

А. О. Котломанов

ДЖЕЙКОБ ЭПШТЕЙН И АНРИ ГОДЬЕ-БРЖЕСКА. У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ

«...МЫ — глашатаи современности — Эпштейн, Бранкузи, Архипенко, Дуниковский, Модильяни и я, в своей непрестанной борьбе в условиях огромного города, полны энергии сопротивления.

Знание нашей цивилизации охватывает мир, мы управляем элементами.

Мы вдохновляемся тем, что нам больше всего нравится, каждый сам выбирает для себя, мы кристаллизуем сферу в куб, мы создаем комбинации всех возможных материальных форм — концентрируя их для передачи наших абстрактных идей сознательно-го превосходства» [1, р. 155].

Эти слова были написаны в 1914 г. 22-летним скульптором Анри Годье-Бржеска для журнала "BLAST", изданного наиболее радикально настроенными английскими художниками того времени — вортицистами, единомышленниками итальянских футуристов. Текст юного Годье, напоминающий пламенные воззвания Маринетти и Боччони, был по сути манифестом новой скульптуры. Примечательно, что он увидел свет всего через десятилетие после того, как Юлиус Мейер-Грефе, известный немецкий критик, заявил в книге «Современное искусство» (английский перевод вышел в 1908 г.), что в Англии начала XX столетия вовсе отсутствует пластическое мышление [2, р. 194].

Как мы сейчас знаем, уже к 1960-м годам английская скульптура наиболее полно отражала все направления современной пластики, подарив миру таких мастеров, как Генри Мур, Барбара Хепворт и Энтони Каро. У истоков этого уникального художественного явления стояли два человека, упоминаемые в процитированном «манифесте» — Годье-Бржеска (1891–1915), его автор, и Джейкоб Эпштейн (1880–1959). Оба скульптора были иммигрантами: Годье — гражданином Франции, а Эпштейн, потомок еврейских иммигрантов из Польши, вырос в Нью-Йорке, несколько лет жил в Париже, но судьбу связал с Англией. В 1911 г. он получил британское гражданство, а много лет спустя, в 1954 г., даже был посвящен в рыцари, что по тем временам считалось большой редкостью, подобной почести иммигранты не удостоивались. Однако аура чужеродности всегда окружала Эпштейна, его творчество у многих вызывало подозрения ксенофобского характера. В английском искусстве он всегда был аутсайдером или, как один из критиков назвал его, «скульптором-бунтовщиком» [3].

Большую часть жизни Эпштейн работал в одиночестве, избегая художественных кружков. В этом смысле примечательно, что незадолго до первой мировой войны он сблизился с вортицистами, а также с другими молодыми скульпторами — Эриком Гиллом и Анри Годье-Бржеска, разделявшими его увлечение «экзотическим» и «примитивным» искусством. В те годы их художественные интенции были схожи: кардинальное изменение образа английской скульптуры, точнее ее реанимация после длительного времени упадка. Этому, в частности, способствовало их увлечение техникой «прямого высекания», когда скульптор работает непосредственно в камне, без использования

эскиза в глине или гипсе. Подобная практика согласовывалась с передовой на тот момент идеей «соответствия (верности) материалу». В дальнейшем Эпштейн отошел от наиболее радикальной, авангардной, группы художников, отчасти потому, что в 1920-е годы он отступил от формальных экспериментов, постепенно трансформировавшись в сторонника экспрессивной, но реалистической пластики, в основном реализованной в портретном жанре.

В целом роль Эпштейна в истории современной английской скульптуры представляется крайне важной. По сути, он был первым мастером британской пластики, чьи произведения указали тот путь развития, который позволил в дальнейшем говорить о ней как об одной из вершин художественной культуры XX в. Чтобы в полной мере оценить роль Эпштейна, достаточно сравнить состояние английской скульптуры начала XX в. с тем подъемом, который, при участии мастера, начался в Англии после второй мировой войны.

Помимо уже процитированной фразы Мейер-Грефе об отсутствии в Англии начала XX в. талантливой скульптуры, ситуацию характеризует и другое яркое высказывание. По остроумному выражению поэта Эзры Паунда — друга и биографа Годье-Бржеска, до появления Эпштейна в английской пластике тон задавали фигуры «больших однообразных аллегорических леди в ночных рубашках, демонстрировавших символы Империи, или Торговли, или Добродетели и носивших различные имена, такие как „Манчестер“, или „Питтсбург“, или „Юстиция“. Невозможно представить, что они выражали то, что Кандинский называл „внутренней необходимостью“» [4, р. 113]. Наиболее масштабным и в то же время последним значительным монументом в истории английской академической пластики был воздвигнутый в начале XX в. грандиозный памятник королеве Виктории. Памятник включает в себя, помимо величественной статуи самой Виктории, аллегорические фигуры и массивный пьедестал, превращающий данное произведение в квазиархитектурное сооружение. Автор памятника, скульптор Томас Брок, после открытия работы в мае 1911 г. был пожалован королем в рыцари Британской империи, однако вне официальных кругов монумент подвергся критической оценке. Обозреватель журнала „Architectural Review“ написал следующее: «Тонны мрамора и бронзы могут... увековечить память о монархе или государственном деятеле, но и могут также, в глазах потомков, стать мавзолеем репутации скульптора» [5, р. 13].

В 1911 г. мемориал Виктории виделся современникам помпезным анахронизмом, порождением старого века. Молодое поколение представителей английского искусства было негативно настроено к официальным монументам, и прежде всего к творчеству Джозефа Эдгара Боэма, занимавшего при дворе королевы Виктории должность штатного скульптора и создавшего большое количество бронзовых статуй государственных деятелей. В одном из манифестов вортицисты во главе с Виндэмом Льюисом, решившие предпринять «атаку на годы с 1837-го по 1900-й», декларировали свою готовность «взорвать бледные призраки, отлитые гигантом Боэмом» [5, р. 13]. Однако надо заметить, что радикализм английских скульпторов, связанный с авангардистскими устремлениями, в значительной степени пропал, когда они сталкивались с тем, что отказ от норм, установленных Броком, Боэмом и другими мастерами традиционной скульптуры, не находил отклика у заказчика и в некоторых случаях грозил даже уничтожением уже готового произведения.

«Такое ощущение, что я работаю в ситуации, по напряжению сравнимой с атмосферой боксерского ринга» [6, р. 132], — жаловался Эпштейн в автобиографии. И дей-

ствительно, общественные дискуссии вокруг его монументальных произведений повторялись с удивительным постоянством. Начались они в 1908 г., когда Эпштейн получил первый крупный заказ: на каменные скульптуры для украшения фасада здания Британской медицинской ассоциации. Эти фигуры, появившиеся на новом здании в центре Лондона, вызвали настоящий шквал недовольства среди критиков. Отметим, что данный скульптурный цикл являлся одним из наиболее значительных по замыслу и исполнению монументально-декоративных произведений, украшавших когда-либо английские здания. Образы Эпштейна, созданные на тему «Возрастов человека», были решены в символическом ключе и в плане формы характеризовались небольшими условиями в смысле некоторой обобщенности и «архаизированности».

Тем, что поразило и возмутило английскую общественность в этих фигурах Эпштейна, была их «непристойность», проявлявшаяся в акцентировании телесных форм, напоминавших древневосточные образы мужского и женского «плодородия». Любопытно, что осуждались не столько форма статуй, сколько факт их установки в общественном пространстве, в частности в статье, опубликованной в газете *“Evening standard”*: «В художественной галерее скульптуру обнаженного тела видят, в основном, те, кто знает, как оценивать подобное искусство... <...> ...но искусство этого рода, выставленное на виду у всех, молодых и старых, посреди чуть ли не самой шумной улицы величайшего мирового Мегалополиса... это совсем иное дело» [5, р. 14]. Из-за скандала Британская медицинская ассоциация была готова отказаться от скульптур Эпштейна, однако художественное сообщество тогда смогло отстоять статуи. Однако, когда в 1935 г. здание приобрело правительство Южной Родезии (английской колонии в Африке), скульптуры Эпштейна были изуродованы под предлогом опасности их обрушения: скалывались те их фрагменты, которые считались якобы не поддающимися ремонту и реставрации. В настоящее время сохранились только руинированные остатки скульптур. Подобные обвинения в «неприличии» заслужил и исполненный Эпштейном надгробный памятник Оскару Уайльду на кладбище Пер-Лашез в Париже (1911), представляющий собой вписанную в прямоугольный объем крылатую фигуру обнаженного юноши, отмеченную очевидным влиянием ассирийской пластики.

После этих скандальных ситуаций, в 1920–1950-е годы Эпштейн продолжал создавать скульптурные произведения, предназначенные для установки на открытом воздухе, прежде всего в качестве элементов архитектурного объема. В 1920-е годы заметно изменилась его индивидуальная манера: как правило, поздние работы Эпштейна — бронзовая портретная или сюжетная пластика, по стилистике сильно отличающаяся от его ранних произведений, что дало повод говорить об отступлении Эпштейна от позиций модернистской пластики. Один из первых исследователей скульптуры XX в. Р.Х. Виленски даже заметил, что вклад Эпштейна «в современную пластику всецело заключается в его каменной скульптуре. Его бронзовые работы, конечно превосходные в своем роде, являются кульминацией романтической скульптуры XIX столетия» [7, р. 208]. Но, несмотря на внешнее «смягчение» стиля, даже относительно традиционные вещи Эпштейна имели весьма причудливые черты, что сильно раздражало тогдашнюю публику. Критики обвиняли его в создании образов чрезмерно уродливых, деформированных, непристойных, оскорбляющих и унижающих такие высокие темы, как материнство, религиозное чувство, возвышенное страдание. Эпштейн возражал тем, что в человеке все прекрасно, и что его цель заключалась прежде всего в выражении чувства, эмоции. В общем, вечный вопрос о том, в какой степени художники

должны ограничивать себя рамками общепринятого понимания красоты, всегда оставался открытым в случае с Эпштейном. Можно сказать, что и по сей день многих раздражает его необычная интерпретация образов Христа, Богоматери, Архангела Михаила. Характерна подобная реакция «простого человека» на такие произведения, пересказанная известным английским художественным критиком Дэвидом Сильвестром (высказывание одной пожилой дамы, возмущенной статуей Христа работы Эпштейна): «Я никогда не смогу простить мистеру Эпштейну то, как он показал Господа нашего — так не *по-английски!*» [8, p. 270].

В то же время факты свидетельствуют о том, что даже в самые сложные периоды Эпштейн пользовался заметной поддержкой официальных властей — парадокс, свойственный, наверное, исключительно английской традиции. Добавим, что не менее удивительным образом волна возмущения, направленная против него, способствовала относительно мягкому восприятию работ английских авангардистов, более радикальных, чем Эпштейн. Важно еще и то, что до Эпштейна вряд ли какой-нибудь скульптор в Англии вызывал такие споры вокруг своих произведений, сразу же становившихся мишенью для критических атак. Эпштейн даже шутил, что если весь мир погибнет от бомбардировок, уцелеют только его скульптуры [6, p. 139].

Самым противоречивым произведением Эпштейна, выполненным скульптором в его наиболее «авангардный» период, 1913–1914 гг., была композиция «Отбойный молоток» (Галерея Тейт, Лондон), соединившая в себе и реализацию идей футуристов, и использование реди-мейда (настоящего пневматического отбойного молотка), предвосхитившая целое направление в скульптуре последующего периода. Работа представляла собой нечто совершенно нехарактерное для английского искусства того времени: она, можно сказать, опередила свою эпоху. Среди тех немногих, кто на ура принял работу Эпштейна, были прежде всего вортицисты, Виндэм Льюис и Годье-Брже-ска. Вокруг произведения развернулась полемика в прессе, в частности на страницах еженедельника “The New Age”. Главным апологетом Эпштейна выступил молодой критик Томас Эрнест Халм, опубликовавший в одном из номеров журнала эссе «Мистер Эпштейн и критики», в котором защищал скульптора от нападок недоброжелателей и невежественных журналистов. Примечательно, что в этом же выпуске “The New Age” на последней странице располагался подготовительный рисунок Эпштейна к «Отбойному молотку», на примере которого собственно и объяснялся положительный смысл новаторства скульптора. По мнению критика, «люди будут восхищаться „Отбойным молотком“, потому что у них нет предвзятого мнения о том, как должно выглядеть произведение искусства» [9, p. 252].

В ответ на статью Халма в “The New Age”, в разделе «Письма редактору», развернулась весьма красочная полемика, где, например, можно было прочесть следующее: «Что касается мистера Эпштейна, то отбойный молоток, конечно, удивительный инструмент, и задуман он с самой благой целью, и легко может служить возвышенной темой для написания великой поэмы. Если мистер Эпштейн и мистер Халм действительно считают, что дурной рисунок, изображающий презренную деревянную обезьяну, взгромоздившуюся на табурет, является „формулой“, способной пробудить какое-то чувство, кроме Жалости к неумелому ремесленнику и его полоумному почитателю, — это лишний раз доказывает, что их декадентство совершенно безнадежно» [10, p. 319]. Не менее эмоциональные высказывания звучали с противоположной стороны, в частности от Виндэма Льюиса. Вскоре был опубликован первый выпуск вортицистского

журнала “BLAST” (изданный Льюисом), где имя Эпштейна прозвучало в манифесте Годье-Бржеска. Во втором и последнем номере журнала (1915) можно было прочитать написанный Льюисом обзор лондонских выставок, где, в частности, превосходно описывался «Отбойный молоток»: «Нерву подобная фигура взгромоздилась на механизм, превратившись с ним в единое целое, — это иллюстрация величайшей функции жизни. Я чувствую, что комбинация белой фигуры и отбойного молотка показывает что-то жутковатое, подобное призраку. Но недостаток логики на самом деле способствует эффекту этой работы. Я чувствую, что логическое соответствие здесь не самое важное. Здесь намного важнее качество монументальной, немислимой и очень личной прихоти» [11, р. 78].

Сам Эпштейн так впоследствии писал о своей работе: «Это — воинственный, зловеющий образ сегодняшнего и завтрашнего дня. Ничего человеческого, только жуткий Франкенштейн, в которого мы сами себя превратили. Я выставил эту фигуру, отлитую в гипсе, на выставке Лондонской группы. Помню, Годье-Бржеска был полон энтузиазма, увидев ее в моей мастерской, когда в 1913 году посетил ее вместе с Эзрой Паундом. Паунд начал что-то рассуждать об этой работе. Годье повернулся к нему и прокричал: „Заткнись. Ты ничего не понимаешь“. Позже я потерял интерес к машинерии... <...> Я отлил в металле только верхнюю часть фигуры» [6, р. 49].

Годье-Бржеска, восхищавшийся самой авангардной работой Эпштейна, был убежденным сторонником кардинального обновления скульптуры. Несмотря на преждевременную смерть во время первой мировой войны (ему было всего 23 года), его вклад в становление современной английской скульптуры вполне сравним с достижениями Эпштейна, прожившего довольно долгую жизнь. Годье — наиболее яркая фигура первого этапа истории «островного модернизма» (вместе с двумя другими иностранцами, оказавшими большое влияние на английский авангард: Эпштейном и Эзрой Паундом, американским поэтом, жившим в 1910-е годы в Лондоне и бывшим, вместе с Льюисом, отцом-основателем вортицизма). В Лондоне Годье прожил в общей сложности четыре года. То, что он там создал как художник, всецело соответствовало интенции британского авангарда первой половины 1910-х годов, отвечало разрыву с традицией, намеренному огрублению формы. Как и произведения других английских модернистов — современников Годье, его работы небольшие по размеру, в основном статуэтки. Он вовсе не был великим новатором в скульптуре, как, скажем, Бранкузи или Липшиц. В истории французского искусства имя француза Годье никоим образом не прозвучало. При этом именно в английском искусстве его идеи нашли замечательное продолжение — в работах великих Генри Мура и Барбары Хепворт. Известности скульптора после смерти способствовала активность его друзей, входивших вместе с ним в круг вортицистов. Эзра Паунд написал о нем книгу (1916), куда помимо собственных воспоминаний включил избранные письма художника и его тексты об искусстве. В 1931 г. британский коллекционер Гарольд Стэнли Ид (Джим Ид) выпустил биографию Годье под названием “Savage Messiah” («Дикий мессия»), впоследствии ставшую основой для сюжета одноименного фильма Кена Рассела (1972).

Если изучать биографию Годье, то сразу бросается в глаза его намеренная аффектация собственного поведения, как будто он сознательно вырабатывал некий образ «звездности», создавал романтический антураж вокруг себя. Дополнение «Бржеска», появившееся рядом с подлинной фамилией в начале 1910-х годов, — одно из подобных чудачеств. Это фамилия польки Софи Бржеска (Бжешка), жившей в Париже

и познакомившейся там с Анри Годье. Она работала гувернанткой и пробовала себя в литературе. Она была значительно старше Годье, однако остаток своей юной жизни он прожил с ней в некоем подобии брака (женаты они не были) и даже изменил фамилию на совершенно непроизносимую для знавших его людей. После смерти Годье психически неуравновешенная Софи была помещена в клинику для душевнобольных.

В книге Паунда есть замечательный фрагмент, где он описывает первую встречу с Годье в одной из лондонских галерей:

«На первом этаже галереи я остановился перед фигурой с напряженными мускулами, выполненной в глине и окрашенной зеленым. Я посмотрел в каталог и попытался прочесть вслух фамилию автора:

„Бржик“, — я начал. Я попробовал прочесть снова. „Бурржиссзк“, — я глубоко вздохнул и вновь попытался произнести это слово, и у меня вышло что-то вроде „Бурдидис“, когда ко мне кто-то бросился из-за пьедестала и я услышал голос, исполненный самой неподдельной ярости: „Бжеш-ка! Это я, и это моя скульптура“.

И он испарился, как греческий бог» [4, р. 46].

Годье любил распространять о себе небылицы. Например, в той же книге Паунда описывается история, которую Годье поведал ему, объясняя причину оставления Франции: «У одного [парижского] художника была любовница, и начальник полиции или кто-то вроде того воспытал к ней страстью, и художник был арестован и получил три года. И когда художник вышел на свободу, он собрал пистолеты и патроны и расстрелял несколько десятков полицейских, и Латинский квартал был охвачен восстанием, и участники его были схвачены, художник гильотинирован, и Анри Годье тоже был арестован, но чудом ускользнул и спасся» [4, р. 49].

И в самом деле, любопытно, зачем француз Годье уехал из столицы мирового искусства в консервативный Лондон, вынашивая при этом план создать новое искусство? Помимо полуфантастической истории, описанной Паундом, в литературе встречается версия, согласно которой Годье уехал в Лондон по сугубо художественному поводу — из-за Британского музея, где хранились любимые им памятники примитивного искусства [12, р. 84]. Но стоило ли менять всю свою жизнь только ради Британского музея? Ответ, возможно, намного прозаичнее: Годье скрывался в Англии от воинской повинности. Об этом пишет Фрэнк Харрис, автор книги «Портреты современников», передавая разговор с Годье незадолго до его возвращения на родину:

«„Я буду вынужден вернуться во Францию [из-за материальных трудностей]. Я покинул ее, потому что не хотел тратить время на военную службу. Если бы не это, я бы вернулся завтра же. Художнику проще жить во Франции... в Париже“. Шесть месяцев спустя после начала войны он действительно вернулся во Францию, не без колебаний. Там он был арестован за уклонение от службы и заключен под арест. Годье сбежал из заключения и вернулся в Англию, однако вскоре лично явился во французское посольство и отбыл во Францию уже навсегда» [13, р. 159].

Что касается образа Годье, точнее того образа, который тот сам себе создал, опять же лучшим источником здесь являются свидетельства современников, например Эпштейна:

«В 1911 году, когда я работал над памятником Оскару Уайльду в моей мастерской в Челси, ко мне зашел одним субботним утром молодой человек и спросил, может ли он посмотреть высеченную из камня скульптуру. Это был Годье-Бржеска, живописного вида фигура, с живыми глазами и пробивающейся бородкой. Он был очень любезен, как

мне показалось, и после нашей первой встречи рассказал о ней Эзре Паунду. Он доложил Паунду о том, что я спросил его, работает ли он в технике прямого высекания, и, опасаясь, что он может признаться в обратном, он бросился домой и сразу же взялся за работу в этой технике. Это было очень характерно для него. Годье всегда хотел быть в авангарде. Неплохая черта для очень молодого человека, но часто она в дальнейшем вела его в поиск сиюминутного, притом, что у него был талант и огромная энергия. Он вставал очень рано и сразу же брался за работу, быстро завершая ее в каком-то определенном стиле; правда, его непостоянная натура требовала постоянного изменения стилистики.

Его жизнь сама по себе была чем-то театральным... <...> Годье по натуре был юношей, склонным к эпатажу, и я помню, что как-то он вдруг провозгласил себя гомосексуалистом, думая, что мы испугаемся. Он носил плащ, наброшенный на плечи, пытался отрастить бороду, подводил глаза черным, разбил нос в потасовке с кокни. Мои отношения с Годье были очень добрыми. Мы интересовались творчеством друг друга. По французской моде, как молодой художник к старшему, он обращался ко мне *Cher Maître*» [6, p. 36].

В Лондоне Годье большую часть времени проводил в Британском музее. Можно сказать, что памятники Древнего Востока, а также Африки, Океании и Полинезии оказали на него большое влияние и во многом были источниками его самых лучших произведений, таких как «Красный каменный танцор» (около 1913, Галерея Тейт). Отношение Годье к художественному наследию также определяла его эксцентричность. Это видно, например, по описанию беседы Харриса с молодым скульптором:

«Как-то мне случилось оказаться в Британском музее, блуждая по залам с идолами и артефактами островитян Океании; вдруг появился Годье-Бржеска и, указав на какую-то статуэтку, сказал: „Эффектно, не правда ли? Получше, чем эти фидиевские сестрички“. „Что вы здесь делаете?“ — вскричал я. „Я часто прихожу сюда, — ответил он с той странной интонацией, сочетающей застенчивость и самоуверенность, что была ему свойственна, — здесь хранятся шедевры всех сортов; посмотрите сюда, сюда! Их великолепие!“ Его английский был всегда скорее экспрессивен, чем правилен.

Я кивнул головой. „Я хочу создавать такие же“, — он добавил. „Пойдем вниз по лестнице, — сказал он, — там они хранят ранние ассирийские вещи, которые лучше чем любая греческая“. Я пошел вслед за ним и спросил по пути: „Почему вы так принижаете греков? Роден утверждал, что они лучшие мастера в мире“. Годье вытянул губы в презрительной усмешке и повел плечами: „Что мне до этого? Роден — один человек, я — другой“. „Я всегда полагал, — продолжал я, — что греки очень рано добились впечатляющих результатов в изображении обнаженного тела, мужского и женского“. „Это так, — закричал он, — или почти так, они никогда ничего не передавали, кроме пола, но здесь вы увидите моих ассирийцев, которые передавали духовные качества и характеристики с помощью необычайной простоты средств“» [13, p. 151].

Взгляды Годье-Бржеска наиболее ярко отражены в программном тексте о скульптуре, который он написал для журнала “BLAST” в 1914 г. В название этого манифеста вынесено слово *Vortex*, по-русски вихрь, водоворот, означавший для всех авторов “BLAST” (вортицистов) некий очистительный пассионарный импульс. Годье пишет об энергии, великих скульптурных стилях, отдельные его фразы напоминают лозунги:

«Скульптурная энергия — гора.

Скульптурное чувство — восприятие взаимосвязи масс.

Скульптурный талант — в определении этих масс плоскостями» [1, p. 158].

Слова Годье исполнены футуристического оптимизма, он словно стоит в авангарде революционного отряда, плечо к плечу с верными соратниками («Мы — глашатаи современности — Эпштейн, Бранкузи, Архипенко, Дуниковский, Модильяни и я, в своей непрестанной борьбе ...»), энтузиастами новой формы.

Это «соратничество» подчеркивается им и в других высказываниях, причем чаще всего из скульпторов-современников он упоминает Бранкузи и Эпштейна: «Художники, такие как Эпштейн, Бранкузи и я, могли бы строить дворцы в гармонии со скульптурой. Архитектура, которая получилась бы, была бы абсолютно оригинальной, новой, исконной!» [4, р. 25].

К сожалению, Годье-Бржеска так и не написал свое эссе «Необходимость органических форм в скульптуре», которое планировали опубликовать во втором номере журнала «BLAST» [14, р. 81], — оно, возможно, прояснило бы его позицию по отношению к тому, что впоследствии было названо виталистской пластикой. В письмах и текстах Годье, однако, все же встречаются отдельные высказывания, которые позволяют считать его одним из первых скульпторов-виталистов, наряду с Боччони, Архипенко, Липшицем и Бранкузи. Об этом говорят и скульптуры Годье, в которых он «выращивает» анималистические или антропоморфные формы из абстрактных объемов, напоминающих булыжники, окаменелости или древесные корни. Этого же метода придерживались в 1910–1920-е годы все те выдающиеся мастера современной пластики, которые, по мысли Герберта Рида (главного теоретика витализма в искусстве), последовательно реализовывали идею *élan vital* в искусстве [15, р. 226–228]. Подобно Анри Бергсону — автору «Творческой эволюции», Годье (возможно, в силу возраста) придерживался мнения о примате интуиции (инстинкта) над интеллектом. В книге Паунда приводится следующее высказывание Годье: «Современный скульптор — тот, кто использует инстинкт в качестве вдохновляющей силы. Его творчество пропитано эмоцией. Форма ноги, изгиб брови и т. д., и т. д. — само по себе для него это не важно. Простое моделирование форм для него неинтересно — он делает все в соответствии с чувством, и его творчество не что иное, как абстракция его интенсивного переживания. <...> Эта скульптура никоим образом не связана с классической Грецией, но она продолжает традицию варварских народов (к которым мы испытываем симпатию и преклоняемся перед ними)» [4, р. 35].

Вышедшая в 1916 г. книга Паунда «Gaudier-Brzeska: a memoir» стала не только своеобразным памятником погибшему за год до этого молодому художнику, но и символическим обобщением недолгой эпохи британского авангарда первой половины 1910-х годов, как будто потерявшей импульс к дальнейшей жизни после трагического ухода из жизни одного из своих наиболее талантливых представителей. Но все же творческие поиски Годье не остались всего лишь ярким эпизодом в истории английского искусства. Как уже упоминалось выше, они оказали значительное влияние на скульпторов, в 1930-е годы поднявших британскую скульптуру на качественно новый уровень.

Ранние вещи Генри Мура и Барбары Хепворт будут часто напоминать английскую скульптуру 1910-х годов: произведения Эпштейна в стилистике «прямого высекания», каменные фигуры Годье. Для нового поколения ваятелей Эпштейн был своего рода живым примером: в конце 1920-х — начале 1930-х годов он был, наверное, единственным известным скульптором в Лондоне, который допускал в работах смелые апелляции к «чистой пластике». Годье, во многом благодаря стараниям Паунда и Г. С. Ида, воспринимался как романтический герой бурного времени английского авангарда, которое

слишком быстро закончилось. Мур и Хепворт впитывали эти импульсы, которые ориентировали их на пути выбора собственного стиля. В итоге, через два десятилетия после выхода журнала "BLAST", после «Красного каменного танцора» Годье и «Отбойного молотка» Эпштейна, в Англии вновь возродилось мощное модернистское движение, не только предполагающее восприимчивость к идеям сегодняшнего дня, но хранящее память о своих предшественниках.

Литература

1. *Gaudier-Brzeska A.* Vortex // BLAST. 1914. N 1. P. 155–158.
2. *Meier-Graefe J.* Modern art: being a contribution to a new system of aesthetics: in 2 vol. London: W. Heinemann; New York: G. P. Putnam's sons, 1908. Vol. 2. 337 p.
3. *Brockington G.* Jacob Epstein: sculptor in revolt // Art and Architecture. URL: http://www.artandarchitecture.org.uk/insight/brockington_epstein/brockington_epstein01.html (дата обращения: 15.01.2011).
4. *Pound E. P.* Gaudier-Brzeska: a memoir. London: The Bodley head; New York: J. Lane company, 1916. 168 p.
5. *Cork R.* Introduction // A user's guide to public sculpture / ed. by J. Darke. Swindon: English heritage, 2000. P. 12–17.
6. *Epstein J.* Let there be sculpture. New York: G. P. Putnam's sons, 1940. 393 p.
7. *Harrison Ch.* English art and modernism, 1900–1939. London: Yale university press, 1994. 418 p.
8. *Sylvester D.* Epstein // About modern art: critical essays, 1948–1996. London: Chatto & Windus, 1996. P. 269–274.
9. *Hulme T. E.* Mr. Epstein and the critics // The New Age. 1913. 25 Dec. P. 251–253.
10. *Pitt D. F.* Mr. Epstein and his work // The New Age. 1914. 14 Jan. P. 319.
11. *Lewis W.* Five art notes // BLAST: war number. 1915. N 2. P. 77–84.
12. *Curtis P.* Sculpture. 1900–1945. Oxford: Phaidon, 1999. 286 p.
13. *Harris F.* Contemporary portraits: third series. New York: F. Harris, 1920. 233 p.
14. *Burnham J. W.* Beyond modern sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century. New York: G. Braziller, 1968. XIV, 402 p.
15. *Read H. E.* A concise history of modern sculpture. London: Thames and Hudson, 1964. 310 p.

Статья поступила в редакцию 6 июля 2011 г.