumerien les conventions de la statuaire // Documents № 1. Paris, 1929. P.1-8

направление их общих стремлений, заключившихся в освобождении от канонов миметической скульптуры. Мур, равно как и Джакометти, не стремился обнаружить в своём искусстве радикально новые средства скульптурного языка: оба рассматривали своё творчество в глубокой исторической перспективе, осведомлённые о существовании различных канонов и систем, предопределяющих работу скульптора. Их взгляд отличался новизной и был недоступен предшествующему поколению скульпторов, относившихся к примитивизму с более подражательной точки зрения. Сюрреализм, в свою очередь, сыграл в творчестве обоих скульпторов роль катализатора, ускорившего их отказ не только от подобия, но и вообще от конвенциональных принципов, заранее определяющих форму будущего произведения.

Оба скульптора были приверженными последователями Бранкузи и стремились сохранить раскрытую им автономность скульптурной формы. Однако каждый из них избрал свою линию развития: если Джакометти в своём стремлении преодолеть конвенциональные факторы порой создавал скульптуру как проекцию скрытых желаний и фантазий, лишенную его личного участия[97], то Мур стремился достичь пределов скульптурного языка через тотальный охват таких фундаментальных категорий, как материал и трёхмерность. В творчестве последнего скульптурная форма тяготеет к полноте, отражающей присутствие человека в природном пространстве, тогда как у Джакометти форма, напротив, теряет свои объёмные качества и устремляется к плоскостной реализации, подтверждением чему могут служить его эксперименты с осью скульптуры начала 30-х годов. Отсюда возникает и различие в трактовке общих мотивов. Как замечает Криста Лихтенштерн, сравнивая работу Мура «Объект для удержания, 1936» с «Нежелательным объектом, 1931» Джакометти **[ил. 16 – 17]**, последний

[97] См. Krauss R. Passages in modern sculpture. Cambridge Massachusetts, 1987. P.111

«обдумывает идеи привлечения и отторжения, но на подрывном, сексуальном уровне, а не на тактильном: его острый ум имеет много общего с сюрреалистической эстетикой жестокости […] которая Муру была крайне чужда»[98]. И действительно, Мур в скульптурном объекте подчеркнул саму возможность тактильного восприятия, более того — возможность полного охвата человеческой рукой (что указывает не только на объём, но и на массу этого объекта). В работе Джакометти подобное перцептивное стремление наталкивается на отторжение в виде остроконечных шипов. С одной стороны, он создаёт условия для трёхмерного восприятия, но с другой — моментально от них отказывается, как будто избегает самого присутствия объёмной формы.

Безусловно, в творчестве сюрреалистов выделяется тенденция к жестокости и насилию, которая не была характерна для Мура. Однако и у Мура есть целый ряд скульптур, близких этой сюрреалистической проблеме, как например: «Три шипа, 1939-40» **[ил. 18]**, расколотая голова «Воина со щитом, 1953-54», «Мать и дитя, 1953», «Стоящая фигура: Лезвие ножа, 1961»; «Лезвие ножа из двух частей, 1962-64»; «Трёхсторонняя скульптура №2 (Лучник), 1963», «Овал с шипами, 1968» **[ил. 19]**. Все эти работы способны вызывать острые тактильные ощущения, присущие аналогичным сюрреалистическим объектам, среди которых: «Утюг, 1921» Ман Рэя; лезвие, рассекающее глаз в «Андалузском псе, 1931» Дали и Бунюэля; «Острие в глазу, 1932» Джакометти или его же «Подвешенный шар, 1930». Несмотря на то, что работы сюрреалистов и скульптуры Мура не могли иметь общего основания на тематическом уровне, можно уверенно констатировать общность их пластических интересов. Как пишет исследователь Жаклин Шардон, «целью изобразительного искусства Бретон, Макс Эрнст и Сальвадор Дали провозглашают максимальное обострение зоркости в

[98] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 73

интерпретации форм, к которой побуждал своих учеников ещё Леонардо да Винчи в “Трактате о живописи”»[99]. В этом случае факторы, вызывающие отторжение и страх, способны утончать восприятие и обострять интуицию. Для Мура же обострение восприятия формы было одной из главных целей его творчества. Как раз в период своего сближения с сюрреализмом Мур писал о стремлении «превратить неподвижный блок в композицию, имеющую полное пространственное существование, [включающую] массы различных размеров и сечений, задуманные в их окруженной воздухом полноте, давящие и растяжимые, выпирающие и противостоящие друг другу в пространственном отношении»[100]. Очевидно, что появление в творчестве Мура острых объектов укладывалось в рамки именно этой пространственной концепции, выражение которой требовало широкого разнообразия.

Десятилетие 30-х годов отличается самым интенсивным поиском пластических идей за весь период творчества Мура. Большую часть из этих идей Мур развивал с помощью рисунков, в которых он применял методы автоматического письма, внедрённого сюрреалистами. Изначально эта техника была связана с записью спонтанных фраз, поступающих из области подсознания прямо на бумагу, и применялась в поэтических произведениях самого Андре Бретона. Впоследствии Андре Массон адаптировал автоматизм к визуальной практике, перенеся его в свою живопись. Суть данной техники сводилась к тому, чтобы подчинить творчество иррациональному потоку бессознательного, освободив произведение от контроля автора и дав ему самостоятельную жизнь. Любые образы, выходящие из-под кисти художника, могли ложиться на холст в свободной манере, без каких-либо заранее продуманных ограничений. Как писал Бретон, «уникальное открытие сюрреализма состоит в том, что, без всякого предварительного намерения, перо, взявшееся писать, и карандаш, взявшийся рисовать, создают нечто

[99] Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛО, 2002. С.154

[100] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 195

бесконечно драгоценное»[101]. Мур был весьма расположен к такой технике, поскольку он успешно владел рисунком и напрямую связывал процесс мышления с процессом рисования. Как пишет Мур, иногда он принимался за рисунок «без постановки какой-либо проблемы, только с желанием приложить карандаш к бумаге, наметить линии, тона и фигуры без осознанной цели; но как только мой разум включается в то, что получается, наступает момент, когда некоторая идея становится ясной и кристаллизуется, и потом в дело вступают контроль и порядок»[102]. Из этой цитаты очевидно, что Мур не полностью разделял сюрреалистический метод, останавливая линию бессознательных поисков сразу после раскрытия определённой идеи, которую он позднее развивал и воплощал в скульптуре. Таким образом, применение техники автоматизма не приводило к созданию завершённого произведения, как это происходило у сюрреалистов.

В свою очередь, развитие практики автоматизма и её перенос на окружающую реальность способствовали возникновению ещё одного сюрреалистического метода, получившего название «objet trouvé» или «найденный объект», о котором Андре Бретоном написал во «Втором манифесте сюрреализма, 1929». Данный метод был во многом похож на автоматическое письмо с той разницей, что оперирование потоком бессознательного проходило на конкретных вещественно-определённых объектах. В качестве найденных объектов могли выступать любые предметы: бытовые приборы, детали мебели, посуда, одежда, природные объекты. По тем же принципам спонтанности и случайности они образовывали коллажи или концептуальные слияния, пробуждая разнообразные ассоциации. При этом сила воздействия этих объектов была одинаковой для людей с разным опытом восприятия. Как вспоминает Морис Надо, впервые увидевший

[101] Цит. по: Краусс Р. Фотографические условия сюрреализма // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С.98

[102] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.197

«Подвешенный шар» Джакометти, «всякий, кто видел этот объект в действии, испытал мощное, но неопределенное сексуальное чувство, подобное бессознательному желанию. Это было вовсе не чувство удовлетворения, но чувство беспокойства, сходное с мучительным предчувствием неудачи»[103].

Отношение Мура к найденным объектам в том ключе, в котором они использовались сюрреалистами, весьма сомнительно, поскольку основным критерием для включения найденных объектов в их произведения были не столько пластические, сколько семантические свойства предметов. Как писал Вильям Рубин, «объект сюрреалистов представлял собой трёхмерный коллаж “найденных” сюжетов, которые существенным образом выбирались исходя из их поэтической, а не визуальной оценки.»[104]. И хотя Генри Мур не упоминает об использовании в своём творчестве найденных объектов, он обильно включает в свои работы элементы, отсылающие как к природным, так и к анатомическим формам, будь то кости, камни, части растений или даже скалистые образования. «В природе, — пишет Мур, — есть безграничное разнообразие форм и ритмов (телескоп и микроскоп расширили это поле), из которого скульптор может пополнять свой опыт и знание форм»[105]. При этом в отдельных произведениях Мура можно также узнать вполне оторванные от природы объекты, такие, например, как костыль **[ил. 20]**, молот **[ил. 128]** или крючок для полотенец **[ил. 70]**. Однако даже в этих случаях Мур тщательно переработал первоначальную форму и органично встроил её в общую ткань произведения.

Интересный пример, говорящий об отношении Мура к практике найденных объектов, прослеживается в скульптуре «Шлем», созданной в 1939-40 годах **[ил. 21]**. Как полагают некоторые исследователи, признаки этой скульптуры «происходят непосредственно от античных греческих

---

[103] Nadeau M. Histoire du Surrealisme. Paris, 1945. p.176

[104] Rubin W. Dada & surrealism. New York, 1968. P.262

[105] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.192

шлемов, которые он видел в *Cahiers d'Art* в 1934, где они иллюстрировали статью Цервоса “Искусство Греции с античности до начала XVII века”»[106]. Однако при более детальном рассмотрении силуэт и особенно овальное отверстие этой скульптуры определённо напоминают «Большой палец ноги» — фотографию Жака Буаффара **[ил. 22]**, помещённую им в другом сюрреалистическом журнале *Documents* для иллюстрации одноименного эссе Жоржа Батая в 1929 году. Крупный план столь непримечательной, но при этом весьма многозначительной детали человеческого тела не мог не произвести впечатления на Мура. Вполне очевидно, что Мур был также знаком и с самим эссе Батая, где идёт речь о роли большого пальца ноги в развитии прямохождения. Как писал Батай, «функция человеческой стопы заключается в том, чтобы создавать прочную основу для прямохождения, которым человек так гордиться (большой палец, переставший хвататься за ветки, нашёл применение на земле в той же плоскости, что и другие пальцы.)»[107]. Идея прямохождения имела решающее значение для появления и развития в творчестве Мура темы «Внутренняя и внешняя формы», которая выполнена именно в вертикальной ориентации и, как указывают некоторые исследователи, началась именно с серии шлемов[108]. Помимо связи с большим пальцем ноги, скульптура «Шлем, 1939-40» интересна ещё и тем, что её внутренняя часть выполнена в форме обыкновенный подковы, что опять же указывает на мотив прямохождения и создаёт очень остроумный иронию над сюрреалистическим методом objet trouvé, который в сущности перекликается с народными приметами и суевериями.

В творчестве Мура сфера найденных объектов была ограничена природными формами, однако вместо того, чтобы заимствовать их буквальное значение, Мур лишь изучал принципы их формообразования, что

---

[106] Henry Moore From the inside out / Ed. by Claude Allemand-Cosneau. New York, 1996. P.37

[107] Bataille G. Le gros orteil // Documents №6. Paris, Nov. 1929. P.297

[108] См. Berthoud R. The life of Henry Moore. London, 1987. P.238

приближает его к пластическим поискам Ханса Арпа. В начале 1930-х годов Арп начал создавать скульптуры в виде так называемых сращений (concretion), которые формировались, повторяя естественные биологические процессы сжатия и растяжения. Эти скульптуры, как и ранние криволинейные коллажи Арпа (времён его участия в дада), во многом определили принципы биоморфной скульптуры, перенесённые в последствии в область живописи, где сначала применялись у Ива Танги, а затем — в творчестве Дали и других художников, став отличительной стилистической чертой всего движения. Как писал Вильям Рубин, «если и есть характерный формальный элемент, который проходит как лейтмотив сквозь стилистические инновации 1915-47, — это, конечно же, биоморфология»[109]. Принципы биоморфной скульптуры Арпа опирались на интуитивистскую философию Анри Бергсона, согласно которой развитие формы подчиняется внутреннему порыву, стимулирующему её развитие во внешней среде.[110] Розалинд Краусс, описывая работы Арпа 30-х годов, характеризует их следующим образом: «Нежные округлости и скручивания в гладких поверхностях объектов предполагают, что такая неорганическая субстанция, как мрамор или бронза, находилась во власти живой внутренней силы; […] Это отражает некоторую нестабильность или гибкость поверхности, пассивность внешней оболочки скульптурного объёма, которая никак не связана с определением твёрдого ядра. Проецируя ощущения жидкого давления, проистекающего внутри объёмного вместилища, Арп уверен в том, что поверхность способна давать представления о разнообразии и перемене»[111].

В Англии биоморфизм Арпа был воспринят с большим энтузиазмом. После того, как Барбара Хепуорт в 1932 году увидела работы Арпа в Париже,

[109] Rubin W. Dada & surrealism. New York, 1968. P.18

[110] Бергсон А. Творческая эволюция. М.: 2006. 382 с.

[111] Krauss R. Passages in modern sculpture. Cambridge Massachusetts, 1987. P.141

она сказала: «Когда мы говорим о том, что величайшая скульптура обладает выразительностью, мощью, витальностью, масштабом, устойчивостью, формой или красотой, мы не говорим о её физических свойствах. Витальность не является физическим свойством — это внутренняя духовная жизнь»[112]. И хотя Мур примыкал к тому же кругу современных скульпторов, что и Хепуорт, понимание витальности он, в свою очередь, сформулировал иначе: «Для меня работа должна обладать своей собственной витальностью. Я не имею в виду отражение живости, движения, физического действия, игривости, танца и всего подобного, но скульптура может иметь в себе запертую энергию, свою собственную насыщенную жизнь, не зависящую от объекта, который она может представлять»[113]. В отличие от Арпа, работы Мура поддерживают связь не только с принципами органического развития, но и в равной степени дают отсылку к неорганическим объектам, таким как горы или засохшие ветки. Очевидно, что Мур стремился к этому сознательно: жизненный порыв в его скульптуре тщательно сдерживался оболочкой, представлявшей своего рода отмирающую внешнюю форму. Именно в этом, диалектическом противопоставлении Мур и видел сущность витальности в скульптуре. Пользуясь терминологией Бергсона, можно сказать, что концепция витальности в скульптурах Мура хоть и основана на идеях витализма, но при этом всегда ограничивается встречным воздействием механицизма. Неслучайно критик Джефри Григсон в первом номере журнала «Axis» пишет: «Мур и Виндхэм Льюис — единственные английские художники, созревшие для того, чтобы контролировать силу воображения. Это позволяет им занять активную позицию между новыми прерафаэлитами из “Минотавра” и неосознанными нигилистами с экстремальными геометрическими абстракциями»[114]. Собственно, таким образом Григсон

[112] Ibid.

[113] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 192

[114] Grigsson G. Comment on England // Axis, Vol.1. London, 1935. P.10

провёл границу между сюрреализмом и абстракционизмом, указав на возможности синтезировать оба направления.

Наглядным примером такого синтеза в творчестве Мура выступает скульптура «Мать и дитя, 1939» **[ил. 23]**, в которой Мур наравне с традиционным моделированием использовал туго натянутые струны. Скульптура представляет собой органическую форму с двумя широкими отростками, составляющими две части общей композиции. В каждую из частей Мур ввёл контрастирующие элементы: в правой части выделяется чёрная цилиндрическая впадина, которая собирает тень и как бы служит препятствием для обтекающей её поверхности; в левой — резкий продолговатый выступ, напоминающий тонкую кость, который подчеркивает структурные свойства формы. Между этими частями через гребешок, похожий на гитарный подструнник, проходят туго натянутые струны. Появление этого элемента в скульптуре весьма неожиданно и спорно. Сам Мур объясняет использование струн в своих скульптурах следующим образом: «Без всякого сомнения источником вдохновения для моих струнных работ послужил Музей науки. [...] Самое сильное впечатление от увиденного произвели математические модели, иллюстрирующие трансформацию фигуры из квадрата в круг. В одной из таких моделей верхняя часть представляла собой квадрат с двадцатью отверстиями в каждой стороне, что вместе составляло восемьдесят отверстий. Через них были протянуты нити, идущие в нижнюю часть модели к такому же числу отверстий, но уже расположенных по кругу»[115]. Примечательно, что в работе Мура отверстия тоже просверлены по двум разным контурам: слева струны выходят из двенадцати отверстий прямоугольника, справа они попадают в двенадцать отверстий окружности. Стилистически данная работа стоит между биоморфными скульптурами Арпа и струнными композициями Наума Габо,

[115] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. N.Y., 1968. P. 105

и представляет область соприкосновения между сюрреализмом и геометрическим абстракционизмом. Вместе с тем её тематическое содержание может служить метафорой отношений между матерью и ребёнком, которые до определённого момента представляют единый организм, стремящийся к разделению и переходу из одной формы в другую. Эта связь предполагает тонкое, весьма драматичное напряжение, которое в данном случает подчеркивается струнами, наделёнными также музыкальными коннотациями.

Стремление Мура к нейтральной позиции между сюрреализмом и абстракционизмом начало проявляться спустя год после его вступления в сюрреалистическое объединение *Unit One* и отражает общую тенденцию в английском искусстве того времени. Поиск равновесия между сюрреализмом и геометрической абстракцией принял наиболее наглядную форму с выходом журнала *Axis* в 1935 году, где наравне с такими сюрреалистами, как Арп и Миро были опубликованы произведения Кандинского и Мондриана. И хотя в первом номере появилась лишь одна скульптура Мура, в третьем ему уже была посвящена целая статья с пятью иллюстрациями. Очевидно, что участие Мура в этом издании явно противоречило духу движения *Unit One*. Показательна и критика Пола Нэша, работа которого как он сам полагает была безосновательно включена в журнал Axis. Нэш назвал развитие абстрактной живописи в Англии бесполезным экспериментом, хотя и указал в нём ряд черт, определяющих его эстетическую ценность[116]. Генри Мур занимал менее критическую позицию, и поэтому в 1937 году вместе с Барбарой Хепуорт перешёл в третье более радикальное объединение художников, сложившееся вокруг журнала *Circle*, где их работы были представлены на фоне Мондриана, Габо, Лисицкого, Малевича, Певзнера и других представителей геометрической абстракции. При этом из следующей цитаты Мура очевидно,

[116] Nash P. For but not with // Axis, Vol.1. London, 1935. P. 24-26

что ни сюрреализм, ни геометрическая абстракция не были для него определяющими направлениями. Как пишет Мур, «в то время, особенно в Англии, возникла опасная ситуация, когда абсолютные конструктивисты, абстракционисты приобретали всё большее влияние, чем, как я чувствовал, необходимо. Так что сюрреалистическое [направление] было для меня восстановлением баланса»[117].

Проблема самоопределения Мура отражает сложную картину всего английского искусства 30-х годов. Однако если Нэш, Николсон и Хепуорт определили полюса своего развития, то Мур стремился занять более независимую позицию под влиянием эстетики Герберта Рида. Как пишет исследователь Пол Рэй, «в середине 30-х годов сэр Герберт Рид стал главным теоретиком сюрреализма в Англии […], подготовив полностью проработанную эстетику, которая независимо от французского [влияния] давала прочную основу сюрреализму на базе английской романтической традиции»[118]. Уже в 1928 году Рид начал проводить разделение между двумя принципиальными подходами к творческой деятельности, характерными для сюрреализма и геометрического абстракционизма. Рид рассуждал о том «должен ли писатель контролировать свои выразительные средства […] или же ему всего лишь следует бросить себя в поток чувств — к магическим формулам, воплощениям, неуловимым сновидениям и ложному мистицизму. С одной стороны, тяжелое усилие, последовательная самокритика и определённый идеал; с другой стороны, в лучшем случае, вдохновлённый смутный бред, в худшем — полный разлад интеллекта»[119]. Если контроль над произведением, присущий геометрическому абстракционизму, можно отнести к первому подходу, а сюрреалистическое погружение в

[117] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 123

[118] Ray P. Sir Herbert Read and English Surrealism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 3. 1966. P.401

[119] Цит. по: Ray P. Sir Herbert Read and English Surrealism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 3. 1966. P.403

бессознательное — ко второму, то Мур, определённо, стремился связать и примирить в своём искусстве оба подхода. Более того, само разделение двух направлений было несущественным для Мура, поскольку он рассматривал их в более общей исторической перспективе, позволявшей ему вписать эти направления в рамки тенденций классического и романтического искусства.

В 1937 году Мур писал: «Жестокий спор между абстракционистами и сюрреалистами кажется мне совсем не обязательным. Любое хорошее искусство содержало как абстрактные, так и сюрреалистические элементы, так же как оно содержало классические и романтические элементы — порядок и неожиданность, интеллект и воображение, сознательное и бессознательное»[120]. Мысли Мура находят отражение в эссе Герберта Рида, которое было опубликовано в каталоге всемирной выставки сюрреализма в 1936 году. В этом эссе Рид наряду с термином «сюрреализм» рассматривает также понятие «суперреализм», которое определяется им как «романтический принцип в искусстве» и противопоставляется «искусству интеллекта» или классическому искусству. При этом термин сюрреализм — согласно Риду — относится к современному движению, «вновь утвердившему этот принцип, но отталкиваясь от более широкой научной базы, [объясняющей] психологические процессы, задействованные при создании произведения искусства»[121]. Таким образом, интерпретируя сюрреализм в исторической перспективе, Рид раскрыл двустороннюю связь между сюрреализмом и английским романтизмом, которая, в свою очередь, была параллельна аналогичной связи между геометрической абстракцией и классическим искусством. Эта модель до такой степени облегчала адаптацию современного искусства в Англии, что такой консервативный искусствовед, как Кеннет Кларк, впоследствии вообще размыл границы между сюрреализмом и романтизмом, классицизмом и геометрическим

[120] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 197

[121] The international surrealism exhibition [Catalogue] / Ed. by Herbert Read. London, 1936. P.12

абстракционизмом. Как писал Кларк, «классическое и романтическое — слова широкого значения. В качестве критических терминов они могут применяться к искусству любой эпохи. Джорджоне можно назвать романтическим художником, тогда как Мондриана – классическим. Оба слова помогают определить характер художника»[122]. Позиция Кларка весьма категорична, поскольку не учитывает целей самого современного искусства, которое как раз стремилось всячески разорвать свою связь с традицией. В свою очередь взгляды Кларка позволили ему снять предубеждения в отношении современного искусства у широкой публики, и именно Кларк в последствии сыграл важную роль в популяризации творчества Мура, став организатором выставки его военных рисунков в Национальной галерее в 1941 году.

Для Кларка было принципиально важно, что в рисунках Мура продолжали развиваться тенденции, заложенные в живописи романтизма. Как пишет один из исследователей о серии рисунков в бомбоубежище, «данные работы обладали практически всеми характеристиками неоромантизма, включая густые краски, интенсивно проработанную поверхность с использованием разного материала, отсутствие предрассудков по поводу акварели и трактовку человеческой фигуры обычно в гармонии с пейзажем»[123]. Очевидно, что именно эти качества заставили Джефри Григсона поставить рисунки Мура в один ряд с работами Блейка, Уорда и Тёрнера. Как пишет Григсон, «краски Мура такие же свободные, выразительные и сокровенные, как у Блейка в Ньютоне, — и прибавляет, — его глубокие рисунки правдивы и полны неожиданности, их цвет, говорящий сам за себя, нельзя отделить от общего эффекта, общего значения; его цельное видение удивительного таинства жизни»[124]. Также эти рисунки произвели

[122] Clark K. The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art. New York, 1974. P.19

[123] Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P.117

[124] Grigson G. Henry Moore. Harmondsworth, 1944. P.16

впечатление на Джеймса Хьюси, викария церкви Св. Матфея в Нортхемптоне, который после выставки заказал у Мура его знаменитую «Мадонну с ребёнком». Как писал Хьюси, «в рисунках, казалось, присутствовали духовность и глубокий гуманизм, в то же время они выглядели монументально и обладали вневременной ценностью»[125]. Вневременная ценность этих рисунков, о которой говорит Хьюси, имеет не столько эстетическое значение, сколько отражает глубокую проблематику этих рисунков, раскрываемую на архетипическом уровне. Весьма показательно, что само исполнение рисунков бомбоубежища отсылает к понятию «объективного случая» в понимании сюрреалистов и связано с личными переживаниями Мура.

После того как Мур получил от Кеннета Кларка предложение сделать несколько рисунков военного времени, он долгое время не располагал темой и развивал различные мотивы: среди ранних набросков встречаются зарисовки ночных прожекторов, горящих коров, взрывов на реке.[126] Однако ни один из этих мотивов не обладал таким же сильным значением, как рисунки в бомбоубежище, указавшие Муру на его же собственное творчество. Мур вспоминает: «[…] Я не спускался в метро несколько лет. И в тот вечер я впервые увидел там людей, лежащих на каждой станции, где мы останавливались. Когда доехали до Белсайз Парка, в течение часа не разрешено было подниматься на улицу из-за бомбардировок. Всё это время я провёл, наблюдая за людьми, уложенными рядами на платформах. Никогда я не видел столько полулежащих фигур и даже туннель казался мне дырой в моей скульптуре. […] Я никогда не делал зарисовок в подземке. Это всё равно, что рисовать в трюме корабля, наполненного рабами»[127]. И хотя, исполняя серию рисунков, Мур на сознательном уровне ставил

[125] Hussey J. The church and the artist // Home mission news, 1944, no.10. P.23

[126] Causey A. Op. cit. P.106

[127] Moore H., Hedgecoe J. Henry Spencer Moore. N.Y., 1968. P.134-135

патриотические цели, подсознание привело его именно к бомбоубежищу с полулежащими фигурами и тоннелями **[ил. 3]**. Ведь именно в них он смог ощутить ту экзистенциальную трагедию, которая впоследствии наполнила его скульптурные формы. Как пишет Ионел Жану, «рисунки в бомбоубежище не отражают драмы или сцен мучительной смерти. Они показывают ничтожество человека, вынужденного искать убежище в темноте под землей. Это изображения катакомб, заполненных измученными телами. Человек сведён к примитивному состоянию пещерного обитателя. Он перестал существовать как индивид; всё, что у него осталось, — это коллективное лицо […] Ночные кошмары схватываются в конвульсивном сне. Над этими рисунками нависает атмосфера сюрреализма, которая измеряет глубину человеческого страдания»[128].

Рисунки в бомбоубежище и последующий временный интерес Мура к фигуративной пластике в таких произведениях, как «Мадонна с младенцем» и «Семейная группа» **[ил. 25-26]** отражают роль, которую сыграла человеческая фигура в многополярном диалоге между сюрреализмом, романтизмом, абстракционизмом и классическим искусством. Именно привязанность Мура к человеческой фигуре позволила ему оставаться за рамками современных пластических направлений и развивать свои представления о скульптурном языке. Мур писал: «Моя цель в том, чтобы как можно ближе соединить принципы абстрактной скульптуры и реализацию моей идеи. Всё искусство представляет собой в некотором роде абстракцию: сам материал заставляет скульптора уходить от чистой репрезентации в сторону абстракции. Абстрактные черты работы необходимы для её ценности, но для меня равное значение имеет и психологическая, человеческая составляющая. Если абстрактные и человеческие компоненты объединены друг с другом, работа обретает более наполненный, глубокий

[128] Jianou I. Henry Moore 1968. Paris, 1968. P.35

смысл»[129]. Соединение абстрактных и человеческих компонентов выражалось в применении различных концепций формообразования к пластическим возможностям человеческой фигуры. Метод, используемый Муром, раскрывается в серии рисунков с трансформациями, где он первоначально зарисовывал форму природного объекта, будь это кость или камень, а затем на том же листе бумаги постепенно отклонялся от неё, выявляя в ней очертания человеческой фигуры **[ил. 27]**.

Обращение к фигуративной пластике радикально отличает Мура от Арпа, который предшествовал ему в развитии принципов биоморфизма, однако создавал свои скульптуры в абстрактном ключе. Оба скульптора обращались к принципам природного формообразования, однако каждый из них преследовал свой уровень взаимодействия с природой. Так, если Арп стремился к тому, чтобы его работы «заняли своё скромное место среди лесов, гор — среди природы»[130], как бы имитируя процессы органического роста, то Мур, отталкиваясь от наследия английского романтизма, стремился к осмыслению природы через её пространственную и органическую связь с человеком. Перед Муром возникали совершенно иные композиционные задачи, поскольку каждая из его фигур предполагала единство нескольких формальных элементов, соответствующих частям человеческого тела. При этом единство этих частей определялось не столько их антропоморфными признаками, сколько задавалось естественными свойствами материала. Как заметил Рудольф Арнхейм, в серии «Полулежащих фигур» из вяза ствол дерева уже сам по себе представлял общий знаменатель, который и гарантировал органическую целостность для конфигурации из нескольких более мелких частей.[131]

---

[129] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 192

[130] Ханс Арп, 1886-1966: Скульптура. Графика [Каталог].— ГМИИ им. А.С. Пушкина: Москва, май-июнь 1990.— С. 21

[131] Arnheim R. The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture// The journal of aesthetics and art criticism, September 1948, No.1, P.30

Композиционные решения Мура представляют собой примеры весьма поэтического равновесия, где человеческая фигура сливается с природными качествами материала, а разумное переплетается с воображаемым. Такой подход находит поддержку не только в современных Муру течениях, но и в эстетике Сэмюеля Кольриджа, несомненно оказавшей влияние на развитие Мура. Как писал Кольридж, «поэт […] приводит в движение всю душу человека. […] От него исходит дух и тон единства, в котором одно сливается с другим посредством той синтетической и волшебной силы […] воображения. Сила эта […] выражается в равновесии или примирении противоположных или противоречивых свойств: тождественности с различием; чувства новизны и свежести со старыми и привычными предметами; вечно бодрствующего рассудка и упорного самообладания с энтузиазмом и чувством, глубоким или бурным; и, сливая и приводя к гармонии естественное и искусственное, все же подчиняет искусство природе...»[132]. Таким образом, отношение Мура к характерной для сюрреализма стилистике природного биоморфизма в большей степени определялось его стремлением раскрыть взаимосвязь между человеком и природой на глубоком концептуальном уровне. Как писал современник Мура, художник Гордон Онслоу-Форд, «Мур был первым художником, который сумел найти и провести связь между обширными холмами английских лугов и очертаниями женской фигуры. На мой взгляд, не было никакой конкретной женщины, вдохновлявшей Мура подобно музе. Женщина становится центральной частью его произведения, как только она переходит в другое измерение, становясь бескрайним, чувственным холмистым пейзажем весьма таинственной природы»[133].

В 1930 году, ещё в самом начале своего диалога с сюрреализмом, Мур создал «Полулежащую скульптуру, 1930» **[ил. 28]**, известную также как

[132] Кольридж С. Избранные труды. М.:1987. С.103-104

[133] Seldis H. J. Henry Moore in America. New York, 1973. P.52

«Горы» по книге Виленски «Значение современной скульптуры», вышедшей в 1932 году.[134] Очевидно, что второе название было добавлено, чтобы ввести эту скульптуру в контекст популярных в то время двойных изображений сюрреалистов, таких как, например, «Параноидальное лицо, 1931» Сальвадора Дали. В скульптуре Мура полулежащая женская фигура соединяется с очертаниями ландшафта, что приводит к взаимоналожению и появлению нового смысла. И хотя такое решение было крайне необычным для скульптуры, его источник имел не только сюрреалистическое влияние, но и непосредственную связь с поэзией романтизма. К примеру, подобную подстановку можно встретить в поэзии Вордсворта:

Мой взгляд сквозь пелену дождя
Скалистый выступ отыскал,
Который мог меня укрыть,
И я во всю пустился прыть,
Но вместо мнимых скал
Увидел женщину во мгле:
Она сидела на земле.

Этот фрагмент из стихотворения «Терновник»[135] интересен тем, что формальные сходства человека и природы при метафорическом слиянии приобретают определённые психологические коннотации. Интересно также, что по сюжету это стихотворение близко к теме Мура «Мать и дитя», так как женщина, сидящая на земле, приходит на могилу к своему младенцу после того, как её бросил возлюбленный. Мур не давал прямых комментариев к этой скульптуре, хотя очевидно, что по некоторым признакам между «Терновником» и «Полулежащей фигурой, 1930» есть ряд взаимосвязей: искажённое печалью лицо, пустая рука, символизирующая утрату, и кулак, говорящий о ненависти, — все эти детали скульптуры наглядно отражают

[134] R.H Wilenski «Meaning of modern sculpture, 1932».

[135] Кольридж С., Вордсворт У. Лирические баллады. М.: РГГУ, 2011. С.94

главные мотивы стихотворения, не говоря о том, что очертания скульптуры напоминают скалистое образование. В одной из дискуссий с Кеннетом Кларком, опубликованной в журнале *Listener* в 1941 году, на вопрос Кларка о «вордсвортовском» отношении к природе Мур ответил следующее: «Да, Вордсворт часто очеловечивал объекты природы и придавал им гуманистический аспект; я, в частности, делал обратный процесс в своей скульптуре. Я понимал, что, взяв формальные идеи из природы и вложив их в мою скульптуру, я, как это происходило, устанавливал связь между фигурой человека и горой, и таким образом получал эффект, подобный живописной метафоре»[136].

Двойное изображение, в котором совмещаются образы женщины и горы, на самом деле не только образует метафорический эффект, а уже по-новому определяет роль зрителя в процессе восприятия. Оба образа выражены не слишком отчётливо и в очертаниях одного проглядывают очертания другого; зрителю предлагается самому довершить произведение, сделав некоторую последовательность движений как своими глазами, так и всем своим телом, и поскольку все его усилия прикладываются не по какой-либо установленной схеме, а спонтанно, он сам получает возможность испытать на себе то, что сюрреалисты называли «автоматическим письмом». Начиная свой обзор с одной детали и неконтролируемо переходя на другую, зритель выстраивает разные смысловые цепочки, в которых женская фигура соединяется то с горой, то с одиночеством, то с твёрдостью камня. При этом его восприятие сопровождается перепадами соответствующих эмоций, переходя от тревоги к состраданию или, возможно, к твёрдости духа. Однако такой многогранный подход к восприятию зрителя вряд ли можно назвать радикально новаторским, поскольку в любом композиционном построении, будь то картина, скульптура, поэма или симфония, предполагается несколько

[136] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 126

направлений прочтения произведения. И хотя на первый взгляд между ними может быть установлена чёткая иерархия, с каждым последующим восприятием предпочтения зрителя могут неожиданно сдвигаться.

С другой стороны, новизна сюрреалистических произведений, и, в частности, описанной выше скульптуры Мура, заключается в том, что они раскрывают тот уровень пластического языка, на котором художник начинает переходить от изображения отдельных объектов и выражения понятий к переосмыслению структуры самого творческого процесса. В широком смысле методы сюрреализма были направлены на выявление отношений между автором, объектом произведения, материалом и его условиями. Отталкиваясь от теории Фрейда и Юнга, источником и — в данном случае — целью произведения могли выступать как подсознание самого автора, так и коллективное бессознательное, в которое он был неизбежно погружён. При этом в практике Мура имело место природное бессознательное, представленное многообразием природных процессов и объектов. Как писал Герберт Рид, «природа тоже может грезить… может создавать сновиденческие объекты [...] Эти объекты, вероятно, —бессознательные символы, но проще сказать, что они обладают магической [силой — *И.О.*]. Примитивные люди приписывали сверхъестественное одухотворение камням и деревьям…»[137]. В этом смысле обращение Мура к природе указывает не столько на подражание её объектам и не столько на поиск метафорических отношений между человеком и природой, сколько на интерпретацию её форм средствами скульптурного языка и, как результат, раскрытие фундаментальных предпосылок этого языка в её продуктивном формотворчестве.

[137] Paul C. Ray ‘Sir Herbert Read and English Surrealism’ // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 3 (Spring, 1966), p.410

3. Диалог с эпохой Возрождения

Одна из первых попыток установить связь Генри Мура эпохой Возрождения принадлежит Эрику Ньютону, директору Национальной галереи[138]. В статье 1944 года, озаглавленной «Генри Мур и Леонардо», Эрик Ньютон написал: «Между двумя этими людьми есть поверхностное сходство. Оба погружены в раздумья. Оба искатели: оба руководят своими поисками шумными размышлениями на бумаге. Оба постоянно делают беглые наброски различных стадий своего поиска»[139]. В качестве отличительных признаков он выделил проблемные подходы: «В записях Леонардо и в альбомах Генри Мура есть много страниц, предполагающих заинтересованность костями. Однако рисунки Мура не дают описания костей, но предполагают исследование костистости»[140], то есть некоторого качественного свойства, отвечающего за то, — как говорит сам Мур — что «кости обладают изумительной структурной прочностью и сильным натяжением, гладким переходом из одной формы в другую, а также широким разнообразием в сечении»[141]. Такое проникновение Мура в структурные особенности костей приближает его скорее к современным научным исследованиям, чем к эпохе Леонардо. Попытка Ньютона указать на связь между Муром и Ренессансом была не единственной. Автор одного из первых исследований о Генри Муре, известный критик Джефри Григсон, сравнивает рисунок Мура «Четыре спящих в серых тонах, 1941» с «Тремя грациями» Рафаэля и утверждает, что «несмотря на то, что видение у них расходится, средства в точности одинаковы»[142]. Стремление современников провести параллель между Муром и столь различными по своему влиянию

---

[138] По данной проблематике также см. 187. Островский, И.В. Диалог с искусством Ренессанса в творчестве Генри Мура // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2014. – №4. – С. 171-186

[139] Newton E. Henry Moore and Leonardo // Listener, 28 sept. 1944

[140] Ibid.

[141] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.191

[142] Grigson G. Op. cit. P.11

художниками (даже не скульпторами) эпохи Ренессанса указывает на то, что Мур скорее ассоциировался с мировоззрением эпохи Ренессанса в целом, чем с её отдельными представителями. Более того, как показывает его творчество, взаимодействие с эпохой Возрождения пронизано весьма глубокими диалогическими связями, которые выходят за рамки стилистического и тематического характера.

Истоки диалога Мура с эпохой Возрождения берут своё начало в 1925 году, когда Мур, окончив Королевский колледж искусств, отправился на стажировку в Италию. Как пишет его биограф Роджер Бертхуд, это направление было для Мура крайне нежелательным, и он стремился поменять место своей стажировки на Париж или Берлин, где были представлены коллекции африканского и мексиканского искусства, однако Муру не удалось этого сделать, и он по традиции поехал изучать искусство в Италию.[143] За шесть месяцев своей стажировки Мур побывал в Турине, Генуе, Пизе, Риме, Сиене, Флоренции (где он остался на три месяца), Ассизи, Падуе, Равенне и Венеции. Через полгода после своего возвращения Мур испытал сложнейший творческий кризис: его эстетические убеждения, построенные на изучении примитивизма и влиянии современного ему искусства, подверглись тяжёлой проверке со стороны классического европейского искусства. Мур пишет: «Шестимесячное посвящение в шедевры европейского искусства, которые я видел на протяжении своей поездки, пробудило острый конфликт с моими предыдущими идеалами. Я не мог ни расстаться с новыми впечатлениями, ни найти в них пользу без отказа от всего того, во что преданно верил раньше. […] Я чувствую, что конфликт по-прежнему во мне существует. И спрашиваю себя: неужели всё происходит из этого конфликта или рано или поздно появится синтез? Неужели начало всему положил этот конфликт, который разыгрался в Италии?»[144]. Эти биографические записи отражают очень

[143] Berthoud R. The life of Henry Moore. London, Boston, 1987. P. 76

[144] Sweeney J. “Henry Moore”// Partisan review, New York, March-April 1947 p.180

важную сторону творческого развития Мура. После встречи с искусством Ренессанса он долго не мог найти отправную точку своего пути: продолжать ли ему тенденции, положенные открытиями примитивизма, или же следовало выявить общие связи, позволявшие объединить свои ранние принципы с теми открытиями, которые произошли в Италии. Остановить свой выбор на одном направлении он уже не мог. Как вспоминает Мур, после возвращения из Италии ему было «необычайно сложно закончить работы, над которыми [он] работал до своего отправления»[145]. В период с 1925 по 1929 годы Мур не создал ни одного законченного произведения. Этот трёхлетний перерыв служит ярким свидетельством того, что Мур вёл осмысление своего творческого процесса в поисках взаимосвязи между тенденциями современного ему европейского искусства и искусством Ренессанса.

Показательно, что диалог Мура с Ренессансом начался с полной уверенности в его превосходстве над скульпторами этой эпохи. Он шутливо писал в одном из своих писем: «Великой скульптуры я видел мало, картины Джотто — вот превосходная скульптура, которую я повстречал в Италии; то, что я знаю об индийской, египетской и мексиканской скульптуре полностью затмевает скульптуру Ренессанса»[146]. Казалось бы, из всего наследия искусства Ренессанса Мур должен был выделить хотя бы одного знаменитого скульптора, но никак не художника. Однако несмотря на кажущуюся иронию, Мур тем не менее подразумевал вполне скульптурные качества, которыми обладали фрески Джотто, а также Мазаччо.

Во время трёхмесячного пребывания во Флоренции Мур по утрам ходил в капеллу Бранкаччи церкви Санта-Мария-дель-Кармине и проводил там около пятнадцати минут перед остальными дневными делами[147]. При этом если до стажировки по Италии Мур с такой же верностью ходил в

---

[145] Hedgecoe J. Henry Moore. New York, 1968. P.49

[146] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.52

[147] Berthoud R. Op.cit. p.78

Британский музей и делал зарисовки африканских и мексиканских статуй, то во Флоренции он открыл для себя фрески Мазаччо, заставившие его провести переоценку сложившихся ранее принципов. Мазаччо открыл перед ним монументальные формы, которые не требовали массивных объёмов, грубой обработки каменного блока и гранёных плоскостей, а скрывались в простых спокойных позах и лёгких жестах. Фигуры, созданные Мазаччо, отличались убедительным пространственным присутствием, не обременённым чувством тяжести и массы, которое так характерно для скульптуры примитивизма. Мазаччо не просто стремился к передаче объёма, а именно трактовал массу живописными средствами, моделируя в своих фресках скульптурные формы. Как говорит Мур, Мазаччо «был действительно первым художником, который обнаружил массу и перенёс скульптуру в живопись»[148]. Фрески в капелле Бранкаччи стали для Мура образцом нового пластического языка, основанного на принципах лёгкости и утончённости.

Вместе с работами Мазаччо, одним из самых значимых шедевров Ренессанса, оказавших влияние на Мура, может считаться фреска Джотто «Рождество Иоана Крестителя, 1320» **[ил. 29]**, созданная также во Флоренции в церкви Санта-Кроче для капеллы Перуцци. С одной стороны, эта фреска могла заинтересовать Мура, поскольку она была связана с темой материнства, развитой в его самых ранних работах. С другой стороны, эта же фреска могла послужить ранним источником для темы «Полулежащая фигура», поскольку изображённая на ней Елизавета представлена именно в полулежащем положении. В отличие от образцов скульптуры примитивизма, особенность этой фрески заключалась в том, что Джотто смог выразить в ней все необходимые качества формы без какого-либо намёка на массу, а лишь благодаря точному контуру и светотени. Драпировка, облегающая тело Елизаветы, едва держится на весу, отчего создаётся впечатление, что ноги

[148] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.155

утончаются и совсем исчезают под её складками. Очевидно, Джотто не стремился к подробной проработке человеческого тела, скрытого за драпировкой, однако именно в этой простоте и заключается смысл его подхода. Подкреплённый верой в божественное сотворение мира, Джотто, изображая тело Елизаветты, придал ему божественную невесомость. В трактовке формы он отталкивался не от воспринимаемого физического тела, а от момента первичного возникновения, что, впрочем, не противоречило общей монументальности. Как пишет Макс Дворжак, «в образах Джотто воплощались новое понимание монументальности и в то же время новый идеал красоты, […] превращающий чувственное видение формы в чистое воплощение и возвышающий его в сферу воспринимаемой идеальности»[149]. Произведения Мура так же отличаются грандиозным масштабом, поражающим уровнем своего драматизма, неслучайно, что открытая фаза осмысления Ренессанса проходила во время Второй мировой войны, когда в работах Мура всерьёз начинают прослеживаться размышления о вопросах человеческого существования. Мур пишет: «До тех пор, пока во время войны не появились рисунки в бомбоубежище, я не мог свободно использовать в своём искусстве то, что выучил за время поездки по Италии — смешение средиземноморского подхода с моим увлечением более элементарными концепциями архаики и примитивизма»[150].

Противопоставление современных Муру пластических тенденций искусству Ренессанса предполагало не только поиски общих связей на уровне подхода к формотворчеству, но и более глубокий уровень, основанный на слиянии формальных аспектов с духовными. Именно в рисунках из бомбоубежища Мур впервые ощутил тончайшее соприкосновение человеческого тела с драпировкой, которое сближает его фигуры с Елизаветой на фреске Джотто. В то же время если у Джотто фигуры

[149] Дворжак М., История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т 1. М., 1978. с. 27

[150] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.54

пронизаны воплощением духовной идеи, дающей начало новой жизни, то идея Мура выражает экзистенциальную проблематику его времени: лёгкость форм передаёт зыбкость человеческого существования, а драпировка подчёркивает тонкий переход на границе жизни и смерти. Осмысление этой идеи открыло в творчестве Мура новое гуманистическое измерение, которое впоследствии перенеслось с его рисунков в скульптуру.

Что же касается формальных принципов, позволивших Муру установить связь между языками примитивизма и Ренессанса, то они наиболее ярко отражаются в таких понятиях как «костистость» и «каменность». Если до поездки в Италию интерес Мура в основном заключался в поисках «каменности», которая была присуща скульптуре древней Мексики, то после своего возвращения он уже обратил внимание на «костистость», отмеченную выше при сравнении рисунков Мура и Леонардо да Винчи. Освоение новых принципов выразилось в том, что после возвращения из Италии Мур начал посещать не только Британский музей, но и Музей Естественной Истории, где он имел возможность изучать кости и другие природные образования. В 30-е годы Мур тесно взаимодействовал с движением сюрреализма, поэтому развитие нового подхода проходило под его влиянием. Однако после войны, когда Мур окончательно оторвался от сюрреализма и начал развивать свой собственный язык, он создал две знаковые скульптуры, в которых наглядно изображается переплетение принципов примитивизма и Ренессанса. Эти скульптуры называются «Задрапированная сидящая женщина, 1957–58» **[ил. 30]** и «Полулежащая задрапированная женщина, 1957–58» **[ил. 31]**. Отличия между двумя скульптурами заключаются только в позе и чертах лица: с пластической точки зрения они повторяют друг друга. Обе работы обладают преувеличенно тяжёлым, неподъёмным туловищем, наиболее убедительно раскрывающимся со стороны спины. Здесь безусловно прослеживается влияние ацтекской скульптуры, на которую Мур дал прямую отсылку в книге «Генри Мур в

Британском музее»[151]. Между тем у обеих фигур непропорционально маленькие головы, а также слишком тонкие и лёгкие для таких тел руки и ноги, которые в отличие от мексиканского прототипа не образуют с туловищем единого замкнутого блока. Такое противоречие не порождает конфликта, а, напротив, задумано Муром с целью передачи определённой пластической мысли. За счёт комбинации тяжеловесных и лёгких форм обе фигуры выглядят расслабленно и даже приземлённо — их тела настолько тяжелы, что ноги уже не в силах их поднять. Обе фигуры заметно отличаются от остального ряда скульптур на эту же тему и в драматическом плане приближаются к картине американского художника Эндрю Уайета «Мир Кристины, 1948» **[ил. 32]**, где на фоне природного ландшафта изображена полулежащая девушка, лишённая возможности ходить. Как «Полулежащая задрапированная женщина, 1957-58», так и «Задрапированная сидящая женщина, 1957» повторяют позу девушки из картины Уайета и характеризуются непослушными ногами, которые как будто не принадлежат остальному телу. В других полулежащих фигурах Мура одна из ног, как правило, уверенно опирается на землю, подчеркивая вертикальную ось пространства, тогда как в этих скульптурах обе ноги прижимаются параллельно к земле. Более того, поскольку «Задрапированная сидящая женщина, 1957» установлена на ступенчатом постаменте её ноги находятся ниже линии пояса и фактически повисают в воздухе. Таким образом, опорные точки фигур были перенесены с ног на руки, за счет чего создаётся ощущение слабости и сопротивления. Аналогичное ощущение передано и на картине Уайета, где молодая девушка, опираясь на свои хрупкие руки движется в сторону отдалённой фермы. Однако в отличие от картины Уайета скульптуры Мура не отражают индивидуальной трагедии и направленны на раскрытие более глубоких мотивов. Использование драпировки связывает эти

[151] Moore H. (text), Finn D. Henry (ed.) Moore at the British museum. New York, 1981. P.73

скульптуры с живописью Ренессанса, при этом важно отметить, что драпировка покрывает тело только до колен, оставляя ноги обнажёнными, тем самым контрастно выделяя их по отношению к остальной фигуре. Подобная трактовка человеческой фигуры встречается на фреске Мазаччо «Св. Петр исцеляет больного своей тенью» (1426–27) **[ил. 33]**, где больной, опираясь на локти, приподнимает своё тело, обращая взгляд к проходящему святому; его ноги изображены под согнутым туловищем как тонкие палки, даже не обладающие мышечной массой. При этом рядом с ним стоят другие персонажи, которые также обращены взглядами к святому. Их обнажённые части тела отличаются более детальной скульптурной проработкой, сочетая прочный внутренний каркас и упругие мышцы. По сравнению с ними фигура святого полностью окутана драпировкой и обладает неземной умиротворенностью, даже виднеющиеся снизу стопы парят в воздухе. Скульптуры Мура отчасти повторяют образ калеки, отчасти – святого, с одной стороны они отражают обречённость на телесные муки, а с другой – стремление к возвышенному смирению. Таким образом, сочетание массивного туловища и драпировки с тонкими опорными элементами приводят к выражению христианской проблематики, которая ещё теснее сближает Мура с искусством эпохи Ренессанса.

Как известно, Мур выполнил целую серию работ на религиозный сюжет. Среди них такие скульптуры, как «Нортхемптонская Мадонна, 1942–43», «Мадонна с младенцем в городе Суффолк, 1948–49», алтарь из травертина для церкви Св. Стефана на Уолбруке в городе Лондон (1973–1987), «Мать и дитя в соборе Св. Павла, 1983» **[ил.25, 34 – 36]**. Все эти работы были выполнены по заказу церкви и установлены в сакральном пространстве. Более того, алтарь из травертина отличается ещё и тем, что служит для исполнения церковной литургии[152]. Желание Мура исполнить скульптуры для

[152] Установка алтаря требовала решения церковного суда и заняла более 10 лет с момента его создания. Berthoud R. Op.cit. p.368

церкви, продиктовано не столько его отношением к религии, сколько стремлением к осмыслению романского искусства. Как пишет Мур: «Возможно, единственным периодом в истории искусства, который я больше всего люблю, было романское искусство, когда скульптура и архитектура обладали довольно тесным сближением и религиозной искренностью. [...] В скульптурах Чичестерского собора присутствует глубокое ощущение человека. Я думаю, что чувство страдания и трагедии передаётся в основном через головы. Обратите особое внимание на голову Христа в “Воскрешении Лазаря”. Брови и глаза резко наклонены вниз от центральной лицевой оси, выражая напряженную скорбь»[153]. Как полагает исследователь Криста Лихтенштерн, рассуждения Мура о романском искусстве воплотились в двух небольших головах короля и королевы, которые он исполнил по просьбе местной церкви в деревне Пэрри Грин, где он жил и работал[154] **[ил. 37]**. Сами по себе эти головы не дают особого вклада в понимание творчества Генри Мура, однако сделанные для них подготовительные модели **[ил. 38]** отражают глубокую озабоченность Мура вопросами человеческой скорби и страдания. Для такого незначительного заказа он подготовил около десяти моделей, которые, несмотря на свои отличия, отражают одну и ту же проблему — изображение внутренних переживаний человека. Для всех моделей характерны общие черты: туго сжатые губы, глубоко впалые глаза и скорбные брови, расходящиеся вниз по контуру лица одной большой дугой. Мур использовал эти элементы для того, чтобы выявить тонкую границу, отделяющую эмоциональный внутренний мир человека от его внешней сдержанности. Страдание интересует его прежде всего с точки зрения скульптора: как движущая сила, придающая форме её витальность.

Мотив страдания проходит через всё творчество Мура, начиная с настороженных лиц его полулежащих фигур, заканчивая более поздними

---

[153] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 111

[154] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 227

скульптурами с острыми выступами и напряжённо выпирающими частями. Феномен страдания заключается в том, что оно возникает изнутри как реакция на неизвестную угрозу извне, при этом приближение угрозы усиливает масштабы страдания. Тонкая граница между ними и есть предмет скульптурного интереса Мура, который приобретает наиболее законченное выражение в скульптуре «Вертикальный мотив №1, 1955–56», известной как «Распятие Гленкилн» **[ил. 39]**. Первоначально эта скульптура появилась в окружении двух других работ, названных «Вертикальный мотив №2» и «№7» **[ил. 40]**, и, как говорит сам Мур, все три скульптуры напоминают ему сцену Голгофы[155]. Скульптура «Распятие Гленкилн» не связана с традиционными темами Мура и поэтому выделяется из основного корпуса его работ. В монографии Кристы Лихтенштерн этой скульптуре даётся следующее описание: «Распятие Гленкилн состоит из нижней, закруглённой в сечении базы, из которой вырастает поразительно удлинённое туловище, начинающееся с бёдер. На уровне груди это биоморфное тело отделяется двумя горизонтальными обрубленными руками, над которыми [возвышается — *И.О.*] скрученная голова. Легко узнаваемый глаз спереди и ещё один сзади передают ощущение всевидящего существа, — и в довершение к этому Лихтенштерн добавляет, — то, как тело принимает форму креста, соответствует особому типу кельтских крестов… напоминающих антропоморфные кресты на острове *Skellig Michael* или крест *Kilbroney*, который находится на Северо-Востоке этого острова»[156]. Как известно, особенность антропоморфных кельтских крестов V–VII веков заключается в том, что тело Христа сливается с крестообразной основой, и, таким образом, всё распятие представляет собой единую форму. Скульптура Мура «Распятие Гленкилн» продолжает кельтскую традицию, так как тело и крест переданы в однородном единстве, однако в то же время скульптура отличается более

[155] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 285

[156] Lichtenstern C. Op.cit. P.206

глубокой эмоциональной трактовкой, сравнимой с «Распятием, 1515» Маттиаса Грюневальда для Изенгеймского алтаря **[ил. 41]**.

Распятие Гленкилн было создано в 1955–56 годах, спустя 10 лет после окончания Второй мировой войны, когда накопившиеся чувства и переживания начали принимать осмысленную форму. В этой скульптуре можно увидеть и бомбардировку Лондона, и жертв Холокоста, и надвигающуюся угрозу ядерной войны. Ощущение мучительного страдания выражено за счёт яркого противопоставления на вертикальной и горизонтальной осях скульптуры, где вертикальная часть обладает антропоморфными признаками, тогда как горизонтальная напоминает плоский булыжник, который буквально приплюснут к телу скульптуры. Вертикальная часть обладает двойным визуальным прочтением и, с одной стороны, определяется как фрагмент человеческого торса с округлыми бёдрами, гладкой спиной и едва выступающими рёбрами, а, с другой стороны, эта же часть напоминает форму тазобедренной кости с округлым суставом внизу. Если в анатомическом отношении кость находится внутри туловища, а туловище своей плотью скрывает кость, то в этой скульптуре внутреннее и внешнее выражены одновременно, за счёт чего в рамках одной формы возникает сильное противодействие: кость выпирает наружу, а плоть сдерживает её. Это напряжение усиливается в области стыка вертикальной и горизонтальной частей и отражается в трёх выступающих объёмах, после чего оно покидает скульптуру через отверстие сверху, оставляя ощущение лёгкой опустошённости.

Распятие — это прежде всего телесная боль, напоминающая о дуализме человеческого существования: после смерти дух возносится к небесам, тело без духа обрекается на агонию. Именно это страдание тела и передаётся в его изгибе практически на всех христианских распятиях, начиная с готики. Трактовка Мура соответствует его времени и отражает современный экзистенциальный кризис. Неслучайно, что другой современник Мура,

художник Фрэнсис Бэкон, тоже обратился к подобной трактовке распятия, показав его в виде мясной туши в своей картине «Живопись, 1946» **[ил. 42]**. По мнению Жиля Делёза, «мясо – это такое состояние тела, когда плоть и кости не структурно сочетаются, а локально соседствуют. […] Мясо — это общая зона человека и животного, их зона неразличения, тот “факт”, то состояние, в котором художник идентифицируется с объектами своего ужаса или сочувствия»[157]. Единство плоти и кости сохраняется до тех пор, пока тело наполнено жизненными силами или витальностью, и как только они покидают тело, плоть и кости становятся бесформенным мясом. Для Мура этот факт связан не столько с моментом болевого ощущения, сколько с его чувством формы, потерявшей силы органического развития. Эти мысли отразились в его рассуждениях о рисунках Микеланджело, которые также посвящены теме «Распятия». Как пишет Мур, эти рисунки «очень просты, без поворотов и закручиваний раннего Микеланджело, в то же время в них заметно лёгкое движение, лёгкое свисание и покачивание, которое даёт чувство агонизирующей массы»[158]. В скульптуре Мура «Распятие Гленкилн» происходит борьба за удержание тела в рамках структурной связи между плотью и костью, с другой — освобождение от этой борьбы и уже безразличное локальное соседство кости и плоти, оставшихся без жизненных сил.

Находясь в потоке современного искусства, Мур по-прежнему развивал традиционные представления и этические ценности. Он стремился к тому, чтобы соединить христианские мотивы с открытиями современного ему искусства, благодаря чему первые становились актуализированными, а вторые приобретали гуманистическую основу и общечеловеческое значение. Наглядным примером этому синтезу служит его Нортхемптонская Мадонна.

---

[157] Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. СПБ.: Machina, 2011. С. 39-40

[158] The Michelangelo Vision, The Sunday Times Magazine 16 February 1964, pp.18, 20-2. См. также Wilkinson A. p.156- 160

С пластической точки зрения Нортхемптонская Мадонна была лишь переосмыслением темы «Мать и дитя» исходя из принципов сакрального искусства, которые, по словам Мура, должны предполагать «аскетизм, величие и даже священную отчуждённость»[159]. После исполнения этой скульптуры данные принципы проникли в творчество Мура и повлияли на такие работы, как «Дартингтонский мемориал, 1945–46», «Семейная группа, 1947», а также более поздние скульптуры на тему «Мать и дитя». Как указывает Ричард Корк, композиционное решение Нортхемптонской Мадонны напоминает фреску Мазаччо «Мадонна с младенцем, 1426» **[ил. 43]**, которую Мур мог видеть в Национальной галерее,[160] однако в то же время скульптура Мура сочетает в себе явные модернистские и даже сюрреалистические приёмы. Драпировка настолько плотно прилегает к телу, что в районе отполированных коленей она и вовсе растворяется. Складки, вместо того чтобы традиционно спадать вниз, наоборот, эластично растягиваются между ногами. Драпировка становится неотделимой частью тела и возникает впечатление, что это уже не ткань, а проявление материнских чувств, создающих нежную опору младенцу.

В «Нортхемптонской мадонне» Мур суммировал весь свой предыдущий опыт темы «Мать и дитя», раскрыв в ней тонкую психологию человеческих отношений. Особенно наглядно это выражается в нетрадиционном, слегка приподнятом положении коленей Мадонны относительно линии таза **[ил. 25]**. Образованная ниша становится укромным углублением для младенца, которого окружает пространство материнской заботы. Таким образом, Мур актуализировал христианский сюжет и внёс в него значение, соответствующее ощущениям современного человека. Как сказал Кеннет Кларк на церемонии открытия Нортхемптонской Мадонны,

---

[159] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 267

[160] Cork R. ‘An art of the Open air: Moore’s major public sculpture’// Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988, P.18

«эта работа художника, который использует современный стиль и по сути является одним из основоположников современного стиля в скульптуре»[161].

Однако современный стиль, о котором говорит Кларк, на самом деле представляет собой не столько целостное явление, присущее конкретному временному периоду, сколько — в случае с Муром — смешение скульптурных стилей различных эпох и культур. В 1964 году, по случаю четырёхсотлетия со дня смерти Микеланджело, Мур дал интервью Дэвиду Сильвестру для журнала Сандей Таймс. В этом интервью он в том числе затронул и проблему слияния стилей в скульптуре Пьета Ронданини **[ил. 44]**. Мур говорит: «Я не знаю ни одной работы, сделанной кем-либо, которая была бы более пронзительной и берущей за душу. В ней нет мощи остальных работ Микеланджело — на самом деле это смесь двух стилей. […] Верхняя часть готическая, тогда как нижняя — своего рода Ренессанс. […] И, без сомнения, на мой взгляд, если бы он переделал ноги, чтобы они выглядели как верхняя часть, вся работа потеряла бы свою притягательность. Этот контраст, это расхождение стилей преподносит вместе две человеческие эпохи такими, какими они были»[162]. Соединение различных стилей было одной из главных творческих установок самого Мура, которая начала формироваться с первых дней его знакомства с коллекцией Британского музея. Затем, после столкновения с искусством Ренессанса, эта установка приобрела ещё большую актуальность и стала для него основным источником вдохновения. Неудивительно, что Мур восхищается Пьетой Ронданини, поскольку именно в этой скульптуре произошёл синтез отличных друг от друга пластических языков.

Как известно, Мур мог видеть оригинал Пьеты Ронданини в 1952 году[163], тогда же, когда и началась работа над его скульптурой «Король и

---

[161] Clark K. ‘A Madonna by Henry Moore’ // Magazine of art, nov. 1944

[162] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 157-158

[163] Lichtenstern C. Op.cit. P.169

королева, 1952-53» **[ил. 45]**, сочетающей самое большое разнообразие стилей. Как указывает Роберт Мельвиль, «стилистические противопоставления были исполнены с невероятным мастерством, создав убедительное целое: необычная голова короля была вероятно подсказана формой кости; его туловище создано под влиянием керамических фигурок доколумбовой Америки; платья, спадающие вертикальными складками с колен обеих фигур, приводят на ум некоторые сидящие пары из древнего Египта; стопы и кисти выглядят как слепки с натуры»[164]. Кроме того, необходимо добавить, что цилиндрическое отверстие в голове королевы было исполнено под влиянием африканской маски из племени Игбо[165], а утончённые руки, практически не имеющие мышечной основы, напоминают «Давида» Донателло. Все эти источники объединяются в скульптуре Мура так, будто между ними никогда не существовало ни культурных, ни стилистических границ. Очевидно, что, в отличие от Микеланджело, Мур располагал куда большим словарём форм и пытался охватить скульптурный язык во всём его разнообразии и полноте. Речь идёт уже не просто об эклектике и даже не о синтезе, а о границах скульптурного языка как универсального средства коммуникации для всего человечества. Как говорил Мур, описывая скульптуру Джованни Пизано, «в своей скульптуре он показал всё состояние человеческого существа»[166] — во многом эта цитата отражает и его собственные цели, которые достигли полного осуществления после диалога со скульптурой Древней Греции.

4. Диалог с искусством Древней Греции

Диалог с искусством Древней Греции, как и диалог с Ренессансом, начался в творчестве Мура во время Второй мировой войны. Возможность

---

[164] Melville R. Henry Moore’s Sculpture and Drawings 1921-1969. London, 1970. P.24

[165] Fagg W., African sculpture: an anthology, New york: Studio vista: Dutton, 1964. P.30

[166] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 172

такого диалога в ранние годы ограничивалась, с одной стороны, влиянием авангардных тенденций, а с другой — академическим образованием, внушившим Муру неприязнь к классическому искусству. Когда Мур вспоминал о своём отношении к греческой скульптуре, он признался, что в молодости его отталкивала не сама античность, а лишь её копии, поскольку «представляя собой не самые лучшие произведения скульптуры, они ещё и каждый год окрашивались побелкой, так что за двадцать лет покрылись слоем около четверти дюйма, от которого смазывались и форма, и выразительность»[167]. Несмотря на то, что в Британском музее была собрана самая значительная коллекция подлинной античной скульптуры, Мур тем не менее не стремился к тому, чтобы подчинить её своим ранним интересам, и, как многие скульпторы своего времени, был погружён в осмысление примитивного искусства.

Ранее уже отмечалось, что неевропейская скульптура привлекала Мура произвольной трактовкой формы и правдивым отношением к материалу. Она отражала целый ряд скульптурных принципов, которые активно применялись в раннем творчестве Мура и шли вразрез с традиционным представлением об античной скульптуре. Противоречивость диалога Мура с античностью проявляется в противоположных подходах к обработке материала. К примеру, если Плотин пишет о том, что «красота, присущая искусству, не привходит в камень, а покоится в себе, в камень же привходит лишь менее значительная, производная красота, которая не остается в чистом виде в самой себе и так, как ее задумал художник, но открывается лишь в ту меру, в какую камень повиновался искусству»[168], то Генри Мур в своих ранних статьях утверждает, что «каждый материал обладает индивидуальными качествами. И только когда скульптор высекает из него напрямую, когда происходит активное взаимодействие с материалом, тогда материал может принимать участие в

[167] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.43

[168] Цит. по Панофски Э. Идея. — Спб.: Андрей Наследников, 2002. — С. 33

формировании идеи»[169]. Таким образом, эстетические критерии Мура заключались в отношении между создаваемой формой и структурными свойствами материала. Выражение идеи, и тем более, идеи красоты, имело для него второстепенное значение.

Тем не менее во время Второй мировой войны Мур неожиданно отказался от определяющей роли материала, пересмотрев свои ранние принципы. Война пробудила в нём осознание общественного долга, заставив его расширить границы своего творчества для более широкой аудитории. Как вспоминает Мур: «Без войны я бы не приобрёл такой чувствительности и ответственности. [...] Война раскрыла и пробудила в моей работе гуманистическую сторону»[170]. И действительно, в послевоенном творчестве Мура возникла целая тенденция к поиску универсальных форм, отражающих переживания всего человечества. Первой из таких скульптур была несомненно «Мадонна с младенцем, 1943-44». Также, как и рисунки из бомбоубежища эта работа была предназначена для широкой публики. Уже в ней Мур отказался от следования природным свойствам материала, подчинив скульптурную форму традиционным гуманистическим ценностям. На первый взгляд эта скульптура может показаться возвратом к фигуративной пластике, однако лишь потому, что она связана с первой попыткой Мура использовать скульптурный язык для выражения глубоких мыслей и переживаний; попыткой, которую Мур позднее успешно реализовал в более абстрактных фигурах.

На тематическом уровне скульптура «Мадонна с младенцем, 1943-44» поддерживает связь с эпохой Ренессанса, тогда как с пластической точки зрения её источником послужила античная скульптура, о чём говорят подготовительные модели, которые можно изучить благодаря сохранившимся фотографиям. Для этой скульптуры Мур создал около десяти моделей и в

[169] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.191

[170] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.267

каждой из них особую проблему для него представляла драпировка. Если в традиционном живописном изображении «Мадонны с младенцем» складки ткани скорее ниспадают сверху вниз зигзагообразным ритмом, скрывая под собой всю нижнюю часть туловища, то в заготовках Мура внедрение драпировки осуществляется с максимальным акцентом на форму человеческого тела **[ил. 46]**. Как показывают разнообразные модели, для Мура было принципиально важно сохранить под драпировкой тело в его трёхмерной полноте. У каждой модели постановка ног выполнена схожим образом так, что колени Мадонны выступают под разными углами к основанию и на разной высоте друг к другу, образуя динамичный контраст с более умиротворённой верхней частью скульптуры. Вместе с тем трактовка драпировки у всех моделей резко отличается, что свидетельствует об активных поисках Мура на этом этапе. В некоторых моделях драпировка лишь обозначена несколькими слоями гипса, в других – провисает складками, и только в той модели, которая более всего приближена к завершенной скульптуре, она передаётся в целостном упругом натяжении. Эта модель довольно сильно выделяется из всех остальных своими непропорциональными шаровидными коленями (значительно увеличенными по отношению к остальным частям фигуры) и даёт прямую отсылку к античной скульптуре Дионы с западного фронтона Парфенона, которую Мур безусловно видел в Британском музее **[ил. 47]**. Драпировка Дионы отражает скрытую внутреннюю подвижность фигуры и подчёркивает её пространственное присутствие. Очевидно, что Мур отталкивался именно от этой драпировки, когда работал над своей «Мадонной с младенцем, 1943-44». И хотя драпировка завершённой скульптуры выражена более сдержано, как показывает модель, Мур стремился вложить в неё ощущение драматизма, присущее классической скульптуре и, очевидно, сопровождавшее его во время войны.

В 1942–43 годы коллекция Британского музея находилась в укрытии[171] и Мур мог получить к ней доступ только благодаря своему знакомству с Кеннетом Кларком, который на тот момент был директором Национальной галереи и принимал активное участие в становлении современного английского искусства. Скульптура «Мадонна с младенцем, 1943-44» должна была стать выражением классических идеалов о мирном благородстве и красоте, лежавших в основе эстетической концепции Кларка,[172] и поэтому Кларк не только организовал встречу Мура с будущим заказчиком этой скульптуры, викарием церкви Св. Матфея Джеймсом Хьюси, но и, очевидно, помогал Муру на этапе подготовительной модели, предоставив доступ к коллекции Британского музея.[173]

Взаимодействие Кларка и Мура продлилось до середины 1950-х годов, когда в творчестве Мура уже в открытой форме проходил насыщенный диалог с классической античностью. В 1951 году Мур, вернувшись из Греции, создал скульптуру «Задрапированная полулежащая фигура, 1952-53», в которой отразилось сразу несколько античных тенденций **[ил. 48]**. В это же время Кеннет Кларк, отталкиваясь от феномена наготы в античной скульптуре, подготовил курс лекций, прочитанных им в 1953 году, которые легли в основу книги «Нагота в искусстве». Исследование Кларка открывается эпохой классической Греции и завершается такими скульптурами Мура, как «Полулежащая фигура, 1938» и «Полулежащая фигура, 1946» **[ил. 66]**. В своих лекциях Кларк провёл своеобразную переоценку традиций изображения обнажённого тела, исходя из неизбежной чувственной компоненты. Как писал Кларк, «рассматривать обнаженную девушку так, как

---

[171] Henry Moore in the light of Greece [Catalogue]. Andros: Museum of contemporary art, 2000. P.35

[172] Kenneth Clark cited in Peter Fuller, Henry Moore: An Interpretation (London 1993) P.44

[173] В 1946 году, когда Мур был в Америке, директор Нью-Йоркского музея Метрополитен по рекомендации Кеннета Кларка устроил специально для него ночную экскурсию, а известный коллекционер доктор Барнс показал ему свою коллекцию Ренуара в Филадельфии. См. Seldis H. Henry Moore in America p.76-78

если бы она была буханкой хлеба или грубым кувшином, — значит исключить одну из человеческих эмоций, из которых составлено произведение искусства»[174]. Скульптуры Мура служили для Кларка образцом современного понимания наготы, которое, по его мнению, соответствовало общим тенденциям пластического искусства. Об этих скульптурах Кларк написал следующее: «Много различных ассоциаций сходится в этих изваяниях: в первой чувствуется что-то от менгира, память о скалах, обточенных морем; в последней есть пульсация деревянного сердца, похожего на голову крестоносца, которое спрятано в полой груди. Но в обеих скульптурах эти противоборствующие воспоминания примиряются, подчиняясь человеческому телу, и, в сущности, развивают две основные идеи обнаженной натуры, впервые воплощенные в «Дионисе» и «Илиссе» Парфенона: каменная фигура с согнутыми в коленях ногами, поднимающимися от земли, подобно холму, и деревянная фигура с искривленным туловищем и распростертыми ногами, пробивающимися из земли, как дерево, являют собой мощный намек на сексуальную готовность»[175].

Очевидно, Кларк связал традицию изображения обнажённого тела не только с названными работами, но и экстраполировал её на все полулежащие фигуры Мура. Мнение Кларка безусловно имеет определённую ценность, однако его подход освещает лишь одну из точек зрения, которая была присуща Муру в самой меньшей степени. К примеру, скульптура «Задрапированная полулежащая фигура, 1952» считается наиболее близкой к канонам античной скульптуры, однако из неё полностью исключён компонент идеализированной наготы. Связь «Задрапированной полулежащей фигуры, 1952-53» с античностью устанавливается по двум ключевым элементам: пропорции торса и драпировка. Как пишет Кларк, «один из немногих классических канонов, в достоверности которых не приходится сомневаться,

[174] Кларк К. Нагота в искусстве. — Спб.: Азбука-классика, 2004. — С. 415

[175] Там же. С. 419

состоит в том, что в фигуре обнаженной женщины одинаково расстояние между грудями, от груди до пупка и от пупка до межножья»[176]. Эта пластическая схема соблюдается во всех статуях классической эпохи, и она же прослеживается в скульптуре Мура, что заставляет провести аналогию с фигурой Нереиды, находящейся в Британском музее. Если у Кларка эта античная схема подразумевала слияние геометрического и чувственного компонента, то Мур скорее видел в ней идею завершённости и исчерпанности. В одном из своих воспоминаний он рассказывает о том, что, отправляя модель своей «Задрапированной полулежащей фигуры, 1952» на бронзовую отливку, он обратил внимание на её торс отдельно от остальных частей тела и, как он признаётся, «не мог оторваться от его завершённости и выразительности, как будто он был сам по себе»[177]. Мур попросил оставить ему копию торса, который он впоследствии доработал, придав ему вертикальную ориентацию и сделав из него самостоятельную скульптуру «Задрапированный торс, 1953» **[ил. 49]**. Если согласно канону Поликлета отсчёт пропорций в скульптуре принято вести с головы, то в этой скульптуре передача пропорций и масштаба осуществляется независимо от остальных частей тела или, говоря иначе, безотносительно. Рядом с торсом не существует дополнительных элементов, которые могли бы обеспечить сопоставление, следовательно, пропорциональная система заложена внутри него самого. Таким образом, нагота представляла для Мура меньшую ценность, чем сам торс как пластическое единство, обладающее своими внутренними пропорциями. Мысли Кларка пересекаются с Муром только в том плане, что человеческое тело играет роль в познании и преобразовании окружающего мира. Как пишет Кларк, «греки совершенствовали обнаженную натуру, чтобы человек мог почувствовать себя подобным Богу […], когда через наши собственные тела мы, кажется, осознаем порядок

[176] Там же. С. 29

[177] Jianou I. Henry Moore. Paris, 1968. P.42

Вселенной»[178]. Мур выражает аналогичную мысль не так широко, но более определённо. Описывая кикладскую вазу XV в. до н.э., Мур говорит следующее: «Это произведение имеет очень сильную антропоморфную связь с телом, шеей, головой и небольшой грудью спереди. Нет сомнения в том, что наше чувство формы произрастает из наших собственных тел. Если бы у нас не было головы, туловища, двух рук и двух ног, стоп и ладоней, само основание пластического искусства было бы довольно иным»[179].

Рассуждая о драпировке, Кларк, в частности, отмечает, что «драпировки, обозначающие силовые линии, указывают на конкретное прошлое и вероятное будущее каждого движения»[180]. Рассматривая драпировку Мура, как в отдельном «Задрапированном торсе, 1953», так и в целой фигуре, легко заметить, что она приводит к выражению других функций. Если волнистость и прозрачность драпировки Нереиды демонстрируют изменчивость и живость, то в скульптуре Мура драпировка отличается своей плотностью и даже сухостью. Это не прозрачная туника, скрывающая нагое тело, а внешняя оболочка, защищающая тело наподобие засохшей коры. Её складки не такие тонкие и лёгкие, и они скорее напоминают корневую систему, пронизывающую фигуру и наполняющую её древесными соками. При этом на спине, где драпировка должна утончаться, она также не обладает прозрачностью, а, напротив, похожа на непроницаемый панцирь. Полулежащая фигура Мура опирается на землю в пяти точках опоры: локти, бедра, и ступни. Так ей обеспечиваются приподнятое положение и дугообразный изгиб, предающий определённое напряжение. Драпировка приподнята и сползает с колен к центру тяжести. В этом движении складки сжимаются и наполняют фигуру пружинистой энергией. Фигура как будто отброшена на землю взрывом и ошеломлена. Это

[178] Кларк К. Указ. соч. С. 419

[179] Moore H. (text), Finn D (ed.) Henry Moore at the British museum. New York, 1981. P.47

[180] Кларк К. Указ. соч. С. 211

придаёт ей собранность и готовность, но не «сексуальную готовность» [181], как предполагает Кларк, а, скорее, экзистенциальную готовность, сдерживающую внутренний жизненный порыв. Подтверждение этому можно увидеть в необычном повороте головы. Мур буквально вытягивает голову из груди и направляет её в сторону невидимой угрозы. И хотя с некоторых точек зрения в этом повороте есть намёк на «взгляд в будущее», ничего оптимистичного этот взгляд не предвещает. Такой поворот головы был найден Муром ещё в «Трёх стоящих фигурах, 1948» **[ил. 50]**. Как пишет об этих фигурах Уилл Грохман, «согласно рисункам 1940-х годов, мы должны предположить, что это три богини судьбы, которые по классической мифологии обладали силой даже над богами. Есть непреодолимое стремление указать их: по левую руку — Клото, которая плетёт нить жизни, посередине — Лахесис, которая тянет её, и справа — одноглазая фигура Атропо, которая её разрывает»[182]. Таким образом, поворот головы «Задрапированной полулежащей фигуры, 1952» указывает на предчувствие неминуемой гибели, неизбежно сопровождающее античную трагедию.

Задрапированная фигура отражает общее направление того диалога, который начался уже в серии рисунков из бомбоубежища, где Мур впервые использовал драпировку. Когда в 1981 году Мур давал комментарии к отдельным работам из коллекции Британского музея, подойдя к фигуре Нереиды **[ил. 51]**, он сказал: «Драпировка высечена настолько ощутимо, что она передаёт световое впечатление. Тончайший материал, намокший от морских капель, раздувался ветром против тела. Эта [скульптура] показывает, что драпировка может раскрывать форму более эффективно, чем нагая фигура, потому что она подчеркивает выступающие части тела и безвольно падает в углубления. Это то, что я понял, когда выполнял рисунки в бомбоубежище, в которых все фигуры были задрапированы. До того момента

[181] Кларк К. Указ. соч. С. 419

[182] Grohman W. The art of Henry Moore. London, 1960. P.145

я избегал использования драпировки, потому что хотел передавать формы максимально откровенно. Я так восхищаюсь греческим скульптором, который имел видение и возможность сделать из камня нечто столь тонкое, как драпировка этой фигуры»[183]. В диалоге Мура с античностью драпировка представляла собой такую пластическую область, в которой пересекались весьма противоречивые тенденции, ведь, говоря его же словами, драпировка — это самое «некаменное» применение камня. После изучения тяжеловесной мексиканской скульптуры создавать прозрачную драпировку было немыслимо, и, как было показано выше, Мур так и не стал использовать драпировку для этой цели.

Тем не менее драпировка стала для него средством, позволившим раскрыть фундаментальное взаимодействие между внутренним и внешним. Судя по словам Мура, «внутреннее» заключается в том, что драпировка сдерживает давление фигуры, проступающее в коленях, плечах и локтях, а «внешнее» — в том, что драпировка позволяет включить окружающее пространство в форму скульптуры. Так, если взять, к примеру, Нереиду, которую описывает Мур, то можно увидеть, как благодаря драпировке тело скульптуры отражает сопротивление ветру. Вместе с тем она же свидетельствует о существовании простора, в котором этот ветер пребывает. Таким образом, драпировка служит тонкой оболочкой, через которую фигура выходит во внешний мир, а мир входит в фигуру.

Драпировка обладала для Мура высоким тематическим значением, поскольку не только предваряла развитие темы «Внешней и внутренней формы», но и отражала тонкость психологических отношений в теме «Мать и дитя». Из цитаты Мура следует, что значение драпировки он раскрыл, выполняя серию рисунков в бомбоубежище, при этом драпировка появилась уже в одном из первых рисунков под названием «Разбомбленные здания и

[183] Moore H., Finn D. Henry Moore at the British museum. New York, 1982. P.62

мать, обнимающая ребёнка» **[ил. 52]**. В нижней части этого рисунка изображена лежащая на земле мать, укрывающая ребенка своей рукой. В верхней части и, соответственно, в глубине этого рисунка изображены руины, окрашенные в ярко-розовую акварель. В этом довольно прямом противопоставлении жизни и смерти фигуры матери и ребёнка полностью окутаны одеялом. В отличие от ранних работ на тему «Мать и дитя», связанных с проекцией взаимной психологической привязанности, здесь уже выступает более глубокая экзистенциальная проблематика, отражающая соприкосновение заботы и смерти — вопроса, который был поставлен в философии Мартина Хайдеггера[184].

На рисунке «Женщины и дети в метро, 1940», который, как предполагает Алан Вилкинсон, был первым из серии рисунков в бомбоубежище[185], изображено сразу три пары матери и дитя: две из них сидят вдоль скамьи и одна на чемодане, за ними в густом сером тумане пропадают черты людей, словно ушедших в мир призраков **[ил. 53]**. Этот рисунок важен тем, что, несмотря на очерченный вокруг ужас, мать заботливо прижимает ребёнка к груди. Своим телом она стремится дать ему дополнительное укрытие и этот мотив настолько выразительно подчёркивается драпировкой, что Мур считает важным отдельно изобразить его на рисунке «Две матери держат детей». Как пишет Вилкинсон, драпировка в этом рисунке «создаёт внешнюю оболочку, которая защищает внутренние объекты»[186]. В то же время Мур не остановился на этом сюжете и продолжил использование драпировки на остальных рисунках из бомбоубежища: каждая фигура оказалась окутанной этой заботливой драпировкой.

И действительно, такой тонкий элемент, как драпировка, раскрывает весь фарс человеческого существования. Множество людей укрываются в

---

[184] Хайдеггер М. Бытие и время. — СПб.: Наука, 2002. — С. 255-260

[185] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 104

[186] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 34

подземном тоннеле от взрыва бомб и при этом накрывают себя одеялом, боясь подхватить простуду. Драпировка, в отличие от одеял, которыми люди из бомбоубежища накрывались в действительности, трактуется Муром как неразрывная оболочка человеческого тела, выполняющая функцию защиты и вместе с тем указывающая на экзистенциальное стремление противостоять смерти. Особенно наглядно функция драпировки отражена на рисунке «Перспектива в бомбоубежище: Ливерпуль стрит, 1941», где в перспективе уходящего вглубь тоннеля Мур нарисовал ряды лежащих людей, постепенно утрачивающих драпировку, а с ней и плотность своего материального присутствия **[ил. 54]**. В этой перспективной последовательности драпировка очерчивает не столько фигуру человека, сколько временные рамки его существования, окружённого угрозой надвигающейся смерти. Сама телесность трактуется здесь как область бытия, в которой сходятся индивидуальные границы жизни и смерти. Подобное качество присутствует и в скульптурах Мура, как заметил Джефри Григсон, «иногда можно сказать, что жизнь, которую он высекает, обладает лишь тем достоинством, что она ещё не мертва»[187]. Более того, сам человек в скульптурах Мура представлен осознающим область своего телесного существования, в которой он, говоря словами Хайдеггера, стремится «быть самим собой, но […] в страстной, отрешившейся от иллюзий людей, фактичной, в себе самой уверенной и ужасающей свободе к смерти»[188].

Прошедшая война оказала сильное воздействие не только на Мура, но прежде всего на молодых английских скульпторов, которые подняли экзистенциальную проблематику в ещё более острой форме. Герберт Рид обозначил границы нового скульптурного направления термином «геометрия

[187] Grigson G. Op. cit. 1944, P.10

[188] Хайдеггер М. Бытие и время. Указ. соч. С. 266

страха»[189]. И действительно, в отличие от Мура, скульпторы этого направления (среди которых Кеннет Армитаж, Рэг Батлер, Бернард Мидоус, Лин Чадвик и Грег Тёрнбул) подвергли человеческую фигуру сильнейшей деформации, смешав антропоморфные черты с резкими и угловатыми инородными элементами. Геометрия страха отражала столкновение человека с новым видом пластических переживаний. Как писал Герберт Рид, защищая молодых скульпторов перед общественностью, «разум, который может задумать Бухенвальд или атомную бомбу, не должен ожидать от художника иллюзорного мира гуманистических идеалов. Искусство должно соответствовать реальности, тем условиям, которые задают вид каждого века. […] Современное искусство бесчеловечно, но не бестолково»[190]. Возникновение нового пластического направления не могло пройти незаметно для Мура. Его взаимодействие с «геометрией страха» отразилось в таких работах, как, например, «Сидящий воин, 1953–54» и «Падающий воин, 1957». В скульптуре «Сидящий воин, 1953–54» **[ил. 55]** впервые появляются нехарактерные для довоенного Мура рудиментарные ноги, напоминающие конечности морских крабов, часто используемые в скульптуре Бернарда Мидоуса[191]. В свою очередь «Падающий воин, 1957» **[ил. 56]** полностью соответствует мотиву падающих фигур, исполненных в то же время у Элизабет Фринк, Бернарда Мидоуса и Кеннета Армитажа **[ил. 57 – ил. 60]**. В указанных работах содержится доля иронии, пессимизма и психологического напряжения.

В отличие от «геометрии страха» послевоенные скульптуры Мура отражают отношение к прошедшей войне с точки зрения более глубоких исторических предпосылок. Скульптуры Мура в большей степени обращены

---

[189] Read H. New Aspects of British Sculpture [Catalogue] / Exhibition of British pavilion, XXVI Venice Biennale, 1952

[190] Read H. from The Art of Sculpture 1956 // Modern sculpture reader / edited by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts. Leeds, 2007. P.207

[191] Бернард Мидоус работал ассистентом у Мура во второй половине 30-х годов.

к античной проблематике, подвергая критике саму мифологию войны как средства, с помощью которого сильные достигают победы над слабыми. В скульптурах воинов Мур раскрыл основания этой мифологии и разрушил образ прославленного героя, что было очень неожиданным для Великобритании, вышедшей из войны с победой. В 2012 году на выставке Генри Мура, которая проходила в Москве, его дочь Мэри Мур сказала: «Если эта выставка сможет хоть в какой-то мере раскрыть антигероический образ человека, который пытался передать отец, и его ощущение индивидуальности каждой отдельно взятой вещи — это будет замечательно!»[192]. Антигероический образ человека — одно из самых важных посланий, которые стремился передать Мур, и один из важных компонентов его гуманистического видения.

Изначально, как вспоминает сам Мур, концепция «Сидящего воина, 1953–54» предполагала лежащее положение,[193] что отражено в его подготовительной модели **[ил. 61]**. Этот факт связывает данную работу с античной скульптурой «Сраженный воин с щитом, 490-480 гг. до н.э.» из коллекции мюнхенской Глиптотеки **[ил. 62]**. Очевидно, что Мура привлекала не только тема этой скульптуры, но и сохранность самого подлинника, так как в нём отсутствует фрагмент правой ноги. В скульптуре Мура отсутствуют фрагменты обеих ног и одна рука, причём это создаёт как буквальное значение, указывая на утраченные конечности, так и пробуждает проблему уцелевшего оригинала. Подобная фрагментарность стирает временные границы скульптуры и углубляет её до архетипического уровня. Как писал Уилл Грохман, отмечая нехарактерное для Мура обращение к военной тематике, создание скульптуры воина «не может объясняться его военным опытом в Лондоне или пробуждением воспоминаний о Первой Мировой

[192] Генри Мур и классический канон современной скульптуры [Каталог]. М.: Музеи Московского Кремля, 2012. С.83

[193] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.284

Войне… — в этой скульптуре, продолжает Грохман, изображён: — прототип того воина, который был разбит и изуродован в битве как в песни Гомера, который потерял свою левую руку и левую ногу, правую стопу, у которого не осталось оружия кроме щита, прячущего остатки его жалкого существа. Фигура Микенской эпохи, его расколотая голова указывает на трагедию, рот завязан и нем, вместо глаз дыры»[194]. До исполнения «Сидящего воина с щитом, 1953-54» в творчестве Мура не возникало мотива обрубленных конечностей. Кроме того, важно отметить тот факт, что Мур выбрал для воина именно сидящее положение, так как именно в нём скульптура теряет естественную горизонтальную опору и вынуждена пребывать в поиске равновесия. Критикуя мифологию войны, Мур делал это на пластическом уровне, разрушая сам античный контрапост и связанную с ним традицию героической пластики.

Особое внимание в этой скульптуре привлекает расколотая на две половины голова, в которой находят отражение сразу два визуальных мотива из прошлого опыта Мура. С одной стороны, здесь происходит отсылка к мексиканской скульптуре, где использовались похожее отверстие или прямоугольная полоса, разделяющая голову на две части, как, например, в статуэтке «Чупикуро» **[ил. 63]**, с другой стороны, с определённого ракурса отчётливо прослеживается связь с сюрреалистической фотографией шляпы, опубликованной Ман Реем в журнале *Minotaure* 1933 года **[ил. 64]**. Как в первом, так и во втором случае эта форма имеет второе значение, отсылающее к фаллическому культу. Таким образом, Мур, развивавший в своём творчестве тему материнских отношений, нанёс удар ещё и по мужественности, синонимичной в данном случае беспощадности и кровопролитию.

[194] Grohmann W. The art of Henry Moore. London, 1960. P. 217

Глава 2: Основные темы творчества Генри Мура и их семиотическая интерпретация

2. Многоплановость трактовки темы «Мать и дитя»

Первая скульптура на тему «Мать и дитя» была создана в 1922 году, когда Мур ещё учился в Королевском колледже искусств **[ил. 65]**. На этой работе отразилось влияние мексиканской скульптуры и эстетики вортицизма. По всему контуру оставлены грубые следы резца, что придаёт ей незаконченный, но экспрессивный вид, выявляющий природные качества материала. Фигура матери изображена сидящей: её ноги поджаты к туловищу, а руки скрещены на коленях; форма её тела вписана в очертания каменного блока. С правой стороны из-под её руки выступает голова младенца, который, подобно кроту, пытается выбраться наружу. Вся работа очень компактна и прочна. Особенно выделяется неразрывное единство между матерью и ребёнком, которое подчёркивается кубической замкнутостью и отсутствием разделяющих пустот.

Тема оказалась настолько значимой для Мура, что развивалась вплоть до 1983 года, когда была создана одна из последних скульптур, «Мать и дитя: сидячий блок, 1983». Временной диапазон этой темы составляет шестьдесят лет. Все произведения, созданные за это время, отличаются по целому ряду признаков, включая разнообразие материалов, технику обработки, стиль и масштабы. Так, например, только с 1924 по 1936 годы Мур испробовал сразу несколько композиционных решений. Как пишет Уилл Грохманн, «в одном случае Мур помещает ребёнка возле груди; в других — устанавливает его на расстоянии или ритмично сплавляет части двух существ в гармоничную форму колыбели; он может посадить ребёнка на руку матери или поставить его на колено, чтобы их головы оказались на одном уровне. […] Все эти

композиции — не просто вариации: каждая из них — новая задача, поставленная Муром перед самим собой»[195].

Грохман отказывается от употребления термина «вариация», пытаясь сместить акцент в область решения художественных задач и таким образом представить каждую работу как уникальный творческий вызов. Его стремление вполне понятно, поскольку он не хочет умалять значимости одной работы перед другой. Однако если рассматривать весь корпус произведений Мура на тему «Мать и дитя», термин «вариация» начинает выступать не столько как указание на некоторое пластическое отличие, сколько на преломление в каждой работе общего семантического ядра. Вся совокупность произведений представляет выражение одной инвариантной темы, а количество вариаций только подтверждает её широту и неисчерпаемость. В этом смысле тема «Мать и дитя» остаётся неизменной, а её выражение в каждом случае принимает различные формы.

Такой подход во многом облегчает анализ данной темы, объединяя даже визуально непохожие произведения, как, например, указанную выше скульптуру 1922 года, биоморфные скульптуры 1936 года и «Семейную группу, 1947». Однако в то же время возникает вопрос, что же считать тематическим инвариантом, и какой вклад это понятие вносит в осмысление творчества Мура? Исходя из того, что наиболее широкое развитие в творчестве Мура тема «Мать и дитя» получила в 20–30-е годы XX века, обращает на себя внимание тот факт, что как раз в это же время на территории Англии проходило становление различных школ психоанализа, которые также были поглощены темой материнства. Психоаналитический дискурс служил своего рода контекстом для развития темы «Мать и дитя» в творчестве Мура. Стоит привести лишь некоторые из самых известных работ, затрагивающих отношения матери и дитя: М. Кляйн «Анализ младенцев»

[195] Ibid. P. 28

(1926) и «Психоанализ детей» (1938); А. Гессель «Младенчество и развитие человека» (1928); Ф. Гуденаф «Гнев маленьких детей» (1931); Д.В. Винникот «Наблюдение младенцев в стандартной ситуации» (1941); М. Мидлмор «Мать и дитя» (1941). Учитывая, что все эти работы были лишь видимой вершиной, скрывавшей за собой множество конференций, дебатов, статей и отдельных исследований, скульптурная тема «Мать и дитя» была на этом фоне одной из ветвей масштабного процесса по осмыслению материнских отношений.

В основе психоаналитических направлений лежали идеи Фрейда, Юнга и Мелани Кляйн. В частности, один из близких друзей Мура, искусствовед Герберт Рид, был активным участником психоаналитического движения и поддерживал связь с представителями юнгианского направления[196]. Благодаря влиянию Рида, работы Мура часто привлекали внимание психоаналитиков, что, в свою очередь, свидетельствует также об определённом психологическом настрое самих работ. Есть ряд примеров, в которых можно увидеть явный психологический подтекст, как, скажем, в «Сосущем младенце, 1930» из алебастра. Очевидно, что соприкосновение Мура с психоанализом позволяет сформулировать тему «Мать и дитя» как тему отношений между матерью и ребёнком, или как психологическую связь между матерью и ребёнком, выраженную средствами скульптуры. Таким образом, если в творчестве Мура эта тема носит название «Мать и дитя», то её инвариантная формулировка подразумевает определённый психологический компонент, который отражает уникальность подхода Мура к этой теме. В частности, рассмотрение темы «Мать и дитя» в психоаналитическом ключе позволяет противопоставить её теме «Мадонна с младенцем», скульптура которой была создана Муром в 1943 году. Как говорит сам Мур, он долго размышлял о том, как ему перестроить тему «Мать и дитя» так, чтобы её светский характер стал более религиозным. Как он

[196] Рид выступал редактором английского перевода полного собрания сочинений Карла Юнга, активно внедрял психоаналитический метод в изучении искусства.

пишет, «передать это отличие словами довольно непросто, разве только в общем, говоря, что “Мадонна с младенцем” должна обладать аскетизмом и благородством, и даже некоторым величием (священной отчуждённостью), которых не хватает в образе повседневной “Матери с ребёнком”. Я попытался придать ей чувство полного покоя и простоты так, чтобы Мадонна могла бы оставаться в этом состоянии вечно (ей придётся, потому что она сделана из камня)»[197].

На самом деле, Мур не столько размышляет здесь над конкретной пластической проблемой, сколько пытается найти равновесие между двумя историческими парадигмами. С одной стороны, перед ним стояли нормы религиозного искусства, выработанные в эпоху Ренессанса, с другой — язык современного ему модернизма. Задача Мура заключалась в том, чтобы синтезировать их в одной скульптуре. Те прилагательные, которые Мур использовал, чтобы охарактеризовать различие между Мадонной и повседневной матерью, говорят о том, что эта тема должна была быть трактована в религиозных терминах. При этом отсюда также следует, что его предыдущая тема — тема отношений между матерью и ребёнком — должна была быть трактована в психологических терминах. Мур убедительно показал, что «Мадонна с младенцем» и «Мать и дитя» — две совершенно разные темы, между которыми всё же существует связь. Кстати, следует заметить, что после исполнения скульптуры «Мадонна с младенцем», Мур практически перестал развивать тему «Мать и дитя», создав за период с 1943 по 1983 годы не более десяти работ, имеющих к ней прямое отношение. Судя по всему, после «Мадонны с младенцем» содержательная сторона темы материнских отношений была для него окончательно исчерпана. При этом в 1983 году на тему «Мать и дитя» была создана религиозная скульптура,

[197] Grigson G., Newton E. Henry Moore’s Madonna and child // The architecture review, 1944, vol.95, no.569. — P.139

которая была установлена непосредственно в сакральном пространстве собора Св. Павла в Лондоне.

Безусловно тема отношений матери и ребёнка имеет разное проявление в психологическом дискурсе начала XX века и в скульптуре Мура. Психоанализ в прямом смысле рассматривает отношения между реальной матерью и реальным ребёнком, которые интерпретируются в ходе клинических исследований и наблюдений, тогда как отношения матери и ребёнка в скульптуре — это отношения совершенно иного рода, поскольку основа для их возникновения берётся в искусстве, а не в жизни. Мур не анализирует отношения матери и ребёнка: он их создаёт. Он создаёт и мать, и дитя, и между ними выстраивает отношения. Таким образом, развитие темы «Мать и дитя» проходило в двух отличных друг от друга плоскостях: с одной стороны, перед скульптором стоял ряд формальных задач, связанных с отношением между двумя формами, с другой — эти же формы сосредоточили в себе определённый психологический смысл; с одной стороны, возникали вопросы размеров, пропорций, материала и обработки, с другой — вопросы нежности, любви, страха, тревоги и укрытия. Следовательно, в теме «Мать и дитя» выделяются два взаимосвязанных плана: пластический и психологический, которые могут быть также определены как план выражения и план содержания этой темы. Оба плана требуют параллельного анализа, иначе тема неизбежно теряет свою целостность.

Творчество Мура неоднократно становилось предметом психоаналитической интерпретации, как со стороны юнгианского направления, так и со стороны школы объектных отношений Мелани Кляйн. Однако зачастую вместо анализа самих произведений исследователи ставят акцент на личные мотивы Мура или на более широкий круг феноменов, выходящих за пределы его творчества. Последнее характерно для исследования Эрика Нойманна «Архетипические миры Генри Мура», где осуществляется попытка выявить в творчестве Мура глубинные

бессознательные архетипы. Как вспоминает сам Мур: «я начал читать эту книгу, но остановился на половине первой главы, так как я решил, что не хочу подвергаться психоанализу или понимать причину своих действий»[198]. Исследование Нойманна отличается весьма широким проблемным полем, в котором пропадает значимость как отдельных произведений Мура, так и самой скульптуры как искусства. Нойманн писал: «Рождение архетипа феминности у современного человека обозначает в то же время развитие человеческой взаимозависимости, его социального потенциала и растущего сознания единства человечества на Земле. Чувство человеческой солидарности основано на связи с архетипом Великой матери, прародительницы всей жизни, [это и есть – *И.О.*] то первостепенное отношение, которое Мур изображал снова и снова»[199]. Основой для подобной интерпретации могло послужить интервью Мура, в котором он сказал, что тема «Мать и дитя» была для него предметом настоящей «одержимости»[200]. Эта фраза цитируется во многих исследованиях о творчестве Мура, Нойманн же связал её с архетипом Великой Матери, перенеся на всё его творчество в целом. Впоследствии точка зрения Нойманна подверглась критике. Как замечает Эйн Вагнер, «бесконечно повторяемая исследователями Мура фраза используется Нойманном как самодостаточное объяснение его работ, которые широко различаются как по форме, так и по дате создания. Убедить себя в ценности такого объяснения довольно сложно. Что заставляет нас поверить, будто заявление об “одержимости”, неважно насколько оно фундаментальное, позволяет раскрыть проблемы формы, не говоря уже об их восприятии и значении? Мы не можем заявлять, что, так сказать, если Мур

[198] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P. 151

[199] Neumann E. The Archetypal World of Henry Moore. New York, 1959. P.196

[200] G.Grigson, E. Newton. ‘Henry Moore’s Madonna and child’ // The architecture review, may 1944

создавал скульптуры матерей, он был одержим материнством, как и наоборот, одержимость к материнству не требует отражения в форме изваяния»[201].

Несмотря на отрыв архетипического подхода от интерпретации скульптурной формы, он тем не менее позволяет глубоко проникнуть в суть произведений Генри Мура. Так, Джордж Дигби в своей работе «Значение и символ», отталкиваясь от темы «Мать и дитя», выявил в скульптурах Мура ряд символов, которые указывают на архетипическую тему перерождения. Дигби привёл несколько интересных трактовок, способствующих раскрытию содержательного плана этой темы. Ссылаясь на «Полулежащую фигуру, 1946» **[ил. 66]**, Дигби высказал предположение о том, что огромная выпуклость, образующая грудную часть фигуры, есть не что иное, как эмбрион, а вся скульптура представляет для него «распластавшееся бездыханное тело, которое, как какое-то громадное насекомое, испытывает смертельные муки, чтобы выпустить на волю новую жизнь»[202]. С тематической точки зрения это одна из самых многозначных работ в творчестве Мура, поскольку в ней наглядно переплетаются сразу три темы: «Мать и дитя», «Полулежащая фигура» и «Внутренняя и внешняя формы», причём этот архетипический компонент перерождения, о котором говорит Дигби, образуется из синтеза первой и третьей темы, тогда как «Полулежащая фигура» обеспечивает своего рода композиционную основу.

О другой скульптуре Мура, известной как «Семейная группа, 1949–50», Дигби пишет: «Эти призрачные очертания родителей очень сильно контрастируют с упитанными округлыми формами ребёнка. Несмотря на то, что с фронтального ракурса они выглядят массивно, фактически их тела сведены к плоскости, и это тонкое, несубстанциональное качество подчёркивается с особой силой. Это не фигуры из плоти и крови: они

[201] Wagner A. ‘Henry Moore’s Mother’ // Representations No. 65, Winter 1999. P.98

[202] Digby G.W. Meaning and Symbol in Three Modern Artists Edvard Munch, Henry Moore, Paul Nash. London, 1955. P. 83

потеряли их, утратив одно измерение. […] Чувство нереальности сопровождает призрачных родителей; но ребёнок принадлежит к реальному, трёхмерному миру»[203]. В этом отрывке показательно, что Дигби прибег к анализу пространственных характеристик скульптуры, чтобы обосновать мотив последовательного отмирания и возрождения. Однако Дигби не затронул тему «Мать и дитя» напрямую, проанализировав только периферийные работы. В его исследовании тема материнства трактуется исходя из мотива темпорального развития. Дигби не обратил внимания на то, что тема «Мать и дитя» отличается замкнутостью и особым характером межличностных отношений, имеющих как психоаналитическую, так и пластическую стороны.

Более адекватную связь с работами Мура поддерживает школа объектных отношений, основательницей которой была Мелани Кляйн. Обращение к этой школе впервые сделал Герберт Рид в своей книге «Генри Мур: жизнь и творчество, изданной в 1966 году. При описании скульптуры «Мать и дитя, 1953» **[ил. 67]** Рид даёт ей следующую трактовку: «Ребёнок агрессивно атакует грудь матери своим широко раскрытым клювом, в то время как материнский террор изображён в её пилообразной голове. Эта группа настолько близка к иллюстрации психоаналитической теории Мелани Кляйн, что создаётся впечатление, будто бы скульптор имеет о ней первоначальное представление; хотя он и уверяет меня, что это не так»[204]. По всей видимости, Рид имеет в виду ту часть теории Кляйн, которая описывает деструктивные импульсы ребёнка. И действительно, в своей статье об эмоциональной жизни младенца Мелани Кляйн делает ряд суждений, которые напоминают обозначенную скульптуру Мура. Как пишет Кляйн, «если мы рассмотрим картину, существующую в психике младенца, — в том виде, в котором мы можем что-либо узнать о ней ретроспективно в анализе

[203] Ibid, 84

[204] Read H. Henry Moore. A study of his life and work. New York; Washington, 1966. P. 176

детей и взрослых — мы обнаружим, что ненавидимая грудь приобрела орально-деструктивные качества импульсов самого младенца, возникающих в состояниях фрустрации и ненависти. В своих деструктивных фантазиях он кусает и разрывает грудь, уничтожает ее, пожирая. При этом у младенца возникает чувство, что грудь будет атаковать его точно так же. […] Детали его садистических фантазий определяют содержание его страхов, боязни внутренних и внешних преследователей, связанные, в первую очередь, с “плохой” грудью»[205]. Таким образом, если верить Риду в том, что Мур имел некоторое знакомство с теорией Кляйн[206], стоит отметить, насколько глубоко и убедительно Мур смог почувствовать психологию младенца. Очевидно, в этом ему также помог собственный опыт, поскольку его единственная дочь родилась шестью годами ранее.

Описанная скульптура соответствует одной из наиболее радикальных граней в теории Кляйн, в то время как сама теория посвящена более широкому кругу отношений. Теория объектных отношений строится на дихотомии плохого и хорошего, что подтверждается следующим рассуждением Кляйн: «Несмотря на то, что чувства ребенка сконцентрированы на отношениях с матерью, которая кормит его и которая представлена своей грудью, очень рано существуют и другие аспекты отношения к ней; даже очень маленькие дети реагируют на улыбку матери, на её руки, голос, на то, как она держит ребенка и как заботится о его потребностях. Удовлетворение и любовь, которые младенец испытывает в этих ситуациях, в общем помогают нейтрализации тревоги преследования и даже ослаблению чувств утраты и преследования, берущих начало от переживания рождения. Его физическая близость к матери во время кормления — по существу, его отношение к “хорошей” груди — раз за разом

[205] Развитие в психоанализе: Пер. с англ. / Кляйн Мелани [и др.]. — М.: Акад. проект, 2001. С. 291

[206] Предположение Рида совсем небезосновательно, так как книга Кляйн была издана в 1952-ом году, а работа Мура датирована 1953-м годом.

помогает ему преодолевать тоску по потерянному прежнему состоянию и укрепляет его доверие к хорошим объектам»[207]. Этот отрывок говорит о том, что отношения матери и ребёнка, описанные Кляйн, могут распространяться как на указанную выше скульптуру «Мать и дитя, 1953», так и на более раннюю трогательную группу «Сосущего младенца, 1930».

Сопоставление произведений Мура с теорией Кляйн позволяет раскрыть присущую им эмоциональную плоскость. Кроме категорий «плохого» и «хорошего» Кляйн также вводит понятия проекции и интроекции, в рамках которых и происходит установление «хороших» и «плохих» отношений. Механизм этих отношений может быть описан следующим образом: стремление избавиться от внутренних страхов, которые преследуют каждого, заставляет ребёнка отбрасывать их от себя и наделять ими внешние объекты (проекция), но вместе с тем эти объекты, ставшие для него по-настоящему плохими, начинают возвращать ему эти страхи извне, внушая ему ещё больше тревоги и ощущения преследования (интроекция). В то же время, если ребёнок проецирует на внешние объекты хорошие качества, то они начинают выступать для него как поддержка и способствуют ослаблению чувства преследования, а также укреплению внутренней уверенности. Судя по всему, такой механизм действует не только у детей, но и взрослых. Однако основа этого механизма проекций/интроекций закладывается именно на раннем этапе развития, отсюда и интерес психоанализа к отношениям между матерью и ребёнком, ведь первые объекты, с которыми происходит контакт ребёнка, — это его мать и её грудь.

Работу этого механизма в скульптурах Мура можно увидеть без особого труда. Достаточно обратить внимание на такой аспект, как замкнутость большинства его произведений. В отличие, например, от полулежащих фигур, где определяющую роль играет связь с внешним пространством, скульптуры

[207] Развитие в психоанализе: Пер. с англ. / Кляйн Мелани [и др.]. — М.: Акад. проект, 2001. — С. 292

на тему «Мать и дитя», как правило, замкнуты на себе и окружены невидимым ореолом, закрывающим их от внешнего мира. Такая связь между матерью и ребёнком отражает состояние ранней психики младенца, для которого не существует никаких других объектов, кроме его матери. Причём, как видно во многих работах, — например, в биоморфной «Мать и дитя, 1936» — ребёнок и мать разделяют в пространстве одно общее тело **[ил. 68]**. Ребёнок сидит на матери, но вместе они как будто окутаны тонкой оболочкой. Такое «прикрепление» прослеживается во многих работах Мура, и Кляйн называет его «проекцией любовных чувств»[208]. То есть, возвращаясь к описанным выше отношениям, Мур всё-таки стремится изображать их хорошую сторону.

Важно отметить, что Мур настолько глубоко погрузился в психологию ребёнка, связанную с его отношением к материи, что авторское присутствие Мура практически нивелировалось. Так, если «Сосущий младенец, 1927» года всё ещё воспринимается глазами наблюдателя как посторонняя сцена, то в другой версии этого сюжета в скульптуре «Сосущий младенец, 1930» — картина отношений приобрела форму ощущений самого ребёнка **[ил. 69 – ил. 70]**. Задачи репрезентации перешли здесь на новый уровень: вместо реалистичного изображения ребёнка, прижатого к груди, Мур изобразил всю группу в терминах взаимной нежности и любви, использовав для этого язык полуразмытых сновидений. Для этой цели он выбрал очень удачный бледно коричневатый алебастр со светлыми прожилками, которые естественно растягиваются от одной материнской груди к другой, напоминая лёгкую молочную пенку. Яркий свет делает грудь похожей на две жемчужины. Скульптура как будто выходит из сгустка сновидений. Грудь снизу ложится на руку младенца, грудь сверху приподнята к его голове и тоже прижимается рукой. Размер груди сознательно уменьшен, и из-за этого ребёнок кажется

[208] Там же. С. 300

гораздо крупнее, чем он есть на самом деле, но, возможно, именно такая картина выстраивается в его детской психике. Он обнимает грудь как часть своего существа, и это убедительно подкрепляется фрагментарностью и закруглённостью всей сцены.

Ещё один взгляд на отношения матери и ребёнка раскрывается в работах Дональда Винникота, который продолжил линию Мелани Кляйн. В его теории материнская грудь по-прежнему присутствует в сознании ребёнка как объект, связанный с его внутренними переживаниями, однако Винникот встраивает эту модель в более широкую систему, предполагающую возможность перехода от внутренних отношений к внешнему миру. Для него возникающие в раннем сознании ребёнка импульсы представляют собой интерес не столько своим эмоциональным качеством, как для Кляйн, сколько выражением созидательных способностей или креативности ребёнка[209].

Впервые аналогия между теорией Винникота и творчеством Мура была проведена Питером Фуллером[210], согласно которому Мур и Винникот обладают общими взглядами на отношения матери и ребёнка как на отношения между человеком и природой. По словам Фуллера, материнские отношения для Винникота были самой главной областью его интересов. Он подходил к ней с глубоким чувством сопереживания, основанном на исключительном профессиональном опыте (за весь период работы к нему обратилось около 60 000 матерей). Как пишет Фуллер, «Винникот не признавал идею о том, что “отношение тела как единицы предшествует отношениям двух тел”: он утверждал, что в самом начале “нет индивидуального объекта, а есть система, состоящая из индивида и среды”. Винникот описал ребёнка так, будто он закутан [enveloped — *И.О.*] внутри обуславливающей и содержащей его среды (матери), о чьей поддержке и

[209] Винникот Д. Игра и реальность. — М., 2002. — С. 56

[210] Автор так и не смог закончить исследование, оставив только черновики, которые были опубликованы под редакцией Энтони О’Хира в 1993 году.

защите он узнаёт только постепенно. […] Винникот полагал, что ребёнок осуществляет свой первый контакт с реальностью через “моменты иллюзий”»[211]. Винникот сохранил связь между матерью и ребёнком, которая была описана Кляйн, но придал ей более интенциональный характер.

В своей работе «Игра и реальность» Винникот провёл следующий анализ: «В самом начале, адаптируясь к ребенку на все 100%, мама дает ему замечательную возможность иллюзии, что её грудь является частью ребенка. Материнская грудь находится как бы под магическим контролем ребенка. […] Грудь матери воссоздается ребенком вновь и вновь, за пределами способности ребенка любить или, можно сказать, сверх потребности. У ребенка развивается субъективный феномен, который мы называем “материнской грудью”[212]. Реальная грудь матери — в нужное время оказывается там, где ребенок готов к творчеству. […] Вначале ребенок не знает, что должен создавать. И в этот момент появляется мама. Обычно она даёт ребенку грудь и свое потенциальное стремление накормить. Если мать достаточно хорошо адаптирована к нуждам ребенка, у него возникает иллюзия, что существует внешняя реальность, которая соответствует собственной способности младенца создавать что-то новое»[213]. В отличие от Кляйн, Винникот не ограничивается отношениями между матерью и ребёнком, и преодолевает их, чтобы показать, как продолжается дальнейшее развитие ребёнка без матери. Таким образом, мать не только служит объектом проекции любовных и деструктивных импульсов, как в теории Кляйн, но и обеспечивает его переходным пространством для последующего контакта с реальностью. Этот ракурс задаёт в теме отношений между матерью и

---

[211] Fuller P. Henry Moore: an interpretation. London, 1993. P. 72

[212] Примечание Винникота: «Я включаю сюда все способы материнской заботы. Когда говорят, что материнская грудь первый объект в жизни ребенка, под словом "грудь я полагаю, понимают как способ материнского ухода, так и реальное человеческое тело. Можно быть хорошей матерью (в моем понимании этого слова), вскармливая ребенка и из бутылочки.

[213] Винникот Д. Указ соч. С.12-14

ребёнком линию пластического взаимодействия, которая может быть выражена средствами скульптурного языка.

Основная концепция теории Винникота сосредоточена вокруг представления о том, как происходит разрушение иллюзий. Говоря о ранних стадиях развития ребёнка, он связывает этот процесс с отрыванием от груди. Как пишет Винникот, «раньше ребенок был с матерью одним целым, а теперь он отделяет ее от собственной личности, а мама, в свою очередь, все меньше и меньше подстраивается к потребностям ребенка (как по причине того, что она сама выходит из состояния сильнейшей идентификации со своим ребенком, так и потому, что она видит новую потребность ребенка, потребность ребенка в матери как отдельном от него существе)»[214]. Процесс отлучения от груди — это важный этап в жизни и воспитании любого младенца. Ребёнок теряет источник удовлетворения своих потребностей и становится более самостоятельным, а значит и его потребности приобретают иную форму и требуют поиска новых источников своего удовлетворения. Его начинают интересовать все предметы, находящиеся в поле зрения, и он начинает устанавливать с ними отношения. Отсюда возникают две различные проекции: 1) ребёнок чувствует себя оторванным от внешнего мира, замыкаясь на себе, или пытается компенсировать этот разрыв, начиная экспансию внешнего мира и активное присвоение его объектов; 2) ребёнок ощущает неразрывную связь внешнего мира со своим внутренним и тогда чувствует себя встроенным в его систему. Несложно заметить, что для работ Мура, со всей их открытостью к внешнему миру, характерен именно второй вид отношений.

По мнению Питера Фуллера, теория Винникота находит отражение в позднем творчестве Мура. Как пишет Фуллер, «в его [Мура — *И.О.*] последних работах, где тело женщины представлено как дрейфующие скалы,

[214] Там же. С. 85

он передаёт тот аспект материнско-детских отношений, который так сильно влияет на последующую жизнь: наше чувство полноты и фрагментарности, разделения и единства, фрустрации и благополучия, не только относительно матери, но и относительно самой природы»[215]. Фуллер не отсылает к теме «Мать и дитя» напрямую и выделяет её только как мотив. Однако если проанализировать одну из последних работ на эту тему — «Мать и дитя: сидячий камень, 1983» — станет очевидно, насколько взгляды Мура соответствуют концепции Винникота.

Скульптура «Мать и дитя: сидячий камень, 1983» обладает таким же замкнутым контуром, как и другие работы на эту тему **[ил. 71]**. Мать и дитя сосредоточены друг на друге, их лица обращены внутрь, закрываясь от возможного внешнего вторжения. Нижняя часть материнского туловища слита в едином вытянутом блоке, обозначенном грубыми широкими гранями, которые отсылают к ранним каменным скульптурам Мура. Средняя часть расширяется подобно листку и завершается в области шеи, из которой одновременно выходят и голова, и рука. Голова представлена в форме цилиндра с тремя острыми гранями, где боковые грани формируют контур лица, а средняя грань разделяет его по оси, направленной к ребёнку. Вырастающая из шеи рука сочетает в себе органическую силу и вольный биоморфизм, присущий рисункам Мура 30-х годов. При этом стоит отметить, что её кисть сделана по слепку реальной модели, и поэтому на фоне всей скульптуры отличается особым драматизмом. Вторая рука выполнена в форме полусферической подставки и поддерживает фигурку младенца. Своей формой она напоминает миску и отсылает к рисункам из бомбоубежища. Фигура младенца выполнена с ещё большей степенью абстракции. Со стороны спины его тело напоминает форму овальной личинки, лицо похоже на песочный кулич, а в нижней части его легко можно спутать с крючком для

[215] Fuller P. Op. cit. P. 88

полотенец. Судя по нежности, с которой мать обращена к своему ребёнку, и по напряжённости, с которой он отвечает ей, между ними установлена очень интенсивная психологическая связь. В отличие от ранних скульптур на тему «Мать и дитя» отношения матери и ребёнка запечатлены здесь на совершенно иной стадии развития, которая, согласно теории Винникота, связана с отлучением от груди.

В поддержку этого предположения выделяется ряд значимых деталей. Композиция скульптуры разделена по вертикальной оси на две половины: ребёнок находится в левой половине, тогда как материнская грудь смещена от него в правую половину. Встречным движением мать подаёт ему свою руку, как бы подхватывая ребёнка и приводя композицию в равновесие. Голова ребёнка обращена к чёрному кружку в груди, который явно символизирует утрату и пустоту. Его лицо упрощено до формы усечённого конуса и выглядит обрубленным, как сучок, торчащий из дерева. При этом острая грань, обозначающая черты материнского лица, напоминает наточенный клинок топора, что в метафорическом плане совершенно бесспорно указывает на процесс отсечения. Учитывая, что в период работы над этой скульптурой дочь Генри Мура находилась в конфликте со своим отцом, уехав от него в Южную Африку[216], такая интерпретация находит и биографическое обоснование. Однако самая существенная особенность, делающая эту работу по-настоящему близкой к теории Винникота, заключается в том, что, в отличие от других скульптур на тему «Мать и дитя», эта работа предполагает установку в открытом пространстве. Таким образом, отделяясь от матери, ребёнок в прямом смысле переходит во внешний мир, сохраняя скрытую психологическую привязанность.

Как было отмечено выше, тема «Мать и дитя» носит двойственный характер. С одной стороны, эта тема пронизана психологическими

[216] Berthoud R. The life of Henry Moore. London, 1986. p. 391

отношениями, с другой — обладает очень конкретным формальным выражением. Как писал Мур, «для скульптора эта тема представляет собой отношение большой формы к малой и зависимость малой формы от большой. Она призывает к выражению двух основных видов человеческого опыта: быть ребёнком и быть родителем»[217]. Мур не ставит перед собой задачи имитации материнских отношений в скульптуре. Для него быть ребёнком равносильно тому, чтобы быть маленькой формой, а быть родителем равносильно тому, чтобы быть большой. Мур прежде всего рассуждал как скульптор, и психологические отношения между матерью и ребёнком трактовались им как пространственные отношения между двумя формами. Как говорит его дочь Мэри Мур, «что его восхищало в беллиниевской “Мадонне с младенцем” — это соотношение между большой головой и маленькой головой, и ещё руки — маленькие и большие, и соотношение между ними всеми»[218]. Своей скульптурой Мур убедительно показал возможности пластического языка, который позволяет предельно точно передать самые тонкие с психологической точки зрения отношения.

Мур сознательно не давал себе уходить в область чистой психологии и не хотел отказываться от своего чувства формы, поэтому неудивительно, что параллельно с темой «Мать и дитя» Мур развивал другую формальную линию своего творчества, которая выразилась в мотиве двух форм. Этот мотив имел для Мура самостоятельное значение и послужил основанием для появления таких работ, как «Две формы, 1934» **[ил. 72]**. В отличие от работ на тему «Мать и дитя», эта скульптура уже не обладает столь яркими гуманистическими чертами, но в то же время её нельзя назвать совершенно беспредметной. Так, например, в одной из энциклопедий по современному искусству скульптура «Две формы, 1934» сопровождается следующим

[217] Moore H. (text), Finn D. Henry (ed.) Henry Moore at the British museum. New York, 1981. P.125

[218] Генри Мур и классический канон современной скульптуры [Каталог]. — М.: Музеи Московского Кремля, 2012. С. 75

описанием: «Воплощая идеи незащищённости и оберегания, эти так нежно и ласково обнимающие друг друга формы становятся простейшим изображением отношений матери и ребёнка. Одна форма, как чувствуется, может протянуться, чтобы обхватить и накрыть другую, или наоборот, небольшая форма может плотно и практически незаметно войти в другую. Гораздо большее, чем формальные “внутренние-внешние” отношения, выражено в этой скульптуре из двух частей»[219]. Описывая эту скульптуру, авторы данной статьи безусловно полагались на осведомлённость об остальных скульптурах Мура. Однако, даже не зная о них, при столкновении с данной работой возникает желание описать её абстрактные формы исходя из темы материнства. Несмотря на то, что в композиции нет ни одной черты, намекающей на мать и дитя, и что гораздо больше эта скульптура похожа на перчатку и бейсбольный мячик, пространственная связь между двумя формами обладает такими характерными качествами, как индивидуальность и интенциональная напряжённость. Одна форма именно стремится накрыть и обхватить другую.

Для Мура чувства, которые просыпаются в матери по отношении к ребёнку, не связаны с её социальной ролью, ответственностью или романтическими представлениями о семье, а продиктованы тем пространственным ощущением тела, которое находится в пропорциональном отношении к другому, маленькому телу. Если по статистике средний рост новорожденного ребёнка достигает около 50 сантиметров, значит соотношение между матерью и ребёнком доходит до масштабов 1:3–1:4, в массе же это соотношение ещё больше: 1:20–1:30. Когда Мур говорит о маленькой и большой формах, он имеет в виду именно эту пропорциональную связь. Таким образом, конкретные пропорции заставляют мать ощутить в своём теле источник притяжения для младенца. Эстетические

[219] Honour H., Fleming J. A world history of art. London, 2005, P.828

категории уже не играют весомой роли: ребенок может и не быть «красивым», но всегда будет маленьким, и именно это — основа для их взаимосвязи. Именно отсюда возникает стремление обнять и укрыть его собой; именно так в некоторых работах Мур представляет фигуру матери, делая её похожей на плотное одеяло или большую скалу. Достаточно привести фигуру матери из «Семейной группы, 1947» или ранней «Мать и дитя, 1924–25», а также воспоминание Мура о его собственной матери, которое он дал в интервью Джону Хилперну. Говоря о своих работах, Мур отмечает, что «не стремясь к этому намеренно, они [его скульптуры – *И.О.*] стали такими всего лишь потому, что таков опыт моего воспитания и отношения к собственной матери. Она была для меня абсолютной стабильностью, скалой, моей единственной в жизни защитой. Если она уходила, я боялся, что она не вернётся. Так что неудивительно, что женщины обладают таким чувством и что мои скульптуры [посвящены – И.О.] именно зрелым женщинам, а не молодым»[220]. В своём воспоминании Мур пытался воспроизвести те ощущения, которые вызывало у него нахождение рядом с матерью. Сам он, будучи ребёнком, испытывал пространственную связь с матерью, которая была обусловлена его психологической привязанностью. При этом в своей скульптуре он стремился установить такие пространственные соотношения между двумя формами, которые соответствовали бы проекции отношений между матерью и ребёнком. Поэтому инвариантом темы «Мать и дитя», её семантическим ядром в творчестве Мура, выступает именно тождественная связь между пространственными и психологическими отношениями, которая воплощается средствами скульптурного языка и определяет его гуманистическое видение.

[220] Hielpern J. ‘The Master touch’ // The Observer, 30 apr. 1972 p.33

2.2. Своеобразие пластической трактовки темы «Полулежащая фигура»

Тема «Полулежащая фигура» представляет собой одну из самых крупных тем в творчестве Генри Мура. Её развитие продолжалось на протяжении более 50 лет и привело к появлению целого корпуса произведений, сочетающих в себе самые разные пластические решения и оригинальные трактовки. Само разнообразие «Полулежащих фигур» безусловно свидетельствует о многогранности этой темы и её неисчерпаемых выразительных возможностях. Однако в первую очередь эта тема позволила Муру сформулировать ряд проблемных задач, которые отражали специфику скульптурного языка. Как говорил сам Мур в интервью Джону Расселу: «Я хочу быть свободным от необходимости искать “причину” для создания своей “Полулежащей фигуры”, также как и хочу быть освобождённым от поиска её “значения”. Для любого художника жизненно важно иметь такой сюжет, который позволяет ему пробовать всевозможные формальные идеи. […] В моём случае, “Полулежащая фигура” как раз и предоставляет такую возможность. Исходная тема задана. Она создана для вас, вы её знаете, и она вам нравится, так что внутри неё, внутри этой темы, над которой вы уже работали десятки раз, вы свободно можете изобрести совершенно новую форму-идею»[221]. Стремление Мура оградить себя от поиска причины и значения своих работ свидетельствует о крайне глобальном размахе его творчества. Сам процесс формотворчества предполагал для Мура двустороннюю связь между такими понятиями, как «форма» и «идея»: форма не столько была для него конкретным воплощением идеи (причины, значения), сколько сама была идеей его пластического сознания. И такой подход, безусловно, раскрылся не только в теме «Полулежащая фигура», но и в других его произведениях. В свою очередь, именно полулежащие фигуры

[221] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.212

давали ему широкую тематическую свободу для раскрытия указанных пластических мотивов.

Несмотря на то, что некоторые произведения Мура поддерживают визуальные связи с работами других скульпторов и художников, это не даёт оснований для пересечения их концептуальных областей. Например, изваяние мексиканского бога дождя Чакмола оказало локальное влияние лишь на несколько формальных элементов в скульптуре Мура, таких как перпендикулярная постановка шеи, выбор точек опоры и поворот головы. При этом влияние женских фигур Пикассо (периода погружения в неоклассику), Майоля или Микеланджело, представлявших образцы европейской пластики, проявляется только в совпадении таких выразительных мотивов, как, например, массивность, горизонтальная ориентация или контрапост. Таким образом, параллели с творчеством других художников не дают полного обоснования темы «Полулежащая фигура» и не раскрывают представления о работах Мура.

Как известно, «Полулежащие фигуры» Мура не были связаны ни с конкретным человеком, ни с мифологическим персонажем, ни с аллегорической фигурой. Они лишь указывают на определённое женское начало и, как полагает Эрик Нойманн, раскрывают его на глубоком архетипическом уровне[222]. Тем не менее из слов самого Мура понятно, что его интересовали исключительно формальные, а не психологические аспекты. Даже очевидные связи с женским телом уступают место более широким задачам формотворчества, поскольку за каждой его скульптурой стоит общее видение человеческой фигуры и поиск универсальных форм воздействия. Более того, учитывая количество формальных вариаций и разнообразие материалов, можно предположить, что Мур не преследовал иной цели, кроме

[222] Neumann E. The archetypal world of Henry Moore. New Jersey.: 1959. 200 p.

как осмысления выразительных и коммуникационных возможностей самого скульптурного языка.

«Полулежащие фигуры» — это скульптурный феномен, обособленный от предшествующих и современных скульптурных тенденций и при этом отличающийся очень тесной внутренней взаимосвязью. Об этом, в частности, говорит само название этих работ, поскольку каждая из них непременно называется «Полулежащей фигурой». К примеру, «Полулежащая фигура, 1929» и «Полулежащая фигура, 1958–59» — в целом очень разные работы как по своему масштабу, так и по трактовке формы, однако бесспорно, что они принадлежат общей концепции. Иногда к названию отдельных скульптур также добавляется место их расположения: так, например, «Полулежащая фигура, 1929» известна как фигура города Лидс, а «Полулежащая фигура, 1958–59» называется фигурой ЮНЕСКО, потому что расположена перед штаб-квартирой этой организации в Париже. Такое добавочное название позволяет выделить эту скульптуру из общего корпуса произведений и в то же время отразить её социальную и культурную значимость. Однако название не даёт общего понимания ни самой скульптуры, ни её многогранной темы. В конце 70-х годов Мур также пытался заострить название своих скульптур на специфических компонентах, как, например, в случае с «Полулежащей фигурой: дыры, 1976–78», «Полулежащей фигурой: рука, 1979», «Полулежащей фигурой: углы, 1979» и «Полулежащей фигурой: локоть, 1981». Однако даже такие уточнения удерживают все произведения в рамках обозначенной темы.

Сама формулировка темы — «Полулежащая фигура» — уже обладает достаточной ёмкостью для того, чтобы можно было вывести её фундаментальный признак, связанный с ориентацией фигуры в пространстве. Как говорит сам Мур, «есть три основные позы человеческой фигуры. Одна — стоящая, другая — сидящая и третья — лежащая. Теперь представьте, что вы хотите высечь человеческую фигуру из камня, как это делаю я, и стоящая

поза вам не подойдёт. Камень не такой крепкий, как кости, и фигура сломается в коленях и выше. […] Однако с сидящей или лежащей фигурой об этом не приходится волноваться. А между этими позами достаточно вариаций, чтобы занять скульптора на целую жизнь… При этом полулежащая фигура обеспечивает больше свободы как композиционно, так и пространственно. Сидящей фигуре нужно всё-таки на чём-то сидеть — вы не можете отделить её от пьедестала. Полулежащая фигура может лежать на любой поверхности. Она свободна и устойчива одновременно. Она соответствует моему представлению о том, что скульптура должна быть неизменной и продлеваться в вечности. При этом она спокойна. И она меня устраивает — если вы, конечно, понимаете, о чём я говорю»[223]. В этой цитате стоит отметить сразу два значимых момента, раскрывающих тему «Полулежащая фигура». Во-первых, поскольку это скульптурная тема, её формулировка определяется возможностями и ограничениями скульптурного языка, которые, в свою очередь, основаны на взаимоотношении между фигурой человека и пространством. Во-вторых, эти взаимоотношения определяются тремя основными положениями: стоящим, сидящим и лежащим. Именно эти три положения на протяжении всей истории скульптуры выступали как генеральные линии, по которым развивался скульптурный язык, образуя разнообразие масс, объёмов и плоскостей. При этом именно от этих трёх положений Мур отказывается, когда выбирает полулежащую фигуру.

«Полулежащая фигура» в творчестве Мура отражает не столько промежуточное положение, определённый момент движения или состояния человека (вроде пробуждения, подъёма, падения или покоя), сколько положение, несводимое к системе отношений между пространством и формой, но образующее их интеграцию в самом себе. Это исключительное

[223] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.218

положение позволило Муру выйти за пределы сложившихся скульптурных канонов и раскрыть область для анализа самого скульптурного языка. Взаимоотношение между пространством и формой, лежащее в основе скульптурного языка, было одним из важнейших концептуальных моментов в творчестве Мура, который можно объяснить исходя из следующего рассуждения: простая лежащая фигура ориентирована горизонтально и поэтому параллельна горизонтальной оси пространства, тогда как стоящая и сидящая фигуры ориентированы вертикально и поэтому принадлежат вертикальной оси пространства; кроме того, что обе оси отражают лишь одну сторону интеграции формы с пространством, вертикальная ось ещё и вступает с ним в определённое противоречие ввиду сложившейся модели восприятия. Как пишет Розалинд Краусс, «сама вертикальность заявляет, что поле репрезентации скульптуры существует отдельно от реального мира, и эту отдельность традиционно обозначает вертикальный пьедестал, поднимающий произведение искусства над землей, выносящий его из пространства реальности»[224]. В отличие от трёх обозначенных положений, в полулежащей фигуре достигается тот баланс, при котором горизонтальная ось остаётся параллельной земле и при этом дополняется вертикальной. Этот момент следует особенно подчеркнуть в свете рассуждений о том, что «Полулежащие фигуры» Мура характеризуются именно своей горизонтальностью. Как пишет Уильям Такер, обсуждая ретроспективную выставку Мура 1968 года, «…наиболее плодотворный вклад Мура заключается в том, что он открыл или по крайней мере утвердил горизонтальную ось в [практике] современного искусства»[225]. Это рассуждение справедливо лишь отчасти. Мур, безусловно, показал возможности горизонтальной артикуляции, но его скульптуры не исключают

[224] Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С.80

[225] Tucker W. ‘Moore at the Tate’ // Studio international. 1968 oct. P.124

также и вертикальности, что в особенности подтверждается масштабом некоторых произведений, которые совпадают или превышают естественные размеры человеческого тела. Вертикальная ось отражает перпендикулярное отношение к земле и подчеркивается восходящей линией от локтя до головы. Если в лежащей фигуре голова всегда опущена либо находится под незначительным углом, то в полулежащей фигуре Мура она всегда поднята под прямым углом. Вместе с тем влияние головы на общую композицию заметно ослаблено, благодаря чему вертикальность не вступает в противоречие с горизонтальной осью и равнозначно её дополняет. Полулежащая фигура ориентирована Муром и горизонтально, и вертикально, но это слияние выполнено настолько органично, что кажется, будто фигура вообще не привязана ни к одной из осей, а воплощает в себе пространство в его неделимости.

На самом деле, тот факт, что Мур «открыл» горизонтальную ось весьма второстепенный (подобная скульптура встречается у Майоля и восходит к античности): гораздо важнее, что в полулежащей фигуре он сумел выразить концепцию единого пространства-формы. В одном из своих рассуждений он так и говорит: «Пространство и форма суть одно и то же. Невозможно понять пространство без понимания формы»[226]. Придя к равновесию между горизонтальной и вертикальной осями, Мур установил гомологичную связь между пространством и формой. Вертикальность и горизонтальность, присущие полулежащей фигуре, преподносят её одновременно как форму-из-пространства и как пространство-в-форме. Обе категории переплетаются друг с другом в конечном произведении, и уже в этом качестве полулежащая фигура выступает в открытом природном пространстве. Традиционная система отношений пространства и формы, на которой строился язык

[226] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.118

скульптуры, с приходом Мура сменилась системой отношений пространства-формы и пространства.

Тем не менее отношения пространства и формы не всегда определяются ориентацией и в каждой культуре формируются по-своему исходя из видения окружающего мира. Так, например, европейский пейзаж как изображение природного пространства, как правило, ориентирован горизонтально, при этом в китайской живописи пейзаж может разворачиваться и по вертикали. Такое различие говорит о том, что представление о пространстве складывается по-разному, а интеграция пространства и формы зависит не только от ориентации, но и от других факторов, как-то: очертаний, прозрачности или распределения пустот. Вертикальный ствол дерева не всегда противопоставляется линии горизонта, а сплошной горизонтальный забор не всегда с ней сливается; характер связей также определяется психологией восприятия.

В этом смысле рассмотрение полулежащих фигур Мура нельзя отрывать от европейской и, в особенности, от английской культуры, где вопрос интеграции пространства и формы вызывает параллель с отношениями между человеком и природой. Именно эти отношения задали вектор, по которому Мур пришёл к объединению пространства и формы в рамках своей скульптуры. В «Полулежащих фигурах» Мура форма всегда коррелирует с человеком, а пространство — с природной средой. Таким образом отношения пространства и формы, характерные для пластических поисков Мура, переплетаются с отношениями человека и природы, отражающими его гуманистическое видение.

Первоначально стремление ввести в художественную практику изображение человека на фоне природы таким образом, чтобы установить между ними геометрическое подобие, прослеживается ещё в живописи Джорджоне. На его картине «Спящая Венера, 1510» на переднем плане изображена полулежащая женская фигура, тело которой от локтя до кончика

носка практически полностью занимает переднюю плоскость картины, тогда как на её фоне раскрывается ритмичный природный ландшафт **[ил. 73]**. Плавные очертания женской фигуры отражают скаты уходящих вдаль холмов и вместе с ними подчеркивают перспективное устремление к отдалённой точке схода. Таким образом, построение пространственных отношений подчиняется исключительно поэтическим задачам и отражает гуманистическое видение Джорджоне, который, как известно, стремился установить подобие между человеком и природой. Согласно Эрнсту Гомбриху, «Джорджоне мыслил природу, человека и его создания в единстве, охватывал единым взором непрерывную целостность земли и её растительного покрова, световоздушной среды, облаков, людей, мостов и городских построек»[227]. Безусловно Мур также следовал этой гуманистической традиции и стремился установить взаимосвязь человека и природы, но не линейными, а трёхмерными средствами.

Отношения человека и природы преобладали в теме «Полулежащая фигура» и представляли неизменный инвариант этой темы, сохраняя постоянство на протяжении всего творчества Мура несмотря на чередование материалов и разнообразие формальных идей. В свою очередь, стремление Мура к раскрытию этого инварианта определяется сферой самой английской культуры, где отношения человека и природы затрагивают не только области литературы, философии, живописи и архитектуры, но также пронизывают английский быт, науку, религию и даже экономику[228], — одним словом, всю социокультурную жизнь. Как полагает Питер Харман, автор книги «Культура природы в Великобритании», осмысление отношений человека и природы в рамках английской культуры продолжалось на протяжении около двухсот лет:

---

[227] Гомбрих Э. История искусства. М., 2013. С. 331

[228] Как указывает Маргарет Шабас, теория рыночных отношений Адама Смита построена на аналогиях с законом тяготения Ньютона и пищевой цепочкой Линнея (Margaret Schabas, The Natural Origin of Economics. Chicago, 2005).

начиная с эпохи Просвещения, заканчивая поздним романтизмом. Этот процесс имел прочную опору как в развитии естественной науки, так и в естественной теологии, начавшей постепенное отступление от христианских догматов. Харман опирается на большой корпус источников, делая отсылки к трудам Джозефа Аддисона, Фрэнсиса Хатчесона, Джорджа Тернбулла, Дугальда Стюарта, и выявляет основу для формирования в рамках английской культуры эстетики, пронизанной отношениями человека и природы. Как пишет Хартман, «в XVIII веке философская мысль, [стремившаяся дать – *И.О.*] эстетическую оценку природе, формировалась под руководством языка дизайна. Произведения природы, так же, как и произведения искусства, рассматривались как артефакты: мастерство человека, выражавшееся в изготовлении произведения искусства, имело аналог в природной организации, созданной и спроектированной [designed — *И.О.*] Богом»[229]. Таким образом, параллель, проведённая в XVIII веке между произведением искусства и произведением природы, позволила художникам сформировать особое видение как по отношению к природе, так и к собственному творчеству.

Благодаря развитию естественной науки, многие природные процессы, вызывавшие ранее изумление человека, получили описание и закрепились в языковых формах. Природа, следовательно, заняла своё место в культуре и не только стала объектом активного осмысления, но и сама начала влиять на сознание человека, позволяя ему находить новые способы выражения своих мыслей и чувств. Так, понятие «возвышенного», прежде входившее в область религии, стало постепенно приобретать ассоциации в окружающей природе. Как пишет Харман, «“возвышенное” выражает горные высоты, широту океана и вселенной, и они ассоциируются с религиозными стремлениями человечества»[230]. Таким образом, наблюдения за природой привели к

[229] Harman P.M. The culture of nature in Great Britain. Yale, 2009. P.51

[230] Ibid. P.48

выработке в английской культуре области соприкосновения между различными явлениями природы и творческой деятельностью человека. Наиболее точно эта область отражается в понятии «design», которое не имеет однозначного перевода на русский язык и используется во многих трудах по эстетике, а также встречается в стихах Александра Поупа[231]. Понятие «design» стало своего рода центром английской эстетики и продолжает доминировать в английском эстетическом сознании вплоть до настоящего времени, хотя сейчас оно уже связано с применением высоких технологий. Особенность этого понятия заключается в том, что на семантическом уровне оно совмещает в себе сразу два значения. С одной стороны, дизайн предполагает авторский замысел, с другой — детальный план его практического воплощения. В этом смысле язык дизайна, на который ссылается Харман, аналогичен языку природы, в котором выражается божественный замысел и происходит его конкретное воплощение. В то же время язык дизайна доступен и человеку, творческая деятельность которого также основана на сочетании воображения и воплощения. Поскольку понятие дизайна предполагает неразрывную связь между замыслом и воплощением, именно в области дизайна произведения природы могут сопоставляться с произведениями искусства. Таким образом, отождествление искусства и природы было первым этапом на пути к формированию эстетического пространства, где человек мог осуществлять взаимодействие с природой на уровне сходства творческих принципов, что проявлялось как в образовании метафорических ассоциаций, так и в стремлении к органичному сочетанию частей в рамках произведения. Развитие этого взаимодействия отразилось в английской поэзии, живописи, архитектуре и ландшафтном дизайне. Скульптура не была вовлечена в этот процесс по той причине, что язык скульптуры в том виде, в котором он существовал в XVIII и XIX веках, не мог

[231] Pope A. Epistles to Several Persons: Epistle IV, To Richard Boyle // Select works of British poets by Dr Aikin. London, 1820 pp. 379 - 381

отразить столь глубокого взаимодействия между человеком и природой. Поэтому, когда Генри Мур затронул тему человека и природы в XX веке, перед ним стояло множество вопросов, которые так и не были решены в своё время и сформировали своего рода культурные лакуны, которые требовалось заполнить с помощью обновлённого скульптурного языка.

В своём диалоге с английской культурой Мур опирался не столько на прямой опыт скульпторов, сколько на взаимосвязь скульптуры с поэзией, живописью и архитектурой. Неслучайно, что тема человека и природы приобретает особый размах именно в «Полулежащих фигурах» Генри Мура, так как именно они давали концептуальную базу для сочетания поэтических и архитектурных приёмов. Даже сам Мур не мог провести чётких границ, позволявших отделить скульптуру от архитектуры и поэзии. Так, в одном из интервью он говорит: «Скульптура — это очень практичное искусство. Оно не такое, как поэзия, которая требует воображать то, что вы желаете показать. В скульптуре вам нужно это произвести. Это реальный процесс, как постройка дома. Вам нужно соотносить его с людьми, которые будут в нём жить»[232]. При этом в другом месте он говорит об одной из своих скульптур: «Эта скульптура представляет смесь человеческой фигуры и пейзажа — метафору отношений между человечеством и землей точно такую же, как поэма»[233]. Таким образом, выделение в скульптуре поэтического и архитектурного начал свидетельствует о том, что Мур применял приёмы одного искусства и синтезировал их с приёмами другого искусства в рамках человеческой фигуры, которая представляла исключительную область его скульптурного языка.

В свою очередь, поэзия и архитектура представляют собой два совершенно разных полюса, которые предполагают смещение в сторону противоположных творческих принципов. Несложно заметить, что

---

[232] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.199

[233] Ibid. P.289

деятельность архитектора всегда связана с решением таких практических задач (выбор местоположения, распределение нагрузки, формирование внутренних объёмов и прочее), которые больше относятся к точности естественных наук, чем к раскрытию душевных переживаний и человеческих стремлений, что, конечно же, представляет область поэзии и религии. Таким образом, определяя границы скульптуры между архитектурой и поэзией, Мур имеет в виду не столько конкретные виды искусства, сколько определённое видение творческих задач. С одной стороны, он выделяет практические задачи, относящиеся к окружающей реальности, с другой — поэтические, имеющее отношение к миру воображаемого. Так или иначе, именно в теме «Полулежащая фигура» оба направления сочетаются наиболее тесным образом. Полулежащая фигура — это одновременно и внушительное сооружение в окружении природного ландшафта, и вдохновлённая метафора, пронизывающая отношения человека и природы.

К тому моменту, когда Мур начал разрабатывать свою тему в скульптуре, до него уже был накоплен как поэтический, так и архитектурный опыт в области взаимодействия между человеком и природой. Поэтическое видение природы начало формироваться в английской культуре с начала XVIII века. В 1704 году английский поэт Джеймс Томсон написал знаменитую поэму «Времена года», которая состояла из четырёх частей: «Зима», «Лето», «Весна», «Осень». Каждая из частей выходила в отдельное время и была посвящена одному из сезонов года. Так, в «Лете» Томсон дал поэтическое описание летнего пейзажа: «Холма, и долины, и леса, и поляны, и шпили, и мерцающие города, и блестящие ручьи — до тех пор, пока весь простирающийся ландшафт не померкнет в вечернем тумане»[234]. Эти строчки отражают взгляд, направленный на сопоставление природы и человека. Описывая произведения природы, Томсон органично переплетает их с

[234] Цит. по Лихачев Д. Поэзия садов. М., 1998. с. 201 / (Thomson J. Summer, II, 1433-1444)

произведениями человека: леса приравниваются шпилям, мерцающие города — бегущим ручьям. Деятельность человека вписывается в природный пейзаж и не вызывает с ней противоречия.

Мур имел возможность испытать подобный опыт знакомства с природой в период 1935–39 годов, когда он каждое лето работал в сельской местности Кента. Именно там к нему впервые пришло сознательное желание соединить свою скульптуру с ландшафтом. Позднее Мур будет вспоминать об этом так: «У загородного дома было пять акров дикого луга. Здесь я впервые работал с трёх- или четырёхмильным видом на сельскую местность, который я мог соотносить с моей скульптурой. Пространство, расстояние и ландшафт стали очень важны для фона и для окружения моей скульптуры. Я даже помню силуэт ветряной мельницы на небосклоне»[235]. В Кенте Мур также впервые начал фотографировать свои произведения на фоне природы, пытаясь выявить общие точки их соприкосновения. Свет солнечных лучей, тени облаков, небесный свод, масштаб, придаваемый окружающими деревьями, глубина, уходящая в линию горизонта, — с этого момента все эти элементы стали важными ориентирами в его творчестве.

Как в поэзии Томсона, так и в скульптуре Мура большую роль играла эмоциональную связь между человеком и природой, которая достигалась посредством метафоры. Однако если на языке поэзии для метафоры было достаточно ввести всего одну строчку, то в скульптуре необходимо было создавать целый пространственный объект. К примеру, в поэме Томсона можно выделить следующую метафору: «Сырой, блестящий, и зелёный, ландшафт смеётся вокруг нас»[236]. Здесь Томсон отражает эмоциональное отношение к природе, наделяя ландшафт радостными чувствами человека. Исполнение этой метафоры в скульптуре требует довольно высокой степени абстракции. Такие качества, как «сырой», «блестящий» и «зелёный», должны

[235] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.93

[236] Цит. по Шайтанов И. Мыслящая муза. М., 1989. С.142 / (Thomson J. Spring, 197)

соединяться с фигурой человека, который, с одной стороны, их воспринимает, а с другой — эмоционально на них реагирует. Похожую метафору можно встретить в скульптуре Мура «Полулежащая фигура, 1982» **[ил. 74]**. Благодаря комбинации полировки и патинирования Мур добился того, что поверхность его скульптуры приобрела пятнистую сине-зелёную окраску и сочетается с золотистыми отливами самой бронзы, которая блестит на солнце. Вместе с тем Мур деформировал привычный облик человека, сделав его более гибким и вытянутым, оставив только самые значимые элементы человеческой фигуры. Таким образом, природные качества инкорпорируются в человека, и поэтому, в отличие от стихов Томсона, в скульптуре Мура уже не природа принимает одушевлённый характер, а человек становится одним из проявлений её ландшафта. Это предполагает ещё более глубокую ступень взаимоотношений между человеком и природой, которая более характерна для позднего Романтизма, чем для эпохи Просвещения.

Тем не менее мировоззрение эпохи Просвещения отразилось на творчестве Мура в том смысле, что он так же, как Томсон, пытался уловить природу во всех её временных изменениях. Подобно Томсону, который создал поэтический цикл «Времена Года», Мур в 1970-е годы создал серию рисунков с полулежащими фигурами, расположенными на фоне ландшафта. Само название этих рисунков уже указывает на их неразрывную связь с природой: «Полулежащая фигура на фоне неба», «Полулежащая фигура на фоне моря», «Шесть полулежащих фигур на голубом фоне», «Фигуры на фоне дыма», «Фигуры в снегу», «Полулежащая фигура на фоне грозовых облаков». Все эти рисунки напоминают его ранние изображения 30-х годов с идеями для скульптуры, однако в них возникает более тесное сближение скульптуры и природы. В этих рисунках Мур пытался провести осмысление уже созданных ранее скульптур. Круглый год скульптуры Мура находятся в окружении природы и меняются вслед за ней: зимой они застывают в инее и покрываются снегом, весной утопают в тумане, летом отражают розовые

закаты, осенью на них собираются листья и капли дождя. Скульптуры становятся частью глобального процесса, поэтичность которого Томсон описал в своей поэме.

Благодаря своему стремлению связать скульптуру с окружающей природой Мур полностью переосмыслил концепцию выставочного пространства. Как известно, многие из его монументальных произведений экспонируются в открытых парках и садах. Очевидно, что Мур изначально планировал свои скульптуры в условиях будущего взаимодействия с природой. Его скульптуры далеко не похожи на традиционные элементы садово-парковой архитектуры, которые созданы для украшения ландшафта, кроме того, они также не стремятся доминировать в ландшафте как монументы и памятники. Вместо этого и природа, и скульптура органично взаимодействуют друг с другом, образуя линию совместного повествования. Мур говорил: «Природа реалистична, когда вы ставите в соотношение с ней произведение скульптуры, обе должны играть друг против друга. Некоторые части природы доминируют сильнее, в то время как другие более мягкие и приспосабливаемые, при установке скульптуры в природу это “настроение” должно учитываться»[237]. Таким образом, тема отношений человека и природы приобретала в творчестве Мура конкретное физическое воплощение. Помещая скульптуры в реальном природном пространстве, Мур фактически вышел за пределы скульптурного творчества и затронул область архитектуры.

В творчестве Мура скульптура стала подобна зданию, которое находится в окружении природы и требует установления определённых соотношений с ней как в прямом, так и в обратном направлениях. Наглядным примером взаимодействия скульптуры с природой может служить поместье самого Генри Мура в деревне Перри Грин, Хертфордшир. Мур переехал в него со своей женой Ириной в 1940 году после того, как их квартира в

[237] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 247

Лондоне пострадала от бомбардировок. Новый дом заменил Муру его прежнюю студию и летний коттедж в Кенте, который он посещал несколько лет. Сначала семья Мура снимала лишь часть дома, но впоследствии дом был выкуплен целиком и к нему присоединился просторный участок. С годами эта территория становилась всё шире, появились живые изгороди, деревья, ухоженные тропинки, небольшой пруд и даже искусственный холм, возле которого гуляют стада овец. В настоящее время поместье Мура открыто для широкой публики и в нём на постоянной основе экспонируются около двадцати монументальных скульптур, которые, находясь под открытым небом, улавливают все нюансы дневного освещения и непрерывно взаимодействуют с окружающей средой.

Само стремление определить местоположение скульптуры в окружающем ландшафте свидетельствует о том, что Мур обладал определённым архитектурным видением, которое могло быть выработано как в рамках английской культуры, так и в практике самого Мура. Ещё в то время, когда Мур работал в Кенте, он уже начал задумываться о решении практических задач, связанных с масштабом скульптуры и её соотношением с окружающей средой. Однако полное осознание архитектурных принципов пришло к нему в 1938 году, когда он выполнял заказ на исполнение скульптуры для загородного дома архитектора Сержа Чермаева[238] в Бентли Вуд. Проект этого дома отражал тенденции современной архитектуры, которые на тот момент были созвучны и самому Муру. Как пишет Ричард Корк, «место, выбранное Чермаевым, находилось на пересечении террасы и сада, где он задумывал установить стоящую фигуру. Однако Мур после осмотра территории пришёл к выводу, что вытянутый план дома и окружавшие его дюны, наоборот, требовали горизонтального решения. Он хотел, чтобы скульптура пребывала в гармонии с местностью и никак с ней

[238] Серж Чермаев (1900–1996) – англо-американский архитектор русского происхождения.

не контрастировала»[239]. Корк полагает, что исполнение этого заказа сыграло решающую роль в формировании творческой концепции Мура. «До этого времени, — полагает Корк, — он работал над центральной метафорой “женщина-как-ландшафт”, не зная дальнейшего предназначения своих работ… Сейчас же, напротив, он с самого начала точно знал, где будет лежать его полулежащая фигура, а местность Суссекса оказала важное влияние на форму, которую она приняла»[240]. Постановка новой задачи привела Мура к новому подходу формообразования, при котором скульптура должна была не просто вписываться в окружающее пространство, а в прямом смысле поддаваться его воздействию. Такая скульптура должна была обладать визуальной гибкостью и принимать окончательную форму в зависимости от погружения в ту или иную среду. Судя по «Полулежащей фигуре, 1938», новый подход лёг в основу волнообразных ритмов и перетекающих силуэтов, использование которых способствовало размыванию границ и максимальному слиянию скульптуры с природой.

При решении этой проблемы Мур также опирался на богатый опыт английской ландшафтной культуры, отражавшей пантеистическое видение мира, где человеческая деятельность понималась в неразрывном единстве с природой. Наиболее наглядным примером этого видения было формирование неделимого пространства между природным ландшафтом и участком загородного сада. Как пишет Питер Харман, «после введения в 1690-е годы углублённых рвов, или ах-ах, в Ливенс Холле (около Кендалла) Уильямом Бомонтом и в Стоу Чарльзом Бриджманом, современная садовая практика привела к исчезновению границ между садом и полями, окружавшими поместье»[241]. Это нововведение было лишь одним из элементов той культурной стратегии по интеграции человека с природой, которая пришла на

[239] Cork R. ‘An art of the open air’ // Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988. P.16

[240] Ibid.

[241] Harman P.M. The culture of nature in Great Britain. Yale, 2009. P.115

смену строгому геометрическому планированию и привела к появлению таких элементов, как извилистые дорожки, криволинейные пруды, ассиметричные лужайки, извивающиеся каналы, а также искусственные руины. Введение этих элементов в архитектурную практику было направлено не на имитацию природных объектов, но скорее на развитие принципов природного формотворчества. Как писал Гораций Уолпол, в английских садах достигалась «точка гармонии» посредством «искусства смягчения природной грубости и копирования её грациозного жеста»[242]. Влияние этих принципов выражается и в скульптуре Генри Мура, однако в его случае эти принципы раскрываются при более тесном сближении человека и природы, так как область его творчества самым непосредственным образом была связана с фигурой человека. По этой причине в скульптуре Мура всегда присутствуют две встречные тенденции: с одной стороны, раскрытие природных качеств человека, с другой — перенесение человеческих качеств на природу.

В 1938 году после выполнения заказа Чермаева в творчестве Мура начался важный переходный период, отразившийся на эволюции его природной концепции. Если ранее совмещение человеческой фигуры с элементами ландшафта происходило в рамках его сюрреалистической практики, то в это время метафора человека и природы начала приобретать более широкие культурные коннотации. Теперь Мур не только добивался визуального сходства на уровне телесных и природных знаков, но стремился продемонстрировать слияние человека и природы в рамках неразрывного целого, что, с одной стороны, достигалось на уровне принципов органического развития, а с другой — на уровне пространственных отношений. Уже в «Полулежащей фигуре, 1938» Мур добился передачи формы человеческого тела наряду с природной спецификой самого каменного блока, из которого она высекалась **[ил. 75]**. Связь между человеком и камнем

[242] Ibid. P.116

выходит в этой скульптуре за рамки традиционного отношения цели и средства, где камень понимается лишь как средство для изображения человека. В скульптуре Мура выражение человека одновременно обнажает ещё и историю самого камня, что пробуждает ряд глубоких ассоциаций.

Похожая проблема встречается в картине Уильяма Дайса «Залив Пегвел, Кент — воспоминание о 5 октября 1858 года» (1858-60), где на переднем плане изображена группа людей, ходящих по берегу, а за ними возвышается огромный морской утёс **[ил. 76]**. Как пишет Питер Харман, «центральную часть картины занимает детальное изображение утёса, отражающее мимолётное внимание к деталям геологических образований. Дайсу должно было быть известно, что морские утёсы служили первым местом для изучения геологических пластов и пород. Его картина отражает детали меловой эрозии, подчёркивающие протяжённость геологического времени, и раскрывает повседневную деятельность человека в рамках огромного временного масштаба геологической истории»[243]. В картине Дайса происходит уже не просто встреча человека и природы в духе эпохи Просвещения, но уже намечается слияние человека и природы в рамках одного неделимого процесса, где доминирующая роль отводится всё-таки природе, а не человеку. Группа людей на переднем плане перспективно соотносится с фигурами на дальних планах, что воспроизводит ось уходящего времени, которая, в свою очередь, упирается в каменный утёс, изображённый сплошным массивом в одной плоскости. Мощь природного образования изображена абсолютно безразличной по отношению к человеческой жизни. В скульптуре Мура человек и природа взаимодействуют на аналогичном концептуальном уровне, однако между ними не возникает противостояния, а происходит взаимный обмен: человек погружается в природу, но и природа обретает человеческое лицо. Так, в скульптуре

[243] Ibid. P.23

«Полулежащая фигура, 1938» человеческая фигура высечена из каменного блока, который целенаправленно трактуется Муром как геологическая порода, сохранившая свою природную структуру и историю. Камень напоминает слоистый морской утёс, такой же, как и на картине Дайса, но при этом он неразрывно связан с телом человека. Подход к трактовке темы человека и природы диктуется как особенностями скульптурного языка, так и творческими установками самого Мура. Если сюжетная линия картины опирается на способности визуального восприятия, то в скульптуре развитие отношений человека и природы затрагивает также уровень телесных и пространственных ощущений. Мур не мог трактовать свою тему иначе, поскольку сам скульптурный язык подсказывал ему определённые возможности.

Спустя год после исполнения заказа для Чермаева, Мур создал одну из самых грандиозных скульптур в своём творчестве, «Полулежащую фигуру, 1939–40». Эта скульптура была высечена из цельного ствола дерева и её особенность заключается в неординарном использовании дыр, пронизывающих скульптуру как тоннели, формируя в ней физическое внутреннее пространство. Кроме дыр Мур также подчеркнул направление древесных волокон, объединив его с изгибами самой формы, благодаря чему на поверхности скульптуры образовалась текстура, стимулирующая тактильное восприятие. Оба этих фактора усиливают пространственный опыт зрителя и заставляют его погрузиться внутрь скульптуры, что приводит к слиянию его ощущений пространства и формы. Подобный опыт был описан Эриком Нойманном в книге «Архетипические миры Генри Мура». Как пишет Нойманн, «комбинация визуального опыта в сопровождении тактильных линий вызывает странное изменение в воспринимающем субъекте. Так же как в “Гулливере” или сказке, он становится маленьким существом, двигающимся по поверхности этого тела как животное по поверхности земли. Восприимчивый зритель, следуя тактильным линиям дерева, неизбежно

проходит через “Полулежащую фигуру” так, как будто он внутри горной пещеры. Перевоплощение воспринимающего субъекта в нечто маленькое, что ходит по телу фигуры и ощущает её полости, изгибы, повороты и проходы, долины и горы, как пейзаж, увеличивает естественные размеры этой фигуры»[244]. Наблюдения Нойманна играют очень важную роль в описании пространственных качеств скульптуры. Однако нельзя сказать, что передача этих качеств возможна только с помощью дыр и древесной текстуры.

На самом деле дыра использовалась Муром лишь как инструмент, позволяющий раскрыть пространственную специфику скульптуры для зрителя XX века, восприятие которого очень сильно отдалилось от классических норм. Основой же пространственного восприятия выступают, конечно же, ориентация, пропорции и масштаб, которые были развиты в классической скульптуре Древней Греции. Показательно, что Винкельман описывает античную скульптуру в том же ключе, что и Нойманн описывает скульптуру Мура. Винкельман пишет: «Я вижу здесь благороднейшее строение костяка этого тела, источник мускулов и основу их положения и движения, и всё это развёртывается как видимый с горы ландшафт, на котором природа раскинула многообразные богатства своих красот. Подобно тому, как его приветливые высоты мягкими скатами теряются в низких, то сужающихся, то расширяющихся долинах, так многообразно, великолепно и прекрасно вырастают здесь великолепные холмы его мускулов, вокруг которых часто извиваются, подобно потоку Меандра, незаметные углубления, менее доступные взору, чем осязанию»[245]. Несмотря на обилие метафор, Винкельман тем не менее указывает на важнейшие качества скульптуры, которые позволяют ей стереть грань между пространством и формой. Как в описании Нойманна, так и в описании Винкельмана самым главным аспектом выступает, конечно же, не внешнее сходство отдельных элементов фигуры с

[244] Neumann E. The archetypal world of Henry Moore. New Jersey, 1959. P.71

[245] Цит. по Алпатов М. Художественные проблемы древней Греции. М.: Искусство, 1987. С.13

элементами ландшафта, а возможность зрителя увидеть скульптуру как пространственную конфигурацию. Во многом это достигается за счёт соотношения масштабов между зрителем и скульптурой. Как описанная скульптура Мура, так и древнегреческий торс превышают средние размеры человеческого тела, но ровно настолько, чтобы дать ощущение скрытого внутреннего пространства, которое зритель может интенционально заполнить своим телом. В скульптуре Мура это пространство подчеркивается дырами и тоннелями, тогда как в греческой скульптуре оно предполагается драпировкой, а в оригинальной скульптуре из бронзы оно вообще дано фактически. Таким образом, скульптура, предполагающая внутреннее пространство, которое активно притягивает к себе зрителя, представляет собой уже не просто форму, но связь между пространством и формой. У Мура это отношение доходит до такой степени взаимообусловленности, что в ней уже вообще невозможно провести однозначную границу, отделяющую одно от другого. Следовательно, если перенести это отношение в тему человека и природы, то связь между человеком и природой оказывается такой же неделимой, как отношение пространства и формы. При этом речь в данном случае заходит не столько о метафорической связи между человеком и природой, сколько об их пространственной связи и даже её онтологической неизбежности.

Совмещение человека и природы как на уровне пространственного, так и на уровне поэтического взаимодействия представляет собой два важнейших аспекта природной концепции Мура, которой он руководствовался на протяжении всего своего творчества. Однако между тем развитие этой концепции опиралось не только на опыт, накопленный английской культурой, но и на современные тенденции двадцатого века. Природная концепция Мура возникла в то время, когда в Европе велось активное осмысление жизни «примитивных» и первобытных сообществ. В теории Мартина Бубера, основателя философской антропологии, примитивный человек находился с

природой в отношении неразрывной связи «Я-Ты». Для него природа была продолжением его самого: каждый камень, травинка или листок представлялись ему личностями, обладающими своей собственной жизнью, и эта жизнь была неотделима от него самого. Обращаясь к природе на «Ты» человек ощущал в этом обращении черты своего «Я». Такие отношения продолжались до тех пор, пока человек не сформировал развитый язык и не выделил из природы множество объектов, присвоив им имена и связи. С того момента отношение «Я-Ты» разорвалось и образовался дистанцированный мир «Я-Оно»[246].

Мур мог быть знаком с этой теорией как через своего друга Герберта Рида, так и благодаря собственному осмыслению примитивного искусства. Так, например, в «Полулежащей фигуре, 1929» антропоморфные черты сливаются с монументальностью каменной глыбы **[ил. 9]**. Здесь уже изображён не отдельный человек и не горный пейзаж, а скорее точка взаимообмена: гора, увиденная глазами человека, и одновременно человек, отражённый в горе. Эта скульптура указывает на целостность отношений между человеком и природой и напоминает о том этапе, когда человеческое сознание ещё не отделилось от природы. Фигура человека придаёт каменной массе одушевлённый характер, а камень, в свою очередь, наполняет человека мощной витальностью. Это отношение подчёркивается пульсацией тонких прожилок, которые выступают одновременно как кровеносные сосуды и как трещины земной коры. Тяжёлая неподвижная нога, нависшая над телом, подобно утёсу прижимает скульптуру к постаменту, который образует с ней неделимое целое. Стремление передать единство человека и природы выражается в этой скульптуре посредством связи между природным материалом и человеческой фигурой. В скульптуре Мура блок камня не только служит материальной основой для скульптурной формы, но и сам

[246] Бубер М. Я и ты. М.: Высш. шк., 1993. 173 с.

преподносится таким образом, что его абстрактные качества наполняют эту скульптуру изнутри. Фигура человека, неразрывно связанная с фактурой камня, воспроизводит такое же отношение, которое возникает между человеком и воспринимаемым им утёсом. Однако специфика этого скульптурного отношения заключается в том, что его элементы не отделены друг от друга ни пространственным, ни временным отрезком, а, наоборот, замкнуты в пределах единой формы. Более того, в скульптуре Мура нельзя однозначно провести различие между человеком и камнем, что оставляет место только для соединения их абстрактных качеств. Фактически скульптура становится местом пересечения таких качеств, как каменность и человечность, которые, с одной стороны, соприкасаются друг с другом, а с другой стороны — выявляют себя на фоне другого.

Ещё один вид отношений между человеком и природой устанавливается путём использования языка природного формообразования или метаморфоза. Практически всё десятилетие 1930-х годов было проведено Муром в исследовании природных форм. Он собирал камни, кости, раковины, необычные корни и любые другие объекты, которые давали ему возможность проследить принципы природного формообразования. Все свои наблюдения Мур зарисовывал на листе бумаге. По этим рисункам видно, как Мур внимательно выявлял логику природных линий: иногда они делают неожиданные повороты, создают острые грани или закругляются, образуя плавные скаты. Мур изучил законы органического формообразования и положил их в основу собственного пластического языка; этот язык сильно отличается от тех угловатых очертаний и прямоугольных плоскостей, которые Мур использовал, чтобы подчеркнуть массивность своих ранних скульптур. Особое внимание Мур уделил волнообразным переходам и асимметричным контурам, которые позволили ему размыть и, следовательно, преодолеть границы между человеком и природой. В одном из рисунков 1930 года под названием «Формы кости: полулежащие фигуры, 1930» можно

проследить, как из нескольких случайных костей одна постепенно принимает антропоморфные черты **[ил. 77]**. Сначала это всего лишь обыкновенный позвонок с пятью короткими отростками, вроде звезды. Затем один из отростков становится шире и возвышается над остальными. Мур ставит на нём две точки, и он моментально обретает выражение лица, а все остальные части под его влиянием преобразуются в отростки рук и ног вокруг полого туловища. Как можно проследить, в 1959 году эта форма послужила основой для скульптуры «Полулежащая фигура из двух частей №1, 1958-59», став её правой частью **[ил. 78]**.

На том же листе с рисунками, но чуть выше, происходит другой метаморфоз. Две волнистые линии, одна сверху другой, принимают очертания туловища. Мур лишь слегка детализирует ногу и руку, и получается одна из его полулежащих фигур. Этот рисунок мог лечь в основу множества скульптур, но в качестве наиболее наглядного примера можно привести «Полулежащую фигуру, 1938». По сравнению с «Полулежащей фигурой, 1929» видно, насколько далеко Мур продвинулся за десять лет в изучении органического формообразования. Компактность ранней фигуры заменяется на развёрнутость и открытость поздней. Грудь перестаёт быть монолитной скалой, и в ней образуется широкое овальное отверстие, напоминающее горное озеро. База фигуры отрывается от постамента и от земли так, что она опирается только отдельными точками, образуя две пружинистые дуги, свободно пропускающие воздух. В процессе восприятия объёмы теряют свои чёткие границы и плавно перетекают друг в друга, переходы между ними закругляются, и одна часть фигуры незаметно становится другой. Соединительные части фигуры словно наполнены тем же внутренним соком, что питает узловые части растений. Эта скульптура уже не поражает ни своей грубой силой, ни тяжестью, а вызываемые ей природные ассоциации отсылают к более глубокому сходству человека и природы. Особого внимания требует лицо этой фигуры с его размытыми

чертами. Похожее лицо можно встретить в скульптуре Медардо Россо, однако более точная аналогия возникает с теми скульптурами, которые подверглись заветриванию и размыванию, простояв на открытом и, в особенности, морском воздухе. Используя словарь садово-парковой архитектуры, такой приём можно назвать «руинированием». Очевидно, что Мур сознательно использовал его, чтобы ещё сильнее сблизить свою фигуру с природой. Как пишет Георг Зиммель, «очарование руины заключается в том, что в ней произведение человека воспринимается в конечном счете как продукт природы. Те же силы, которые посредством выветривания, размывания, обвалов, прорастания растений создают конфигурацию горы, здесь проявили свое действие на каменных стенах»[247]. Таким образом, интеграция человека и природы осуществляется как на внутреннем органическом уровне метаморфоза, так и на внешнем уровне стихии.

Слабая детализация лица характерна не только для данной скульптуры, но проявляется практически в каждой «Полулежащей фигуре», что говорит об определённой тенденции к обезличиванию, прослеживаемой от самых ранних до самых поздних работ. В «Полулежащей фигуре, 1929» в качестве прототипа для лица используется ацтекская маска; в «Полулежащей фигуре, 1938» лицо смыто природной стихией; иногда лицо — это только выемка на вздутой шее, как в «Полулежащей фигуре, 1945»; в другой скульптуре вместо лица — стрелки часов (1945); у «Полулежащей фигуры, 1951» — наивная архаическая улыбка; в «Полулежащей фигуре, 1957–58» лицо напоминает рептилию; у «Полулежащей фигуры, 1969–70» нет ни лица, ни головы; в «Полулежащей фигуре: рука, 1979» — на месте головы тонкая кость; в работе 1982 года — идеально сплющенный диск с двумя вдавленными точками[248].

Из этой тенденции явно следует, что лицо в полулежащих фигурах Мура перестало выполнять те выразительные функции, которые ему

[247] Зиммель Г. Руина // Избр. Т. 2. М., 1996. С. 227-229.

[248] См. ил. 75, 79, 158, 124, 80, 81, 74.

присваивались предшествующими эпохами. Мур отказался от персонификации своих фигур и использовал лицо только для того, чтобы оно давало указание на голову, а голова, в свою очередь, лишь обозначала вертикаль и служила ориентиром для сопоставления верха и низа. Подобная тенденция наблюдается не только в фигурах Мура, но и в картинах его современника Френсиса Бэкона. В исследовании Жиля Делёза этому феномену даётся следующее объяснение: «Между лицом и головой есть существенное различие: лицо — это структурированная пространственная организация, покрывающая голову, тогда как голова подчинена телу, даже если она — просто его верхушка. Она не бездушна, но её дух — это дух, образующий тело, телесно-витальное дыхание, животный дух»[249].

Таким образом, отказ от изображения лица объясняется тем, что Мур стремился подчинить голову телесной выразительности и сконцентрировать внимание на фигуре как таковой. Стирая лицо, он также стёр все те индивидуальные характеристики, которые могли бы мешать восприятию фигуры. При этом голова тоже лишилась своих привилегий: она перестала быть носителем лица и стала лишь верхушкой тела. В одном из интервью Мур говорит: «Некоторые люди спрашивают, почему я делаю головы такими незначительными. Вообще-то для меня голова — это самый важный элемент скульптурного произведения. Она задаёт масштаб всему остальному, вносит определённые гуманистические черты и значение. Именно потому, что голова для меня настолько важна, я часто уменьшаю её размер, чтобы остальное [туловище – *И.О.*] получилось более монументальным. Это та часть, которую пришлось бы делать в любом случае»[250]. Иногда Мур настолько ослабляет значимость головы, что в таких работах, как «Полулежащая фигура из четырёх частей, 1972–73», само наличие головы раскрывается только с одного, причём очень ограниченного ракурса. В «Задрапированной

[249] Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: логика ощущения. СПБ.: Machina, 2011. С.37

[250] Face to Face: Interviews with John Freeman, ed. by Hugh Burnett, London 1964, p.34

полулежащей фигуре, 1952-53» голова повёрнута в сторону и выражает определённую тревогу, но это происходит не столько из-за выразительности самого жеста, сколько из-за того, что в эту же сторону обращена вся фигура, а голова лишь догоняет и обозначает это движение **[ил. 47]**. Форма и функция головы напоминают флюгер, показывающий направление ветра и указывающий на состояние, которое испытывает вся фигура целиком.

Если попытаться прочитать смысл в лицах упомянутых выше скульптур, то окажется, что они абсолютно непроницаемы или затуманены, а иногда на них просто одета чужая маска. На первый взгляд, все эти лица не выражают смысла, однако это не значит, что смысл пропадает. Напротив, функции лица и головы, равномерно распределились по всему телу. Теперь все части фигуры несут в себе смысл, отражают гуманистические черты и даже становятся инструментом познания. В своём интервью 1983 года Мур пишет: «Наши собственное тело и его строение оказали величайшее влияние на искусство. Если бы мы, к примеру, спали, стоя на всех четырёх конечностях, или были размером со слона, наша архитектура, равно как всё искусство, была бы совершенно другой по сравнению с тем, что мы видим сейчас. Наши руки дают нам гораздо большее представление о вещах, чем если бы у нас были копыта. Мы познаём природу из наших тел и не можем этого избежать; если бы ландшафт был другим, наши жизни тоже бы изменились»[251]. Рассуждения Мура о теле приближаются к понятию телесности, развитому в феноменологической теории Мерло-Понти. Согласно этой теории, тело проецирует вовне себя горизонт восприятия, в котором происходит пересечение внутреннего (ощущающего) и внешнего (ощущаемого) опыта. Ощущающее и ощущаемое возникают одновременно в интенциональном акте ощущения; они коррелятивны и неотделимы друг от друга. Соответственно, если бы тело человека, как указывает Мур, имело

[251] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.220

другую форму и не обладало такой формой и пропорциями, то и горизонты восприятия были бы совсем иными, а значит, складывались бы совсем иные ощущения и взаимодействие с пространством проходило бы совершенно по другому направлению.

Полулежащие фигуры Мура служат лучшим наглядным подтверждением этой мысли. Сама форма скульптур образуется уже не столько в процессе обработки материала и вкладывания в него какой-либо мысли или формы, а в процессе пропускания через этот материал тех интенций человеческого тела, которые направлены на восприятие окружающего мира. При этом мир как ощущаемое тоже вступает в этот процесс и оставляет в ощущениях фигуры свои следы. Похожий процесс в живописи описал Жиль Делёз: «Ощущение — вот что пишется на картине. Пишется тело — не в том смысле, что оно изображается как объект, а в том, что оно переживается как испытывающее определённое ощущение»[252]. Обращаясь к истокам современного искусства, следует отметить, что тенденция к передаче ощущения была заложена Полем Сезанном и, как известно, его картины оказали сильнейшее влияние на раннего Мура. «Фигуры Сезанна, — пишет Мур, — привлекали меня своей монументальностью. В его “Купальщицах” фигуры переданы очень скульптурно в том смысле, что они созданы из больших блоков без большого количества деталей на поверхности. Они в самом деле монументальные, но это не значит — толстые. Сложно объяснить эту разницу, но вы можете осознать некоторую силу. Это качество можно увидеть, только если вы к нему чувствительны. Оно способствует полному трёхмерному раскрытию формы; цвет тоже участвует в этом [процессе], но не так значимо, как человеческая перспектива»[253]. Монументальность, на которую указывает Мур, не связана с фактическими размерами тела, а определяется глубиной передаваемых

[252] Делёз Ж. Указ. соч. С.50

[253] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.146

ощущений. Говоря словами Мерло-Понти, тело, изображённое на картине Сезанна, будь то яблоко или купальщица, «движется навстречу тактильному опыту всеми своими поверхностями»[254] и проецирует вокруг себя горизонт восприятия. Однако стоит добавить, что этот горизонт охватывает не только тактильный опыт, но и в широком смысле интерсенсорен, то есть также включает оптические, вкусовые, слуховые и другие ощущения. Поэтому суть монументальности, увиденной Муром, сводится к тому, что в фигуре выражено стремление быть ощутимой во всех плоскостях чувственного восприятия.

В своих скульптурах Мур тоже стремился выразить все возможные оттенки ощущения, начиная с тактильных ощущений гладкой, острой или шершавой поверхности, заканчивая оптическими ощущениями цвета и глубины, физическим ощущением массы и пространственным ощущением трёхмерности. Последний вид ощущений требует отдельного внимания. В 1966 году Мур создал единственную работу под названием «Полулежащая форма», состоящую только из одной дуги, которая напоминает вытянутую кость, стоящую на двух заострённых концах **[ил. 81]**. Неудивительно, что в альбомах её по ошибке называют «Полулежащая фигура», несмотря на то, что ни одной детали, напоминающей о фигуре, в ней нет[255]. На самом деле, эта форма скорее служит своеобразным размышлением Мура об универсальном элементе любой полулежащей фигуры, который представляет собой пустое вытянутое поле между основанием фигуры и её постаментом. Включение этого элемента в скульптуры начинается после 1930-х годов[256] и

[254] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПБ.: Наука, 1999. С.407

[255] Henry Moore from the inside out / Ed. by Allemand-Cosneau C. New York, 1996. P. 50

[256] В первых скульптурах на эту тему, таких как «Полулежащая фигура, 1929» и «Полулежащая фигура, 1930» скульптура и постамент вырезаются Муром из цельного каменного блока. Такое исключение можно объяснить тем, что концепция полулежащей фигуры была на тот момент сформулирована ещё не полностью, хотя, как было показано выше, связь человека и природы в этих скульптурах уже наметилась.

прослеживается до самых поздних работ на эту тему. Некоторые полулежащие фигуры максимально прижаты к земле, и тогда между ними остаётся лишь тонкая щель. Иногда фигура, напротив, готова оторваться от земли, и тогда вся её масса собирается в области туловища, а под коленями и спиной открываются большие пустоты; контур фигуры становится похожим на букву «М», как, например, в «Полулежащей фигуре, 1951» или «Задрапированной полулежащей фигуре, 1952-53». Так или иначе, воздушная подушка играет очень важную роль в передаче монументальности, поскольку фигура слегка приподнимается над землёй и раскрывает свою нижнюю поверхность, которая, как правило, скрыта от взгляда зрителя. Восприятие такой скульптуры предполагает не только круговой обход, но и как бы проскальзывание снизу и обхват сверху, что обеспечивает ей максимальную ощутимость по всем направлениям. Скульптура приобретает потенциал к вращению, становясь самораскрываемой, её монументальность достигается не столько размерами, сколько за счёт их осязания, и даже самая большая скульптура сохраняет связь со своей небольшой моделью, которую Мур сжимал в руке, и, следовательно, вкладывал в неё свои ощущения.

В то же время для большинства «Полулежащих фигур», характерно ещё одно крайне важное условие: все они предполагают установку в открытом пространстве и взаимодействуют с внешней средой. Природа не просто создаёт фон для скульптуры, а конституирует возможности для построения совершенно нового опыта восприятия. С точки зрения феноменологии Мерло-Понти, «смотреть на объект — значит селиться в нём и из него постигать вещи в тех ракурсах, в каких они к нему обращены. Но поскольку я их тоже вижу, они остаются пристанищами, открытыми моему взгляду, и, виртуально располагаясь в них, я уже под разными углами обозреваю центральный объект моего актуального видения. Словом, всякий объект

является зеркалом всех остальных»[257]. Если перенести эту мысль на скульптуры Мура, то получается, что восприятие скульптуры как центрального объекта складывается из её совокупного обозрения со всех возможных точек, принадлежащих объектам её визуального окружения. Развивая это рассуждение дальше, можно заметить, что сад или ландшафт, в котором стоят скульптуры Мура, создаёт организованную систему для восприятия скульптур. Если в поле восприятия скульптуры входят такие объекты, как деревья, трава, облака и так далее, значит каждый из этих объектов даёт свой «горизонт» для обзора скульптуры. Следовательно, опыт восприятия ведётся не столько из глаз и тела самого зрителя, сколько из «глаз и тела» окружающей природы. Чтобы объяснить этот процесс, необходимо привести следующий отрывок из Мерло-Понти: «В акте зрения я останавливаюсь взглядом на каком-то фрагменте пейзажа [например, скульптуре — *И.О.*], этот фрагмент оживает, разворачивается передо мной, а остальные отступают на периферию, уходят в тень, не переставая, однако, быть перед нами. И вот вместе с ними я получаю в свое распоряжение их горизонты, в которых заключен, увиден боковым зрением выделенный мной в данный момент объект»[258]. Скульптура, установленная в контексте живой природы, становится областью пересечения множества природных горизонтов, и, следовательно, преподносится как творение природы, создаваемое в данный момент времени. Однако недостаточно поставить любую скульптуру посреди ландшафта, чтобы она воспринималась именно так, как описано выше. Отличие Мура от остальных скульпторов заключается в том, что, создавая свою скульптуру, он уже использует в ней язык природного формообразования и задумывает скульптуру, которая будет восприниматься в природных горизонтах. Традиционное представление о субъекте уходит на второй план, и сам зритель как бы оказывается на

[257] Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 103

[258] Там же С. 102

периферии восприятия, ему не принадлежащего. Как пишет Мерло-Понти: «Если бы я захотел точно выразить перцептивный опыт, мне следовало бы сказать, что некто во мне воспринимает, но не я воспринимаю. Всякое восприятие включает в себя элемент грезы или деперсонализации, как будто мы его переживаем в своего рода оцепенении, в которое оно нас погружает, когда мы в действительности пребываем в его власти»[259]. Из этого следует, что, воспринимая скульптуру в контексте природы, человек осознаёт, что и он, и стоящая перед ним фигура являются творениями природы, её грёзами.

[259] Там же С. 276-277

Глава 3: Концепция скульптурного языка в творчестве Генри Мура

3. Язык скульптуры как знаковая система

Язык скульптуры, равно как и другие языки, представляет собой знаковую систему, посредством которой реализуется коммуникационная деятельность человека. При рассмотрении произведения скульптуры как набора знаков, сложенных по определённому поводу и порядку в конкретный момент действительности, оно начинает восприниматься подобно тексту или высказыванию скульптора, отражающему его видение и отношение к реальности. Язык скульптуры образует основу для создания подобного текста и предполагает ряд средств для выражения идей, мыслей и переживаний скульптора. Более того, он позволяет скульптору строить рассуждения о специфике самого скульптурного языка, не заходя при этом в область других средств коммуникации.

Описание языка скульптуры имеет принципиальное значение для понимания искусства скульптуры в целом и приобретает особую актуальность, когда речь касается скульптуры Генри Мура. Сам Мур неоднократно указывал в своих статьях и интервью на проблематику скульптурного языка. Наиболее развёрнутое изложение его мыслей по этому поводу содержится во вступительной статье к каталогу Джованни Пизано (1245/50–1314?)[260], которая будет цитироваться на протяжении данного параграфа. Кроме того, помимо письменных источников, определяющую роль в понимании скульптурного языка играют сами скульптуры Мура, в которых он заострял внимание зрителя на основных элементах языка и принципах их сочетания. Восприятие его скульптуры не ограничивается только узнаванием готовой формы и эмоциональным откликом на неё, но также побуждает зрителя к пониманию скульптурного языка в целом.

[260] Джованни Пизано (1250-1314)— итал. скульптор раннего Возрождения. Сын Николы Пизано. Создал скульптурные группы для кафедры Пизанского собора.

Процесс понимания скульптуры неизбежно связан со знанием скульптурного языка и без него невозможен. Но каким образом зритель может понимать скульптурный язык, если он не является для него естественным средством коммуникации? Ответ на этот вопрос даёт определение самого процесса понимания. Как пишет Борис Успенский, «процесс понимания — это активный процесс, в принципе несводимый к опознанию языковых форм: понимание текста осуществляется через его моделирование, которое принципиально отличается от декодирования текста. Это означает, что мы используем в первую очередь механизмы порождения текста и именно они служат для его восприятия»[261]. Таким образом, понимание скульптуры предполагает её воссоздание в условиях собственного телесного, эмоционального и культурного опыта. Этот процесс крайне отличается от понимания письменного текста, поскольку происходит не в отвлечённом виртуальном пространстве, но, наоборот, основан на конкретном присутствии воспринимаемой скульптуры и её телесном моделировании. Скульптурный текст строится по принципам знаковой системы, и эта система имплицитно заложена в каждом человеке, отражаясь в его собственном теле, с которым у него происходит непрерывный диалог. На протяжении всей жизни человек осознаёт форму своего тела, его массу, плотность, устойчивость, трёхмерность, связность и прочие качества, которые, как правило, не выходят за пределы решения прагматичных задач и не поднимаются в его сознании до коммуникационного и эстетического уровня. Иными словами, скульптурный язык доступен каждому человеку, поскольку он изначально обладает организованной системой для его понимания.

В отличие от творчества многих современников, развивавших преимущественно нефигуративное направление в искусстве, большая часть произведений Мура выполнена в антропоморфном ключе и неизбежно

[261] Успенский Б. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М.: РГГУ, 2007. С. 125

поддерживает связь с человеческим телом. Тело представляло для Мура предмет и в то же время основу его скульптурного языка, которую он стремился раскрыть в своём творчестве. Как рассуждает Альберт Эльсен, «Мур стремится к тому, чтобы его работы состояли из частей, убедительно взаимодействующих между собой, и казались принадлежащими общей системе, сравнимой с мышечной системой и скелетом»[262]. Независимо от того насколько антропоморфными или абстрактными были его произведения (этот диапазон весьма широк) Мур всегда создавал их в рамках целостной системы, отвечавшей за логику распределения скульптурных элементов в пространстве. Принципы, применяемые Муром, напоминают принципы строения человеческого тела, с одной стороны, они дают возможность воспринимать скульптуру подобно собственному телу, но, с другой стороны, они же пробуждают зрителя к непривычному динамическому отклику, благодаря которому последний переосмысливает границы своего телесного опыта. Особенность языка Мура заключается в том, что, используя доступные для восприятия зрителя принципы построения он объединяет в них неожиданные и не всегда антропоморфные элементы, и таким образом заостряет внимание на структуре самого скульптурного языка. Согласно Лотману, «всякий язык пользуется знаками, которые составляют его “словарь” […], всякий язык обладает определенными правилами сочетания этих знаков, всякий язык представляет собой определенную структуру, и структуре этой свойственна иерархичность»[263]. Таким образом, органическая структура человеческого тела даёт основу для сочетания знаков скульптурного языка в рамках определённой иерархии или пространственного распределения.

---

[262] Elsen A. ‘The new freedom of Henry Moore’// Arts international, 1967. P. 44.

[263] Лотман Ю. Структура художественного текста // Ю.М. Лотман Об искусстве. Сб. статей.— СПБ.: Искусство, 2005.— С. 20

Знаки скульптурного языка обладают определённой спецификой по сравнению со знаками естественного языка ввиду их коммуникативных возможностей. Скульптурные знаки не используются в повседневной деятельности человека и поэтому не обладают строгими фиксированными границами. Знаки скульптурного языка возникают одновременно с процессом создания скульптуры и первоначально принадлежат безграничной области пластического многообразия. Однако то же самое справедливо и для знаков естественного языка, если отталкиваться от того определения, которое приводит Фердинанд де Соссюр[264]. Как говорит Соссюр, «язык — это не просто совокупность заранее разграниченных знаков, значение и способы комбинирования (agencement) которых только и требовалось бы изучать; в действительности язык представляет собой расплывчатую массу, в которой только внимательность и привычка могут помочь нам различить составляющие её элементы»[265]. Когда Соссюр рассуждает о расплывчатой массе (неизбежна ассоциация с комком глины в скульптуре), он прежде всего подразумевает две неотделимые друг от друга области языка: концептуальную, отражающую процессы мышления, и субстанциональную, включающую в себя многообразие форм знаковой фиксации, в том числе акустических и графических. Обе области, как полагает Соссюр, не имеют чётких границ и организующих принципов до тех пор, пока они не соединяются друг с другом в рамках языка. Как пишет Соссюр, «в психологическом отношении наше мышление, если отвлечься от выражения его словами, представляет собою аморфную, нерасчлененную массу. […] Взятое само по себе мышление похоже на туманность, где ничто чётко не разграничено. Предустановленных понятий нет, равным образом как нет никаких различений до появления языка […] — и далее, — звуковая

[264] Определение Соссюра было взято по той причине, что оно предполагает более широкий круг трактования, выходящий за рамки самой лингвистики.

[265] Соссюр Ф. Курс общей лингвистики.— Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — С. 104

субстанция не является ни более определенной, ни более устоявшейся, нежели мышление. Это — не готовая форма, в которую послушно отливается мысль, но пластичная масса, которая сама делится на отдельные части, способные служить необходимыми для мысли означающими»[266]. Проводя аналогию между естественным и скульптурным языками, необходимо отметить, что в скульптурном языке тоже возможно разделение на концептуальную и субстанциональную составляющие. При этом если субстанциональная составляющая скульптурного языка представляет собой тот аморфный материал, который обрабатывает скульптор, будь то камень или глина, то понимание концептуальной составляющей не так очевидно. Как писал Пьер Франкастель, «подобно тому как в любую эпоху существует некая родовая форма математической, философской, литературной или технической мысли, существует и форма мысли пластической, особое отличие которой в том, что она пользуется прежде всего оптическими данными, которые разрабатывает на уровне восприятия и комбинирует с другими данными, на первый взгляд идентичными, но на деле искусственно созданными художником и внешними ему лишь иллюзорно»[267]. В частности, для Генри Мура пластическое мышление заключалось в том, что скульптор посредством артикуляции человеческой фигурой может выражать глубокое понимание человеческой сущности. К примеру, рассуждая об одной из скульптур Джованни Пизано, Мур говорит: «Посмотрите на эту выступающую вперёд шею, на эту вертикальную голову; тело изгибается так, что бёдра выталкиваются вперёд, а ноги придерживаются сзади. Я не думаю, что это должна была быть танцующая фигура; я думаю, он [Джованни Пизано — *И.О.*] передавал энергию фигуре посредством артикуляции изнутри. […] Он использовал тело, чтобы выразить своё глубокое философское понимание

[266] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 112

[267] Франкастель П. Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто. — СПб.: Наука, 2005. С. 160

человеческой природы, человеческой трагедии […]. В этом Джованни был новатором»[268]. Пластическая мысль выступает для Мура практически тождественной философской и любой другой мысли, выражаемой естественным языком. В другом отрывке, посвящённом Джованни Пизано, он также говорит: «Для себя я могу отделить его нарратив, его дар к повествованию, от его дара к форме»[269]. Следовательно, Мур указывает на то, что скульптурный язык существует параллельно с естественным языком и охватывает сферу коммуникации, объединяющую пластическое мышление с чувством физического материала.

Теоретические рассуждения Мура проходят в семиотической плоскости; его отношение к скульптуре не ограничивается конкретными авторами или произведениями, но неизбежно затрагивает скульптурный язык как систему выражения мыслей. Об этом, в частности, свидетельствует его ранее предисловие к первой в Великобритании выставке африканского искусства, проходившей в 1933 году. Как пишет Мур, «скульптура негров сыграла огромную роль в становлении кубизма и оказала мощное влияние на всю современную живопись и скульптуру. Она помогла художнику осознать эмоциональную значимость форм в отрыве от их репрезентативной ценности и открыла возможности для осознания важности материала, с которым он работает»[270]. В этом тезисе Мур как бы провёл черту между двумя областями скульптурного языка: с одной стороны, он выделил эмоциональную значимость формы, неразрывно связанную с пластическим мышлением скульптора, с другой — выделил автономию материала. Таким образом, Мур практически вплотную приблизился к определению скульптурного языка в понимании Соссюра, который утверждает, что «специфическая роль языка в отношении мысли заключается не в создании материальных звуковых средств

[268] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 170.

[269] Ibid. P. 171

[270] Ibid. P. 99

для выражения понятий, а в том, чтобы служить посредствующим звеном между мыслью и звуком, и притом таким образом, что их объединение неизбежно приводит к обоюдному разграничению единиц»[271]. После открытий постимпрессионизма и кубизма Мур уже вполне осознанно понимал, что язык скульптуры представляет собой не набор готовых форм и приёмов, которыми принято оперировать в рамках определённого стилистического направления, но скорее тонкую границу между субстанциональной (чувственной) областью материала и концептуальной областью пластического мышления. Как опосредующее звено, язык скульптуры приводит к соединению двух указанных областей, что приводит к формированию скульптурных знаков.

По аналогии с естественным языком, знаки скульптурного языка образованы связью между означающим и означаемым. При этом если в естественном языке в качестве означаемого выступает «понятие», а в качестве означающего — «акустический образ», то в языке скульптуры под означаемым и означающим следует понимать передаваемую пластическую мысль и, соответственно, материальный состав, в котором она фиксируется посредством скульптурной техники. Оба этих компонента неразрывно связаны друг с другом и могут восприниматься в процессе коммуникации только в целостной форме. Аналогично знакам естественного языка, скульптурные знаки характеризуются принципами произвольности и конвенциональности. Произвольность знаков следует из того предположения, что связь между означающим и означаемым не основана на жёстких объективных предпосылках. Так, в разных языках, одним и тем же понятиям соответствуют разные акустические формы; при этом некоторые похожие по своему звучанию слова могут, наоборот, отсылать к разным значениям. И в том, и в другом случае речь идёт о существовании разных знаков, которые

[271] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 112

были образованы каждым языком путём соединения означающего и означаемого. Поскольку связь между этими компонентами не имеет объективной причины, а опирается только на сложившийся факт, знак считается произвольным или немотивированным. Этот принцип действует и в скульптурном языке, однако его влияние прослеживается с большим трудом. Как писал Умберто Эко, «воспринимая эстетический стимул, мы не можем обособить означающее, чтобы однозначно связать его с означаемым: нам приходится улавливать весь денотат в целом»[272].

Проблема, на которую указал Эко, возникает по ряду причин. Во-первых, он рассматривает произведение искусства как уже случившийся факт, выражающий некоторый «эстетический стимул», поэтому его анализ полностью обращён к этому стимулу, но не на выявление языковой системы. Безусловно, при рассмотрении завершённого произведения искусства, в частности скульптуры, возникает не отдельная совокупность знаков, которая подлежит семиотическому анализу, а скорее сформированное неделимое высказывание, которое имеет отношение уже не к языку, а к сфере дискурса. Отсюда следует, что выделение таких компонентов, как *означающее* и *означаемое* в рамках завершённой скульптуры в принципе невозможно, поскольку сами принципы вычленения знаков из воспринимаемого поля скрыты от зрителя. На эту проблему указывал ещё Соссюр, когда говорил о трудностях выделения знаковых единиц в потоке речи. «Когда мы слышим речь на неизвестном языке, — пишет Соссюр, — мы не в состоянии сегментировать воспринимаемый поток звуков. Такая сегментация вообще невозможна, если принимать во внимание лишь звуковой аспект языкового факта. Лишь тогда, когда мы знаем, какой смысл и какую функцию нужно приписать каждой части звуковой цепочки, эти части выделяются нами, и

[272] Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике [пер. с итал.].— СПб.: Акад. проект, 2004.— С.89

бесформенная лента разрезается на куски»[273]. Скульптурный язык, безусловно, следует воспринимать как неизвестный язык, потому что он не является естественным средством коммуникации для людей. Только, отдельные люди, занимающиеся скульптурой, могут понимать этот язык на интуитивном уровне, не требующем систематического анализа.

Во-вторых, возвращаясь к проблеме идентификации скульптурного знака, возникает вопрос о том, чем именно для конечного зрителя или интерпретатора являются знаки скульптурного языка и как их можно сделать предметом для анализа. Ведь даже при рассмотрении антропоморфной скульптуры исходя из строения человеческого тела, то есть при разделении её на такие элементы, как руки, голова или туловище, ни один из этих элементов не может играть роль скульптурного знака. Все они обладают референтным анатомическим значением и в этом смысле не более чем аналогичны словам естественного языка («рука», «туловище», «нос» и так далее). Однако если рассматривать эти же элементы с более углублённой точки зрения, то окажется, что они отсылают к неограниченному числу других феноменов. Один скульптурный знак имеет столько же общего с областью анатомии, что и с областью геометрии, психологии, культуры или философии. Этот знак опирается на область пластического мышления и поэтому может самостоятельно и адекватно отражать разные слои действительности, так же как это делают знаки естественного языка. Как писал Франкастель, «фигуративные объекты, да и вообще фигуративные элементы, разнятся с большинством объектов цивилизации в следующем. Несомненно, они обладают позитивным референтным значением, ибо конституируют системы интерпретации феноменов; но они не отсылают только к чувственному опыту, во всяком случае не отсылают к нему целиком. Фигуративный язык — это язык не гомогенный и не эквивалентный фрагментарно никакому другому

[273] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 104

языку; это одна из систем, при посредстве которой образуют иерархию и интегрируются индивидуальный и коллективные опыты, отсылающие к самым разным уровням реальности»[274]. Стоит отметить, что Франкастель рассуждает о фигуративных элементах как о знаках фигуративного языка и ведёт речь не просто о многозначности или полисемии этих элементов, а об особом качестве, которое позволяет им производить отсылки к разным уровням реальности.

Отсюда возникает вопрос о том, насколько вообще справедливо использование термина «знак» в контексте скульптурного языка. В данном случае невозможно не затронуть понятие формы, поскольку именно форма, выступающая как фигуративный или нефигуративный элемент, выполняет знаковые функции в системе скульптурного языка. Основное отличие формы от знака заключается в том, что знак всегда указывает на объекты и события внешние по отношению к нему самому, тогда как форма в первую очередь указывает на саму себя. Как писал Гадамер: «Сущность знака состоит в указании во вне себя. Он выделяется из окружающего мира и моментально переводит внимание от себя на нечто другое. На нём не задерживают взгляд, потому что он перенаправляет его на то, чего сейчас нет, но будет или было. Знак не обладает изобразительным содержанием ввиду своей абстрактности и предельной функциональности»[275]. Форма же предельно конкретна, опирается на границы своего материала, принципы и причины своего создания, а также на участие в ней создателя. Именно поэтому форма заставляет раскрывать себя изнутри, в то время как знак, наоборот, выступает как посредник, уступающий своё место в пользу значения. Форма не ограничивается функцией означающего или означаемого по отдельности; подобно знаку в форме осуществляется соединение этих элементов. Принципиальное отличие от знака заключается у формы в том, что она хотя

[274] Франкастель П. Указ. соч. С. 69

[275] Гадамер Х. Истина и метод. — М.: Прогресс, 1988. — С. 200

и представляет собой знак скульптурного языка и принимает участие в процессе коммуникации, в ней, кроме того, сохраняется связь с процессом формотворчества. И для формы это наиболее существенная характеристика: если коммуникация складывается в рамках коллективного опыта, то формотворчество в большей степени конституируется индивидуальным опытом автора.

В этом смысле скульптурный знак (форма) не хранится в готовом виде и не доступен для процесса коммуникации, до тех пор, пока не выявляется творческим потенциалом автора. Эта специфика раскрывается на примере трёх непохожих друг на друга скульптура царя «Давида», созданных в разное время Микеланджело, Донателло и Джованни Пизано. С точки зрения семиотики все они обладают одной и той же функцией, а именно указывают на библейского царя Давида (референт). Однако формы этих скульптур отличны друг от друга и не связаны с реальным Давидом по принципу подобия. Более того, каждая из этих скульптур предлагает собственную интерпретацию образа Давида. Помимо библейского повествования, основанного на коллективном знании текста, каждая из этих скульптур предполагает параллельное скульптурное повествование, которое осуществляется в рамках скульптурного языка и отражает специфику индивидуального процесса формотворчества. Каждый из трёх скульпторов обладал определённым пластическим видением, лежащим в основе его пластических мыслей или означаемых, тогда как в качестве означающих для него выступали материальный состав произведения, а также методы и принципы скульптурной техники. Для понимания направления пластической мысли каждого скульптора можно обратиться к следующему фрагменту из текста Генри Мура: «Если сравнивать Давида Микеланджело с фигурой Давида Джованни Пизано на фасаде в Сиене, я нахожу что помимо того, что Давид Микеланджело — это невероятное, сверхчеловеческое достижение для молодого человека двадцати пяти лет, он ещё и очень непохож по выражению

философского взгляда на жизнь; это очаровательное реалистичное понимание телесной жизни молодого человека, тела, излучающего мощную физическую уверенность […] Давид Джованни Пизано скрывает за собой интенсивность человеческого понимания, глубокой индивидуальности; это как сравнивать Бенедикта и Гамлета. Внутри головы Джованни Пизано есть все внутренние противоречия, трудности и страдания, как и у Гамлета, тогда как в голове Микеланджело нет совсем никаких реальных трудностей, никаких неподвластных проблем»[276]. Неслучайно, что Мур провёл здесь параллель с драматическими героями, поскольку для него восприятие скульптуры строилось по тому же принципу, что и чтение книги. Он умел проникать в мысли скульптора и понимать его драматургию, скрытую за формой, как за словами. В то же время для «Давида» Донателло Мур привёл совсем другое описание: «Он совершенен. Он как на конкурсе красоты. Он как Мисс Мира. Он очарователен, но его совершенство так же поверхностно как у Микеланджело, а Донателло в своих лучших работах таким не был. Этой работой он пытался доказать всем, как он хорош»[277].

Все три примера дают очень важное представление об авторской интенции, которая пронизывает каждую скульптуру и придаёт ей неповторимую организацию. Очевидно, что отличия, наблюдаемые в трактовке общего знака, диктуются отличиями во внутреннем опыте каждого скульптора. Как писал Мерло-Понти, «слова, обороты речи, необходимые для того, чтобы моё намерение что-нибудь обозначить было реализовано с помощью выражения, в тот момент, когда я говорю, зависят только от меня и связаны с тем, что Гумбольдт называл innere Sprachform […], то есть благодаря определенному стилю говорения, с которым они соотносятся и в соответствии которым они организуются, так что мне нет никакой

[276] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 170

[277] Ibid. P. 148

необходимости их представлять»[278]. Таким образом, в процессе работы скульптор отталкивается от ощущения внутренней формы, которая в большей степени принадлежит ему и характеризует его самого, чем предмет его скульптуры. Очевидно, что именно поэтому Мур в каждом из своих описаний практически напрямую связал скульптуру и её автора. Донателло стремился показать не столько Давида, сколько самого себя, свою утончённость и стремление к совершенству, Микеланджело — свою решительную силу, Пизано — страдания. Постоянно сверяясь с индивидуальным опытом, каждый скульптор развивал представление о внутренней форме и рождал пластические мысли, закрепляя их в последствии в форме законченного произведения.

Язык скульптуры так же, как и естественный язык, развивается в рамках коллектива, который не только образует коммуникативную среду, выступая в качестве системы отбора и хранения знаков, но и ограничивает процесс формотворчества. Опираясь на знания коллектива, каждый человек способен выбирать определённые знаки и выстраивать из них последовательность сообразно своим предпочтениям и целям. Как писал Борис Успенский, «в процессе мышления семиотическое […] поведение человека соотносится с его индивидуальным опытом: человек общается с самим собой, переводя свои впечатления в знаковую форму — порождая слова или же какие-то другие знаки, в принципе предназначенные для коммуникации, […] и последовательно соотнося их затем со своим опытом; тем самым он соотносит свое субъективное ощущение с объективным […] значением знака, с которым оно ассоциируется. В результате субъективный опыт оказывается предметом рефлексии и апперцепции (самовосприятия)»[279]. Скульптурные знаки порождаются в области пластического мышления, а она в свою очередь конституируется телесным, визуальным, эмоциональным и другими видами

[278] Мерло-Понти Морис. Знаки.— М.: Искусство, 2001.— С. 100

[279] Успенский Б. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство.— М., 2007.— С. 10

присутствия человека в окружающей его действительности. Однако, чтобы стать предметом восприятия и рефлексии, пластические мысли требуют знаковой фиксации. Скульптурный знак, с одной стороны, неизбежно связан с самим скульптором и продолжает его многогранный индивидуальный опыт, а с другой стороны — делает этот опыт общедоступным и понятным благодаря его соотношению с опытом всего коллектива.

Каждый скульптор предполагает определённое общее понятие, солидарное с представлениями его коллектива. Так, понятие «рука» известно каждому человеку и как понятие, и как часть его же собственного тела, однако означаемое скульптурного знака, как было описано выше, неэквивалентно понятию естественного языка. Означаемое действительно включает в себя общее представление о руке или какой-либо другой анатомической части тела, но при этом оно же зависит и от личного ощущения скульптора, который, как правило, отдаляется от общего понятия и вносит в него индивидуальные эмоциональные характеристики. Мур писал: «Неправильно думать, что форма и экспрессия — это две разные вещи. Например, если я положу свою руку кому-нибудь на плечо, я могу положить её таким образом, будто схватывая или нежно дотрагиваясь. Я могу дотрагиваться с любовью и вежливостью или могу делать пустой жест. Всё это интенция скульптора; это часть его выражения, но это и часть формы; вы не можете отделить одного от другого»[280].

Коллектив формирует коммуникативную среду, и поскольку сам скульптор является членом коллектива, он оказывается зависимым от той среды, в которой работает. Многообразие окружающих его форм оказывает воздействие на ход его мысли, а последние, в свою очередь, приспосабливаются под доступные формы фиксации. Инструменты и принципы работы, которые были созданы и усовершенствованы до

[280] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 172

скульптора, также оказывают влияние на него. На эту зависимость указывал ещё Соссюр, когда писал об эволюции знаков: «Так как язык существует одновременно и в обществе, и во времени, то никто ничего не может в нем изменить; между тем произвольность его знаков теоретически обеспечивает свободу устанавливать любые отношения между звуковым материалом и понятиями. Из этого следует, что оба элемента, объединённые в знаке, живут в небывалой степени обособленно и что язык изменяется, или, вернее, эволюционирует, под воздействием всех сил, которые могут повлиять либо на звуки, либо на смысл»[281]. Связь между означаемым и означающим предполагает определённую свободу, и каждый компонент со своей стороны подвергается внешнему воздействию. На скульптурные знаки могут влиять как изменение в пластическом сознании скульптора, так и техническое развитие и освоение новых материалов. Именно благодаря этому язык скульптуры продолжает своё непрерывное развитие. В частности, развитие навыков обработки материала влияет не только на технические характеристики скульптурного процесса, но, во взаимосвязи с новым пластическими мышлением, приводит к появлению новых знаковых единиц. Мур писал: «Как только вы освоите технику сверления так же высококлассно, как и Джованни [Пизано — *И.О.*], вы сможете глубже проникать в камень и придавать ему больше экспрессии, больше цвета, текстуры, света и тени»[282].

Реализация принципов знаковой произвольности и конвенциональности имела место на протяжении всей истории скульптуры, однако осознание этих принципов стало возможным только в начале XX века, при этом заслуга «Курса общей лингвистики» Соссюра была в этом процессе не столь велика. В среде самих скульпторов назрела проблема освобождения от конвенциональных рамок, стеснявших процесс формотворчества образцами классического искусства. После опыта Родена, существенно

[281] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 78

[282] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 171

обновившего ход пластического мышления, поиски скульпторов направились в область африканского и другого «примитивного» искусства, не связанного с европейской традицией и принадлежавшего к отличной языковой среде. Открытие нового пластического языка было настолько радикальным, что принципы произвольной подстановки знаковых элементов открылись сами по себе. В 1914 году искусствовед Владимир Марков провёл одно из первых исследований африканской скульптуры с целью описания её пластического языка. Он писал: «Искусство негров обладает прямо неисчерпаемыми богатствами пластических символов; нигде нет реальных форм, формы совершенно произвольны, обслуживают реальные интересы, но пластическим языком. Таким способом негр передает весь свой мир представлений и ощущений. Такого рода символика, подчас интуитивная, подчас спекулярная, но всегда творческая, и мы — европейцы — можем только завидовать способу мышления, создающему такое богатство форм. Имея подобный язык, негру не нужно знать законов организма, его пропорций, анатомии, лепки, движения, — он без них находит более целесообразное средство передачи своих душевных побуждений»[283]. Описание Маркова значимо прежде всего по той причине, что оно отражает видение человека, совместившего свои представления об искусстве с теорией лингвистики. Уже в то время Марков рассматривал африканское искусство с точки зрения «пластического языка» и даже использовал термин «символ», который ранее был использован Чарльзом Пирсом при классификации знаков. Согласно Пирсу, «символ есть знак, который отсылает к обозначаемому им Объекту в силу закона, обычно — ассоциации общих идей, действующего так, чтобы заставлять нас интерпретировать Символ как отсылающий к этому Объекту»[284].

[283] Марков В. Искусство негров.— Петербург., 1919. С. 38

[284] Пирс Ч. Избранные философские произведения. М: Логос, 2000.— С.186

Изучая африканскую скульптуру, Марков исходил именно из построения ассоциативных связей, что привело его к описанию принципов знаковой произвольности и конвенциональности. Марков пишет: «В деревянной скульптуре художник повторял раз данную форму, причем прототипом служил не реальный глаз, а раковина или гвоздь. […] Развитие этого рода техники довольно простое. Вначале не было умения точно сделать и передать человеческий глаз. И вот негр искал в окружающей природе что-нибудь равноценное, будь это гвоздь, раковина; позже он подражает не самому глазу, а его символическому заместителю, оправдавшему стремления художника, пластически разрабатывая раз найденную форму и временами далеко отходя от прототипа»[285]. Марков предполагал, что скульптор заимствовал окружающие предметы и ставил их на место привычных элементов человеческого тела, затем развивая и совершенствуя их. Возможно, такой метод работы был для африканских скульпторов единственным и естественным средством выражения пластических мыслей, и они не стремились к точному подражанию, воспетому в европейской скульптуре.

Важно отметить, что помимо внутренней произвольности, характерной для отдельных произведений, африканская скульптура, как явление, поступала в европейские коллекции в очень разрозненном виде. Как пишет Генри Мур, посещавший Британский музей несколькими годами позже Маркова, «этнографический зал содержал неисчислимое богатство и разнообразие скульптурных достижений (негритянское, островов Океании, Северной и Южной Америки), но заставленных и перемешанных как снасти в рыболовном магазине, так что после ста визитов я всё ещё находил незнакомые скульптуры»[286]. Таким образом, не столько отдельные произведения, сколько само их разнообразие раскрывало художникам того времени принцип произвольности скульптурных знаков, поскольку таких

[285] Марков В. Указ. соч. С. 39

[286] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 104

неожиданных подстановок, которые возникали на месте привычных элементов, невозможно было представить даже при очень развитом воображении. Именно это эмпирическое разнообразие африканской скульптуры позволило одномоментно охватить длительную систему отбора, которая на самом деле складывалась несколько поколений.

Понимание того, что пластический знак образуется путём произвольных подстановок, было первым шагом на пути к пониманию пластического языка как системы, регулируемой определёнными принципами. Как подтверждают последние исследования творчества Пикассо, именно африканское искусство дало стимул к переосмыслению всего европейского искусства. Согласно Иву Ален-Буа, «иронично предполагать, что он [Пикассо — *И.О.*] пришёл к пониманию только традиционной концепции произвольности знака… Пикассо более точно осознал дифференциальную природу знака, его ценности: ценности пластического знака/глаза как отметки на неразмеченной территории в рамках системы, регулирующей её использование»[287]. Ив Ален-Буа даёт прямую отсылку к курсу Соссюра и проводит параллель между системой значений в языке искусства и системой значений в естественном языке. Любой знак невозможно понимать в отрыве от системы значимостей или — в более широком смысле — системы ценностей. Согласно Соссюру, если термин «значение» отражает внутризнаковую связь между означаемым и означающим, то понятие значимости отражает связь знака с другими знаковыми единицами. Как пишет Соссюр в отношении слова, «его содержание определяется […] при поддержке того, что существует вне его. Входя в состав системы, слово облечено не только значением, но еще главным образом значимостью, а это нечто совсем другое. […] Говоря, что они [значимости — *И.О.*] соответствуют понятиям, следует подразумевать, что

[287] Alen-Bois Y. Kahnweiler’s Lesson // Painting as model. Cambridge, Massachusetts 1990. P. 89

они в этом случае чисто дифференциальны, то есть определяются не положительно — своим содержанием, но отрицательно — своими отношениями к прочим членам системы. Их наиболее точная характеристика сводится к следующему: быть тем, чем не являются другие»[288]. Таким образом, знак представляет собой не столько конкретную сущность, содержащую в себе понятие, сколько место пересечения нескольких ветвей системы значимостей. Из этого следует, что сам знак не имеет никакой субстанции, а только форму, место или даже адрес, указывающий на конкретное расположение в системе значимостей, но сам по себе отсутствующий. Это прежде всего проявляется в том, что даже такой субстанциональный компонент знака, как означающее, на самом деле не имеет никакой определённой вещественности. Как пишет Соссюр, «означающее в языке бестелесно, и его создает не материальная субстанция, а исключительно те различия, которые отграничивают его акустический образ от всех прочих акустических образов»[289]. Впервые осознание несубстанционального качества скульптурного знака пришло к Пикассо при анализе одной из масок племени Гребо, в которой глаза выступают в виде объёмных цилиндров на плоском контуре лица. С одной стороны, эти глаза уже выражают принцип произвольности, поскольку их понимание в качестве глаз происходит только после определения их места в системе лица; сами по себе эти цилиндры на глаза не похожи. Однако с другой стороны, как заметил Анри Канвейлер, «объём лица, который мы в особенности “видим”, не находится в “настоящей” маске, представляющей только контур лица. Этот объём виден где-то перед реальной маской»[290]. Именно Канвейлер указал на связь этой маски со скульптурным коллажем Пикассо «Гитара, 1912», где Пикассо как бы вывернул корпус гитары наизнанку и вместо отверстия

[288] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 116-117

[289] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 119

[290] Цит. по Alen-Bois Y. Op. cit. P. 91

розетки поставил полый цилиндр, напоминающий глаз африканской маски. Таким образом, Пикассо в своей скульптуре не создал объём, но лишь указал на него теми средствами, которые объёмом не являлись. Он в прямом смысле ввёл знак объёма, используя при этом возможности скульптурного языка и не прибегая к словам. Такое достижение сложно переоценить, поскольку оно полностью перевернуло сложившуюся художественную систему и позволило выявить самостоятельность пластического языка в рамках конкретного произведения искусства. Как писал Карл Эйнштейн, «художник теперь более не отталкивается от изображения богов, но от своих собственных концепций. В результате чего мы расцениваем тектонические формы […] как различаемый знак визуально активного человеческого существа, конструирующего свою собственную вселенную и отказывающегося быть рабом предоставленных форм»[291].

Основной принцип, лежащий в основе знаковой системы пластического языка, заключается в том, что каждый знак обладает определённой ценностью, которая дифференцируется по двум ценностным осям: семантической и синтаксической[292]. По первой оси осуществляется подбор концептуальных (смысловых) вариантов, по второй оси происходит распределение и упорядочивание знаков между собой. Если говорить языком Соссюра, первая ось определяет ассоциативные отношения, тогда как вторая — синтагматические[293]. Так, например, для «глаза» по семантической оси более характерны овальные формы, чем квадратные, а по синтаксической — расположение над носом, а не под ним. При этом надо отметить, что взаимодействие двух осей проходит на всех уровнях знаковой системы. Это значит, что на одном уровне группа знаков, упорядоченных по

[291] Einstein C. Notes on Cubism // October 107, Winter 2004. P.168

[292] Alen-Bois Y. Op. cit. P. 88

[293] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 124. (Его пример с колонной позволяет выделить общие сходства между системами естественного языка и пластического).

синтаксической оси, образует другой, более высокий уровень, где эта же группа знаков представляет собой уже один единственный знак. Например, глаза, рот и нос упорядочиваются в рамках головы, но голова по отношению к телу уже представляет собой целостный знак.

Понимание этого принципа сыграло определяющую роль как в творчестве Пикассо, так и в творчестве Мура. Поняв, как работает знаковая система, современные художники начали использовать её в открытом виде, показывая произвольность связи между означающими и означаемыми и раскрывая синтаксические конструкции. Таким образом, зритель получал возможность самостоятельно достраивать произведение, устанавливая в нём такие связи и отношения, которые соответствовали бы его внутренним ожиданиям и представлениям, а следовательно, он получал возможность использовать пластический язык так же, как это делал художник. Как пишет Ив Ален-Буа, «пластическая система Пикассо, сведённая к горсти знаков, каждый из которых не ссылается на референта, заставляет их ценность соотноситься с множеством значений. Форма может распознаваться как “нос”, а иногда как “рот”, в сочетании форм может проглядываться “голова” или “гитара”»[294]. В то же время система пластического языка препятствует полной произвольности, поскольку опирается на конвенциональные ассоциации. Как пишет Мур, «значение и смысл формы, взятой самой по себе, вероятно, зависит от бесчисленных ассоциаций человеческой истории. Например, округлые формы передают идею плодовитости, зрелости, возможно, потому, что земля, женская грудь и многие фрукты — округлые. И эти формы [shapes — *И.О.*] важны, потому что за ними стоит опыт нашего восприятия»[295]. В этой цитате Мур указал, что в основе конвенциональных принципов пластического языка лежит опыт всего человечества независимо от родного языка и культуры.

---

[294] Alen-Bois Y. Op. cit. P. 90

[295] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 197

Использование скульптурных знаков, вызывающих множественные ассоциации на базе пространственного и телесного опыта человека, было одним из главных достижений в творчестве Генри Мура. Как писал Дэвид Сильвестр, «протеистические, метаморфические формы, вызывающие множество ассоциаций, успокаивают нас, показывая, что объекты, близкие по функции, также обладают физическим сходством, — например, грудь и фрукт — и вдруг они поражают нас, показывая, что объекты, разные по функции, [тоже — И.О.] могут быть физически похожими: например, сосок и глаз»[296]. Если проводить аналогию с естественным языком, то примеры Сильвестра описывают такие языковые явления, как полисемия и омонимия. В первом случае в рамках одного знака устанавливается взаимосвязь для нескольких близких значений, во втором — знак объединяет уже не связанные, либо отдалённые друг от друга значения. В качестве скульптурного примера можно привести такую работу из раннего творчества Мура, как «Мать и дитя, 1931». Эта скульптура интересна тем, что Мур соединил в ней фигуру матери и ребёнка таким образом, что голова ребёнка заместила собой левую часть материнской груди **[ил. 113]**. Такое необычное решение стало возможным благодаря тому, что и грудь, и голова обладают схожим шаровидным объёмом, а также имеют между собой функциональную взаимосвязь. Кормящая грудь матери и голова сосущего младенца — это объекты одного жизненного отношения, в рамках которого устанавливается их совместная значимость. Если учитывать, как говорил Соссюр, что «значимость любого слова определяется всем тем, что с ним связано»[297], то материнская грудь имеет значимость только потому, что связана с головой младенца, а младенец — с грудью матери. Более того, отношение между ними настолько тесное, что Мур стремится соединить их в рамках одной шаровидной формы. Таким образом, слияние двух знаков становится возможным только благодаря тому,

[296] Sylvester D. The evolution of Henry Moore’s sculpture // Burlington magazine.- 1948, P.163

[297] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 116

что рядом представлены остальные части двух фигур, то есть показана синтаксическая конструкция, позволяющая отследить место знака и определить его значимость в рамках общей системы.

Понимание синтаксической оси представляет отдельную задачу в интерпретации творчества Генри Мура, и здесь ещё раз необходимо подчеркнуть связь Мура с Пикассо. В 1932 году Пикассо выполнил серию рисунков под общим названием «Анатомия», которую Мур имел возможность видеть уже в первом номере журнала *Minotaure*, опубликованном в 1933 году **[ил. 114]**. В рисунках представлены шесть абстрактных фигур, сконструированных из разных вещей и геометрических объектов. Как полагает Эндрю Коси, «эти эксцентричные тела были прообразом наиболее радикально дегуманизированных форм Мура конца 1930-х годов»[298]. Однако за этими формами, состоящими из прикреплённых друг к другу объектов, можно разглядеть упорядочивающую систему, которая служит опорой для построения фигуры. Вообще говоря, именно эта система и позволяет рассуждать как о дегуманизации, так и о гуманизации формы. Несмотря на то, что все предметы, из которых собирается фигура, не имеют ничего общего с антропоморфными частями человеческого тела, они при этом находятся в соотношении, обусловливаемом этим телом. Семантически эти элементы дегуманизированы, но, как только в них выявляется синтаксическая взаимосвязанность, они начинают воспроизводить человеческую фигуру и, следовательно, — гуманизируются. Вопрос в том, с какой стороны начинать их читать. Семантическое прочтение ослабляет гуманистическую составляющую, в то время как синтаксическое, наоборот, её усиливает. Рисунки Пикассо дают очень важный урок, поскольку в них, — пользуясь языком Делёза, — обнажаются «фигуративные координаты»[299], которыми

[298] Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P. 61

[299] Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения.— СПБ.: Machina, 2011.— С. 66

Мур будет пользоваться на протяжении всего своего творчества и которые стали для него опорой его гуманизма.

Своё внимание к синтаксическим связям Мур наглядно демонстрирует во вступительной статье к каталогу Джованни Пизано: «Я думаю, — пишет Мур, — что Джованни Пизано приходил в восторг от артикуляции человеческим телом в скульптуре, *и, насколько мы знаем из собственного опыта, тело к таким артикуляциям физически не способно,* вот что и делает его скульптуру такой новой и выдающейся. Мы знаем, что голова — это отдельная подвижная единица, шея — другая, плечи — другая, таз — тоже другая, ноги могут сгибаться в коленях и сгибаться в стопах. В человеческой фигуре существует около шестнадцати самостоятельных единиц: голова, шея, грудь, таз, бёдра, голени, стопы, руки и кисти, каждая из которых может сгибаться по отношению к другой. Все эти элементы вы можете размещать в пространстве под разными углами»[300]. Описание строения человеческого тела объясняется не столько привязанностью Мура к анатомии, сколько стремлением продемонстрировать возможности скульптурного языка. Далее в этом же тексте Мур говорит о том, что «есть большая разница между использованием анатомии ради неё самой [Мур ссылается на ранние работы Микеланджело — *И.О.*] и использованием знаний о человеческой фигуре, чтобы выразить философию автора, его понимание жизни в целом…»[301]. Если исходить из его слов, человеческая фигура представляет собой коммуникационную систему, артикулируя частями которой скульптор способен формулировать свои пластические мысли. Именно поэтому система скульптурного языка руководствуется координатами человеческой фигуры. В этом плане язык скульптуры, безусловно, фигуративен, но это не ограничивает его одной лишь функцией подражания: напротив,

[300] Henry Moore: writings and conversations / ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 169

[301] Ibid.

фигуративность скульптурного языка обуславливает весь герменевтический опыт человека.

Фигуративность в современной скульптуре не ограничивается принципом подобия человеческому телу, но вместе с тем она и не отказывается от этого тела полностью, используя вместо него фигуративные координаты, которые позволяют соединять произвольные элементы в рамках общего целого. Подобно тому, как в шахматной игре при случайной потере какой-либо фигуры игроки могут заменить её любым другим (даже совершенно непохожим) предметом, который будет занимать её место на доске, также и единичные элементы человеческой фигуры могут быть заменены на совершенно произвольные формы, которые займут соответствующие места в рамках всей фигуры. Впервые этот принцип был отражён в рисунках Пикассо, однако Мур раскрыл этот принцип в скульптуре, что можно показать на примере «Полулежащей фигуры из четырёх частей, 1972–73» **[ил. 115]**. Фронтально, скульптура представляет собой расчленённую комбинацию, в которой выделяются четыре криволинейные обтекаемые формы, сочетающие выпуклые и вогнутые элементы. В то время как форма и очертания этих частей лишь намекают на фигуративные компоненты, сама фигура складывается только в процессе их сочетания при перемещении зрителя к виду сбоку. Именно с этого ракурса разрозненные элементы скульптуры приобретают целостные очертания и читаются как полулежащая фигура. Таким образом, Мур не только подчеркнул значимость синтаксической оси в знаковой системе скульптурного языка, но ещё и раскрыл присущий ей характер выражения в трёхмерном пространстве.

Развёртывание синтаксической конструкции в пространстве является существенной чертой скульптурного языка, что Мур неоднократно подчёркивал во многих своих работах начиная с «Композиции из четырёх частей: полулежащая фигура, 1934» **[ил. 160]**. Вместе с тем сам Мур использовал синтаксические принципы в рамках концепции органического

целого, которую он начал формулировать уже в самом начале своего творчества. В 1941 году в статье «Говорит скульптор» для журнала *Listener* Мур, рассуждая о влиянии Бранкузи на современную скульптуру, написал следующее: «Работа Бранкузи, независимо от своей индивидуальной ценности, сыграла важную роль в развитии современной скульптуры. Но теперь совсем не обязательно закрывать и ограничивать скульптуру в единый блок. Теперь мы можем открывать её. Соотносить и комбинировать различные формы разных размеров, сечений и направлений в одно органическое целое»[302]. Важно подчеркнуть, что Мур не разрывает связь с Бранкузи, а наоборот существенно расширяет его идеи и переносит их на новый уровень: если Бранкузи стремился к созданию единичной целостной формы, то Мур стремился к созданию фигуры, сочетающей в себе несколько частей, но при этом остающейся целостной как единый элемент. Не сложно заметить, что в основе подхода Мура лежит эстетика органического целого, сформулированная Сэмюэлем Кольриджем в начале XIX в. Как писал Кольридж: «Органическая форма […] врождённа, она формируется, когда развивается изнутри, и полнота её развития всё время одна и та же с совершенствованием её внешней формы»[303]. Части фигуры могут органично сливаться в одно целое только потому, что они развиваются из этого целого. Следовательно, они уже заложены в целом и со временем лишь постепенно выделяются, приобретая внешнюю оформленность. В «Полулежащей фигуре, 1938» можно увидеть, как органические принципы вступают в действие **[ил. 75]**. Несмотря на то, что скульптура Мура морфологически гораздо сложнее, чем у Бранкузи, она сохраняет ту же целостность, что и например, его «Спящая Муза, 1910» **[ил. 116]**. Части Полулежащей фигуры Мура не соединяются друг с другом, а органично переходят друг в друга, образуя вместо стыков своеобразные узлы. Округлая голова держится на

[302] Moore H. The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.339

[303] Цит. по Lichtenstern C. Op. cit. P.259

широкой шее подобно цветочному бутону, и вся скульптура, словно, пронизана актом органического развития. Если в скульптуре Бранкузи заложен неизменный метафизический смысл, то философия Мура заключается в его природном пантеизме. За его полулежащими фигурами скрываются те же самые органические принципы, которые действуют в природе, причём не только в живой природе, среди растений и животных, но и в стихиях, обтачивающих скалы и раздвигающих ущелья.

Несмотря на своеобразие органической эстетики, она всё же не отменяет значимости синтаксиса как системы, регулирующей согласованность элементов пластического языка. Скульптурный язык подразделяется на несколько уровней иерархии, где осуществляется сочетание элементарных и более сложных знаковых единиц. На первом уровне происходит моделирование скульптурной поверхности, что осуществляется посредством сочетания плоскостей, выпуклостей, вогнутостей и пустот. На следующем уровне сформированные поверхности ограничивают объёмы, что приводит к формированию объёмных форм. Ещё на уровень выше объёмные формы выступают частями по отношению к целой фигуре или более дифференцированной форме, после чего происходит сочетание двух и более фигур или форм. Наконец, на последнем уровне осуществляется взаимодействие между фигурой (композицией) и внешним пространством: архитектуры, открытого природного ландшафта или городской среды. Описанная иерархия охватывает все уровни скульптурного языка и служит основой для построения скульптурного высказывания.

В творчестве Генри Мура акцентируется каждый из этих уровней, и, в особенности, его скульптуры подчёркивают значение последнего уровня, на котором происходит установление взаимосвязей между скульптурой и природной средой. Ключевая характеристика Мура заключается в том, что благодаря использованию принципов органического формообразования, он стремился показать все уровни знаковой системы в их непрерывном

взаимодействии между собой. С одной стороны, он создавал дифференцированную фигуру с несколькими частями и ответвлениями, с другой — пронизывал ту же фигуру волнообразным ритмом выпуклостей и вогнутостей, то есть тех самых элементов, которые в иерархическом порядке стоят на две ступени ниже целостной фигуры. Таким образом Мур как бы погружал верхний уровень языка в более нижний, а нижний, наоборот, поднимал вверх. Именно поэтому его скульптуры характеризуются невероятной монументальностью не зависимо от их фактических размеров. Как пишет Дэвид Сильвестр, «комбинация выпуклости и вогнутости […] производит конфликт […] между выпирающей силой и контуром, пытающимся её удержать. Это напряжение между взрывом и покоем создаёт эффект сдерживаемой энергии — “сжатой внушительной энергии”, говоря словами Мура. Оно же является фактором монументальности, потому что монументальность — это не только массивность, но и впечатление того, что форма содержит оглушительную энергию»[304]. В качестве примера Сильвестр приводит уже отмеченную «Полулежащую фигуру, 1938». Если в традиционной скульптуре выпуклости и вогнутости практически не замечаются или различаются только после приближения к какой-либо детали, то у Мура те же самые элементы задают ритм всей фигуре и вместе с её частями представляют одно неделимое целое. В этом, в частности, заключается отличие Мура от Ханса Арпа, который тоже руководствовался принципами органического формообразования, но моделировал выпуклые и вогнутые элементы только на уровне отдельной формы или конкреции, не доходя до уровня фигуры. Мур же пронизывал все уровни скульптурного языка, начиная от выпуклостей и частей фигуры, заканчивая органичным слиянием с выпуклостями и вогнутостями природного ландшафта.

[304] Henry Moore: Catalogue of an exhibition at the Tate [ed. by David Sylvester]. London, 1968. P. 163

Несомненно, за открытием такого подхода стояло сразу несколько факторов, среди которых выявление отношений между внешним и внутренним, наблюдение за природой, а также точное знание пропорций человеческого тела. Последнее имеет колоссальное значение, поскольку, прибегая к деформациям своих фигур, Мур всё-таки сохранял связь скульптуры со зрителем. Благодаря всего нескольким координатам он намечал систему соотношений, вызывающей непосредственный отклик в теле зрителя. Без этого отклика масштаб скульптуры и её форма были бы неуловимы и терялись бы за размытыми поверхностями. Таким образом, финальная стадия создания скульптуры полностью рассчитана на контакт со зрителем, который благодаря собственному телу может установить с ней пространственную связь. И когда он это сделает, то моментально пройдёт по всем уровням скульптурного языка от фигуры до выпуклости, одновременно проникая внутрь и выходя наружу. В этом и заключается оглушительная сила скульптуры Мура и её витальность.

3.2. Границы скульптурного высказывания

Язык скульптуры, так же, как и другие языки, представляет собой не только статичную систему, но и живой процесс, который раскрывает свою сущность в конкретной деятельности и направленности на окружающий мир. Если принципы знаковой системы распространяются на всех скульпторов, работавших как до Мура, так и после него, то применение этих принципов представляет собой уже отдельную область каждого конкретного скульптора. Каждый скульптор использует язык индивидуальным образом, развивая в нём только те элементы и используя только те приёмы, которые соответствуют его целям по ряду внешних и внутренних факторов. Даже одно единственное произведение в рамках творчества одного скульптора предполагает наличие своего, присущего только ему языка или, говоря точнее, той области языка, в которой происходят уникальные пересечения на семантической и

синтаксической осях. В частности, каждое произведение Генри Мура представляет собой уникальную комбинацию пластических знаков, организованную по принципам знаковой системы и в то же время отражающую эту самую систему, но в уменьшенной и крайне индивидуализированной форме.

Если рассматривать весь корпус произведений Мура как одно целостное произведение, то каждая из его скульптур может быть представлена как отдельное «высказывание», входящее в «речь» скульптора. При этом под термином «речь» в данном контексте следует понимать то же самое, что и в лингвистике, то есть, с одной стороны, — «комбинации, в которых говорящий использует код языка с целью выражения своей мысли, — а с другой, — психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации»[305]. Несомненно, параллель с лингвистикой требует некоторых уточнений в той части, что мысли скульптора представляют собой пластические комбинации, имеющие пространственный смысл, а объективация этих комбинаций требует физического (невербального) материала. Таким образом, аналогия с лингвистикой позволяет установить, что каждое высказывание скульптора состоит из двух взаимосвязанных компонентов: формы и материала. В конкретной скульптуре эти компоненты соприкасаются друг с другом так же тесно, как в произносимом слове соприкасаются мыслимое понятие и выражаемый звук.

Индивидуальность речевого высказывания обеспечивается представлением скульптора о границах собственных возможностей, которые, с одной стороны, опираются на определённые области скульптурного языка, а с другой — затрагивают определённые области смысла. Следовательно, говоря о «речи» скульптора невозможно одновременно не рассматривать и такое понятие, как стиль. Каждый скульптор работает в индивидуальном

[305] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 22

стиле настолько же, насколько он говорит на индивидуальном языке. В этом смысле понятие «стиль» соответствует определению, которое дал Мейер Шапиро: «Стиль подобен языку, с присущими ему внутренним порядком и выразительностью и с возможностью самой разной силы или изящества высказывания»[306]. И хотя в своей статье Шапиро даёт ещё несколько определений этому понятию, в данном случае важно именно это определение, поскольку оно отражает взаимосвязь стиля и языка. Если исходить из такого определения, понятие «стиль» становится тождественным понятию «речь», и если заменить одно на другое, смысл определения останется таким же: «речь подобна языку, с присущими ей внутренним порядком и выразительностью и с возможностью самой разной силы или изящества высказывания». Следовательно, стиль, так же как и речь, представляет собой индивидуальный способ построения языковых высказываний, а это позволяет говорить о том, что в каждом высказывании скульптора сохраняется и его индивидуальный стиль. Несмотря на то, что язык представляет собой общую систему, разделяемую скульптором с другими скульпторами, его стиль принадлежит только ему одному и всегда сохраняет отпечаток его личности. Поэтому стиль, а следовательно и речь, неразрывно связаны с биографическими этапами в творчестве скульптора.

Как известно, Генри Мур родился в семье бывшего английского шахтёра, прошёл через Первую мировую войну, получил ранение, поступил в Королевский колледж искусств, женился на русской эмигрантке из аристократической семьи, дружил с Гербертом Ридом и Кеннетом Кларком, был свидетелем Второй мировой войны, принимал участие в послевоенном мироустройстве. Все эти события могут пониматься как внутренние факторы, повлиявшие на становление стиля Генри Мура. Благодаря их воздействию Мур на протяжении всего творческого пути испытывал связь с окружающим

[306] Шапиро М. Стиль // Зарубежное искусствознание.— М.: 2008.— С.392

миром и формировал в отношении этого мира уникальные, присущие только ему речевые высказывания. Однако с этого момента необходимо провести разграничение между понятием стиля и понятием речи на конкретном примере.

Если сравнить известную скульптуру Мура «Король и королева, 1952–53» с похожей по теме скульптурой Макса Эрнста «Король играет с королевой, 1944», можно отметить, что фигуры короля у одного и другого скульпторов обладают некоторым стилистическим сходством **[ил. 117 – 118]**. Обе выполнены из бронзы, для обеих характерны жёсткие черты, тонкие руки и сплюснутое туловище; у короля Эрнста на голове рога, у короля Мура эти рога закругляются в кольцо (в том же 1952 году Мур создал скульптуру «Голова козла»). Внешне они похожи, и можно заключить, что эти фигуры принадлежат приблизительно одной и той же области речевой деятельности. И даже несмотря на то, что Мур задаёт своему королю другие пропорции, делает его туловище более плотным и широким, а голову основательнее закрепляет на шее и не даёт ей так экспрессивно выделяться, общий демонический характер этой фигуры остаётся таким же, как и у короля Эрнста.

Тем не менее, между двумя скульптурами есть существенное отличие, которое определяет не столько их стиль, сколько разную направленность высказываний. У Эрнста король стоит за шахматной доской и держит в своей руке королеву, которая изображена в простых конических формах. И хотя королева значительно больше остальных фигур на доске, по сравнению с королём она представляет собой беззащитную фигуру, подчиняющуюся его абсолютной воле. Этим контрастом Эрнст ещё сильнее демонизирует образ своего персонажа, наделяя его деспотичной, ритуальной властью. В его работе слышны громкие отголоски африканской скульптуры. У Мура, напротив, король и королева сидят на одной скамье и соответствуют размерам друг друга. Его фигуры обладают благородной осанкой, а руки короля лежат

спокойнее, чем у Эрнста, при этом руки королевы внушают полное смирение и безмятежность. Этими качествами работа Мура напоминает древнеегипетскую скульптуру вельможи со своей семьей (XIV в. до н.э.) и, как отмечает Криста Лихтенштерн, в скульптуре короля и королевы отражаются собственные семейные отношения Мура с его женой Ириной[307]. Такая аналогия вполне допустима, поскольку многие источники, в том числе и устные, действительно подтверждают мягкие отношения в семье Мура. Их брак продлился более пятидесяти лет, и всё это время Ирина была не только доброй и заботливой женой, но и творческой музой, в которой Мур находил источник умиротворения, когда он временами стремился к бунтарству и эксперименту. Несомненно, такого рода отношения присущи и персонажам скульптуры «Король и королева», ведь, несмотря ни на что, они тоже представляют собой семейную пару. Кроме того, не стоит забывать, что скульптура «Король и королева» была откликом на конкретное историческое событие, так как в Англии в том же 1953 году проходила коронация королевы Елизаветы II. Весьма вероятно, что Мур стремился высказать ещё и своё отношение к викторианской эпохе, изображая контраст между агрессивной мужской доминантой и более мягкой, но в то же время достаточно волевой женской натурой.

Таким образом, анализ творчества Мура с биографической точки зрения позволяет не только выделить моменты, формирующие его уникальный стиль, но и очертить круг и характер возможных высказываний, отличающих его от других скульпторов, которые пользовались тем же языком. Как Мур, так и Эрнст имели перед собой очень похожий словарь форм и руководствовались одними и теми же принципами их сочетания, однако свои высказывания они строили совершенно по-разному. Если Эрнст в итоге гиперболизировал насилие, то Мур скорее стремился к антитезе,

[307] Lichtenstern C. Op. cit. P. 197

уравновешивая ярость и покой. Несмотря на то, что стилистически их работы действительно опираются на аналогичные области языка, каждый скульптор использует этот язык по-своему и строит собственные речевые высказывания и фигуры. В этом и заключается различие между понятиями стиля и речи. Стиль отражает только внешний характер речевого высказывания (выразительность, экспрессию), в то время как речь неразрывно связана с жизненной позицией скульптора и его отношением к действительности.

Основное отличие речи от стиля заключается в том, что речь не только придаёт конкретную форму отдельным областям знаковой системы, но также может быть направлена на анализ и описание этой системы изнутри. То есть отношение между речью и языком основано на двусторонней взаимосвязи. Как писал Ролан Барт, рассуждая о языке литературы, «ныне уже невозможно считать литературу таким искусством, которое, использовав язык в качестве простого инструмента для выражения известной мысли, чувства или эстетического ощущения, утрачивает к нему всякий интерес. […] Не является ли литература, и прежде всего литература современная, таким языком, который говорит о самих условиях существования языка?»[308]. Указанный подход к языку представляет существенную характеристику не только современной литературы, но и скульптурного творчества Генри Мура.

Стремление описать условия существования скульптурного языка принимает в творчестве Мура определяющий характер и отражается как в его высказываниях и теоретических статьях, так и, безусловно, в его произведениях. Необходимо отметить, что этот подход к языку начал складываться в тот момент, когда Мур столкнулся с объективным фактом существования нескольких скульптурных языков. Впервые это произошло в 1929 году, когда он смог синтезировать свой опыт изучения мексиканской и

[308] Барт Р., Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Изд. Группа «Прогресс», 2000. — С. 200

африканской скульптуры с языком эпохи Возрождения, что отразилось в скульптуре «Полулежащая фигура, 1929». В дальнейшем опыт освоения различных языковых областей сыграл свою роль, когда Мур на протяжении 30-х годов сочетал в своих скульптурах язык конструктивизма и сюрреализма; в 40–50-е годы Мур переосмысливал язык классической скульптуры Древней Греции, а также пытался воспроизвести язык органического формообразования, присущий природе. Таким образом, для Мура не существовало ни культурных, ни временных границ между различными языками — все они слились в единый язык скульптурной формы, который был для него и средством, и целью его творчества.

В понимании Мура скульптурный язык представлял собой универсальную знаковую систему, направленную на понимание пространственных отношений, исходя из которых раскрывается феномен человеческого присутствия в мире. Приняв это определение за содержательную сторону скульптурного языка, необходимо признать, что в таком случае язык скульптуры пересекается с другими видами искусств и даже способами познания, например, феноменологией. Однако отличие скульптурного языка от других систем определяется как раз не содержательной, а выразительной стороной. Именно в плане выражения язык скульптуры обладает чёткими границами, которые отделяют его от остальных языков и обеспечивают его автономность.

Наличие таких границ особенно ярко продемонстрировано Муром в скульптуре «Три купальщицы — после Сезанна, 1978», основой для которой послужила картина Сезанна «Три купальщицы», написанная художником в 1873–77 годах **[ил. 119 – 120]**. Мур хорошо знал эту картину, поскольку на тот момент она находилась в его частной коллекции около 25 лет[309]. Сравнивая картину Сезанна и скульптуру Мура, легко увидеть, что в содержательном

[309] Документальный фильм BBC “Private View of a Personal Collection” / Producer: John Read, 1974. 28 мин.

плане предмет каждого произведения заключается в изображении человеческих фигур и пространственных связей между ними. Здесь между языком живописи и языком скульптуры проходит параллель. Как говорит сам Мур, «моя идея заключалась в том, чтобы показать их полное пространственное существование, [дать — *И.О.*] возможность сфотографировать и зарисовать их так, будто бы находясь за картиной, изобразив их со всех сторон и продемонстрировав, что они были задуманы Сезанном во всех трёх измерениях»[310]. Таким образом, в содержательном плане Мур сохранил исходный смысл Сезанна (означаемое), но фактически перенес его в другую языковую реальность, создав ему скульптурные условия выражения. Если живописные знаки Сезанна образованы сочетанием красок на поверхности холста, то знаки в скульптуре Мура образованы в результате застывания бронзы в трёхмерном пространстве. И здесь важно подчеркнуть, что сам состав означающего предполагает в скульптуре другой уровень взаимодействия материала и пространственной среды. Соотношение материальных и трёхмерных свойств скульптурной формы представляет собой не столько художественную проблематику, но в данном контексте раскрывает границы самого скульптурного языка.

Ещё в первой половине своего творчества Мур пробовал самые разнообразные виды материала, каждый раз выявляя их особые свойства. Иногда бывает сложно определить, где он, например, выражает отношение матери и ребёнка, а где выявляет оттенок и текстуру коричневого хорнтонского камня. Помимо материала, Мур уделял активное внимание предварительной стадии работы: делал многоракурсные зарисовки, объёмные глиняные модели, гипсовые макеты. Всё это позволяло ему охватить свой замысел в трёх измерениях и вместе со скульптурой показать ещё и условия, в которых она формируется. Мур ставил перед собой не только

[310] Henry Moore: Writings And Conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.309

художественные задачи, но стремился перенести свою работу на ступень выше. Говоря словами Теодора Адорно, произведения Мура «одновременно представляют самих себя и не самих себя — выступают как произведения и как свой же анализ»[311]. Подобное удвоение с особой силой проявляется в его послевоенных скульптурах, таких как «Полулежащая фигура из двух частей №1, 1958–59». В этих работах раскрывается активная роль Мура в работе со зрителем. Разделив скульптуру на несколько форм и введя множество точек зрения, Мур нарушил привычный поток восприятия и вовлёк зрителя в более осознанный процесс понимания скульптуры, её материала и трёхмерности.

Как известно, первые шаги в понимании материала как одного из условий скульптурного языка были связаны с принципом «правдивости материала», который был выдвинут ещё Готфридом Земпером в конце XIX века и затронут в теории Адольфа Гильдебранда. Этот принцип получил широкое распространение в Англии благодаря творчеству таких скульпторов, как Джейкоб Эпштейн, Анри Годье-Бржешка и Эрик Джилл. Опираясь на образцы примитивной скульптуры, эти авторы стремились к подлинному скульптурному выражению, свободному от шаблонов академизма. Если рассуждать в общих чертах, принцип правдивости материала сводился к тому, что физический материал должен обрабатываться исходя в первую очередь из своих природных качеств, а не из подражания модели. Дерево должно было обрабатываться как дерево, камень как камень, и, по сути, каждый блок материала уже содержал в себе определённую форму. Мур описывает этот принцип следующим образом: «Каждый материал обладает своими индивидуальными качествами. Только когда скульптор работает методом прямого высекания, когда происходит активное взаимодействие с материалом, тогда материал может принять своё участие в формировании идеи. Камень, например, твёрдый и сосредоточенный, его нельзя обманчиво

[311] Михайлов А. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // Адорно Т. Избранное: Социология Музыки. М.: Росспэн, 2008. С. 295

превращать в мягкую плоть — его конструктивное строение нельзя низводить до слабости. Он должен твердо сохранять свою напряженную каменность»[312]. Мур делает вполне естественные, логичные рассуждения: все материалы, конечно же, обладают своими техническими характеристиками, поэтому перенос одной и той же формы в разные материалы будет по меньшей мере неестественным. Отдельные виды камня требуют целостности и закруглённых краёв, другие позволяют прорезать небольшую дыру. Скульптура из дерева может иметь различные ответвления, а бронза позволяет создавать широкие криволинейные просветы. Кроме того, все материалы по-разному реагируют на свет, погодные условия и имеют ещё целое множество отличительных характеристик, которые определяют границы возможного высказывания и влияют на замысел скульптора[313]. Однако правдивость материала не исчерпывается только лишь технической стороной.

Долгие годы принцип правдивости материала вводил многих скульпторов в заблуждение. Так, в 2003 году, оценивая наследие Генри Мура, скульптор Сюзан Хиллер писала: «Я просто не могла понять, что он [принцип — *И.О.*] означает. С одной стороны, это было так предельно очевидно. Естественно, никто не будет делать из камня того, что может быть выполнено в пластилине. Мои друзья часами смотрели на деревянные чурбаны, пытаясь решить, что за фигура скрывалась внутри и собиралась выйти наружу. Это было интересно, но безнадёжно»[314]. Даже сам Мур в итоге отошёл от этой концепции, когда начал ощущать её ограниченность. В 1947 году в интервью с Дэвидом Сильвестром Мур по этому поводу сказал следующее: «Я всё ещё считаю её [концепцию — *И.О.*] значимой, но она не должна быть критерием для оценки работы — в противном случае, снеговик, сделанный ребёнком,

---

[312] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 191

[313] См. Andrews O. Living Materials: A Sculptor's Handbook. Los Angeles, 1988. 348 p.

[314] Modern sculpture reader / edited by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts. Leeds, 2007. P. 493

будет превозноситься в ущерб Родену и Бернини»[315]. Действительно, как говорит Мур, эта концепция имеет значение, но, чтобы его понять, необходимо провести границу между самой концепцией и методом прямого высекания, с которым её неразрывно ассоциировали скульпторы начала XX века и сам Мур, говоря о том, что «…только когда скульптор работает методом прямого высекания, […] происходит активное взаимодействие с материалом…»[316].

Концепция правдивости материала становится более прозрачной, если ввести следующее пояснение. Традиционно процесс обработки материала разделяется на два вида: высекание (ваяние) и моделирование (лепка). Оба этих метода предполагают совершенно разные подходы к процессу взаимодействия между формой и материалом. Метод высекания предполагает отсечение и сокращение лишнего материала из цельного блока камня или дерева. Неслучайно скульпторы призывали видеть форму в уже имеющемся блоке материала, потому что иначе она и не могла существовать. В свою очередь, моделирование, напротив, предполагает наращивание слоёв глины или гипса, хотя отнимание здесь тоже возможно. По большому счёту, при втором подходе форма уже не принадлежит материалу и привносится скульптором извне, таким образом теряя свою природную чистоту. В первой трети XX века в среде молодых скульпторов было распространено убеждение о том, что ваяние значительно превосходит моделирование с точки зрения правдивости в передаче формы. Эта идея в том числе поддерживалось и теоретиками: как писал известный критик Эдриан Стоукс, «независимо от своей пластической ценности, изваяние будет считаться хорошим, когда будет ощущаться не фигура, а камень, который благодаря этой фигуре обретает жизнь. С другой стороны, пластическая концепция [моделирование — *И.О.*] достигает своего совершенства, когда материал, с помощью которого или из

[315] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.202

[316] Ibid.191

которого создана фигура представляет собой не более чем средство, подходящее для её воплощения»[317].

В начале своего творчества Мур был ваятелем и высекал свои скульптуры из каменного блока или ствола дерева. Безусловно, сам подход влиял на создававшиеся им формы и на ту артикуляцию, которую он им придавал. Скульптуры раннего периода были замкнутыми, а части фигуры — слитными. Работая с деревом, Мур старался вписать свою фигуру в рамки ствола, как, например, в случае с «Девочкой, 1932» из самшита **[ил. 121]**. Ему настолько нравился этот сорт дерева, что, как он говорит, ему «не хотелось оставлять много обрезков»[318], поэтому голова и туловище получились приблизительно одной толщины. Поскольку диаметр ствола не превышал 10 см, Мур вытянул фигуру в рост, а руки грациозно прижал к туловищу. В стилистическом отношении фигура одновременно приобрела духовность романской скульптуры и простоту африканской статуэтки. Совершенно иначе принципы прямого высекания проявляются при обработке огромных вязов для «Полулежащих фигур». Здесь тоже прослеживается связь материала и фигуры, но вместо цилиндрической формы дерева Мур даёт почувствовать его тяжесть и мощь, как будто оно недавно рухнуло. Таким образом, работая как ваятель, Мур стремился сохранить первичное впечатление от необработанного материала, сократив своё вмешательство в его структуру.

Тем не менее, параллельно с ваянием в 30-е годы Мур начал моделировать скульптуры из бронзы и олова, пытаясь выявить формы, скрывающиеся в этих текучих материалах. Этот период отличается появлением целого ряда биоморфных работ, которые отражают принципы органического формообразования и из-за которых Мура часто сближают с сюрреализмом. Криволинейные очертания и перетекающие объёмы выявляют самые яркие свойства бронзы. Однако похожая трактовка формы

---

[317] Modern sculpture reader / edited by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts. Leeds, 2007. P. 114

[318] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.87

встречается у Мура и в скульптурах из камня: например, в «Композиции, 1931» и «Композиции, 1932». В этих работах Мур уже не ограничивал себя подходами ваятеля или моделировщика.

После Второй мировой войны Мур практически отказался от прямого высекания и начал создавать подготовительные модели скульптуры в глине и гипсе, что позволяло ему вносить моментальные изменения своими руками без предварительных зарисовок и набросков[319]. В сравнении с тем, что раньше ему приходилось делать несколько вариантов на бумаге, этот новый подход увеличивал скорость и гибкость творческого процесса, что также отражалось и на самих работах. Тем не менее даже в поздних работах Мур продолжил применять подход ваятеля, работая с гипсом. В отличие от глины, гипс давал Муру возможность работать резцом, а значит обеспечивал ему равные условия как для лепки, так и для ваяния. С одной стороны, Мур чувствовал пластичность формы, разминая бесформенный комок материала на стадии подготовки, с другой — мог придавать своим моделям чёткие, завершённые очертания. Как видно по многим работам из бронзы, перед отливкой Мур проходил по модели резцом, намеренно срезая с неё отдельные слои и оставляя глубокие прорези, царапины и штрихи. Например, работая над «Полулежащей фигурой для ЮНЕСКО, 1958», Мур создал глиняную модель, которая помещалась у него в руке и отражала лишь идею будущей скульптуры. Затем он увеличил эту модель в гипсе, придав ей массу и законченные очертания. Потом, используя гипсовую модель в качестве образца, он — уже как ваятель — высек по ней финальную скульптуру из травертина, которая и установлена в Париже напротив здания ЮНЕСКО. При этом гипсовая модель также в свою очередь стала основой для бронзовой скульптуры, которая была отлита несколькими годами позднее **[ил. 122 – 125]**.

[319] Документальный фильм BBC “Private View of a Personal Collection” / Producer: John Read, 1974. 42 min.

Поскольку перед Муром не стояло принципиальных ограничений подходах к обработке материала, его желание оставить следы ваятеля объясняется не столько приверженностью ваянию, сколько его пространственной концепцией. Как говорил Мур, «чтобы понять форму в её полной трёхмерной сущности, вы должны представить пространство, которое она вытесняет»[320]. Такое вытеснение очень сложно представить при работе в бронзе, поскольку в этом случае скульптура отливается по модели и представляет собой лишь пустотелую оболочку. Можно сказать, бронза не вытесняет пространство, а, наоборот, окружает его. Поэтому, чтобы придать своим бронзовым фигурам пространственную убедительность, Мур обрабатывал модели ещё одним этапом, наделяя их чертами каменной скульптуры. Таким образом он визуально утяжелял скульптуру и заставлял её иначе взаимодействовать с пространством.

Кроме того, использование техники ваяния говорит ещё и о природном аспекте его творчества. Как известно, каменный блок извлекается из карьера и является частью пространства уже по своей природе. При этом даже после того, как скульптор высекает в нём определённую форму, камень остаётся такой же частью пространства, сохраняя свою природную целостность. В этом смысле скульптура из бронзы выглядит слишком искусственной и зависимой от технологического процесса. Обрабатывая свою гипсовую модель как ваятель, Мур стремился к тому, чтобы она сохраняла связь с природой. Наиболее наглядно этот аспект представлен в «Полулежащей фигуре из двух частей, №2, 1960». Мур настолько реалистично преобразовал бронзу в камень, что скульптура стала напоминать морской утёс в Этрета, который на своих полотнах изобразил Моне[321] **[ил. 126 – 127]**.

Как показал Мур, оба подхода к обработке материала на самом деле представляют собой два полюса одного и того же процесса

---

[320] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.). Op.cit. P.118

[321] Melville R. Henry Moore’s Sculpture and Drawings 1921-1969. London, 1970. P. 29

формообразования. При этом если ваяние — это процесс движения от материала к форме, то моделирование — наоборот, наращивание материала в рамках уже намеченной формы. Отсюда легко заметить, что само понятие материал обладает двойным значением: с одной стороны, оно предполагает материальную субстанцию, такую как камень или бронза, но с другой — оно же предполагает формальное многообразие, которое тоже может выступать в качестве материала. Как писал Гильдебранд, «духовный материал скульптора составляют его двигательные представления, полученные им отчасти прямо из двигательной деятельности глаза, отчасти из зрительных впечатлений, и эти представления он непосредственно изображает в вещественном материале, воспроизводя их рукою»[322]. Гильдебранд ввёл понятие «духовный материал» после изучения античной скульптуры, в которой субстанциональная составляющая практически полностью уступает формальной. Мысли Гильдебранда подкрепляются тем описанием, которое в конце XIX века привёл американский археолог Карл Валдштейн[323], объясняя творческий метод Фидия: «Греческий скульптор, — пишет Валдштейн, — с лёгкостью мог формировать в своём воображении индивидуальную фигуру, которая, правдиво соответствуя природе во всех своих частях, при этом соответствовала [обобщённым — *И.О.*] чертам типичной жизни. Среди атлетов Палестры он получал представление о бесчисленных индивидуальных формах, которые как бы становились его материалом, из которого он без труда мог создавать новые и величественные формы, индивидуальные произведения, не повторимые в реальной жизни»[324]. Таким образом, скульптор одновременно сталкивается с двумя проявлениями материала: первый, физический материал выступает как носитель и условие

[322] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.] М., 2011. С. 15

[323] В начале века прочитал курс лекций о греческой скульптуре для студентов Королевской Академии искусств

[324] Waldstein C. Essays on the art of Phidias. New York, 1885. p. 51

для воплощения формы, тогда как сама форма складывается в процессе анализа множества других форм, которые в совокупности представляют собой неупорядоченное многообразие духовного, как говорит Гильдебранд, или пластического материала. В последнем случае тоже существует проблема правдивости и она стоит гораздо острее, чем в случае с физическим материалом. Правдивость представляет собой этическую категорию и не может относится к материалу напрямую, не затрагивая при этом сознание скульптора. Ведь именно скульптор воспринимает множество окружающих его форм и отвечает за то, чтобы это множество систематизировалось в соответствии с определённым порядком или типом. Таким образом, правдивость материала, безусловно, указывает на объективность, к которой должен стремиться скульптор, воплощая в своём физическом материале формальное многообразие внешнего мира.

Граница между понятиями материала и формы оказывается настолько прозрачной, что сама форма предстаёт как область материала. Однако, чтобы прояснить это противоречие, необходимо ещё раз вернуться к рассуждению Мура о том, что камень «должен твердо сохранять свою напряженную каменность»[325]. В этом месте цитата Мура отсылает к фразе Викторе Шкловского о том, что искусство существует для того, чтобы «делать камень каменным»[326]. Мысли Мура и Шкловского в данном месте явно перекликаются, при этом Шкловский далее приводит более развёрнутую формулировку, которая позволяет выстроить ход мыслей Мура относительно его концепции. Итак, согласно Шкловскому, цель искусства заключается в том, чтобы «дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание... — или более развёрнуто: — приёмом искусства является приём „остранения“ вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и

[325] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.191

[326] Шкловский В. О теории прозы. — М., 1925. — С. 12

должен быть продлён; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»[327]. В контексте рассуждений о правдивости материала приём остранения, описанный Шкловским, позволяет раскрыть творческий метод самого Мура.

Обостряя в своих скульптурах чувство «каменности», Мур стремился не к тому, чтобы показать камень с точки зрения геолога, а к тому, чтобы дать своему зрителю ощутить момент «делания» скульптуры. Цель остранения в данном случае заключается в том, чтобы отделить субстанциональную сторону скульптуры от пластической и таким образом раскрыть один из моментов скульптурного языка. Как писал Соссюр, «язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, а звук — оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную. Так и в языке нельзя отделить ни мысль от звука, ни звук от мысли; этого можно достигнуть лишь путем абстракции, что неизбежно приведет либо к чистой психологии, либо к чистой фонологии»[328]. В языке скульптуры материал соединяется с формой так же тесно, как звук соединяется с мыслью. Остранение предполагает, что обе стороны языка должны быть представлены в процессе своего соединения, для чего и нужно ощущение каменности. Каменность — это и есть своего рода абстракция, которая позволяет разделить единство материала и формы и на некоторое время показать их в отдельности друг от друга, чтобы затем вновь соединить. Мур выделяет каменность как самодостаточное свойство материала и передаёт его зрителю в качестве отдельного объекта восприятия. Таким образом он как бы отбрасывает один слой скульптуры и раскрывает скрытую в ней форму, которая характеризуется уже другой абстракцией, а именно трёхмерностью.

Трёхмерность скульптурной формы представляла для Мура такую же важную категорию скульптурного языка, как и материал. Мур говорил о том,

---

[327] Там же.

[328] Соссюр Ф. Указ. соч. С. 113

что скульптор должен осмыслять и использовать форму в её полной пространственной завершённости. «Скульптор, — пишет Мур, — берёт твёрдую форму и переносит её к себе в голову, как она есть, и —независимо от размеров — думает о ней так, словно он полностью охватывает её своей ладонью. Он мысленно визуализирует сложную форму *в каждом её повороте* и знает, как выглядит одна из её сторон, пока он смотрит на другую; он отождествляет себя с её центром тяжести, её массой, весом; он понимает её объём как воздушное пространство, которое она вытесняет»[329]. Таким образом, трёхмерность — это неотъемлемое свойство любой скульптуры, характеризующее её пространственное положение в трёх измерениях: по высоте, ширине и глубине. В творчестве Мура трёхмерность выступает одновременно как область существования скульптуры и как самостоятельная категория языка, стремящаяся к раскрытию через активное участие в процессе выражения формы.

Среди скульптур Мура есть ряд работ, в которых форма намеренно ускользает от зрителя, раскрываясь только в процессе всестороннего трёхмерного обзора, включая виды снизу, сверху и даже изнутри. В качестве примера можно рассмотреть скульптуру «Большой торс: Арка, 1962–63». Эта монументальная скульптура действительно представляет собой арку, через которую может пройти любой человек. Её особенность заключается в том, что внутренний контур с определённой точки обзора приобретает черты женского силуэта, такого же утончённого и каплевидного, как на некоторых картинах Пикассо (например, «Чтение») **[ил. 128 – 129]**. При этом если у Пикассо это изображение даётся в рамках одной картины или одного взгляда, то у Мура оно вырисовывается только в ходе движения вокруг скульптуры.

В творчестве Мура «Большой торс: арка, 1962–63» занимает особое место, поскольку не имеет аналогов. Судя по характерным признакам,

[329] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.194

прототипом для этой скульптуры послужила «Фигура женщины, 1950» Бернарда Мидоуса **[ил. 130]**, который работал ассистентом Мура на протяжении 30-х годов. В отличие от скульптуры Мура, фигура женщины представлена у Мидоуса в теле самой арки: две опоры образуют ноги, неровный свод формирует туловище и едва заметную грудь, по бокам выступают короткие руки; над сводом посередине возвышается голова в форме пластины. Как было замечено выше, у Мура эта фигура трактуется иначе. Помимо того, что женский силуэт выявляется изнутри и фактически имеет несубстанциональную форму, Мур как бы подталкивает зрителя обойти скульптуру по кругу. В процессе этого обхода обнаруживается, что скульптура представляет собой живой трёхмерный организм, части которого, несмотря на свою стабильность, вращаются по вертикальной оси и перекрывают друг друга, а женский силуэт оказывается лишь одним из вариантов такого перекрытия. Особое внимание при обходе скульптуры стоит обратить на выступ, который формирует шею фигуры. У Мидоуса похожий выступ служит для обозначения руки, но у Мура он имеет как минимум двойное прочтение. Обойдя его с другой стороны и проследив, как женский силуэт неожиданно растаял, зритель оказывается перед одной из опор «Арки», где тот же самый выступ становится головкой молотка. В предыдущей части исследования уже обсуждалось, что в языке скульптуры возможность двойного прочтения какого-либо знака обусловлена соединением двух означаемых. Теперь же можно увидеть, что Мур включает эту двойственность в контекст трёхмерной реализации скульптуры. С одной стороны, выступ формирует шею, с другой — молоток. Эти формы совершенно не похожи друг на друга и их невозможно связать по смыслу. Это абсолютно разные фигуры, но созданные в пределах одной скульптуры ничем иным, как её трёхмерностью.

Известно, что трёхмерность уже приобрела проблемный характер в искусстве кубистов, которые стремились передать на плоскости

одновременное восприятие объекта с нескольких сторон. Развивая эксперименты кубистов в трёхмерном пространстве, Мур стремился к тому, чтобы сделать одну сторону скульптуры совершенно неузнаваемой и неожиданной по сравнению с другой. Ярким примером здесь может служить «Голова животного, 1951», которая с одной стороны выглядит как голова собаки, с другой превращается в голову рыбы, а сверху — в голову лошади **[ил. 131]**. И хотя между сторонами есть анималистическая связь, по своей сути переход от одной стороны к другой такой же неожиданный, как и в случае с женским силуэтом и молотком. По всей видимости, стремление сделать одну сторону скульптуры совершенно не похожей на другую продиктовано многосторонностью самой формы. Заложив разные и непредсказуемые значения в каждый ракурс своих работ, Мур тем самым заставляет зрителя увидеть ракурс как таковой и оценить его влияние на формирование смысла, а вместе с этим понять и трёхмерность всей скульптуры. В статье, уже упоминавшейся выше, Мур привёл достаточно развёрнутое рассуждение о трёхмерности: «Понимание скульптуры зависит от умения соотносить форму в трёх измерениях, возможно, именно поэтому скульптура считается самым сложным из всех искусств. […] Гораздо большая часть людей невосприимчива к форме, чем к цвету. Когда ребёнок учится видеть, прежде всего он различает двухмерные формы и не может оценить расстояний, глубины. Позднее, для своей собственной сохранности и практических задач он должен развить (отчасти за счёт осязания) возможность приблизительно судить о трёхмерных дистанциях. Однако, удовлетворив требованиям повседневной необходимости, многие люди не продвигаются дальше. И хотя они могут достаточно точно воспринимать плоские формы, они не совершают дальнейших интеллектуальных и эмоциональных усилий, необходимых для осознания формы в её полном

пространственном существовании»[330]. Слова Мура «понимание форм в их полном пространственном существовании» или в их «полной пространственной экзистенции» означают, что трёхмерность была для него философской категорией, отражающей глубокий онтологический смысл. Муру было чрезвычайно важно, чтобы зритель не только получил эстетическое наслаждение от его скульптур, но и смог расширить своё понимание мира, в котором сам существует. Человек представлялся ему не только социальным, культурным или биологическим существом, но прежде всего формой, неразрывно связанной с трёхмерным пространством. Именно поэтому Мур целенаправленно акцентировал внимание зрителя на трёхмерности, буквально руководя его восприятием. Он даже создал специальную технику продолговатых засечек, которая заключалась в том, чтобы «подчеркнуть проекцию за счёт равномерно расходящихся линий, направляющих взгляд к точке схода. […] Похожим образом, в некоторых рисунках […] воображаемые нисходящие и перекрёстные линии […] [делают — *И.О.*] формы объёмными без помощи света и тени»[331]. В этом подходе выражается способ взаимодействия со зрителем. С помощью засечек скульптура сама показывает каждый изгиб, где она сужается и расширяется, или как переходит на другую сторону. Однако от зрителя такое восприятие требует ментального усилия и объёмного мышления.

Восприятие трёхмерной формы нельзя назвать естественным для человека, поскольку ему противостоит ряд трудностей[332]. Известный американский психолог Рудольф Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие» пишет следующее: «Независимо от того, является ли предмет физически плоским или объёмным, расположенным

[330] Moore H. The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.339

[331] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.264

[332] По этой проблематике также см. 193. Островский И.В., Кошелев Г.К. Аспекты английского символизма в творчестве Генри Мура // Английский символизм. Своеобразие и европейский радиус. Сб. науч. ст. (Отв. ред., сост. И.Ю.Замятина. – СПб.: Алетейя, 2024. – С.458-476

перпендикулярно или наклонно, когда мы смотрим на него, восприятие всегда базируется на зрительных образах этого объекта, спроецированных с помощью глазного хрусталика на сетчатку глаза. Сетчатка глаза представляет собой двухмерную поверхность, но не горизонтальную плоскость, потому что она является частью внутренней поверхности глазного яблока, следовательно её поверхность носит шарообразный характер, а не плоскостной. Но тем не менее это всё-таки поверхность, и все зрительные образы, отражаемые на сетчатке глаза, являются двухмерными, подобно картинке, нарисованной на дне чаши»[333]. Как продолжает Арнхейм, в связи с этим часто возникает заблуждение, что любое восприятие начинается с двухмерных проекций. Для того, чтобы развеять это заблуждение, он вводит более глубокое описание. Согласно Арнхейму, рецепторы, находящиеся на сетчатке глаза (палочки и колбочки), преобразуют свет в нервный импульс и передают его по оптическому нерву на визуальную область коры головного мозга. Арнхейм пишет: «Так как восприятие охватывает три измерения, то, соответственно, три измерения должны фигурировать и в коре головного мозга. Эти измерения необязательно должны быть пространственными по самой своей природе. А также все пространственные отношения при восприятии не должны обязательно иметь в мозге свои точные копии»[334]. Согласно Арнхейму, визуальная область коры головного мозга обладает топологической схемой[335], интерпретирующей сигналы ретинальных рецепторов и формирующей модель трёхмерного пространства и модель трёхмерной формы. Следовательно, человеческое восприятие открыто к восприятию трёхмерности, однако — как верно замечает Мур — для этого требуются интеллектуальные и эмоциональные усилия со стороны зрителя.

---

[333] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск, 1999. С.247

[334] Там же.

[335] Там же. С. 248

Прежде чем воспринимать скульптуру во всей её трёхмерной полноте, зритель должен научиться формировать топологическую схему, то есть своего рода сжатое интеллектуальное пространство, в котором будут кодироваться все три пространственных измерения. И уже в этом пространстве будет происходить построение трёхмерной скульптуры. Как показывает опыт Мура, скульптор может ввести определённые стимулы, которые будут подталкивать зрителя на нужный уровень восприятия. У самого Мура можно выделить три таких стимула: осязательный, колористический (гаптический) и геометрический. Все три представлены в его работе «Полулежащая фигура из двух частей №1, 1958–59» **[ил. 132]**.

Поскольку в данном контексте речь идёт именно о трёхмерном восприятии, рассмотрение осязательного стимула требуется сузить, отказавшись от всех возможных ассоциаций в рамках оппозиции гладкого/шершавого. Эти ассоциации отсылают к свойствам поверхности формы, её текстуры, но не её трёхмерности. Осязательный аспект должен пониматься на другом уровне: как моторное действие, непосредственно связанное с опытом схватывания/выпускания. Этот аспект хорошо проиллюстрирован в короткометражном ролике Ричарда Серра «Рука, схватывающая свинец, 1968». Ролик длится три минуты, и на протяжении всего этого времени в кадре показана только одна рука, которая пытается схватить падающие сверху свинцовые пластины. Рука выходит из-за правой границы экрана. Кисть находится по центру. Она максимально раскрыта — все сухожилия напряжены. Когда сверху падает очередная пластина, кисть закрывается в кулак. Исход этого действия может быть одним из двух: либо рука ловит пластину, сжимает её и затем выпускает, либо промахивается и тогда сразу раскрывается для повторного действия. Как полагает Розалинд Краусс, это и есть один ключевых аспектов данного фильма, который заключается в «непреклонном упорстве при делании чего-то снова и снова,

не взирая на успех»[336]. Однако, несмотря на её точку зрения, в этом ролике можно выделить и другое содержание. Первую минуту рука ещё воспринимается как рука человека, стоящего за рамкой кадра. Однако спустя некоторое время она уже закрепляет за собой значение самостоятельной живой единицы, деятельность которой пускай и абсурдна, но всё же определяет её сущность. Серра показывает руку как орган активного восприятия, такой же, как глаз или ухо. При этом он не придаёт руке поэтической окраски, как это, например, сделал Фосийон в своём трактате «Похвала руке», а, наоборот, показывает её как простейший рецептор, отвечающий за элементарные функции моторной кодировки: схвачено/не схвачено. Следовательно, рука выступает как та же самая глазная сетчатка, но при этом обуславливает совершенно иной познавательный опыт, не требующий построения интеллектуальной схемы, а напрямую входящий в зону трёхмерного восприятия.

Связь между схватыванием и трёхмерностью на самом деле является настолько тесной, что даже терминологически отражается в самом языке. Так, в «Основных понятиях истории искусств» Вёльфлин сказал, что «у Бернини […] трехмерность не поддаётся непосредственному схватыванию»[337]. Вряд ли он имеет в виду ту же сложность восприятия, о которой писал Арнхейм. Скорее всего, описывая особое качество скульптуры Бернини, Вёльфлин замечает, что её трёхмерность как бы ускользает от восприятия, а «форма теряется под ощупывающей рукой»[338]. Конечно же, это сказано метафорично, но тем не менее такая связь формы и руки говорит о том, что если Мур стремился передать зрителю более полное представление о трёхмерности, он мог использовать максимальную отсылку к акту схватывания, что он и делает в своей «Полулежащей фигуре из двух частей №1, 1958–59».

---

[336] Krauss R. Passages in modern sculpture. Cambridge Massachusetts, 1987. P. 244

[337] Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств.— М., 2009.— С. 67

[338] Там же.

Левая часть скульптуры имеет грушевидную форму, её нижняя половина опирается на два яйцевидных комка, а туловище выпрямлено вверх. При этом после смены точки зрения оказывается, что туловище на самом деле изогнуто и прижато к земле. Эта трансформация происходит сразу на глазах у зрителя, от чего создаётся ощущение, что он сам изгибает эту фигуру, обхватив её своей ладонью. Подобный эффект можно объяснить с точки зрения феноменологии Мерло-Понти: между скульптурой и рукой зрителя проводятся своего рода интенциональные нити, которые пробуждают в нём моторные реакции. Как пишет Мерло-Понти, подобные реакции уже заложены в нашем теле, «мы движем не объективное, но феноменальное тело, и в этом нет ничего таинственного, так как именно наше тело как потенция тех или иных областей мира уже устремлялось к объектам, которые надо схватить, и их воспринимало»[339]. То есть при встрече с фигурой, напоминающей грушу или рукоятку, ладонь зрителя уже заведомо приготавливается к схватыванию, а зрительное восприятие выполняет лишь дополняющую роль по отношению к этому акту, поскольку основная часть информации собирается именно осязательным путём. Для понимания трёхмерности важно, что такое слепое ощущение не зависит от обычного раскладывания предмета на плоскости: трёхмерность схватывается одновременно и по всем осям. Пропадает необходимость умственного соединения всех различных ракурсов и выстраивания интеллектуальной модели. Форма сама погружается в сознание зрителя и раскрывает ему представление о себе.

Понимание скульптуры будет более полным, если сопоставить её с похожей фигурой на картине Хуана Миро «Натюрморт со старым ботинком, 1937», где в правой верхней части картины изображён аналогичный грушевидный объект **[133]**. Этот объект сливается с насыщенным чёрным

[339] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия.— СПБ.: Наука, 1999.— С. 147

фоном и выступает из плоскости картины только благодаря тому, что его контур обхвачен ладонью, которая моделируется тремя основными цветами: жёлтым, пурпурным и сине-голубым. Размытая трактовка руки придаёт ей стремительное движение, подобное рывку. Она как бы схватывает форму и либо поднимает её вверх, либо вносит её с правого края рамы, либо схватывает её и сжимает, как в упомянутом ролике Серра. Так или иначе, абсолютно плоский силуэт приобретает осязаемый объём и даже массу. Эффект на картине Миро вызван таким приёмом, как модуляция цвета, то есть накладыванием чистых цветовых тонов, осуществляющих передачу объёма без использования света, тени и перспективы. Этот колористический приём был осмыслен ещё до Миро в картинах Сезанна, Матисса, Эгона Шиле и других художников, которые буквально вылепливали форму на плоском холсте. Мур, в свою очередь, извлекает из этого приёма урок для своей скульптуры и наносит на неё зелёно-голубой (изумрудный) слой патины. Это позволяет ему сделать изначально трёхмерную скульптуру ещё более осязаемой. Для сравнения эффективности этого живописного приёма можно рассмотреть неокрашенный и окрашенный варианты этой работы. Первый находится в поместье Гленкилн, а второй — рядом с галереей Тэйт Британ в Лондоне. Первый имеет типичный для бронзы угольный тон, и объёмность выявляется в нём только благодаря свету и тени, второй использует все преимущества зелёно-голубого цвета. Поверхность скульптуры буквально оживляется струящимися каплями патины, которые нанесены практически в такой же технике, как и описанные выше продолговатые засечки, что позволяет им повторять изгибы фигуры и подчёркивать её объёмные выпуклости и вогнутости. Этот вариант более живописен и ближе к картине Миро.

Создав форму, напоминающую грушу, Мур стимулировал осязательное восприятие формы; добавив цвет, он включил оптическое восприятие. В принципе, оба этих аспекта связаны с осязательной функцией зрения. Однако

есть также геометрический аспект, основанный на непосредственном знании трёхмерного мира. К примеру, такая простая форма, как куб, может быть осознана в трёх измерениях довольно быстро. Достаточно только увидеть три любые плоскости и сразу же легко вспомнить остальные, находящиеся с другой стороны. Куб — это одна из тех базовых форм, которые, благодаря симметрии своих частей, без труда появляются в сознании любого человека. Подход Мура полностью противоположен. Смотря на его «Полулежащую фигуру из двух частей №1, 1958–59», практически невозможно догадаться , каким будет вид не только с противоположной, но даже с соседней точки зрения. Его фигура настолько сложна и её ракурсы переплетаются настолько неожиданно, что схватить её трёхмерное очертание довольно трудно. Поэтому зритель, как правило, и не пытается этого делать, хотя именно это и предполагается его главной задачей.

Как говорилось выше, человек, живущий в трёхмерном мире, не может воспринимать объекты трёхмерно. И дело не столько в строении его сетчатки, сколько в том, что он сам, в некотором смысле, — объект, ограниченный тремя измерениями. Полностью он может воспринимать только объекты, ограниченные ещё меньшим количеством измерений, такие как двухмерные плоскости, одномерные линии или безразмерные точки. Скульптура же сложна для восприятия именно потому, что она пространственно равнозначна своему субъекту восприятия. Иначе говоря, если объёмная форма пребывает в трёхмерном пространстве, то в этом пространстве нет ни одной точки, из которой её можно было бы воспринять целиком или, говоря словами Мура, понять во всей «пространственной полноте». Тем не менее этот барьер можно преодолеть, если, как говорит Мур, совершить «интеллектуальное усилие».

Теоретически, для того, чтобы охватить фигуру в трёх измерениях, необходимо выйти за пределы трёхмерного пространства. Физически это сделать невозможно, однако можно сделать в уме, достроив четвёртое пространственное измерение, которое, рассуждая в геометрических

терминах, будет также противоположно имеющимся трём, как высота противоположна ширине и длине. Теория о таком четвёртом измерении была предложена в Великобритании математиком Чарльзом Хинтоном и была описана им в работе под названием «Что такое четвёртое измерение?» (1884). Важно отметить, что теория Хинтона отличается от тех футуристических теорий, где в качестве четвёртого измерения предполагалась скорость (Боччони), а в качестве пятого — экономия (Малевич). Четвёртое измерение Хинтона — это обычное геометрическое измерение, которое строится по правилам евклидовой геометрии. Необходимо подчеркнуть, что с точки зрения скульптуры теория Хинтона важна не столько тем, что она доказывает существование четвёртого измерения, сколько тем, что она свидетельствует о стремлении ввести добавочное измерение, которое позволяло бы более полно охватить имеющиеся три.

Интересно, что процитированные выше слова Мура о том, что скульптор «мысленно визуализирует сложную форму *в каждом её повороте* [курсив Мура — *И.О.*]» и о том, что «он знает, как выглядит одна из её сторон, пока он смотрит на другую»[340] невероятно близки к рассуждениям Хинтона о воображаемом существе из четырёхмерного мира. Хинтон пишет: «Существо в четырёх измерениях способно смотреть и трогать каждую точку объёмной фигуры. Ни одна из её частей не будет скрывать другой части, и оно будет смотреть на каждую с той точки зрения, которая абсолютно отличается от какой-либо точки, с которой возможно переходить от одной части тела к другой. Переход от одной части тела к другой необходим при движении в трёх измерениях, но существо в четырёх измерениях будет смотреть на объёмную форму с той точки зрения, которая не входит ни в одну из этих трёх»[341]. Конечно же, считать Мура или любого другого скульптора существом из

[340] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.194

[341] Hinton C. What Is the Fourth Dimension? / Speculations on the Fourth Dimension: Selected Writings of Charles H. Hinton. New York, 1980. P. 9

четырёхмерного мира было бы сильным преувеличением, но так или иначе это имеет познавательный смысл.

Если посмотреть на «Полулежащую фигуру из двух частей №1, 1958–59», исходя из теории Хинтона, можно увидеть, что она действительно отражает её положения. В первую очередь, необходимо обратить внимание на промежуток, разделяющий скульптуру на две части. Сам Мур сравнивает его с пустотами, которые образуются при реконструкции музейных экспонатов из-за недостающих частей,[342] но в то же время он говорит о том, что «пространство между двумя частями должно быть заполнено воображением»[343]. Важно подчеркнуть, что Мур требует именно работы воображения. По всей видимости, этот воздушный переход от одной части к другой представляет для него особое значение. Руководствуясь теорией Хинтона, можно предположить, что подобный промежуток буквально заставляет зрителя выйти за пределы трёхмерного пространства и оценить скульптуру во всей её полноте, как это может сделать существо из четырёхмерного пространства. «Предположим, — начинает рассуждение Хинтон, — что лист бумаги представляет собой плоскость. Если его продлить до бесконечности в каждом направлении, он будет представлять бесконечную плоскость. Она может быть разделена на две части бесконечной прямой линией. Существо, которое ограничено плоскостью, не может перейти с одной её части на другую, не пройдя через линию. Но предположим, что есть ещё один лист бумаги, положенный выше первого и продлённый до бесконечности, — он будет представлять другую бесконечную плоскость. Если существо совершит движение в третьем измерении, оно переместится с первой плоскости на вторую. И на ней уже не будет линии. Оно сможет перейти на то место, где оно окажется над другой частью первой плоскости,

[342] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 289

[343] Allemand-Cosneau C., Fath M., Mitchinson D. Henry Moore From the inside out. New York, 1996. P. 165

прерванной линией. Теперь оно может вернуться на первую плоскость и встанет с другой стороны от линии, разделяющей плоскость на две части.

После этого, вместо плоскости можно представить объёмное тело, которое тоже можно продлить в трёх измерениях, чтобы оно заполнило всё пространство, которое мы только знаем.

Теперь разделим это бесконечное объёмное тело бесконечной плоскостью. […] Существо не сможет перейти с одной части этого тела на другую, не пройдя через бесконечную плоскость, до тех пор, пока оно связано с этим телом. Но представим другое бесконечное тело, которое находится рядом с ним в четвёртом измерении так же, как вторая бесконечная бумажная плоскость была рядом с первой бесконечной плоскостью в третьем измерении. Допустим, существо совершает движение в четвёртом измерении и входит во второе бесконечное тело. В этом втором теле нет разделяющей плоскости и оно может передвигаться дальше, так что, перейдя на первое бесконечное тело, оно окажется на другой стороне от бесконечной плоскости, которая разделяет первое тело на две части»[344].

В случае со скульптурой Мура такая теория выражается следующим образом: первое трёхмерное тело это и есть сама полулежащая фигура, которая даётся в чувственном восприятии. Она разделена на две половины так же, как и в примере Хинтона, но Мур задумал эти части так, чтобы они соединялись в воображении зрителя, что, в свою очередь, формирует второе, не разделённое трёхмерное тело. Это воображаемое тело возникает в сознании зрителя как минимум по двум причинам: во-первых, потому что распределение выпуклостей и вогнутостей на границах разрыва сопровождается взаимной перекличкой, благодаря чему эти части как бы тяготеют друг к другу, а во-вторых, части фигуры обладают репрезентативными качествами, и, пускай довольно размыто всё же

[344] Hinton C. Op. cit. P.17-19

проявляются пропорции и очертания человеческой фигуры. Таким образом, Мур заставляет своего зрителя воспринимать фигуру как раздельную, но воображать — как цельную. Если у Хинтона разрыв между частями служит для того, чтобы заставить зрителя совершить «движение в четвёртом измерении», то Мур с его помощью стимулирует своего зрителя перейти от восприятия скульптуры к её воображению, где он может более свободно оперировать её трёхмерными качествами, то есть мысленно визуализировать её в каждом повороте и представлять, как выглядит одна из сторон, пока он смотрит на другую.

Особенности образного сознания были описаны Ж.-П. Сартром в его работе «Воображаемое». Как пишет Сартр, «в акте сознания репрезентативный элемент и элемент знания связаны в один синтетический акт. […] Отсюда вытекает то парадоксальное следствие, что объект представляется нам сразу и извне, и изнутри. Извне, поскольку мы его наблюдаем; изнутри, поскольку это в нём мы воспринимаем то, что он собой представляет»[345]. Мур позволяет увидеть свою работу «извне и изнутри» не только с точки зрения восприятия и воображения, но и в прямом смысле. Разрыв между двумя частями фигуры присутствует физически, при этом он не нарушает целостности скульптуры, становясь своего рода её прозрачным элементом, который раскрывает перед зрителем то, что он по сути видеть не должен. В этой работе Мур фактически переосмыслил сам принцип круглой скульптуры: он создал фигуру, осмотр которой происходит не по кругу, а по траектории, напоминающей восьмёрку, что заставляет зрителя каждый раз проскальзывать внутрь скульптуры и оказываться на другой её стороне. Таким образом, синтезировав восприятие и воображение, Мур добился того, что сознание зрителя как бы обтекает скульптуру и позволяет ему охватить её во всей пространственной полноте.

[345] Сартр Ж. Воображаемое: феноменол. психология воображения. — СПб.: Наука, 2001. — С. 63

Совсем иначе этот принцип проявляется в скульптуре «Нагромождённые арки, 1973», которая находится в Вене **[134]**. В отличие от «Полулежащей фигуры из двух частей №1, 1958–59», здесь представлены четыре отдельных элемента, которые по-разному наклонены друг к другу. И хотя количество пустот в них гораздо больше и в них нет такого статического заряда, как в скульптуре выше, эти элементы пронизаны такими же пространственными отношениями и пробуждают то же образное сознание. Как известно, процесс выполнения скульптуры «Нагромождённые арки, 1973» прошёл у Мура в три этапа: сначала он подготовил маленькую ручную модель (каждый элемент не более 10 см в диаметре), затем создал модель средних размеров (около 1 метра), и в итоге — монументальную версию (длиной более 5 метров). В одном из интервью Мур пояснил, что, работая с маленькой моделью, мог продумывать все трёхмерные отношения между элементами, прежде чем переносить их в большую версию[346]. Мур работал с абстрактными элементами, и отношение между ними играло очень важную роль, поскольку пределы таких отношений абсолютно произвольны и не ограничены никакими рамками. В принципе, он мог найти сотни разных способов собрать композицию, что он и демонстрировал в интервью, но в итоге выбрал один единственный. И в этом последнем варианте он оставил намёк на все те бесконечные вариации, которые ему пришлось отбросить. Другими словами, он нашёл такое сочетание, в котором элементы скульптуры сохраняют потенциал к возможной перестановке. Если в «Полулежащей фигуре» части отличаются подчёркнутой монументальностью и в принципе не могут быть сдвинуты с места, то здесь все элементы, несмотря на свой фактический вес, отличаются лёгкостью и открытостью, навязывая зрителю игру с перестановкой.

[346] The Language of Sculpture // Directed by John Read. United Kingdom, BBC, 1972 [Документальный фильм URL: http://www.bbc.co.uk/archive/henrymoore/].—39 мин.

Интересен тот факт, что эта скульптура расположена перед собором Св. Карла, который, согласно интерпретации Ганса Зедльмайера, отличается следующими особенностями. Фасад этого собора развёртывает мощное движение, исходящее из центральной части и разделяющееся на два отдельных потока, которые закручиваются спиральными колоннами и уходят вглубь боковых павильонов[347]. Скульптура Мура установлена в центре площади и как раз оказывается в вихре этого движения. На фоне собора её сбалансированные арочные элементы теряют равновесие и словно камешки, сталкиваемые мощной струёй воды, разлетаются в разные стороны. Дополнительную мощь этому эффекту придаёт небольшой бассейн, в котором установлена скульптура. Водная основа придаёт скульптуре ещё большую лёгкость и скрывает гравитационную тягу. Таким образом, сам контекст активирует восприятие этой скульптуры, а зритель, который становится свидетелем этого действия, получает возможность манипулировать элементами скульптуры в своём воображении, играя с ними и представляя новые случайные комбинации.

Итак, проблема трёхмерности неизбежно подводит к вопросу о взаимодействии со зрителем. Понимание современной скульптуры, и в особенности скульптуры Мура, во многом зависит от того, насколько зритель подготовлен к её восприятию, а также насколько автор облегчает понимание и переживание своей скульптуры. Взаимодействие со зрителем представляет собой одну из главных характеристик современного искусства. В конце XX века она даже преобразовалась в отдельную тенденцию к так называемому интерактивному искусству. Однако в первой половине XX века связь между художником и зрителем только намечалась. В 1941 году во время интервью с Кеннетом Кларком и Грэмом Сазерлендом, Генри Мур произнёс следующую фразу: «Я думаю, — это касается и прошлого тоже, — что любое хорошее

[347] Зедльмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства.— Спб.: Axioma, 2000. — С. 206

искусство требует усилия со стороны зрителя, а он должен требовать, чтобы искусство раздвигало рамки его жизненного опыта»[348]. Таким образом, между искусством и зрителем устанавливаются двусторонние отношения, в которых рождается совместное произведение. Можно предположить, что произведение искусства, предполагающее контакт со зрителем, всегда будет в некотором смысле незаконченным, поскольку ему предстоит продолжаться в восприятии и жизни зрителя, а зрителю предстоит его понять и усвоить. Подобная позиция находит отражение в феноменологии Мерло-Понти: «Искусство — это всегда “говорящее слово”, его произведения не завершены, поскольку в них хотят выразить то, что не ещё не выражено, “увидеть ещё не увиденное”, поскольку в них автор намеревается дать имя тому, что ещё не имеет имени»[349]. В таком понимании незавершённость произведения, замеченная ещё в работах Родена и Микеланджело, представляется чем-то большим, нежели недостаточной отделкой или шлифовкой поверхности.

Когда Роден в одной из бесед с Гзеллем объяснял особенности классической греческой пластики, он поделился очень важной мыслью: «Когда планы в фигуре распределены правильно, умно и твердо, все уже сделано; общий эффект получен; дальнейшая отделка может понравиться публике, но она почти лишняя. Эта наука планов, присущая всем великим эпохам: теперь же она почти забыта»[350]. Роден здесь указывает на те фундаментальные средства, которых достаточно для определённого скульптурного высказывания. Незаконченность проявляется в том, что всё остальное было бы с точки зрения Родена излишним, и, более того, всё остальное только скрывало бы специфику скульптурного языка. Вполне закономерно, что Роден пришёл к созданию серии своих так называемых неполных или фрагментарных фигур, у которых отсутствуют голова, нога или

[348] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 125

[349] Мерло-Понти Морис. Знаки.— М.: Искусство, 2001.— С. 426

[350] Роден О. Указ соч. С. 136

руки. Самая первая из таких работ называется «Торс идущего человека», она была изготовлена в 1875 году, и —что самое важное — одна из её отливок с 1960 года находится в личной коллекции Генри Мура **[135]**.

Мур, как известно, не стремился к изображению движения, и очевидно, что в этой скульптуре его заинтересовала именно её фрагментарность. Рассуждая на эту тему в интервью с Альбертом Элсеном, Мур говорит следующее: «Фрагмент торса имеет концентрированное значение. Он может выступать вместо полной фигуры. […] Микеланджело знал, что человеческое тело способно на выражение мыслей и высочайших чувств. […] Лица его фигур не намного выразительнее, чем сама фигура. Выражение лица, улыбка, гримаса не глубокомысленны. […] Даже актёры могут обходиться масками. Лица показывают искусственную экспрессию. Более глубокое подтверждение их личных чувств обнаруживается в действии, во всех движениях тела, в том, как они себя держат. Посмотрите на человека издалека, откуда не видно его рук и лица. Его движение покажет, кто он. Вы разглядите его индивидуальность по общему ритму и пропорциям»[351]. С реалистической точки зрения фрагментарные скульптуры действительно могут показаться незаконченными и редуцированными. Как писал Норберт Линтон, «усечённые формы напоминают античные фигуры и тем самым говорят о выживании»[352]. Однако с точки зрения скульптурного языка эти работы имеют совершенно иное значение. У самого Мура тоже есть ряд фрагментарных работ с редуцированными конечностями, например, «Сидящая женщина, 1955» **[136]**. Исходя из реалистической трактовки, её можно было бы интерпретировать как жертву военного времени. Однако правильнее было бы соотнести её со скульптурой Родена «Торс сидящей женщины, обнявшей свою ногу, 1890», а также с цилиндрическим «Торсом» Бранкузи 1924 года. Все эти работы объединяет то, что их фрагментарность

[351] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 183

[352] Генри Мур: Человеческое измерение: [Кат. выст].— Лондон, 1991.— С.29

служит условием для образования нового значения, не имеющего отношения к буквальному «отсеканию» и «обрубанию», а тот факт, что они всё-таки воспроизводят этот отрицательный эффект, заставляет вспомнить опыт молодого кинематографа с крупным планом. Как известно, зрители, увидев на экране кадр с большой головой или рукой, с непривычки кричали: «Покажите ноги!», а некоторые в панике выбегали из зала[353].

В отличие от кинематографа, фрагмент фигуры в скульптуре не сопровождается внехудожественными элементами (такими, например, как рамка кадра или последовательный монтаж), которые свидетельствовали бы о его условности. Поэтому скульптура воспринимается скорее обрезанной, чем обрамлённой. Если первое прочтение более прямолинейно и фигуративно, то второе обеспечивает скульптуре дополнительный уровень выразительности. Фрагментирование фигуры представляет собой очередной этап в развитии скульптурного языка, необходимый для того, чтобы выявить границы выразительного поля скульптуры и акцентировать внимание на их значимости. Подобно тому, как описанная Мейером Шапиро рама картины становится активным элементом изображения, своими краями рассекающим фигуру[354], так же и в скульптуре рудиментарные конечности объясняются как следствие трёхмерного кадрирования. Это в определённом смысле крупный план, позволяющий скульптору установить более тесный контакт со зрителем. Такой контакт происходит благодаря тому, что, во-первых, отсечение лишнего обеспечивает ёмкость скульптурного высказывания, концентрируя определённое значение, во-вторых, фрагментирование даёт возможность задействовать окружающее пространство: как пространство зрителя, так и пространство скульптуры (setting). На одном из своих рисунков

---

[353] Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики// Ю.М. Лотман Об искусстве. Сб. статей.— СПБ.: Искусство, 2005.— С. 311

[354] Шапиро М. Некоторые проблемы семиотики визуального искусства // Искусствометрия: методы точных наук и семиотики.— М., 2007.— С. 162

Мур изобразил фрагмент своей «Полулежащей фигуры», вписав её в рамку на фоне окружающего ландшафта. Над этим рисунком видна его подпись «close up», то есть «крупный план»[355]. Это говорит о том, что Мур уже задумывал свои скульптуры в категориях кинематографа и предполагал для них соответствующее прочтение.

Фрагмент фигуры обладает такой же возможностью формирования значения, как и тип кадра. Он может быть крупным, средним или очень крупным, концентрируя внимание зрителя на тех или иных деталях и проблемах. Например, в работе «Сосущий младенец, 1930» в крупный план попадают материнская грудь и верхняя часть младенца. Такая трактовка, как заметил Роберт Мельвиль, даёт отсылку к психоаналитической теории Мелани Кляйн[356], которая построена на том, что отношение ребёнка к отдельным частям материнского тела предшествует его отношениям с самой матерью. Однако на этом аналогия с киноязыком не заканчивается. Как известно, тип кадра в кинематографе реализует свою функцию благодаря последовательности: в частности, его значение определяется с учётом предыдущего кадра и последующего (эффект Кулешова). Все кадры сменяют друг друга, на чём и строится язык кино. Скульптура не имеет таких возможностей, так как ограничена в каком-либо движении. Зато благодаря трёхмерности скульптура включает последовательность внутри самой себя. Смена кадров становится возможной при обходе, а их порядок, который, как правило, получается случайным, на самом деле может быть тщательно спланирован скульптором через расстановку акцентов и правильное расположение на местности, что можно объединить в более общем понятии «выбора точек зрения». В некоторых скульптурах, например, в «Полулежащей фигуре из двух частей №1, 1958–59», каждый фрагмент становится отдельным трёхмерным кадром. В одном из интервью Мур

[355] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 99

[356] Melville R. Op. cit. P.12

наглядно показывает возможности такого сопоставления, говоря о том, что две части фигуры «дают больше неожиданных точек зрения; таким образом более полно реализуя преимущество скульптуры над живописью»[357].

Аналогия скульптуры с кинематографом показывает, насколько речь скульптора отличается от речи кинорежиссёра. Если для восприятия кино зрителю достаточно только внимательно наблюдать за ходом повествования, даже не вставая с кресла, то при встрече со скульптурой зрителю необходимо выполнять пространственное перемещение, приспосабливать своё зрение, подключать свои осязательные ощущения, проецировать скульптуру на своё тело, и, наоборот, своё тело на скульптуру. То, что в кинематографе достигается посредством сценарной раскадровки, движений камеры, монтажа и игры актёров, в скульптуре возлагается на самого зрителя. Именно ему приходится осуществлять движение, останавливаться, делать наезды и отъезды, выполнять склейку и выбирать угол освещения. Именно поэтому скульптура сложна для восприятия, но, как говорит Мур, необходимо, чтобы зритель сделал усилие, и тогда, возможно, его пространственный опыт станет более осознанным.

[357] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 288

Заключение

В диссертации была проведена масштабная работа по переоценке творческого наследия Генри Мура. Широкое разнообразие его произведений, а также высокий уровень их исполнения отразили глубокий вклад Мура в исследование и осмысление скульптурного языка, делающий его искусство предметом многогранного изучения. Как показано в диссертации, развитие пластического языка Генри Мура проходило параллельно с осмыслением самого скульптурного языка как такового. Именно поэтому, в отличие от других исследований посвященных Муру, впервые была предпринята попытка смещения исследовательского ракурса от биографических подробностей его творчества в сторону семиотических аспектов. Круг и уровень проблем, поставленных в работах Мура, заставил не только провести отдельную интерпретацию множества его работ, но и дать описание скульптурного языка как области мышления и коммуникации.

Новый ракурс в исследованиях о Генри Муре был задан уже начиная с первой главы настоящей диссертации, где рассматриваются такие ключевые для его историографии моменты, как взаимоотношения с примитивизмом, сюрреализмом, искусством эпохи Возрождения и Древней Греции. В отличие от предыдущих исследователей, стремившихся установить сферу формальных заимствований, данное исследование было сосредоточено на раскрытии взаимодействия Мура с указанными областями истории скульптуры в рамках концепции диалога культур. Этот подход позволил установить связи между противоречивыми направлениями скульптуры, что, в свою очередь, привело к реконструкции сложной полифонической модели Мура, сочетавшего указанные направления в рамках своих произведений. Опыт Мура в этом смысле напоминает поэтику Достоевского, который, как писал Бахтин, «обладал гениальным даром […] слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое

взаимодействие. […] слышал и резонансы голосов-идей прошлого – и ближайшего […] и более далекого […] старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаясь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего…»[358]. Мур, разумеется, был погружён в пластический диалог своей эпохи, наполненной самыми разнообразными открытиями в области скульптуры и живописи. Что же касается отношения к Достоевскому, то Мур хорошо его знал и, как он сам говорит, даже предпочитал его Толстому[359]. Это важное замечание, сделанное Муром, свидетельствует в пользу его полифонического склада, поскольку в работе Бахтина Достоевский как раз противопоставлялся именно Толстому с его ярко выраженной монологической линией.

Вопреки сложившемуся мнению об эклектике Мура, в диссертации складывается убедительная аргументация в пользу того, что Мур смог найти точки соприкосновения, объединяющие произвольную африканскую пластику с античной классикой, биоморфный сюрреализм с отвлечённой геометрической абстракцией, утончённый Ренессанс с тяжеловесной мексиканской скульптурой. В своём творческом процессе Мур действовал подобно писателю. Для него восприятие скульптуры других эпох и культур было равносильно чтению текста, состоящего из цепочки скульптурных высказываний. Мур обладал глубоким видением, позволившим ему разглядеть за непохожими языками смысловые поля, отражавшие различные взгляды, идеи и принципы формотворчества. Поэтому он не столько синтезировал различные формальные находки, сколько преломлял в своих произведениях отдельные ракурсы формообразования, за которыми скрывались вековые традиции. Мур не ограничивался ни временными, ни культурными границами: различные языки с присущей им условностью, воспринимались в его творчестве как речевые потоки в рамках общего

[358] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: 1972. — С.103

[359] Jianou I. Henry Moore. Paris, 1968. P. 26

пластического дискурса. Аналогично тому как при работе над отдельной скульптурой Мур стремился учесть в ней множество точек зрения, так и по отношению к языку скульптуры он стремился занять множество исходных позиций, чтобы выявить его объективные черты. Таким было многогранное пластическое видение Мура. Говоря словами Анри Фосийона, можно сказать, что Мура относился к такому типу художников, который «может воображать, вспоминать, думать и чувствовать с помощью формы»[360]. Иначе говоря, Мур обладал развитым пластическим мышлением, которое он и стремился выразить в своих произведениях, сделав его предметом всеобщего обозрения.

Решение непростых формальных задач всегда пересекалось у Мура с целым спектром культурных феноменов, раскрывающих фундаментальные аспекты человеческого существования. Опираясь на феноменологический анализ, было показано, что человеческая фигура всегда была для Мура универсальной величиной, определявшей содержательную и выразительную сторону его скульптурного высказывания. С формальной точки зрения тело человека действительно представляет собой комбинацию различных форм в рамках одного органически целого объёма. При этом возможность перестановки и организации этих форм в пространстве неизбежно указывает на проявление языковых функций. Как писал Фридрих Юнгер, «бессловесная речь свидетельствует о том, что тело и телесность нашей речи суть одно и то же, что человек не только обладает языком, но и сам есть язык. Даже если он не говорит, то в силу наличия у него тела, в силу своей структурированной телесности он уже является говорящим существом»[361]. В свою очередь, в отличие от живого тела, которое обладает способностью к движению, применение скульптурного языка не предполагает динамической комбинации знаков во времени и фиксируется только в рамках однажды созданного высказывания. Ограничение в движении — одно из сильнейших препятствий

[360] Фосийон А. Жизнь форм. М., 1995. С.74

[361] Юнгер Ф.Г. Язык и мышление. СПБ.: Наука, 2005 С.76

для языка скульптуры, ставящее под вопрос его коммуникативные функции. Именно движение служит основой для процесса артикуляции, будь то движение фонетического аппарата при воспроизведении словесных звуков или движение фигуры в пространстве. Очевидно, что по этой причине в истории скульптуры существуют тенденции к запечатлению переходного движения, к так называемой незавершённой скульптуре, передающей касания авторских рук, а также к кинетическим конструкциям с подвижными элементами. Как известно, Мур не разделял ни одной из указанных тенденций, и для его скульптуры, напротив, характерна неподвижность, сочетающая в себе отсутствие видимого движения с наполненным внутренним сосредоточением.

В диссертации проводится раскрытие глубокого теоретического вклада Мура в осмысление скульптуры, выраженное в его пространственной концепции, которая по уровню своей значимости может быть сопоставима с мыслями Хайдеггера о скульптуре. Как показал Мур, статичность завершённой скульптуры нисколько не противоречит скрытой динамике самого скульптурного языка, в терминах которого разворачиваются мышление скульптора и процесс зрительского восприятия. Ценность неподвижной скульптуры как раз и заключается в том, что она служит ёмкостью для концентрации подобного движения. Как писал Хайдеггер, «покой — это, правда, не такая противоположность движению, которая исключает движение, но такая, которая вбирает в себя движение. Ибо только подвижное может покоиться […] Если покой вбирает в себя движение, то может быть такой покой, который будет внутренним сосредоточением движения»[362]. Сосредоточенное движение в скульптурах Мура отнюдь не связано с подготовкой к отсроченному действию, его фигуры не стремятся к наклону или прыжку. Движение в этих скульптурах развивается по

[362] Хайдеггер М. Исток художественного творения [пер. с нем А.В. Михайлова] // Исток художественного произведения.— М.: Академический проект, 2008.— С.151

внутренней траектории и предполагает процесс осмысления самой формы в её непрерывности и протяжённости. Скульптура предполагает внутри себя скрытое внутреннее пространство, которое не следует понимать буквально как полость, а скорее, как внутреннюю протяжённость. Мур писал: «пространство и форма суть одно и то же. Невозможно понять пространство без понимания формы»[363].

Благодаря использованию методов оценки зрительского восприятия, а также опираясь на пространственную концепцию Генри Мура, в диссертации было установлено, что такие на первый взгляд очевидные свойства скульптуры, как трёхмерная протяжённость и материальная обусловленность, на самом деле представляют собой конституирующие основы скульптурного высказывания. На примере ключевых и периферийных произведений Мура было продемонстрировано как скульптурное высказывание обретает законченность параллельно процессу моделирования формы, когда в ходе работы скульптура аморфный комок глины или гипса приобретает черты будущей фигуры. Особенно наглядно этот переход от инертной массы к артикулированной форме был раскрыт в творчестве Огюста Родена, скульптуры которого хотя и пронизаны стремлением к овладению внешним пространством, но при этом отражают отголоски своего бесформенного состояния. В творчестве Мура подобная связь между пространством, формой и материалом раскрывалась на более глубоком уровне, предполагающем особую роль телесных ощущений.

Активное использование методов феноменологического анализа применительно к творчеству Мура позволило провести интерпретацию его рассуждений о человеческом теле в контексте общего феноменологического дискурса, посвященного проблеме телесности. С точки зрения Мура

[363] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. N.Y., 1968. P.118

человеческое тело выступало скорее как обширное пространство, чем форма, обладающая закреплённым контуром. Он писал, о том, что «когда наше тело испытывает боль, мы инстинктивно знаем, где она [возникает — *И.О.*]. Это и есть знание формы».[364] Таким образом, тело понималось Муром как сеть пространственных координат, обуславливающих внутренние ощущения, а форма — как воплощение этих ощущений в пространстве. Язык скульптуры в таком случае предполагает непрерывное обращение к собственному телу как источнику пространственного и телесного опыта, который ложится в основу скульптурного высказывания. Этот процесс приблизительно в тот же период времени был отражён в феноменологической теории Мерло-Понти, который пишет следующее: «Очевидно, что больной распоряжается своим телом лишь как некоей аморфной массой, в которую только реальное движение вводит разделения и артикуляции. В стремлении выполнить движение он полагается на свое тело, подобно оратору, который не может сказать ни слова без опоры на текст, написанный заранее. Сам больной не ищет и не находит движение, он будоражит свое тело до тех пор, пока движение не произойдет»[365]. Несмотря на то, что описанная картина соответствует опыту человека с расстройствами нервной системы, подобные процессы отражают мышление скульптора и характерны для применения им скульптурного языка. Мерло-Понти привёл удачное сравнение тела с текстом оратора, указав тем самым на то, что человеческое тело выступает такой же областью сосредоточения смысла и порождения высказываний, как и сфера словесных высказываний естественного языка. Однако для подобной аналогии необходимо понимать тело именно как наполненное ощущениями пространство, что не соответствует классическим и идеалистическим представлениям.

---

[364] Ibid. P. 329

[365] Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПБ.: Наука, 1999. С. 151

Своеобразие скульптурного языка, раскрытое в творчестве Генри Мура позволило выделить его роль в пластическом дискурсе на тему фиксации ощущений, заданным ещё в конце XVIII века в эпоху романтизма и радикально представленным в живописи Сезанна. И хотя Сезанн часто упоминается исследователями Мура в качестве одного из источников раннего влияния, однако суть этого влияния ими, как правило, не раскрывается. Как писал Мейер Шапиро, на картинах Сезанна «мы видим объекты, сформированные штрихами, каждый из которых соответствует конкретному ощущению и действию. Это выглядит так, как будто бы не существует независимого, замкнутого объекта, данного глазу художника раз и навсегда для репрезентации, но есть только множество последовательно нащупанных ощущений – точек и источников для конструируемой формы, которая обладает отличительными объект-чертами представляемой вещи: её локальный цвет, вес, цельность, протяжённость».[366] Сезанн отказался от передачи многих оптических признаков предмета, считавшихся в его время единственными ориентирами на пути к истинной визуальной репрезентации, вместо этого сосредоточив свои усилия на передаче осязательных свойств. Даже яблоко на картинах Сезанна «выглядит цельным, весомым и округлым — таким, каким его ощущает слепой человек»[367]. Показательно, что стремление к выявлению подобных ощущений возникло впервые именно в живописи, а не в скульптуре, что, безусловно, указывает на отставание скульпторов в плане осознания их собственного языка. При этом роль осязательных стимулов в пластическом искусстве подчёркивалась ещё Гердером, который писал: «Тело, которое видит глаз – это всего лишь плоскость; плоскость, которую осязают пальцы, – уже тело».[368] Роль телесных ощущений в процессе восприятия начала осознаваться в европейской

[366] Schapiro M. Cezanne. New York, 2004. P.21

[367] Ibid. P.10

[368] Гердер И. Пластика / И.Г. Гердер Избранные сочинения. — М., 1959. — С. 183

культуре уже во второй половине XVIII века, однако передача осязательных ощущений не входила в пластическую практику художников до появления Сезанна. Мур, в свою очередь, не только повторил опыт Сезанна, раскрыв осязательные свойства формы в своих произведениях, но и сделал ощущение составной частью своей пространственной концепции, наполнив отвлечённые геометрические отношения между пространством и формой глубоким гуманистическим смыслом. Собственно, интерес Мура к пространству и форме диктовался его подходом к человеческому телу, которое представляло для него основу и источник скульптурного языка.

Как убедительно показано во второй главе настоящего исследования, присущий творчеству Мура гуманизм был достигнут в результате перехода от классического понимания скульптуры как объекта восприятия, обладающего тактильными и визуальными характеристиками, к скульптуре, понимаемой в качестве носителя внутренних ощущений, исходящих от самой формы. В первую очередь этот подход проявляется в трактовке поверхности, оживлённой и как бы реагирующей на внешнее воздействие. При этом сам вектор внутренних ощущений раскрывался Муром за счёт деформации, связанной не столько с разрушением человеческой фигуры, сколько с передачей тактильных и пространственных ощущений. Как писал Мерло-Понти, «[…] “человечность” не может быть получена как продукт определенного устройства наших членов и расположения наших глаз. […] Можно говорить о появлении человеческого тела, когда между видящим и видимым, осязающим и осязаемым, одним и другим глазом образуется своего рода скрещивание и пересечение, когда пробегает искра между ощущающим и ощущаемым».[369] Соединение зрительных и осязательных знаков в одном произведении приводит к перестроению коммуникационной модели между зрителем и скульптурой, где нереалистичные пропорции фигуры, резкие

[369] Мерло-Понти М. Око и дух.— М.: Искусство, 1992. — С.15

выступы, сдвиги и дыры неизбежно отражаются в теле самого зрителя. Коммуникация между зрителем и скульптурой осуществляется на уровне их телесного взаимодействия, поскольку оба представляют собой одновременно и форму, и пространство. Зритель воспринимает скульптуру через преломление внутреннего пространства собственного тела, а скульптура, в свою очередь, представляет собой распределение пластических координат, воздействующих на пространственный опыт зрителя. Тело даёт основу для моделирования формы, принимая заложенные в скульптуру движения, что и приводит к процессу воспроизведения и передачи артикулированного высказывания или чтению. Этот процесс действительно напоминает передачу болевых ощущений, о которых говорилось в упомянутой выше цитате Мура, однако именно посредством такой коммуникации развивается пластическое мышление зрителя и его понимание скульптурного языка.

Применение скульптурного языка в рамках описанной коммуникационной модели не проводилось в европейской культуре с эпохи эллинизма, когда зрительные впечатления пришли на смену пространственному и осязательному чувству формы, развитому в классическую эпоху Древней Греции. Вплоть до начала XX века сохранялась общая тенденция, при которой скульптура создавалась исходя из её плоскостных, изобразительных функций, практически не связанных с реальным пространством. Как писал Даниэль Канвейлер, «ни одно произведение не может быть названо скульптурой, если оно не способно обитать в обычном пространстве, если оно создаёт иллюзию пространства вокруг себя самого. Тогда — это картина. Всем очевидно, какое ограничение на область скульптуры отсюда следует […] Что в действительности останется от христианской европейской скульптуры, если мы станем мерить её по такому стандарту? Практически ничего! Это живопись…»[370]. В таком

[370] Kahnweiler D. “The essence of sculpture” / Modern sculpture reader [ed. Jon Wood, Alex Potts]. London. 2007 P.78

контексте главное достижение и заслуга Мура заключаются в том, что он не только восстановил описанную модель коммуникации, вернув скульптурному языку его первоначальную область смысла, но и обогатил последнюю скульптурной практикой других народов и культур, тем самым раскрыв значимость скульптурного языка в масштабах всей человеческой цивилизации. Показательно, что Канвейлер предвкушал появление такого скульптора, как Мур, уже в 1920-ом году, когда тот только начинал своё обучение. Канвейлер писал: «Становление истинной скульптуры грядёт, мы в этом уверены. Какой она будет? Покажет ли она свою открытость, разделив внешнюю поверхность тел, пронизанных пустотами?»[371].

Понимание скульптурного языка в его пространственном, а не только визуальном воздействии на опыт зрителя позволяет раскрыть специфику его познавательных возможностей. Отношение между формой человеческого тела и окружающим пространством предполагает более глубокую взаимосвязь, чем привычное отношение в рамках сферы координат. Как писал Мерло-Понти, «тело образует для души ее природное пространство и матрицу любого другого существующего пространства»[372]. Формирование представления о внешнем пространстве связано с ощущением собственного тела, пространственные характеристики которого проецируются на окружающий мир. Каждый человек на протяжении своей жизни выступает своего рода скульптором, непрерывно и по разному поводу моделирующим пространственные отношения. И хотя этот процесс осуществляется не вполне осознанно, поскольку направлен на решение весьма прагматичных задач, он играет большую роль в деятельности человеческого сознания. Само тело представляет собой не только точку отсчёта для всевозможных горизонтов окружающего мира, но благодаря своей плотности и протяжённости служит областью пересечения этих горизонтов. Любой интенциональный акт

[371] Ibid. P.79

[372] Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 35

человеческого сознания в той или иной степени обладает пластической составляющей и реализуется в пространственных и осязательных терминах, совокупность которых описывает область пластического языка. Как и в естественном языке, термины пластического языка обладают понятийными функциями и обуславливают процесс пластического мышления. На своеобразность пластических терминов указывал ещё Гердер. В своём труде «Пластика» он писал: «Что такое непроницаемость, твёрдость, мягкость, гладкость, форма, очертания, выпуклость? Об этом не может дать никакого живого, телесного понятия ни мой глаз с помощью света, ни моя душа посредством самостоятельного мышления»[373]. Таким образом, скульптурный язык служит альтернативой естественному языку и понятийному мышлению, обеспечивая человеческое сознание топологическими средствами для реализации его функций.

Со времён Гердера представление о пластическом мышлении и пластическом языке не получило должного развития в научном мире. Если внимание учёных лингвистов было всецело сосредоточено на изучении естественного языка, то учёные искусствоведы (такие как Ригль, Воррингер, Фосийон) хотя и занимались развитием пластических категорий, в своих трудах руководствовались лишь эстетическими предпосылками. После Мура и других современных скульпторов область пластического мышления приобрела более осязаемые границы и стала доступной для систематического анализа. Тем не менее необходимо более планомерное исследование, которое должно быть основано на совмещении подходов и знаний различных научных областей: от эстетики и филологии до когнитивной психологии и нейролингвистики. Скульптурный язык — это универсальная система, позволяющая формировать и передавать телесные и пространственные ощущения. Она стоит за множеством культурных достижений всего

[373] Гердер И. Указ. соч. С.182

человечества и при этом определяет повседневный опыт отдельного человека. Она отвечает за восприятие и моделирование окружающей реальности, отражает чувство формы и протяжённости. Категории скульптурного языка встречаются в различных сферах жизни и науки: это устойчивость, распределение, соразмерность, масштаб и другие категории, обладающие пространственным и осязательным характером. Скульптурный язык обладает своей структурой и иерархией, он позволяет формировать отдельные понятия и целостные высказывания, служить средством полноценного диалога. Скульптурный язык лежит в основе как индивидуального, так и коллективного мышления, оказывая воздействие на процессы внешнего и внутреннего формирования личности. Однако основная область сосредоточения его познавательных возможностей заключается в его трёхмерности.

Как показало проведенное исследование, выявление нескольких самостоятельных точек зрения в одной скульптуре позволяет преодолеть ограниченное поле человеческого восприятия с его тягой к плоскостному представлению. Множественность точек зрения заставляет рассматривать скульптуру не только исходя из её формального или композиционного единства, но в качестве пластической конфигурации, обладающей вариативной структурой и смысловым многообразием. Это разрушает типичное представление о восприятии скульптуры в качестве объекта, замкнутого в своём собственном контуре, и приравнивает восприятие к процессу интерпретации текста в постмодернистском понимании. Ролан Барт писал: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощённую множественность. […] Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; […] в него можно вступить через

множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; […] этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка»[374]. Барт успешно раскрыл своё положение о воплощённой множественности на примере анализа новеллы Бальзака «Сарразин». Работа Барта пронизана стремлением к разрушению повествовательной линии оригинального текста через его членение на отдельные лексии (единицы чтения), представляющие своего рода точки зрения на определённую перспективу повествования. Если в топологическом плане процесс чтения предполагает следование за линией повествования по плоскости листа, то опыт Барта полностью соответствует процессу восприятия скульптуры, когда линейная последовательность уступает место множеству рассеянных по всему тексту точек входа. В таком же смысле восприятие скульптуры описано у Гердера: «Взгляните на любителя скульптуры, как он, опустив голову, бродит вокруг статуи. Чего только он не делает, чтобы превратить свое зрение в осязание, чтобы видеть так, как если б он ощупывал её в темноте! Он бродит вокруг неё, ищет успокоения и не находит его: здесь нет одной определённой точки зрения, с которой её можно рассматривать, как картину; ему мало и тысячи таких точек, ибо с любой неподвижной точки живое превращается в плоскую картину и прекрасное выпуклое изображение рассыпается на жалкие многоугольники»[375]. Таким образом, интерпретация текста и многогранное восприятие скульптуры представляют собой схожие процессы, основанные на стремлении к трёхмерному пластическому мышлению. Естественный язык представляет собой лишь одну из областей фиксации и передачи смысла, в то время как механизмы его интерпретации и порождения происходят из представлений о трёхмерности собственного тела и окружающего пространства.

---

[374] Барт Р. «S/Z». — М.: УРСС, 2001. — С. 33

[375] Гердер И. Указ. соч. С. 186-187

Библиография

Источники

1. Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson (Los Angeles, 2002). 320 p.
2. Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. 531 p.
3. Moore H. (text), Finn D. Henry (ed.) Henry Moore at the British museum. New York, 1981. 128 p.

Каталог-резоне

4. Henry Moore: the complete sculpture Vol. 1 (1921-48), 1st ed. 1944 [ed. H.Read]; 4th rev. ed. 1957 [ed. D.Sylvester]; 5th rev. ed. 1988 [ed. Alan Bowness]
5. Vol. 2 (1949-54), 1st ed. 1955 [ed. D. Sylvester], 3rd rev. ed. 1986 [ed. Alan Bowness]
6. Henry Moore: the complete sculpture Vol. 3 (1955-1964), 1965 [ed. Alan Bowness]; 2nd rev. ed. 1986
7. Henry Moore: the complete sculpture Vol. 4 (1964-1973), 1977 [ed. Alan Bowness]; (reprinted 1997)
8. Henry Moore: the complete sculpture Vol. 5 (1974-80), 1983 [ed. Alan Bowness]; (2nd rev. ed. 1994)
9. Henry Moore: the complete sculpture Vol. 6 (1980-1986), 1988 [ed. Alan Bowness] (2nd rev. ed. 1999)
   London: Lund Humphries
10. Henry Moore: Catalogue of Graphic work. [Vol.1] 1931–72, [edited by Gérald Cramer, Alistair Grant and David Mitchinson] 1973; Vol.2 1973–75, [edited by Gérald Cramer, Alistair Grant and David Mitchinson] 1976; Vol.3 1976–79, [edited by Patrick Cramer, Alistair Grant and David Mitchinson] 1980; Vol. 4 1980–84, [edited by Patrick Cramer, Alistair Grant and David Mitchinson] 1988; Geneva: Cramer

11. Henry Moore: Complete Drawings, [edited by Ann Garrould] Vol.1 1916–29, 1996; Vol.2 1930–39, 1998; Vol.3 1940–49, 2001; Vol.4 1950–76, 2003; Vol.5 1977–81, 1994; Vol.6 1982–83, 1994; Vol.7 1984–96, 2003; London: The Henry Moore Foundation in association with Lund Humphries

Каталоги выставок

12. Henry Moore / Ed. by Susan Compton. London: Royal Academy of Arts, 1988.— 304 p.
13. Henry Moore in the light of Greece [Catalog, ed. by Roger Cardinal].— Andros: Museum of contemporary art, 2000.— 213 p.
14. Henry Moore / ed. by Chris Stephens.— London: Tate Britain, 2010.— 240 p.
15. Henry Moore: Catalogue of an exhibition at the Tate [ed. by David Sylvester]. London, 1968.— 179 p.
16. Henry Moore: Venice bienale [foreword by Herbert Read].— London, 1948.— 20 p.
17. Moore in the Bagatelle gardens Paris.— London: Lund Humphries, 1993.— 127p.
18. Primitivism in 20th century art / ed. by Rubin W.— New York, 1984. — 689 p.
19. The English eye [Catalog] / introduction by Robert Melville. New York, Nov-Dec 1965.— 131 p.
20. Генри Мур: Человеческое измерение: [Кат. выст] / текст Н. Линтона: пер. на рус. яз. А. А. Бутровой, И. Е. Орн., И. В. Коккинаки; предисл. Г. М. Хьюза, И. А. Антоновой, В. В. Знаменова.— Лондон, 1991.— 160 с.
21. Генри Мур в Эрмитаже: скульптура и рисунки [каталог выставки, 6 мая - 28 августа 2011 г] / пер. с англ.: А. Шевченко, И.Нелюбова. — Спб.: Гос. Эрмитаж, 2011. — 144 с.
22. Генри Мур и классический канон современной скульптуры [Каталог] / Авт. вст. ст. Джереми Льюисон, ред. Дэвид Митчинсон, Крис Стивенс. — М.: Музеи Московского Кремля, 2012.— 216 с.

Литература на английском языке

23. Alen-Bois Y. Painting as model. Cambridge, Massachusetts, 1990. 327 p.
24. Andrews O. Living Materials: A Sculptor's Handbook. University of California Press, 1988. 348 p.
25. Argan G. Henry Moore. New York, 1977. 224 p.
26. Arnheim R. The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture// The journal of aesthetics and art criticism, September 1948, No.1, P.29-38
27. Arp on Arp [ed. by Marcel Jean]. New York, 1972. 574 p.
28. Art and phenomenology / ed. Joseph D.Parry. New York, 2011. 223 p.
29. Bataille G. Le gros orteil // Documents №6. Paris, Nov. 1929. P.297-302
30. Berthoud R. The life of Henry Moore. London; Boston, 1987. 465 p.
31. Bowness A. Henry Moore: recent sculpture [Лекция] // Ontario university.– October, 1974
32. Bowness A. Modem sculpture. London, 1965.
33. Braun B. Henry Moore and pre-Columbian art // res.– spring-autumn, 1989.– P.159-195
34. Breton A. The International Surrealist exhibition. London, 1936.
35. Brett G. Moore exhibition makes hay of critical theories // The Times.– 18 July, 1968
36. Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. 160p.
37. Clark K. The Romantic Rebellion: Romantic Versus Classic Art. New York, 1974. 366 p.
38. Clark K. ‘A Madonna by Henry Moore’ // Magazine of art, nov. 1944
39. Compton S. Drawing and sculpture // Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988.– P.27-36
40. Cork R. An art of the open air // Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988.– P.14-26

41.Curtis P. Sculpture 1900-1945: after Rodin. Oxford, N.Y., 1999.
42.Digby G.W. Meaning and Symbol in Three Modern Artists Edvard Munch, Henry Moore, Paul Nash. London, 1955. 204 p.
43.Einstein C. Negro sculpture // October 107, Winter 2004. 122 – 138 pp.
44.Einstein C. Notes on Cubism // October 107, Winter 2004. 158 – 168 pp.
45.Elsen A. The new freedom of Henry Moore // Art international, Vol. XI/7. 1987. P. 42-45.
46.Fagg W. African sculpture: An anthology. London, 1964. 157 p.
47.Fuller P. An English romantic // Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988.– P.37-48
48.Fuller P. Henry Moore: an interpretation. London, 1993. 98 p.
49.Fry R. Vision and design. London, 1981. 243 p.
50.Gabo on Gabo [ed. by Hammer M. and Lodder C.].– East Sussex, 2000.– 295 p.
51.Greenberg C. The collected essays and criticism, Vol 2.– Chicago. P.125-128
52.Grigson G. Comment on England // Axis, Vol. 1. London, 1935. P. 8-13.
53.Grigson G. Henry Moore. Harmondsworth, 1944. 47 p.
54.Grigson G. The Henry Moore and ourselves // Axis, Vol. 3. London, 1935. P. 9-13.
55.Grohmann W. The art of Henry Moore. London, 1960. 279 p.
56.Gombrich E. Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art. London, 2002. 324 p.
57.Gombrich E. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, 2002. 386 p.
58.Gombrich E. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial representation. Oxford, 1982. 320 p.
59.Hall D. Henry Moore: The Life and World of a Great Sculptor. New York, 1966. 181 p.
60.Hall J. Clement Greenberg on English Sculpture and Englishness // The sculpture journal IV.– 2000.– P.172-177

61.Harman P. The culture of nature in Great Britain. Yale, 2009. 392 p.
62.Hinton C. What Is the Fourth Dimension? / Speculations on the Fourth Dimension: Selected Writings of Charles H. Hinton. New York, 1980. pp. 1-22
63.Hendy P. Humanist and Wild ones // New Statesman.– 13 December, 1958.– P.853
64.Hendy P. Sculpture in the open air // Britain to-day.– July, 1948.– n.174.– P.14–17
65.Henry Moore – the triumph of the reclining figure // Evening standard.– 22 July, 1968
66.Henry Moore / ed. by Colin Grant. London, 2004
67.Henry Moore Bibliography / [compiled and edited by Alexander Davis] (Vol.1 1898–1970); (Vol.2 1971–1986); (Vol.3 1898–1986); (Vol.4 1986–1991); (Vol.5 1898–1991). London and Much Hadham: The Henry Moore Foundation, 1992–94
68.Henry Moore: Critical Essays / Ed. by Jane Beckett and Fiona Russell. Aldershot, 2004. 266 p.
69.Henry Moore: the Michelangelo vision [Interview by Sylvester D.] // Sunday Times Magazine.– 16 February 1964.– P.18–23
70.Henry Moore: writings and conversations [ed. by Alan Wilkinson]. – Los Angeles, 2002. – 320 p.
71.Henry Moore From the inside out / Ed. by Claude Allemand-Cosneau. New York, 1996. 200 p.
72.Heron P., Taylor B. Henry Moore – pro and con // Encounter.– 29 February, 1956.– P.51-57
73.Hodge H. ‘As I was saying…’ // John Bull.– 21 August 1948
74.Homage to Henry Moore XX siècle / ed. by G. di san Lazzaro. Paris, 1972
75.Honour Hugh and Fleming J. A world history of art. London, 2005. 935p.
76.In Irina’s garden ed S. Spender. London, 1986. 128 p.
77.Jianou I. Henry Moore. Paris, 1968. 223 p.
78.Jacob Epstein: sculpture and drawings [Catalog]. London, 1987

79. Kahnweiler D. The essence of sculpture // Modern sculpture reader Ed. by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts, Leeds 2007. pp. 71-79
80. Katzive D. Henry Moore's Nuclear energy: the genesis of a monument // Art Journal.– 1973 Spring.– XXXII/3.– P.284–288
81. Krauss R. Passages in modern sculpture. Cambridge Massachusetts, 1987. 279 p.
82. Lewis D. Moore and Hepworth // College art journal.– summer, 1955.– XIV.– P.314-319
83. Lewis W. Moore and Hepworth // The Listener.– 17 October, 1946
84. Lewison J. Henry Moore. London: Taschen, 2007. 96 p.
85. Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 471
86. Lichtenstern C. Henry Moore and surrealism // The Burlington magazine № 944. London, Nov. 1981. P.645-658
87. Lipchitz J. with Arnason H.H. The Documents of 20th-Century Art: My Life in Sculpture (1972). 249 p.
88. Lynton N. The story of modern art. Ithaka (N. Y.), 1980. 382 p.
89. Martin F.D. The "Between": Brancusi, Moore and Giacometti // Dialectics and humanism.– Polish academy of sciences.– spring, 1975.– n.2.– P.25-43
90. Masson G. Moore in Florence // Architectural review. 1972 aug. P. 125 - 126
91. Melville R. Henry Moore's Sculpture and Drawings 1921-1969. London, 1970. 368 p.
92. Modern sculpture reader / edited by Jon Wood, David Hulks and Alex Potts. Leeds, 2007. 511 p.
93. Nadeau M. The History of Surrealism. London, 1987. 351 p.
94. Newton E. Henry Moore and Leonardo // The Listener.– 28 September 1944
95. Neumann E. The archetypal world of Henry Moore. New Jersey.: 1959. 200 p.
96. Penrose R. Henry Moore's reclining figure // Quadrum VI.– 1959.– P.12–14
97. Pevsner N. Thoughts on Henry Moore // Burlington magazine.– vol. LXXXVI.– 1945.– P.47-49
98. Potts A. Sculptural imagination. London. 420 p.

99. Pound E. L. Gaudier-Brzeska: A memoir. New York, 1974. 147 p.
100. Ramsdan E.H. Sculpture: theme and variations. London, 1953
101. Read H. A concise history of modern sculpture. London, 1964. 310 p.
102. Read H. Henry Moore. A study of his life and work. New York; Washington, 1966. 284 p.
103. Read J. Portrait of an artist Henry Moore. London, 1979. 142 p.
104. Remy M. Surrealism in Britain. Aldershot, 2001. 404 p.
105. Paul C. Ray, Sir Herbert Read and English Surrealism // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 3 (Spring, 1966), P.401-413
106. Pope A. Epistles to Several Persons: Epistle IV, To Richard Boyle // Select works of British poets by Dr. Aikin. London, 1820 pp. 374 – 381
107. Schapiro M. Cezanne. New York, 2004. 128 p.
108. Seldis H. Henry Moore in America. New York, 1973. 283 p.
109. Silber E. The sculpture of Epstein: with a complete catalogue. Oxford, 1986
110. Smith B. Henry Moore // The critic as advocate: selected essays (1948–1988). Oxford. 1989. P.85–94
111. Stallabrass J. Henry Moore: mother and child [cat. ex.]. Much Hadham, 1992. pp.13-39
112. Strachan W. Henry Moore's UNESCO statue // Studio.– 1958.– P.170–175
113. Strachan W. J. Henry Moore: Animals. Aurum Press, 1983.
114. Sutton D. Henry Moore and the English tradition // Kingdom come.– 1940-41 winter.– P.48–49
115. Sylvester D. The evolution of Henry Moore's sculpture: I // Burlington magazine.– vol. XC.– 1948.– P.158-164
116. Sylvester D. The evolution of Henry Moore's sculpture: II // Burlington magazine.– vol. XC.– 1948.– P.189-193
117. The art of Henry Moore: monumentality and humanism // Helmsman. 1974. P. 15
118. The history of British art (1870-Now) ed. by Stephens C. London, 2008. 256 p.

119. Thompson D. Reclining figure by Henry Moore // The Listener. 1965 nov. P. 860 - 861
120. Trier E. Form and space. New York (2nd edition), 1967. 340 p.
121. Tucker W. The Language of Sculpture. New York, 1974. 174 p.
122. Tucker W. Moore at the Tate // Studio international. 1968 oct. P.125.
123. Wagner A. 'Henry Moore's Mother' // Representations No. 65, Winter 1999. pp. 93 – 120
124. Wallach A. Henry Moore: the man and his works // The newsday magazine, 1983 may. P.11-13.
125. Waldstein C. Essays on the art of Phidias. New York, 1885. 431 p.
126. Wilkinson A. The drawings of Henry Moore. Toronto, 1978. 155 p.
127. Wilkinson A. The Moore collection in the art gallery of Ontario [Catalog]. Toronto, 1979. 232 p.
128. Wittkower R. Sculpture: Process and principles. New York, 1977. 288p.

Литература на русском языке

129. Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. — М.: Республика, 2001. —527 с.— Пер. изд: Theodor W. Adorno Ästhetische Theorie (Frankfurt am Main, 1995)
130. Азизян И. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века // Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре.— М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 592 с.
131. Алпатов М. Художественные проблемы древней Греции.— М.: Искусство, 1987.— 221 с.
132. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие [пер. с англ. В.Н. Самохина, вст. В.П. Шестакова] . — Благовещенск, 1999. — 392 с. — Пер. изд.: Arnheim R. Art and visual perception (Berkeley, 1954)

133. Арчимбольдо / текст Р. Барта; ст. А. Б. Оливы. — [Милан]; [М.]: Риччи: Мир знаний, 1997. — 175 с.
134. Барт Р. Арчимбольдо. — М.: Мир знаний, 1997. —175 с.
135. Барт Р. S/Z [2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова — М.: УРСС, 2001. — 232 с. — Пер. изд: 1970
136. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. — М.: Изд. Группа «Прогресс», 2000. — С. 197 – 238. — Пер. изд: Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits // Communications, 8, P., 1966, p. 1-27.
137. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — 3-е изд. — М.: Художественная литература, 1972. — 468 с.
138. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Эстетическое самосознание русской культуры : 20-е годы XX века : антология / Рос. гос. гуманитарный ун-т ; [сост. Г. А. Белая]. — М. : РГГУ, 2003. — 718 с. — С. 211-229.
139. Бахтин М. Формальный метод в литературоведении.— М.: Лабиринт 1993.— 205 с.
140. Библер В. На гранях логики культуры : книга избранных очерков / В. С. Библер. — Москва : Рус. феноменол. о-во, 1997. — 440 с.
141. Бретон Андре. Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма, 20-е годы. — Москва : ГИТИС, 1994.— С. 290-342.
142. Бретон А. Безумная любовь/ Пер. с фр. Т. Балашовой. — М.: Текст, 2006. — 190 с.— Пер. изд: Andre Breton L’ amour fou (Paris, 1937)
143. Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма, 20-е годы. — Москва : ГИТИС, 1994. — С. 190-246.
144. Бубер М. Я и ты.— М.: Высш. шк., 1993.— 173 с.
145. Бурганова М. Скульптура как миф и образ пространства // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера [Текст]: материалы

междунар. науч. конф. Москва, 2006; ред. М. А. Бусев [и др.] .— М.: Галарт, 2010.— С. 349 - 355.

146. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств [пер. с нем. А.А. Франковского].— М.: В. Шевчук, 2009.— 344 с.
147. Беньямин В. Учение о подобии сб. статей.— М.: РГГУ, 2012.— 287 с.
148. Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. — М.: Изобразительное искусство, 1973. — 418 с.
149. Винникот Д. Игра и реальность.— М., 2002.— 288 с.— Пер.изд.: Playing and Reality / D. W. Winnicott (London, 1971)
150. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства.— М., 2010.— 368 с.
151. Габричевский А. Морфология искусства. — М., 2002. — 862 с.
152. Гадамер Х. Истина и метод: основы философской герменевтики [пер. с нем.]. — М.: Прогресс, 1988. — 699 с. — Пер. изд. Gadamer H. Wahrheit und Methode (Tubingen, 1972)
153. Гердер И. Избранные сочинения [сост. В. М. Жирмунский, пер. с нем. под ред. В.М. Жирмунского и Н.А. Сигал, вст. статья и прим. В.М. Жирмунского].— М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.— 392 с.
154. Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию [пер. с нем. и комм.: И.И. Канаева].— М.: Издательство академии наук СССР, 1957.— 554 с.
155. Гидион З. Пространство, время, архитектура. Сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. - 3-е изд.— М.: Стройиздат, 1984.— 455 с.
156. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.] / [пер. с нем.: Н. Б. Розенфель, В. А. Фаворский].— М.: Логос, 2011.— 125 с.
157. Гомбрих Э. История искусства / [пер. с англ.: В. А. Крючкова, М. И. Майская].— М.: Искусство-XXI век, 2013.— 688 с. — Пер. изд.: Gombrich E. The story of Art. (London, 1950)

158. Гумбольдьт В. Избранные труды по языкознанию [пер. с нем., предисловие Г.В. Рамишвили].— М.: Прогресс, 1984. — 397 с.
159. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко/ пер. Б.М.Скуратова. — М.: Логос, 1997. — 264 с. — Пер. изд.: Gilles Deleuze Le Pli. Leibniz et le baroque (Paris, 1988)
160. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения.— СПБ.: Machina, 2011.— 176 с.
161. Деррида Ж. О грамматологии [пер. с фр. Н. Автономовой].— М.: Ad Marginem, 2000. — 511 с. — Пер. изд.: Jacques Derrida De la grammatologie (Paris, 1967)
162. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас [пер. с фр. А. Шестакова].— СПб.: Наука, 2001. — 262 с. — Пер. изд.: Ce que nous voyons, ce que nous regarde / Georges Didi-Huberman (Les Eds. de Minuit, 1992)
163. Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка, [пер. с англ. / Сост. В.Д. Мазо]. М.: КомКнига, 2006. — 248 с.
164. Зедльмайер Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства [пер. с нем Ю.Н. Попова, посл. В.В. Бибихина].— Спб.: Axioma, 2000. — 272 с. — Пер.изд.: Hans Sedlmayr Kunst und Wahrhreit (Hamburg, 1958)
165. Зенкин С.Н. Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) // Русская теория: 1920-1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. – М.: РГГУ, 2004. – 318с.
166. Искусствометрия: методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотмана; предисл. Ю. М. Лотмана; послесл. В. М. Петрова.— Изд. 2-е, доп.— М. : URSS : ЛКИ, 2007.— 370 с.
167. Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера [Текст]: материалы междунар. науч. конф. Москва, 2006; ред. М. А. Бусев [и др.] .— М.: Галарт, 2010.— 487 с.

168. Кларк К. Нагота в искусстве [пер. с англ. А. Толстовой, М. Куренной и др.].— Спб.: Азбука-классика, 2004. — 480 с. — Пер. изд. Clark K. The Nude: A Study in Ideal Form. (New York, 1956.)
169. Кошелев Е. Генри Мур: непредсказуемый модернист // Искусство. 2010. №2-3. С. 123-127
170. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы.— М.: Художественный журнал, 2003.— 320 с.
171. Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Сттрос Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
172. Лившиц М. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. — М., 1968. — 201 с.
173. Линтон Н. Гуманизм Генри Мура // Генри Мур: Человеческое измерение: [Кат. выст.].— Лондон, [1991].
174. Лихачев Д. Поэзия садов. — М., 1998. — 471 с.
175. Лотман Ю. Об искусстве. Сб. статей.— СПБ.: Искусство, 2005.— 702 с.
176. Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства.— СПб.: Академ. проект, 2002.— 542 с.
177. Лотман Ю. Структура художественного текста.— М.: Искусство, 1970.— 383 с.
178. Лукичева К.Л. Методологические проблемы изучения кубизма // Пикассо и окрестности: сб. ст. / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ; [отв. ред. М. А. Бусев].— М.:Прогресс-Традиция, 2006.— С.42-56
179. Лукичева К.Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствознание. Музеология». – 2011. – №17. – С. 189-195
180. Марков В. Искусство негров.— Петербург., 1919.— 154 с.
181. Мерло-Понти Морис. Знаки [пер. с фр., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной].— М.: Искусство, 2001.— 428 с.— Пер. изд.: Signes/ M. Merleau-Ponty. Paris, 1960.

182. Мерло-Понти М. Око и дух [пер. с фр., примеч. и предисл. А.В. Густыря].— М.: Искусство, 1992. — 63 с.— Пер. изд.: L'geil et l'esprit / M. Merleau-Ponty. Paris, 1964.
183. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия.— СПБ.: Наука, 1999.— 605 с.
184. Модернизм. Анализ и критика основных направлений; под ред. В. В. Ванслова — М.: Искусство; Издание 4-ое, доп., 1987. — 302 с.
185. Мур Г. О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура'78.—М., 1980. С. 255—268.
186. Норина Е. В. Искусство Великобритании // Всеобщая история искусств.— М., 1965.— Т. 6: Искусство 20 века, кн. 1.— С. 140—160.
187. О своем творчестве рассказывает скульптор Генри Мур // Англия.— 1975.— №2. С. 82—93.
188. Островский, И.В. Диалог с искусством Ренессанса в творчестве Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2014. – №4. – С. 171-186
189. Островский, И.В. Раздельные формы в творчестве Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015. – № 3. – С. 221-231
190. Островский, И.В. Пустоты в скульптуре Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Искусствознание. – 2017. – №3. – С. 232-249
191. Островский, И.В. Тема «Внутренней и внешней форм» в творчестве Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография (Ред. – М.А. Бусев). – М.: БуксМАрт, 2017. – С.251-265
192. Островский И.В., Кошелев Г.К. Горизонты восприятия творчества Генри Мура в Европе и в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ, 2022. – № 4. Часть 3. – С. 135-150
193. Островский И.В., Кошелев Г.К. Сакральные мотивы в творчестве Генри Мура // Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и

декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира. Коллективная монография (Ред. – Лаврентьев А.Н., Сазиков А.В.). – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 358-363

194. Островский И.В., Кошелев Г.К. Аспекты английского символизма в творчестве Генри Мура // Английский символизм. Своеобразие и европейский радиус. Сб. науч. ст. (Отв. ред., сост. И.Ю.Замятина. – СПб.: Алетейя, 2024. – С.458-476
195. Островский И.В., Категория «вневременного» в истории современного искусства на примере творчества Генри Мура // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 1. Часть 1 – С. 132-140
196. Островский И.В. Диалог Генри Мура и Эрнста Неизвестного: к проблеме скульптурного языка // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ, 2026. – № 1. Часть 1. – С. 125-132
197. Панофский Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма.— СПБ.: Андрей Наследников, 2002.— 236 с.
198. Певзнер Н. Английское в английском искусстве // [пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой].— СПб., 2004.— 320 с.
199. Пирс Ч. Избранные философские произведения. [Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева]. М: Логос, 2000. — 448с. — Пер. Изд.: Peirce C.S. Collected Papers. Cambridge - Mass.: 1965-1967.
200. Плотин. Первая эннеада.— СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. — 320 с.
201. Полякова Н.И. Скульптура и пространство. Проблема соотношения объема и пространственной среды. - М.: Советский художник, 1982.— 199 с.
202. Развитие в психоанализе: Пер. с англ. / Кляйн Мелани [и др.]. — М.: Акад. проект, 2001. — 510 с.— (Психология детства). — Пер.изд.: Developments in psycho-analysis/ M.Klein, P.Heimann, S.Isaacs, J.Riviere (London, 1952)

203. Роден О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников.— М.: Республика, 2000.— 367 с.
204. Сартр Ж. Воображаемое: феноменол. психология воображения / пер. с фр. М.И. Бекетовой. — СПб.: Наука, 2001. — 318 с. — Пер.изд.: Sartre J.P. L'imaginaire. Paris, 1940
205. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики [пер. с фр. А. Сухотина ; коммент. Туллио де Мауро]. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. — 425 с. — Пер. изд.: F. de Saussure Cours de linguistique generale (Paris, 1972)
206. Топоров В. «О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I»// Лотмановский сборник. Вып. 1.— М.: 1995.— с. 420-462
207. Турчин В.С. Авангардные течения в современном искусстве Запада. — М.: Знание, 1988. — 46 с.
208. Турчин В.С. Монументы и города. Взаимосвязь художественной формы монумента и городской среды. - М.: Сов. Художник, 1982. — 159 с.
209. Успенский Б. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство.— М.: РГГУ, 2007.— 313 с.
210. Фосийон А. Жизнь форм.— М., 1995.— 132 с. — Пер. изд.: Focillon H. La vie des forms (Paris, 1934)
211. Франкастель П. Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто; пер. с фр. А. В. Шестакова. — СПб.: Наука, 2005. — 335 с.— Пер. изд.: Francastel P. La figure et le lieu. Paris, 1967.
212. Фуко М. Археология знания [2-ое издание].— СПб: Гуманитарная академия, 2012.— 416 с.
213. Хайдеггер М. Бытие и время; пер. с нем. В. В. Борихина. — Изд. 2-е, испр. — СПб. : Наука, 2002. — 450 с.
214. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие.— СПб.: Наука, 2007. — с. 433-437

215. Хайдеггер М. Исток художественного творения [пер. с нем А.В. Михайлова] // Исток художественного произведения.— М.: Академический проект, 2008.— С.77-237
216. Ханс Арп, 1886-1966: Скульптура. Графика [Каталог].— Гос. музей изобр. искусств им. А.С. Пушкина: Москва, май-июнь 1990.— 194 с.
217. Шапиро М. Стиль [пер. с англ. А. Л. Расторгуева] // Зарубежное искусствознание.— М.: Академический проект, 2008.— 385-425 с.
218. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм.— М.: НЛО, 2002. — 416 с.
219. Шефтсбери. Эстетические опыты [сост., пер., комм. Ал. В. Михайлова].— М.: «Искусство», 1974.— 543 с.
220. Шкловский В. Искусство, как приём // В.Б. Шкловский О теории прозы. — М.: Круг, 1925. — С. 7-20
221. Шпет Г. Искусство как вид знания: избр. тр. по философии культуры [отв. ред. и сост. Т.Г. Щедрина]. — М.: РОССПЭН, 2007.— 711 с.
222. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике [пер. с итал.].— СПб.: Акад. проект, 2004.— 380 с. — Пер.изд.: Eco U. Opera aperta (Milano,1967)
223. Юнг К. Архетип и символ .— М.: Renaissance, 1991.— 297 с.
224. Юнгер Ф.Г. Язык и мышление.— СПб.: Наука, 2005.— 300 с.

Документальные фильмы

225. Henry Moore, 1951
226. A sculptors landscape, 1958
227. Face to face: Henry Moore, 1960
228. Monitor: Henry Moore, 1960
229. One Yorkshireman Looks at His World, 1968
230. The Language of Sculpture, 1974
231. A private view of a personal collection, 1974
232. The Levin interviews: Henry Moore, 1983

233. (Документальные фильмы доступны по ссылке URL: http://www.bbc.co.uk/archive/henrymoore/)

Приложение 1:
«Внутренняя и внешняя формы» и проблема формообразования в творчестве Генри Мура

Тема «Внутренняя и внешняя формы» включает в себя всего два крупных произведения: «Стоящие внутренняя и внешняя формы, 1952» и «Полулежащие внутренняя и внешняя формы, 1954»[376]. Такое количество работ свидетельствует о том, что, по сравнению с другими темами Мура, тема «Внутренняя и внешняя формы» была для него слишком целостной, чтобы стать источником многочисленных вариаций. Более того, для выражения всей темы достаточно только одной скульптуры «Стоящие внутренняя и внешняя формы», поскольку «Полулежащие внутренняя и внешняя формы, 1954» существует только в модели, тогда как в завершённой версии Мур оставил одну лишь полулежащую внешнюю форму **[ил. 87 – 88]**. Если рассматривать тему «Внутренняя и внешняя формы» с точки зрения инвариантного анализа, то её инвариант полностью выражается в единственной скульптуре «Стоящие внутренняя и внешняя формы». При этом влияние данного инварианта выходит за пределы самой темы и как глубинный мотив пронизывает всё творчество Мура, отражаясь практически в каждой его скульптуре, в том числе на темы «Мать и дитя» и «Полулежащая фигура».

Тема «Внутренняя и внешняя формы» в творчестве Генри Мура отражает более сложную проблематику, чем привычное взаимодействие внешнего и внутреннего, которое прослеживается у большинства европейских скульпторов со времён античности и стало своеобразным эстетическим принципом фигуративной скульптуры. Взаимодействие внутреннего и внешнего проявляется в произведениях самого различного типа, включая работы Фидия, Микеланджело и Родена. Например, в

[376] По данной проблематике также см. 190. Островский, И.В. Тема «Внутренней и внешней форм» в творчестве Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Искусство скульптуры в XX – XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. Коллективная монография (Ред. – М.А. Бусев). – М.: БуксМАрт, 2017. – С.251-265

знаменитых рабах Микеланджело внутреннее напряжение фигуры буквально вырывается из-под толщи мрамора, который словно удерживает его в пределах своей (внешней) поверхности. Граница этого противоборства оказывается настолько тонкой, что страдания фигуры оживляют холодный материал и выходят в окружающее пространство. Микеланджело отразил в своей скульптуре духовные и эмоциональные переживания, которые наполняют человеческое тело изнутри, активируют его внутреннюю структуру и придают ему особое пластическое выражение во внешнем мире. В скульптуре Мура «Стоящие внутренняя и внешняя формы, 1953–54» подобного напряжения нет, она не пронизана противоречивой борьбой и не подвержена динамике. Внутренняя форма не проявляется на внешней поверхности, а предстаёт в облике самостоятельной трёхмерной фигуры. Со временем, как показывают поздние скульптуры Мура, он действительно перешёл к взаимодействию между внешним и внутренним, которое присуще скульптурам Родена и Микеланджело. Однако, в отличие от них, Мура изначально интересовали основы этого взаимодействия, а не только их проявление. Поставив вопрос о том, что в одном произведении должны быть представлены и «внутренняя», и «внешняя» формы — именно как формы, а не как проявление внутреннего на внешней поверхности — Мур вышел за границы скульптурной проблематики и поставил философский вопрос, решение которого велось со времён Платона.

Прежде чем перейти к этому вопросу и выявить позицию, занимаемую Муром, необходимо описать скульптуру, о которой будет идти речь, а также раскрыть основные мотивы, положенные в её основу. Первые модели скульптуры «Стоящая внутренняя и внешняя формы» появились в 1951 году, в 1952-53 году велась работа над увеличенной моделью из гипса, а затем в 1953-54 году была создана деревянная скульптура из вяза высотой приблизительно 2,77 метра **[ил. 82 – 84]**. В 1982 году по гипсовой модели была изготовлена увеличенная бронзовая отливка, высота которой составила

уже 6,73 метра, что практически в четыре раза превышает рост среднего человека. Увеличенная скульптура установлена на территории поместья Мура в Перри Грин, где её вертикальная ось идеально подчеркивается уходящей вдаль линией горизонта. Скульптура состоит из капсульной формы, скрывающей внутри себя другую, внутреннюю форму, черты которой напоминают человеческую фигуру. Своей строгостью и перпендикулярной ориентацией к земле эта колоссальная вертикальная группа в общем напоминает античную колонну, хотя её закруглённые очертания и шаровидная основа наводят на мысль о более органическом характере её замысла. Внутренняя форма видна зрителю с фронтального ракурса через две пустоты, прорезанные во внешней форме таким образом, что их контуры и соотношение визуально напоминают след от ботинка: верхняя пустота аналогична небольшому каблуку, а нижняя — вытянутой стопе; перемычка между двумя пустотами как бы обнимает внутреннюю форму укрывающим жестом.

Замысел этой скульптуры прошёл очень длительное развитие, которое началось в то же время, когда Мур столкнулся с идеей открытой формы, увиденной им в скульптуре Малангган (острова Океании) **[ил. 87]**. Это была относительно невысокая ритуальная скульптура, вырезанная из цельного ствола дерева и отличавшаяся особым орнаментом со сквозными геометричными отверстиями, сквозь которые можно получить представление о её внутреннем строении. Как полагает Криста Лихтенштерн, Мур отразил свои размышления о скульптуре Малангган в рисунке «Формы внутри форм», датированном 1935-м годом[377]. Уже в этом рисунке заложена концепция человеческой фигуры, которая впоследствии будет выражена в стоящей внутренней форме **[ил. 88]**. Подобно Маланггану, фигура на рисунке Мура имеет ту же вертикально ориентированную цилиндрическую форму, но

[377] Lichtenstern C. Henry Moore and surrealism // The Burlington magazine № 944. London, Nov. 1981. P.655

полностью лишена каких-либо декоративных деталей. Вместо этого она обнажает свой тонкий каркас, состоящий всего из двух параллельных колец, соединённых извилистой перпендикулярной линией, которая раздваивается внизу, образуя нижнюю часть фигуры, и вытягивается вверху, образуя верхнюю часть. Такая трёхчастная структура одновременно повторяет отделы человеческого тела и напоминает строение цветка. В центральной полости между двумя кольцами Мур создал объёмный «клубок» из штриховки, часть которого скрыта за указанным каркасом. Этот клубок, по всей видимости, и есть внутренняя форма, которую Мур отразил в названии своего рисунка «Формы внутри форм».

Структура, используемая Муром в этом рисунке, делает фигуру проницаемой одновременно в нескольких направлениях: насквозь, поперёк и сверху вниз. По сравнению с предыдущими работами Мура, отличавшимися как раз своими плотностью, каменностью и непроницаемостью, этот рисунок, наполненный пустотами, свидетельствует о возникновении новых, ранее не проявлявшихся творческих принципов. Очевидно, что отражённые в этом рисунке поиски совпадают по времени с тем периодом, когда Мур был глубоко увлечён изучением костей и пытался понять конструктивные возможности человеческого скелета. Его интересовала даже не столько форма костей, сколько их несущая функция, обусловленная процессами внутреннего формообразования. Как говорил Мур: «Мне бы хотелось думать, что мои скульптуры имеют такую внутреннюю силу, витальность, что у вас возникает ощущение, будто форма выпирает изнутри, пытается вырваться или высвободить свою внутреннюю мощь, а не просто оформляется снаружи и на этом останавливается. Это всё равно что перед вами нечто, пытающееся придать себе форму изнутри самого себя»[378]. Эта цитата говорит о том, что Муру было недостаточно поместить одну форму в другую, как это показано,

[378] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.198

скажем, у Эпштейна в его «Человеке на отбойном молотке» **[ил. 89]**, где форма буквально вставлена в торс и символизирует определённое, отстранённое от самой скульптуры значение. Для Мура отношения внешнего и внутреннего не распадались на две отдельные друг от друга формы, а предполагали целостный скульптурный организм, который проявляется в ходе своего самораскрытия как изнутри наружу, так и снаружи внутрь. Именно поэтому Муру так важна идея открытости, которую он продолжает исследовать в знаменитых струнных композициях периода 1937–1939 годов.

Стоит отметить, что использование струн предполагалось уже в описанном выше рисунке, о чём говорит штриховка в его центральной части, как и тонкие штрихи по бокам. По словам самого Мура, идея использовать струны пришла к нему после посещения Музея науки в Лондоне, где он увидел различные математические модели с натянутыми струнами. Особенность струн заключалась в том, что они позволяли проектировать деформированные (завёрнутые, изогнутые, перекрученные) геометрические поверхности в трёхмерном пространстве. При этом сами струны, в отличие от бумаги или других твёрдых материалов, представляли собой идеальные (в геометрическом смысле) лучи, растягивавшиеся до бесконечности и поэтому наглядно отражавшие полноту геометрических определений. Так, например, коническая поверхность определялась пучком лучей, исходящих из одной точки. Кроме того, поскольку струны протягивались с регулярным зазором, они также позволяли демонстрировать взаимосвязь двух и более поверхностей, а также показывать внутренние сечения, не нарушая целостности самих поверхностей. В Музее науки Генри Мур мог встретить модель, в которой была изображена двуполостная коническая поверхность (синие струны), окруженная гиперболоидом (красные струны) и пересекаемая кривой плоскостью (желтые струны), которая образовывала параболические и эллиптические сечения **[ил. 90]**. То есть по одной этой модели можно было выстроить взаимосвязь практически всех базовых

элементов проективной геометрии. Однако интерес Мура как скульптора был далеко не геометрическим: если учёные использовали струнные модели как трёхмерную систему координат, позволявшую давать наглядное представление математическим уравнениям, то Мур оценивал эти модели с точки зрения уже сложившихся в них объёмов. В одном из интервью он так прямо и говорит, что в этих моделях «скрывались формы»[379], чем подтверждает свою неосведомлённость ни о названии этих моделей, ни о проблемах, стоявших перед наукой XVIII–XIX веков. Мур говорит о формах, хотя задача самих моделей исчерпывалась только визуализацией поверхностей.

Для Мура было принципиально важным, что струнная техника открыла перед ним метод моделирования объёма практически без использования материала, что, с одной стороны, привело к освобождению от массы, а с другой — к абсолютной прозрачности. Впоследствии эти категории были взяты на вооружение скульптором Наумом Габо, который довёл их выражение до кульминации. Мур, в свою очередь, применял струны только в качестве эксперимента, стараясь вписать их в рамки своих основных тем «Мать и дитя» и «Полулежащая фигура». Однако в то же время использование струн привело к появлению самостоятельных работ, посвящённых идее открытой формы. Среди них следует выделить «Струнную скульптуру, 1937», «Птичью клетку, 1939» и «Невесту, 1939–40» **[ил. 91 – 93]**. Последняя скульптура интересна тем, что напрямую связана с рисунком «Формы внутри форм», о чём говорят её выступающие окружности. Только если в рисунке эти окружности были выполнены в форме колец, то в скульптуре они уступили место дискам, соединённым по периметру рядом струн. В этой композиции Мур приблизился к созданию скульптуры, которая раскрывает свою форму изнутри самой себя, как бы проявляясь наружу. При этом в отличие от

[379] Lake C. Henry Moore’s World // Atlantic monthly, January 1962, p.42

остальных струнных скульптур, в этой работе струны выполняют роль своеобразного барьера, который одновременно скрывает и обнажает внутреннюю форму. Однако в таком виде эта идея выглядела ещё недостаточно законченной и требовала дальнейшей проработки, поскольку струны делали скульптуру слишком прозрачной, а создаваемый объём — условным.

Отказ от струнного метода моделирования можно наблюдать уже в рисунке 1940 года «Стоящие фигуры», где Мур в верхнем левом углу изобразил вертикальную фигуру со струнами, противопоставив её вертикальным фигурам с полостями **[ил. 94]**. И в тех, и в других фигурах осуществляется передача скрытого объёма, однако там, где намечены струны, возникает избыточность. При этом соседние фигуры показывают, что полости могут выполнять функцию струн, если они имеют криволинейные очертания, а их края достаточно загнуты для того, чтобы концентрировать пустоту. Без струн передача внутреннего объёма получалась менее опосредованной и более монументальной, что для Мура было принципиально. Использовав струны как вспомогательные средства, Мур навсегда отказался от них и перешёл к моделированию внутреннего пространства скульптуры с помощью традиционных материалов[380].

Приблизительно в это же время Мур создал скульптуру «Шлем, 1939–40», в которой уже не использовались струны и впервые возникло наглядное

[380] Исключение составил лишь один случай в 1953 году, когда Мур создал у себя в саду струнную скульптуру выше человеческого роста. Как говорит сам Мур, её исполнение заняло всего четыре или пять дней. См. Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. Мур создал эту скульптуру довольно просто, соединив две деревянные панели и протянув между ними пучок струн. Очевидно, что скульптура не представляла для Мура особой ценности и поэтому он не стал прикреплять её к базе. Через некоторое время её снесло ветром, и она разрушилась. Учитывая то, что в этом же году шла работа над скульптурой «Внутренняя и внешняя формы», этот эпизод можно расценивать как проверку струнного метода при изготовлении скульптуры монументального масштаба на открытом воздухе. Очевидно, что задачи, поставленные Муром не могли быть решены в этой технике. Объём формируемый струнами оказался очень условным и хрупким, что не могло устраивать Мура.

сопоставление внешней и внутренней форм **[ил. 21]**. Шлем можно считать прототипом будущей темы «Внутренняя и внешняя формы», а также связующим звеном между этой скульптурой и рисунком, сделанным под впечатлением от фигуры Маланггана. Первое было замечено ещё в монографии Уилла Грохмана[381], а последнее подтверждается тем, что внутренняя форма шлема и фигура на рисунке «Формы внутри форм» имеют схожую трёхчастную структуру, кольцевые элементы и пронизаны общим ритмом органического прорастания. Однако в то же время необходимо учитывать, что в скульптуре «Шлем, 1939-40» прослеживается и другая линия, связанная с мотивом укрытия, которая играет в творчестве Мура не менее значимую роль.

При формальном рассмотрении мотив укрытия близок теме «Внутренняя и внешняя формы» как раз благодаря тому, что одна форма скрывает в себе другую. Несмотря на это, мотив укрытия обладает совершенно иной смысловой направленностью и отличается особыми условиями возникновения. Источником этого мотива, очевидно, послужили личные переживания Мура, испытанные им ещё в ходе Первой мировой войны, когда он вместе со своим взводом укрывался в пещере. Об этом, в частности, говорит тот факт, что скульптура «Шлем, 1939-40» появляется в начале Второй мировой войны и уже своим названием отсылает к военной тематике. На протяжении двадцати лет между войнами мотив укрытия косвенно развивался в теме «Мать и дитя», где, переплетаясь с эмоциональной стороной отношений матери и ребёнка, он отражался то в напуганных глазах матери, то в форме заботливого жеста, укрывающего ребёнка. Во время Второй мировой войны этот мотив приобрёл самостоятельные очертания и с мощью экзистенциальной трагедии раскрылся в серии рисунков из бомбоубежища. Укрытие стало центральной

[381] Grohmann W. The art of Henry Moore. London, 1960. P.105

темой этих рисунков, не только определив их атмосферу, но и пронзив каждую изображённую на них фигуру. Между тем, подготовка к рисункам из бомбоубежища началась уже в наброске для скульптуры «Шлем, 1939-40» **[ил. 95]**. Как пишет Эндрю Коси, «штриховка и растушёвка создают тёмные углы и выталкивающие области. В отличие от скульптуры, состоящей из двух измеримых объектов, рисунок создаёт эффект, будто формы выступают из неизвестной среды. Как нигде, здесь показано, что Мур хорошо понимал возможности затенённого фона для передачи таинственности — средства, доступного в рисунке, но не в скульптуре»[382].

Передача угрозы, исходящей от внешней среды, была, несомненно, сложной задачей для Мура, которая всё же разрешилась в скульптуре, названной «Стоящая фигура под укрытием, 1975» **[ил. 96]**. Это произведение одновременно сочетает в себе композицию шлема и атмосферу рисунков в бомбоубежище. Оно же ставит точку в развитии мотива укрытия и показывает его принципиальное отличие от темы «Внешняя и внутренняя форма». Композиционно эта скульптура стоит на круговой основе, три четверти которой отведено под куполообразное укрытие, а в оставшейся четверти стоит острая пикообразная фигура. Так же, как и в скульптуре шлема, укрытие не отличается монолитностью и разделено на две неравные части небольшим зазором, который вносит чувство раскола, но вместе с тем придаёт всей скульптуре необходимую динамику и делает стоящую фигуру более открытой. Такое решение предполагает круговой обход, при котором фигура оказывается то полностью скрытой, то максимально раскрытой, что позволяет охватить фигуру и укрытие в их соотношении друг с другом.

Если обратить внимание на голову стоящей фигуры, то её коническая форма обладает сразу двумя визуальными значениями: с одной стороны, она напоминает военный снаряд и объясняет причину выпуклостей на

[382] Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P.98

внутренней поверхности укрытия, с другой — отсылает к рисунку Мура, сделанному в 1926 году по древней скульптуре «Венера Гримальди» **[ил. 97]**. Как известно, последняя была найдена в пещере на северо-западном побережье Италии, пролежав там около 25 000 лет. Мур сохранил в своём рисунке её массивные детали, хотя и придал им более геометричную трактовку. В скульптуре «Стоящая фигура под укрытием, 1975» прослеживается связь с головой Венеры, заострённые черты которой придают лицу крайне необычное выражение оцепеневшего страха. Таким образом искусство пещерного человека соприкасается с темой бомбоубежища, указывая на глубинный архетипический мотив укрытия, который берёт своё начало у истоков цивилизации.

Показательно, что сам Мур начал интересоваться пещерами довольно рано. В начале 1930-х годов он путешествовал по пещерам Испании, в 1936 году он перерисовал фотографию пещеры из книги Лео Фробениуса «Kulturgeschichte Afrikas» (1933)[383]. Как полагает Алан Вилкинсон, этот рисунок затем отразился в другом рисунке Мура «Фигуры в пещере, 1936» и предшествовал знаменитым туннельным композициям из серии рисунков в бомбоубежище. Кроме того, в своей статье 1937 года Мур говорит о том, что загадочность дыры (в его скульптуре) сравнима с «загадочностью пещеры»[384]. Таким образом, пещеры и гроты, наравне с костями и другими природными объектами, выступали для него в качестве основных формальных источников его скульптурного языка. Вероятно, именно благодаря пониманию выразительных возможностей и многообразия этих элементов он, в частности, отказался от использования струн и пришёл к непосредственному моделированию пустых объёмов.

Помимо формальной стороны, мотив укрытия обладает ещё и содержательной стороной. Необходимость в укрытии, сдерживающем

---

[383] Wilkinson A. The drawings of Henry Moore. Toronto, 1978.P.26

[384] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.198

внешнюю угрозу, определяется самой природой человеческого существования. В творчестве Мура эта мысль выражается на двух смысловых уровнях. На одном уровне речь идёт об укрытии для всего человечества, о тотальном укрытии как условии для выживания всего человечества и культуры, что отражено в рисунках из бомбоубежища, а также упомянутой выше «Фигуре под укрытием». На другом уровне речь идёт об укрытии для отдельного человека, что характеризуется более утончённой и индивидуальной связью; в этом случае мотив укрытия раскрывается в теме «Мать и дитя». Как в первом, так и во втором случаях особенность укрытия заключается в том, что оно не только даёт защиту укрываемой форме, но и прямым образом влияет на её формирование. Так, в «Фигуре под укрытием» выпирающие объёмы укрытия согласуются с краями самой фигуры, что подчёркивается похожими синусоидными очертаниями. Благодаря этой взаимосвязи создаётся ощущение, что форма внутренней фигуры образуется под ритмом внешнего воздействия. Аналогичное взаимоотношение прослеживается и в теме «Мать и дитя», где ребёнок расположен — а иногда и вовсе утоплен — внутри материнской фигуры. Таким образом, мотив укрытия действительно затрагивает тему «Внутренняя и внешняя формы», но не охватывает её полностью, поскольку указывает только на один аспект взаимоотношений: противодействие внешней формы внешней среде и её влияние на развитие внутренней формы.

Более полному раскрытию темы «Внутренняя и внешняя формы» способствует ещё один мотив, возникший в творчестве Мура приблизительно в то же время, что и мотив, связанный с укрытием. Этот мотив — стоящей фигуры, или «вертикальный» мотив. Как известно, при исполнении вертикальной фигуры Мур видел ряд ограничений. Он не хотел создавать вертикально стоящую фигуру, так как, работая с камнем, знал, что при такой ориентации материал может не выдержать нагрузки и дать трещину. Чтобы избежать этого, вертикальной скульптуре необходимо было обеспечить

дополнительную опору, как это, например, делали римляне в мраморных копиях греческих скульптур, приставляя к фигуре дерево или пень. Мур не хотел сковывать свою скульптуру такими условностями, а возможно он просто не мог предложить им подходящей современной трактовки. При работе в нефигуративном ключе использование в качестве опоры фигуративных элементов создавало бы ненужное противоречие, а использование нефигуративных элементов нарушало бы чистоту самой формы. Поэтому все вертикальные фигуры Мура раннего периода, в том числе из дерева, либо обрезаны по линии торса («Девочка, 1931» и «Девочка, 1932»), либо ограничены по высоте, как, например, в скульптурах «Ваяние, 1934» или «Мать и дитя, 1936». Только так можно было обеспечить самостоятельность скульптуры, выполненной в вертикальной ориентации.

Стремление избежать вертикальной ориентации сохраняется вплоть до появления скульптуры «Три стоящие фигуры, 1947–48», которая представляет собой достаточно удачный пример отдельно стоящей вертикальной скульптуры из камня **[ил. 98]**. Главная особенность этой группы состоит в том, что Мур нашёл в каждой фигуре скрытые точки опоры: он слегка согнул колени (этот приём можно встретить в африканской скульптуре), расширил область пояса, а также закрутил вертикальную ось по небольшой спирали. В итоге давление камня сначала сходится к поясу, а затем плавно через колени спускается к основанию. Все три фигуры плотно укреплены массивным каменным постаментом, который удерживает их от наклонной тяги. В целом группа создаёт ощущение единства и прочности. Поскольку эта скульптура была создана в тот период, когда в творчестве Мура шёл активный диалог с античной скульптурой, здесь также необходимо обратить внимание на двойную функцию драпировки: с одной стороны, она оправдывает введение дополнительного опорного элемента в виде выступающего пояса, а с другой — своими тонкими складками подчеркивает

направление усилий (как сверху вниз, так и поперёк) и раскрывает архитектонику фигуры, как бы высвобождая её из-под власти материала.

Спустя два года Мур исполнил ещё одну вертикальную скульптуру «Стоящая фигура, 1950», которая на первый взгляд совершенно непохожа на описанную выше группу **[ил. 99]**. Эта скульптура очень лаконична и состоит всего из шести трубчатых элементов, напоминающих лучевые кости, что вызывает определённые антропоморфные ассоциации. Четыре вертикальные кости в нижней части соединяются друг с другом по принципу хрящевых сращений, образуя уплотнённые точки опоры в области колен и таза, тогда как между костями остаются незаполненные пустоты. Из центральной тазовой части вверх поднимаются две другие кости, равные по своей длине нижним. В месте их сращения находится голова фигуры, состоящая их двух пирамидальных форм. Под давлением головы верхние кости упруго округляются и слегка закручиваются. Из головы скульптуры поднимаются два продолговатых отростка, напоминающих глаза улитки, что придаёт всей скульптуре характер живого существа. Открытая структура этой работы безусловно отсылает к раннему рисунку «Формы внутри форм, 1935», хотя в то же время здесь прослеживается связь и с «Тремя стоящими фигурами, 1947-48»: уплотнения в районе коленей, расширенная область таза, а также закрученная ось отсылают к тем же архитектоническим принципам, которые отвечают за распределение скульптурной массы. Отличие состоит в том, что в этой скульптуре данные принципы полностью обнажены.

Если разбить семантическую основу мотива «Стоящей фигуры» на две составляющих, одной из которых будет «стоящая», а второй — «фигура», то очевидно, что в ранней скульптуре «Три стоящие фигуры, 1947-48» семантическая нагрузка ложится на часть «фигуры», тогда как в поздней скульптуре эта нагрузка переходит к «стоящей». То есть функцию порождения смысла в данном случае выполняет уже не сам предмет, а его признак. Скульптура посвящена не столько фигуре, наполненной

определёнными переживаниями, сколько тем конструктивным принципам, которые отвечают за их выражение, а именно лёгкости, прочности и связности. При этом сама скульптура продолжает оставаться скульптурой в традиционном понимании и выражает определённые переживания, но на другом тематическом уровне, определяемым уже не скрытым внутренним миром, а сочетанием ряда оголённых элементов.

Мотив стоящей фигуры раскрывается через взаимодействие между каркасом и оболочкой. Оболочка представляет собой внешнюю поверхность скульптуры, ограничивающую объём и сдерживающую массу, каркас отвечает за внутреннее строение фигуры и её текущее положение в пространстве. По существу оболочка и каркас неотделимы друг от друга и взаимодействуют между собой, составляя основу скульптуры как таковой. Это наглядно изображено в рисунке Мура «Идеи для скульптуры: внутренняя и внешняя формы, 1948», где каждая волнистая линия на стенках оболочки следует за расширениями и сужениями внутреннего каркаса **[ил. 100]**. В скульптуре «Три стоящие фигуры, 1947-48» внутренний каркас остаётся скрытым, поскольку вся группа высечена из цельного камня. Тем не менее, его присутствие угадывается по отдельным архитектоническим признакам, которые уже отмечались выше. В скульптуре «Стоящая фигура, 1950», напротив, выражен только каркас, а внешний слой как бы снят; объёмы фигуры образуются не поверхностью, а пустотами. Однако понимание «Стоящей фигуры, 1950» как внутреннего каркаса справедливо только при соотнесении этой скульптуры с «Тремя стоящими фигурами, 1947-48». Самостоятельно эта скульптура также разделяется на оболочку и каркас, хотя и максимально сближенные друг с другом.

Скульптура «Стоящая фигура, 1950» позволяет провести границу между понятием внутренней формы и определением скульптурного каркаса. Дело в том, что каркас действительно представляет собой внутреннюю конструкцию, которая приобретает свою функциональную значимость как

раз в тот момент, когда фигура находится в стоячем положении, поскольку вынуждена преодолевать силы земного притяжения. В других положениях масса фигуры либо распределяется по горизонтальному постаменту, либо передаётся скамье. Поэтому в этих случаях фигура становится более независимой от внутреннего строения, изображение которого теряет свою целесообразность. Отсюда следует, что внутренняя форма и каркас аналогичны друг другу в том смысле, что первая, находясь внутри скульптуры, должна отвечать требованиям скульптурной выразительности и, подобно внутреннему каркасу, достигать своей предельной значимости. А поскольку этого можно достичь только в вертикальном положении, следовательно, и внутренняя форма должна раскрывать себя вертикально. Очевидно, что именно по этой причине Мур отказался от внутренней формы в скульптуре «Полулежащая внутренняя и внешняя формы, 1951», оставив для отливки в качестве финального произведения только «Полулежащую фигуру: внешняя форма, 1953-54», хотя в модели и на подготовительном рисунке были созданы обе. Его решение свидетельствует о том, что в полулежащем положении внутренняя форма теряет свою функциональную значимость, а внешняя при этом становится излишне декоративной. При этом одна внешняя форма без внутренней оказывается вполне самостоятельной скульптурой и ведёт к собственной интерпретации.

Итак, очевидно, что отношение между внутренней и внешней формами соответствует отношению между каркасом и оболочкой лишь в рамках функциональной зависимости. Поскольку внутренняя форма по определению находится внутри внешней формы, между ними возникает естественное отношение, подобное отношению между каркасом и оболочкой. Каркас выполняет опорную функцию, не позволяя оболочке свободно растекаться, а внешняя форма выполняет защитную функцию, устраняя воздействие внешней среды и не позволяя каркасу распадаться. Однако, несомненно, что, в отличие от каркаса с оболочкой, отношение между внутренней и внешней

формами определяется также концептуальной связью, и в этом вопросе у Мура был предшественник, обозначивший аналогичные проблемы задолго до него.

В 1893 году немецкий скульптор Адольф фон Гильдебранд написал теоретический трактат «Проблема формы в изобразительном искусстве», где он предложил разделить понятие формы на составные элементы, названия которых были переведены на русский язык как «форма бытия» (Daseinsform) и «форма воздействия» (Wirkungsform). И хотя содержание этих понятий ещё не даёт осмысление «внутренней и внешней форм» Мура, оно тем не менее помогает воссоздать теоретическую базу, от которой Мур отталкивался при постановке своих проблем. Теория Гильдебранда основана на том противоречии, что форма, созданная скульптором, и форма, воспринимаемая зрителем, не могут быть тождественны друг другу. При каждом обращении к одной и той же скульптуре зритель сталкивается с новыми условиями, формирующими опыт его восприятия. То есть, зритель апеллирует не только к сущности скульптурной формы, но и к несколькими переменными факторами, определяющими её воздействие. Как пишет Гильдебранд, «впечатление формы […] есть всегда продукт с одной стороны предмета, с другой стороны освещения, обстановки и меняющейся точки наблюдения, и поэтому оно противопоставляется нами отвлечённой и независимой от изменений форме бытия, как форма воздействия»[385]. Важно отметить, что Гильдебранд называет все эти факторы — начиная с предмета скульптуры, заканчивая точкой её обзора — именно формой, а не условиями воздействия, потому что, как он говорит, «каждый отдельный фактор явления имеет какое-либо значение только по отношению к другому и в контрасте с ним; все размеры, всё светлое и тёмное, все краски и т.д. оцениваются только

[385] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.] М., 2011. С. 18

относительно»[386]. Следовательно, отдельные факторы, складывающиеся вместе в потоке целостного восприятия, образуют самостоятельный объект, принадлежащий конкретному акту восприятия. В противовес форме, возникающей таким путём, существует и другая форма, которая пребывает в неизменном состоянии независимо от переменчивых факторов воздействия.

Несмотря на то, что скульптурная форма как произведение искусства продолжает оставаться сама собой, выделение в ней двух указанных областей даёт очень богатый источник для новых поисков и обновления скульптурного языка. Сочетание «формы-бытия» и «формы-воздействия»[387] представляет собой отношение между автономным художественным объектом и совокупностью факторов, воздействующих на зрителя в условиях переменчивой действительности. В качестве примера этого соотношения Гильдебранд привёл аналогию из математики. Он предложил рассматривать форму-бытие «как значение числовой величины, принимая её только как возможное отношение между a и b»[388]. К примеру, число 4, может быть образовано отношениями 8:2 или 200:50; вторая пара чисел кажется гораздо внушительнее, хотя отношение между ними остаётся таким же, как и отношение между первыми числами. Переменные могут принимать любые значения, но отношение между ними остаётся постоянным.

Поскольку Гильдебранд работал в традициях неоклассицизма, лучшим примером для выражения его теории был античный канон, где идеальные математические пропорции приобретали такую же ощутимую форму, как и материал, в котором они выражались. Наиболее показательной в этом смысле работой Гильдебранда, которую можно сравнить с «Дорифором» Поликлета, следует считать скульптуру стоящего «Юноши, 1881-84». Эта скульптура

---

[386] Там же.

[387] Далее по тексту в терминах «форма-бытия» (Daseinsform) и «форма-воздействия» (Wirkungsform) использован дефис во избежание неверного толкования.

[388] Там же. С. 19

высечена из холодного белого мрамора и имеет абсолютно статичную позу **[ил. 101]**. В ней практически не выражен контрапост, однако максимально наглядно передана архитектоника формы. Внутренняя структура обнажается благодаря выпирающим костям, напряжённым мышцам и коленным чашечкам. Относительное расположение этих элементов выявляет скрытую пропорциональную систему, которая и даёт представление о «форме-бытии». Таким образом, главная задача скульптора сводится к тому, чтобы привести факторы воздействия в максимальное соответствие с формой-бытием. В качестве одного из главных факторов воздействия в скульптуре Гильдебранда выступает не только его пропорциональная чёткость, но и статичность, которая позволяет сконцентрировать внимание зрителя на неизменности формы-бытия.

Наиболее показательно статичность Гильдебранда проявляется в сравнении с Роденом. Как полагает Рудольф Витковер, отличие Гильдебранда от Родена заключалось в том, что последний в попытках передать движение приносил в жертву архитектонические связи[389]. Поэтому при попытке целостного восприятия одной из скульптур Родена многие пропорциональные отклонения, созданные скульптором в различных частях работы для усиления художественного впечатления, приводят к полной дисгармонизации и потере всякого ощущения формы, хотя при этом обеспечивают очень яркий визуальный эффект[390]. В свою очередь, скульптура Гильдебранда, напротив, сосредоточена на самой себе, и её части соотносятся таким образом, что скульптура сохраняет своё структурное единство как при целостном восприятии, так и при изменении её позы или положения в пространстве.

---

[389] Wittkower R. Sculpture: Process and principles. 1977. P.244

[390] Показательно, что на английском языке форма воздействия переводится как form-perception, т.е. форма восприятия.

И хотя с выразительной точки зрения скульптура Гильдебранда сильно уступает Родену, она позволяет воспринимать форму как неделимый модуль, сохраняющий своё постоянство независимо от переменчивых факторов восприятия. Позднее трактовка скульптурной формы как объекта, недоступного для восприятия было выражено в более абстрактной скульптуре Бранкузи. Его чёткие геометрические объёмы, закруглённые контуры и поверхности, искажающие отражённое пространство, хотя и не имеют прямого отношения к скульптуре Гильдебранда, всё-таки соответствуют его представлениям о «форме-бытии» стремлением указать на существование замкнутых форм, противопоставляемых окружающей действительности. Именно благодаря Бранкузи представление о «форме-бытии» перешло в творчество Мура, который, как известно, относился к Бранкузи с большим уважением и характеризовал его скульптуру как «цельную (статичную) форму единицу»[391]. Очевидно, что под «формой единицей» Мур как раз и понимал «форму-бытие» Гильдебранда, и, как и последний, стремился к её раскрытию через такие скульптурные качества, как статичность и цельность, объединяя их в своей цитате как синонимы. Отказ от статичности и цельности уводит в область переменчивой действительности и отдаляет зрителя от понимания формы. Вот почему в своей скульптуре Мур никогда не претендовал на динамику, в отличие от большинства скульпторов его времени. В одной из своих ранних статей он писал: «Для меня скульптура должна обладать своей собственной витальностью. Я не имею в виду отображения живой витальности, движений, физических действий, прыгающих или танцующих фигур и тому подобного,

[391] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.195 Мур использовал это сочетание в своей статье 'The sculptor speaks' (Listener, 18 august 1937). Интересно, что «form unit» не имеет прямого аналога в русском языке, но включает такие значения, как форма в виде блока или единичная форма. Оба из них указывают на неделимость.

но работа может обладать сжатой энергией, интенсивной внутренней жизнью, независящей от объекта, который она представляет»[392].

Из этой цитаты видно, что понимание Муром скульптурной формы очень тесно переплетается с концепцией витальности, которая определяет новый подход к пониманию формы, делающий Мура новатором по отношению к Бранкузи и Гильдебранду. В понимании витальности заложено принципиальное различие между «формой-бытием» Гильдебранда и «внутренней формой» самого Мура. Подобно Гильдебранду, Мур признавал неизменную сущность формы, но при этом свою внутреннюю форму он наделил живой энергией, позволив ей более активно взаимодействовать с внешними миром и зрителем. Если Гильдебранд указывал на воздействие как на совокупность внешних факторов, то для Мура воздействие исходило изнутри самой формы и в процессе создания продумывалось им также изнутри как действие имманентных принципов формообразования. Очевидно, здесь поиски Мура пересекаются с подходом Родена, который вопреки Гильдебранду пренебрегал сущностью формы, но стремился к раскрытию её витальности. Как говорил Роден, «вместо того, чтобы представлять себе различные части тела более или менее плоскими поверхностями, каждая выпуклость соответствовала внутренней структуре органов: в каждом утолщении торса или членов пытался дать почувствовать присутствие мускула или кости, развивающихся внутри, в глубине, под кожей»[393]. Важно подчеркнуть, что скульптура Родена находилась только у истоков витализма и термин «внутренняя форма» им ещё не был введён; вместо этого Родна рассуждал о формах, которые буквально скрыты и «развиваются внутри». Роден чувствовал взаимосвязь между скрытыми внутренними процессами и их отражением на поверхности. Он стремился дать им видимость, что впоследствии привело к появлению в его скульптуре

[392] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.192

[393] Роден О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М.: Республика, 2000. С. 51

фигур, запечатлённых в движении и танце. Мур, в отличие от Родена, прорабатывал взаимосвязь внутреннего и внешнего более фундаментально, представляя её как взаимосвязь двух областей, каждая из которых накладывает свой отпечаток на процесс формообразования. Отсюда становится понятным, почему динамика Мура сильно отличается от динамики Родена и не приводит его к созданию танцующих фигур: динамика Мура существует только в тончайшем взаимодействии между внешней и внутренней формами.

Очевидно, что взаимодействие между внешней и внутренней формами нельзя сопоставить с взаимодействием между формой-бытием и формой-воздействием. Вопрос о сущности формы раскрывается для Мура в иной плоскости: противопоставляя внешнее внутреннему, он говорит о том, что для него важно не столько целостное восприятие скульптуры в потоке внешних воздействий, сколько сам момент формообразования. Поэтому связь Мура с теорией Гильдебранда может проводиться только косвенно и только в тех местах, где наблюдается близость между внешней формой и формой-воздействием, а также между внутренней формой и формой-бытием. Внешняя форма близка к форме-воздействию в том плане, что она выступает объектом непосредственного восприятия и способна оказывать воздействие на зрителя. Внутренняя форма не подлежит прямому восприятию и отличается своей замкнутостью, что сближает её с формой-бытием. При этом если у Гильдебранда можно выделить первичность формы-бытия по отношению к форме-воздействию, то у Мура внешняя и внутренняя формы даны одновременно в их взаимодействии между собой.

Различие между Муром и Гильдебрандом можно найти и в том, какую роль они отводят зрителю скульптуры. Если для Гильдебранда зритель представляет собой конечное звено процесса восприятия, на которого направлено воздействие со стороны скульптуры, то для Мура зритель выступает как участник, без которого воздействие вообще невозможно.

Согласно Гильдебранду, главная особенность скульптурного воздействия заключается в том, что оно всегда относительно. Как он пишет, «возвышающаяся над домами одинокая башня производит впечатление стройной, но она же сразу становится приземистой, если мы сбоку приставим тонкую фабричную трубу»[394]. Мур углубляет эту мысль и связывает эффективность воздействия с телом самого зрителя: «Всё соотносится с размерами нашего собственного тела, — пишет Мур — и наш эмоциональный отклик определяется тем фактом, что средний рост человека достигает пяти-шести футов. Точная модель Стоунхенджа в масштабе 1:10, где камни будут меньше нас, потеряет всю свою внушительность»[395]. Оба скульптора сходятся в том, что при создании скульптуры необходимо учитывать не только сам предмет, но и ожидаемое от него воздействие. Однако Мур, в отличие от Гильдебранда, перенёс акцент воздействия из области скульптуры, в область восприятия самого зрителя. Неслучайно в англоязычных переводах Гильдебранда термин «форма-воздействие» переводится именно как «форма-восприятие» (perceptual form). И действительно, форма-воздействие целиком представляет собой только ту форму, которая воспринимается зрителем в условиях конкретного акта восприятия. Поэтому форма-восприятие должна быть различной у разных зрителей, так как они могут иметь разный рост, обладать разным опытом восприятия или знанием предмета.

Согласно Гильдебранду, задача скульптора сводится к тому, чтобы его произведение воспроизводило условия воздействия, при которых форма-бытие максимально выражала бы свою идеальную сущность. Для этого он предлагал выделить из окружающей среды наиболее постоянные, типичные факторы воздействия и затем использовать их при создании скульптуры. Гильдебранд писал: «Художественное изображение, если оно должно быть

[394] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.] / [пер. с нем.: Н. Б. Розенфель, В. А. Фаворский]. М., 2011. С. 20

[395] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.196

сильным и естественным, должно извлечь из общей полноты явлений […] элементарные воздействия, делающие для нас живым самое общее понятие формы. В написанном или высеченном человеческом лице то, что делает ребёнок несколькими штрихами, должно равным образом преобладать как главное средство воздействия. Такая голова действует при всех обстоятельствах и ясно представляет типичные акценты воздействия»[396]. Элементарные акценты воздействия встречаются и в классической скульптуре Праксителя, и в современной скульптуре Бранкузи, а также в скульптуре Мура, стремившегося найти «универсальные формы, к которым каждый подсознательно приспособлен»[397].

В своих поисках Мур значительно углубил теорию Гильдебранда, расширив область формального воздействия до многообразия природных форм. Мур собирал различные природные объекты, будь то камни или кости, выявляя по ним наиболее типичные акценты природного формообразования такие, как сглаженные линии, шершавые поверхности, неожиданные выступы и прочее. Кроме того, область его поисков также распространялась на племенное искусство. В одном из ранних писем Полу Нэшу (15 сентября 1933 года) Мур поделился следующими мыслями: «Я где-то читал, что некоторые племена собираются вокруг большой каменной глыбы и очарованно поклоняются ей как богу — что вполне легко понять, так как большой кусок камня или скалы источает неимоверную силу… У меня есть желание построить (и создать) себе рабочее место достаточно большое, чтобы в его центре можно было установить огромный грубо стёсанный монолит, такой же, как в Стоунхендже, а рядом с ним — приблизительно такого же размера — кусок ствола большого дерева (вроде того, что недалеко

[396] Говоря о детских рисунках, Гильдебранд имеет ввиду примеры «когда дети рисуют лицо как круг с двумя точками вместо глаз и вертикальным штрихом вместо носа», то есть используют простые знакомые всем (типичные) геометрические фигуры.

[397] Moore H. The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.339

отсюда, в Валдершерском парке). При работе под их присмотром будет меньше опасений, [что я стану – *И.О.*] отвлекаться по сторонам от реальной скульптуры»[398]. Таким образом, племенное искусство раскрыло перед Муром фундаментальный принцип скульптурного воздействия, основанный на пропорциональном соотношении между телом зрителя и скульптурой. Этот принцип, в свою очередь, определяется двумя факторами: вертикальной ориентацией скульптуры и её масштабом. Именно благодаря этим факторам простой высокий камень без какой-либо тщательной обработки, не имеющий ни ясной геометрии, ни чётких объёмов, а только грубую шероховатую поверхность, способен выражать силу скульптурного воздействия одним своим монументальным присутствием.

С 1935 года Мур посвятил изучению вертикальной формы целую серию рисунков со стоящими объектами. На этих рисунках изображены большие глыбы, напоминающие в вершине форму шлема или головы **[ил. 102]**. Мур выделил их доминирование над окружающим ландшафтом с помощью контрастной заливки. В дополнение к рисункам, в 1937 году Мур сфотографировал одну из своих скульптур на высокой каменной глыбе посреди открытого ландшафта **[ил. 103]**. Эта скульптура интересна тем, что имеет двойную ориентацию. С одной стороны, она способна стоять вертикально, как её и фотографирует Мур; с другой — горизонтально, и тогда она отчётливо напоминает голову мексиканского война с характерной причёской. Вероятно, Мур изначально задумал эту скульптуру именно в горизонтальной ориентации и только потом решил поставить её вертикально, чтобы придать ей большую внушительность. Таким образом он показал, что изменение оси не просто переворачивает скульптуру, но влечёт за собой перестановку её смысловых элементов и целиком меняет значение. Похожий случай произошёл со скульптурой «Струнная скульптура, 1937», которая

[398] Письмо Мура Полу Нэшу, 15 Сентября 1933, цит. по Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P.72.

изначально была задумана в горизонтальной ориентации, но после первой же выставки Мур поставил её вертикально и с того момента она выставляется исключительно в этом положении[399].

Понимание различия между горизонтальной и вертикальной осями имело очень важные последствия для Мура, который, как было указано выше, старался избегать появления в своём творчестве вертикальных скульптур. Его стремление создать работу с вертикальной ориентацией несомненно свидетельствует о более глубоких поисках, направленных на осмысление скульптурной формы. Если рассуждать в терминах Гильдебранда, вертикальная ось как раз и представляет собой тот элементарный акцент воздействия, который служит конститутивным признаком формы-воздействия. Именно в таком контексте вертикальная ось выражает своё значение на рисунке Мура «Толпа людей, смотрящая на вертикально стоящий объект, 1942». Действием этого рисунка разворачивается на фоне туманного пейзажа, где на переднем плане возвышается вертикальный объект, стянутый массивной драпировкой, а напротив него стоит группа людей **[ил. 104]**. Объект занимает по высоте практически всю вертикальную ось рисунка, в то время как люди, находящиеся в его тени, приблизительно в четыре раза ниже. Именно эта разница в масштабе заставляет людей высоко поднимать головы и направлять свои взгляды к объекту. Особую трактовку Мур придал глазам стоящих людей, выполнив их в форме сквозных отверстий, которые больше напоминают иглу первобытного человека, чем глаза живого существа. Такая аналогия ещё теснее сближает собравшихся людей со стоящим объектом, поскольку каждый из них как будто пропускает его сквозь себя по едва ощутимым невидимым нитям. Как предполагает Алан Вилкинсон, мотивом для этого рисунка могла послужить иллюстрация из книги Лео Фробениуса[400], где изображён обряд африканского племени, проходящий

[399] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 91

[400] Wilkinson A. Drawings of Henry Moore. Toronto, 1978. P.123

вокруг высокого вертикального идола. Связь рисунка Мура с этой иллюстрацией в очередной раз подтверждает влияние племенного искусства на размышления Мура о принципах воздействия скульптурной формы. Отношение между вертикальным объектом и группой людей устанавливается благодаря смыслу религиозного обряда и тех ожиданий или веры, которые люди испытывают, собравшись вокруг идола. Нет никаких оснований предполагать, что Мур мог быть знаком со значением обряда или даже с текстом самой книги, написанной на немецком языке. Он лишь видел определённую связь между людьми и вертикальным объектом и пытался интерпретировать её средствами скульптурного языка, о чём он и говорит Полу Нэшу в своём письме несколькими годами ранее.

Помимо предположения Вилкинсона, было высказано ещё несколько различных точек зрения о возможных источниках этого рисунка[401], но ни одна из них не указывает на то, что драпировка, которой стянут объект, неизбежно отсылает к античной культуре. И действительно, как раз в это время Мур начал сближение с античностью, что отразилось в «Полулежащей задрапированной фигуре, 1952». Более того, верхняя часть этого объекта напоминает капитель колонны или даже ворот кариатиды, как, например, у кариатиды Фидия в Лувре. Таким образом, в вертикальном объекте одновременно отражаются племенные и античные мотивы, что приводит не к синтезу, а, наоборот, к размыванию каких-либо культурных границ, о чём также свидетельствует фоновое окружение стоящего объекта. Задний план рисунка состоит из двух едва различимых частей: одна часть, раскрытая слева от стоящего объекта, напоминает сильно выцветший уходящий вдаль европейский ландшафт, тогда как правая часть имеет плавную возвышенность и своими выбеленными цветами напоминает высохшую

[401] Causey A. The Drawings of Henry Moore. Farnham, 2010. P.127. Среди источников: иллюстрация племени Нупе из книги Leo Frobenius «Kulturgeschichte Afrikas»; Фотография Ман Рея «Загадка Исидора Дюкаса» (1920); гравюра Франциско Гойи «Disparate de miedo» no.2 (1816-24) Британский музей;

пустыню. При этом обе части как бы растворяются друг в друге под давлением тёмного неба и создают ту замкнутую атмосферу, которая характерна для других рисунков Мура того же периода[402]. Неслучайно Эрик Нойманн, написавший книгу «Архетипические миры Генри Мура», уделил особое внимание фоновому окружению (setting) рисунков Мура. Как пишет Нойманн, «[Мур] совершил прорыв и занял такую точку зрения, которая позволила ему охватить целиком всю человеческую культуру и работающие в ней межличностные силы; в итоге Мур добился того, что сбросил стеснённое временными рамками чувство изоляции и заточения, характеризовавшее его навязчивые “окружения”»[403]. Расположение толпы с вертикально стоящим объектом на фоне такого окружения служит ключом к пониманию того архетипического уровня, на котором Мур пытался осмыслить отношения человека и вертикально стоящего объекта. Как писал сам Мур, «все люди подсознательно приспособлены к универсальным формам, на которые они могут реагировать, если их не перекрывает контроль сознания»[404]. Таким образом, в рисунке с толпой Мур создал не просто вертикальный объект, стоящий рядом с группой людей, но отношение, которое характеризуется своей равной укорененностью как в европейской и античной культуре, так и в обрядах племенной общины. Отношение, включающее в себя все возможные случаи того пространственного соотношения, которое возникает между вертикальной формой и человеком независимо от культурного контекста и других различий. Более того, отношения между человеком и вертикально стоящим объектом приобретают в рисунке Мура характер мифа, который, как говорил Леви-Стросс,

---

[402] В частности, рисунок 1936 «Камни в ландшафте» с очертаниями колоннады античных храмов. См. Causey A. Op cit. P.77

[403] Neumann E. The archetypal world of Henry Moore. New Jersey.: 1959.P.141

[404] Moore H. The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.339

«объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее»[405], то есть, иными словами, мифа, который распространяется на отношения, возникающие во все времена.

Показательно, что спустя четыре года этот миф повторился в другом рисунке под названием «Девушка, читающая женщине с ребёнком, 1946»[406]. На этот раз Мур изобразил обычную комнату, в которой сидят две женщины: одна из них читает и показывает книгу, а вторая, повернувшись к окну, держит на руках ребёнка **[ил. 105]**. В окне на втором плане изображён предыдущий рисунок с вертикальным объектом и группой смотрящих на него людей. Такая неожиданная подстановка одного рисунка в другой напоминает картину раннего Магритта под названием «Состояние человека, 1933», где вид из окна совмещается с поверхностью поставленного рядом холста **[ил. 106]**. С одной стороны, изображается реальное пространство или событие, с другой — его проекция на плоскости. Но если у Магритта двусмысленность изображаемого и реального указывает на условность самой живописи, в рисунке Мура речь идёт о том, что сцена с толпой и вертикальным объектом представляет собой не реальное событие за окном, а проекцию воображения той женщины, которая слушает чтение книги и смотрит в окно. При этом расположение рисунка также согласуется с жестом второй девушки, раскрывшей книгу параллельно плоскости окна. Таким образом, рисунок с толпой и вертикальным объектом одновременно иллюстрирует текст книги, отражает его преломление в сознании женщины и распространяется на реальность за окном[407].

---

[405] Леви-Строс К. Структура мифов // Леви-Сттрос Структурная антропология. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. — С. 217

[406] Датировка этого рисунка приблизительна, поэтому есть вероятность, что рисунок был создан раньше, а именно через некоторое время после рисунка 1942 года. В 1946 году Муром не было создано вообще ни одного рисунка, кроме указанного.

[407] Совсем иначе этот рисунок интерпретирует Алан Вилкинсон: «шторы по краям [рисунка] толпы смотрящей на вертикальный объект предполагают, что это не рисунок, а действительная сцена за окном, привлёкшая

Поместив свой рисунок в новый контекст, Мур ещё больше мифологизировал его сюжет и раскрыл глубинные признаки воздействия, производимого вертикальной формой. Если на первом рисунке вертикальный объект находился в поле коллективного восприятия толпы людей, то на втором рисунке он превратился в объект коллективного бессознательного, которое пронизывает современную действительность и актуализирует своё содержание благодаря книге. Таким образом, придание рисунку с толпой мифологического характера привело поиски Мура к осмыслению своего рода архетипической формы воздействия. Как писал Юнг, «нет ни одной существенной идеи либо воззрения без их исторических прообразов. Все они восходят в конечном счете к лежащим в основании архетипическим праформам, образы которых возникли в то время, когда сознание еще не думало, а воспринимало. Мысль была объектом внутреннего восприятия, она не думалась, но обнаруживалась в своей явленности, так сказать, виделась и слышалась»[408]. Следовательно, в рисунке Мура воссоздаётся тот отдалённый период, когда процесс соотнесения человека с вертикальным объектом воспринимался ещё неосознанно. Обратив своё внимание к вертикальному объекту, человек ещё не связывал его с конкретным божеством или подобием, он лишь устанавливал с ним соотношение масштабов, лишённое каких-либо мыслей или переживаний. Однако именно это соотношение стояло у истоков будущего воздействия, которое впоследствии закрепилось в формах религиозного культа, таких как племенной идол или античная статуя. Погрузившись в область бессознательного, Мур раскрыл фундаментальные факторы скульптурного воздействия, позволяющие переосмыслить и

внимание женщины, сидящей справа». (Wilkinson A. The drawings of Henry Moore. Toronto, 1978. P.127) Однако Вилкинсон не указывает на то, что связь между сценой в комнате и сценой за окном обладает большой условностью, поскольку у окна отсутствуют такие важные формальные атрибуты как створка и рама. Если бы не штора, то рисунок, вполне воспринимался бы как картина на стене, тем более, что рядом виден уголок рамы.

[408] Юнг К. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ [сборник статей]. — М.: Ренессанс, 1991. — С. 102

углубить теорию Гильдебранда, вернув её к тому моменту, когда само воздействие ещё лишь только зарождалось в качестве феномена.

Архетипическая форма воздействия, раскрытая Муром, представляет собой сложную комбинацию из таких факторов, как вертикальная ось, масштаб и наличие взаимодействия между внешним и внутренним. Все эти факторы соединяются в рисунке под названием «Фигуры в галерее, 1943», где вместо вертикально стоящего объекта изображена вертикальная скульптура, напоминающая человеческую фигуру, а вместо толпы людей стоят всего два зрителя **[ил. 107]**. При этом если вертикально стоящий объект скрывал за своей драпировкой внутреннюю форму, то теперь драпировка заменилась на оболочку, а внутренняя форма стала открыто выглядывать сквозь оставленные пустоты. В отличие от рисунка с толпой, этот рисунок представляет собой вполне осознанный набросок будущей вертикальной скульптуры и служит самым ранним прообразом скульптуры «Стоящая внутренняя и внешняя формы, 1952-53». На заднем плане этого рисунка проступают черты полулежащей фигуры, похожей на ранние скульптуры Мура. Эта фигура вступает в очевидный контраст со стоящей в центре рисунка вертикальной скульптурой и свидетельствует о продолжении поисков принципиального различия между вертикальной и горизонтальной осями скульптуры в плане их воздействия на зрителя. Воздействие вертикальной скульптуры воспринимается более непосредственно, так как её архитектоническая организация параллельна оси самого зрителя и приводит к установлению чёткого соотношения масштабов, в то время как горизонтальная фигура формирует лишь смутное представление о масштабе, теряя своё воздействие на зрителя. Другой значимый предмет этого рисунка выражается в необычной высоте зрителей, стоящих по обе стороны от вертикальной скульптуры: зритель, стоящий слева, выглядит больше, чем зритель, стоящий справа. На первый взгляд эта разница кажется необходимостью перспективного сокращения, однако на самом деле Мур

предполагает на этом рисунке только одного зрителя, нарисованного в различных масштабах, что легко проверить, если провести горизонтальную линию, которая показывает, что оба зрителя расположены практически на одном уровне. Таким образом, в этом рисунке Мур ввёл два визуальных знака, один из которых указывает на вертикаль посредством контраста между горизонтальной и вертикальной фигурами, а второй указывает на масштаб посредством соотношения между двумя зрителями и скульптурой. Оба знака играют определяющую роль в поиске скульптурного воздействия, а также служат основой для возникновения взаимодействия между внешней и внутренней формами.

Этот рисунок был единственным рисунком Мура, изображающим пространство галереи. Уже тогда Мур планировал работу над вертикальной скульптурой, поэтому вопросы, возникшие в этом рисунке, повторились спустя десять лет, перед тем как скульптура «Внутренняя и внешняя формы, 1953-54» появилась на первой выставке в галерее Буффало. В своём письме директору этой галереи Мур выразил следующие пожелания: «…не зная вашу галерею, я не могу посоветовать, как лучше представить мою работу. […] Думаю, скульптура должна стоять на высоте пяти дюймов от земли, чтобы она казалась достаточно большой; наверное, если поднять её слишком высоко, можно оборвать связь со зрителем. Её идея должна быть связана с размерами человеческого тела, а зритель должен иметь возможность представить себя стоящим внутри вместо внутренней формы»[409]. В этом письме Мур подвёл итог почти двадцатилетним размышлениям на тему взаимодействия скульптуры и зрителя. Начав со своего письма Полу Нэшу, где была описана сила воздействия обыкновенной каменной глыбы, Мур закончил пониманием структуры воздействия, в центре которой находятся отношения между внешним и внутренним. Отталкиваясь от понимания

[409] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 278

архетипической формы воздействия, Мур пришёл к пониманию того, что связь между формой и человеком устанавливается ещё до выявления конкретного значения, которое может принадлежать как к религиозной, так и к эстетической областям порождения смысла. Первоначальным фактором для взаимодействия между человеком и формой служит вертикальная ось. Именно она даёт основу для соотнесения масштабов, в ходе которого человек пропускает воспринимаемую форму сквозь своё тело, как бы выполняя сравнение между ней и собой. Благодаря этому взаимодействию форма наполняет его «внутреннее восприятие» (Юнг), и только затем устанавливается связь между сознанием и содержательной стороной формы, скрытой в значениях племенного обряда, поклонениях богам или канонах. Таким образом, само воздействие как феномен скульптуры возникает в результате разделения формы на внешнюю и внутреннюю, что становится возможным благодаря вертикальной ориентации скульптуры и её соотнесённости с размерами человеческого тела. Если бы этого не происходило, то и не было бы подстановки человека внутрь скульптурной формы, и она бы не могла оказывать на него своего воздействия.

Как замечает Мур, взаимодействие между внешним и внутренним может быть прервано, если оборвётся связь между скульптурой и телом человека. Поэтому выбор масштаба и точки обзора был для него принципиально важен. Внешняя форма не обязательно должна быть подобна вместилищу, укрытию или оболочке. Как известно, Мур создал только одну скульптуру, где взаимодействие между внешней и внутренней формами передано в открытом виде; последующие его работы предполагают это взаимодействие лишь имплицитно, отражая его через поверхность скульптуры. Как писал Дэвид Сильвестр, «около 1955 года Мур довольно неожиданно начал создавать скульптуру, в которой присутствуют яростные контрасты в натяжении поверхности, где выходящие за свои пределы тугие, твёрдые как кости элементы выдвигаются в мягкую упругую плоть, иногда

довольно внезапно»[410]. Однако нововведения Мура возникают совершенно не «неожиданно», как полагает Сильвестр, а появляются как раз после завершения скульптуры «Внутренняя и внешняя формы, 1952-53», которую можно считать итогом тщательных и долговременных поисков. Последующие работы Мура впитали в себя принципы взаимодействия между внешней и внутренней формами, поэтому в них речь идёт не столько о внешней форме как оболочке, сколько о функциях внешней формы. Как следует из письма Мура, эти функции заключаются в том, чтобы установить связь с человеком и инициировать его подстановку в скульптуру на место скрытой от визуального восприятия внутренней формы. Осуществление функций внешней формы происходит через совокупность факторов воздействия, главными из которых выступают масштаб и вертикальная ось. При этом действие данных факторов не ограничивается только областью вертикальной скульптуры: в равной степени их значение проявляется и в полулежащих фигурах Мура, которые значительно увеличились в размерах после 1950-х годов. Именно с этого времени творчество Мура приобрело новый размах и он начал создавать свои огромные монументальные скульптуры. Это не столько было связано с новыми возможностями Мура (который стал получать крупные заказы), но в первую очередь было необходимо для того, чтобы компенсировать горизонтальную ориентацию полулежащей фигуры и усилить связь со зрителем через вертикальную ось, становившуюся в случае монументального исполнения соразмерной человеческому телу.

Взаимодействие между внешней и внутренней формами стало центральной темой на протяжении всего последующего творчества Мура. Кроме того, это взаимодействие обладало эстетическим значением: человек, проникающий своим телом в скульптуру, интуитивно покидает свою

[410] Sylvester D., Henry Moore [exhibition catalogue]. Tate Gallery, London, 1968. P.127

собственную внешнюю форму и освобождается от накопленных переживаний и противоречий, испытывая своего рода катарсис. Таким образом, через обострение взаимодействия между внешней и внутренней формами Мур призывал своего зрителя к более глубокому и качественному восприятию скульптуры, ведущему его к осознанию скрытой в нём самом внутренней формы. Именно поэтому трактовка внутренней формы в скульптуре «Внутренняя и внешняя формы, 1952-53» приобретает чрезвычайно важное значение не только в связи с творчеством Мура, но и в широком культурном контексте.

Как известно, термин «внутренняя форма» активно использовался ещё до появления скульптуры Мура в философии, эстетике, лингвистике и литературоведении XIX – начала XX веков, а своими корнями он уходит в теорию Платона о формах и идеях. Как пишет русский философ Густав Шпет в своей работе «Внутренняя форма слова», этот термин возник в эстетике Плотина, затем в XVIII веке вошёл в английский неоплатонизм Шефтсбери и уже через него был привит немецкому романтизму. Чёткого определения этого термина так и не сложилось, поскольку его употребление разделилось на два противоположных направления, одно из которых раскрывается в интуитивных наблюдениях Гёте, второе — в рациональных трудах Гумбольдта по теории языка. Помимо Шпета, такое же разделение провёл и Бахтин, который указал на гумбольдтовскую и гётевскую традиции определения внутренней формы в своей работе «Формальный метод в литературоведении»[411]. О том, что Мур принадлежит к гётевской традиции термина «внутренняя форма», свидетельствует его отношение к Гёте, отмеченное исследователем Кристой Лихтенштерн, которая пишет в своей работе следующее: «На первый взгляд общее поле их интереса лежит в природе. Но стоит немного углубиться, как их взаимосвязь становится ближе,

[411] Бахтин М. Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 61

пока наконец не становится ясным, что они имели очень сходное представление о процессах образования и изменения органических форм, происходящих по природным законам»[412]. При этом связь Мура с Гёте в плане употребления термина «внутренняя форма» всё-таки не может быть вполне однозначной, поскольку их общая эстетическая база была подготовлена английским неоплатонизмом Шефтсбери, следовательно, Мур в равной степени мог затрагивать и линию Гумбольдта, когда рассуждал о внутренней форме применительно к языку скульптуры. Таким образом, в понимание термина «внутренняя форма» Мур мог закладывать, с одной стороны, понимание принципов органического формообразования, наблюдаемых в природе, а с другой стороны — принципы самого скульптурного языка.

Для понимания логики употребления термина «внутренняя форма» в творчестве Мура необходимо обратиться к трактату Шефтсбери «Моралисты», где он развивает мысли Плотина и выстраивает эстетическую систему, центр которой образуют понятия природы и внутренней формы. Система Шефтсбери состоит из трёх уровней или трёх «порядков красоты», где каждому порядку соответствует свой вид форм.

Первому порядку красоты принадлежат мёртвые формы. Они имеют определённую форму, созданную человеком или природой, но не обладают способностью к формосозиданию. К ним относятся металлы, камни, дворцы, предметы роскоши и прочие неживые формы.

Второй порядок красоты, выделяемый Шефтсбери, предполагает формосозидающие формы, которые объединяют в себе одновременно два начала: созидающее и созидаемое. То есть, с одной стороны, они обладают способностью к формированию мертвых форм, а с другой — формируют самих себя как произведение собственного ума. Поэтому к ним можно справедливо отнести и человека.

---

[412] Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 245-246

И последний, третий порядок красоты, который «созидает и сами формосозидающие формы»[413] служит источником всего прекрасного и именно он обозначается термином «внутренняя форма», поскольку скрыт внутри форм второго порядка. Отвечая на вопрос о том, что заложило эти внутренние формы, Шефтсбери полагает, что их заложила природа: «В одном я твёрдо убеждён, — пишет Шефтсбери, – жизнь и все ощущения, и чувства, которые неотрывны от неё, когда бы они ни появились, идут только от природы и ни от чего более»[414]. Таким образом, внутренняя форма представляет собой силу и способность к образованию форм, вложенные природой во все формы жизни. Выражение этих форм проявляется естественным путём и аналогично инстинкту.

Интересен тот факт, что в одной из своих статей Мур, буквально цитируя Шефтсбери, говорит о том, что «прибрежные камни представляют собой мёртвые формы, их форма случайна, и простое их копирование не приведёт к созданию скульптуры, — и, как он продолжает далее, — значимость им придаёт только то, что я в них вижу»[415], или, говоря иначе, значимость природным формам придаёт его скульптурное видение. Поскольку Мур довольно сжато рассуждал о своём искусстве в письменной форме, одним из главных источников, передающих его видение, были его рисунки. Мур внимательно изучал камни, кости и другие природные объекты, делая по ним серии зарисовок, в которых постепенно трансформировал их и придавал им антропоморфные черты. В основе этих преобразований лежали рассуждения Мура о том, как он пишет, что «никто не копирует форму кости, скажем в камне, но применяет принципы строения, разнообразия, перехода от одной формы к другой на других объектах — в моём случае — фигуре

---

[413] Шефтсбери. Эстетические опыты [сост., пер., комм. Ал. В. Михайлова]. М.: «Искусство», 1974. С. 215

[414] Там же. С. 217

[415] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P. 75

человека»[416]. В этом смысле замечание Мура несомненно развивает эстетический ход мыслей, заданный ещё Плотином: «Следует прежде всего учесть, что природные предметы подражают чему-то другому. Затем нужно же знать, что они не просто воспроизводят видимое, а восходят к принципам, из которых происходит природа»[417]. Изучая природные формы, Мур стремился к тому, чтобы постичь в них принципы, стоящие у истоков формообразования, которые впоследствии переносились им на человеческую фигуру. Однако вместе с тем Мур также выполнял и встречное движение, пытаясь выявить проявление принципов формообразования в собственном теле. Судя по рисункам Мура, изучая природные формы, он словно находил в них области пустоты и заполнял их собственной внутренней формой (если говорить языком Шефтсбери). Последняя, действуя уже изнутри как набор поступательных принципов, придавала мёртвой форме — будь то камешек или кость — интенсивную витальность. Таким образом, нарушая описанный Шефтсбери порядок красоты, Мур поднимал мёртвые формы на уровень выше, где они по определению должны приравниваться к формосозидающим формам, а именно — к человеку. Более того, такая трансформация свидетельствует о том, что и сама внутренняя форма должна в некоторой степени обладать антропоморфными признаками. Однако чтобы раскрыть это предположение, необходимо обратиться к работам Гёте по естествознанию, где он описал принципы органического формообразования.

Несмотря на то, что в период творчества Мура тема органической формы была описана в более актуальных исследованиях[418], обращение к

---

[416] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 189

[417] Цит. по Панофский Э. Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПБ.: Андрей Наследников, 2002. С. 29

[418] См. D'Arcy Tompson W. Growth and Form. Cambridge, 1942. Как указывает Н.З. Сидлина: «Именно новое издание (первое относилось к 1917 году) 1942 года, расширенное и снабженное большим количеством иллюстраций, привлекло внимание творческой интеллигенции в Англии» Сидлина Н.З. // Взаимодействие науки и искусства в творчестве Наума Габо [диссертация].— 2004

работам Гёте объясняется тем, что они максимально близко отражают видение самого Мура, который погружался в исследование природы не с естественно-научной, а с пластической точки зрения. Похожая точка зрения была присуща и Гёте, который первым указал на то, что живое существо следует рассматривать не как средство для пропитания или лечения, а как самостоятельную форму, следующую имманентным принципам развития. В частности, он призывал к тому, чтобы представлять «обособленное животное как маленький мир, существующий ради самого себя и сам по себе»[419].

К проблеме внутренней формы Гёте пришёл путём размышлений о причинах многообразия природных форм. Проведя ряд наблюдений, Гёте сделал вывод о том, что «определенная форма является как бы внутренним ядром, которое различно образуется под детерминирующим воздействием внешней стихии»[420]. Отсюда, как он полагает, у рыб распухшее от воды туловище и укороченные конечности, а у птиц — высушенное туловище и лёгкие перья; «лебедь, утка, как своего рода амфибии, — пишет Гёте, – выдают свою склонность к воде уже своей формой»[421]. Таким образом, процесс природного формообразования неизбежно затрагивает области внутреннего и внешнего. Одно как бы идёт навстречу другому и в контуре их соприкосновения появляется чувственно воспринимаемая форма, которая продолжает модифицироваться и разделяться на другие более специфические виды. Если принять во внимание этот подход, становится понятным, почему Мур устанавливал свои произведения в окружении природы: в этом вопросе проявляется не столько тяга к большому выставочному пространству, сколько необходимость установить связь скульптуры с формообразующей стихией. Мур преподносил свои скульптуры как творение природы, продумывая их в

[419] Гёте И. Избранные сочинения по естествознанию [пер. с нем. и комм.: И.И. Канаева]. М.: Издательство академии наук СССР, 1957. С. 159

[420] Там же. С. 112

[421] Там же. С. 161

равной мере изнутри и снаружи. В качестве примера можно привести его «Полулежащую фигуру, 1938», «Полулежащую фигуру, 1963-65» для Линкольн-центра и вертикальную «Стоящую фигуру: лезвие ножа, 1961»[422]. Первая фигура подчёркивает свою принадлежность к земной стихии благодаря горизонтальной ориентации, плавным скатам и глубоким тёмно-коричневым тонам. Вторая фигура установлена в небольшом бассейне и напоминает морской утёс с подточенным основанием и сквозным отверстием в форме арки. Последнюю фигуру часто сравнивают с Никой Самофракийской, и действительно, несмотря на то, что у этой скульптуры отсутствуют крылья, она будто создана для воздуха самой воздушной средой: готовность к полёту выражается в её конструктивной лёгкости и тонких сечениях, скреплённых вместе единым взмывающим жестом.

Разнообразие форм определяется в большей степени воздействием внешней среды, тогда как внутреннее ядро, по предположению Гёте, должно быть схожим как у животного, так и у растения. Как пишет Гёте, «если рассматривать растения и животных в их самом несовершенном состоянии, то их едва можно отличить друг от друга. Жизненная точка, косная, подвижная или полуподвижная — вот что едва доступно нашим чувствам. […] Мы можем лишь сказать, что существа, мало-помалу выявляющиеся из едва различимого родства в качестве растений и животных, совершенствуются в двух противоположных направлениях, так что растение, наконец, достигает своего совершенства в виде дерева с его долговечностью и неподвижностью, животное — в образе человека с его высочайшей подвижностью и свободой»[423]. Столь кардинальное различие, ведущее из единого центра, Гёте объясняет принципом гомогенности, согласно которому «природе потому оказывается […] возможно создавать столь разнообразные формы, что их строение состоит из многих мелких частей, на которые она

[422] См. ил.73, ил. 108, 109

[423] Гёте И. Указ. соч. С. 14

действует, изменяя их размеры, положение, направление и отношения, и таким образом получает возможность производить то чрезвычайно различные образования, то разделять огромной пропастью весьма родственно близкие. […] На этой изменяемости частей, вызывающей при более тщательном рассмотрении величайшее изумление, покоится вся мощь созидающей природы»[424]. Следовательно, при создании внутренней формы Мур стоял перед следующим выбором: либо он мог склониться к полной абстракции и создать форму в виде сферического ядра, что больше соответствовало бы платоновскому пониманию формы; либо ему необходимо было выявить общий принцип развития у двух крайне противоположных ветвей биологического развития — растительного и животного во главе с человеком (что соответствовало бы неоплатонизму Шефтсбери).

В 1982 году вместе с увеличением скульптуры «Стоящие внутренняя и внешняя формы, 1952-53» Мур также изготовил увеличенную копию скульптуры «Стоящая внутренняя форма, 1982», которая в результате представляет собой самостоятельное произведение, отдельное от внешней формы, что и позволяет провести её детальный анализ **[ил. 110 – 111].** При этом надо отметить, что отдельную версию стоящей внешней формы Мур делать не стал. Выделение скульптуры «Стоящая внутренняя форма, 1982» в отдельную работу значительно облегчает её прочтение. Оказавшись без оболочки, внутренняя форма открывается как утончённая фигура, пронизанная тремя сквозными отверстиями. Она обладает весьма подвижным контуром с глубокими скатами и выступами, а также непредсказуемым профилем при смещении угла обзора. Масса скульптуры передаётся небольшой точке опоры, отчего вся скульптура приобретает лёгкость и невесомость. Такая ускользающая от целостного восприятия

[424] Там же. С. 149

фигура ещё раз подчёркивает неуловимость рационального определения внутренней формы.

Судя по подготовительной модели «Вертикально стоящая внутренняя и внешняя формы: цветок, 1951», где Мур в качестве верхней части внутренней формы задумал цветочный венчик **[ил. 112]**, истоки этой скульптуры носят органический характер, что в целом подтверждает связь этой работы с направлением поисков, которое задал Гёте. Кроме того, сам Мур указывает на ассоциацию своей скульптуры с цветком, сравнивая защитную функцию внешней формы с отношениями матери и ребёнка – венчика и пестика[425]. Очевидно, что именно растение послужило отправной точкой в поисках Мура как наиболее выразительное средство, способное отразить силу формообразования, исходящую изнутри наружу. Однако в то же время растительный мотив отходит на второй план, когда в скульптуре отчётливо вырисовывается человеческая фигура.

Скульптура «Внутренняя форма, 1982» образована четырьмя отделами, в каждом из которых происходит слияние двух элементов, принадлежащих одновременно формам растительного мира и человеческой фигуре. С точки зрения визуальной семиотики, каждый из этих отделов представляет собой знак, указывающий на возможность двусторонней связи между следующими парами означаемых: ноги — раздвоенный корень, туловище — ствол, грудь — лист, голова — почка (бутон). Данное соединение осуществляется не только по визуальному сходству этих предметов между собой, но и повторяет строение человека и растения снизу-вверх. Таким образом, слияние двух направлений органического развития, исходящих из общего «жизненного ядра», происходит как по горизонтальной оси (сравнение), так и по вертикальной оси (строение). В целом такое объединение соответствует идее Гёте о типе, согласно которой «все сколько-нибудь развитые существа уже во

[425] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 277

внешнем строении обнаруживают три главных отдела […] суть голова, средняя и задняя части; вспомогательные органы прикреплены к ним различным образом»[426]. Тем не менее это соединение представляется весьма схематичным до тех пор, пока не обнаруживается действие третьей оси, обеспечивающей сходство изнутри наружу.

Особый вклад Мура в традицию истолкования внутренней формы как раз и заключается в том, что, работая со всеми тремя осями пространства, он сумел показать процессы, которые довольно сложно описать в словах. Мур не только установил гомологичную тождественность между растением и человеком, но и воспроизвёл единство внутренних формообразующих принципов, поначалу развивая их из общего центра, а затем запечатлевая тот момент, когда каждый достигает своего совершенства. Благодаря такому видению голова скульптуры не только похожа на почку (бутон), но прежде всего обладает её концентрацией; грудь не только повторяет выпуклый объём листа, но ещё и наполняется воздухом соседнего отверстия (что неизбежно пробуждает функцию дыхания); туловище кажется прочным и неподвижным, но с бокового ракурса неожиданно гнётся, напоминая резкие развороты ствола; ноги не только раздваиваются, как это происходит с корнями, но соединяются у точечного основания, стремительно притягивающего их к земле. Как следствие, вся фигура оказалась пронизана тонкими метафорами, которые одновременно раскрывают и переменчивость, и постоянство внутренней формы. В то же время скульптура «Внутренняя форма, 1982», в отличие от других работ Мура, содержащих метафоры, предполагает совершенно иное значение этого приёма. В случае с данной скульптурой метафора используется Муром не столько для проведения эмоциональной связи между двумя объектами — природой и человеком, сколько возникает сама по себе как неизбежное следствие из самой заданной темы. Слияние

[426] Гёте И. Указ. соч. С. 157

человека и растения в рамках описываемой скульптуры — только один из производных моментов данной темы, который связывает поиски Мура с идеями Гёте, Шефтсбери, и вообще с пантеистическим взглядом на мир. Второй же момент заключается в том, что такое исполнение приводит к постановке вопроса о принципах формотворчества и природе скульптурного языка. Неслучайно проблема внутренней формы была перенесена из естествознания и эстетики Гёте в языкознание Гумбольдта, а затем стала одной из тем современной лингвистики.

Благодаря Гумбольдту понятие внутренней формы начало приобретать более чёткие рациональные границы. Как объясняет Густав Шпет, Гумбольдт понимал под внутренней формой «не выделяемые в абстракции шаблоны и схемы, а некоторый конкретный принцип, образующий язык. Формы в этом смысле не могут быть представлены наподобие пространственно-чувственных запечатлений геометрии, или наподобие формул алгебры, а в лучшем случае могут быть лишь формулированы наподобие правил математических действий, т.е. как указание некоторой совокупности и последовательности приемов, “методов” осуществления “энергии”, объединенных своим разумным достаточным основанием (ratio)»[427]. То есть, с одной стороны, внутренняя форма представляет собой постоянный элемент, присутствующий во всех проявлениях языка, но, с другой стороны, она же представляет и внутренние принципы, которые обуславливают его переменчивость и способность модифицироваться в непрерывном многообразии.

В этом смысле метафоричность внутренней формы представляет собой ключ к пониманию таких преобразований, но для этого её следует понимать гораздо шире: как фигуральность или как систему речевых фигур. Внутренние принципы языка отражаются именно в фигурах, на которые этот

[427]Шпет Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры [отв. ред. и сост. Т.Г. Щедрина]. М.: РОССПЭН, 2007. С. 371.

язык как бы нанизывается извне. Как писал Ельмслев, «языки не могут описываться как чисто знаковые системы. По цели, обычно приписываемой им, они прежде всего знаковые системы; но по своей внутренней структуре они прежде всего нечто иное, а именно — системы фигур, которые могут быть использованы для построения знаков. Определение языка как знаковой системы при ближайшем рассмотрении показало себя неудовлетворительным. Оно затрагивает только внешнюю функцию языка, его отношение к внелингвистическим факторам, окружающим его, но не его собственные, внутренние функции»[428].

Фигуральность внутренней формы не должна пониматься как определённый порядок, что соответствовало бы синтаксису или — в случае со скульптурой — каркасу, но скорее, как реализация тех самых внутренних функций языка, которые заставляют его непрерывно перестраиваться и обновляться. Ведь несмотря на свою внешнюю завершённость, язык никогда не образует статичную систему, а постоянно развивается изнутри. В этом смысле внутренняя форма указывает на то, что структуры составляют лишь верхний слой языка, тогда как внутри него речь идёт о структурируемости, то есть некоторой пластической составляющей, которая позволяет выстраивать синтаксические конструкции. Как пишет Густав Шпет, развивая идеи Гумбольдта, «внутренние формы потому и называются внутренними, что они постоянных чувственных индексов не имеют, ибо они суть формы мыслимого, понимаемого смысла, как он передается, сообщается, изображается. Эти формы именно и составляют то, что делает сообщение условием общения. Их чувственные знаки — не постоянные индексы или симптомы, а свободно перестраивающиеся отношения элементов, сообразно выражаемым отношениям, перестраивающиеся по законам, сознание которых даёт возможность улавливать, как характер этих перестроек, так и

[428] Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка, [пер. с англ. / Сост. В.Д. Мазо]. М.: КомКнига, 2006. С.70

отражений в них сообщаемого»[429]. Иначе говоря, фигуральность внутренней формы — это стремление к упорядочиванию и членению, которое имманентно присуще материалу, однако требует встречной деятельности, направленной к нему извне. Особенность же заключается в том, что не внешние силы организуют материал, а он сам передаёт им это свойство.

Появление скульптуры Мура в контексте развития современной лингвистики и семиотики делает её прекрасным примером, описывающим процессы как естественного языка, так и языка скульптуры. Если рассматривать скульптуру Мура в её взаимоотношении между внутренней и внешней формами, то внутренняя форма предполагает движение изнутри вовне: от аморфного материала к твёрдой фигуре. Причём в этом движении состоит её основная и исключительная роль в процессе формообразования. С другой стороны, навстречу этому движению идёт другое более понятное и более привычное движение: снаружи внутрь, которое выполняется внешней формой. Это движение представляет собой уже не формообразование, а формирование. Поэтому оно не фигурально по своей сути, а только придаёт форму и обрамляет фигуру, делая её средством коммуникации и воздействия. В природе, как, в принципе, и в культуре, внешняя форма выполняет защитную функцию, но вместе с тем, как мембрана, она же выступает посредником между внутренней формой и внешней средой. Поэтому внутренняя форма без внешней склонна к деформациям и неограниченной фигуральности, а внешняя без внутренней даёт повторы и ведёт к тиражируемости.

Однако в действительности внутренняя и внешняя формы всегда составляют одно неделимое целое. Смещается только центр тяжести, в ходе чего процессы одного поля начинают доминировать и опережать процессы другого. При этом граница между внешней и внутренней формами настолько

[429] Шпет Г. Указ. соч. С. 394.

тонка, что ощутить её практически невозможно. Тем не менее она есть, и Мур, как уже отмечалось выше, вписывает эту границу в свою скульптуру в форме перевёрнутого следа. Фактически «след» вписан в тело внешней формы и представляет собой двойное отверстие, через которое раскрывается внутренняя форма. Конечно же, такое очертание, как след, можно считать совпадением, однако есть два фактора, которые этому препятствуют: во-первых, роль этого элемента в раскрытии заданной темы требует того, чтобы этот элемент имел устойчивую форму восприятия; во-вторых, употребление этого термина в современном «философско-лингвистическом» контексте, который был, в частности, затронут выше, предполагает схожее значение этого термина с функцией, которую он выполняет в скульптуре Мура.

Термин «след» был введён Жаком Деррида в 1967-м году в работе «О грамматалогии», то есть более чем на десять лет позже скульптуры Мура, созданной в 1954-м году. Такое опережение можно объяснить отчасти интуициями самого Мура, отчасти тем, что система Деррида гораздо сложнее в методологическом плане и требует дополнительной критической проработки, отчасти и тем, что истоки этого термина несомненно ведут к феноменологии, а скульптурный язык Мура ввиду своей пространственной специфики изначально располагает к её проблематике. Согласно Деррида, значение термина «след» предполагает, что всякому различию как условию возникновения смысла предшествует ещё и такая область, которая делает это различие вообще возможным. Как пишет Деррида, «коль скоро след, этот прафеномен “памяти”, который необходимо помыслить еще до противопоставления природы и культуры, животного и человеческого и т. д., включен в процесс означения, он выступает как нечто заведомо записанное — независимо от того, записывали его или нет и в какой именно “чувственно воспринимаемой”, “пространственной” (как говорится, “внешней”) форме или стихии. […] сам этот след есть открытие изначальной внеположности как таковой, загадочное отношение одного живого существа к другому существу,

нутри к наруже, или, иначе, разбивка»[430]. Таким образом, след предвосхищает различие в самом широком смысле: не только различие природы и культуры, внутреннего и внешнего, но и различие между отсутствием и наличием. То есть след даже не нельзя обозначить как «ничто», потому что тогда его можно было бы противопоставить «всему», а след предшествует любому различию. Значение термина «след» очень близко подходит к следу в скульптуре Мура, во-первых, потому, что в скульптуре именно след открывает различие внешнего и внутреннего, делая его вообще возможным, а, во-вторых, сам этот термин имеет очень однозначный скульптурный смысл.

С определённой точки зрения сам след — это негативный объём, который отпечатывается на субстанции, но при этом не принадлежит ни субстанции, ни форме, с которой он отпечатался. Фактически след сам их разделяет и устанавливает между ними различие, при этом оставаясь самим собой. Таким образом, след определяется как область, из которой черпаются различия, в том числе и различие между самим различием и тождеством. Поэтому след представляет собой языковой прафеномен, предшествующий образованию любых знаковых систем, форм и формообразованию вообще. Следовательно, не использовать след в теме «Внутренняя и внешняя формы, 1952-53» было бы вообще невозможно.

Роль следа в процессе образования смысла не ограничивается его двойственным статусом наличия-отсутствия. След представляет собой знак, указывающий на определённую пограничную область, которая инвертирует систему сложившихся отношений. Или, говоря другим языком, область, в которой границы этих отношений, а также самих понятий и форм, подвергаются сомнению и выворачиваются наизнанку[431]. Таким образом,

---

[430] Деррида Ж. О грамматологии [пер. с фр. Н. Автономовой]. М.: Ad Marginem, 2000. С.199

[431] В истории скульптуры стремление к негативным объёмам началось ещё с работы Пикассо «Голова женщины, 1909», а впоследствии было усиленно «Конструктивистской головой №2, 1916» Наума Габо. Мур в своём творчестве мало интересовался негативными объёмами, хотя в 60-е годы он сделал несколько подобных скульптур на свои темы.

использование следа в скульптуре «Стоящие внутренняя и внешняя формы, 1952-53» выполняет очень важную функцию, завершающую всё произведение. Установив различие между внешней и внутренней формами, «присутствие» следа вызывает инверсию, заставляя формы циркулировать изнутри вовне, постоянно подвергая сомнению свои границы, так как внутренняя форма становится внешней, а внешняя — внутренней, что собственно и предполагает сам процесс формообразования. В то же время «отсутствие» следа укрепляет неделимость двух форм и подтверждает их смысловое единство в рамках одной целостной формы. Благодаря введению в свою скульптуру подобного знака Мур достигает передачи витальности, не прибегая при этом к изображению последовательного движения или временной оси. Его произведения не претендуют на темпоральность, так как всё движение сосредоточено в них самих. Опираясь на одну из цитат Мура, весь его творческий путь можно представить как стремление понять и изобразить «нечто, пытающееся придать себе форму изнутри самого себя»[432].

[432] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.198

Приложение 1:
Элементы скульптурного языка

Процесс обновления скульптурного языка начался в первом десятилетии XX века благодаря активному развитию принципов кубизма. Ключевым новатором этого направления, обозначившим основные проблемы в области скульптурного языка, по праву считается Александр Архипенко. Его открытия были обращены к давно забытым элементам скульптурного языка, образующим основу его автономности по отношению к другим знаковым системам. И хотя многие исследователи творчества Мура выделяют значимость Архипенко только в области использования дыр и отверстий[433], на самом деле взаимодействие между двумя скульпторами намного шире. Согласно исследованию Ирины Азизян, в творчестве Архипенко выделяются девять открытий, повлиявших на обновление скульптурного языка: гранение поверхностей; полихромия; отступление от единой сплошной массивности традиционной скульптуры к альтернативному единству раздельных форм; оптическая двусмысленность, достигаемая сочетанием выпуклых и вогнутых форм; значащая пустота (дыра); замена фронтальной точки зрения на пространственный обход; подвижность частей — предвестник кинетической скульптуры; ассамбляж, включение реальных предметов; разнородные материалы[434]. С одной стороны, перечисленные открытия затрагивают вполне естественные скульптурные вопросы, которые не требуют отдельного описания и укладываются в рамки традиционных представлений о выразительных приёмах, средствах или принципах скульптуры. Они в той же мере могут касаться вопросов стиля, в какой и вопросов скульптурного языка. С другой стороны, рассмотрение этих элементов с семиотической точки зрения в рамках функционирования общей системы скульптурного языка

[433] Hall D. Henry Moore: the Life and Work of a Great sculptor. New York, 1966. P.79

[434] Азизян И. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века// Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 592с.

раскрывает в них совсем иные ракурсы. Каждое из открытий Архипенко направлено на выявление элементов скульптурного языка, которые, в свою очередь, предшествуют образованию скульптурных знаков. Грани, выпуклости, дыры, раздельные формы и другие элементы конституируют семантические и синтаксические условия, хотя при этом сами не являются ни знаками, ни синтаксическими связями. Сами они ещё не наделены каким-либо значением, но предполагают определённые пути его приобретения, то есть в некоторой степени эти элементы представляют собой досистемные образования, определяющие характер и свойства будущих знаков.

Творчество Архипенко указывает на область автономных элементов скульптурного языка, которые в принципе предшествуют любому скульптурному знаку и лежат в основе любого скульптурного произведения (высказывания). Вопрос только в том, насколько сам скульптор осведомлён об их существовании и какое место они занимают в его творчестве. В случае Мура эти элементы действительно играли существенную роль и даже становились предметом его работ, хотя и в пределах заявленной темы. В своей скульптуре Мур значительно углубил поиски Архипенко, посвятив элементам скульптурного языка более широкую область выражения. В определённом смысле Мур как раз и трактовал их именно как элементы скульптурного языка, а не как стилистические приёмы или черты кубистической скульптуры. В отличие от скульпторов авангарда, Мур стремился к определению исключительных границ скульптурного языка, поэтому среди развиваемых им элементов не встречается ни подвижных частей, ведущих к так называемой кинетической скульптуре[435], ни сочетания разнородных материалов, что больше относится к архитектурной проблематике. Вопрос полихромии также не представлял для Мура принципиального значения,

[435] Единственная скульптура Мура, которую можно было бы назвать кинетической – «Мать и дитя в кресле качалке, 1954», и хотя все части этой скульптуры слиты воедино, вместе с тем она выражает потенциальное движение.

поскольку цвет в его скульптуре был неотъемлемым качеством самого материала. Итак, основываясь на опыте Мура, выделяются следующие элементы скульптурного языка:

1) грани и плоскости;
2) выпуклости и вогнутости;
3) дыры – пустоты;
4) раздельные формы;
5) множественность точек зрения.

Грани и плоскости

Грань — это элементарная пространственная единица, принадлежащая двум измерениям: длине и ширине. Принципиальное отличие грани от обычной поверхности заключается в том, что она имеет исключительно геометрический смысл и используется для описания геометрических тел, таких как пирамида или куб. Грань не имеет рельефа и поэтому аналогична плоскости. Однако её отличие от плоскости заключается в том, что грань предполагает наличие ребра, соединяющего её с другими гранями или формой, что определяет её исключительную принадлежность к трёхмерным объектам. Ребро, в свою очередь, так же как и грань, представляет собой элементарную пространственную единицу, принадлежащую, однако, только одному измерению — длине. Ребро — это не просто линия, а стык, возникающий в месте соединения двух граней. Равно как и грань, ребро в принципе немыслимо для восприятия в чистом виде, поскольку грань не имеет толщины, а ребро не имеет ни толщины, ни ширины. Таким образом, эти элементы представляют собой скорее абстрактные понятия, которые конституируют геометрическую сущность скульптурной поверхности.

Стремление выделить эти элементы в качестве самодостаточных и необходимых средств для создания формы приобрело широкое распространение в скульптуре и живописи кубизма, а затем и

конструктивизма. Но эти элементы выделялись и на более ранних этапах истории скульптуры. Так, в египетской скульптуре выявление граней прослеживается в немесе фараона, на стыке коленей сидящей пары или в кубистической трактовке сидящего вельможи. Использование граней, конечно же, не так повсеместно, как в скульптуре кубизма, однако эти грани обладают не менее абстрактным характером. Очевидно, что первичная функция граней связана с самим подходом к обработке материала.

Процесс высекания из каменного блока или ствола дерева предполагает, что скульптор снимает лишний слой материала, направляя удары своего резца под определённым углом. Его движения могут быть как прямолинейными, так и криволинейными, но в любом случае они направляются в рамках плоскостей пространства и, как бы скользя по ним, проникают вглубь материала. На месте этого движения образуется область соприкосновения между пространством и формой. Наиболее ярко это взаимодействие отражается в скульптуре, которая ещё не завершена и не прошла детальной обработки. Следы взаимодействия между пространством и формой проявляются через множество острых граней (более крупных и более мелких), которые, с одной стороны, описывают очертания формы, но, с другой стороны, сдерживают её полное проявление. Когда эти следы не убираются, а, наоборот, заостряются в завершённой скульптуре, что встречается в египетской и архаической скульптуре или скульптуре Древней Мексики, тогда можно рассуждать о том, что взаимодействие пространства и формы приобрело отчётливое выражение и возникают такие категории, как «пространство-предел» и «пространство-среда», описанные Анри Фосийоном[436].

В современной скульптуре обе тенденции раскрывались такими направлениями, как конструктивизм и биоморфизм. Первое направление

[436] Фосийон А. Жизнь форм. М., 1995. С.38-39

целенаправленно стремилось подчеркнуть геометрическую зависимость формы от пространства, второе — к органической автономии формы и её внутренней структуры. Для конструктивизма форма существует в пространстве и образуется на пересечении его плоскостей. Здесь важно подчеркнуть, что имеются в виду именно плоскости, а не измерения, поскольку измерений всего три, а плоскостей бесконечное множество. В действительности, поскольку пространство трёхмерно, все его плоскости неотделимы друг от друга и могут быть отражены только в рамках определённой конструкции, созданной скульптором. Грани приобрели особое значение в конструктивизме именно потому, что с их помощью скульптор получал возможность фиксировать плоскости пространства в конкретном положении. Как говорил Наум Габо, «в нашей скульптуре пространство перестало быть логической абстракцией или трансцендентальной идеей и стало ощутимым материальным элементом»[437]. В этом смысле совершенно естественно, что скульпторы даже ввели новый вид материала, к которому относятся, в частности, листовой металл и фанера. В отличие от традиционных материалов, они уже изначально представляли своего рода пространственные плоскости, поделённые на ровные куски. Работа скульптора заключалась в том, чтобы согнуть их, обрезать и скрепить, взаимодействуя не столько с формой, сколько с чистым пространством.

В биоморфизме преобладала другая тенденция к тому, чтобы вместо следов пространства форма отражала следы собственного развития. В такой скульптуре использование граней сводилось к нулю, и вместо них преобладали криволинейные очертания и текучие объёмы, словно отражавшие внутренние порывы самой формы. Показательно, что Генри Мур синтезировал в своём искусстве оба направления: наряду с использованием граней его скульптура также включала в себя принципы биоморфизма; этот

[437] Gabo on Gabo / Ed. by Hammer M. and Lodder C. East Sussex, 2000. P.111

синтез продолжался на протяжении всего творчества Мура, отразившись и на самых поздних работах. Как известно, ещё в студенческие годы он создал несколько гранёных скульптур под влиянием вортицизма и техники прямого высекания, таких как, например, «Собака, 1922». Эта небольшая скульптура ритмически напоминает «Танцора в красном камне, 1913» Анри Годье-Бржешки, с тем отличием, что работа Мура более замкнута и сосредоточена в рамках геометрических плоскостей **[ил. 137– 138]**. В этом случае функция граней заключается в том, чтобы посредством упрощённых и в некоторой степени схематических средств выявить трёхмерную сущность формы и показать её строгую пространственную определённость. Строгость граней позволяет раскрыть форму как комбинацию двухмерных единиц (плоскостей), каждая из которых выступает как членораздельный слог, связанный единством общей структуры. Ввиду своей геометрической простоты грани обуславливают совершенно иной опыт восприятия, основанный не на охвате целостной формы, что требует определённых усилий, но на выявлении простейших элементов (граней) и связей (стыков), которые образуют трёхмерное целое.

Такой геометрический подход к интерпретации формы при всей своей универсальности не получил в творчестве Мура дальнейшего развития. Уже в 1924 году Мур начал раскрывать новую функциюи грани, которая заключалась уже не столько в геометрической определённости, сколько в организации пластических масс. Продолжая работать в рамках кубического блока и придерживаясь строгого разграничения плоскостей, Мур начал придавать граням более плавные очертания, что позволило ему выявить внутреннюю глубину скульптуры. В качестве наиболее яркого примера этого переходного периода выделяется скульптура «Мать и дитя, 1924–25» **[ил. 3]**. Её особенность заключается в том, что строгие геометрические плоскости сочетаются в ней с массивными, не имеющими визуального ограничения объёмами. Благодаря этому масса скульптуры приобретает осязаемые

границы и, с одной стороны, будто стремится выйти наружу, а с другой — сдерживается теми острыми рёбрами, которые образовались на стыке плоскостей. В этой скульптуре видно воплощение лозунга Годье-Бржешки: «Скульптурное мастерство — это разнесение масс по различным плоскостям»[438]. Стремление Мура обнажить массу и придать ей сбалансированную структуру выражается также в тектонике этой скульптуры: верхняя часть выглядит легче и компактнее нижней, что находит отклик в её коротких и регулярных гранях; в нижней части грани появляются реже, но визуально они шире и просторнее. Таким образом, использование граней в этой скульптуре уже перестаёт отвечать задачам кубизма и конструктивизма, направляя внимание Мура к более фундаментальным принципам формотворчества. Как писал Джейкоб Эпштейн, «фигура Генри Мура — одна из самых значительных в современной английской скульптуре. Если скульптура и вправду [отвечает — *И.О.*] за отношение масс, тогда для всех есть образец. Генри Мур своей приверженностью центральной идее скульптуры призывает всех на свою сторону. Что ярко выраженно, так это наполненное скульптурной изобретательностью видение, избегающее банальной абстракции и сосредоточенное на первоосновах, определяющих великую скульптуру»[439].

Взаимодействие граней, рёбер и свободных выпуклых объёмов развивалось на протяжении всего творчества Мура. И даже в то время, когда он изучал принципы биоморфизма, его скульптуры продолжали сохранять в себе присутствие строгих геометрических элементов. В монографии Джона Хеджкоу «Генри Мур» (1968), содержащей множество иллюстраций и комментариев самого Мура, есть разворот, где изображено шестнадцать скульптур периода 1930–34-го годов, среди которых выделяются «Высеченная фигура, 1934» и «Фигура, 1933–34». Последняя скульптура

---

[438] Gaudier-Brzeska H. Vortex // Blast, #1, 20th June, 1914. P.155.

[439] Exhibition of Sculpture and Drawings by Henry Moore (Leicester Galleries), 1931

богата округлыми очертаниями и наглядно демонстрирует контрасты выпуклостей и вогнутостей, о которых речь пойдёт дальше, а первая скульптура имеет ярко выраженные кубистические черты. Как говорит сам Мур, в этот период он «сознательно работал на преодоление идеи квадратной формы, пытаясь устранить квадратность исходного блока [камня — *И.О.*]…»[440]. Но Муру было важно не просто перейти от одного принципа формообразования к другому, а скорее преодолеть ограничения одного принципа за счёт его диалектического противопоставления с другим. Это стремление становится особенно выраженным при сравнении скульптуры «Мать и дитя, 1932» с кубистической статуэткой Александра Архипенко «Мадонна в скалах, 1912». Обе работы посвящены теме материнства и характеризуются динамическими плоскостями, которые раскрываются под разными углами **[ил. 139 – 140]**. Однако если у Архипенко движение трактуется в строгом зигзагообразном рисунке, и даже колени и голова его Мадонны имеют чёткие грани, то у Мура движение, напротив, утопает в мощных шаровидных элементах, которые смягчают динамику и придают всей композиции ощущение инерции. Если скульптура Архипенко напоминает развёртывание формы в пространстве, как в скульптуре Боччони, то у Мура пространство отступает на второй план и первостепенно значимой становится масса, приобретающая настолько широкую свободу, что уже не укладывается в рамки рациональной геометрической схемы. Таким образом, использование граней и одновременно их преодоление в рамках одной скульптуры было одним из определяющих аспектов его формотворчества.

Кроме усиления пространственного взаимодействия, функция граней может заключаться ещё и в управлении световым потоком. К примеру, в скульптуре «Мать и дитя, 1936», которая отличается строгой вертикальной ориентацией, Мур ввёл острое ребро, разделяющее её на две симметричные

[440] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.86

грани-плоскости: при соблюдении определённого ракурса и освещения одна из этих плоскостей полностью оказывается на свету, в то время как другая остаётся в тени. Этот аспект не всегда учитывается при экспозиции данной работы; так, в каталоге к выставке Мура в галерее Тейт Британ в 2010 году [441] фотография скульптуры была сделана при общем освещении с бокового ракурса: осевое ребро оказалось за кадром, во фронтальной части раскрылась только одна из двух сторон. Это привело к потере контраста и демонстрации всей скульптуры как причудливой вазы с утиным носом. При этом в книге Джона Хеджкоу скульптура сфотографирована при естественном освещении и повёрнута ребром к зрителю, что создаёт контраст между тёмной и светлой сторонами и пробуждает определённые драматические ассоциации **[ил. 141]**. Более того, этот снимок был сделан самим Муром в конце 30-х годов во время летнего пребывания в Кенте, так как на фоне скульптуры раскрывается природный ландшафт, а в её основании ещё видны следы резца[442].

Ещё один пример использования свето-теневых функций грани обнаруживается в скульптуре «Голова», созданной Муром в том же 1936 году **[ил. 142]**. Здесь грань выступает как разделитель между двумя половинами головы, одна из которых выступает на переднем плане как позитивный объём с чертами человеческого лица, а вторая утоплена вглубь и представляет собой негативный объём со схематичным наброском того же лица. Обе части уже изначально контрастируют друг с другом, однако этот контраст дополняется трагическими мотивами, поскольку из-за противопоставления света и тени в обеих частях возникает напряженное колебание между присутствием и отсутствием, видимым и невидимым. Аналогичную по смыслу скульптуру можно встретить в работе Джакометти «Голова-череп, 1934», само название которой уже указывает на экзистенциальную проблематику (Джакометти

[441] Henry Moore [Catalogue] / Ed. by Chris Stephens.— London: Tate Britain, 2010.— P.144

[442] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Op. cit. P.97

создал эту скульптуру после смерти своего отца[443]). В отличие от скульптуры Мура, «Голова-череп» Джакометти не содержит гуманистических черт и представляет собой строго огранённую форму, разделённую на равные половины, в одной из которых образован фрагмент негативного объёма **[ил. 143]**. Наполнение этого объёма тенями искажает привычную форму головы, определяет область потустороннего присутствия и, раскрывая её изнутри, обуславливает сосуществование живого и мёртвого. Таким образом, использование граней для направления световых потоков позволяет раскрыть в скульптуре другое, негеометрическое измерение, которое принципиально отличается от традиционной свето-теневой моделировки.

Стремление Мура отразить скрытые аспекты формы, намеченное в скульптуре «Голова», не приобрело мистического оттенка, приведя его к противопоставлению другого рода. Скульптура «Голова», несомненно, послужила стимулом для создания скульптуры «Шлем, 1939», раскрывшей аспекты взаимодействия между внутренней и внешней формами, которые легли в основу скульптуры «Внутренняя и внешняя формы, 1954». Продолжив использовать грани для ограничения объёма, организации массы и распределении света, Мур вместе с тем начал вводить грани внутрь скульптуры для выявления внутренней формы. В его поздних скульптурах сами грани не даны в открытом виде и находятся за непроницаемой оболочкой внешней формы, но судить о них можно по выпирающим стыкам и рёбрам. Без них формы выглядели бы как воздушные шары, лишённые прочности и структуры.

В 1969 году Мур создал скульптуру «Полулежащие соединённый формы», которая не вписывается в тематический круг его работ и не имеет прямого отношения ни к «Полулежащей фигуре», ни к «Внутренней и внешней формам». Эта скульптура состоит из внешней и внутренней форм,

[443] URL: http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/discover-the-artwork/

но при этом в ней не создаётся напряжения, присущего другим работам Мура **[ил. 144]**. В плане динамики здесь возникает двойственная ситуация, когда либо внешняя форма окутывает и поглощает внутреннюю, либо острота внутренней формы приводит к расколу внешней. При этом скульптура предельно статична и лишь предполагает скрытое взаимодействие в ту или другую сторону. Внешняя форма обладает горизонтальной ориентацией и тягучим криволинейным контуром, описывающими пустой внутренний объём, что заставляет распознавать в ней скорее слепок, чем самостоятельную форму. Фронтальная сторона максимально раскрыта, задняя — пронизана двумя овальными пустотами. Её боковые части закруглены и образуют две точки опоры для внутренней формы, благодаря которым последняя даже не касается постамента. Внутренняя форма имеет чёткую трёхчастную структуру: её боковые части отличаются округлыми объёмами и плавно вписываются в пространство внешней формы, однако её центральная часть, напротив, создаёт контраст своими острыми гранями, напоминающими клинок меча или кристаллическое образование. В этой скульптуре Мур не стремился к характерному для его поздних работ натяжению внешней оболочки и выпирающим внутренним объёмам, а вместо этого показал сам принцип, стоящий за этим противоборством. Для того, чтобы создавалось напряжённое взаимодействие между внешней и внутренней формами, последняя должна обладать чёткой структурой и пространственной определённостью. При этом сама структура не обязательно должна характеризоваться геометрической простотой: в равной степени она может предполагать криволинейные выступы и впадины, такие как, например, у грудной клетки или локтей. Однако именно простота граней позволяет выявить резкость указанного взаимодействия и раскрыть интенцию внутренней формы, которая стремится занять своё место в окружающем пространстве.

Таким образом, грани в скульптурах Мура выполняют четыре функции: подчёркивание взаимодействия формы с трёхмерным пространством; ограничение массы; управление светом; выявление внутренней формы. В качестве примера работы, где осуществляются все выделенные функции, следует привести одну из более поздних скульптур под названием «Скульптура из трёх частей: позвонки, 1968–69». Это одна из самых сложных скульптур Мура, созданная из композиции трёх отдельных форм, которые предполагают возможность скрепления и притяжения друг к другу **[ил. 145]**. Во-первых, грани способствуют реализации трёхмерности, поскольку проводят чёткое различие между отдельными сторонами каждой формы. Во-вторых, они визуально утяжеляют пустотелую бронзу, придавая одной форме очертания каменной глыбы, другой — молота. В-третьих, грани отвечают за распределение света и тени, позволяя лучу света концентрироваться на кончике ребра и перетекать по ходу кругового осмотра скульптуры. И наконец, в-четвертых, само присутствие граней тесно связано со структурой внутренней формы, естественно выступающей на гладко отполированной поверхности.

Контраст выпуклостей и вогнутостей (углублений)

Выпуклость и вогнутость представляют собой базовые элементы, образующие скульптурную форму. В отличие от рёбер и граней, эти элементы раскрываются в трёх измерениях пространства и предполагают большую область для применения пластического языка. С развитием скульптуры эти элементы подчинялись требованиям миметического подобия и поэтому выпуклость могла означать колено, женскую грудь или любую другую выпуклую форму, но только не саму выпуклость как элемент скульптурного языка. Стремление выделить самостоятельное значение этих элементов возникло в творчестве Огюста Родена, который с особым акцентом указал на

них в своей беседе с Гзеллем[444]. Тем не менее в самой скульптуре Родена эти элементы так и не приобрели автономности, по-прежнему находясь в рамках миметической традиции. Окончательное осознание выпуклостей и вогнутостей в качестве элементов скульптурного языка стало возможным благодаря кубизму.

Одна из главных стратегий кубизма заключалась в преодолении репрезентативных функций пластического языка и поэтому неизбежно затрагивала переосмысление выпуклостей и вогнутостей. Изначально в творчестве кубистов преобладало стремление к замене выпуклых элементов на вогнутые, чтобы показать их равнозначность в передаче объёма. Как пишет Ирина Азизян, «в кубистской живописи переход от выпуклых к вогнутым формам начал проявляться в живописи Пикассо и Брака уже в 1908 и 1909 годах. Умберто Боччони перенёс эти пространственные двусмысленности в 1912 году в скульптуру. К 1914 году Архипенко начал замещение в скульптуре выпуклых форм вогнутыми, — и этот перенос, продолжает она, стал возможным благодаря — оптической иллюзии: при некоторых условиях освещения удаляющиеся формы казались выдающимися вперёд, а выпуклые формы казались заглублёнными. Это случалось благодаря теням, которые окружают округлую форму и также образуют в ней самой резкие края собственной тени, дающей иллюзию отверстия»[445]. В творчестве Мура подобные перестановки начали появляться в 30-е годы. В его скульптуре «Мать и дитя, 1936» созданы двусмысленные вогнутые элементы в форме цилиндрических ямок **[ил. 142]**. Они расположены симметрично на вертикальных гранях скульптуры, так что условно они обозначают глаза матери. При направленном боковом освещении одна из сторон скульптуры оказывается в тени, и поэтому расположенная на ней вогнутость становится

[444] Роден О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников.— М.: Республика, 2000.— С. 51

[445] Азизян И. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века// Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С.132

выпуклостью так же, как и в скульптуре Архипенко. Этот эффект выглядит настолько правдоподобно, что для того, чтобы развеять иллюзию, нужно либо сменить освещение, либо проверить скульптуру наощупь.

В то же время определение элемента как выпуклости или вогнутости также зависит от его положения в общей системе координат, что можно продемонстрировать на примере струнной скульптуры «Мать и дитя, 1939». Композиция данной работы выполнена по параболической схеме, напоминающей бумеранг **[ил. 146]**. Элемент «вогнутость/выпуклость» находится в правой части и изначально может пониматься как вогнутость. Он служит разделителем перетекающего объема и задаёт очертания ребёнка, сливающегося в одно органическое целое со своей матерью. Однако это лишь центростремительное прочтение данной работы, поскольку значение образуется при движении от боковых областей к центру. В свою очередь, при центробежном прочтении работы (то есть, наоборот, от середины к бокам) происходит перестановка, и элемент «вогнутость/выпуклость» становится выпуклым. Работа теряет композиционное разделение на мать и дитя и становится похожей на голову (маску) рогатого существа, где выпуклый элемент обозначает глаз. В данном случае переходность элемента «вогнутость/выпуклость» влияет на интерпретацию всей работы, а роль освещения оказывается исключительно дополняющей.

Описанный семантический аспект не является определяющим в творчестве Мура. Однако он свидетельствует о том, что Мур был действительно осведомлён о проблемах подстановки значений и сознательно использовал неопределённость выпуклостей и вогнутостей для создания многозначных форм. Сами по себе эти элементы принципиально ничего не обозначают, и поэтому не могут считаться знаками скульптурного языка. Вместе с тем именно они задают основу любого скульптурного знака, поскольку определяют его форму. От того, насколько велик радиус выпуклостей и вогнутостей, от их высоты и частоты их повторения зависят

как контуры, так и объём скульптурной формы. Именно они стоят у истоков скульптурного языка, но в изолированном виде не принадлежат ни знаку, ни форме. Понимание выпуклостей и вогнутостей как элементов, предшествующих образованию скульптурных знаков, с особой отчётливостью проявляется в скульптуре Ханса Арпа, называемой *человеческими сращениями*[446]. Работы Арпа, как правило, очень гладкие и скруглённые; части скульптуры словно прирастают друг к другу и не создают резких выступов. Выпуклости и вогнутости взаимодействуют между собой на том этапе, когда окончательная форма ещё не определена, а только намечается в процессе органического развития.

В творчестве Мура также встречается множество гладких обтекаемых форм, обладающих внутренней витальностью и независимостью выпуклых и вогнутых элементов. Так же, как и у Арпа, они перетекают друг в друга, образуя волнистый органический ритм: форма то расширяется, то сокращается, напоминая о биологических процессах и законах физики. Наиболее показательной в этом смысле работой может считаться «Композиция, 1932». При виде сбоку, в верхней и нижней части скульптуры выделяются два овальных объёма, соединённых друг с другом тонким переходом, напоминающим шейку водяной капли **[ил. 147]**. Нижний объём значительно шире и словно растекается под силой гравитации по деревянному основанию. Верхний объём более концентрирован и выражает готовность перейти в нижний. Работа отличается мягкой текучей динамикой и в целом напоминает сращения Ханса Арпа того же периода. Однако скульптура Мура отличается тем, что вместо стремления к безграничному смыслу[447] в ней как раз предопределяется диапазон возможных значений.

[446] Ханс Арп, 1886-1966: Скульптура. Графика [Каталог].— Гос. музей изобр. искусств им. А.С. Пушкина: Москва, май-июнь 1990.— С.14

[447] Там же. С. 168

Отдельные ракурсы и элементы приводят к выявлению вполне узнаваемых объектов, вызывающих отклик как в теле, так и в памяти зрителя.

С фронтальной точки обзора в верхнем объёме скульптуры «Композиция, 1932» немного над центром расположены две равные выпуклости с небольшим промежутком между ними. При этом с противоположной стороны в этой же верхней части скульптуры раскрывается более крупный объём, в центре которого расположена только одна аналогичная выпуклость. С фронтальной стороны две небольшие выпуклости напоминают глазные яблоки, а весь объём — черты человеческого лица. При этом с обратной стороны выпуклость напоминает сосок, а весь объём — женскую грудь. Изначально выпуклости не обладают ни формой соска, ни формой глазного яблока, и выступают только в качестве выпуклостей как таковых. Однако, войдя в систему соотношений и сопоставлений с опытом зрителя, они становятся более конкретными. Вместе с тем они же и предельно условны, поскольку при смене точек зрения теряют прежнее значение в пользу нового. Таким образом, сохраняя свою абстрагированную (оторванную от денотата) сущность, выпуклости Мура более решительно конституируют переход к определённой форме, что становится возможным благодаря их позиционированию в рамках антропоморфной системы координат.

Вместе с тем само разделение на «выпуклость» и «вогнутость» крайне условно: выпуклость и вогнутость —по сути один и тот же элемент, только с разным отклонением: в позитивную или негативную сторону. Фактически они даже не отличаются друг от друга, именно поэтому у скульпторов было естественное стремление их соединить как посредством освещения, так и противопоставления. К примеру, у Генри Мура в скульптуре «Композиция, 1933» выпуклость поднимается из вогнутости, а в скульптуре «Фигура, 1933–34» выпуклость, наоборот, вжимается сама в себя, и вместо вершины образуется углубление. Эти примеры говорят о том, что выпуклость и

вогнутость взаимосвязаны друг с другом в плане их общего отношения к пространству. Любая вогнутость с противоположной стороны всегда предполагает выпуклость, что легко прослеживается при сравнении формы и её слепка. Выпуклые элементы формы переносятся в слепок как вогнутые, а затем при соединении слепка с материалом опять становятся выпуклыми. Таким образом, в этой свободной переходности одного элемента в другой заключается принципиально новое понимание скульптурного языка.

Двойственность выпуклости и вогнутости раскрывает тесную связь между пространством и формой, которые перестают пониматься отдельно друг от друга. Выпуклости формы соответствуют вогнутостям пространства, а выпуклости пространства — вогнутостям формы. Именно поэтому в творчестве Мура очень часто встречаются волнообразные ритмы, отражающие взаимообусловленность одного и другого. Между тем, выпуклая форма не только соответствует вогнутому пространству, но ещё и предполагает вогнутость изнутри самой себя. Такое отношение между выпуклостью и вогнутостью напоминает стенки пустого сосуда, которые одновременно образуют и выпуклую, и вогнутую поверхность в зависимости от точки зрения. Аналогичное отношение естественным образом встречается в скульптуре из бронзы, внутренняя сторона которой предполагает обратное отражение выпуклой или вогнутой поверхности. В творчестве Мура это отношение приобрело самостоятельную ценность, развиваясь в рамках темы внутренней и внешней форм. С точки зрения Мура, не форма сама по себе имеет склонность к органическому росту (как это можно встретить у Арпа), но нечто внутри неё приводит её в движение, заставляя расти. Мур пишет: «1931 год был для меня очень важен, потому что я стал более осознанно манипулировать формами в глубине. Высечь две стороны скульптуры довольно просто, но у меня было сильное желание сделать трёхмерную

форму, продумывая её также изнутри, и не только как плотный объект вроде ствола дерева»[448].

Внутренняя форма предполагает свою организацию и принципы развития, которые требуют соответствующего воплощения в скульптуре. Такой подход заставлял Мура наравне с выпуклостями использовать ещё и грани, позволявшие более точно определить структурные связи, присущие внутренней форме. К примеру, в описанной выше скульптуре «Композиция, 1932» нижняя часть с определённого ракурса имеет черты гладкого овального камня, тогда как с противоположного ракурса в ней же выделяются чёткие грани, придающие ей внутреннюю конструктивную жёсткость. При смещении в сторону оказывается, что эти грани переходят в шаровидную выпуклость, которая напоминает выступающий локоть или колено. В сочетании с гранями этот элемент приобретает целостность, объединяющую его как с внешней стороны по отношению к пространству, так и с внутренней— по отношению к внутренней форме. Благодаря граням выпуклость приобретает прочную связь с идеей внутренней формы и определяет возможности скрытого движения изнутри наружу, что заставляет переместить точку зрения в центр скульптуры и увидеть выпуклость как вогнутость. При этом необходимо подчеркнуть, что эта скульптура была сделана из камня, а не бронзы, и поэтому не имеет внутри себя полого пространства.

Очевидно, что сами по себе выпуклости, углубления, овальные контуры, гладкие и обтекаемые поверхности не столь сильно интересовали Мура с точки зрения развития его пластического языка. Несмотря на то, что он часто указывал на морскую гальку и камни как на источники своих формальных идей, определяющим фактором в его работе была привязанность к человеческой фигуре. Мур пишет: «Кварц, галька, ракушки и коряги

[448] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.63

позволяли получить толчок для развития своих идей, но куда большую важность для меня представляла человеческая фигура с её внутренним каркасом. Вы можете почувствовать, что кость имела некоторую пользу при жизни; она испытывала натяжение, поддерживала вес, и в самом деле выполняла органические функции, которых галька совсем не выполняла»[449]. Таким образом, выпуклости и вогнутости в скульптуре Мура были всегда тесно связаны с идеей внутренней формы, которая прослеживается в имманентном развитии внутренней структуры человеческого тела. Мур говорил: «Пожалуй, вот что интересует меня в костях и, в равной степени, в плоти, потому что кость — это внутренняя структура всей живой формы. Это кость выпирает изнутри; когда вы сгибаете вашу ногу, колено приобретает твёрдость, и именно отсюда зарождается движение и исходит энергия»[450]. Выражение этой энергии достигается за счёт того, что выпуклость одновременно предполагает в себе вогнутость, исходящую из внутреннего пространства формы.

Ещё одна особенность выпуклости/вогнутости заключается в том, что этот элемент в некотором смысле предваряет использование пустот и дыр. В скульптурах Мура пустоты, как правило, имеют криволинейный контур и окружающую воронку, что отличает их от строгих цилиндрических отверстий, которые часто встречаются в творчестве Барбары Хепуорт. Во многих работах 30-х годов дыры созданы как продолжение вогнутости, углублённой до такой степени, что она уже оказывалась за пределами сдерживающего материала на другой стороне скульптуры. При этом благодаря воронке дыра получалась как бы вдавленной, и следовательно выпуклой с другой стороны. Однако использование дыры радикально отличается от предыдущих элементов, поскольку предполагает полностью

[449] Ibid. P.75

[450] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 198

противоположное взаимодействие пространства и формы, основанное скорее не на согласовании, а на включении друг в друга.

Пустоты, дыры, отверстия

Понятие «пустота» охватывает любое незаполненное пространство, проходящее скульптурную форму насквозь или окружённое её очертаниями. Введение пустот в качестве активных выразительных элементов современной скульптуры было проведено Александром Архипенко[451]. Однако и до него пустоты всегда сопровождали появление скульптурной формы, хотя их роль в скульптурном процессе была не такой очевидной. К примеру, в скульптуре Микеланджело «Ангел с канделябром, 1494–95» можно насчитать три замкнутые дыры и несколько открытых пустот, причём с технической точки зрения все они гораздо сложнее, чем цилиндрическое отверстие, проделанное Архипенко в «Идущей женщине, 1912» **[ил. 148 – 149]**. В скульптуре Микеланджело использование пустот не так заметно, поскольку они подчинены репрезентативным задачам, окружая определённые части фигуры. Однако эти пустоты, если представить их объёмный контур в отрыве от материального состава скульптуры, обладают весьма изящной формой и к тому же дают представление о видении скульптора. Дыры и пустоты указывают на тот путь, который Микеланджело прокладывал в своём воображении через кусок мрамора, чтобы выявить в нём будущую форму. Как показывает его пример, использование дыр в скульптуре не вызывает деформацию человеческой фигуры, а сама пустота выступает как элемент скульптурного языка, представляющий собой границу между полным отсутствием материала и заполняющим его место пространством. Именно в таком контексте пустота впервые появилась у Мура в скульптуре «Полулежащая фигура, 1930», возникнув в области естественного изгиба

[451] По данной проблематике также см. 189. Островский, И.В. Пустоты в скульптуре Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Искусствознание. – 2017. – №3. – С. 232-249

между согнутой рукой и головой **[ил. 150]**[452]. Сам Мур при этом связывает первое использование пустот с раскрытием трёхмерных качеств скульптуры. Как он вспоминает: «период “дыры” начался для меня с отделения рук от груди, проходя насквозь даже с обратной стороны фигуры девушки»[453]. В качестве примера им приводится скульптура «Девочка, скрестившая ладони, 1930», где так же как и в предыдущей работе, дыра связана с естественным преодолением материала и раскрытием трёхмерности скульптурной формы **[ил. 151]**.

Пустота в скульптуре является одновременно сосредоточением пространственного и визуального опыта, так как она, с одной стороны, обозначает место, из которого материал был вытеснен пространством, с другой стороны, она же даёт возможность для сквозного осмотра объёмной формы. В дальнейшем необходимо учитывать различия между понятиями «дыра» (a hole) и «отверстие» (the opening). Оба понятия входят в более общую категорию пустоты, при этом каждое из них определяет совершенно своеобразный опыт восприятия формы. Использование термина «отверстие» характерно для технического или научного языка, слово «дыра» употребляется в устной речи и охватывает более широкий круг значений, включая множество переносных. В скульптуре два понятия различаются по характеру связи с пространством. Дыра связана с окружающим пространством на осязательном уровне, она имеет определённую форму и полое тело. Отверстие определяет визуальный опыт, оно пропускает свет и открывает определённый вид. В свою очередь, невозможно сказать, что дыра пропускает свет: он сам свободно проходит через неё, так же как через неё проходят воздух и физические объекты. Телесность дыры позволяет ей формировать опыт, связанный с такими действиями, как погружение,

[452] Впервые на это обратил внимание Джон Рид см. книгу Read J. Portrait of an artist Henry Moore. London, 1979. P.84

[453] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Op. cit. P. 63

проникновение, протыкание или выворачивание наизнанку. Неслучайно Рудольф Арнхейм, объясняя дыры в скульптуре Генри Мура, трактует их как полусубстанциональные элементы. Арнхейм пишет, что дыры «менее плотны, чем дерево, камень или металл, с которыми они объединяются. Эти воздушные тела, тем не менее, сжимаются в прозрачную субстанцию, которая служит посредником между ощутимым материалом скульптуры и пустым окружающим пространством»[454]. Арнхейм также предполагает, что воздух не просто проходит скульптуру насквозь, а сначала концентрируется в углублениях, что и придаёт ему некоторую плотность. Дыра, таким образом, понимается скорее как тонкий мыльный пузырь, зажатый массой материала.

Если отверстие, как правило, бывает геометрически определённым и относительно небольшим, а также обладает цилиндрическим или другим контуром, то дыра принимает любую непроизвольную форму, равно как и размер. Кроме того, отверстия, как правило, создаются технологическим путём в процессе целенаправленной деятельности человека, тогда как дыры образуются силами природы и подчиняются законам случайности. Несмотря на это, утверждать, что в скульптурном языке существует чёткое разделение между дырой и отверстием, было бы не совсем правомерно, поскольку характеристики этих элементов могут присутствовать одновременно, и в каждом конкретном случае выделяется лишь тенденция к перевесу той или иной стороны. Так, в скульптурах Генри Мура преобладают в основном естественные дыры, которые напоминают о пещерных образованиях и горных тоннелях, как во внутренней части «Полулежащей фигуры, 1939», при этом в рамках этой же скульптуры выделяется ряд отверстий с подчёркнутым цилиндрическим контуром **[ил. 152]**. В более поздней скульптуре «Двойной овал, 1966» пустота с одной из сторон трактуется как углублённая криволинейная дыра, тогда как с противоположной стороны она

[454] Arnheim R. The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture// The journal of aesthetics and art criticism, September 1948, No.1, P.33

уже характеризуется чётким заострённым контуром и выполняет функцию отверстия, через которое можно смотреть на окружающий пейзаж. В фонде Генри Мура эта скульптура даже установлена таким образом, что отверстие как овальная рама обрамляет стоящее вдалеке дерево, которое благодаря этому тоже становится частью скульптуры **[ил. 153]**.

Объединение свойств дыры и отверстия в одном элементе обуславливает в равной степени как пространственно-телесный, так и визуальный опыт человека, что позволяет данному элементу выполнять те же функции, что свойственны традиционному материальному объёму. Вместе с тем дыра пронизывает этот объём и приводит к радикальному переосмыслению формы. Одним из первых скульпторов, указавших на эту особенность, был Жак Липшиц, который вспоминает следующее: «Самая важная и необычная отправная точка — это дыра в центре фигуры; это больше не круг, вырезанный на поверхности, но дыра, прорезавшая скульптуру насквозь — спереди назад. Цель дыры проста: я хотел, чтобы этот элемент заставил зрителя осознавать, что перед ним трёхмерный объект, заставляющий его перейти по кругу к другой стороне и понять его со всех ракурсов. Это нововведение требовало большой смелости»[455]. Практически те же цели преследовал и Генри Мур, когда использовал дыру в своей скульптуре. Мур пишет: «Первая дыра, проделанная сквозь кусок камня, была откровением. Дыра соединяет одну сторону с другой, моментально делая её более трёхмерной. Дыра может иметь такое же формальное значение, как и целостная масса»[456]. Мур, в отличие от Липшица, акцентирует внимание на том, что дыра не всегда требует перехода с одной стороны на другую и вместо этого может раскрывать трёхмерную форму с одной точки зрения. Возможность этого объясняется тем фактом, что взгляд зрителя не только проникает внутрь отверстия, оценивая его глубину, но и рассеивается по

[455] Lipchitz J. with Arnason H.H. The Documents of 20th-Century Art: My Life in Sculpture (1972), P.57

[456] Moore H. The Sculptor Speaks' // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — P.339

краям отверстия с другой стороны скульптуры, обеспечивая прочную основу для её трёхмерного восприятия. Когда происходит круговой обход, зритель уже заранее подготовлен к тому, что перед ним откроется новый ракурс, который, в свою очередь, также выведет его на другую сторону скульптуры. При этом такая модель восприятия скульптурной формы, как сочетание фронтального, заднего и боковых видов перестаёт играть определяющую роль в процессе раскрытия трёхмерности, и на смену этому традиционному обзору (проводимому с определённой точки зрения) приходит модель, основанная на восприятии формы исходя из внутренней связности всех её возможных ракурсов (их гомогенности), благодаря чему целостность формы уже не требует сложения отдельных видов и раскрывает свою трёхмерность в её всестороннем охвате, при котором обход выступает лишь как вспомогательное, а не определяющее средство.

В такой скульптуре, как «Квадратная форма с дырой, 1967», Мур кардинально переосмыслил процесс кругового обхода, связав его с поиском равновесия между материальной массой скульптуры и вписанной в неё пустотой **[ил. 154]**. С фронтального ракурса скульптура обладает закруглённым квадратным контуром, в центре которого находится овальное отверстие с вертикальным вырезом, уходящим к постаменту и разрывающим нижнюю границу материального блока. Визуально отверстие напоминает аналогичный Р-образный контур в статуэтке Архипенко «Причёсывающаяся, 1915» **[ил. 155]** и обладает устойчивой формой восприятия. Этому отверстию передаётся плотность внутренних краёв скульптуры, а его силуэт оказывается заполненным благодаря фоновому пейзажу. Таким образом, пустота выступает центром произведения, в то время как материал лишь обрамляет её. Однако такое прочтение возникает только с фронтальной точки обзора, в то время как при смещении зрителя к боковому ракурсу дыра постепенно перекрывается стенками скульптуры, пока наконец не исчезает за самостоятельным замкнутым контуром, который, как кажется, принадлежит

совершенно другой скульптуре. После нескольких круговых обходов возникает представление о том, что с одного ракурса центром произведения выступает отверстие, тогда как с другого ракурса центр этого же произведения полностью ограничен материальной формой.

Противопоставление дыры и материала в скульптуре Мура определяет его подход к осмыслению скульптурного языка. Отталкиваясь от таких базовых свойств дыры, как нематериальность, проницаемость и прозрачность, Мур стремился раскрыть её сущностные характеристики как элемента скульптурного языка, чтобы она была не только равнозначна целостной массе, но и в прямом смысле незаменима. К примеру, в скульптуре Архипенко «Причёсывающаяся, 1915» отверстие возникло в том месте, где традиционно используется материальный объём **[ил. 155]** и его функция определяется тем, что оно контрастирует с непроницаемым материалом, образуя область (скважину) сквозного просмотра. Однако позднее такая функция утратила свою значимость после введения в скульптурную практику новых материалов, таких как пластмассы, струны и кованое железо. Все эти материалы, активно применявшиеся в скульптуре конструктивистов, позволяют моделировать скульптурный объём, обеспечивая его высокую прозрачность и полную световую проницаемость, при этом данные материалы лишены визуальной плотности и не выражают материального присутствия.

В свою очередь, в скульптурах Мура пустоты органично вписываются в традиционные материалы и дают одновременно и физическое, и оптическое ощущение пространства, что проявляется в такой скульптуре, как «Король и королева, 1953», где отверстие замещает глазные объёмы в головах у короля и королевы **[ил. 117]**. При создании этой скульптуры Мур использовал технику раскрытия объёма головы, заимствованную из африканской

скульпторы племени Игбо[457]. Эта техника состоит в том, что лицевая поверхность головы редуцируется по бокам до центральной оси, разделяющей лицо по линии носа на две симметричные половины. В результате этого объёмы челюсти и щёк втягиваются внутрь, а подбородок и лоб сжимаются и переходят в носовую перегородку. Глаза, в свою очередь, теряют привычное место на фронтальной плоскости и остаются только в профиле, где их объединяет одно сквозное отверстие. Таким образом, деформировав всё значимые детали головы, африканские скульпторы создавали новую пластическую конструкцию, имевшую крайне необычное воздействие. В голове «Королевы» лицо так же, как и в африканской скульптуре, разделено носовой перегородкой: ни ушей, ни губ, ни щёк у этой головы нет. Глаза видны только в профиль, однако край отверстия всё-таки захватывается с фронтальной точки зрения, и Мур, очевидно, стремился максимально использовать эту возможность. Вокруг отверстия он создал неглубокую воронку, проведя на ней множество штрихов, которые сходятся к отверстию с обеих сторон так, что образуется узор, напоминающий лицевой диск совы. В итоге, несмотря на то, что остальные детали редуцированы, голова королевы приобретает новую выразительность. При такой необычной посадке глаз сила её взгляда становится необычайно убедительной, и между скульптурой и зрителем устанавливается крепкая связь. Скульптура как будто бы обладает мистической силой, а за её стенками скрывается племенное божество. Однако есть и более рациональная трактовка.

Эффект отверстия в скульптуре Мура «Король и королева, 1953» раскрывается с помощью понятия «двойной дистанции», введённого Жоржем Диди-Юберманом в работе под названием «То что мы видим, то, что смотрит на нас». В попытке интерпретировать фразу Вальтера Беньямина «Чувствуя

[457] Как указывает Уильям Фагг, голова Королевы была задумана Муром после выставки африканского искусства см. Fagg W. African sculpture: An anthology. London, 1964. P.30

ауру вещи, мы приписываем ей способность поднять глаза»[458], Диди-Юберман провёл следующее рассуждение: «Речь идёт о взгляде, прорабатываемом временем, о взгляде, который даёт появлению время на раскрытие в качестве мысли, то есть даёт пространству время переплестись по-другому, вернуться из времени другим»[459]. Это описание очень точно подходит для трактовки скульптуры Мура. Королева сидит на скамье, и её голова повёрнута в сторону смотрящего. Острый нос Королевы как призма разделяет зрительный поток на две волны, которые входят в её глазное отверстие будто в ушко иголки[460]. При этом взгляд не отражается обратно от скульптуры, но задерживается и прочно с ней связывается. Скульптура словно забирает взгляд зрителя и возвращает его, переработав в собственном теле. Таким образом, один акт зрения фактически проходит двойную дистанцию и с каждым повтором усиливается ещё больше, как в процессе интерференции, когда амплитуда световой волны усиливается при её сложении с другой волной. После нескольких встреч глазами со скульптурой пространственное отношение между ней и зрителем наполняется вполне осязаемым присутствием, так что скульптура начинает доминировать над зрителем. Если перефразировать фразу Беньямина, то можно сказать: «Чувствуя ауру Королевы, зритель испытывает неловкость при желании поднять на неё свои глаза». Конечно, этот приём также представляет собой средство подчеркнуть особый королевский статус и превосходство этой фигуры.

С того момента, как дыра стала полноценным элементом пластического языка и пустой объём приобрёл такое же значение, как заполненный, произошло установление новой связи с пространством. В отличие от ранних

---

[458] Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука, 2001. С. 123

[459] Там же.

[460] См. рисунок Мура «Толпа людей, смотрящая на вертикально стоящий объект, 1942», где головы людей трактованы как иглы пещерного человека палеолита **[ил. 104]**.

кубистических работ, взаимодействовавших с пространством посредством плоскостей и геометрических граней, новые элементы — пустоты, дыры и сквозные отверстия — открыли возможности для прямого взаимопроникновения областей пространства и скульптуры. Мур пишет: «В одно время дыры в моих работах создавались ради самих себя. Так как я пытался осознать пространство в скульптуре, то позволял дырам иметь свою собственную форму; твёрдое тело накладывалось сверху на дыру, а иногда форма становилась лишь сдерживающей оболочкой. Недавно я попытался сделать форму и пространство (не дыру) неотделимыми друг от друга, так чтобы ни одно не было важнее другого»[461]. В качестве примера Мур привёл свою «Полулежащую фигуру: фестиваль, 1951». Форма этой скульптуры уже не принадлежит одному материальному объёму и образуется сочетанием плотных утончённых деталей с открытыми широкими пустотами **[ил. 156]**. Материальный состав буквально уступает давлению пустот и освобождает место для равновесного сочетания пространства и формы.

Вместе с тем пространственная концепция Мура не предполагала строгого разделения между пространством и формой и опиралась скорее на классические представления. Как пишет Мур, «понимание пространства — это в равной степени понимание формы; пространство — это лишь тот объёмный силуэт (shape), который форма вытесняет в воздухе, или расстояние между двумя вещами»[462]. Этим рассуждением Мур развивает теорию Адольфа Гильдебранда, изложенную им в трактате «Проблема формы в изобразительном искусстве, 1893», где он пишет следующее: «…если границы или форма предмета указывают на его объём, то возможно путём группировки предметов вызвать представление ограниченного ими воздушного объёма. Ибо в сущности границы предмета, будут в то же время

[461] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P.205

[462] Ibid.

границами окружающего его воздушного тела»[463]. Мур никогда не делал прямых отсылок к Гильдебранду, однако его цитата свидетельствует о том, что он действительно разделял с ним общий подход к пониманию формы. Однако, в отличие от Гильдебранда, Мур не только стремился к теоретическому осмыслению взаимосвязи формы и пространства, но ещё и проводил его наглядное воплощение средствами самого скульптурного языка.

Использование дыр в скульптуре Мура предполагает ограничение воздушного объёма и включение его в область скульптурной формы, причём это происходит как в случае с обычными дырами, заключёнными в контур, так и с разрывами между частями одной фигуры, как, например, в «Полулежащей фигуре из двух частей, 1958». Пространство входит в эту скульптуру, сохраняя свою изначальную непрерывность и однородность. Оно не имеет заранее предопределённой формы и поэтому беспрепятственно, так же, как и раскалённая бронза, принимает очертания скульптурного объёма. В то же время пространство не застывает в скульптуре и продолжает преобразование при смене ракурса и фонового пейзажа. Границы между формой и пространством окончательно исчезают, поскольку они указывают друг на друга и взаимоопределяются. Установление такого отношения между пространством и формой присутствует, но не выявляется в любых скульптурных формах, даже не имеющих пустот или дыр. Для Мура это отношение представляло одну из пластических проблем его творчества, которую он раскрывал средствами скульптурного языка, а дыры и пустоты были одними из тех элементов, которые позволяли раскрыть это отношение во всей его предметно-пластической определённости.

Поскольку через дыру могут проходить реальные объекты, она также формирует интенциональный опыт проникновения, что позволяет впускать пространство и использовать его воздействие наравне с формой. В таких

[463] Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.] / [пер. с нем.: Н. Б. Розенфельд, В. А. Фаворский]. М., 2011. С. 27

монументальных скульптурах, как «Большой торс: арка, 1962–63» и «Двойной овал, 1966», дыры обладают значительным масштабом и сами по себе выражают мощное пространственное присутствие. При этом соотношение формы и пространства, массы и пустоты обладает в них таким же равновесием, как и в скульптуре «Квадратная форма с дырой, 1967». Так, объёмная пустота в центральной части скульптуры «Большой торс: арка, 1962–63» уравновешивается тяжёлыми боковыми опорами. Человек может пройти сквозь эту скульптуру во весь рост и оказаться на другой стороне, при этом, в отличие от архитектурной арки, она имеет необычный внутренний контур. При обходе скульптуры видно, как она окружает воздушный объём, буквально формируя его на глазах у зрителя **[ил. 157]**. Сначала этот объём состоит из двух частей: верхней и нижней; затем он плавно перетекает в целостную фигуру, напоминающую женский торс; раскрывается в полную ширину арки; и потом — закручивающимся движением сверху вниз — сужается снова, исчезая за опорами. Возможность пройти эту скульптуру насквозь дополняет описанное переплетение пространства и формы ещё и телесным опытом человека, который получает возможность ощутить своё тело с точки зрения его пространственной организации и формальной целостности.

Раздельные формы

Проблема раздельных форм в творчестве Генри Мура развивается сразу по двум направлениям его пластических поисков[464]. Произведения, состоящие из нескольких частей, стали появляться в творчестве Мура в рамках темы «Полулежащая фигура» после 1959 года, когда Мур буквально

[464] По данной проблематике также см. 188. Островский, И.В. Раздельные формы в творчестве Генри Мура [Текст] / И.В. Островский // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2015. – № 3. – С. 221-231

разделил полулежащую фигуру на две половины[465]. В то же время аналогичные многочастные скульптуры встречаются и в самостоятельных произведениях как во второй половине 1930-х годов («Композиция из четырёх частей: полулежащая фигура, 1934», «Птица и яйцо, 1934» или «Две формы, 1934»), так и в более поздний период («Две большие формы, 1966», «Двойной овал, 1966» или «Три кольца, 1966»). На первый взгляд, скульптуры первого направления обладают более антропоморфными чертами и поэтому трактуются как фрагментированные человеческие фигуры. При этом в более поздних вариациях на эту тему, как, например, в «Полулежащей фигуре из трёх частей №1, 1961-62», очевидна тенденция к размыванию связи с человеческой фигурой и переходу к более абстрактным формам **[ил. 158]**. Эти скульптуры уже не содержат коннотаций, связанных с разделением и расколом человеческой фигуры, но представляют собой комбинации из отдельно стоящих элементов, каждый из которых задаёт несколько различных ракурсов восприятия скульптуры. Как правило, скульптуры, состоящие из нескольких элементов либо частей, обозначаются термином «композиция» как в классической скульптуре, так и в современной. Однако в случае с Муром этот термин отражает лишь общую точку зрения и не позволяет раскрыть существенной проблематики его творчества, поскольку как в первом, так и во втором направлениях его поисков элементы скульптуры разделены между собой довольно условно.

Раздельные формы в скульптуре Мура подчиняются композиционным принципам в том смысле, что представляют собой отдельные трёхмерные объекты, находящиеся в пространственном соотношении. Однако такие композиционные функции, как объединение, разделение, сопоставление или противопоставление, не обладают в них значимостью и уступают связям

[465] Как пишет Мур: «В подготовительной модели нога и голова были соединены, но, когда я начал увеличение скульптуры, на одной из стадий связь между ногой и головой уже не казалась обязательной.» / Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P. 338.

более глубокого характера, основанным на принципах взаимного притяжения и заслонения. Особенно наглядно это проявляется в произведении «Скульптура из трёх частей: позвонки, 1968» **[ил. 145]**. По своим пропорциям эта горизонтально ориентированная скульптура напоминает «Полулежащую фигуру», однако само название этой работы уже указывает на то, что предпочтение отдаётся не композиционному решению, а скорее поиску взаимосвязи между частями разделённого целого[466]. Каждая из частей скульптуры, несмотря на обособленность, обладает сильными выступами, которые напоминают форму позвонков и тяготеют к стыковке друг с другом. Аналогичным образом части полулежащих фигур также стремятся к целостности, поскольку промежуток между ними выполняет не столько функцию разделения, сколько соединения. В скульптуре из раздельных форм, как пишет Ионел Жиану, «идея заключается в том, чтобы объединить в одном пространстве несколько форм, получив разные линии и разные аспекты, но образуя связное единство… Форма не ограничивается твёрдыми частями, но также включает в себя окружающее пространство, в котором действуют вибрации и суггестивные силы; пространство является компонентом общей формы, даже если оно не занято твёрдой массой»[467]. Таким образом, речь идёт не столько о композиции отдельных элементов, сколько об одном целом, предполагающем слитное единство пространства и формы.

Становление композиционных принципов Мура прослеживается уже в раннем творчестве под влиянием концепции «Правдивость материала», согласно которой Мур высекал свои скульптуры, стремясь сохранить целостность и первоначальные свойства исходного блока камня или ствола дерева. Влияние этой концепции отразилось в произведениях на тему «Мать и дитя», где композиция из двух фигур осуществляется в рамках единого кубического объёма (20-е годы) или же сливается в единую органическую

[466] Wilkinson A. The Moore collection in the art gallery of Ontario, 1979. P. 202.

[467] Jianou I. Henry Moore. Paris, 1968. P. 33.

массу (30-е годы). В то же время в творчестве Мура развивалась и другая тенденция, направленная на установление пространственных связей между различными текучими формами, напоминающими прибрежные камни. Как писал сам Мур: «Я внимательно изучал гальку и булыжники, и они сильно повлияли на мою скульптуру. Я начал отделять формы друг от друга с тем, чтобы установить взаимосвязь между формой и пространством»[468]. Наблюдая случайные комбинации прибрежных камней, Мур начал постепенный переход от замкнутости цельного и неделимого блока материала к пространственной взаимосвязи нескольких раздельных форм.

Развитие этого процесса прослеживается в самой первой композиционной скульптуре Мура под названием «Композиция», созданной в 1931 году **[ил. 159]**. С одной стороны, эта небольшая работа состоит из двух чётко отличимых форм, напоминающих прибрежные камни. С другой стороны, эти формы не имеют между собой пустот и слиты в единую волнообразную фигуру, напоминающую кувшин. Кроме того, как указывает Алан Вилкинсон, эта скульптура отсылает также к мотиву сосущего младенца[469], а значит предполагает неразрывную связь, характерную для взаимоотношений матери и ребёнка. Год спустя Мур создал ещё одну аналогичную работу под названием «Композиция, 1932», которая также основана на отсутствии прямого разделения между формами и предполагает выявление двух текучих объёмов в рамках одной целостной формы. Это соотношение напоминает скорее процесс деления клетки, чем типичное композиционное построение из двух или более форм. В 1934 году Мур наконец ввёл в свои работы пространственный промежуток, создав одну из самых противоречивых композиций на то время — «Композицию из четырёх частей: полулежащая фигура, 1934». Эта скульптура состоит из четырёх весьма абстрактных элементов, которые на первый взгляд расставлены в

[468] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Op. cit. P. 75.

[469] Wilkinson A. The drawings of Henry Moore. Toronto, 1978. P. 84.

случайном порядке, но на самом деле объединяются в единую фигуру посредством незаполненных пустот **[ил. 160]**. Мур пишет о своей работе: «Я использовал *пространство* [курсив мой — *И.О.*] в этой полулежащей фигуре из четырёх частей, где есть голова, нога, туловище и небольшая округлая форма, которая представляет собой пупок и образует соединение»[470]. В этой скульптуре пространство не препятствует единству различных частей фигуры, а, напротив, способствует их взаимодействию и слиянию. Для Мура такое условие явно имело принципиальное значение, и он стремился к нему в более ранних произведениях. Не группировка отдельных элементов (форм, знаков), ведущая к более сложному (синтаксическому) единству, и не разделение целого на изолированные части, но стремление к равноправной, двусторонней связи между общим и частным определяет уникальный подход Мура к композиционным построениям. Несмотря на противоречивость этой задачи, Мур довольно успешно решает её как за счёт антропоморфной тематики своей скульптуры, так и за счёт радикально нового подхода к использованию пространства и пустот.

В классической композиции формы, как правило, подчиняются заданной схеме, и пустота не выявляется как равноправный элемент скульптурного языка. И хотя она служит основой для множества композиций, первостепенная роль всё же отводится твёрдым формам. В качестве примера классической композиции из творчества Мура можно привести такую скульптуру, как «Король и королева, 1954». Функция незаполненного промежутка между двумя фигурами сводится к тому, чтобы провести обособление, на базе которого возникают отношения сходства и различия. Этот промежуток полностью подчиняется соседним фигурам и не несёт в себе ни проблемного характера, ни пластической самостоятельности. В свою очередь, в скульптуре «Полулежащая фигура из двух частей, 1959», как

[470] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Op. cit. P. 77.

говорил сам Мур, «пространство между каждой из частей необычайно важно, и в той же мере является формой, что и твёрдое тело. На него следует смотреть как на форму (или фигуру), равно и как и на действительный материал»[471]. В этом случае контуры раздельных форм не только ограничивают их собственную массу, но также описывают очертания воздушного интервала между ними. Они придают ему изгибы, выпуклости и объём, который может сокращаться и расширяться, демонстрируя свою витальность по отношению к твёрдым телам. Более того, на фоне природы такой объём заполняется окружающим пейзажем и приобретает красочный силуэт, который при обходе совмещает в себе различные виды и от этого становится ещё плотнее и насыщеннее.

Скульптурные формы, рассматриваемые с точки зрения классической композиции, обособлены от пустот и индифферентны по отношению к пространству, в которое они погружены. Раздельные же формы, напротив, объединяются с пространством благодаря связующей пустоте и формируют сложную конфигурацию, которая выступает уже не как совокупность отдельных форм, но как целостная форма, тесно скреплённая с пространством. Таким образом, если раздельные формы и подчиняются композиционным связям, то сама композиционность оказывается здесь второстепенным фактором, уступающим место более фундаментальным принципам. Как известно, значимость пустот между двумя формами была осознана не только в современной скульптуре, но и, как замечает Алпатов, — отражена в античной архитектуре. Описывая храм Геры Аргивы в Пестуме, Алпатов пишет: «Если смотреть на его колонны, то заметно, что интервал между ними будет читаться как форма широкой амфоры, с лёгким расширением наверху. Это впечатление вазы достигнуто тем, что колонны храма сужаются и узкое горлышко получилось оттого, что капители наверху

[471] Henry Moore from the inside out // Ed. by Claude Allemand-Cosneau, Manfred Fath and David Mitchinsin, Munich, 1996 P. 141.

колонн сближены. Нет сомнения, что такое двоякое чтение дорического храма не случайно»[472]. Античный пример демонстрирует, что очертания фигуры, образованные на стыке двух форм, приводят к стиранию границ между пустым и заполненным пространством. Формы, заполняющие пространство, занимают в нём определённый объём, и, заполняя его, они на самом деле лишь вытесняют воздух, который прежде занимал их место и уступил им свой объём только в силу того, что он по сравнению с ними обладает меньшей плотностью. С одной стороны, это свидетельствует об однородности пространства и входящих в него форм, а с другой стороны здесь же раскрывается и неоднородность, благодаря которой возможно непрерывное движение и преобразование форм внутри пространства. Как сказано у Платона, «круговращение Вселенной, […] по причине своей закруглённости и природного стремления замкнуться на себе всё сжимает и не позволяет ни одной части пространства оставаться пустой»[473]. Таким образом, пространственные пустоты в скульптуре не могут быть пустотами в прямом смысле этого слова, поскольку имеют определённые объёмные очертания и всегда готовы уступить своё место под заполняющую их форму.

Раздельные формы используют возможности пустоты, но при этом они как бы выворачивают её наизнанку и выполняют по отношению к ней функцию обозначения. Эта функция заставляет рассматривать раздельные формы в семиотической плоскости и требует сопоставления с кубистическим коллажем, где аналогичную функцию выполняли дискретные плоскости. Розалинд Краусс пишет: «Элемент коллажа как дискретная плоскость есть ограниченная фигура; но, как таковой, он есть изображение ограниченного поля — того самого ограниченного поля, в которое он вступает, только чтобы заслонить его. Таким образом, поле внутри себя конституируется как

[472] Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции. Москва.: Искусство, 1987. С.177.

[473] Платон. Тимей // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М.:Мысль, 1990. Т.4. С. 501.

изображение своего собственного отсутствия, как указание на некое материальное присутствие, ставшее теперь в буквальном смысле невидимым»[474]. В результате, если дискретная плоскость в составе коллажа указывает на поля в двухмерном пространстве картины, то раздельные формы выполняют аналогичную функцию в скульптуре. Более того, в такой скульптуре Мура, как «Полулежащая фигура из двух частей, 1959», оба элемента действительно обладают признаками дискретности, поскольку их рудиментарные выступы и шершавые поверхности кажутся вырезанными из материального контекста, как куски бумаги в коллажах кубистов. Тем не менее, в отличие от коллажей, заслонение одной формы другой производит указание не на поля плоской картины, но на трёхмерные места, понимаемые в их телесной и пространственной обусловленности. Именно поэтому здесь нельзя полностью продолжить рассуждение Краусс, которая считает, что «коллажный элемент скрывает от глаз одно поле, чтобы предъявить изображение, представляющее другое, новое поле, но предъявить его как изображение — поверхность, являющуюся образом уничтоженной поверхности»[475]. Скрывая от глаз заслоненную форму, выступающая форма не уничтожает её, а только заимствует у неё пространственную перспективу, в которой она раскрывает собственные ракурсы; во время обхода это соотношение непрерывно меняется, и ранее заслонённая форма становится на место заслонявшей.

В скульптуре из раздельных форм восприятие зрителя направлено уже не столько на сами формы, сколько на условия их взаимодействия в пространстве. Поскольку промежуток между формами создаёт лишь условное разделение фигуры, стремящейся к целостности, каждая из её частей не скрывает и не уничтожает другой, а заслоняет её таким образом,

[474] Краусс Р. Подлинность авангарда и дргуие модернистские мифы. Москва.: Художественный журнал, 2003. С. 47.

[475] Там же.

что сама продолжается и углубляется в область, скрытую от непосредственного восприятия зрителя. Роль пространства в такой скульптуре заключается не в том, что оно проводит границу между формами (классическая композиция) или заполняет пустоты скульптуры подобно материалу (это лишь метафора), а в том, что оно включает в себя трёхмерные очертания раздельных форм и переплетает их между собой. Скульптура из раздельных форм уже не просто конституирует себя как трёхмерное образование, имеющее несколько сторон, но указывает на неизбежность трёхмерной взаимосвязи пространства и формы в той области их соприкосновения, которая, согласно Мартину Хайдеггеру, называется «местом». Как писал Хайдеггер, «скульптура — телесное воплощение мест, которые, открывая каждый раз свою область и храня её, собирают вокруг себя свободный простор, дающий вещам осуществляться в нём и человеку обитать среди вещей»[476]. В таком определении само понимание скульптуры требует радикального переосмысления, поскольку скульптура как место выполняет уже не столько пластические функции, близкие живописи или рисунку, но в большей степени раскрывает пространственные задачи, характерные для архитектуры.

Наиболее наглядно мысль Хайдеггера выражается в таком произведении Мура, как «Двойной овал, 1966–67». Эта скульптура состоит из двух практически одинаковых раздельных форм, которые обладают овальным контуром и округлым отверстием, напоминающим фрагмент тазобедренной кости **[ил. 153]**. Несмотря на такую первичную ассоциацию, скульптура предельно абстрактна и монументальна. С других ракурсов она повторяет черты человеческого лица, напоминает надвигающиеся волны и даже заячьи уши. Скульптура установлена в открытом поле без постамента и по масштабу значительно превосходит размер человеческого тела. Как и в случае

[476] Хайдеггер М. Искусство и пространство // Время и бытие: статьи и выступления [сост., вступ. ст., коммент., указ.], пер. с нем. В. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2007 С. 436.

полулежащих фигур, её раздельные формы также предполагают целостность, которая, однако, возникает не столько благодаря антропоморфному единству двух частей, сколько за счёт того, что их плавные очертания и внутренний промежуток воспроизводят процесс расслоения или деления целостной формы. Кроме того, скульптура характеризуется особой открытостью, так как помимо фронтальных отверстий она также предполагает возможность сквозного прохода, что в большей степени формирует пространственный, а не только визуальный опыт. Таким образом, скульптура открыто взаимодействует с пространством по все трём осям одновременно и, как говорил сам Мур, «здесь скорее проявляются архитектурные отношения, потому что вы проходите между двух скульптур — двух форм — и вы начинаете обитать в этих формах»[477]. Очевидно, что цитата Мура переплетается с мыслью Хайдеггера, при этом сама скульптура даёт более наглядное понимание телесного воплощения места через непосредственную интеграцию пространства и формы.

Скульптура «Двойной овал, 1966–67» создана на грани двух искусств: скульптуры и архитектуры. Так же, как и архитектурное сооружение, эта скульптура рассчитана на человеческое присутствие: она позволяет проникать внутрь и выходить наружу. Скульптура не ограничена только материальными границами и свободно впускает пространство, с которым она образует неразрывную связь в пределах общего феномена. Этот феномен формы-в-пространстве характеризует любую скульптуру независимо от автора и выражает конститутивную основу любого скульптурного высказывания. Даже при отсутствии буквального включения пространства в область скульптурной формы (через пустоты), она всё равно сохраняет неделимую связь с пространством. Форма и пустота — это не

[477] One Yorkshireman looks at his world // Directed by John Read. United Kingdom, BBC, 1967 [http://www.bbc.co.uk/archive/henrymoore/8807.shtml] «It’s more like the relationship with architecture, because one walks in between the two sculptures the two forms and you are inhabiting your shapes.»

противоположные понятия. Как писал Хайдеггер, «пустота не ничто. Она также и не отсутствие. В скульптурном воплощении пустота вступает в игру как ищуще-выбрасывающее допускание, создание мест»[478]. Скульптурная форма равносильна пустоте в том смысле, что так же как и пустота, она является местом, предполагающим возможность собственного вытеснения и заполнения. И хотя скульптурная форма имеет материальную определённость, что делает её гораздо плотнее и тяжелее воздуха, если её перенести в другую среду с более плотным или агрессивным веществом, то она станет пустотой по отношению к этому веществу. Таким образом, форма представляет собой скорее не позитивное образование, но относительную конфигурацию, которая, с одной стороны, закреплена в материале и обусловлена его субстанциональными свойствами, а с другой — занимает конкретную область пространства и, следовательно, подчиняется его трёхмерным координатам.

Понимание скульптуры как места, в котором осуществляется взаимодействие между пространством и формой, обуславливает возникновение совершенно нового диалога с человеком. Изобразительные признаки формы, воспроизводящие объекты визуального мира, отходят на второй план, и вместо этого форма раскрывает себя как ёмкость для осуществления телесного опыта. Иными словами, в ходе восприятия скульптуры как места акт узнавания сменяется актом интенционального сознания, требующего от человека всей полноты его присутствия. Скульптурное место, в отличие архитектурного, заполняется человеком без остатка: его центр тяжести соотносится с центром тяжести скульптуры, строение его каркаса отражается в её вертикальной и горизонтальной осях, ощущение плотности собственного тела переносится на тактильные свойства материала. Происходит сложный ряд взаимных перестановок, в рамках

[478] Хайдеггер М. Указ. соч. С. 437.

которого человек не только осознаёт черты воспринимаемой им формы, но и, перенося их на самого себя, обостряет знание собственного тела. Насыщенность этого диалога дополняется возможностью кругового обхода и сменой точек зрения, что ещё сильнее связывает пространство и форму, место и человека, раскрывая общее для них свойство трёхмерности.

Множественность точек зрения (ракурсы)

Восприятие трёхмерной формы предполагает возможность её кругового осмотра и осуществляется либо благодаря вращению самой формы, либо при смене точек зрения по отношению к ней. Несмотря на то, что акт восприятия скульптуры фактически выходит за рамки самого произведения и строится при соотношении с опытом зрителя и контекстом, это не противоречит тому, что процесс восприятия может заранее продумываться в форме самой скульптуры. Скульптура, понимаемая как место, притягивающее к себе окружающее пространство, предполагает область возможных значений, продуманных скульптором и подчинённых требованиям его высказывания. В творчестве Генри Мура такой подход играет одну из определяющих ролей в процессе формообразования и раскрывается как конститутивный элемент скульптурного языка.

К примеру, круговой обход скульптуры «Квадратная форма с дырой, 1967», так же, как и любой другой круглой скульптуры, предполагает выделение четырёх точек зрения, очевидно согласуемых с четырьмя сторонами света. Эти точки зрения раскрывают соответственно фронтальный, задний и два боковых ракурса скульптуры. Однако, в отличие от классического кругового обхода, в скульптуре Мура подчёркивается условность самого разделения на ракурсы, поскольку ни один из них нельзя чётко обозначить не только как фронтальный, но даже и как боковой. Название работы «Квадратная форма с дырой, 1967» отражает только самую

широкую часть скульптуры, в которой выделяется сквозное отверстие, по форме напоминающее замочную скважину **[ил. 154]**. Этот ракурс можно было бы назвать фронтальным, однако при обходе зритель сталкивается с тем, что боковая сторона скульптуры, которая, казалось бы, должна выполнять роль связующего звена, на самом деле выступает как самостоятельная форма с чётко определённым контуром. Закруглённые объёмы и волнообразный ритм, проходящий вдоль её вертикальной оси, свидетельствуют о том, что эта форма независима от предыдущей стороны и даже напоминает о биоморфных произведениях Ханса Арпа. Тем не менее иллюзия её независимости сохраняется только до перехода к следующему ракурсу, где снова открывается квадратная форма с дырой. С этой стороны, в отличие от первоначального вида, отверстие приобретает другую ориентацию и становится похожим на букву «Р». Очевидно, что именно этот ракурс предпочтительно считать фронтальным, поскольку отверстие вызывает антропоморфные ассоциации. Продолжение обхода этой скульптуры вновь открывает неожиданный боковой ракурс, не имеющий связей ни с одним из трёх предыдущих. С этой стороны раскрывается самостоятельная форма, обладающая овальным, слегка согнутым объёмом, который отдалённо напоминает бумеранг или лук. При этом контур данной фигуры включает в себя детали других ракурсов и поэтому не обладает замкнутостью противоположной формы, в отличие от которой ему присуща большая динамичность. Таким образом, каждый из ракурсов этой скульптуры оказывается в своём роде фронтальным и не подчиняется общему целому, хотя переходы между ними настолько органичны, что целостность всей скульптуры не поддаётся сомнению.

По своему принципу образования различных ракурсов скульптура «Квадратная форма с дырой, 1967» близка к скульптурам из раздельных форм. И действительно, в её строении прослеживается связь с раздельными формами, поскольку отверстие пронизывает основание квадратной формы и приводит к разделению на две половины, которые вместе с тем, обрамляя это

отверстие, соединяются в верхней части скульптуры. Таким образом, уже с этого момента происходит подготовка зрителя к выявлению двух раздельных форм, и, следовательно, как минимум двух самостоятельных ракурсов, каждый из которых приводит к образованию собственного значения. Особенно наглядно стремление к многогранной трактовке формы стало выражаться во второй половине творчества Мура, когда он отказался от предварительных набросков для скульптуры и перешёл к моделированию из глины и гипса (его последней работой, выполненной по наброску, была «Семейная группа, 1948»[479]). Впоследствии Мур скажет в одном из своих интервью: «Отличие скульптуры от живописи, её главное преимущество, заключается в том, что она может иметь сотни точек зрения. И я хочу делать скульптуру, которую не под силу описать ни одному рисунку. Потребуется сделать 30 или 40 рисунков: сверху, снизу, сбоку, отовсюду. С этого момента я хочу делать скульптуру, которую невозможно нарисовать»[480].

Множественность точек зрения представляет собой конститутивный элемент скульптурного языка, отличающий его от языка живописи. Множественность точек зрения проявляется не только в современной скульптуре, но и в любом другом виде скульптуры, поскольку она определяет основу для формирования скульптурных знаков и в принципе присуща любой трёхмерной форме. Множественность точек зрения неизбежно проявляется и в классической скульптуре, однако её предметное раскрытие требует большего усилия со стороны зрителя. В своей статье «О динамическом контексте “трехмерных” произведений изобразительного искусства» В.Н. Топоров проводит анализ скульптуры «Медный всадник», опираясь на её всестороннее восприятие. Как пишет Топоров, «именно “круговой” обход памятника с частыми остановками и фиксацией изменений образа […]

[479] Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 239

[480] Документальный фильм BBC “Private View of a Personal Collection” / Producer: John Read, 1974. [URL: https://www.bbc.co.uk/archive/henry-moore/zknnjhv] – 14 мин.

развертывает перед зрителем веер точек зрения и соответствующий ему веер ракурсов, которыми памятник “открывает” себя зрителю. Этот веер ракурсов по идее приближается к некоей “почти непрерывной” […] картине, хотя все-таки и зазоры между любыми двумя соседними ракурсами […] остаются реальностью, как это и вообще свойственно многосоставной веерной конструкции. […] Сам же “веерный” принцип […] исключает возможность постановки вопроса о “переходах”, о цене каждого из них, тем самым — о преимуществах и недостатках той или иной точки зрения и соответствующего ей ракурса объекта. Это “разыгрывание” разных проективных возможностей памятника, собственно, и восстанавливает, а тем самым и актуализирует полноту набора динамических контекстов статуи»[481]. Восприятие скульптуры как трёхмерной формы основано на двусторонней связи между скульптурой и зрителем, которая раскрывается через отношение «точка зрения — ракурс». Более того, как со стороны зрителя, так и со стороны скульптуры происходит формирование динамического контекста за счёт включения в область восприятия других объектов окружающего пространства. Неслучайно, что Топоров описывает именно скульптуру «Медный всадник», которая установлена на открытой площади и соотносится с её архитектурным ансамблем **[ил. 161]**. Без этого соотношения выявление точек зрения было бы проблематичным, ведь динамический контекст создаётся контрастным фоном, который как раз и позволяет более чётко фиксировать смену ракурса.

Как известно, Мур активно стремился к тому, чтобы его скульптура устанавливалась в открытом пространстве, вступая в соотношение с объектами окружающей природы. Тем не менее возможные точки зрения и ракурсы его скульптуры зависят не только от контекста, но определяются формой самой скульптуры. Если, к примеру, Топорову приходится

[481] Топоров В. «О динамическом контексте трехмерных произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I»// Лотмановский сборник. Вып. 1.— М.: 1995.— С. 451

прокладывать определённые маршруты к памятнику и самостоятельно находить точки зрения, в которых скульптура соприкасается с окружением, раскрывая свои ракурсы, то скульптура Мура указывает зрителю на неизбежность её обхода для полноценного восприятия. В XX веке такая новация была впервые положена в скульптуре Александра Архипенко. Как пишет Ирина Азизян, «скульптура “Боксеры”, как и “Танец” не имеет фронтальной точки зрения и не может быть постигнута без пространственного обхода вокруг неё, раскрывающего множество пространственных силуэтов со сплетёнными, арочными и выдающимися в пространство вокруг них формами»[482]. Именно отсутствие предустановленной фронтальной точки зрения позволяет современной скульптуре выстраивать открытый многогранный диалог, в основе которого лежит не столько узнавание и даже осознание скульптурной формы в её визуальной и трёхмерной полноте, сколько сам процесс динамического моделирования этой формы, происходящий при смещении точек зрения. В этом смысле Генри Мура не интересовала механика кинетической скульптуры, поскольку изменчивость формы уже отражает преломление окружающей действительности и заключает в себе потенцию к движению. Именно процесс обхода приводит форму к различным сужениям, уплотнениям, выпираниям и уклонениям, но всё это происходит в рамках имеющихся трёх измерений, которые по сути только и допускают все возможные вариации. Описывая одну из своих скульптур «Две части: трубка, 1966» **[ил. 162]**, Мур говорит о том, что для него эта работа была попыткой создать скульптуру с множеством различных ракурсов: «Одна часть отличается от другой; комбинируя их, я получаю много перестановок и комбинаций. Когда две части поставлены вместе, различия не просто удваиваются, а, как в математике, геометрически прогрессируют, производя

[482] Азизян И. Александр Архипенко. Революция в скульптуре XX века// Диалог искусств XX века: Очерки взаимодействия искусств в культуре.— М.: Издательство ЛКИ, 2008. — С. 121

бесчисленное множество точек зрения»[483]. Таким образом, скульптура Генри Мура обостряет восприятие ракурсов и выявляет их как активные формообразующие элементы скульптурного языка. На базе этих элементов образуются формы-знаки, приводящие к разным смысловым группировкам, и даже сам скульптор не всегда осознаёт их предел.

Множественность точек зрения заставляет рассматривать скульптуру не только исходя из её формального или композиционного единства, но прежде всего — в качестве пластической конфигурации, обладающей вариативной структурой и смысловым многообразием. Как писал Франкастель, «живописная композиция — это организация или, точнее, в собственном смысле конфигурация: она служит ориентиром, опорной точкой для интерпретативной деятельности зрителя, равно как и создавшего её художника. Они, так сказать, встречаются в некоем абстрактном, ирреальном, невозможном месте […]. Вырванное из небытия воображаемой конфигурацией образов, это место задаёт направления мысли, а вовсе не диктует узнавание неких стабильных ансамблей, равно доступных и для непосредственного восприятия и для памяти»[484]. Следовательно, скульптура, понимаемая как место и включающая в себя множество точек зрения, задаёт множество направлений для взаимообуславливающих и пересекающихся интерпретаций, которые побуждают зрителя к развитию пластического мышления, а не просто к разовому восприятию узнаваемой формы или сцены. Наглядный пример этому отражён в скульптуре «Замковое произведение, 1964». Данная работа предназначена для открытого пространства и предусматривает всесторонний обход **[ил. 163]**. Её высота достигает трёх метров, при этом она занимает компактный кубический объём. Форма скульптуры состоит из двух частей, которые сочетаются не композиционно, но в рамках более широкого конфигурационного единства. Стыковка верхней

[483] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P. 504

[484] Франкастель П. Фигура и место. СПБ.: 2005 С. 312

и нижней частей предполагает вращательное движение и давление сверху. Как говорил сам Мур, «для разъединения скульптуры верхнюю часть нужно поднять и повернуть в одно и тоже время»[485]. Эта скульптура сочетает в себе как статическое напряжение, так и вращательный ритм, заставляющий зрителя обойти её вокруг и мысленно сместить или разомкнуть её части.

Круговой обход позволяет выявить в этой скульптуре шесть самостоятельных ракурсов, которые весьма схематично напоминают следующие буквы латинского алфавита: Z-X-O-C-I-U. Каждый из этих ракурсов обладает замкнутым контуром и визуально представляет отдельную форму, что становится особенно наглядным при сравнении фотографий[486]. Несмотря на то, что все ракурсы объединены в рамках целостной фигуры, непредсказуемость, с которой один из них переходит в другой, свидетельствует об их полной автономии и, следовательно, раскрывает направления для выявления вариативности скульптурной формы. Ни один из этих ракурсов невозможно достроить с обратной стороны простым переносом или проецированием. Вращательный ритм разрушает логику трёхмерной симметрии. Ракурс «Z» имеет с противоположной стороны пару в ракурсе «C», ракурс «O» противоположен «U», а «X» — «I». Все они представляют независимые единицы, такие же самостоятельные, как и выбранные для них буквы латинского алфавита. Тем не менее стоит отметить, что указанные пары всё-таки имеют некоторое сходство, так как «Z» — это та же «C», в которой диагональ заменяет дугу; «O» — это «U», соединённая сверху; «I» — это «X», собранная как ножницы. Мур соединил всё эти ракурсы в одну замкнутую последовательность, которая разворачивается по мере обхода. На языке кинематографа можно было бы сказать, что переход от одного ракурса к другому сопровождается незаметными бесшовными склейками. Однако этот скрытый монтаж не имеет ничего общего с

[485] Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.) Henry Spencer Moore. New York, 1968. P.455

[486] Ibid. P. 454

комбинацией отдельных кадров и обусловлен внутренней динамикой самой скульптуры. Во всех трёх измерениях её пронизывает общий ритм сцепления и скручивания, за счёт которого она соединяется и распадается в рамках целостной конфигурации.

Вариативность этой скульптуры приводит к образованию целого пучка возможных коннотаций, отсылающих к области как визуального, так и телесного опыта. С того ракурса, где видно широкую площадь стыковки верхней и нижней части (ракурс «C»), возникает ощущение притяжения: верхняя часть давит на нижнюю, как стопа слона — на уходящую под неё землю. При переходе от ракурса «U» к «Z» видно, как верхняя часть входит в обхватывающую её нижнюю, что напоминает локтевой сустав. Вид «I», находящийся между «C» и «U», напоминает лаконичный обелиск. «X» представляет собой средоточие перекрёстного ритма: нижняя часть скульптуры обладает мягкими криволинейными чертами, повторяющими форму большого пальца, тогда как верхняя часть выступает как рычаг. С этого ракурса возникает стремление повернуть замковый механизм, приложив разнонаправленные усилия. В центре ракурса «O» и «U» находится отверстие (напоминающее ушную раковину), оно втягивает взгляд зрителя внутрь и заставляет его приблизиться к скульптуре. Однако функция отверстия не ограничивается только его ассоциативными возможностями и заключается в том, чтобы соединять все ракурсы скульптуры в криволинейном изгибе своего контура. Отверстие выполняет роль бестелесного ядра, по отношению к которому определяется сложная вариативная конфигурация. Не отверстие врезано в массу материала, но вся скульптура огибает его и преломляется вокруг него, демонстрируя полную свободу пластического языка в трёхмерном мышлении.

Несмотря на то, что стремление отразить множественность точек зрения присутствует практически в каждой скульптуре Мура, в его творчестве также встречается ряд работ, где проявляется обратная тенденция,

направленная к сокращению возможных точек зрения. В серии так называемых «острых» скульптур, включающей «Лезвие ножа из двух частей, 1962-64» **[ил. 164]**, Мур ограничил количество точек зрения всего до двух, оставив только вид спереди и вид сзади. Сохраняя возможность кругового обхода, эта скульптура тем не менее лишена вида сбоку, который представляет собой только грань на стыке двух фронтальных плоскостей. Острие этой грани полностью исключает самостоятельность бокового ракурса и психологически даже заставляет ускорить переход к противоположной стороне. Такой приём напоминает использование дыры, которая устанавливает моментальный контакт с обратной стороной. Однако цена этого ускоренного перехода заключается в том, что скульптура утрачивает одно из своих измерений и приобретает характер двустороннего рельефа. При ближайшем рассмотрении становится видно, что Мур не только стремился скрыть её трёхмерность, но и сознательно придал ей такие черты, которые сближают эту скульптуру с живописью.

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова» (РГХПУ им. С.Г. Строганова)

На правах рукописи

Островский Илья Вадимович

ПРОБЛЕМА СКУЛЬПТУРНОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ МУРА

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II

Иллюстративное приложение

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Кошелев Георгий Константинович

Москва
2026

Список альбома иллюстраций

ил. 1 «Женщина с поднятыми руками, 1924-25», хорнтонский камень, 48.2 х 21 х 15.7, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 2 «Материнство, 1924», хорнтонский камень, 19.8 х 13.5 х 15, Художественная галерея города Лидс, Великобритания

ил. 3 «Мать и дитя 1924-25», хорнтонский камень, 64 х 41 х 69, Художественная галерея, Манчестер, Великобритания

ил. 4 «Сидящий вельможа», Британский Музей

ил. 5 рисунок "Мать и дитя, 1924" уголь, кисть и вода (55.8 х 38.1 см.), частная коллекция

ил. 6 А. Джакометти «Подвешенный шар, 1931», гипс и металл, 60.6 х 35.6 х 36.1 см., Фонд Альберто и Аннетт Джакометти, Париж

ил. 7 «Тотемная голова, 1968», бронза 245.8 х 134.1 х 125.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 8 «Торс,1967», бронза, высота 107 см., скульптурный парк, Канзас, США

ил. 9 «Полулежащая фигура, 1929», хорнтонский камень, длина 83.8 см., Художественная галерея города Лидс, Великобритания

ил. 10 Чак-Мол (XI-XIIвв.) камень, 156 х 109 х 80 см., Национальный музей Антропологии, Мексика

ил. 11 «Полулежащая фигура, 1936» длина 106.7 см, Художественная галерея города Вейкфилд, Великобритания

ил. 12 П. Пикассо «Источник, 1921», холст, масло; 64 х 90 см., Музей современного искусства, Стокгольм, Швеция

ил. 13 Микеланджело «Утро» (1520-1534), мрамор, гробница Лоренцо Медичи, церковь Сан Лоренцо, Флоренция, Италия

ил. 14 «Полулежащая фигура, 1931», длина 43.3 см, Национальный институт изящных искусств, Мехико, Мексика

ил. 15 «Женщина со скрещенными ладонями», травертин (51 х 34 х 16 см.), Музей изобразительных искусств, Тель-Авив, Израиль

ил. 16 Г. Мур «Объект для удержания, 1930» дерево, длина 33 см, Поместье Рокфеллера «Кайкут», США

ил. 17 А. Джакометти «Нежелательный объект, 1931» бронза, 15,1 х 47,9 х 11,8 см, Фонд Альберто и Аннетт Джакометти, Париж

ил. 18 «Три шипа, 1939-40», бронза, 140 х 190 х 95 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 19 «Овал с шипами, 1968-70» высота 332 см., галерея искусств, Билефельд, Германия

ил. 20 «Полулежащая фигура из трёх частей №2: опора моста, 1963», бронза 104.9 х 247 х 110.3 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 21 «Шлем, 1939-40», олово, высота 29.2 см., Национальная галерея современного искусства, Эдинбург, Шотландия

ил. 22 Ж. Буафар «Большой палец ноги», журнал Документы #6, 1929

ил. 23 «Люди в бомбоубежище, 1941», графит, чернила, карандаш, бумага; 38 х 56.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 24 «Мадонна с младенцем, 1943-44», коричневый хорнтонский камень, высота 149.9 см., церковь св. Матфея, Нортхэмптон, Великобритания

ил. 25 «Семейная группа, 1948-49», высота 152 см, школа Барклей в городе Стивенэйдж, Великобритания

ил. 26 «Идеи для скульптуры: трансформация костей, 1932» бумага, карандаш; 23.6 см х 19.5 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 27 «Полулежащая фигура, 1930», зеленый хорнтонский камень, длина 88.8 см., Национальная галерея, Оттава, Канада

ил. 28 Джотто «Рождество Иоана Крестителя, 1320», 280 х 450

см, капелла Перуцци церкви Санта-Кроче во Флоренции.

ил. 29 «Задрапированная сидящая женщина, 1957-58», высота 185 см, Музей фон дер Хейдт, Вуппераль, Германия

ил. 30 «Полулежащая задрапированная женщина, 1957-58», длина 208.5, центр визуального искусства Сейнсбери, Норвич, Великобритания

ил. 31 Эндрю Уайет «Мир Кристины, 1948», доска, темпера, 89 х 123 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 32 Мазаччо «Св. Петр исцеляет больного своей тенью 1426-27», 230х162, капелла Бранкаччи церкви Санта-Кроче во Флоренции

ил. 33 «Мадонна с младенцем, 1948¬–49», хорнтонский камень, высота 122 см, церковь Девы Марии, Бархам, Великобритания

ил. 34 «Алтарь из травертина, 1973-1987», травертин, диаметр 255 см, церковь Св. Стефана на Уолбруке, Лондон, Великобритания

ил. 35 «Мать и дитя, 1983», травертин, высота 183 см, собор Св. Павла, Лондон, Великобритания

ил. 36 «Головы короля и королевы, 1953» коршемский камень, 35.5 см, Приходская церковь Св. Андрея, Мач Хэдем, Великобритания

ил. 37 «Модели для головы короля и королевы», фотография опубликована в книге Moore H., Hedgecoe J. Henry Spencer Moore.— N.Y., 1968.— P.208-209

ил. 38 «Вертикальный мотив №1, 1955-56», бронза, высота 335 см, поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания

ил. 39 «Вертикальный мотив №2» и «№7», бронза, высота 335 см., Форт Уорт, США

ил. 40 М. Грюневальд «Распятие, 1515», дерево, масло 269 х 307 см, музей Унтерлинден, Кольмар, Франция

ил. 41 Ф. Бэкон «Живопись, 1946», 197.8 х 132.1 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 42 Мазаччо «Мадонна с младенцем, 1426», Национальная Галерея, Лондон, Великобритания

ил. 43 Микеланджело «Пьета Ронданини, 1555-1564», мрамор,

195 см, замок Сфорца, Милан, Италия

ил. 44 «Король и королева, 1952-53», бронза, высота 163 см, поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания [Фотография с ретроспективной выставки Генри Мура, прошедшей во Флоренции в 1972 году]

ил. 45 Модели для скульптуры «Мадонна с младенцем», фото из архива Генри Мура, Мач Хэдем, Великобритания

ил. 46 «Диона и Афродита» 438-432 до н.э., высота 133 см, длина 233 см., Британский музей, Лондон, Великобритания

ил. 47 «Задрапированная полулежащая фигура, 1952-53», бронза, длина 169 см, музей Хишхорна, Вашингтон, США

ил. 48 «Задрапированный торс, 1953», бронза, 89 см., Галерея Ференс, Городской центр, Халл, Великобритания

ил. 49 «Три стоящие фигуры, 1948», высота 213 см., Бэтерси парк, Лондон, Великобритания

ил. 50 «Нереида», 390-380 до н.э., высота 137 см. Британский музей, Лондон, Великобритания

ил. 51 «Разбомбленные здания и мать обнимающая ребёнка, 1940-41», ручка, чернила, графит, желтый восковый карандаш и акварель; 18.8 x 16.6 см., Британский музей, Лондон, Великобритания

ил. 52 «Женщины и дети в метро, 1940», мел, белила 27.9 x 38.1 см., Имперский военный музей, Лондон, Великобритания

ил. 53 «Перспектива в бомбоубежище: Ливерпуль стрит, 1941», бумага, карандаш, чернила, воск, акварель, 48.3 x 43.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобританияил. 55 «Сидящий воин, 1953-54», бронза, 155 см, Бирмингемский музей, Великобритания

ил. 54 «Сидящий воин, 1953-54», бронза, 155 см, Бирмингемский музей, Великобритания

ил. 55 «Упавший воин, 1956-57», бронза, 147.5 см, Пинакотека современности, Мюнхен, Германия

ил. 56 Э. Фринк «Мертвая курица, 1957», бронза 13 x 60 x 33.5

см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 57 Э. Фринк «Торс, 1958», бронза 35 х 97 х 32 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 58 Б. Мидоус «Упавшая птица, 1958», бронза, 17 х 46 х 23 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 59 К. Армитаж «Фигура, лежащая на боку (No.5), 1957», бронза, 38.1 х 82.5 х 22.3 см, Коллекция совета по искусству в Саутбанк центре, Лондон, Великобритания

ил. 60 «Полулежащий воин, 1952-53», бронза (отлита в 1971), 8.4 х 19.7 х 7.9 см., Художественная галерея Онтарио, Торонто, Канада

ил. 61 «Сраженный воин с щитом» с восточного фронтона храма Афины Афайи на о. Эгине, 490-480 гг. до н.э., мрамор, Глиптотека, Мюнхен, Германия

ил. 62 «Чупикуаро», окрашенная терракота, высота 31 см., музей на набережной Браннли, Париж, Франция

ил. 63 Ман Рей «Без названия» (Шляпа), журнал Минотавр выпуск 1933 года

ил. 64 «Мать и дитя, 1922», портлендский камень, 27.9 см., частная коллекция

ил. 65 «Полулежащая фигура, 1946», вяз, 190.5 см, частное собрание

ил. 66 «Мать и дитя, 1953», бронза 51 х 23 х 23.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 67 «Мать и дитя, 1936», анкастерский камень, 50 х 31 х 28 см, Британский совет, Лондон

ил. 68 «Сосущий младенец, 1927», бетон, длина 43.2 см., (фотография 1927 г.), местоположение неизвестно

ил. 69 «Сосущий младенец, 1930», алебастр, 19.7 см, галерея Паллант хаус, Чичестер, Великобритания

ил. 70 «Мать и дитя: сидячий блок, 1983-84», бронза, высота 244 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 71 «Две формы, 1934» дерево пинкадо основание из дуба (27.9 х 54.6 х 30.8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 72 Джорджоне «Спящая Венера, 1510», масло, 108 х 175 см., Галерея старых мастеров, Дрезден, Германия

ил. 73 «Полулежащая фигура, 1982», бронза, 236 см., Перри Грин, Великобритания

ил. 74 «Полулежащая фигура, 1938» хорнтонский камень, 88.9 х 132.7 х 73.7, галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 75 Уильям Дайс «Залив Пегуэлл, Кент воспоминание о 5 октября 1858, 1858-60», масло, 63.5 х 88.9 см., галерея Тейт Британ, Лондон Великобритания

ил. 76 «Формы кости: полулежащие фигуры, 1930», карандаш, 27.3 х 18 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 77 «Полулежащая фигура, 1958-59 №1», бронза, 193 см, поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания

ил. 78 «Полулежащая фигура, 1945», бронза (длина 38.4 см.), Мемориальный музей Аллена, Оберлин, США

ил. 79 «Полулежащая фигура 1969-70», бронза (длина 343 см.), Художественный музей Тель-Авива, Израиль

ил. 80 «Полулежащая фигура: рука, 1979», бронза (длина 221 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 81 «Полулежащая форма, 1966», белый мрамор, 114 см., музей Нортон Саймон, Пасадена, США

ил. 82 «Рабочая модель для стоящей внутренней и внешней формы, 1951», бронза, высота 62 см, музей изобразительных искусств, Базель, Швейцария

ил. 83 «Стоящая внутренняя и внешняя формы, 1952-53», гипс, 1956 х 679 х 692, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 84 «Стоящая внутренняя и внешняя формы, 1953-54», вяз (262 х 86.36 х 944 см.), галерея Олбрайт-Нокс, Буффало

ил. 85 «Рабочая модель для полулежащей внутренней и внешней

формы, 1951», бронза, 33 х 52 х 17.1см, Коллекция совета по искусству в Саутбанк центре, Лондон, Великобритания

ил. 86 «Полулежащая фигура: внешняя форма, 1953-54», бронза, длина 213.5 см, Израильский музей, Иерусалим, Израиль.

ил. 87 «Маланган» XIX в., Папуа Новая-Гвинея, Британский музей, Лондон, Великобритания

ил. 88 «Формы внутри форм», 1935, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 89 Д. Эпштейн «Человеке на отбойном молотке, 1913-14», бронза, 70.5 х 58.4 х 44.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 90 Фабре де Лагранж «Струнная модель поверхностей, 1872», Музей науки, Лондон

ил. 91 «Струнная фигура, 1937», дерево вишня и струны на подставке из дуба, музей Хишхорна, Вашингтон, США

ил. 92 «Корзинка с птицей, 1939», железное дерево и струны, 37.4 х 42.0 х 26.0 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 93 «Невеста, 1939-40», свинец и медные струны, 23.8 х 10.3 х 10 cm, Музей современного искусства, Нью-Йорк, США

ил. 94 «Стоящие фигуры, 1940», карандаш, уголь, восковый карандаш, цветной карандаш, акварель, белила, чернила, гуаш, 26.7 х 18.1, галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 95 Рисунок «Шлем, 1939»

ил. 96 «Стоящая фигура под укрытием, 1975», (увеличена 1983), бронза, 183см х 203.2см х 228.6 см, музей Кимбелл, Даллас, США

ил. 97 «Рисунок по скульптуре Венера Гримальди, 1926», карандаш, белила, 22.3 х 17 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 98 «Три стоящие фигуры, 1948», камень дарли дэйл, высота 213.4 см., Бэтерси парк, Лондон, Великобритания

ил. 99 «Стоящая фигура, 1950», бронза, высота 221 см., поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания

ил. 100 «Идеи для скульптуры: внутренняя и внешняя формы, 1948», акварель, гуаш, восковый карандаш, чернила, бумага, 29.2 x 24.1 см., Художественный музей Смит колледжа, Нортхемптон, США

ил. 101 Адольф фон Гильдебрандт (1847-1921) «Юноша, 1881-84», мрамор, Национальная галерея, Берлин, Германия

ил. 102 «Камни в ландшафте, 1936», уголь, акварель, чернила, 55.9 x 38.1 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 103 Камни в саду Генри Мура со «Скульптурой, 1937», Марли, Кент, Великобритания (фотография из архива Генри Мура)

ил. 104 «Толпа людей, смотрящая на вертикально стоящий объект, 1942», карандаш, уголь, воск, акварель, белила, чернила, 43.2 x 55.9, Британский музей, Лондон, Великобритания

ил. 105 «Девушка, читающая женщине с ребёнком, 1946», карандаш, воск, акварель, белила, чернила, 44.5 x 61 см., частная коллекция (подготовительный рисунок был создан в 1942 г. См. Causey A. The Drawings of Henry Moore.— Farnham, 2010.— p.130-131)

ил. 106 Р. Магритт «Состояние человека, 1933», холста, масло, 100 см x 81 см, Национальная галерея, Вашингтон, США

ил. 107 «Фигуры в художественной галерее, 1943», карандаш, воск, акварель, белила, чернила, 48 x 51 см., частная коллекция

ил. 108 «Полулежащая фигура, 1963-65», бронза, высота 544 см., Линкольн центр исполнительских искусств, Ньй-Йорк

ил. 109 «Стоящая фигура: лезвие ножа, 1961», бронза, высота 358 см., Национальный музей изобразительных искусств, Осака, Япония

ил. 110 «Большая стоящая внутренняя и внешняя формы, 1952-53», (увеличение 1981-82), бронза, высота 673 см, фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 111 «Стоящая внутренняя форма, 1952-53» (увеличена 1981-82), бронза, высота 498 см, Чикагский институт искусств, Чикаго, США

ил. 112 «Вертикально стоящая внутренняя/внешняя форма: цветок, 1951», бронза, 76,5 см, Музей под открытым небом, Хаконе, Япония

ил. 113 «Мать и дитя, 1931», камберлендский алебастр, 44.4 x 22.7 x 17.5 см., музей Хишхорна, Вашингтон, США

ил. 114 П. Пикассо «Анатомия, 1932», воспроизведены в журнале Минотавр в 1933 году, №1 pp.36-37

ил. 115 «Полулежащая фигура из четырёх частей, 1972-73», бронза, длина 402 см., Художественный музей Гарварда, Кэмбридж, США

ил. 116 К. Бранкузи «Спящая муза, 1910», бронза, 17.1 x 24.1 x 15.2 см., Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США

ил. 117 «Король и королева, 1952-53», бронза, высота 163 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания.

ил. 118 М. Эрнст «Король играет с королевой, 1944», бронза (отлита в 1954), 97.8 x 83.8 x 52.1 см., Музей современного искусства, Нью-Йорк, США

ил. 119 «Три купальщицы после Сезанна, 1978», бронза, длина 30.5 см, фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 120 П. Сезанн «Три купальщицы, 1873-77», холст, масло; 30.5 x 33см., коллекция Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 121 «Девочка, 1932», самшит (высота 32 см.), Художественный музей, Даллас, США

ил. 122 Подготовительная модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957, глина

ил. 123 Подготовительная модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957, гипс

ил. 124 «Полулежащая фигура, 1957-58», травертин (длина 508 см.) штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж, Франция

ил. 125 «Рабочая модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957», бронза, отливка 1959-61 гг. (144 x 244 x 122 см.) галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 126 «Полулежащая фигура из двух частей №2, 1960», бронза, 125 x 290 x 137.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания

ил. 127 К. Монэ «Скальные ворота Этрета, 1883», холст масло, 65.4 х 83 см., Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США

ил. 128 «Большой торс: арка, 1962-63», бронза, высота 198.4 см, (увеличена в 1969 году до 610 см), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 129 Пикассо «Чтение (Мария Тереза), 1932»: доска, масло. (65.5 х 51 см.) частная коллекция

ил. 130 Б. Мидоус «Фигура женщины, 1950»

ил. 131 «Голова животного, 1951» гипс (27 х 26 х 29.5 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 132 «Полулежащая фигура из двух частей №1, 1958-59», бронза, длина 193 см, школа искусств Челси, Лондон, Великобритания

ил. 133 Х. Миро «Натюрморт со старым ботинком, 1937» холст, масло (83 х 116.8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 134 «Нагромождённые арки, 1973», бронза, длина 550 см., площадь перед собором Св. Карла, Вена, Австрия

ил. 135 О. Роден «Торс идущего человека», бронза (высота 84.2 см), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 136 «Женщина, 1957-58», бронза (144.1 х 79.1 х 92.1), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 137 «Собака, 1922», мрамор (высота 17.8 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 138 А. Годье-Бржешка «Красный танцор, 1913», красный камень (43.2 х 22.9 х 22.9 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 139 «Мать и дитя 1924-25», хорнтонский камень, 64 х 41 х 69, Художественная галерея, Манчестер, Великобритания

ил. 140 А. Архипенко «Мадонна в скалах, 1912», бронза, 52.1 см., Национальный музей Уэльса, Кардиф, Великобритания

ил. 141 «Мать и дитя, 1936», («Tate, 2010» + Hedgecoe)

ил. 142 «Голова, 1936»

ил. 143 А.Джакометти «Голова/череп, 1934», гипс, высота 18.4, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США

ил. 144 «Полулежащие соединённые формы, 1969», бронза, (длина 213 см.), Галерея изобразительных искусств, Аделаида, Австралия

ил. 145 «Скульптура из трёх частей: позвонки, 1968-69», бронза, длина 750 см, 1001 4-ая авеню, Сиэтл, США

ил. 146 «Мать и дитя, 1939», бронза, струны, высота 19.1 см, Художественный музей Гарварда, Кэмбридж, США

ил. 147 «Композиция, 1932» африканский камень на базе из дуба (44.5 x 45.7 x 29.8 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 148 Микеланджело «Ангел с канделябром, 1494-95», мрамор, 55 см., Базилика Сан Доменико, Болонья, Италия

ил. 149 А. Архипенко «Идущая женщина, 1912», бронза (отливка 1950 года), Изобразительный музей Денвера, Денвер, США

ил. 150 «Полулежащая фигура, 1930», железный камень, длина 17.1 см, центр визуального искусства Сейнсбери, Норвич, Великобритания

ил. 151 «Девочка со сложенными ладонями, 1930», камберлендский алебастр (42.5 x 30 x 23.5 см.), Британский совет, Лондон

ил. 152 «Полулежащая фигура, 1939», вяз (длина 194.4 см.), Институт изобразительных искусств, Детройт, США

ил. 153 «Двойной овал, 1966», бронза, длина 550 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 154 «Квадратная форма с дырой, 1969», черный мрамор (длина 141 см.), фонд Барталоме Марча, Пальма-де-Майорка, Испания

ил. 155 А. Архипенко «Причёсывающаяся женщина, 1915», бронза, (35 x 8.3 x 8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 156 «Полулежащую фигуру: фестиваль, 1951», бронза (длина 228.5 см.), Национальная галерея современного искусства, Эдинбург, Шотландия

ил. 157 «Большой торс: арка, 1962-63», бронза, высота 198.4 см.,

Музей современного искусства, Нью-Йорк

ил. 158 «Полулежащая фигура из трёх частей №2, 1961-62», бронза (169.3 x 280.1 x 136.6 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 159 «Композиция, 1931» хортонский камень (), Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 160 «Композицию из четырёх частей: полулежащая фигура, 1934», камберлендский алебастр (17.5 x 45.7 x 20.3 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 161 Этьен-Морис Фальконе «Памятник Петру Великому (Медный всадник), 1768-82», бронза каменный постамент, Сенатская площадь, Санкт-Петербург, Россия

ил. 162 «Две части: Трубка, 1966», бронза (48.9 x 94 x 48 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания

ил. 163 «Замковое произведение, 1963-64», стекловолокно (высота 290 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

ил. 164 «Лезвие ножа из двух частей, 1962-64» бронза, высота 366 см., Лондон, Площадь парламента



ил. 1 «Женщина с поднятыми руками, 1924-25», хорнтонский камень, 48.2 x 21 x 15.7, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 2 «Материнство, 1924», хорнтонский камень, 19.8 x 13.5 x 15, Художественная галерея города Лидс, Великобритания



ил. 3 «Мать и дитя 1924-25», хорнтонский камень, 64 х 41 х 69, Художественная галерея, Манчестер, Великобритания



ил. 4 «Сидящий вельможа», Британский Музей



ил. 5 рисунок «Мать и дитя, 1924» уголь, кисть и вода (55.8 х 38.1 см.), частная коллекция



ил. 6 А. Джакометти «Подвешенный шар, 1931», гипс и металл, 60.6 х 35.6 х 36.1 см., Фонд Альберто и Аннетт Джакометти, Париж



ил. 7 «Тотемная голова, 1968», бронза 245.8 х 134.1 х 125.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



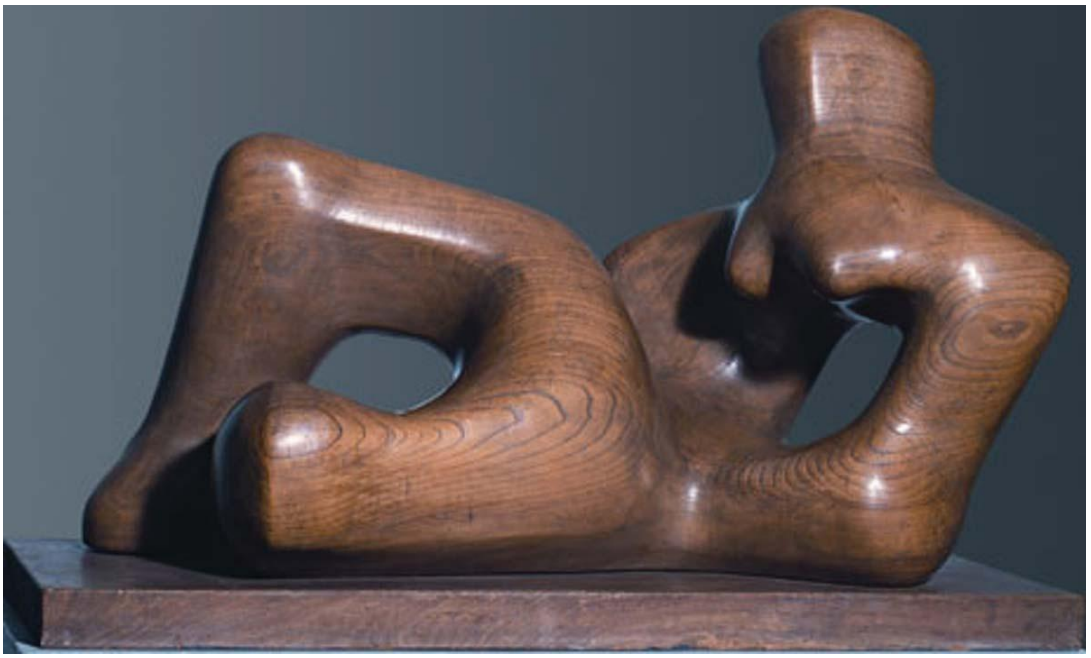
ил. 8 «Торс,1967», бронза, высота 107 см., скульптурный парк, Канзас, США



ил. 9 «Полулежащая фигура, 1929», хорнтонский камень, длина 83.8 см., Художественная галерея города Лидс, Великобритания



ил. 10 Чак-Мол (XI-XIIвв.) камень, 156 x 109 x 80 см., Национальный музей Антропологии, Мексика



ил. 11 «Полулежащая фигура, 1936» длина 106.7 см, Художественная галерея города Вейкфилд, Великобритания



ил. 12 П. Пикассо «Источник, 1921», холст, масло; 64 х 90 см., Музей современного искусства, Стокгольм, Швеция



ил. 13 Микеланджело «Утро» (1520-1534), мрамор, гробница Лоренцо Медичи, церковь Сан Лоренцо, Флоренция, Италия



ил. 14 «Полулежащая фигура, 1931», длина 43.3 см, Национальный институт изящных искусств, Мехико, Мексика



ил. 15 «Женщина со скрещенными ладонями», травертин (51 х 34 х 16 см.), Музей изобразительных искусств, Тель-Авив, Израиль



ил. 16 Г. Мур «Объект для удержания, 1930» дерево, длина 33 см, Поместье Рокфеллера «Кайкут», США



ил. 17 А. Джакометти «Нежелательный объект, 1931» бронза, 15,1 х 47,9 х 11,8 см, Фонд Альберто и Аннетт Джакометти, Париж



ил. 18 «Три шипа, 1939-40», бронза, 140 х 190 х 95 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



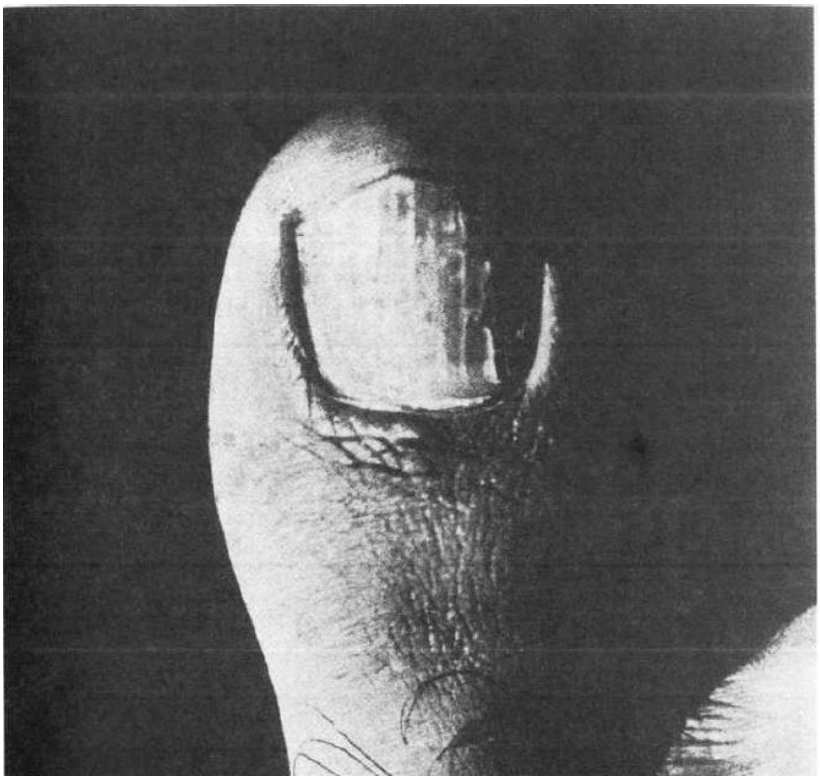
ил. 19 «Овал с шипами, 1968-70» высота 332 см., галерея искусств, Билефельд, Германия



ил. 20 «Полулежащая фигура из трёх частей №2: опора моста, 1963», бронза 104.9 x 247 x 110.3 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 21 «Шлем, 1939-40», олово, высота 29.2 см., Национальная галерея современного искусства, Эдинбург, Шотландия



ил. 22 Ж. Буафар «Большой палец ноги», журнал Документы #6, 1929



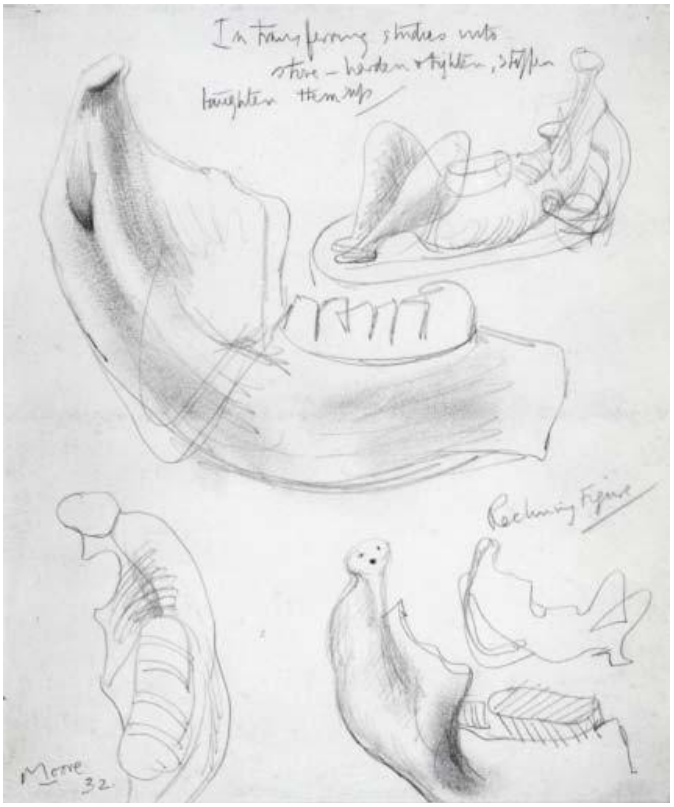
ил. 23 «Люди в бомбоубежище, 1941», графит, чернила, карандаш, бумага; 38 x 56.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 24 «Мадонна с младенцем, 1943-44», коричневый хорнтонский камень, высота 149.9 см., церковь св. Матфея, Нортхэмптон, Великобритания



ил. 25 «Семейная группа, 1948-49», высота 152 см, школа Барклей в городе Стивенэйдж, Великобритания



ил. 26 «Идеи для скульптуры: трансформация костей, 1932» бумага, карандаш; 23.6 см x 19.5 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



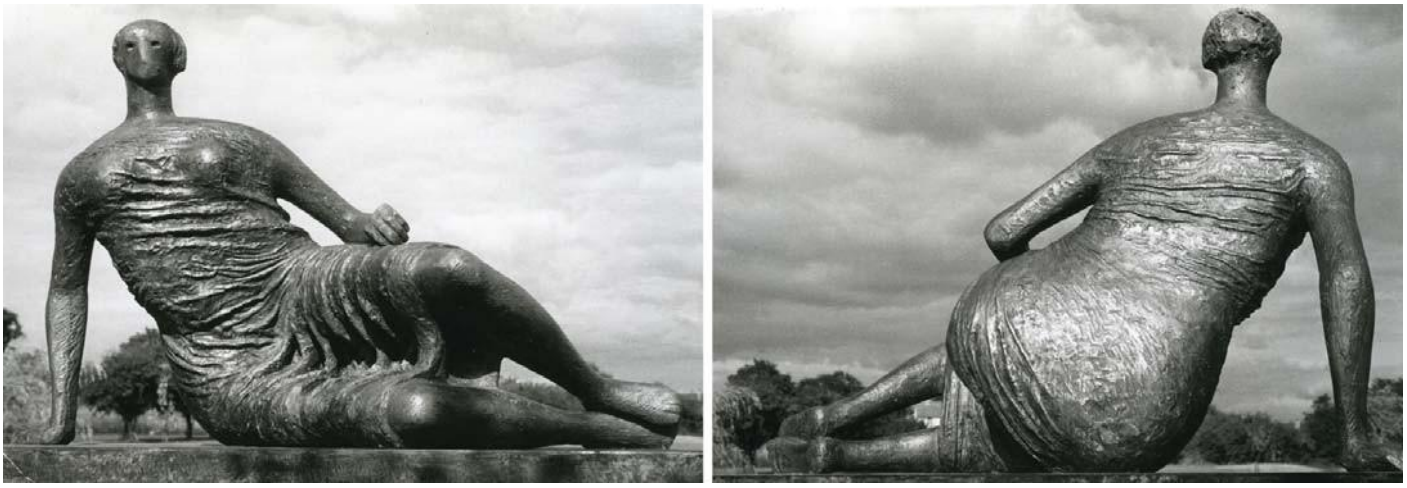
ил. 27 «Полулежащая фигура, 1930», зеленый хорнтонский камень, длина 88.8 см., Национальная галерея, Оттава, Канада



ил. 28 Джотто «Рождество Иоана Крестителя, 1320», 280 х 450 см, капелла Перуцци церкви Санта-Кроче во Флоренции.



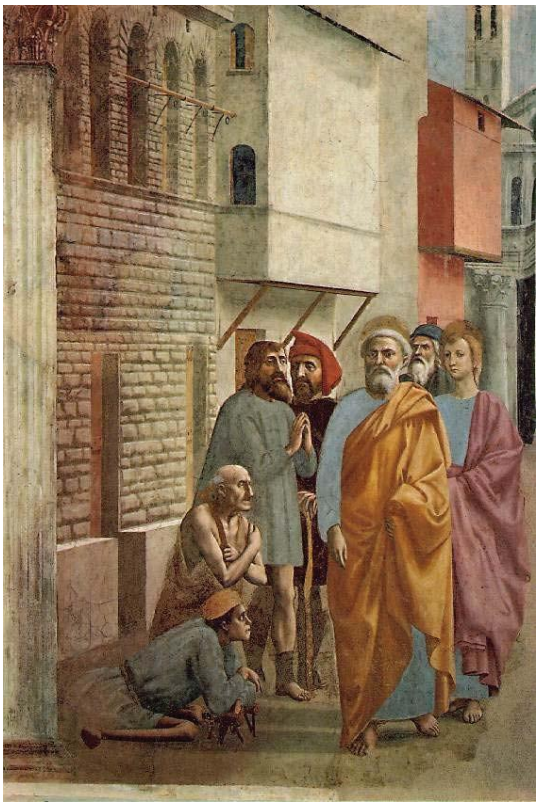
ил. 29 «Задрапированная сидящая женщина, 1957-58», высота 185 см, Музей фон дер Хейдт, Вуппераль, Германия



ил. 30 «Полулежащая задрапированная женщина, 1957-58», длина 208.5, центр визуального искусства Сейнсбери, Норвич, Великобритания



ил. 31 Эндрю Уайет «Мир Кристины, 1948», доска, темпера, 89 х 123 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 32 Мазаччо «Св. Петр исцеляет больного своей тенью 1426-27», 230х162, капелла Бранкаччи церкви Санта-Кроче во Флоренции



ил. 33 «Мадонна с младенцем, 1948¬–49», хорнтонский камень, высота 122 см, церковь Девы Марии, Бархам, Великобритания



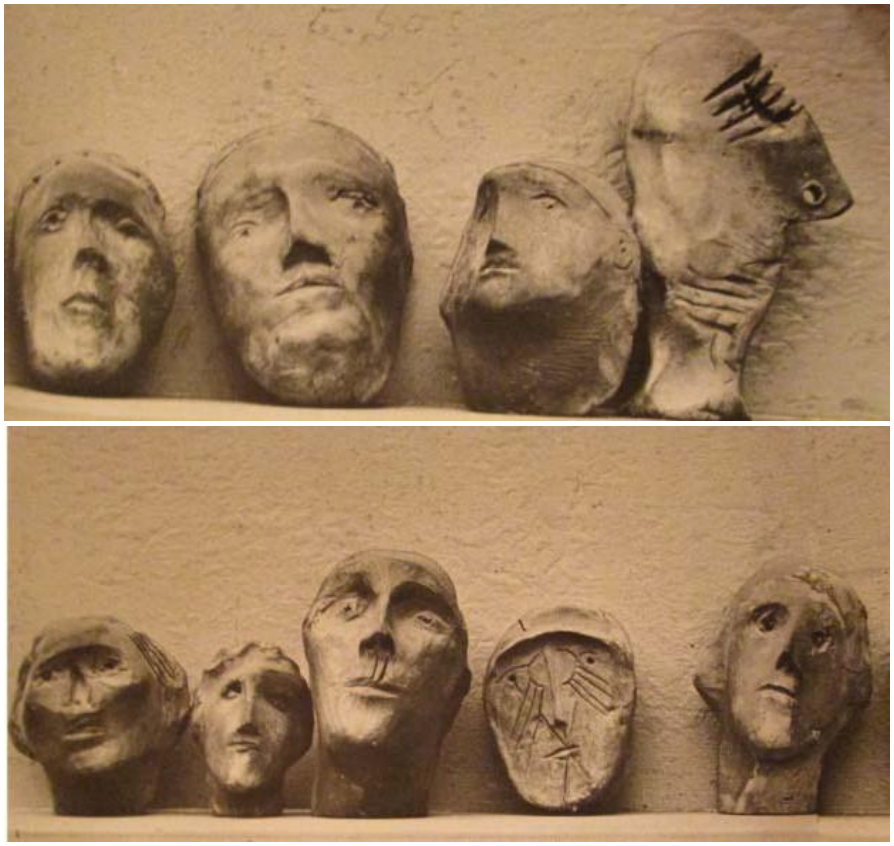
ил. 34 «Алтарь из травертина, 1973-1987», травертин, диаметр 255 см, церковь Св. Стефана на Уолбруке, Лондон, Великобритания



ил. 35 «Мать и дитя, 1983», травертин, высота 183 см, собор Св. Павла, Лондон, Великобритания



ил. 36 «Головы короля и королевы, 1953» коршемский камень, 35.5 см, Приходская церковь Св. Андрея, Мач Хэдем, Великобритания



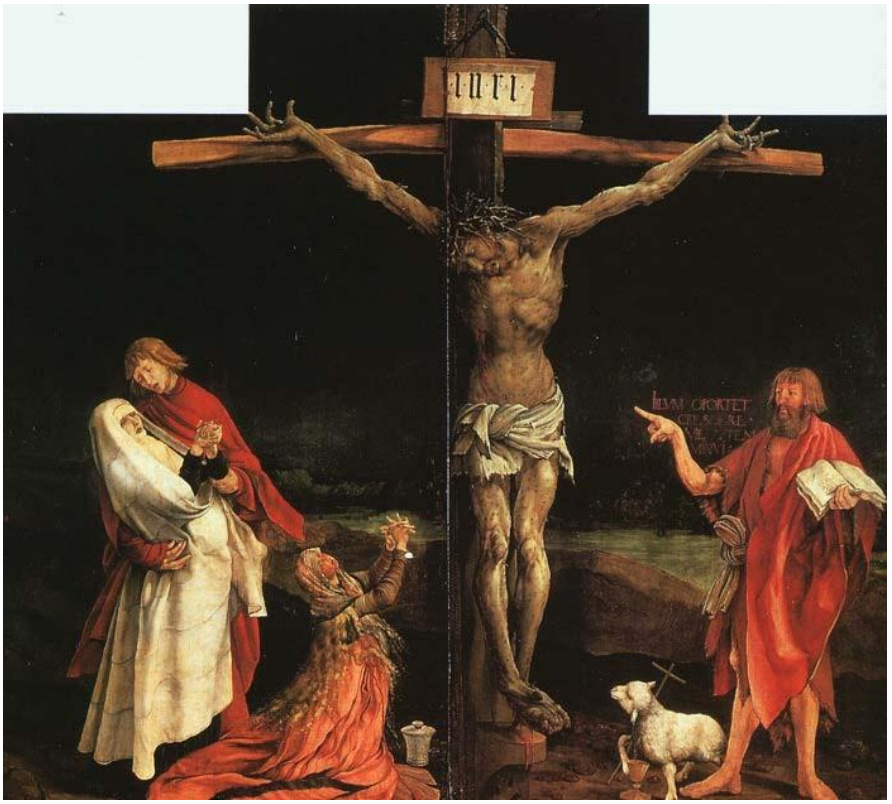
ил. 37 «Модели для головы короля и королевы», фотография опубликована в книге Moore H., Hedgecoe J. Henry Spencer Moore.— N.Y., 1968.— P.208-209



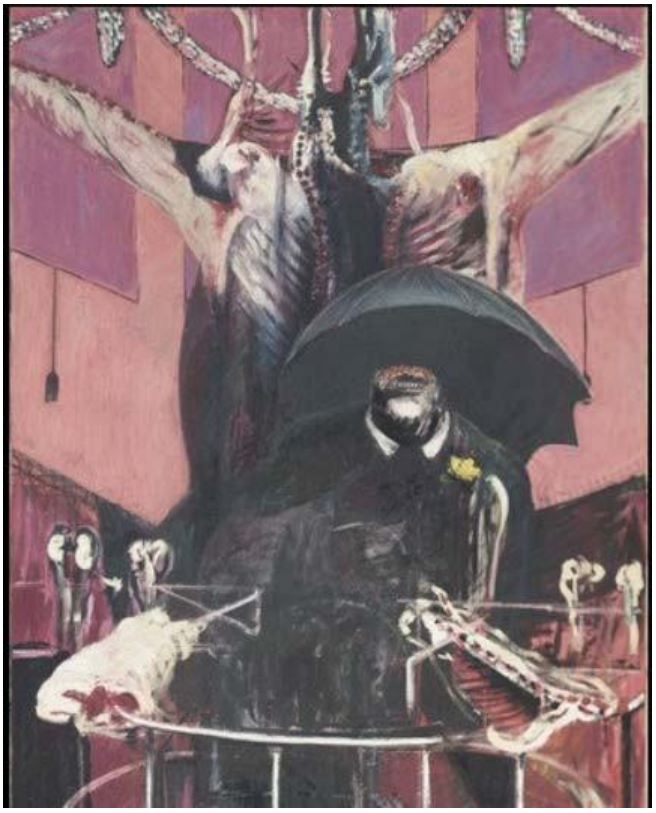
ил. 38 «Вертикальный мотив №1, 1955-56», бронза, высота 335 см, поместье Глен-килн, Дамфрис, Великобритания



ил. 39 «Вертикальный мотив №2» и «№7», бронза, высота 335 см., Форт Уорт, США



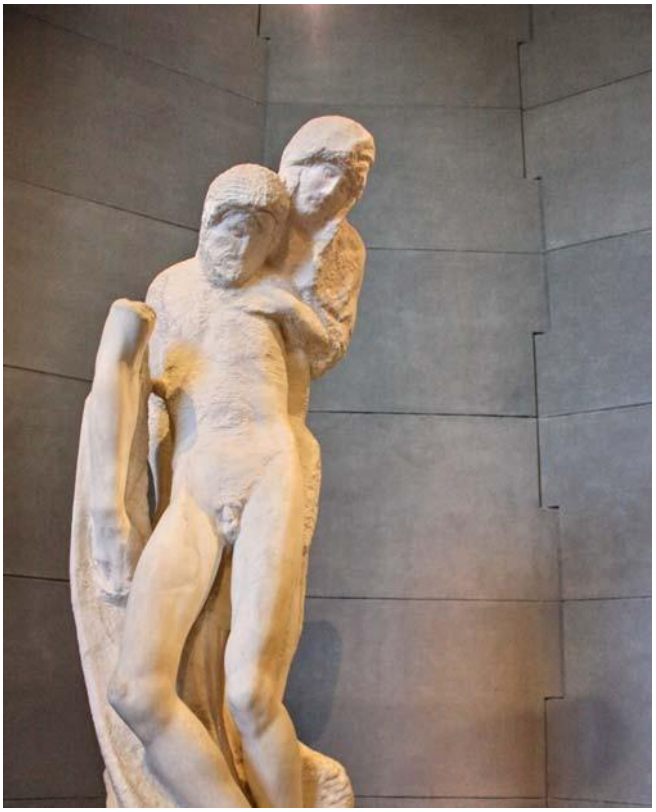
ил. 40 М. Грюневальд «Распятие, 1515», дерево, масло 269 х 307 см, музей Унтерлинден, Кольмар, Франция



ил. 41 Ф. Бэкон «Живопись, 1946», 197.8 x 132.1 см, Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 42 Мазаччо «Мадонна с младенцем, 1426», Национальная Галерея, Лондон, Великобритания



ил. 43 Микеланджело «Пьета Ронданини, 1555-1564», мрамор, 195 см, замок Сфорца, Милан, Италия



ил. 44 «Король и королева, 1952-53», бронза, высота 163 см, поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания [Фотография с ретроспективной выставки Генри Мура, провшедшей во Флоренции в 1972 году]



ил. 45 Модели для скульптуры «Мадонна с младенцем», фото из архива Генри Мура, Мач Хэдем, Великобритания



ил. 46 «Диона и Афродита» 438-432 до н.э., высота 133 см, длина 233 см., Британский музей, Лондон, Великобритания



ил. 47 «Задрапированная полулежащая фигура, 1952-53», бронза, длина 169 см, музей Хишхорна, Вашингтон, США



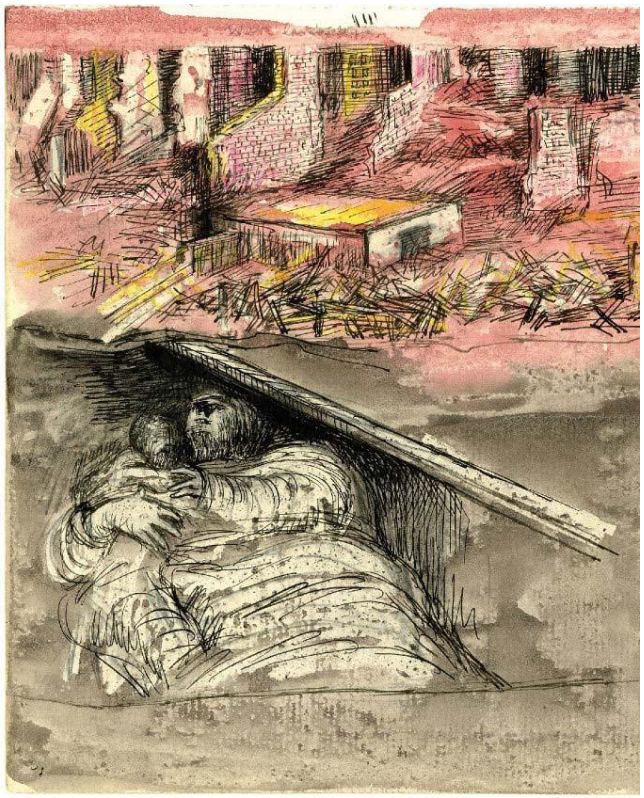
ил. 48 «Задрапированный торс, 1953», бронза, 89 см., Галерея Ференс, Городской центр, Халл, Великобритания



ил. 49 «Три стоящие фигуры, 1948», высота 213 см., Бэтерси парк, Лондон, Великобритания



ил. 50 «Нереида», 390-380 до н.э., высота 137 см. Британский музей, Лондон, Великобритания



ил. 51 «Разбомбленные здания и мать обнимающая ребёнка, 1940-41», ручка, чернила, графит, желтый восковый карандаш и акварель; 18.8 x 16.6 см., Британский музей, Лондон, Великобритания



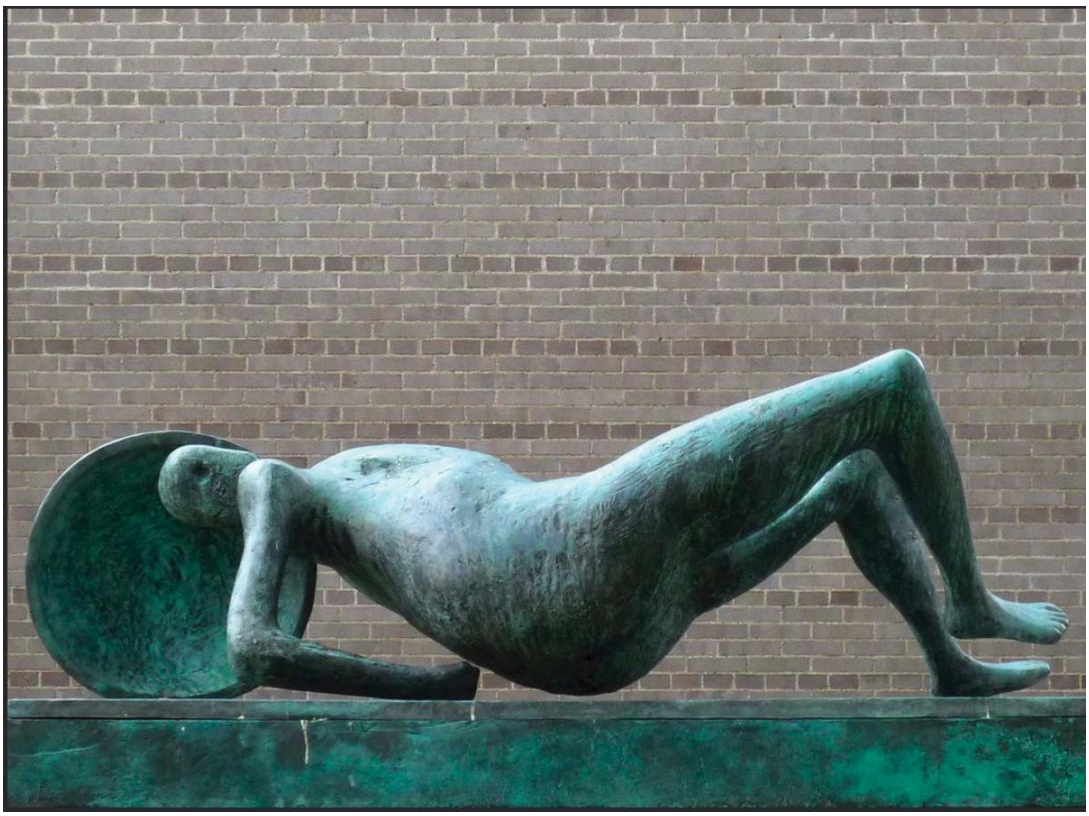
ил. 52 «Женщины и дети в метро, 1940», мел, белила 27.9 x 38.1 см., Имперский военный музей, Лондон, Великобритания



ил. 53 «Перспектива в бомбоубежище: Ливерпуль стрит, 1941», бумага, карандаш, чернила, воск, акварель, 48.3 x 43.8 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 54 «Сидящий воин, 1953-54», бронза, 155 см, Бирмингемский музей, Великобритания



ил. 55 «Упавший воин, 1956-57», бронза, 147.5 см, Пинакотека современности, Мюнхен, Германия



ил. 56 Э. Фринк «Мертвая курица, 1957», бронза 13 х 60 х 33.5 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил.57 Э. Фринк «Торс, 1958», бронза 35 х 97 х 32 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 58 Б. Мидоус «Упавшая птица, 1958», бронза, 17 х 46 х 23 см, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 59 К. Армитаж «Фигура, лежащая на боку (No.5), 1957», бронза, 38.1 х 82.5 х 22.3 см, Коллекция совета по искусству в Саутбанк центре, Лондон, Великобритания



ил. 60 «Полулежащий воин, 1952-53», бронза (отлита в 1971), 8.4 x 19.7 x 7.9 см., Художественная галерея Онтарио, Торонто, Канада



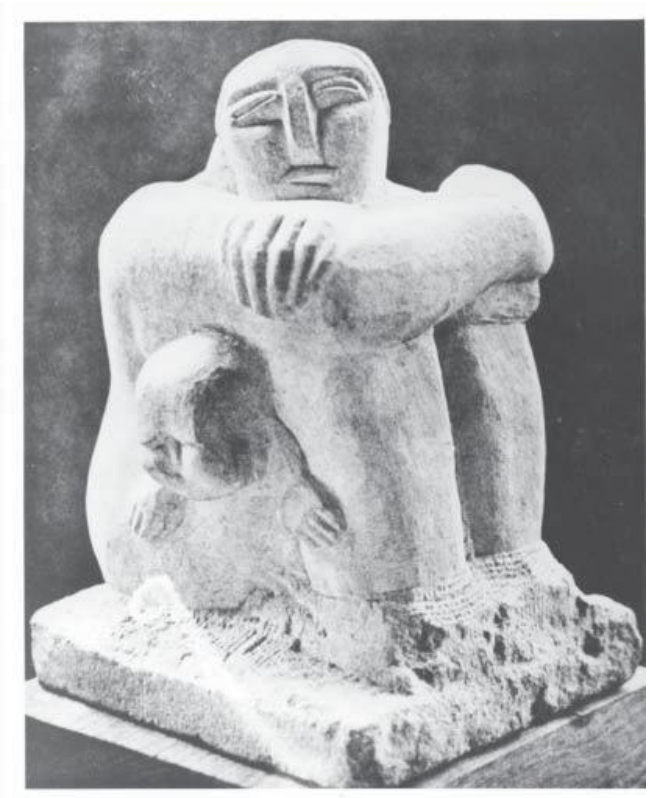
ил. 61 «Сраженный воин с щитом» с восточного фронтона храма Афины Афайи на о. Эгине, 490-480 гг. до н.э., мрамор, Глиптотека, Мюнхен, Германия



ил. 62 «Чупикуаро», окрашенная терракота, высота 31 см., музей на набережной Браннли, Париж, Франция



ил. 63 Ман Рей «Без названия» (Шляпа), журнал Минотавр выпуск 1933 года



ил. 64 «Мать и дитя, 1922», портлендский камень, 27.9 см., частная коллекция



ил. 65 «Полулежащая фигура, 1946», вяз, 190.5 см, частное собрание



ил. 66 «Мать и дитя, 1953», бронза 51 х 23 х 23.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания



ил. 67 «Мать и дитя, 1936», анкастерский камень, 50 х 31 х 28 см, Британский совет, Лондон



ил. 68 «Сосущий младенец, 1927», бетон, длина 43.2 см., (фотография 1927 г.), местоположение неизвестно



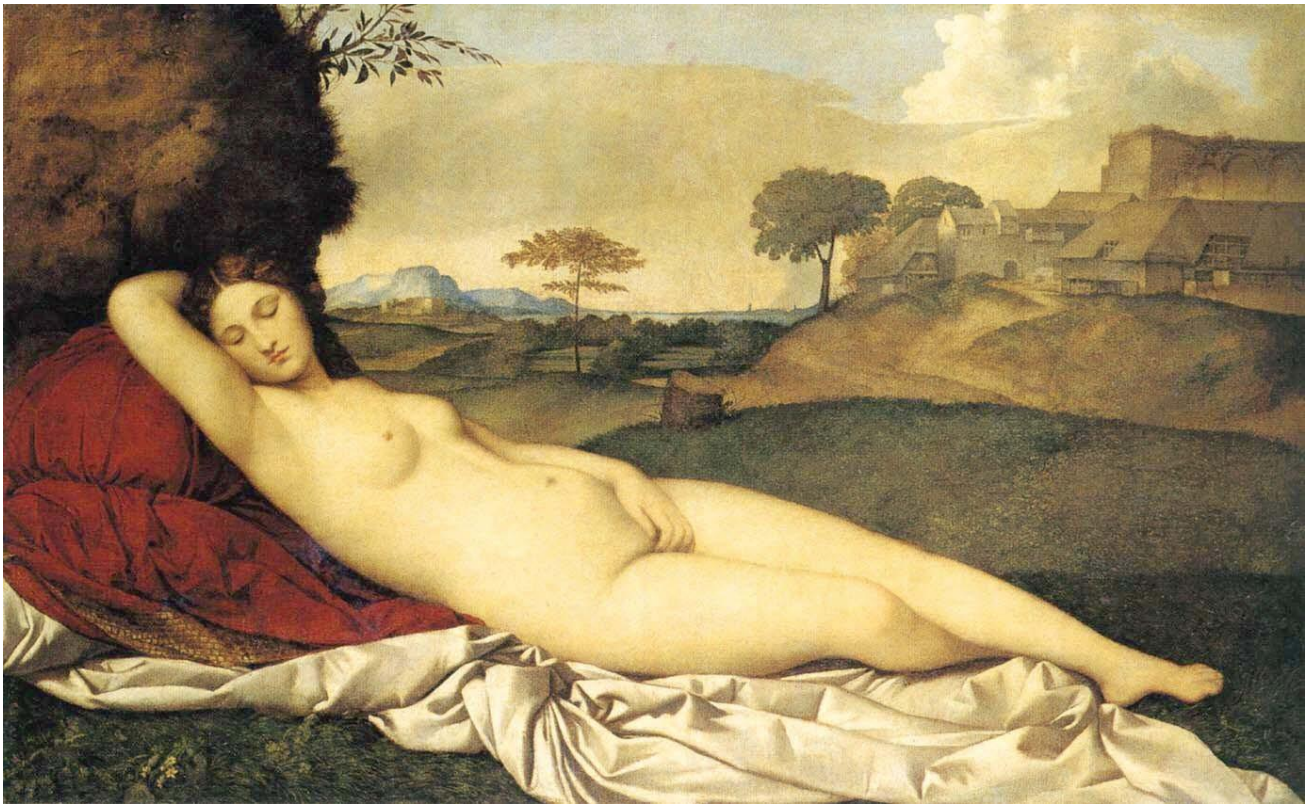
ил. 69 «Сосущий младенец, 1930», алебастр, 19.7 см, галерея Паллант хаус, Чичестер, Великобритания



ил. 70 «Мать и дитя: сидячий блок, 1983-84», бронза, высота 244 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания

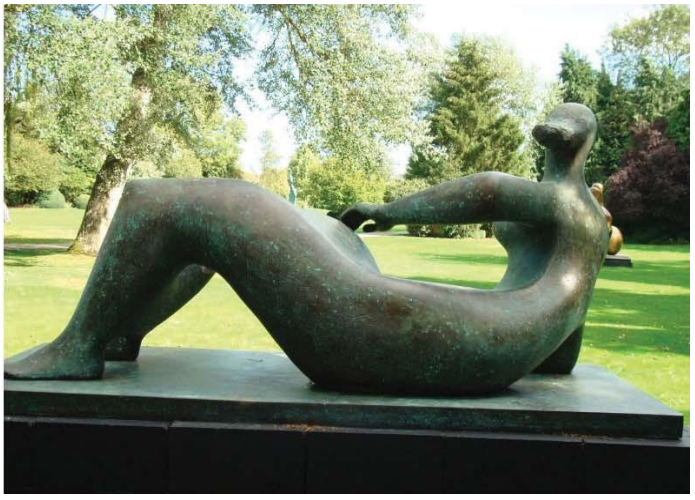


ил. 71 «Две формы, 1934» дерево пинкадо основание из дуба (27.9 x 54.6 x 30.8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 72 Джорджоне «Спящая Венера, 1510», масло, 108 х 175 см., Галерея старых мастеров, Дрезден, Германия





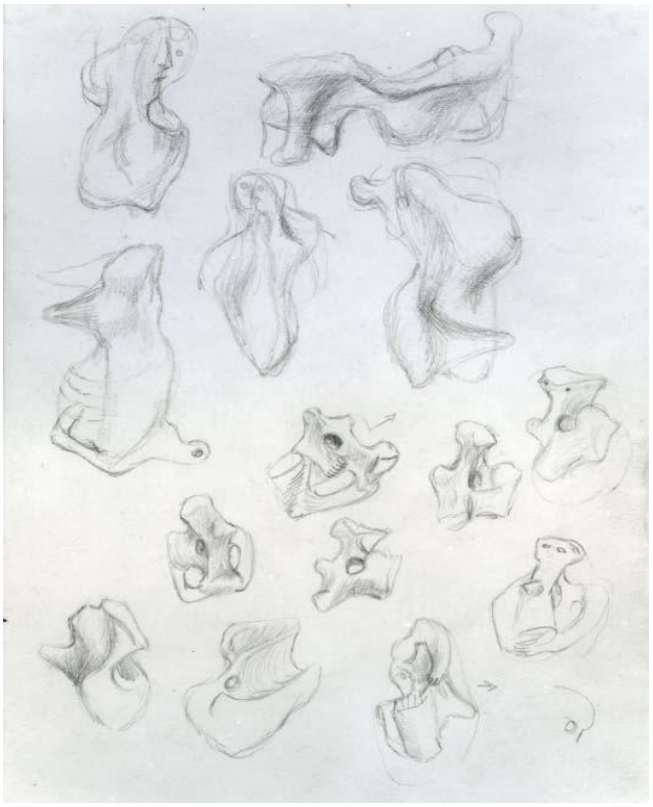
ил. 73 «Полулежащая фигура, 1982», бронза, 236 см., Перри Грин, Великобритания



ил. 74 «Полулежащая фигура, 1938» хорнтонский камень, 88.9 x 132.7 x 73.7, галерея Тейт Британ, Великобритания



ил. 75 Уильям Дайс «Залив Пегуэлл, Кент воспоминание о 5 октября 1858, 1858-60», масло, 63.5 x 88.9 см., галерея Тейт Британ, Лондон Великобритания



ил. 76 «Формы кости: полулежащие фигуры, 1930», карандаш, 27.3 х 18 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 77 «Полулежащая фигура, 1958-59 №1», бронза, 193 см, поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания



ил. 78 «Полулежащая фигура, 1945», бронза (длина 38.4 см.), Мемориальный музей Аллена, Оберлин, США



ил. 79 «Полулежащая фигура 1969-70», бронза (длина 343 см.), Художественный музей Тель-Авива, Израиль



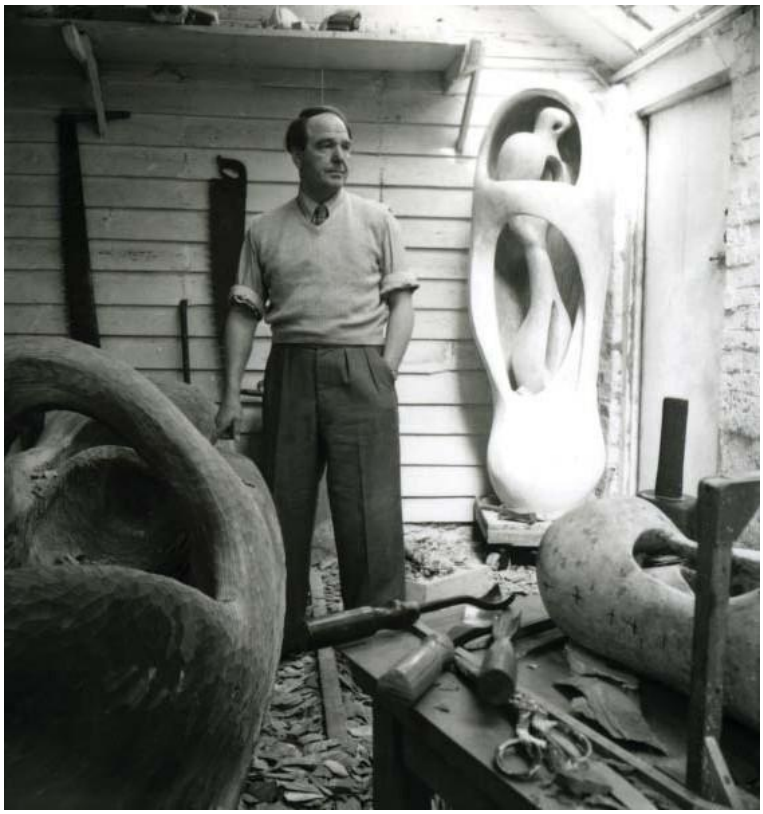
ил. 80 «Полулежащая фигура: рука, 1979», бронза (длина 221 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 81 «Полулежащая форма, 1966», белый мрамор, 114 см., музей Нортон Саймон, Пасадена, США



ил. 82 «Рабочая модель для стоящей внутренней и внешней формы, 1951», бронза, высота 62 см, музей изобразительных искусств, Базель, Швейцария



ил. 83 «Стоящая внутренняя и внешняя формы, 1952-53», гипс, 1956 x 679 x 692, галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



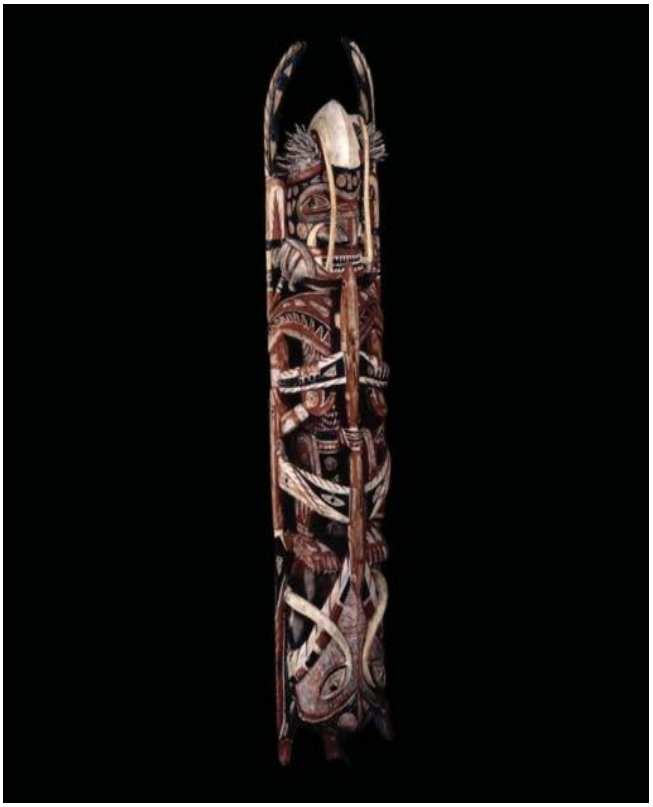
ил. 84 «Стоящая внутренняя и внешняя формы, 1953-54», вяз (262 x 86.36 x 944 см.), галерея Олбрайт-Нокс, Буффало



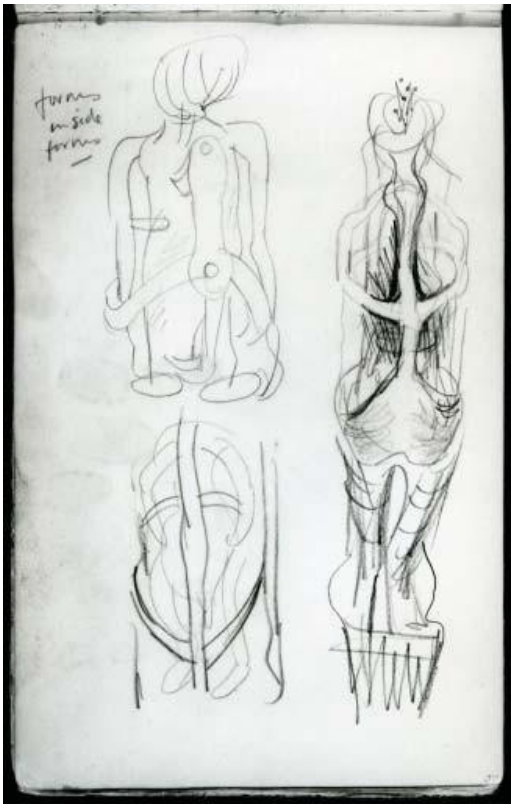
ил. 85 «Рабочая модель для полулежащей внутренней и внешней формы, 1951», бронза, 33 x 52 x 17.1см, Коллекция совета по искусству в Саутбанк центре, Лондон, Великобритания



ил. 86 «Полулежащая фигура: внешняя форма, 1953-54», бронза, длина 213.5 см, Израильский музей, Иерусалим, Израиль.



ил. 87 «Маланган» XIX в., Папуа Новая-Гвинея, Британский музей, Лондон, Великобритания



ил. 88 «Формы внутри форм», 1935, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 89 Д. Эпштейн «Человеке на отбойном молотке, 1913-14», бронза, 70.5 x 58.4 x 44.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания



ил. 90 Фабре де Лагранж «Струнная модель поверхностей, 1872», Музей науки, Лондон



ил. 91 «Струнная фигура, 1937», дерево вишня и струны на подставке из дуба, музей Хишхорна, Вашингтон, США



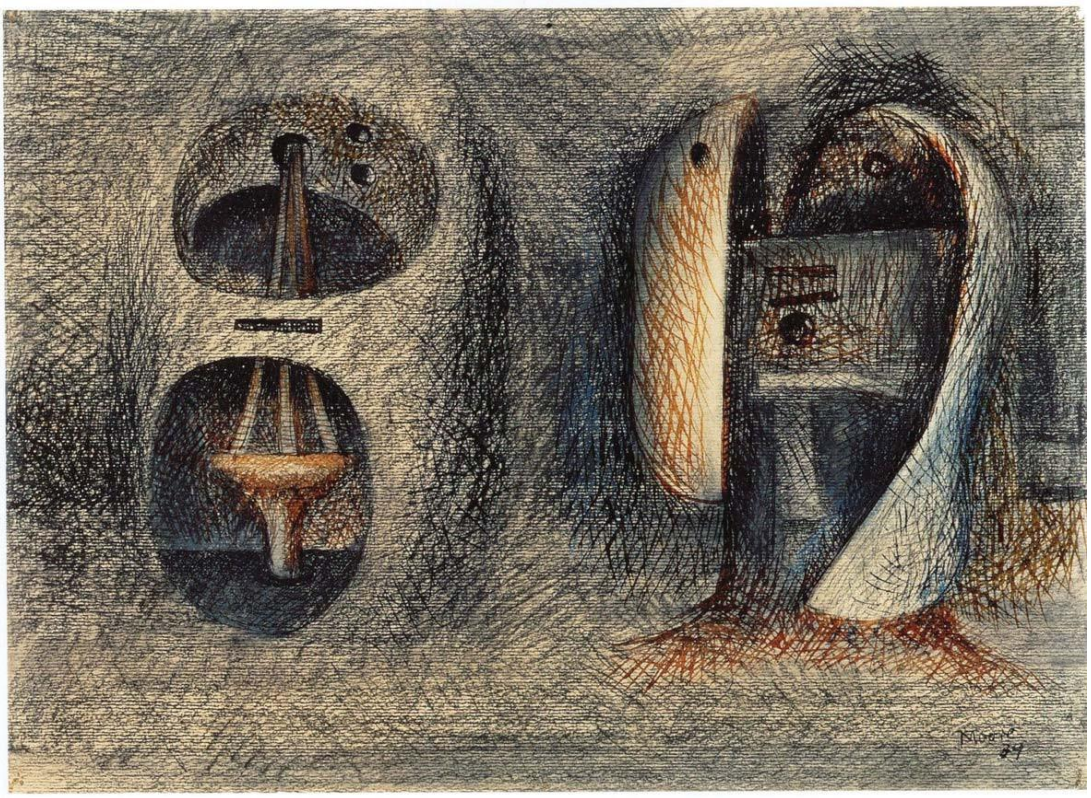
ил. 92 «Корзинка с птицей, 1939», железное дерево и струны, 37.4 x 42.0 x 26.0 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 93 «Невеста, 1939-40», свинец и медные струны, 23.8 x 10.3 x 10 cm, Музей современного искусства, Нью-Йорк, США



ил. 94 «Стоящие фигуры, 1940», карандаш, уголь, восковый карандаш, цветной карандаш, акварель, белила, чернила, гуаш, 26.7 x 18.1, галерея Тейт Британ, Великобритания



ил. 95 Рисунок «Шлем, 1939»





ил. 96 «Стоящая фигура под укрытием, 1975», (увеличена 1983), бронза, 183см х 203.2см х 228.6 см, музей Кимбелл, Даллас, США



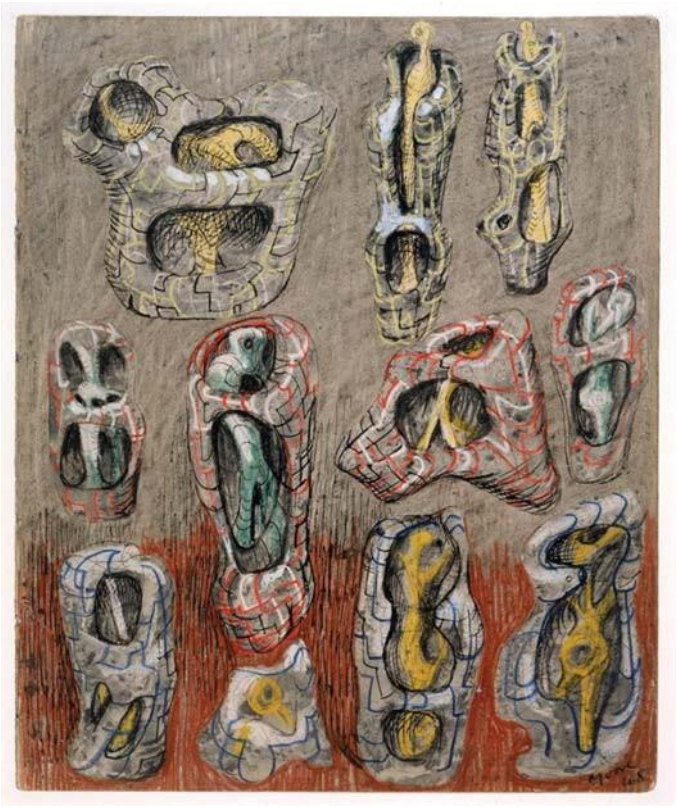
ил. 97 «Рисунок по скульптуре Венера Гримальди, 1926», карандаш, белила, 22.3 х 17 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 98 «Три стоящие фигуры, 1948», камень дарли дэйл, высота 213.4 см., Бэтерси парк, Лондон, Великобритания



ил. 99 «Стоящая фигура, 1950», бронза, высота 221 см., поместье Гленкилн, Дамфрис, Великобритания



ил. 100 «Идеи для скульптуры: внутренняя и внешняя формы, 1948», акварель, гуаш, восковый карандаш, чернила, бумага, 29.2 x 24.1 см., Художественный музей Смит колледжа, Нортхемптон, США



ил. 101 Адольф фон Гильдебрандт (1847-1921) «Юноша, 1881-84», мрамор, Национальная галерея, Берлин, Германия



ил. 102 «Камни в ландшафте, 1936», уголь, акварель, чернила, 55.9 x 38.1 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



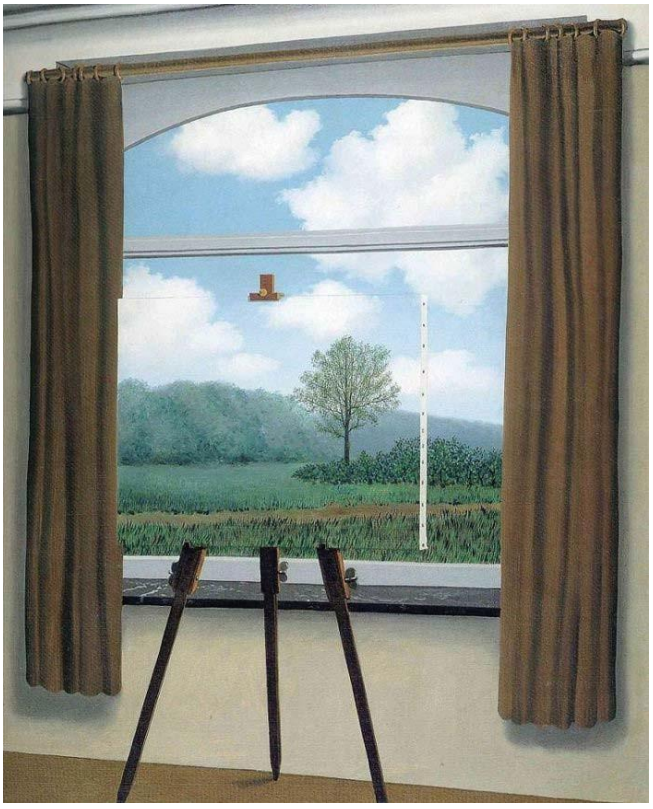
ил. 103 Камни в саду Генри Мура со «Скульптурой, 1937», Марли, Кент, Великобритания (фотография из архива Генри Мура)



ил. 104 «Толпа людей, смотрящая на вертикально стоящий объект, 1942», карандаш, уголь, воск, акварель, белила, чернила, 43.2 x 55.9, Британский музей, Лондон, Великобритания



ил. 105 «Девушка, читающая женщине с ребёнком, 1946», карандаш, воск, акварель, белила, чернила, 44.5 x 61 см., частная коллекция (подготовительный рисунок был создан в 1942 г. См. Causey A. The Drawings of Henry Moore.— Farnham, 2010.— p.130-131)



ил. 106 Р. Магритт «Состояние человека, 1933», холста, масло, 100 см x 81 см, Национальная галерея, Вашингтон, США



ил. 107 «Фигуры в художественной галерее, 1943», карандаш, воск, акварель, белила, чернила, 48 x 51 см., частная коллекция



ил. 108 «Полулежащая фигура, 1963-65», бронза, высота 544 см., Линкольн центр исполнительских искусств, Ньй-Йорк



ил. 109 «Стоящая фигура: лезвие ножа, 1961», бронза, высота 358 см., Национальный музей изобразительных искусств, Осака, Япония



ил. 110 «Большая стоящая внутренняя и внешняя формы, 1952-53», (увеличение 1981-82), бронза, высота 673 см, фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



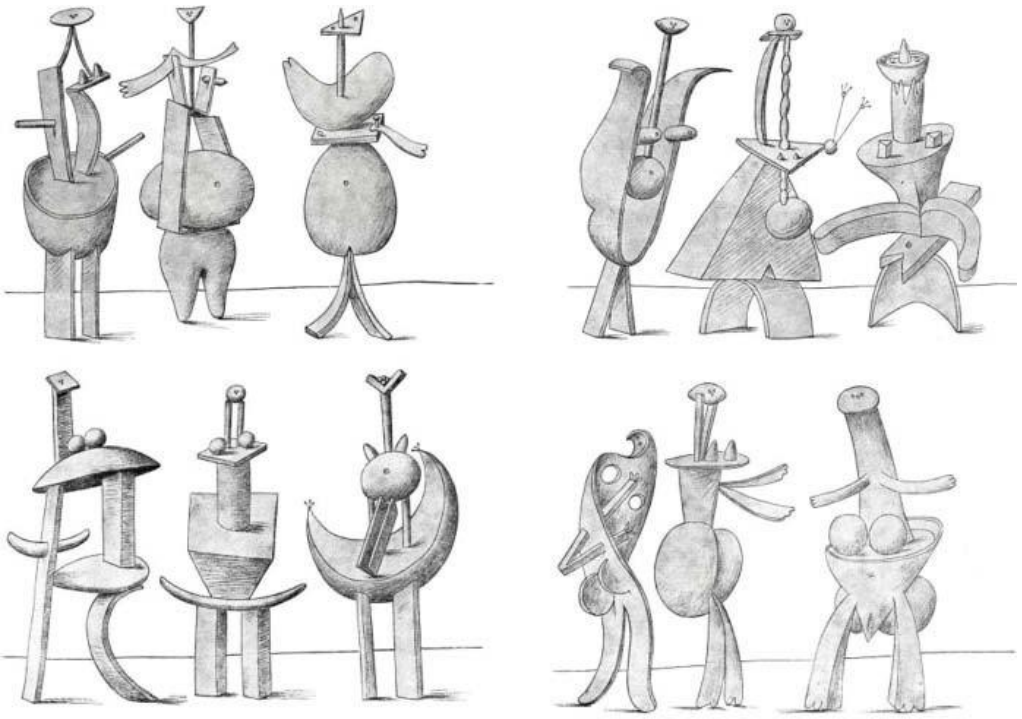
ил. 111 «Стоящая внутренняя форма, 1952-53» (увеличена 1981-82), бронза, высота 498 см, Чикагский институт искусств, Чикаго, США



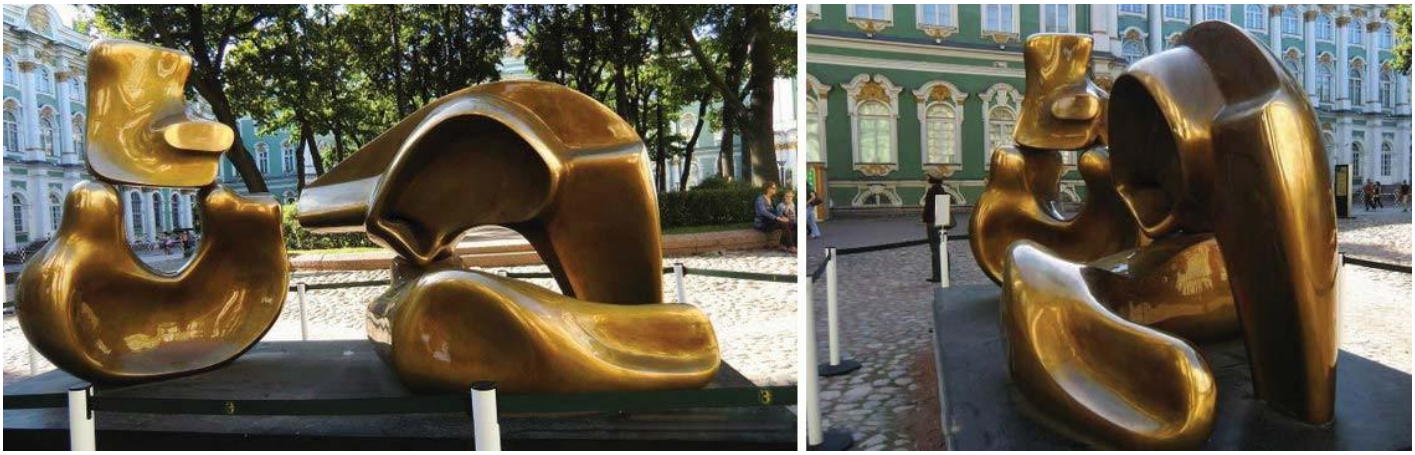
ил. 112 «Вертикально стоящая внутренняя/внешняя форма: цветок, 1951», бронза, 76,5 см, Музей под открытым небом, Хаконе, Япония



ил. 113 «Мать и дитя, 1931», камберлендский алебастр, 44.4 x 22.7 x 17.5 см., музей Хишхорна, Вашингтон, США



ил. 114 П. Пикассо «Анатомия, 1932», воспроизведены в журнале Минотавр в 1933 году, №1 pp.36-37



ил. 115 «Полулежащая фигура из четырёх частей, 1972-73», бронза, длина 402 см., Художественный музей Гарварда, Кэмбридж, США



ил. 116 К. Бранкуси «Спящая муза, 1910», бронза, 17.1 x 24.1 x 15.2 см., Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США





ил. 117 «Король и королева, 1952-53», бронза, высота 163 см, Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания.



ил. 118 М. Эрнст «Король играет с королевой, 1944», бронза (отлита в 1954), 97.8 x 83.8 x 52.1 см., Музей современного искусства, Нью-Йорк, США



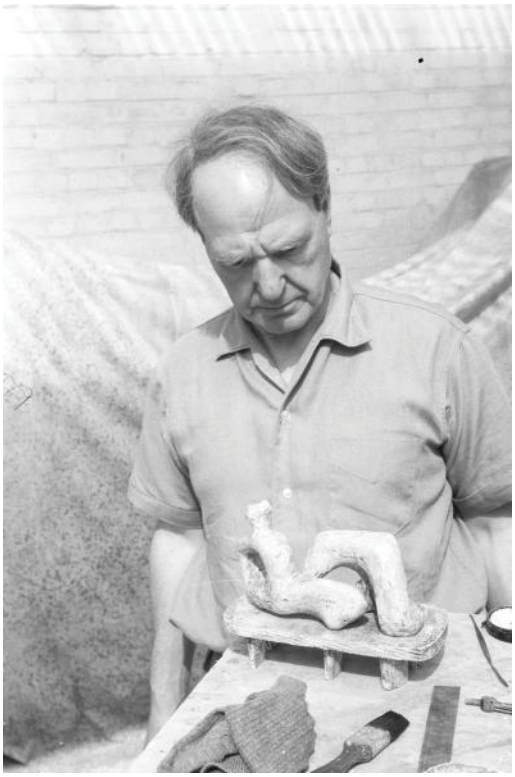
ил. 119 «Три купальщицы после Сезанна, 1978», бронза, длина 30.5 см, фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



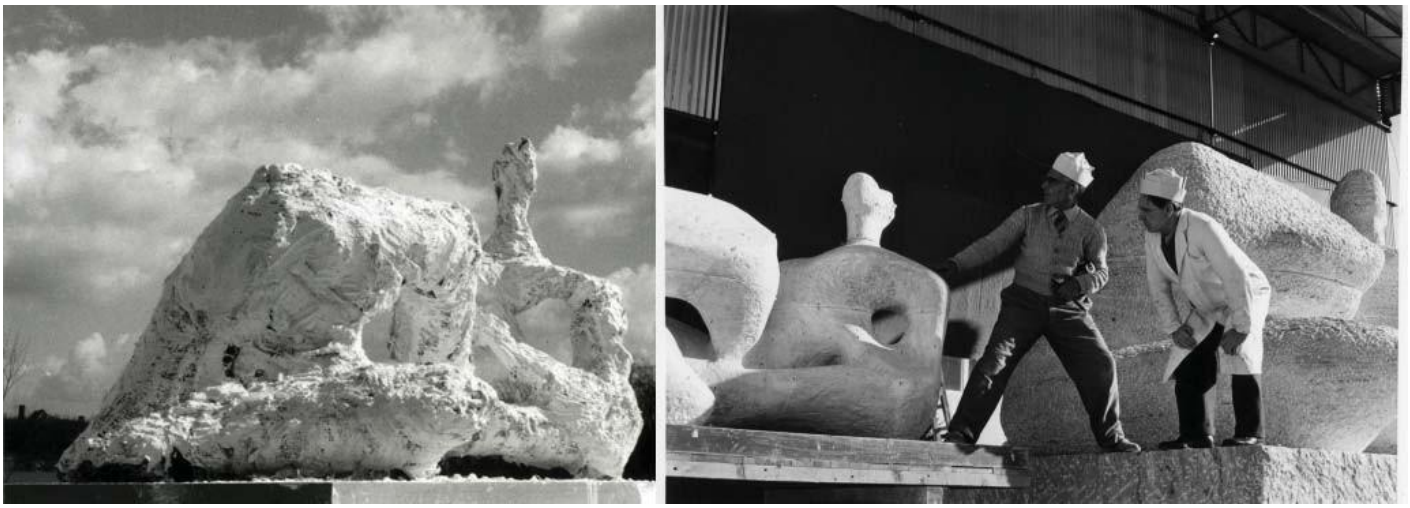
ил. 120 П. Сезанн «Три купальщицы, 1873-77», холст, масло; 30.5 x 33см., коллекция Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 121 «Девочка, 1932», самшит (высота 32 см.), Художественный музей, Даллас, США



ил. 122 Подготовительная модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957, глина



ил. 123 Подготовительная модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957, гипс



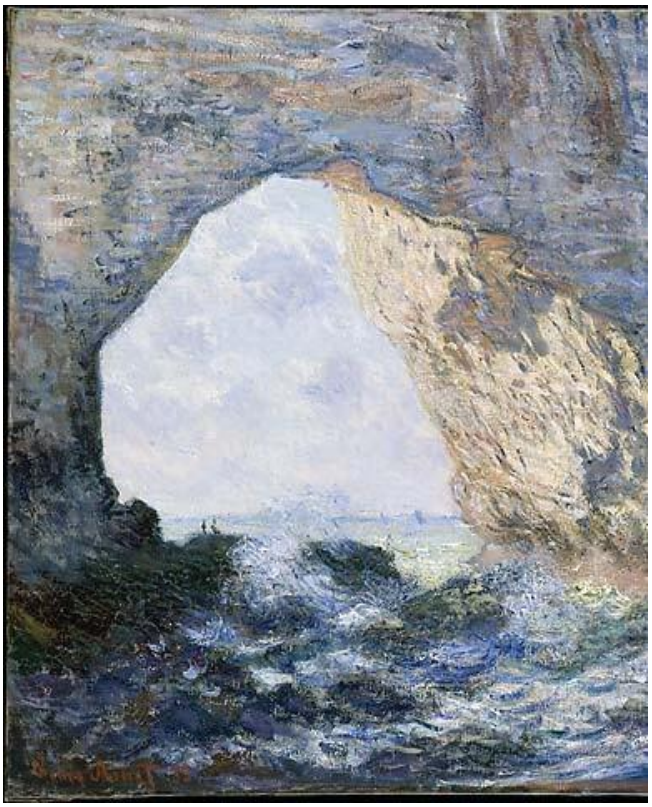
ил. 124 «Полулежащая фигура, 1957-58», травертин (длина 508 см.) штаб-квартира ЮНЕСКО, Париж, Франция



ил. 125 «Рабочая модель для Полулежащей фигуры ЮНЕСКО, 1957», бронза, отливка 1959-61 гг. (144 х 244 х 122 см.) галерея Тейт Британ, Великобритания



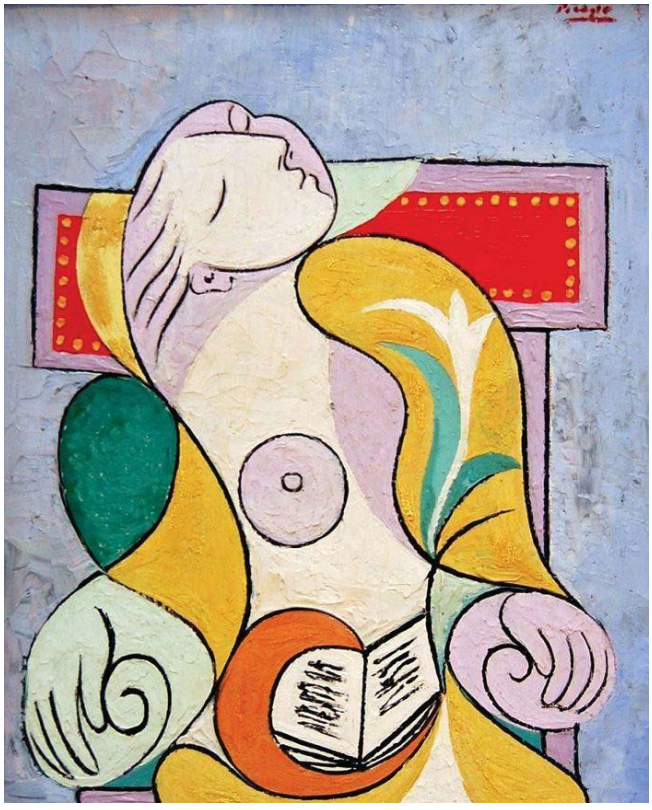
ил. 126 «Полулежащая фигура из двух частей №2, 1960», бронза, 125 х 290 х 137.5 см., галерея Тейт Британ, Великобритания



ил. 127 К. Монэ «Скальные ворота Этрета, 1883», холст масло, 65.4 х 83 см., Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США



ил. 128 «Большой торс: арка, 1962-63», бронза, высота 198.4 см, (увеличена в 1969 году до 610 см), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 129 Пикассо «Чтение (Мария Тереза), 1932»: доска, масло. (65.5 x 51 см.) частная коллекция



ил. 130 Б. Мидоус «Фигура женщины, 1950»



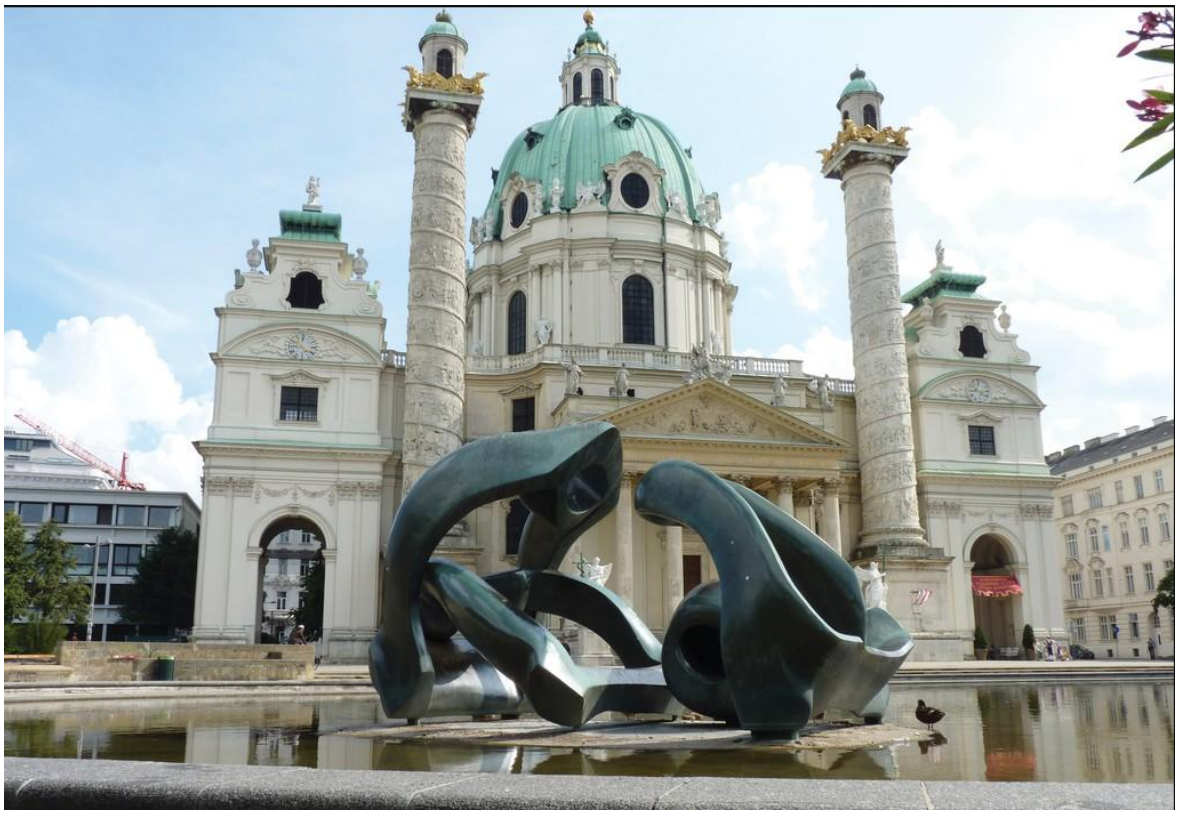
ил. 131 «Голова животного, 1951» гипс (27 х 26 х 29.5 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 132 «Полулежащая фигура из двух частей №1, 1958-59», бронза, длина 193 см, школа искусств Челси, Лондон, Великобритания



ил. 133 Х. Миро «Натюрморт со старым ботинком, 1937» холст, масло (83 x 116.8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 134 «Нагромождённые арки, 1973», бронза, длина 550 см., площадь перед собором Св. Карла, Вена, Австрия



ил. 135 О. Роден «Торс идущего человека», бронза (высота 84.2 см), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



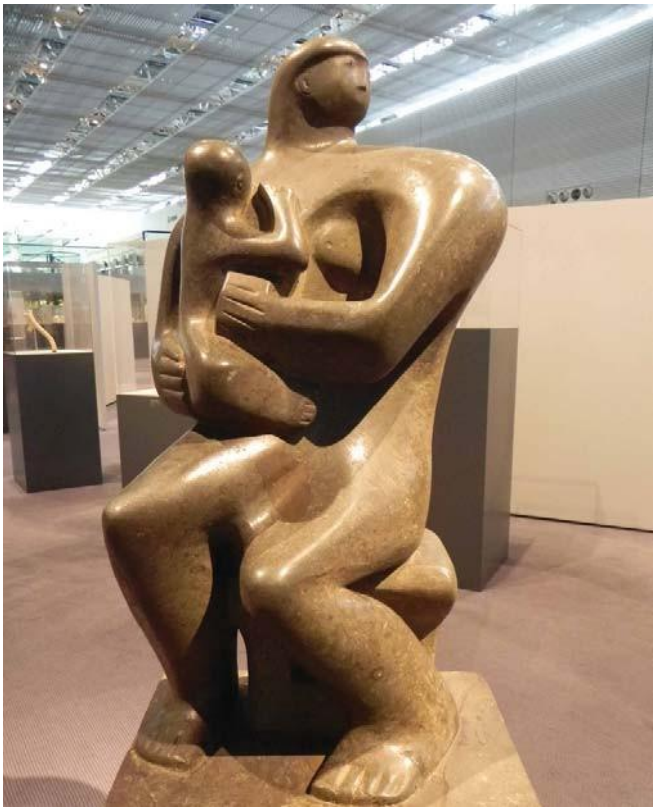
ил. 136 «Женщина, 1957-58», бронза (144.1 x 79.1 x 92.1), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 137 «Собака, 1922», мрамор (высота 17.8 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 138 А. Годье-Бржешка «Красный танцор, 1913», красный камень (43.2 x 22.9 x 22.9 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 139 «Мать и дитя, 1932», зелёный хортонский камень (высота 83 см.), центр визуального искусства Сейнсбери, Норвич, Великобритания



ил. 140 А. Архипенко «Мадонна в скалах, 1912», бронза, 52.1 см., Национальный музей Уэльса, Кардиф, Великобритания



ил. 141 «Мать и дитя, 1936», («Tate, 2010» + Hedgecoe)



ил. 142 «Голова, 1936»



ил. 143 А.Джакометти «Голова/череп, 1934», гипс, высота 18.4, Музей Метрополитен, Нью-Йорк, США



ил. 144 «Полулежащие соединённые формы, 1969», бронза, (длина 213 см.), Галерея изобразительных искусств, Аделаида, Австралия



ил. 145 «Скульптура из трёх частей: позвонки, 1968-69», бронза, длина 750 см, 1001 4-ая авеню, Сиэтл, США



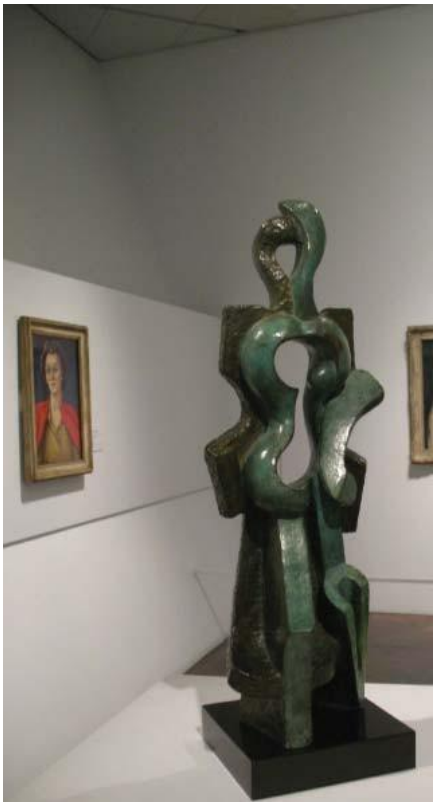
ил. 146 «Мать и дитя, 1939», бронза, струны, высота 19.1 см, Художественный музей Гарварда, Кэмбридж, США



ил. 147 «Композиция, 1932» африканский камень на базе из дуба (44.5 x 45.7 x 29.8 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 148 Микеланджело «Ангел с канделябром, 1494-95», мрамор, 55 см., Базилика Сан Доменико, Болонья, Италия



ил. 149 А. Архипенко «Идущая женщина, 1912», бронза (отливка 1950 года), Изобразительный музей Денвера, Денвер, США



ил. 150 «Полулежащая фигура, 1930», железный камень, длина 17.1 см, центр визуального искусства Сейнсбери, Норвич, Великобритания



ил. 151 «Девочка со сложенными ладонями, 1930», камберлендский алебастр (42.5 x 30 x 23.5 см.), Британский совет, Лондон



ил. 152 «Полулежащая фигура, 1939», вяз (длина 194.4 см.), Институт изобразительных искусств, Детройт, США



ил. 153 «Двойной овал, 1966», бронза, длина 550 см., Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания





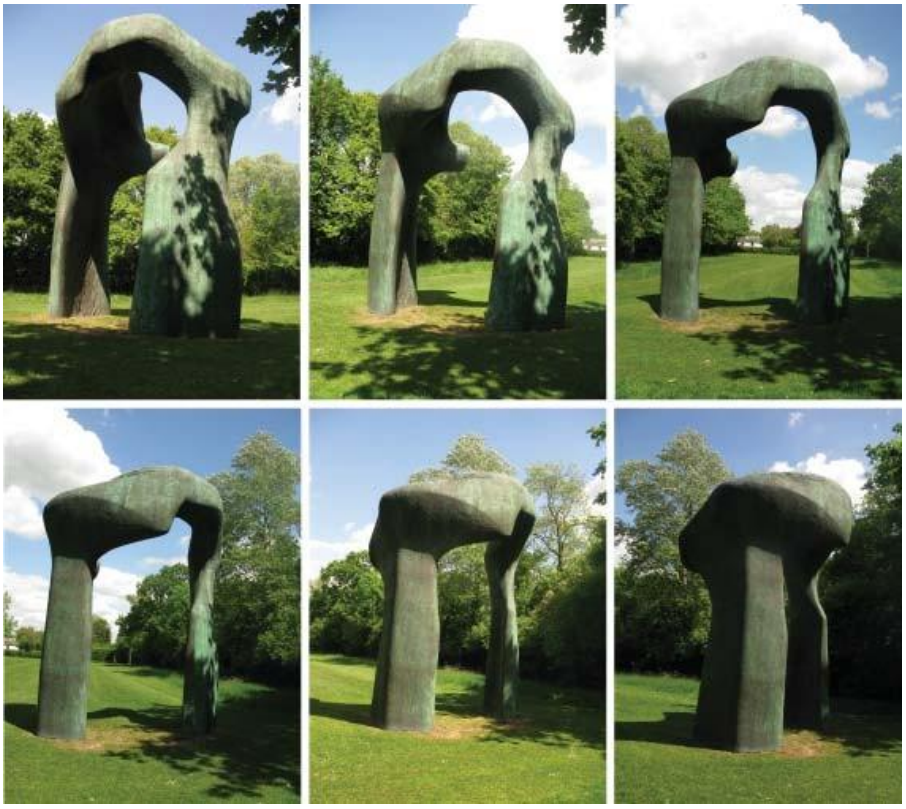
ил. 154 «Квадратная форма с дырой, 1969», черный мрамор (длина 141 см.), фонд Барталоме Марча, Пальма-де-Майорка, Испания



ил. 155 А. Архипенко «Причёсывающаяся женщина, 1915», бронза, (35 х 8.3 х 8 см.), Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 156 «Полулежащую фигуру: фестиваль, 1951», бронза (длина 228.5 см.), Национальная галерея современного искусства, Эдинбург, Шотландия



ил. 157 «Большой торс: арка, 1962-63», бронза, высота 198.4 см., Музей современного искусства, Нью-Йорк



ил. 158 «Полулежащая фигура из трёх частей №2, 1961-62», бронза (169.3 x 280.1 x 136.6 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания

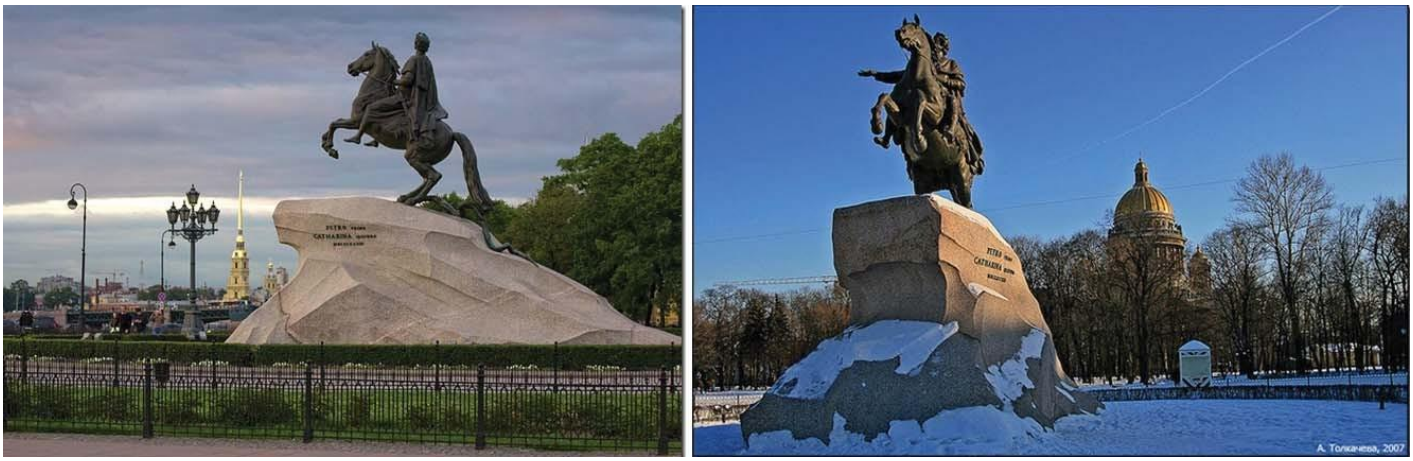


ил. 159 «Композиция, 1931» хортонский камень, частная коллекция

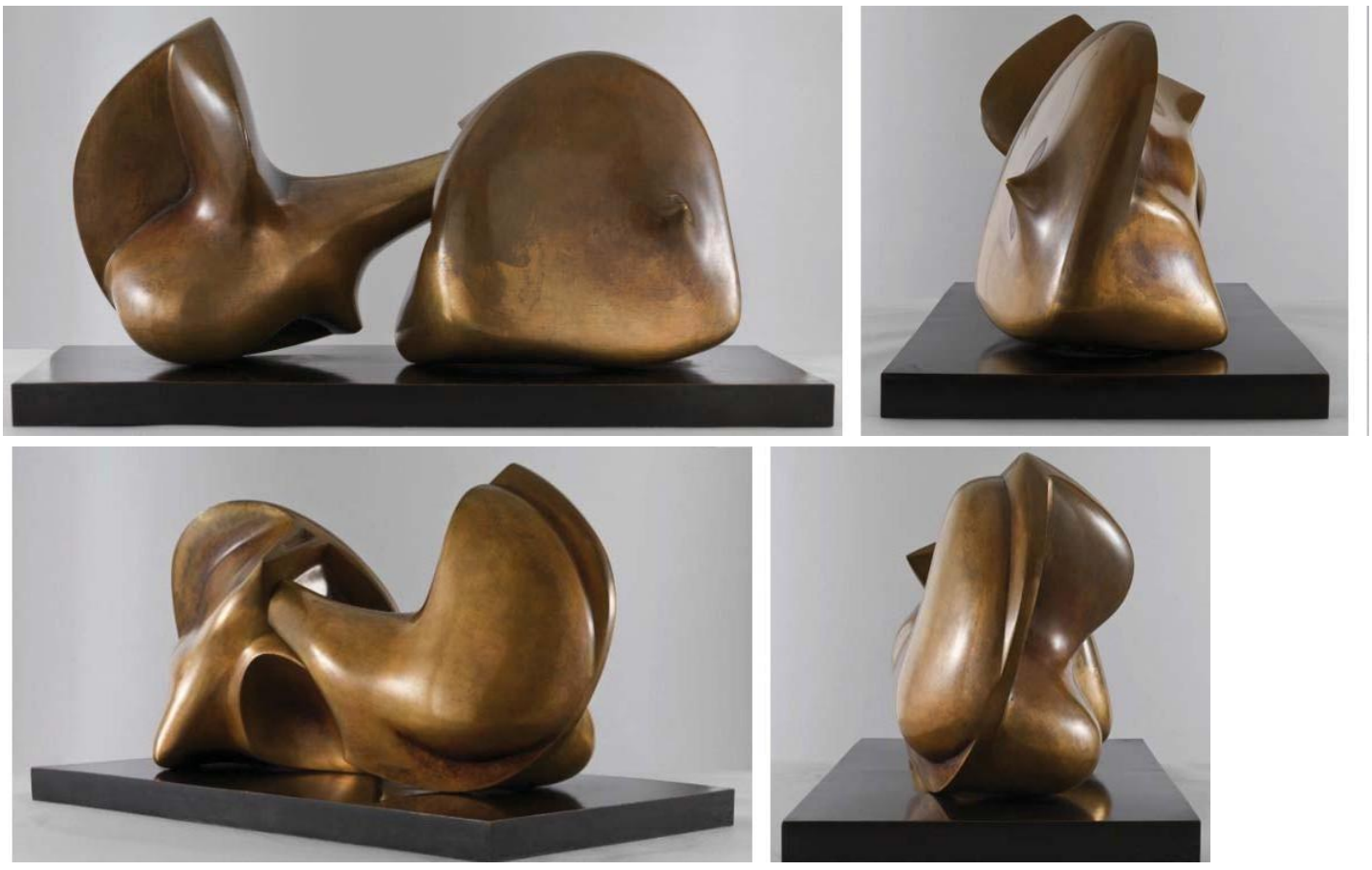




ил. 160 «Композицию из четырёх частей: полулежащая фигура, 1934», камберленд-ский алебастр (17.5 x 45.7 x 20.3 см.), Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 161 Этьен-Морис Фальконе «Памятник Петру Великому (Медный всадник), 1768-82», бронза каменный постамент, Сенатская площадь, Санкт-Петербург, Россия



ил. 162 «Две части: Трубка, 1966», бронза (48.9 x 94 x 48 см.), галерея Тейт Британ, Лондон, Великобритания



ил. 163 «Замковое произведение, 1963-64», стекловолокно (высота 290 см.), Фонд Генри Мура, Перри Грин, Великобритания



ил. 164 «Лезвие ножа из двух частей, 1962-64» бронза, высота 366 см., Площадь парламента, Лондон, Великобритания