

А. О. Котломанов

**ГУМАНИСТ? МОДЕРНИСТ? ВИТАЛИСТ?
К ВОПРОСУ О РОЛИ ГЕНРИ МУРА
В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ.
ЧАСТЬ I. «СВЯЩЕННАЯ КОРОВА
ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА»**

В 2011–2012 годы в Петербурге и Москве прошли выставки скульптуры и графики Генри Мура, которые для многих стали первым знакомством с произведениями знаменитого британского скульптора. А может даже первым осознанием того, что современная скульптура, наряду с произведениями старых мастеров, достойна экспозиции в музее классического искусства.

Парадоксально, что в нашей стране публика знакомится с образцами модернистской скульптуры в столь консервативных по духу пространствах: в Эрмитаже и музеях Московского Кремля. Так было и двадцать лет назад, когда аналогичные по масштабу выставки Г. Мура принимали поочередно Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Музей семьи Бенуа в Петергофе. Видимо, «руководители» российской культуры считают, что страна еще не созрела для специализированных музеев современного искусства. И даже такого достаточно известного мастера, как Генри Мур, нужно выставлять как-то ненавязчиво, в контексте вечного, вневременного, традиционного. Так это было в Эрмитаже, когда посетитель, входя в новодельный двор-вестибюль музея, сталкивался лицом к лицу с теснящимися в центре бронзовыми изваяниями Г. Мура, зачем-то водруженными на бутафорские, покрашенные серой краской постаменты. И затем, где-то на третьем этаже Эрмитажа, в залах, куда редко кто добирается, вновь оказывался рядом с произведениями английского скульптора, вместе с которыми решено было выставить рисунки известного ленинградского архитектора А. С. Никольского. Вроде бы это решение было не лишено логики: привезенные в Петербург графические работы Г. Мура и блокадные листы А. С. Никольского были выполнены примерно в одно время и на одну и ту же тему. Мур рисовал лондонские бомбоубежища, Никольский — подвалы Эрмитажа, где во время блокады жили сотрудники музея. Однако в данном контексте рисунки А. С. Никольского оказались заложниками лукавой мысли организаторов выставки. Они должны были доказывать неискушенному зрителю: Мур на самом деле реалист, хотя и несколько косноязычный, его образы должны быть близки вам, они проникнуты пафосом гуманизма, они говорят об ужасах войны, о молчаливой сплоченности простых людей перед жестоким врагом... Из смелых, острых, часто намеренно искажающих реальность, а то и вовсе выходящих за ее пределы «военных» рисунков Мура силами выставочных кураторов, английских и российских, при помощи публикаций в прессе создавали миф — миф о художнике, рисовавшем войну с поистине реалистической убедительностью.

Достаточно хотя бы мельком взглянуть на «военную» графику Генри Мура, чтобы понять: эти работы неоднозначны, в них нет позитивной идеи, они не обвиняют и не

оправдывают, их смысл вообще вряд ли можно выразить простыми словами, тем более прочитать в этих жутковатых рисунках высокий пафос гуманизма.

Интересно, что этот несуществующий пафос видят в них практически все авторы публикаций об эрмитажной экспозиции — и в выставочном каталоге, и в заметках, опубликованных о ней в прессе. Примечательно также, что почти нигде не говорится о других показанных в Эрмитаже произведениях, как будто бы все, что связано с Генри Муром, давно уже исследовано и понятно а priori. Особенно здесь показательна цитата из текста Константина Агуновича (журнал «Афиша»): «Главное в выставке, собственно, не скульптура — в те годы Мур скульптурой вообще не занимался; девять скульптур — две пораньше и семь попозже; четыре покрупнее, для пейзажа, и пять поменьше, в интерьере, — это явно как довесок: не разочаровывать; ведь Мур — это такой скульптор, да?» [1]. Или Киры Долининой («Коммерсантъ Weekend»): «Генри Мур — священная корова европейского искусства XX века. Он настолько прочно хрестоматиен, велик и всеми признан, что, кажется, и нет давно уже никакого внутреннего сюжета, слома, вызова, каким казалось искусство Мура консервативным британцам первой половины прошлого века» [2]. Вместо более-менее внятных слов о достоинствах и недостатках выставки ее комментаторы изрекали только общие слова о «гуманизме» Мура и о том, как замечательно его рисунки сочетаются с блокадной графикой А. С. Никольского. «Скульптура Мура в каждом английском парке ежесекундно напоминает о вечной необходимости защищать ценности гуманизма» (Анна Толстова, «Citizen K») [3]. «Но вот так, рядом, они способны твердо и внятно сказать о том, что война была нашей общей. А это действительно очень важно. До сих пор» (Кира Долинина) [2]. «Сегодня они [рисунки Никольского] естественно рифмуются с рисунками Генри Мура, коллеги и союзника» (Андрей Кудряшов, «Ведомости») [4].

В действительности различие в работах Мура и Никольского куда существеннее, чем их формальное сходство. А. С. Никольский создал лаконичные, почти фотографические по манере «документы» военного времени, в то время как в рисунках Г. Мура мы видим отвлеченные от конкретной исторической ситуации полуфантастические, экспрессивные, часто устрашающие образы существ, напоминающих даже не людей, а каких-то червеобразных монстров — обитателей подземного царства. Мур выразил в них свои и общие чувства: не сплочения перед общей бедой, а паники, отчаяния, ужаса. В них нет ничего такого, что способствовало бы укреплению духа патриотизма, что могло бы объединить людей ради идеи сопротивления врагу.

«Гуманизм» Мура вовсе не является олицетворением какой-то прекраснотушной человечности в искусстве XX века — это сугубо художественная идея восприятия мира как некоего живого организма. Телесность скульптур и графических образов Мура выражает полную гамму универсальных настроений, не только позитивных, но и негативных, честно и непредвзято выражающих автономные художественные идеи в формах, органически близких человеку.

К сожалению, этот весьма своеобразный «гуманизм» трактуется авторами, пишущими о Муре, чаще всего однобоко, в духе будто бы наметившегося в его работах военных лет и послевоенных произведениях поворота к позитивному восприятию человека, как если бы он, пользуясь терминологией советской критики, ушел от «формалистических заблуждений» к «правдивому реалистическому образу». Такой подход виден, например, в тексте каталога эрмитажной выставки, написанном Алексеем Митиным: «Художник-модернист, ставивший бесконечные эксперименты над художе-

ственными формами человеческой фигуры, глубоко проникся обычным человеческим состраданием и создал очень проникновенные образы» [5, с.8]; «В творчестве Мура в целом „Рисунки убежища“ сыграли ключевую роль. <...> Они позволили художнику обратиться к совершенно новым темам солидарности и братства людей, значение которых в послевоенном западноевропейском искусстве переоценить невозможно» [5, с.10]. Любопытно, как эти фразы соотносятся с текстом британского искусствоведа Норберта Линтона из каталога выставки 1991 г.: «Искусство — это естественный результат деятельности человека. Гуманизм Мура — исключительное явление в современном искусстве, так как, вбирая многое, он возвращал свои открытия человеку как главному предмету своих исследований» [6, с.30]. Кстати сказать, экспозиция 1991 г. носила название «Человеческое измерение», то есть идея гуманизма выносилась в ней на передний план. Подобная же мысль читается и в интервью с Анитой Фельдман, главным хранителем Фонда Генри Мура: «Подход к работам Мура в разных странах разный, но в его творчестве важнее универсальность. Мур — гуманист, для него важно внимание к естественной форме. Мы можем пойти на пляж, найти такую же гальку или ракушку, но он делал их произведениями искусства» [7].

Интервью с Фельдман было приурочено к открытию недавней выставки произведений Мура в Московском Кремле, прошедшей в Выставочном зале Успенской звонницы и Одностолпной палате Патриаршего дворца. Разместившаяся в столь экзотичных интерьерах экспозиция называлась «Генри Мур и классический канон современной скульптуры». Выставкам часто даются ничего не значащие, но как бы универсальные по смыслу наименования, особенно если дело касается таких проектов, как международные биеннале. Однако здесь в бессмысленном, на первый взгляд, названии была заложена вполне определенная идея. Представленный в Кремле, Мур должен был восприниматься как признанный классик, как «музейный художник», чья миссия — наконец-то оправдать модернизм в глазах малопросвещенной русской публики. Это подтверждает тот факт, что данная экспозиция, в отличие от эрмитажной, была организована с поистине государственным размахом. «Первый из современных художников, выставленный в Кремле» — эта фраза с разными вариациями повторялась практически во всех публикациях, связанных с данным проектом. 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. Все это, конечно, не могло не вызвать ответной реакции в среде московской арт-критики, которая в основном предпочитает высказываться на страницах популярных изданий, таких как, например, еженедельник «Коммерсант-Власть», в котором был опубликован текст Валентина Дьяконова «Модернизм для начинающих», довольно ясно и четко излагающий позицию его автора, подкрепленную, правда, рядом не вполне обоснованных высказываний: «В нынешней Европе Мур не на слуху и не в почете. Скульптор перестал быть символом современности лет сорок назад»; «Собственно, с 1950-х годов художник в основном и занимался тем, что символизировал прогресс в искусстве и технике. Он ставил памятники атомной энергии, украшал общественное пространство штаб-квартиры ООН в Нью-Йорке и наслаждался статусом признанного классика»; «В конце концов, бунтарь пришел к канону: работы Мура — первое, что копирует выпускник российского художественного вуза в попытках постичь внутреннюю логику авангарда. Этот модернизм для начинающих идеален для первой выставки искусства XX века в Кремле» [8].

Здесь опять возникает момент мифа о художнике. С одной стороны, нам говорят, что Мур — это великий гуманист и классик современной скульптуры, с другой — что он уже полвека во всем цивилизованном мире воспринимается как старомодный конформист, чьи псевдомодернистские скульптуры стали таким же «общим местом» в Европе и США, как монументы Е. В. Вучетича или Н. В. Томского в Советском Союзе. Такая позиция, несомненно, имеет право на существование, хотя ее желательно все-таки подкреплять более-менее весомыми аргументами. Как бы то ни было, именно В. Дьяконов неожиданно стал автором самого обширного материала (даже серии материалов), связанного с российскими выставками произведений Мура. Материалы эти стали результатом совместного проекта Британского Совета и интернет-портала *OpenSpace*. Серия познавательных текстов, написанных В. Дьяконовым и размещенных на страницах *OpenSpace*, получила название «Круги Генри Мура», озаглавленные так по не вполне ясной причине, то ли по ассоциации со знаменитыми «дырами» в муровских изваяниях, то ли по аналогии с теми кругами, что описаны в «Божественной комедии». Впрочем, главное здесь, конечно, не название, а сами тексты, где все, связанное с Муром, подвергается авторскому анализу, легкому и по форме, и по смыслу.

Несомненной заслугой автора «Кругов» является то, что он в популярной форме, просто и доходчиво рассказывает интернет-аудитории о важных художественно-пластических идеях, до настоящего времени практически не рассматривавшихся в русскоязычной литературе, за исключением единичных публикаций научного характера. Например, о концепте «значимой формы» (*Significant Form*): «В 1920-е годы у художников британского авангарда была популярна теория „значимой формы“, выдвинутая искусствоведом Клайвом Беллом. Он утверждал, что в искусстве существуют формы, имеющие универсальный смысл сами по себе, без привязки к истории и сюжету. Эта идея позволила Муру с легкостью „перемалывать“ шедевры любых приглянувшихся ему цивилизаций, что мы и видим на примере его ранней вещи на излюбленный в будущем сюжет. В своем пределе идея „значимой формы“ превращается в общепринятый стандарт и дает неутомимому труженику вроде Мура шанс заполнить своими работами весь мир — и после Второй мировой Мур так и сделал» [9]. Интересен также тот раздел «Кругов», где проводятся параллели между творчеством Мура и некоторыми явлениями в советской и российской скульптуре второй половины XX века, причем в отдельных случаях эти парадоксальные аналогии выглядят настоящим искусствоведческим открытием: «В конце 1960-х Мур намертво засел в подкорке у советских скульпторов. Одно из самых ярких свидетельств этого — своеобразный привет скульптору от основателя художественной династии Рукавишниковых. Голова академика Курчатова перед институтом его имени — явный парафраз „Ядерной энергии“ Мура: черепообразная форма на постаменте. Правда, принципиальная разница в подходе: Мур лепил метафору, а Рукавишников — идола в духе гигантских голов любимых англичанином индейцев» [10].

Во многих других случаях изложенные в «Кругах» соображения, к сожалению, грешат не вполне оправданной вольностью суждений, да и просто неточностями, искажающими в итоге представление о Муре как об одной из ключевых фигур искусства XX столетия. Примером здесь может служить попытка сравнения Мура и Джакометти: «В ранних работах Джакометти... больше эксперимента с формой и пространством, чем во всех работах Мура вместе взятых. И отсюда следует еще один парадокс Мура: выходец из эстетической провинции сумел обойти всех ветеранов авангарда. Понимание послевоенного человека у Джакометти оказалось слишком трагическим для

мейнстрима» [11]. Не вполне ясно, на основании чего сделано это заявление, во всяком случае разнообразие скульптурных форм Мура, их уникальные объемно-пространственные качества говорят об обратном. Что касается «эстетической провинции», то здесь также искажение. Островное, изолированное положение английского искусства в 1910–1930-е годы вовсе не является синонимом провинциальной отсталости, да и вообще говорить в таком смысле о художественной культуре одной из ведущих мировых стран не вполне справедливо.

«Муру довелось участвовать в Международной сюрреалистической выставке 1936 года с семью скульптурами. Там он познакомился с мутациями эротических импульсов в работах Дали и многое перенял у пионера биоморфных форм. Правда, Мур — пуританин, но в какой-то момент два художника сравнялись в популярности: Мур делал скульптуры для застегнутых на все пуговицы буржуа, а Дали предлагал им отдаться рискованной фантазией в своем музее-театре в Фигерасе» [11]. Дали вовсе не был «пионером биоморфных форм», будучи в этом смысле последователем целого направления, наметившегося в западном искусстве к началу 1930-х годов. Что мог перенять Мур у скандально известного сюрреалиста, сложно сказать, да и автор публикации даже не приводит примеров, просто констатирует то, что, по меньшей мере, требует доказательства.

Примерно то же можно сказать и о другом отрывке из «Кругов»: «Мур оказался в Париже в 1931 году, на пике активности многочисленных сюрреалистических групп. До этого он следовал в фарватере символистов, искавших вдохновения в залах Британского музея. Общение с Альберто Джакометти, Константином Бранкузи, Андре Бретоном, искавшими ответ на вопрос, „как тьма подсознания становится формой“, заставило Мура свободнее относиться к форме. Под влиянием „Гитары“ Пикассо Мур стал делать скульптуры со струнами. В самых агрессивных вариациях на мирные темы у Мура можно увидеть попытки перевести героев сюрреалистического периода Пикассо в формат 3D» [11].

Последнее утверждение отчасти подтверждается фактическими примерами сравнительного анализа произведений Мура и Пикассо, представленных на недавней лондонской выставке «Пикассо и современное британское искусство». Однако в случае со струнными скульптурами более уместно говорить о влиянии конструктивиста Наума Габо, жившего в Англии в 1930-е годы. Габо использовал струны не в одном отдельно взятом произведении, а во многих своих скульптурах, причем они, в отличие от «Гитары», не были связаны с изображением струнного инструмента, вообще с изображением чего-либо конкретного. Натянутые струны объектов Габо образовывали абсолютно абстрактные композиции, будучи при этом мощным выразительным элементом. В творчестве Мура второй половины 1930-х годов подобные скульптуры были всего лишь эпизодом, экспериментом, не получившим дальнейшего развития. В большей степени это влияние Габо оставило след в работах Барбары Хепворт, сделавшей струны одной из характерных черт собственного авторского стиля. Известно, что Мур называл подобные скульптуры Хепворт «вязанием».

Упомянутая выставка в лондонской галерее *Tate Britain* вызвала широкий резонанс в английской прессе, в которой авторы публикаций часто намного более радикальны в суждениях по сравнению со своими российскими коллегами. Так, один из арт-критиков, выступающих в газете *Guardian*, Джонатан Джонс, настроенный по отношению к искусству своей страны более чем критично, высказался в связи с упо-

мянутой экспозицией следующим образом: «Представьте, вы — галерея Tate Britain. Ваша работа заключается в том, чтобы выставлять британское искусство от времен Тюдоров до наших дней... О, нет... Британское искусство... Это точно не французское, немецкое, испанское, итальянское, голландское или норвежское искусство, не так ли? Почти всю нашу историю мы были на задворках европейской визуальной культуры. Возьмите какой-нибудь век, какой угодно на выбор, и вы увидите, что такое британское художественное видение по сравнению с любым другим. Это как с шулерством... почти так же. <...> Не вызывает никаких сомнений то, что Пикассо повлиял на Генри Мура... Но это то же самое, что сказать, будто на архитектуру британского офисного здания 1960-х годов оказал влияние Рокфеллер-центр, или что на британское вино оказали влияние бургундские винтажи. Я боюсь, что эта выставка окажется выдающимся голом в свои ворота — настолько убедительно она доказывает, как скучны и малоинтересны Мур, Грэм Сазерленд и другие англичане на фоне Пикассо» [12].

Позиция Джонатана Джонса по отношению к английскому искусству очень схожа с распространенным в нашей стране отношением к искусству русскому, в особенности современному. Разница только в том, что англичанам никто никогда не запрещал поддерживать контакты с континентальной Европой, тем более что географически Лондон и, скажем, Париж разделяет не столь уж большое расстояние. «Изоляция» Британии вызвана скорее психологическими факторами, пресловутым английским традиционализмом, который, наверное, раздражает и самих англичан. Во всяком случае, несмотря на то что английская скульптура в смысле художественных открытий никогда не занимала лидирующих позиций, с уверенностью можно сказать, что британские скульпторы, начиная от Мура и Хепворт и заканчивая Гормли и Капуrom, отразили в своих работах все нюансы пластического языка XX столетия. Английская скульптура прошлого века представляет собой феномен, изучая который, можно понять ход развития практически всех направлений в современном «трехмерном искусстве». Сложно сказать то же самое, например, о немецкой или французской скульптуре прошлого века, так же как невозможно найти в истории современной скульптуры фигуру, равнозначную творческой личности Генри Мура.

Одной из особенностей творчества Мура было, наряду с рядом самобытных и уникальных черт, отсутствие того, что можно в полной мере считать «новацией». Действительно, основные характеристики его скульптуры не являются всецело оригинальными, поскольку их первоначальное изобретение принадлежит другим выдающимся мастерам. Знаменитые «дыры» впервые использовал в своих произведениях 1910-х годов Александр Архипенко, а характерные для образов Мура обтекаемые формы берут начало в работах Бранкузи и Арпа. Однако если «дыры» Архипенко были всего лишь формальным приемом, то у английского скульптора они приобрели глубокую осмысленность, становясь еще и элементом образной структуры. Если скульптуры Бранкузи и Арпа преимущественно абстрактны, то работы Мура в большинстве своем фигуративны. Английский мастер сумел найти точку равновесия между формалистическими устремлениями модернизма, в конечном итоге обращающимися чистым приемом, и выработанными веками пластическими традициями, в своей основе всегда опиравшимися на формы органического мира. В этом смысле особенно справедливы слова английского искусствоведа Алана Боунеса о том, что «Мур не совершил ни одного революционного открытия, но показал удивительное понимание всех путей, открывшихся скульптору к середине XX столетия» [13, p. 189]. Также обращает на себя

внимание определение, данное Муру американским исследователем Эндрю К. Ритчи: «возможно, величайший эклектик среди современных скульпторов» [14, р. 33].

При этом в природе творчества Мура заложена определенная каноничность, сближающая его работы с произведениями древней пластики (в этом контексте название московской выставки «Генри Мур и классический канон современной скульптуры» обретает определенный смысл). Тематически пластика Мура крайне «однообразна»: подавляющее большинство его скульптур носят название «Полулежащая фигура» или «Мать и дитя». В них варьируются лишь формы, а природа образа остается неизменной. Лишь немногие его скульптуры не относятся к какой-либо серии. Возможно, именно собирательный и одновременно вариативный характер образов художника позволил Герберту Риду назвать образ Полулежащей фигуры «архетипической формой» [15, р. 227].

Рид, один из идеологов английского модернистского движения, влиятельный художественный критик и теоретик искусства, многое сделал для того, чтобы Мур вошел в историю искусства как ведущий представитель такого важного направления в скульптуре XX века, как абстрактный витализм. В дальнейшем Ридом была выстроена целая теоретическая система, обосновывающая метод создания биоморфных форм в современной скульптуре с позиций витализма, ведущих свое начало от произведений Анри Бергсона. Действительно, Мур как никто другой подходил на роль ведущего виталиста в «трехмерном искусстве», что отчасти поддерживалось им самим.

Несмотря на глубокую вовлеченность Мура в движение абстрактного витализма, нельзя сказать, что данный термин полностью объяснял бы суть его художественного метода. Каждая из скульптур мастера насыщена смысловыми импульсами, скрывающимися в причудливых или, напротив, до крайности простых объемах каменных, деревянных или бронзовых фигур. Именно поэтому ни один из многочисленных подражателей Мура не достигает его уровня осмысленности формы, когда действительно в как бы абстрактном объеме угадывается импульс жизни.

В последнее время происходит переосмысление роли Мура в современной скульптуре, и новейшие исследования представляют его в более усложненном и противоречивом качестве, чем это было в трудах искусствоведов второй половины XX века. К сожалению, послевоенная деятельность Мура по созданию монументальных изваяний, предназначенных для размещения на открытом воздухе, серьезно навредила его репутации. Бронзовые «полулежащие фигуры», вместе с «мобилями» и «стабиями» Александра Колдера, вместе с черными пауками Луиз Буржуа и ржавым железом Ричарда Серры, в 1970–1980-е годы стали восприниматься как что-то обыденное — ожидаемый атрибут площади перед бизнес-центром или музеем современного искусства, деталь городского или загородного буржуазного пространства. Изменить ситуацию призваны такие масштабные проекты, как, например, большая выставка Мура в галерее *Tate Britain*, прошедшая в 2010 г. Эта экспозиция представила скульптора с неожиданной стороны — как художника, одержимого полубессознательными идеями, связанными с его прошлым и настоящим. В каталоге выставки помимо научных статей были помещены мнения о его творчестве, высказанные несколькими известными современными скульпторами.

Вот некоторые из них. Энтони Гормли: «Генри Мур вернул скульптуре то состояние, которое она потеряла, став репрезентацией. Он искал подлинность, и она открылась ему в самом материале, в текстуре и геологической структуре камня, в волокнах и годовых кольцах дерева». Энтони Каро: «Он был намного выше всего, что связано

с провинциализмом. Он обладал широтой видения, его истоки устремлялись к искусству всех возможных времен и пространств» [16].

Действительно, Генри Мур был художником, чьи универсальные образы обращены к миру в целом, находясь вне определенной системы координат. Поэтому он может быть понятен всем, при этом оставляя еще много вопросов для исследователей своего творчества.

Литература

1. Агунович К. Сюрреализм на госслужбе // Афиша. 2011. № 197. URL: <http://www.afisha.ru/exhibition/66882/> (дата обращения: 11.05.2012).
2. Долинина К. В. Силуэты общей войны // Коммерсантъ Weekend. 2011. № 16. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1629923> (дата обращения: 11.05.2012).
3. Толстова А. Т. Война и Мур // Citizen K. 2011. № 2. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/1628914> (дата обращения: 11.05.2012).
4. Кудряшов А. За двумя фронтами // Ведомости. 2011. 24 мая. URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/2011/05/24/260683> (дата обращения: 11.05.2012).
5. Митин А. К. Рисунки в убежище // Генри Мур в Эрмитаже: скульптура и рисунки: [кат. выст.]. СПб.: The Henry Moore Foundation: Гос. Эрмитаж, 2011. С. 5–10.
6. Линтон Н. Гуманизм Генри Мура // Генри Мур: человеческое измерение: [кат. выст.]. Лондон: Британский Совет, [1991]. С. 19–30.
7. Сопова А. «Обычную гальку или ракушку Генри Мур делал произведением искусства»: [интервью с Анитой Фельдман] // Известия. 2012. 22 февр. С. 11.
8. Дьяконов В. Н. Модернизм для начинающих // Коммерсантъ-Власть. 2012. № 7. С. 41.
9. Дьяконов В. Н. За мир против Греции // Круги Генри Мура. URL: <http://www.openspace.ru/moore/projects/34692/details/34886/> (дата обращения: 11.05.2012).
10. Дьяконов В. Н. «Русский след» Генри Мура // Круги Генри Мура. URL: <http://www.openspace.ru/moore/projects/34692/details/35525/> (дата обращения: 11.05.2012).
11. Дьяконов В. Н. Символисты и новаторы // Круги Генри Мура. URL: <http://www.openspace.ru/moore/projects/34692/details/35377/> (дата обращения: 11.05.2012).
12. Jones J. Picasso in Britain and Lucian Freud — the week in art // Guardian. 2012. 10 Febr. URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/feb/10/picasso-britain-lucian-freud-art-weekly> (дата обращения: 11.05.2012).
13. Bowness A. Modern European art. London: Thames and Hudson, 1972. 224 p.
14. Ritchie A. C. Sculpture of the 20th century. New York: Museum of Modern Art, 1952. 240 p.
15. Read H. E. A concise history of modern sculpture. London: Thames and Hudson, 1964. 310 p.
16. Bedford Chr. Henry Moore // Art in America. URL: <http://www.artinamericamagazine.com/features/henry-moore/> (дата обращения: 11.05.2012).

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.