

А. О. Котломанов

**ГУМАНИСТ? МОДЕРНИСТ? ВИТАЛИСТ?
К ВОПРОСУ О РОЛИ ГЕНРИ МУРА
В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ.
ЧАСТЬ II. «ВЕЛИЧАЙШИЙ ЭКЛЕКТИК
СРЕДИ СОВРЕМЕННЫХ СКУЛЬПТОРОВ»**

Известный американский искусствовед Эндрю К. Ритчи, называя в книге «Скульптура XX века» (1952) Генри Мура «величайшим эклектиком» [1, р. 35], говорил о ситуации, сложившейся в художественном мире к середине XX в. В то время еще были живы Константин Бранкузи, Ханс Арп, Наум Габо, Антуан Певзнер, Жак Липшиц, Осип Цадкин, Александр Архипенко и другие замечательные мастера — родоначальники современной скульптуры. Все они были новаторами, остро индивидуальный стиль каждого из них сам по себе воспринимался как открытие. Многие из этих скульпторов в 1920–1930-е годы были уже зрелыми, сложившимися мастерами, определившими основные направления эволюции современной скульптуры, соотносимой с понятием модернизма. Что касается Генри Мура, то его творчество в те же годы проходило стадию интенсивного подъема, формирования основных пластических идей и образов, становления и стремительного расцвета.

По отношению к К. Бранкузи, Х. Арпу и Ж. Липшицу Г. Мур был скульптором другого, следующего за ними поколения. Он вошел в число европейских модернистов только в 1930-е годы, когда у современного искусства была уже своя история, хотя и небольшая в хронологическом смысле, но необычайно богатая событиями, именами, произведениями. Во многом стиль Генри Мура формировался на основе того пластического языка, который создали модернисты первой волны, в 1900–1910-е годы поразившие мир новыми скульптурными формами.

Г. Мур, в отличие от своих предшественников, мог выбрать в качестве ориентира одно из течений в новой пластике, уже имевших к середине 1920-х годов определенную историю. Зная об истоках возникновения этих течений, он понимал также важность изучения наследия «примитивных» культур, сравнительно недавно открытых европейцами: от каменных статуй и рельефов Древнего Ближнего Востока и Древней Америки до племенного искусства Африки и Океании. В юности Г. Мур прочитал книгу Роджера Фрая «Vision and Design» (1920), которая, как традиционно указывают биографы скульптора, «открыла для него двери в Британский музей», где он впервые познакомился с шедеврами неклассического искусства. Сам Г. Мур говорил, что «если уж вы прочли Роджера Фрая, вы познали все» [2, с. 20].

Книга Р. Фрая — одного из наиболее ярких представителей британской художественной культуры 1900–1920-х годов — включает, помимо всего прочего, две статьи, «Древнеамериканское искусство» и «Негритянская скульптура», написанные после открытия выставок искусства Африки и Океании в книжном клубе лондонского Челси (1919) и негритянского искусства в галерее Гоупил в Лондоне (1921). Оба текста автор написал явно не в духе «классической» традиции, истинное выражение пластиче-

ской мысли отмечая в памятниках искусства, еще совсем недавно бывших всего лишь причудливыми диковинами, в лучшем случае имевшими этнографическую ценность. Р.Фрай не признавал истории искусства в ее линейной последовательности и представлял, к примеру, Джотто, Мазаччо и П.Сезанна как единомышленников, своеобразных современников на определенном этапе развития формы. Он видел родственную связь между негритянским искусством и скульптурой ацтеков, майя и инков. Вершиной мировой пластики Р.Фрай считал африканскую скульптуру, в статье о которой говорил, что «некоторые из этих вещей являются великими скульптурами — более великими, я думаю, чем что-либо, что мы [европейцы] создавали даже в Средние века. Определенно они имеют специфические скульптурные качества в самой высокой степени» [3, р.88]. По мнению Р.Фрая, африканская скульптура обладает «особыми качествами скульптуры... Она имеет настоящую законченность, пластическую свободу. <...> Африканские художники действительно понимали трехмерную форму, что сейчас так редко в скульптуре» [3, р.88]. Он полагал, что негритянское искусство может вывести европейскую художественную культуру из «иллюзионистического заблуждения» и помочь обрести ей исконные качества формы. Р.Фрай утверждал, что лучшие образцы пластики имеют или должны иметь «не более чем эхо реальности, но при этом ощущение поразительной жизненности, фигуры должны обладать собственной внутренней жизнью» [4, р.233]. Он отрицал в Ренессансе и последующем развитии искусства присутствие великих пластических идей, признавая только некую вневременную «многозначительную форму», имеющую смысл в самой себе и «непереводимую» на язык других видов художественной деятельности.

Идеи Р.Фрая, вероятно, сыграли действительно решающую роль в формировании взглядов Г.Мура, однако этим дело не ограничилось. Скульптор никогда не скрывал, что в ранний период своего творчества он не просто интересовался такими художественными направлениями, как сюрреализм и абстрактное искусство, но и находился под сильным их влиянием. Заметим, что в то время молодые британские модернисты еще достаточно глубоко ощущали неприятие своего творчества большей частью публики. Это вовсе не означало, что в Британии был общепринят какой-то один определенный стиль, как, например, соцреализм в Советском Союзе, просто тогда в стране еще не было инфраструктуры, системы институций, призванных поддерживать творческие искания художников, выбравших путь художественного эксперимента. В 1930-е годы Г.Мур, в будущем весьма обеспеченный художник, зарабатывал на жизнь в основном за счет преподавательской деятельности. Вначале он преподавал в Королевском колледже искусств, а затем занял пост руководителя факультета скульптуры в Школе искусств Челси. Становясь все более и более известным, Г.Мур получал частные и государственные заказы, в том числе связанные с «синтезом искусств»: скульптуры и архитектуры. Ему покровительствовали знаменитые искусствоведы Кеннет Кларк и Герберт Рид, что само по себе было залогом будущей всемирной славы.

В 1933 г. в одной газетной статье Г.Рид заявил, применительно к произведениям Г.Мура, что скульптура была в Англии «умирающим искусством в течение 400 лет» и отныне она больше таковой не является [5, с.9]. После войны Г.Рид написал две книги, выдержавшие ряд переизданий и сейчас справедливо считающиеся классикой искусствознания XX в.: «Философию современного искусства» (1951) и «Краткую историю современной скульптуры» (1964). В них Г.Мур признается мастером, образы которого должны рассматриваться как настоящие достижения в искусстве современ-

ности. В творчестве Г. Мура Г. Рид увидел окончательное воплощение своей концепции абстрактного витализма, опирающейся на идею «жизненного импульса» в философии Анри Бергсона.

Г. Рид развивал учение А. Бергсона об эволюционной роли искусства как решающего аспекта человеческого сознания. Почти в научно-биологическом смысле оно переплетало мысль с художественными образами, рождающимися из мысли. Кроме того, теория А. Бергсона соответствовала «унитарному принципу» анализа, применявшемуся Г. Ридом и заключавшемуся в возможности с одинаковым успехом рассматривать предмет как на одушевленном, так и на неодушевленном уровнях. «Я пытаюсь доказать, — говорил Г. Рид, — что произведение искусства не аналогия — это существенный акт трансформации, не просто форма ментальной эволюции, но витальный процесс сам по себе» [6, р. 72].

Виталистский подход ясно обозначен в посвященной Г. Муру главе книги «Философия современного искусства» (1951): «Мур, как и подобные ему художники всех времен, верит, что за внешней стороной вещи есть некий род духовной сущности, сила вечного бытия, которая лишь частично раскрывается в конкретных формах живого» [7, р. 203]. Характерна также следующая цитата: «Противопоставление, которое обычно делалось между органическим и неорганическим в науке, отвергнуто самой наукой, но, тем не менее, определение, обычно ассоциирующееся с феноменом „жизни“, существует, и Генри Мур сам подтвердил, что *витальный* лучше, чем *органический*, может, таким образом, служить для обозначения искусства, являющегося антитезисом конструктивизму» [7, р. 202].

В книге «Краткая история современной скульптуры» Г. Рид рассматривает процесс пластической эволюции 1900–1930-х годов с явным стремлением внести в его понимание центральную идею, связанную с концепцией витального образа и его развития в произведениях целого ряда скульпторов, зачастую весьма отличных друг от друга. Ключевым этапом в эволюции витального образа Г. Рид объявляет образ Полулежащей фигуры (один из основных в творчестве Г. Мура), называя его «архетипической формой» [8, р. 227]. Причем он не просто выделяет английского скульптора из группы его именитых коллег, но и делает из него главу целого направления в скульптуре XX в., объединяющего огромное количество художников, работающих с «органическими» и «биоморфными» формами. Кульминацией аналитических построений Г. Рида стала монография «Генри Мур. Очерк его жизни и творчества» (1966), где говорится, что образы скульптора — это «формы, символизирующие существо природы живых организмов, и формы, символизирующие расовые знания, которые оставили отпечаток на нашей ментальности, — архетипические образы рождения и смерти, социального конфликта и трагической драмы» [9, р. 257].

Действительно, идеи Г. Рида как нельзя лучше подходят для анализа полуабстрактных, полуфигуративных образов Г. Мура, да и сам скульптор в некоторых своих текстах и высказываниях показал себя явным апологетом витализма в искусстве. Надо заметить, что уже в 1930-е годы он начинает анализировать собственный художественный метод как нечто универсальное и на протяжении всей жизни продолжает это своеобразное самоисследование. В статьях, многочисленных записях и интервью Г. Мур как бы обобщенно рассуждает о скульптуре, ее формах, материалах, путях ее развития и т. д., но смысл такого обобщения всегда сводится к творчеству одного-единственного скульптора — самого автора этих текстов и высказываний.

Первые публикации подобных размышлений о скульптуре появились уже в середине 1930-х годов, когда к Г. Муру еще только начинало приходить признание. В дальнейшем, в 1960–1980-е годы, а затем и после смерти мастера, неоднократно выпускались целые антологии, где были собраны его мысли, ценные с теоретической и практической точек зрения. Г. Мур, как никто другой из скульпторов XX в., много сделал для формулировки метода новой пластики. Его взгляды, выраженные в опубликованных текстах и записанных высказываниях, составляют целую систему ориентиров, которым должен, по его мнению, следовать скульптор. Г. Мур говорит, в частности, о том, *что может послужить поводом, начальным импульсом к созданию абстрактного образа, какие примеры предлагает сама природа скульптору, какие памятники прошлого наиболее ценны для современного скульптора.*

Во многих своих высказываниях Г. Мур развивает идеи витализма Г. Рида, связанные с сохранением в скульптуре некой идеи жизни: «По-моему, скульптура должна нести в себе жизнь. В ней должны быть ощущение естественной, органичной формы, чувство и тепло. Чисто абстрактная скульптура кажется мне воплощением того, что могло быть лучше решено в другом искусстве, таком как архитектура. Поэтому я никогда не пытался быть чисто абстрактным художником. Абстрактные скульптуры слишком часто остаются просто-напросто моделями никогда не созданных памятников; работы многих скульпторов-абстракционистов или конструктивистов страдают от тщетности попыток, в которых художник никогда не достигает материального решения проблемы» [10, с. 259]. Здесь Г. Мур явно противостоит адептам чистой абстракции в трехмерном искусстве, таким как К. Бранкузи, Х. Арп или Н. Габо, работам которых не хватает выражения того самого «жизненного импульса», придающего абстрактной форме какое-то еле уловимое фигуративное начало.

Такую позицию Г. Мура в первые послевоенные десятилетия горячо поддерживали не только Герберт Рид, но и некоторые другие известные искусствоведы и художественные критики, такие как Вильгельм (Уильям) Валентинер, немецкий историк искусства, значительную часть жизни проживший в США. В. Валентинер, сравнивая британского скульптора с другими мастерами абстрактной формы, выделял в его творчестве уникальное качество естественности, интуитивной близости природе, ландшафту, стихии: «Более чем любой другой современный скульптор он выражает наше внутреннее желание соединения с элементарными силами природы, скрывающимися в нетронутых человеком ландшафтах пустынь, гор и лесов, стремление уйти из городов, уйти от искусственной жизни, направляемой разумом, а не энергетикой чувств и эмоций... У Мура были предшественники в создании абстрактной скульптуры, но их произведения в большей степени вдохновлялись открытиями Машинного века и скорее отражали мировоззрение жителя большого города, в отличие от работ Мура, в которых оживают дикие духи природы и которые выполнены в манере, абсолютно уникальной для современной скульптуры» [11, р. 27].

Отметим, что абстрактный витализм в искусстве является достаточно условным термином, способным объединить творческие устремления многих художников, так или иначе взаимодействующих с образами жизни, в прямом или метафорическом смысле. Соответствуя виталистским идеям Г. Рида и даже развивая их в определенной степени, творчество Г. Мура как художника ценно вовсе не этим, что подтверждает сравнение его скульптур с работами бесчисленных эпигонов и подражателей, в которых формально можно найти все те же «жизненные импульсы», решенные в характер-

ной полуабстрактной манере. Очевидно, что понятиями «витализм» или «абстрактный витализм» смысл его образов вовсе не исчерпывается. В них есть также черты, позволяющие проводить интересные параллели с другими выдающимися мастерами прошлого столетия и в итоге приводящие к мысли о том, что Г. Мура своими «архетипическими формами» на самом деле обобщил не одно, а несколько направлений в скульптуре XX в.

Все это верно, если понимать скульптуру как искусство объема, массы, трехмерной осязательной формы. В середине 1940-х годов появилась альтернативная концепция скульптуры, связанная прежде всего с именем американского арт-критика Клемента Гринберга и значительно повлиявшая на творчество целой группы английских скульпторов 1960-х годов, известной как «новое поколение». В 1946 г., комментируя выставку Г. Мура в нью-йоркском Музее современного искусства, К. Гринберг впервые высказал мысль о том, что лучшая современная скульптура всегда была основана не на объемно-пластической моделировке материала (глины, гипса, бронзы) или резке камня, а на линейной графичности вне поиска контакта с пространственной средой и выявления объема. Новая скульптура, по его мнению, должна опираться не на скульптуру прошлого, как пластика А. Майоля или Г. Мура, а на живопись, особенно кубистический коллаж [11, р. 109]. В этой системе координат работы Г. Мура, в которых основное значение имеют именно пространственно-объемные характеристики, а также устремления в сторону хотя и неявной, но фигуративности, выглядят анахронизмом, пройденным этапом. На самом деле истоки этих двух концепций скульптуры и в том, и в ином случае восходят к художественным идеям начала XX в., что уже само по себе их примиряет, поскольку ни одну из них нельзя считать в чем-то принципиально новой или явно архаичной по отношению к другой. Сейчас, в начале XXI в., спор о большей новизне или прогрессивности одного из течений в искусстве середины XX столетия вообще безнадежно потерял актуальность, и в настоящее время на первый план недавней истории выходят скорее яркие личности, чем идеи и направления.

Возвращаясь к размышлению о творчестве Г. Мура, необходимо затронуть еще один важный аспект, непосредственно с ним связанный. Он уже анализировался в первой части данной публикации в связи с некоторым «переосмыслением» произведений скульптора и в целом его положения в истории современного искусства. Напомним, речь шла о выставке Г. Мура в галерее *Tate Britain* и экспозиции, посвященной влиянию П. Пикассо на британский модернизм [12, с. 88]. И в том, и в другом случае скульптуры Г. Мура представляли в неожиданном контексте. Если ранее его статус был в целом непререкаем, можно даже сказать безупречен, то теперь как будто бы возникла потребность взглянуть на изъяны и недостатки в его образах. В данном случае имеются в виду не художественная их сторона, а черты, говорящие, например, о заимствованиях у других художников. Самым явным примером здесь может быть сравнение Г. Мура с П. Пикассо, показывающее, что некоторые известные работы английского скульптора вовсе не так уникальны, как многим могло казаться. В частности, одной из находок выставки «Пикассо и современное британское искусство» было экспонирование «Полулежащей фигуры» Г. Мура на фоне картины П. Пикассо, изображающей дородную женщину в абсолютно такой же полулежащей позе. Подтекст понятен тем, кто знаком с хрестоматийным подходом к скульптуре Г. Мура. Известно, что его Полулежащие фигуры, эти, по выражению Герберта Рида, «архетипические образы», сравнивались с разнообразными классическими и неклассическими примерами, чаще всего с древнеме-

сиканскими статуями бога дождя Чак-Моола. В них видели интерпретацию чего-то древнего, корневого, и на этой мысли отчасти строилась традиция восприятия искусства Г. Мура. Теперь же подчеркивается: Г. Мур увидел эту фигуру в картине П. Пикассо, и это очевидно. В действительности это не более чем хитрый трюк, рассчитанный на впечатлительного, наивного зрителя.

Подобные «открытия» немного всколыхнули атмосферу в британской культурной среде, представителям которой, наверное, порядком надоел излишний пиетет перед странными созданиями сэра Генри, этими малопонятными бронзовыми, каменными и деревянными массами с обязательными сквозными дырами. Появились публикации с разочарованной или злорадной интонацией, язвительные английские журналисты наконец-то получили повод указать на слабые места в творчестве Г. Мура, хотя, если говорить серьезно, ничего от этого не изменилось [13]. Во-первых, Г. Мур никогда не утверждал, что его искусство всецело и полностью оригинально, наоборот, он с большим удовольствием рассказывал, что и кто на него повлияли и каким образом. Во-вторых, даже в случае практически прямого сходства, эти примеры говорят лишь о том, что Г. Мур перенимал какие-то интересные ему технические приемы, причем во многих случаях доводя их до большего совершенства. П. Пикассо, например, всю жизнь занимался художественными идеями у своих коллег, причем делал это зачастую более чем явно, при этом его произведения редко кто осмеливается обвинить в плагиате. Что касается Г. Мура, то он не эксплуатировал чужие идеи, а использовал созданные до него формы как отправные точки, исходные импульсы для создания собственных образов, в оригинальности которых вряд ли стоит сомневаться.

Так было, например, с его знаменитыми «дырами», ранее появившимися в скульптурах А. П. Архипенко и Х. Арпа. У них это был просто эффектный технический прием, хотя и не лишенный, в авангардистском духе, художественной радикальности. У Г. Мура сквозное отверстие в скульптурном объеме обретает смысл, становясь при этом одной из отличительных, индивидуальных черт именно его творчества. Говоря о «дырах» в скульптуре, он сравнивал их с формами, созданными природой — с крохотными отверстиями в гальке или, наоборот, с огромными и загадочными входами в пещеры. Подобно сюрреалистам, Г. Мур искал в таких объектах элемент мистического, сочетая его в собственной философии художественной деятельности с поисками всепроникающей идеи жизни: «Галька — пример естественного пути обработки камня. У некоторых подобранных мною образцов есть сквозные отверстия. <...> В камне может быть и сквозная дыра, не расслабляющая его, если она имеет обдуманый размер, форму и направление. Построенный по принципу арки, камень остается столь же выразительным. Первое отверстие, сделанное в камне насквозь — это откровение. Дыра связывает одну сторону с другой, сразу же создавая ощущение большей трехмерности. Отверстие само по себе может иметь такое же значение, как и твердая масса. На воздухе возможна скульптура, где камень только сдерживает отверстие, имеющее намеренную и осознанную форму. Тайна дыры — это таинственное очарование пещер в склонах холмов и скалах» [10, с. 260].

Сравнивая Г. Мура с сюрреалистами, исследователи его творчества говорили и о появлении в его скульптурах «дыр» [14, р. 170], и о других примерах, выдающих не просто знакомство, а сильное увлечение скульптора сюрреалистическими идеями. В частности, в начале 1930-х годов он выполнил серию «трансформационных рисунков», в которых конструировал причудливые сочетания объектов действительности в поисках какой-то

одной полуабстрактной формы. По мнению немецкого искусствоведа Кристи Лихтенштерн, эти рисунки были следствием увлечения художником сюрреализмом и зачастую основывались на фотографиях Ман Рэя, опубликованных в легендарном сюрреалистическом журнале *Minotaure* [15, p. 647]. В 1960–1970-е годы Г. Мур во многом на основе собственных экспериментов тридцатилетней давности вновь обратился, уже в монументальной скульптуре, к сюрреалистическому методу конструирования образа, что видно на многочисленных примерах его «скульптур-трансформаций» того или иного природного объекта: кости, раковины или камня. Все это органично сочеталось с его идеями «витального образа». По словам Герберта Рида, «Мур... искал в формах природы бурный или спокойный тип развития, понимая, что в них он найдет формы, адекватные сущности тех материалов, которые он использовал для скульптуры» [7, p. 205].

Отношения Г. Мура с сюрреализмом примечательны для характеристики эклектической природы его искусства. В 1930-е годы он не только находился под влиянием этого движения, но и, можно сказать, был его участником, когда вместе с Роландом Пенроузом и Грэмом Сазерлендом представлял английскую версию сюрреализма на Международной сюрреалистической выставке в Лондоне в 1936 г. Однако годом позже в журнале *The Listener* появилась его статья «Говорит скульптор», где Г. Мур объявил следующее: «Все настоящее искусство содержит как абстрактные, так и сюрреалистические элементы, так же как классические и романтические элементы: упорядоченность и спонтанность, рассудок и воображение, сознательное и бессознательное» [16, p. 597]. Очевидно, ему не хотелось ассоциировать себя с тем или иным движением или направлением, и уже тогда он начал позиционировать себя в качестве Скульптора *par excellence*, готового обобщить разрозненные пластические течения в нечто универсальное.

Упомянувшееся сопоставление Г. Мура с П. Пикассо, наряду с влиянием сюрреализма, остается одной из проблемных сторон творчества скульптора, что дает пищу для размышлений целому ряду исследователей. Одно из наиболее ярких определений оригинальности Г. Мура в сравнении с П. Пикассо дано в эссе известного английского искусствоведа Дэвида Сильвестра, опубликованном в 1968 г.: «Творчество Мура полностью отлично от пикассовского прежде всего в одном — в отсутствии рациональной мотивации образа. Метафорические формы Мура открывают удивительную, неожиданную взаимосвязь между несопоставимыми вещами, но это открытие как бы само собой разумеется; в нем нет ничего неожиданного, но есть элемент волшебства; все кажется естественным, правильным, обоснованным, но при этом остается для нас странным, загадочным» [17, p. 189]. Д. Сильвестр относил Г. Мура скорее к сюрреалистам, при этом в его словах звучит замечательная идея, позволяющая связать скульптора с пластической традицией, проходящей через все века.

Был ли Г. Мур модернистом? Несмотря на кажущуюся простоту вопроса, ответ на него не вполне очевиден. С одной стороны, работы Г. Мура воспринимаются сейчас как своеобразные эмблемы того, что принято считать модернистской пластикой, их можно даже воспринимать как монументы новому движению в скульптуре. С другой стороны, в методе Г. Мура было больше традиционного, чем новаторского, недаром к нему так благосклонно относятся сторонники консервативного подхода к созданию и восприятию скульптуры. Особенно это касается позднего периода его творчества, когда Г. Мур начал создавать десятки крупных бронзовых скульптур, устанавливавшихся вначале в садах и парках, а затем в центрах больших городов, иногда рядом с памятниками архитектуры прошлого.

Известно, что Г. Мур, несмотря на некоторые примеры создания скульптуры для размещения на фасадах новых зданий, в целом с большой долей скепсиса относился к возможности сотрудничества современного скульптора и современного архитектора. Более того, в конце своей жизни он сделал ряд заявлений, говоривших о том, что архитектура модернизма — чуждое для него явление, и что ему намного ближе варианты архитектурно-скульптурного синтеза, связанные с Древней Грецией или эпохой готики. Одно из таких заявлений им было сделано в конце 1970-х годов в беседе с английским архитектурным критиком Джонатаном Гланси, после чего тот опубликовал в журнале *Architectural Review* статью, в которой поставил под сомнение саму возможность считать знаменитого скульптора модернистом.

«Мур не модернист и никогда им не был, — пишет Д. Гланси. — Его скульптурные работы всегда отражали темное, религиозное мировоззрение первобытного человека. Он пользуется и пользовался всегда универсальным, вневременным художественным языком, не имеющим ничего общего с устремлениями современных архитекторов» [18]. Сводя проблематику модернизма к его проявлениям в архитектуре, автор статьи продолжает: «Возможно, это кого-то удивит, но Мур всегда недолюбливал современную архитектуру. (Но не современных архитекторов. Лесли Мартин, к примеру, остается его близким другом.) Он выполнил несколько заказных работ для авангардных архитекторов, прежде всего для [Сержа] Чермаева в его доме в Холленде в графстве Суссекс, но это, как говорил Мур, было не более чем очередным заказом». Д. Гланси пишет и об отношении Г. Мура к художественным течениям 1960–1970-х годов: «Мур также низко оценивает то, что обычно называют „современным искусством“. „Минималистское искусство, — говорил он мне, — предназначено для минималистских мозгов“. Затем вновь переходит к архитектуре: «Мур смотрит в прошлое, архитекторы — в будущее» [18].

Сам Г. Мур в своих текстах и интервью говорил прежде всего о том, что скульптура должна быть абсолютно независимой (это, кстати сказать, полностью соответствует идеалам художественного модернизма): «Скульптура отлична от архитектуры. Она создает организмы, которые должны быть завершены в самих себе. Архитектор имеет дело с практическими условиями, такими как удобства, стоимость и т. д., которые чужды художнику; это абсолютно реальные проблемы архитектора, отличающиеся от проблем, стоящих перед скульптором. У скульптуры должна быть собственная жизнь. Скульптура должна не только создать впечатление маленького объекта, вырубленного из большого блока, но и заставить зрителя почувствовать, что он видит содержащуюся внутри органичную силу, исходящую от нее» [10, с. 259]. А вот его объяснение невозможности синтеза искусств в модернистской архитектуре: «Лучшие архитекторы моего поколения серьезно начали думать о скульптуре во взаимодействии с их зданиями в конце 1930-х годов. Когда они к этому подошли, некоторые уже были убеждены, что скульптуру нужно использовать не на здании, а вне его, в пространственной взаимосвязи. Прелесть этой идеи заключается в том, что скульптура должна обладать своей собственной сильной сущностью» [10, с. 264].

Отношения Г. Мура с модернистским движением очень похожи на отношения Микеланджело с искусством Возрождения. Микеланджело, воспринимаемый многими как центральная фигура в скульптуре Ренессанса, на самом деле был последователем целого ряда мастеров XV столетия, которые собственно и создали стиль ренессансной пластики. К тому же его поздние произведения говорят уже о явном расхождении

с идеалами Возрождения, в них появляются какой-то внутренний излом, напряженность. При этом величина фигуры Микеланджело, его гений вбирают в себя практически все, что было характерно для каждого из скульпторов — его предшественников и современников. Важно также то, что его в большей степени волновали собственные пластические идеи универсального характера, чем что-либо другое. Поэтому «титан Возрождения» так свободно пользовался формой, чего не мог себе позволить ни один его современник.

Применительно к Г. Муру можно сказать примерно то же самое, и это не будет преувеличением, как бы по данному поводу ни иронизировали арт-критики, не любящие или не понимающие образов британского скульптора. Вобрав в себя достижения других мастеров, Г. Мур остался глубоко индивидуальным художником, для которого существовала по большому счету только личная концепция объемно-пластической формы. В творчестве Г. Мура модернистская скульптура оформилась в определенный стиль, хотя и ассоциирующийся с работами одного мастера, но сочетающий пластические особенности работ многих скульпторов-предшественников. Многочисленные бронзовые изваяния, которые он создавал в 1950–1980-е годы, должны, таким образом, восприниматься как монументы, посвященные современной скульптуре в целом. Г. Мур, будучи последователем великих основателей новой пластики, довел их идеи до воплощения в материале, поэтому его монументальные бронзы не просто большие скульптуры, экспонирующиеся на открытом воздухе, а памятники триумфу модернистской идиомы в скульптуре.

Использование бронзы в качестве основного материала стало одной из особенностей послевоенного периода творчества Г. Мура, когда он окончательно утвердил свой статус прижизненного классика. Интересно, что в 1930-е годы он не использовал бронзу, что было связано не только с недостатком средств, но и с его убеждением, что только камень и дерево могут в наибольшей степени передать идею «соответствия материалу» (truth to material). К тому же Г. Мур в ранний период своего творчества ориентировался на «примитивную скульптуру» и предпочитал работать в аутентичных ей материалах. Бронза ассоциировалась для него с тем временем, когда скульптура перестала быть самостоятельным искусством, заняв второстепенное положение по отношению к архитектуре или живописи.

По этой же причине Г. Мур долгое время старался не использовать мрамор, предпочитая ему известняк и гранит. В то же время нельзя сказать, что он, даже в свой ранний период, не признавал ничего из наследия прошлого, кроме первобытной и древнеамериканской скульптуры. Г. Мур очень ценил итальянское искусство эпохи Возрождения, что поначалу не находило примирения с его увлечением максимально простыми, даже грубыми формами неклассических культур. В 1940–1950-е годы ориентиры в его творчестве несколько сместились, и это примирение было найдено: «Сейчас мне кажется, что именно конфликт между огромным впечатлением от мексиканской скульптуры и любовью к итальянскому искусству определяет во мне две противоборствующие стороны: „жестокую“ и „нежную“. Представляется, что у многих других художников существовали такие же противоборствующие стороны» [10, с. 255].

В послевоенное время Г. Мур стал иначе относиться и к традиционной системе художественного обучения, и к традиции вообще: «Сейчас я отдаю должное академической основе — лепке и рисованию с натуры. Все скульпторы великих эпох в европейском искусстве умели рисовать с натуры так же хорошо, как живописцы» [10, с. 255].

Интересно, как поменялось отношение Г. Мура к бронзе. Одно из его высказываний, которое датируется 1950-ми годами, гласит: «Бронза — это репродукционный материал» [19, р. 229]. Второе, от 1978 г., звучит иначе: «Бронза — удивительный материал, она выдерживает любой климат. Достаточно взглянуть на античные бронзы, например на конную статую Марка Аврелия в Риме. Я люблю стоять рядом с этой статуей, она такая большая. Под брюхом лошади дожди оставили отметины, показывающие, как вода с неба льет на статую в течение столетий. Этой скульптуре почти две тысячи лет, но, несмотря на это, бронза остается в превосходном состоянии. Бронза действительно лучше переносит климат, чем камень» [19, р. 229].

Бронзовые скульптуры Г. Мура, выставленные в парках и на площадях Лондона, Берлина, Вены, Нью-Йорка, Торонто и других крупных городов мира, остаются наиболее спорными его произведениями. Во-первых, нельзя сказать, что они сомасштабны возвышающимся рядом зданиям, очевидно, что единственная возможная среда для них — это природа. Во-вторых, их нельзя назвать в полной мере авторскими работами, поскольку их выполняли бригады ассистентов, механически увеличивавшие небольшие скульптурные модели. В-третьих, подавляющее большинство из них действительно являются своеобразными репродукциями небольших скульптур Г. Мура 1930-х годов или эксплуатируют его замыслы, зафиксированные в рисунках, относящихся к предвоенному времени. Массивность данных композиций мнимая, они полые внутри, причем иногда их объем создается из листов металла, которые в местах стыков ничем не замаскированы. Установленные на низких каменных или металлических площадках, они совершенно не похожи на традиционные монументы, несмотря на то что предлагают новое прочтение традиции. Но если эти формы воспринимать именно как монументы модернизму, как памятники, вбирающие в себя и сильные, и слабые стороны скульптуры XX в., то, наверное, интенция их автора будет более понятна.

Генри Мур все-таки в большой степени был традиционным художником. Традицию в данном случае надо понимать достаточно широко: и как традиции культур прошлого, и как английское чувство ландшафта, и как традиции родоначальников скульптуры XX в. Стиль Г. Мура, сформированный из множества компонентов, всегда узнается в каждой его работе, скульптурной или графической. Удивительно, но несмотря на скудость в выборе тем, его трудно упрекнуть в однообразии. Всю жизнь Г. Мур работал над одними и теми же сюжетами — над вневременными образами Полулежащей или Стоящей фигуры, композициями на тему Матери и ребенка или Семейной группы. Его как будто бы не волновали катаклизмы XX столетия, он оставался погруженным в мир своих «архетипов», как их называл Герберт Рид. Формы скульптуры Г. Мура всегда «помнят» о человеке: «Для меня скульптура основывается на человеческой фигуре и остается ей близкой. <...> Делая скульптуру, мы создаем ее именно такой, потому что у нас уже есть форма — мы сами, и потому что мы берем пропорции, которыми мы сами и наделены. Все это налагает на нас определенную ответственность за форму. Если бы мы существовали в виде коров и ходили на четырех ногах, вся основа скульптуры была бы совершенно иной. Скульптура потеряла бы для меня свое основополагающее значение, если бы являлась только делом создания приятной взаимосвязи между формами. Это было бы слишком просто» [10, с. 264]. Творчество Генри Мура, этого «старого мастера» современного искусства, обладает качествами вневременной актуальности. Оно максимально приближено к нам, но всегда будет оставаться для нас загадкой.

Литература

1. *Ritchie A. C.* Sculpture of the 20th century. New York: Museum of Modern Art, 1952. 240 p.
2. *Линтон Н.* Гуманизм Генри Мура // Генри Мур: человеческое измерение: [кат. выст.]. Лондон: Британский Совет, [1991]. С. 19–30.
3. *Fry R.* Negro sculpture // Fry R. Vision and design. London: Chatto & Windus, 1920. P. 87–91.
4. *Spalding F.* Roger Fry. Art and life. London; New York [etc.]: Elek, 1980. 304 p.
5. *Линтон Н.* Вступление // Изменяющийся мир. 50 лет британской скульптуры из коллекции Британского Совета: кат. выст. Лондон: The British Council, 1994. С. 3–12.
6. *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.
7. *Read H. E.* The philosophy of modern art. London: Faber and Faber, 1951. 278 p.
8. *Read H. E.* A concise history of modern sculpture. London: Thames and Hudson, 1964. 310 p.
9. *Read H. E.* Henry Moore. A study of his life and work. New York: Praeger, 1966. 284 p.
10. *Мур Г.* О скульптуре / пер. с англ. и публ. Н. Дубовицкой // Советская скульптура '78: сб. ст. М.: Сов. художник, 1980. С. 255–268.
11. *Causey A.* Sculpture since 1945. Oxford; New York: Oxford University Press, 1998. 304 p.
12. *Котломанов А. О.* Гуманист? Модернист? Виталист? К вопросу о роли Генри Мура в истории современной скульптуры. Часть I. «Священная корова европейского искусства XX века» // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2012. Вып. 3. С. 84–91.
13. *Cumming L.* Henry Moore at Tate Britain // The Observer. 2010. 28 Febr. URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/feb/28/henry-moore-at-tate-britain> (дата обращения: 25.06.2012).
14. *Curtis P.* Sculpture. 1900–1945. Oxford: Phaidon, 1999. 286 p.
15. *Lichtenstern Ch.* Henry Moore and surrealism // The Burlington magazine. 1981. Vol. 73, № 944. P. 644–658.
16. *Moore H.* The sculptor speaks // Chipp H. B. Theories of modern art: a source book by artists and critics. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 593–598.
17. *Silvester D.* About modern art: critical essays 1948–1996. London: Chatto & Windus, 1996. 448 p.
18. *Glansey J.* Moore and the moderns // The Architectural review. 1979. Vol. 166, № 993. P. 329.
19. *Moore H.* Writings and Conversations / ed. by A. Wilkinson. Berkeley: University of California Press, 2002. 320 p.

Статья поступила в редакцию 14 июня 2012 г.