

И.В. ОСТРОВСКИЙ

*Соискатель на кафедре истории искусств и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: 3dcooking@gmail.com*

I.V. OSTROVSKIY

*Applicant for Ph. D. at Department of History of Art and Humanities.
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 3dcooking@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_132_140

КАТЕГОРИЯ «ВНЕВРЕМЕННОГО» В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГЕНРИ МУРА

THE CATEGORY OF «TIMELESS» IN THE HISTORY OF MODERN ART ON THE EXAMPLE OF HENRY MOORE'S ART

Генри Мур — выдающийся британский скульптор XX века. Период его творческой деятельности развернулся с 1920-х до 1980-х годов, составив более 60 лет. В сравнении с личностью Генри Мура, обладавшей конкретными временными и биографическими рамками и неминуемо связанной с потоком исторических событий, творчество Генри Мура, а вернее, совокупность его произведений, напротив, эти временные рамки неожиданным образом преодолевает. Цель настоящей статьи заключается в раскрытии феномена отдельного художника, произведения которого обладают «вневременной» ценностью и не вписываются в рамки актуального временного контекста.

Henry Moore is a prominent British sculptor of the XX century. The period of his artistic activity spanned from the 1920s to the 1980s, comprising more than 60 years. In comparison to the personality of Henry Moore, owing actual time and biographical frames inevitably connected with the flow of historical events, the art of Henry Moore, or rather, the cumulation of his artistic pieces overcomes those time

frames in an unexpected way. The purpose of this article is to demonstrate the phenomena of a single artist, whose artworks endow a «timeless» quality and do not fit into the framework of the actual time context.

Ключевые слова: Генри Мур, скульптура, вневременное, восприятие, авангард, модернизм, время.

Keywords: Henry Moore, sculpture, timeless, perception, avant-garde, modernism, time.

Категория «вневременное», или timeless, употреблялась для характеристики творчества Генри Мура многократно и повсеместно. Один из первых случаев ее употребления встречается в статье викария церкви Св. Матфея в Нортхемптоне Джеймса Хьюси, который был инициатором установки знаменитой скульптуры «Мадонна с младенцем, 1942–43». Рассуждая о серии рисунков в бомбоубежище, зарисованных Муром во время бомбардировок Лондона, Хьюси писал: «В рисунках, казалось, присутствовали духовность и глубокий гуманизм, в то же время они выглядели монументально и обладали вневременной ценностью» [4, с. 23] [Здесь и далее перевод автора статьи. – И.О.]. Эта статья была опубликована в Великобритании в 1944 году, а спустя почти 50 лет на крупной выставке Мура в России исследователь С.И. Кусков, прибегая к той же категории, характеризует искусство Мура 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...» [13, с. 148]. Аналогичный подход к описанию творчества Мура встречается у Сюзан Комптон, которая вынесла категорию «вневременное» в название своей статьи, посвященной Генри Муру «Рисунки и скульптура: вневременное искусство нашего времени» [7, р. 27]. Комптон в своем эссе отталкивается от послевоенных рисунков-иллюстраций Мура к пьесе Эдварда Сэквил-Уэста «Спасение», основанной на античной поэме «Одиссей». Описывая рисунок с изображением поэта Фемиа, Комптон приводит цитату Сэквил-Уэста, который, как он пишет, пытался «вложить [в образ поэта] нечто мистически вневременное, баланс на острие ножа между бытием и не бытием, который может достичь только поэтическое воображение» [7, р. 33]. Кроме того, что Мур изобразил указанные черты в своем ри-

сунке, он также позднее выразил эту тему в отдельных произведениях с острыми гранями, как, например, «Стоящая фигура: Лезвие ножа, 1961», в которой безошибочно угадывается знаменитая Ника Самофракийская. При этом в данной работе Мур не только обратился к греческому наследию, актуализировав его, но сделал это в диалогическом ключе, путем слияния греческой формы и современных методов биоморфизма таким образом, что произведение Мура «одновременно отсылает к Природе и Культуре, к миру природных процессов и к царству культурной памяти» [6, р. 48]. Так или иначе, характеристика творчества Мура как «вневременное» указывает на определенный вектор его смысловой наполненности, ведь, по сравнению с современниками, стремившимися как раз уловить ход настоящего и будущего времени, Мур двигался в ином направлении, пытаясь приобщить свое творчество к вневременной области.

Обобщенная трактовка категории «вневременное» понимаемого в качестве определенного набора вечных тем и сюжетов, переходящих от поколения к поколению, конечно, имеет свое право на существование в контексте как самого творчества Мура, так и его интерпретации, однако суть этой категории, ее буквальное прочтение как «вне-временное», предлагает более глубокий анализ и смысл. Ось времени, проходящая через искусство скульптуры конца XIX — первой половины XX века, разделяется на несколько смысловых уровней. Время не только воспринимается хронологически, как последовательность переходящих событий, составляющих историческую нить скульптуры, жанра или направления — время определяет контекст восприятия любой конкретной скульптуры. В таком случае временная ось осознанно закладывается в скульптуру как характеристика ее потенциального раскрытия будущим зрителем, воспринимающим скульптуру в череде возможных подходов и переходов от одного возможного ракурса к другому. В первом случае роль времени заключается в ограничении конкретной скульптуры конкретного автора определенными рамками, благодаря которым задается и тема произведения как реакция на внешнее событие и форма скульптуры, обусловленная текущей художественной практикой. В этом случае рассуждение о времени и в особенности «вневременном» характере тех или иных произведений довольно ясно, так как произведение понимается созданным за пределами сложившегося в «текущей» практике формотворчества и не отражающим проблем настоящего «настоящего». Вместе с тем подобное произведение принадлежит к определенной традиции, вынесенной за скобки исторического процесса

и актуальной во все времена. Второй уровень категории «вневременное» требует отдельного рассмотрения и будет освещен позднее.

Как известно, положение Мура в среде авангардного искусства не было сосредоточено в рамках какой-либо конкретной группы или направления, объединенного общим термином или манифестом. Безусловно, Мур примыкал в свое время к отдельным группам и был классифицирован многими исследователями как модернист, сюрреалист, биоморфист или британский модернист, он одновременно определялся как довоенный скульптор и как послевоенный гуманист. Мур был замечен во многих ответвлениях модернистского течения, однако так и не закрепился ни в одном из них, возможно, по той причине, что путь Мура отличался от окружавшего его авангарда именно в плане трактовки времени, «ведь авангард, — как пишет Ален Бадью, — воспринимает искусство только в настоящем (*au présent*) и силой хочет добиться признания этого настоящего. Таков присущий ему способ преподносить совершенно новую страсть к реальности [...] Сутью искусства является не произведение вечного, не творение, судить которое предстоит будущему. Чистое настоящее время искусства — вот что заботит авангард» [11, с. 165–166]. Мур же в свою очередь на протяжении всей своей творческой деятельности хоть и разделял прогрессивные идеи современности, тем не менее формировал свое видение с глубокой оглядкой в прошлое.

На развитие взглядов Мура колоссальное влияние оказали эссе Роджера Фрая, опубликованные в сборнике «Видение и дизайн» в 1920-м году. Фрай был ярким представителем формального анализа на территории Великобритании и внес существенный вклад в развитие этого метода. Мур применил опыт Фрая на практике, вооружившись его методом сначала для восприятия и анализа мировой скульптуры из коллекции Британского музея, а затем перенес его основные положения в свою собственную скульптуру. В отличие от теории Гильдебранда, где в первую очередь были затронуты проблемы восприятия формы и ее воздействия на зрителя, Фрай более конкретно провел 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» [2, р. 24]. Таким образом, концептуальный подход к «вневременной» тематике был заложен уже в самом начале творческого пути Мура в начале 1920-х годов. Уже тогда для Мура сложилась картина универсального скульптурного языка и вместе с тем исчезли стилистические различия между сложившимися традициями и даже эпохами скульптурной формы.

Наиболее показательным примером сочетания в одном произведении различных временных периодов из истории скульптуры раскрывается в произведении «Король и королева, 1952». 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» [6, р. 24]. Кроме того, необходимо добавить, что цилиндрическое отверстие в голове королевы было исполнено под влиянием африканской маски из племени Игбо [1, р. 30], а утонченные руки, практически не имеющие мышечной основы, напоминают «Давида» Донателло. Все эти источники синтезируются в скульптуре Мура так, будто между ними никогда не существовало ни культурных, ни стилистических границ. Очевидно, что Мур располагал большим словарем форм и пытался охватить скульптурный язык во всем его разнообразии и полноте. Речь идет уже не просто об эклектике и даже не о синтезе, а о границах скульптурного языка как универсального средства коммуникации для всего человечества, отсюда и рождается характеристика творчества Мура как «вневременное». Как говорил Мур, «искусство — это непрерывная деятельность без разделения на прошлое и настоящее» [5, р. 103]. Таким образом, накопленный опыт скульптуры прошлого представлен в скульптуре Мура в актуализированной форме настоящего, причем временной аспект в данном случае понимается не только с исторической точки зрения, но и как неотъемлемая характеристика самой скульптуры, для которой время — категория собственной реализации.

И хотя, казалось бы, что ось времени чужеродна скульптуре, что скульптура опирается лишь на пространственные категории и ими опе-

рирует, вместе с тем, время, хоть и в застывшем виде, играет не менее важную роль, чем форма, протяженность, глубина и масса. Показательно на эту связь между временем и скульптурой обращает внимание известный советский режиссер Андрей Тарковский в своей статье «Запечатленное время». Приводя аналогию между кинематографом и различными видами искусства, Тарковский очень живописным образом проводит параллель между режиссером и скульптором: «В чем же суть авторской работы в кино? — пишет Тарковский. — Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа» [15, с. 83]. Если в данной цитате время приравнивается скульптурному материалу и, скорее всего, отсылка дается к творчеству старых мастеров, то в творчестве скульпторов начала XX века время органично вплетается в материальный состав произведения и наравне с камнем или бронзой само становится формообразующей основой.

В 30-е годы в Англии с большим энтузиазмом был воспринят новый метод формообразования в скульптуре, изначально развитый в творчестве Ганса Арпа и получивший название «биоморфизм», суть которого заключалась в подражании природному формообразованию на уровне органических мутаций и преобразований. После того как Барбара Хепуорт в 1932 году увидела работы Арпа в Париже, 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» [8, р. 141]. 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» [5, р. 192]. 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 сущность витальности в скульптуре представлялась для Мура как вложенная в нее неразвернутая временная ось, которой только предстоит реализоваться в момент активного зрительского восприятия. В этом плане Мур был даже ближе к предыдущему поколению художников, чем к своим современникам.

В исследовании британского скульптора и теоретика Вильяма Такера «Язык скульптуры», вышедшего в 1974 год, в главе, посвященной поиску точки равновесия скульптурной массы как одному из аспектов скульптурного языка, Такер пишет: «Фундаментальная роль силы тяжести в становлении современной скульптуры нигде так не очевидна, как в скульптуре Дега [...] в виду идеального баланса и организации объемной структуры, скульптура Дега выходит за пределы натурализма девятнадцатого века или сознательного архаизма скульптуры двадцатого века, приобретая «вневременное» качество» [10, р. 150]. С одной стороны, Такер указывает на временные границы, созданные между двумя стилистическими эпохами, с другой же — на конкретные физические свойства скульптуры Дега. Далее в той же главе Такер рассуждает об эффекте застывшего времени и пространства, застывшего действия и застывшей массы, «соревнующейся и заигрывающей с гравитацией». В таком контексте категория «вневременное» понимается как свойство отдельной скульптуры, которая за счет своего умело организованного баланса не поддается силам притяжения и не теряет равновесия. Такая скульптура подчеркивает отказ от временных рамок и настойчивым образом концентрирует временную ось в рамках пространственных, что, с одной стороны, указывает на ее вневременной характер, а с другой — раскрывает условность самого времени как категории бытия, подчеркивая слова Бергсона о том, что «[...] время есть изобретение, или оно ничто» [12, р. 246]. В скульптуре Дега, благодаря ее сбалансированной массе, время вытесняется из поля восприятия скульптуры как категория бытия: форма, вот-вот теряющая равновесие, не сдвигается с места и пребывает в абсолютно статичном положении, свидетельствуя о полноценном раскрытии своего пространственного существования.

В эпоху становления квантовой механики, формирования теории струн и теории о единстве пространства и времени, когда к трем геометрическим измерениям было искусно вплетено четвертое временное и когда в системе координат возникла степень вероятности в так на-

зываемом текущем положении объекта, скульптура как искусство трехмерной формы не могла не пережить коренных изменений. Открытия физики и биологии отразились на языке формообразования: от биоморфной скульптуры с волнистыми линиями, переходящими планами, утекающим контуром, до кинетических конструкций с подвижными частями и вращающимися элементами. Мур, принимавший активное участие в этом процессе, создавал как биоморфные скульптуры, так и знаменитые струнные композиции, и, тем не менее, он никогда не стремился внедрить временные аспекты в свою скульптуру, напротив, делая ее максимально статичной и неподвижной. Более наглядно эта концепция была отражена в комментарии к Нортхемптонской Мадонне: «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)» [3, с. 139]. Подобно Дега и при этом без поиска равновесия, Мур создал скульптуру с преобладающим пространственным характером. Позднее в своем творчестве Мур пошел значительно дальше, не только вытеснив временную ось из своей скульптуры, но и заменив ее на четвертую пространственную ось «изнутри-вовне», что нашло отражение в скульптуре «Внутренняя и внешняя формы, 1953–54», где, помимо трех осязательных пространственных координат, явно подчеркивается и четвертая ось, по которой внутренняя форма занимает место внешней, — и все это в полностью неподвижном состоянии.

Применительно к творчеству Мура категория «вневременное» — это не только обращение к вечным темам искусства и культуры, не только поиск гуманистических ценностей, основанных на сопоставлении человеческой фигуры и природного ландшафта. Вневременность произведений Мура — это, прежде всего, категорический взгляд на искусство скульптуры, раскрытие ее пространственной сущности, отказ от динамики и вместе с этим — отказ от подражания видимой изменчивой реальности, приводящий в итоге к появлению максимально статичной и развернутой в пространстве формы. Как говорил об условности времени Бертран Рассел, «прошлое и будущее должны быть признаны столь же реальными, как настоящее, и какое-то освобождение от рабства времени существенно важно для философского мышления. Значимость времени носит скорее практический, чем теоретический характер, относится в большей степени к нашим желаниям, чем к истине. Более правильная картина мира, я думаю, получится, если мы изобразим время как поток, в который входят

вещи из лежащего во-вне вечного мира, а не как беспощадного тирана, пожирающего все существующее. И в мышлении, и в чувстве осознать незначительность времени, даже если бы оно было реальным, означает войти во врата мудрости» [14, с. 52]. Очевидно, что Мур, сознательно вытесняя из своей скульптуры временное измерение, оставлял его в ведение зрителя, чтобы тот с его помощью мог обойти скульптуру по желаемой траектории и охватить ее в своем пространственном восприятии, после чего, осознав неизменность вневременной формы, попытался отбросить вспомогательные леса времени с его условными границами прошлого, будущего и настоящего.

Список литературы:

1. *Fagg W.* African sculpture. — London, 1964.
2. *Fry R.* Vision and Design. — London, 1981.
3. *Grigson G., Newton E.* Henry Moore's Madonna and child // The architecture review, 1944, vol.95, no.569. — pp.137-140
4. *Hussey J.* The church and the artist // Home mission news, 1944, no 10. — pp. 23–25.
5. Henry Moore: writings and conversations / ed. by Alan Wilkinson. — Los Angeles, 2002.
6. Henry Moore in the light of Greece [Catalog, ed. by Roger Cardinal].— Andros: Museum of contemporary art, 2000.
7. Henry Moore / ed. by Susan Compton. — London: Royal Academy of Arts, 1988.
8. *Krauss R.* Passages in modern sculpture. — Cambridge Massachusetts, 1987.
9. *Melville R.* Henry Moore's Sculpture and Drawings 1921–1969. — London, 1970.
10. *Taker W.* The language of sculpture. — New York, 1974 (Reprint 2010).
11. *Бадью А.* Век. — Москва: Логос, 2016. — 223 с.
12. *Бергсон А.* Творческая эволюция. — Москва: Академический проект, 2020. — 319 с.
13. *Кусков С.И.* «Влияние творчества Генри Мура на становление советского «неофициального искусства» (60-е — 70-е гг.)» // каталог выставки «Генри Мур: человеческое измерение». — Лондон, 1991. — 160 с.
14. *Рассел Б.* Почему я не христианин. — Москва: Издательство политической литературы, 1987. — 334 с.
15. *Тарковский А.* Запечатленное время // Вопросы киноискусства. — 1967. — вып. 10. — 364 с.