И.В. ОСТРОВСКИЙ
Соискатель на кафедре истории искусства 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 of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: 3dcooking@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_125_132

ДИАЛОГ ГЕНРИ МУРА И ЭРНСТА НЕИЗВЕСТНОГО: К ПРОБЛЕМЕ СКУЛЬПТУРНОГО ЯЗЫКА

THE DIALOGUE BETWEEN HENRY MOORE AND ERNST NEIZVESTNIY: ON THE PROBLEM OF SCULPTURAL LANGUAGE

Данная статья представляет собой попытку конструирования диалога между двумя знаменитыми скульпторами XX века Генри Муром и Эрнстом Неизвестным. В основу статьи положены рассуждения двух мастеров о природе и проблемных особенностях скульптурного языка. Проводится анализ и сопоставление их скульптурных произведений, дается оценка сходству их взглядов на глубоком теоретическом уровне. Открывает статью разбор цитаты Эрнста Неизвестного о диалогическом искусстве.

The article represents an approach of constructing a dialogue between two prominent sculptors of XX century Henry Moore and Ernst Nezvestniy. The article is based on considerations by two masters made about the nature and problematic features of sculptural language. The analysis and comparison of their sculptural pieces give the evaluation of their similarities in their views on a deep theoretical level. The article is opened by quote by Ernst Neizvestniy about dialogical art.

Ключевые слова: Генри Мур, Эрнст Неизвестный, диалогическое искусство, скульптурный язык, модернизм, распятие
Keywords: Henry Moore, Ernst Neizvestniy, dialogical art, sculptural language, modernism, crucifixion

Зачином напряженного творческого диалога между Генри Муром и Эрнстом Неизвестным может послужить категоричная цитата Эрнста Неизвестного о творчестве Генри Мура в сборнике эссе «Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии». В этой цитате Неизвестный, рассуждая о вдохновляющем его творчестве Достоевского, заявляет следующее: «Достоевский мне близок полифоничностью своего искусства, его многоголосием и борьбой противоречий, которая содержится в нем. Он является для меня вдохновляющим примером, так же как и Данте <…> это искусство не монологическое, как, например, искусство Тургенева или Генри Мура (курсив мой — И.О.), а диалогическое, то есть их творчество не замкнутое, а раскрытое и спроецированное в идею» [1, с. 50]. Безусловно, Эрнст Неизвестный обладает своим правом на субъективную оценку творчества Мура, однако заявление о том, что творчество Мура не «раскрытое» и не «спроецированное в идею», а также постановка Мура в один ряд с Тургеневым выглядит в высшей степени произвольным и грубым. Вытеснение Мура за рамки «монологического искусства» не только скрывает влияние творчества Мура на самого Неизвестного, но и в рамках данного эссе незаслуженно умаляет фигуру Генри Мура в истории современного искусства.

При этом с высокой долей вероятности, зная противоречивый характер Неизвестного, можно предположить, что в его высказывании все же содержится провокационный подтекст и попытка обострить внимание своего читателя. Ведь из всех возможных скульпторов он выбрал именно Генри Мура, и следовательно, на тот момент, очевидно, ровнялся на него, пускай даже в поисках отличия. В качестве принципиального возражения Эрнсту Неизвестному необходимо напомнить, что Генри Мур на протяжении всего периода своего активного творчества занимался как раз соединением в своем искусстве самых противоречивых направлений и эпох мировой скульптуры, что привело к образованию сложнейшей полифонической модели, если рас-сматривать его творчество в целом. Творческий опыт Мура макси-мально сближает его с поэтикой Достоевского, который, как писал М. Бахтин, «обладал гениальным даром […] слышать

свою эпоху как ве-ликий 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…» [4, с. 103, перевод автора]. Вопреки сложившемуся мнению об эклектике Мура, необходимо вспомнить как он в рамках отдельных произведений раскрывал тенденции формообразования, объединяющие свободную африканскую пластику с классической античностью, биоморфный сюрреализм с отвлеченной геометрической абстракцией, признаки утонченного Ренессанса с острыми гранями мексиканской скульптуры. В своем 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. Мур не ограничивался ни временными, ни культурными границами: различные языки с присущей им условностью, воспринимались в его творчестве как речевые потоки в рамках общего пластического дискурса. Что же касается отношения к Достоевскому, то Мур хорошо его знал и, как он сам говорит, даже предпочитал его Толстому [3, с. 26, перевод автора]. Это важное замечание, сделанное Муром, свидетельствует в пользу его полифонического склада, поскольку в работе Бахтина Достоевский как раз противопоставляется именно Толстому, с его ярко выраженной монологической линией.

Обращаясь к пластической специфике скульптурного языка Генри Мура и Эрнста Неизвестного, мы находим немало выраженных противоположностей – при том, что оба мастера принадлежат общей модернистской художественной парадигме. Так, Мур ассоциируется с органическими мотивами, языком природного формообразования, проблемами взаимопроникновения материала и пространства; языку Неизвестного присуща технологическая и машинная артикуляция, более характерная для круга футуристов и конструктивистов. К этим различиям также добавляется разная тематическая направленность их поисков, включавшая в случае с Муром, тему материнства и окружающей природы, а в случае с Неизвестным — тему изувеченного тела, преодоления препятствий, страдания и скорби. Из общего и объединяющего — оба скульпто-

ра прошли мировые войны, получили серьезные ранения и, безусловно, инкорпорировали свой телесный опыт в развитие своего скульптурного творчества. Несмотря на кажущуюся различную направленность и выразительные особенности двух знаменитых скульпторов, сближающей основой их творческих поисков выступает разделяемый ими обоими подход к пониманию скульптурного языка. Именно в нем наблюдается сходство и общий фундамент их интересов, на фоне которого и рассеиваются видимые различия.

В дальнейших рассуждениях Эрнста Неизвестного о скульптуре выделяется еще одна важная цитата, в которой точка зрения Неизвестного тесно переплетается с видением Мура. «Говоря о диалогической скульптуре, — пишет Эрнст Неизвестный, — трудно думать о прекрасном, исходя только из монологических классических представлений о человеческом теле. Скорее прекрасным в ней является проявленное в форме скульптуры состояние души человека, то есть не безразличное — напряженное (выделено мной — И.О.). Но не просто напряженное, как физическая форма, а форма и пространство в своем взаимодействии как выражение психологии и — больше, чем психологии, — духовной жизни человека» (выделено мной — И.О.) [4, с. 44]. Скульптура в этом случае — не просто находящееся в пространстве количество окружающего физического материала, организованного по подобию внешней формы человека, зверя или других природных или геометрических форм; в этом случае скульптура внутри себя самой есть диалог духа и плоти. Она едина, но не единородна. Ключевая мысль Неизвестного сводится к построению связи между нематериальной духовной жизнью человека и ее выражением в напряженной поверхности материала скульптуры. Материал и скрытое за ним состояние человеческой души — вот тот корень пластического мышления, который берет свое начало как в искусстве Эрнста Неизвестного, так и в искусстве Генри Мура. В одной из своих ранних статей Генри Мур писал следующее: «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, но работа может обладать сжатой энергией, интенсивной внутренней жизнью, (выделено мной — И.О.) независящей от объекта, который она представляет» [5, с. 192, перевод автора]. В попытке описать внутренне напряжение скульптуры Мур, словно снимая лишние слои этого напряжения, оставляет самый существенный смысл с точки зрения скульптурного содержания. Далее в

той же самой статье 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 (выделено мной — И.О.). Если абстрактные и человеческие компоненты объединены друг с другом, работа обретает более наполненный, глубокий смысл» [5, с. 192, перевод автора]. Соединение абстрактных и человеческих компо-нентов выражалось у Мура 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 нее, выявляя в ней очертания человеческой фигуры, как, например, в рисунке «Идеи для скульптуры: трансформация костей, 1932». У Неизвестного, например, в рисунке «Эскиз скульптуры, 1969» человеческая фигура сосуществует в рамках противоборства между своим собственным телом, очертаниями кентавра и гранеными поверхностями индустриального станка.

Очевидно, что, несмотря на тематические различия, оба скульп-тора избирают основным мотивом своих поисков человека. Человека — как форму и носителя телесного опыта, позволяющего осознавать мир в его феноменологическом присутствии. Именно авторская трактовка пластики человеческого тела ложится в основу индивидуального скульптурного языка. Человек как страдающая машина или человек как элемент ландшафта — в основе визуального кода всегда общая система, заданная структурной логикой человеческого организма.

Осмысление телесного опыта через усиленную активацию тактильных ощущений образует общую концептуальную базу как для Мура, так и для Эрнста Неизвестного. Оба мастера на глубоком феноменологическом уровне использовали язык скульптуры именно для раскрытия граней пространственного бытия, которые ранее не осознавались и не проявлялись, кроме как в многоголосой культуре XX века, наполненной противоречиями, столкновениями и обострениями всех возможных сфер человеческой жизни. Как писал Неизвестный, «мы видим, что пластическое искусство — это язык, в котором есть свои закономерности, как

в поэзии мы знаем рифмы, ритмы, аллитерации и т. д. Так гармония, ритм, тон и т. д. делают музыку отличной от обы-денных шумов. Многие не чувствуют этого, потому что нас учат гово-рить, учат читать, учат писать, учат быть хорошими, но не учат видеть — видеть пространство и форму как эстетическую категорию» [1, с. 64]. Подобное обострение внимания, на столь фундаментальных во-просах как пространство, форма и ощущение человека в их взаимо-связи было отражено Муром еще в 1937 году в знаковой статье «Скульптор говорит», опубликованной в журнале The Listener. В этой статье Мур освятил множество аспектов своего скульптурного видения, и Неизвестный должен был быть, безусловно, с ними знаком. Как писал Мур, «гораздо больше людей слепы-к-форме, нежели слепы к цвету. Ребенок, учащийся видеть, сперва различает только двухмерные формы; он не может судить о расстояниях, глубине. Позднее, для своей безопасности и практических нужд, он развивает (частично благодаря осязанию) способность грубо оценивать трехмерные дистанции. Но разобравшись с удовлетворением повседневных задач, большинство людей не идут дальше. И хотя они могут достичь значительной точности в восприятии плоских форм, они не делают последующих интеллектуальных и эмоциональных усилий, необходимых для осознания формы в ее полном пространственном существовании» [5, с. 194, перевод автора].

Высказывания двух скульпторов представляют особую ценность для анализа и понимания скульптурного языка, однако еще больший смысл раскрывается при сопоставлении их скульптурных произведе-ний. Не самая известная, но показательная для характерная для раннего творчества Эрнста Неизвестного и важная для сопоставления с Муром скульптура называется «Шаг, 1960». Эта небольшая по размерам вещь скорее похожа на эскиз будущего монументального произведения, чем на законченную самостоятельную скульптуру. Она была создана спустя четыре года после того, как Генри Мур создал знаменитую скульптуру под названием «Вертикальный мотив № 1: Распятие Гленкилн, 1955–56». Скульптура Неизвестного представляет собой фигуру человека с непропорционально увеличенными объемами ног, редуцированным и похожим на рукоятку торсом, резкое движение которого завершается отброшенной назад головой и вскинутыми обрубками рук. В этой скульптуре есть все основные формальные приемы Мура, которые выражаются в предельно обобщенной трактовке фигуры и контрастном противопоставлении оси таза направлению грудной клетки и головы, которая при обзоре с обрат-

ного ракурса становится похожей на голову животного с острыми ушами. Авторский почерк Неизвестного прослеживается в использовании граненой, «подкубленной» трактовки пластических объемов, форсированной экспрессии образа и бурной динамике масс.

Очевидно, что с «Распятия Гленкилн» данную скульптуру Неизвестного сближает только средняя часть, а именно туловище, которое отсутствием внутреннего скелета и вытянутой цилиндричностью максимально близко напоминает вертикальную часть скульптуры Мура. Руки в скульптуре Мура также усечены, но если у Неизвестного они вздернуты жестом вверх, то у Мура они спокойно горизонтально расправлены в виде перекладины креста. Вертикальная часть «Распятия Гленкилн» обладает двойным визуальным прочтением и, с одной стороны, определяется как фрагмент человеческого торса с округлыми бедрами, гладкой спиной и едва выступающими ребрами, а, с другой — 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 счет чего в рамках одной формы возникает сильное противодействие: кость выпирает наружу, а плоть сдерживает ее. Это напряжение усиливается в области стыка вертикальной и горизонтальной частей и отражается в трех выступающих объемах, после чего оно покидает скульптуру через отверстие сверху, оставляя ощущение легкой опустошенности. 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. Сам Мур не оставил широких рассуждений на тему этой скульптуры и лишь вскользь упоминает о её аналогии с традиционными изображениями распятия. При этом как нельзя точно для ее описания подходит цитата Эрнста Неизвестного, который писал: «Изобразительное искусство не имитирует жизнь. Оно создает жизнь. Напряженную жизнь пластической формы. Тело, чтобы стать выразительным, обобщается, деформируется или трансформируется. Тело в искусстве начинает жить своей жизнью, отличной от жизни живого тела, и в пространстве, отличном от реального пространства. И в самой высокой точке напряжения, очищения и обобщения изображение человека и частей его тела становится знаковым» [1, с. 65].

Список литературы:

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — Москва, 1972. — 318 с.

2. *Леонг А.* Кентавр: Эрнст Неизвестный об искусстве, литературе и философии. — Москва, 1992. — 240 с.

3. *Jianou I.* Henry Moore. — Paris, 1968.

4. *Moore H.* The sculptor speaks // Listener. — 1937. — Vol. XVIII, no. 449. — Pp. 338–40

5. *Moore H.* Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. — Los Angeles, 2002.