

Илья Островский

Пустоты в скульптуре Генри Мура

На основе интерпретации отдельных произведений из творчества Генри Мура в статье выстраивается комплексный подход к определению таких элементов скульптурного языка, как «пустоты», «отверстия» и «дыры». Проводится обзор ключевых функциональных характеристик пустот с точки зрения их влияния на формирование пространственного и визуального опыта зрителя, а также описывается их роль в области взаимодействия пространства и формы. С этой точки зрения Мур не только вписывается в обозначенную Р. Краусс тенденцию экстерииоризации скульптурного смысла, но и служит ключевым связующим звеном между эпохой Родена — Бранкуси и минимализмом.

Ключевые слова:

Генри Мур, скульптура,
отверстие, пустота,
прозрачность, телесность,
форма, пространство.

Творческий путь Генри Мура начал складываться в первой половине 1920-х годов во время обучения в Королевском колледже искусств. Его первые произведения отражают влияние английских скульпторов примитивистов, среди которых были Джейкоб Эпштейн, Эрик Гилл и Леон Андервуд. Современники Мура провозглашали новые эстетические принципы, согласно которым фигура должна была высекаться в естественных границах материала, сохраняя его природные свойства. Они избегали длинных криволинейных деталей, вносящих хрупкость, и стремились раскрыть в скульптуре качества монументального воздействия. Мур тоже придерживался этих принципов, однако в 1930-е годы существенно расширил границы формальных поисков и стал активно взаимодействовать с континентальными течениями, что выразилось в постепенном отказе от грубых, непроницаемых форм и введении таких элементов, как дыры и пустоты, которые впоследствии стали отличительной чертой его скульптуры.

Пустота в скульптуре подразумевает любое незаполненное пространство, проходящее форму насквозь или окруженное ее очертаниями. Введение пустот в качестве активных выразительных элементов современной скульптуры связано с опытами кубизма и футуризма, направленными на обновление скульптурного языка. Теоретическая основа для появления пустот в рамках скульптуры была заложена Умберто Боччони в техническом манифесте футуристической скульптуры (1912). Призывая к радикальному переосмыслению пространственных отношений, Боччони провозглашает: «Откроем фигуру, как окно и заключим в нее среду, в которой она живет. Провозгласим, что среда должна составлять часть пластической груди, как специальный мир, управляемый собственными законами» [14, с. 32]. Сам Боччони так и не включил в свои скульптуры пространство в открытом виде, воплотив свою идею с помощью криволинейных плоскостей, резких граней и углублений, по-прежнему принадлежавших физическому материалу скульптуры.



1. Александр Архипенко
Причесывающаяся. 1915
Бронза. Высота 35. Музей
современного искусства, Нью-Йорк

Введение пустот и отверстий как элементов окружающего пространства в традиционный скульптурный объем принято связывать с кубистическим творчеством Александра Архипенко. В его скульптурах «Идущая женщина» (1912) и «Причесывающаяся» (1915) (ил. 1) пространство проникает в скульптуру более непосредственным образом, благодаря цилиндрическим отверстиям, а физический материал перестает играть определяющую роль в процессе скульптурного высказывания. В 1920-е и 1930-е годы переосмысление пространственных отношений происходило с применением новых видов материала и скульптурных техник, обеспечивавших прозрачность и не требовавших использования



2. Генри Мур. *Полулежащая фигура*
1930. Железный камень. Высота 11,5
Центр визуальных искусств Сейнсбери,
Норидж, Великобритания

пустот. Тем не менее пустоты и отверстия продолжали сопровождать современную скульптуру, пускай и возникали не всегда очевидно, как, например, в «Висящих конструкциях» Родченко, в «Памятнику Третьему Интернационалу» Татлина или позднее в многочисленных конструкциях Наума Габо. В этих скульптурах взаимодействие пространства и формы осуществляется с явным преобладанием первого над вторым, поэтому и роль пустот сводится к второстепенной.

В исторической перспективе применение пустот в скульптуре встречается задолго до революционных открытий авангарда. Пустоты, как известно, всегда сопровождали появление скульптурной формы,

хотя их роль в законченном произведении была не такой выраженной. К примеру, в скульптуре Микеланджело «Ангел с канделябром» (1494–1495) можно насчитать три замкнутые дыры и несколько открытых пустот, причем с технической точки зрения все они гораздо сложнее, чем цилиндрическое отверстие, проделанное Архипенко в «Идущей женщине». В скульптуре Микеланджело использование пустот не так заметно, поскольку они подчинены репрезентативным задачам (окружают определенные части фигуры). Однако эти пустоты, если представить их объемный контур в отрыве от материального состава скульптуры, обладают весьма изящной формой и к тому же дают представление о видении скульптора. Дыры и пустоты указывают на тот путь, который скульптор прокладывал в своем воображении через кусок мрамора, чтобы выявить в нем будущую форму. Как показывает пример Микеланджело, использование пустот не вызывает деформацию человеческой фигуры, а сама пустота выступает как элемент скульптурного языка, представляющий собой границу между полным отсутствием материала и заполняющим его место пространством.

Именно в таком контексте пустота впервые появилась у Мура в скульптуре «Полулежащая фигура» (1930), возникнув в области естественного изгиба между согнутой рукой и головой [9, р. 84]. (Ил. 2.) Сам Мур при этом связывает первое использование пустот с раскрытием свойства трехмерности. Как он вспоминает: «Период «дыры» начался для меня с отделения рук от груди, видимым насквозь и даже с обратной стороны фигуры девушки» [7, р. 63]. В качестве примера им приводится скульптура «Девочка, скрестившая ладони» (1930), где так же, как и в предыдущей работе, дыра связана с естественным преодолением материала и раскрытием трехмерности самой фигуры. Как показывает опыт Мура, пустота в скульптуре является одновременно сосредоточением пространственного и визуального опыта, так как она, с одной стороны, обозначает место, из которого материал был вытеснен пространством, с другой стороны, она же дает возможность для сквозного осмотра объемной формы.

В дальнейшем необходимо учитывать различия между понятиями «дыра» (*a hole*) и «отверстие» (*the opening*), оба входят в более общую категорию пустоты, при этом каждое из них определяет совершенно своеобразный опыт восприятия формы. Использование термина «отверстие» характерно для технического или научного языка, слово «дыра» употребляется в устной речи и охватывает более широкий круг

значений, включая множество переносных. В скульптуре два понятия различаются по характеру связи с пространством. Дыра связана с окружающим пространством на осязательном уровне, она имеет определенную форму и полое тело. Отверстие определяет визуальный опыт, оно пропускает свет и открывает определенный вид. В свою очередь, невозможно сказать, что дыра пропускает свет: он сам свободно проходит через нее, так же как через нее проходят воздух и физические объекты. Телесность дыры позволяет ей формировать опыт, связанный с такими действиями, как погружение, проникновение, протыкание или выворачивание наизнанку. Не случайно Рудольф Арнхейм, объясняя дыры в скульптуре Генри Мура, трактует их как полусубстанциональные элементы. Арнхейм пишет, что дыры обладают «меньшей плотностью, чем дерево, камень или металл, с которыми они объединяются. Эти воздушные тела тем не менее сжимаются в прозрачную субстанцию, которая служит посредником между осязаемым материалом скульптуры и пустым окружающим пространством» [1, р. 33]. Арнхейм также предполагает, что воздух не просто проходит скульптуру насквозь, а сначала концентрируется в углублениях, что и придает ему некоторую плотность. Дыра, таким образом, понимается, скорее, как тонкий мыльный пузырь, зажатый массой материала. Если отверстие, как правило, бывает геометрически определенным и относительно небольшим, а также обладает цилиндрическим или другим контуром, то дыра принимает любую произвольную форму, равно как и размер. Кроме того, отверстия создаются технологическим путем в процессе целенаправленной деятельности человека, тогда как дыры образуются силами природы и подчиняются законам случайности. Тем не менее, как показывает опыт Мура, характеристики этих элементов могут встречаться одновременно.

В скульптурах Генри Мура в основном преобладают естественные дыры, напоминающие пещеры и горные тоннели, такие как во внутренней части «Полулежащей фигуры» (1939), однако в рамках этой же скульптуры выделяется несколько отверстий с подчеркнутым цилиндрическим контуром, выполняющие функцию концентрации света и тени. В более поздней скульптуре «Двойной овал» (1966) (ил. 3) пустота с одной из сторон трактуется как углубленная криволинейная дыра, тогда как с противоположной стороны она уже характеризуется четким заостренным контуром и выполняет функцию отверстия, через которое можно смотреть на окружающий пейзаж. В Фонде Генри



3. Генри Мур. *Двойной овал*. 1966
Бронза. Высота 426. Фонд Генри Мура,
Перри Грин, Великобритания
Фото автора, 2010

Мура эта скульптура даже установлена таким образом, что отверстие, как овальная рама, обрамляет стоящее вдалеке дерево, которое благодаря этому тоже становится частью скульптуры. Объединение свойств дыры и отверстия в одном элементе обуславливает в равной степени как пространственно-телесный, так и визуальный опыт человека, что позволяет данному элементу выполнять те же функции, что свойственны традиционному материальному объему.

Использование дыр и пустот приводит к формированию негативного объема, который воспринимается наравне с традиционной скульптурной формой. Вместе с тем дыра пронизывает эту форму и приводит к ее радикальному переосмыслению. Одним из первых скульпторов, указавших на эту особенность, был Жак Липшиц, который вспоминает следующее: «Самая важная и необычная отправная точка — это дыра в центре фигуры; это больше не круг, вырезанный на поверхности, но дыра, прорезавшая скульптуру насквозь — спереди назад. Цель дыры проста: я хотел, чтобы этот элемент заставил зрителя осознать, что перед ним трехмерный объект, заставляющий его перейти по кругу к другой

стороне и понять его со всех ракурсов. Это нововведение требовало большой смелости» [3, р. 57]. Практически те же цели преследовал и Генри Мур, когда использовал дыру в своей скульптуре. Мур пишет: «Первая дыра, проделанная сквозь кусок камня, была откровением. Дыра соединяет одну сторону с другой, моментально делая ее более трехмерной. Дыра может иметь такое же формальное значение, как и целостная масса» [4, р. 195]. Мур, в отличие от Липшица, акцентирует внимание на том, что дыра не всегда требует перехода с одной стороны на другую и вместо этого может раскрывать трехмерную форму с одной точки зрения. Возможность этого объясняется тем фактом, что взгляд зрителя не только проникает внутрь отверстия, оценивая его глубину, но и рассеивается по краям отверстия с другой стороны скульптуры, обеспечивая прочную основу для ее трехмерного восприятия. Когда происходит круговой обход, зритель уже заранее подготовлен к тому, что перед ним откроется новый ракурс, который, в свою очередь, также выведет его на другую сторону скульптуры. При этом такая модель восприятия скульптурной формы, как сочетание фронтального, заднего и боковых видов,

перестает играть определяющую роль, и на смену этому традиционному обзору (проводимому с определенной точки зрения) приходит модель, основанная на восприятии формы исходя из внутренней связности всех ее возможных ракурсов (их гомогенности), благодаря чему целостность формы уже не требует сложения отдельных видов и раскрывает свою трехмерность в ее вестороннем охвате, при котором обход выступает лишь как вспомогательное, а не определяющее средство.

В такой скульптуре, как «Квадратная форма с дырой» (1967) (ил. 4), Мур кардинально переосмыслил процесс кругового обхода, связав его с поиском равновесия между материальной массой скульптуры и вписанной в нее пустотой. С фронтального ракурса скульптура обладает закругленным квадратным контуром, в центре которого находится овальное отверстие с вертикальным вырезом, уходящим к постаменту и разрывающим нижнюю границу материального блока. Визуально отверстие напоминает аналогичный Р-образный контур в статуэтке Архипенко «Причесывающаяся» и обладает устойчивой формой восприятия. Этому отверстию передается плотность внутренних краев скульптуры, а его силуэт оказывается заполненным благодаря фоновому пейзажу. Таким образом, пустота выступает центром произведения, в то время как материал лишь обрамляет ее. Однако такое прочтение возникает только с фронтальной точки обзора, в то время как при смещении зрителя к боковому ракурсу дыра постепенно перекрывается стенками скульптуры, пока, наконец, не исчезает за самостоятельным замкнутым контуром, который, как кажется, принадлежит совершенно другой скульптуре.

Противопоставление дыры и материала в скульптуре Мура определяет его подход к осмыслению скульптурного языка. Отталкиваясь от таких базовых свойств дыры, как нематериальность, проницаемость и прозрачность, Мур стремился раскрыть ее функциональные характеристики в качестве элемента скульптурного языка, сделав ее не только равнозначной целостной массе, но и в прямом смысле незаменимой. К примеру, в скульптуре Архипенко «Причесывающаяся» отверстие возникло в том месте, где традиционно используется материальный объем, и его функция определяется тем, что оно контрастирует с непроницаемым материалом, образуя область (скважину) сквозного просмотра. Однако такая функция утратила свою значимость после введения в скульптурную практику новых материалов, таких как пластмасса, струны и кованое железо. Все эти материалы, активно применявшиеся



4. Генри Мур. *Квадратная форма с дырой*. 1969. Черный мрамор. Высота 141. Фонд Барталоме Марча, Пальма-де-Майорка, Испания. Фото автора в Фонде Генри Мура, 2010

в скульптуре конструктивистов, позволяют моделировать скульптурный объем, обеспечивая его высокую прозрачность и полную световую проницаемость, при этом данные материалы лишены визуальной плотности и не выражают материального присутствия.

В свою очередь, в скульптурах Мура пустоты органично вписываются в традиционные материалы и дают одновременно физическое и оптическое ощущение пространства, что проявляется в такой скульптуре, как «Король и королева» (1953), где отверстие замещает глазные объемы в головах. (Ил. 5.) При создании этой скульптуры Мур использовал



5. Генри Мур. *Король и королева*
1952–1953. Бронза. Высота 163
Фонд Генри Мура, Перри Грин,
Великобритания
Фото автора, 2010

технику раскрытия объема головы, заимствованную из африканской скульптуры племени Игбо [2, р. 30]. Эта техника состоит в том, что фронтальная поверхность головы редуцируется по бокам до центральной оси, разделяющей лицо по линии носа на две симметричные половины. В результате этого объемы челюсти и щек втягиваются внутрь, а подбородок и лоб сжимаются и переходят в носовую перегородку. Глаза, в свою очередь, теряют привычное место на фронтальной плоскости и остаются только в профиле, где их объединяет одно сквозное отверстие. Таким образом, деформировав все значимые детали головы, африканские



6. Генри Мур. *Король и королева*
Фрагмент
Фото автора, 2010

скульпторы создавали новую пластическую конструкцию, имевшую крайне необычное воздействие. В голове «Королевы» (ил. 6) лицо так же, как и в африканской скульптуре, разделено носовой перегородкой: ни ушей, ни губ, ни щек у этой головы нет. Глаза видны только в профиль, однако край отверстия все-таки захватывается с фронтальной точки зрения, и Мур, очевидно, стремился максимально использовать эту возможность. Вокруг отверстия он создал неглубокую воронку, проведя на ней множество штрихов, которые сходятся к отверстию с обеих сторон так, что образуется узор, напоминающий лицевой диск совы. В итоге,

несмотря на то, что остальные детали редуцированы, голова королевы приобретает особую выразительность. При такой необычной посадке глаз сила ее взгляда становится необычайно убедительной, и между скульптурой и зрителем устанавливается крепкая связь. Скульптура как будто бы обладает мистической силой, а за ее стенками скрывается племенное божество. Однако есть и более рациональная трактовка.

Эффект отверстия в скульптуре Мура «Король и королева» раскрывается с помощью понятия «двойной дистанции», введенного Жоржем Диди-Юберманом в работе под названием «То, что мы видим, то, что смотрит на нас». В попытке интерпретировать фразу Вальтера Беньямина «Чувствуя ауру вещи, мы приписываем ей способность поднять глаза», Диди-Юберман провел следующее рассуждение: «Речь идет о взгляде, прорабатываемом временем, о взгляде, который дает появлению время на раскрытие в качестве мысли, то есть дает пространству время переплестись по-другому, вернуться из времени другим» [13, с. 123]. Это описание очень точно подходит для трактовки скульптуры Мура. Королева сидит на скамье, и ее голова повернута в сторону смотрящего. Острый нос Королевы как призма разделяет зрительный поток на две волны, которые входят в ее глазное отверстие будто в ушко иголки¹. При этом взгляд не отражается обратно от скульптуры, но задерживается и прочно с ней связывается. Скульптура словно забирает взгляд зрителя и возвращает его, переработав в собственном теле. Таким образом, один акт зрения фактически проходит двойную дистанцию и с каждым повтором усиливается еще больше. После нескольких встреч глазами со скульптурой пространственное отношение между ней и зрителем наполняется вполне осязаемым присутствием, так что скульптура начинает доминировать над зрителем. Если перефразировать фразу Беньямина, то можно сказать: «Чувствуя ауру Королевы, зритель испытывает неловкость при желании поднять на нее свои глаза».

С того момента, как дыра стала полноценным элементом пластического языка и пустой объем приобрел такое же значение, как заполненный, принципиально изменилась связь скульптуры с пространством. В отличие от ранних кубистических работ, подчеркивающих связь с пространством посредством плоскостей и геометрических граней,

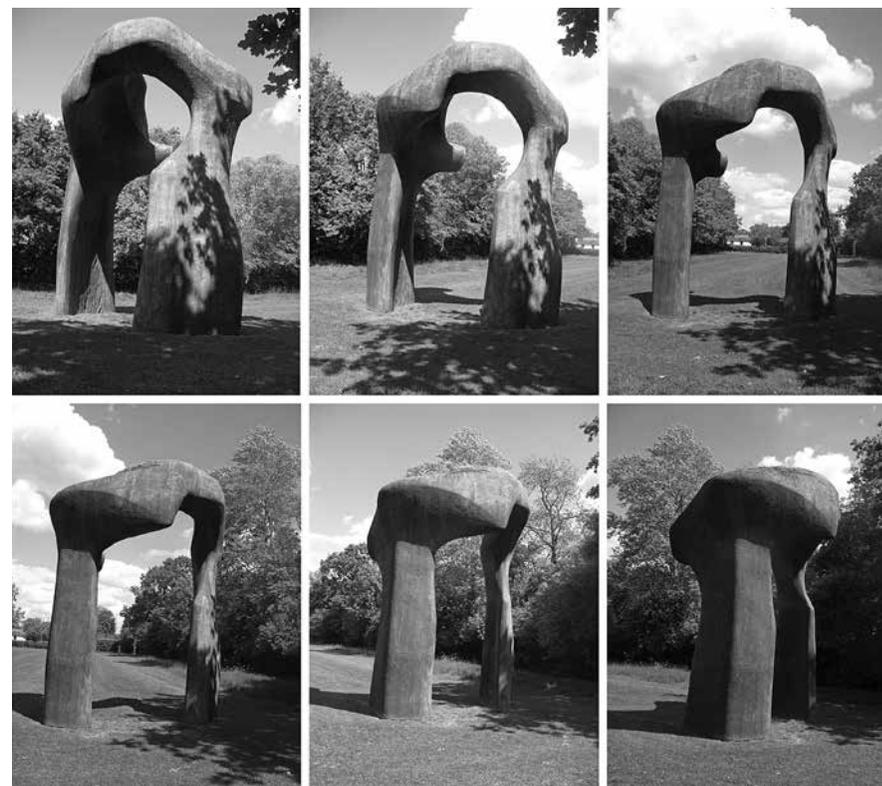
1 Ср. рисунок Мура «Толпа людей, смотрящая на вертикально стоящий объект» (1942, Британский музей, Лондон), где головы людей трактованы как иглы пещерного человека эпохи палеолита.

новые элементы — пустоты, дыры и сквозные отверстия — открыли возможности для прямого взаимопроникновения областей пространства и скульптуры. Мур пишет: «В одно время дыры в моих работах создавались ради самих себя. Так как я пытался осознать пространство в скульптуре, то позволял дырам иметь свою собственную форму; твердое тело накладывалось сверху на дыру, а иногда форма становилась лишь сдерживающей оболочкой. Недавно я попытался сделать форму и пространство (не дыру) неотделимыми друг от друга, так, чтобы ни одно не было важнее другого» [4, р. 205]. В качестве примера Мур привел свою «Полулежащую фигуру: фестиваль» (1951). Форма этой скульптуры уже не принадлежит одному материальному объему и образуется сочетанием плотных утонченных деталей с открытыми широкими пустотами. Материальный состав буквально уступает давлению пустот и освобождает место для равновесного сочетания пространства и формы. Более того, подобное сочетание приводит к тому, что форма как объект восприятия, теряет материальную обусловленность, а пространство при этом, наоборот, теряет нематериальность. Как пишет Мур, «понимание пространства — это в равной степени понимание формы; пространство — это лишь тот объемный силуэт (*shape*), который форма вытесняет в воздухе, или расстояние между двумя вещами» [4, р. 205]. Крайне важно отметить, что это рассуждение сближает Мура с теорией Адольфа Гильдебранда, изложенной им в трактате «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), где Гильдебранд пишет следующее: «...если границы или форма предмета указывают на его объем, то возможно путем группировки предметов вызвать представление ограниченного ими воздушного объема. Ибо в сущности границы предмета будут в то же время границами окружающего его воздушного тела» [12, с. 27]. Мур никогда не делал прямых отсылок к Гильдебранду, однако его цитата свидетельствует о том, что он действительно разделял с ним общий подход к пониманию единства пространства и формы.

Дыры и пустоты в скульптуре Мура образованы путем ограничения воздушного объема и выполняют знаковую функцию, указывая на пространство, которое было на месте скульптуры, до того, как последняя его вытеснила. При этом реализация данной функции происходит по двум направлениям, с одной стороны, пространство обозначается в скульптуре внутренним замкнутым контуром, не выходя за ее пределы, с другой стороны, оно может быть описано открытым внешним контуром на ее границах. К примеру, в радикальной скульптуре «Полулежащая фигура

из двух частей» (1958) Мур ввел пустой воздушный объем между двумя фактически разделенными частями скульптуры, визуальнo стремящимися к единству. Несмотря на ощущение разрыва промежутков между двумя частями обладает столь же интенсивной плотностью, что и дыра. Помимо присутствия двух бронзовых форм возникает представление еще и о третьей, воздушной, форме, которая хотя и принадлежит открытому внешнему пространству, на самом деле обладает четкими характеристиками объемной фигуры. В этой пустоте, или, точнее, в месте сближения двух отдельных форм, возникает своеобразный парадокс, так как окружающее пространство оказывается оформленным в центре самой скульптуры, а скульптура выступает в роли окружающего пространства. Мур добивается того, что сама понятийная граница между формой и пространством перестает существовать не только в его теоретическом понимании, но и в конкретном визуальном воплощении. Более того, подобный взаимопереход пространства и формы характерен вообще для любой формы, даже не обладающей пустотами, поскольку и пространство, и форма принадлежат одной системе трехмерных координат. Мур же в свою очередь использовал дыры и пустоты в качестве элементов, позволяющих указать на взаимосвязь пространства и формы в ее предметно-пластической определенности, и, таким образом, сделать ее смысловым центром произведения.

В более поздних произведениях, таких как «Большой торс: арка» (1962–1963) или «Двойной овал» (1966), Мур до такой степени увеличил масштабы пустот, что они позволяют пройти скульптуру насквозь, дополняя взаимосвязь пространства и формы интенциональным опытом человека. Например, скульптура «Большой торс: арка» по форме напоминает аркообразную кость, стоящую на двух прочных опорах с определенными антропоморфными ассоциациями. (Ил. 7) В отличие от архитектурной арки, скульптура Мура имеет крайне необычный контур, который благодаря асимметрии и криволинейным выступам формирует в восприятии зрителя подвижный внутренний объем, возникающий в процессе кругового обхода. При осмотре этой скульптуры от фронтального ракурса к боковому непрерывный воздушный объем то сжимается в верхней части скульптуры, образуя силуэт уточненной фигуры, то раскрывается в полную ширину арки, впуская окружающее пространство, то неожиданно, закручивающимся движением сверху вниз, сжимается и полностью исчезает за опорами. При последовательном обходе этой скульптуры вокруг, а затем при проходе насквозь



7. Генри Мур. *Большой торс: арка*. 1969
Увеличенная копия. Бронза. Высота 610
(Оригинал — 1962–1963. Бронза.
Высота 198,4. Музей современного
искусства, Нью-Йорк). Фонд Генри
Мура, Перри Грин, Великобритания
Фото автора, 2011

зритель становится свидетелем весьма необычного процесса формообразования, где именно он — зритель — оказывается центром скульптурного произведения.

Подобная практика включения зрителя в процесс восприятия стала активно распространяться в конце 1960-х годов в скульптуре минимализма, где использование пустот имело решающее значение

как внутри скульптуры, так и в ее окружении. В работах Филипа Кинга «Сквозь» (1966), Брюса Наумана «Коридор» (1968–1970), Роберта Морриса «Без названия» (1965), Ричарда Серра «5:30» (1969) и «Карточный домик» (1969) пустоты наравне с отсутствием каких-либо антропоморфных признаков привели к перенесению смыслового центра скульптуры за рамки ее физического воплощения. Как пишет Розалинд Краусс: «Скульпторы-минималисты на деле начали заявлять об экстерииорности смысла» [6, р. 266]. Как она предполагает, работы минималистов в концептуальном плане продолжали путь Родена и Бранкуси, искусство которых «представляло смещение смыслопорождающей точки тела — из его внутреннего центра к поверхности — радикальный акт децентрации, который должен включить пространство, где возникло тело и время его появления» [6, р. 279]. Показательно, что в ходе своих рассуждений Краусс упоминает в этом контексте и Мура, считая его ярким сторонником более традиционной модели порождения смысла, где центр скульптурного произведения усматривается в его внутреннем содержании. Отсылая к одной из наиболее выдающихся скульптур в творчестве Мура — «Внутренняя и внешняя формы» (1954), Краусс утверждает, что эта скульптура отражает поиски внутреннего органического начала, с помощью которого Мур, а вместе с ним и Ханс Арп, стремились «создать иллюзию того, что в центре инертной материи находится источник энергии, который ее формирует и оживляет» [6, р. 253]. Мнение Краусс, конечно, справедливо к работам Арпа и ранним работам Мура 1930-х годов, однако совершенно не соответствует скульптуре, о которой она говорит. Прежде всего потому, что в самой скульптуре нет «иллюзии» внутреннего центра, и этот центр представлен эксплицитно, то есть открыто по отношению к зрителю. В данном случае он не формирует и не оживляет скульптуру, а выражается предметно — как тема, сформулированная скульптурным языком. Впоследствии именно раскрытие этого внутреннего центра, напоминающего фигуру человека, позволило Муру решительно от него же и отказаться, в частности, когда он создавал скульптуру «Полулежащая внутренняя и внешняя формы» (1951), известную под таким названием лишь в модели, тогда как финальная версия этой работы была исполнена отдельно, без внутренней формы, и называется «Полулежащая внешняя форма» (1953–1954). Данная скульптура представляет собой полу горизонтально вытянутую оболочку со сквозными отверстиями, и ее решение на тот момент было продиктовано вполне осознанным стремлением Мура заполнить внутреннее пространство скульптуры пустотой.

Поэтому, когда Розалинд Краусс противопоставляет Мура скульптуре минимализма, говоря о том, что — «скульпторы-минималисты как в выборе своих материалов, так и выборе методов их сборки, намеренно отрицали внутреннюю составляющую скульптурной формы — или по меньшей мере отрекались от внутренней формы как источника [определяющего] их значение» [6, р. 254] — она не учитывает, что, в отличие от них, Мур сначала создал внутреннюю форму, а потом фактически от нее отказался, стерев антропоморфные признаки своей работы и оставив зрителя наедине с формой собственного тела и окружающим его пространством. Таким образом, Мур не только совершенно полноправно вписывается в обозначенную Краусс тенденцию экстерииоризации скульптурного смысла, но и служит ключевым связующим звеном между эпохой Родена-Бранкуси и минимализмом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Arnheim R.* The holes of Henry Moore: on the function of space in sculpture // *The journal of aesthetics and art criticism*, September 1948, No. 1.
2. *Fagg W.* African sculpture: An anthology. London, 1964.
3. *Lipchitz J. with Arnason H. H.* The Documents of 20th-Century Art: My Life in Sculpture. New York, 1972.
4. *Henry Moore: writings and conversations* [ed. by Alan Wilkinson]. Los Angeles, 2002.
5. *Henry Moore* [Catalog]/Ed. by Chris Stephens. London, 2010.
6. *Krauss R.* Passages in modern sculpture. Cambridge MA, 1987.
7. *Moore H. (text), Hedgecoe J. (ed.)* Henry Spencer Moore. N. Y., 1968.
8. *Read H.* A concise history of modern sculpture. London, 1964.
9. *Read J.* Portrait of an artist Henry Moore. London, 1979.
10. *Sylvester D.* The evolution of Henry Moore's sculpture: I // *Burlington magazine*. Vol. XC. 1948. Pp. 158–164.
11. *Sylvester D.* The evolution of Henry Moore's sculpture: II // *Burlington magazine*. Vol. XC. 1948. P. 189–193.
12. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве [сокращенное репринтное издание 1914 г.]/[пер. с нем.: Н. Б. Розенфель, В. А. Фаворский]. М., 2011.
13. *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001.
14. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.