

Вера Павловна Садовина

Vera Pavlovna Sadovina

соискатель,

postgraduate student,

Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)

Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

vsadovina@mail.ru

ЕВРОПЕЙСКАЯ СКУЛЬПТУРА МОДЕРНИЗМА В ПРОСТРАНСТВЕ АРСЕНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ 1913 ГОДА. PRO ET CONTRA. ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦИИ EUROPEAN AVANT-GARDE SCULPTURE IN THE SPACE OF THE ARSENAL EXHIBITION OF 1913. PRO ET CONTRA. THE PROBLEM OF RECEPTION

Статья посвящена европейской модернистской скульптуре, представленной на Международной выставке современного искусства («Армори Шоу») в Нью-Йорке в феврале – марте 1913 года, и проблеме ее письменной и визуальной рецепции американским профессиональным сообществом и жителями Нью-Йорка. В статье анализируется реакция прессы, выразившей мнение среднестатистических ньюйоркцев, арт-критиков и профессиональных сообществ на экспозицию европейской пластики. Эмоциональные и саркастические замечания, дополненные сатирическими иллюстрациями – ожидаемая реакция американцев, привыкших считать авторский нарратив, на смелые скульптуры европейских мастеров. Также делается попытка реконструировать визуальную рецепцию отдельных американских ваятелей – участников «Армори Шоу» посредством анализа их творческого пути до и после знакового события с целью обнаружить следы возможного влияния модернистской европейской скульптуры.

Ключевые слова: скульптура XX века, «Армори Шоу», визуальные искусства, модернизм

Для цитирования: Садовина В.П. Европейская скульптура модернизма в пространстве Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции // Артикульт. 2025. №1(57). С. 17-27. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

The article is devoted to European avant-garde sculpture, presented in New York in February - March 1913 at the International Exhibition of Modern Art ("Armory Show") and to the problem of its written and visual reception by professional communities and by New Yorkers. As a first approximation, the article analyzes the reaction of the press, which expressed the opinion of average New Yorkers, art critics, and professional communities to the exposition of European plastics. Emotional and sarcastic remarks, complemented by satirical illustrations, are the expected reaction of the Americans, who are used to reading the author's narrative, to the bold sculptures of European masters. An attempt is also made to reconstruct the visual reception of individual American sculptors participating in the Armory Show by analyzing their creative path before and after the landmark event in order to find traces of the possible influence of modernist European sculpture.

Keywords: sculpture of the 20th century, Armory Show, visual arts, avant-garde

For citation: Sadovina V.P. "European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception." *Articult.* 2025, no. 1(57), pp. 17-27. (in Russian) DOI: 10.28995/2227-6165-2025-1-17-27

В начале XX в. европейская скульптура модернизма оказалась в эпицентре создания нового «почерка мира» [Иллиес, 2016, с. 25]. Этот процесс возглавили молодые и смелые творцы, которые придумывали «все новые и новые шифры» [там же, с. 25], провоцировавшие вопрос за вопросом и решительно отходившие от классических традиций. Зрителю же требовалось ответить на них, разобрав загадки нового искусства, яркие представители которого решительно отходили от классических традиций. Новое искусство первых десятилетий прошедшего столетия приобрело название модернистского или авангардного. До сих пор среди исследователей не утихает дискурс о соотношении этих понятий – от противопоставления до взаимозаменяемости [Фостер и др., 2015; Бельтинг, 2024].

О. Роден, «революционер» в скульптуре второй половины XIX в., в начале нового столетия перешел в категорию живого классика и занял почетное место в истории развития пластики. Отказавшись от идеализации образа и сделав ставку на активизацию поверхности изваяния, он сумел вдохновить жизнь в застывшее искусство скульптуры и заставил зрителя поверить в то, что «статуя

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space
of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

наделена органической жизнью» [там же, с. 58]. Новое поколение мастеров вслед за художниками-авангардистами подхватило идею строительства нового, где подражание перестало быть единственной основой искусства ваяния, и выражалось в освобождении скульптуры от монолитных и объемных форм. В 1913 г. Г. Аполлинер, провидчески обозначивший этапы эволюции современной скульптуры (объект, машина, кинетика, бриколаж, бесформенное, минимализм), отметил, что «...окончательных основ современной скульптуры еще никто не заложил» [Apollinaire, 1913], и с лирическим вдохновением размышлял о будущих формах скульптуры, неразрывно связанной с человеческой жизнью: «Какая скульптура будет преследовать своего перепуганного поклонника по улицам? Какая скульптура поднимется в воздух, как звезда, и будет красивее всех звезд? Какая скульптура опрокинется на нас, как кувшин с маслом? Какая скульптура будет раскинута на этом полу, как волосы, подстриженные парикмахером?» [ibid]. Подобное прорицание Г. Аполлинера подкреплялось впечатлением от модернистских скульптур, созданных молодыми ваятелями в первые десятилетия XX века в Европе. Напомним имена тех, кто не пытался стать приверженцем одной-единственной верной программы, кто нащупывал и пополнял свой багаж новаторскими принципами, пробовал совмещать скульптуру с другими видами искусств, использовал новые материалы, не применявшиеся ранее в ваянии, и все это делалось потому, что с помощью одного шага сложно было выбрать свой личный путь для раскрытия индивидуальной творческой манеры. А. Матисс, К. Бранкузи, А. Модильяни, П. Пикассо, А. Годье-Бжеска, У. Боччони, А. Архипенко, Й. Чаки и др.

В начале 1913 года пластические формы, ставшие результатом творческих поисков пятнадцати европейских ваятелей, совершили трансатлантическое путешествие и оказались в Нью-Йорке в пространстве здания Арсенала, где с 17 февраля по 15 марта развернулась Международная выставка современного искусства («Армори Шоу»).

Культурное значение выставки для дальнейшего развития американского искусства казалось «очевидным со дня ее открытия» [Brown, 1963, p. 26]. Расхожим местом как в художественной критике 1913 г., так и в последующих искусствоведческих исследованиях стало подчеркивание решающей роли данного события в смене курса американской пластики на модернизм. Лишь в 1978 г. американский исследователь Р.-К. Тарбелл попыталась развенчать закрепившийся стереотип, выразив сомнения о «тотальном» влиянии выставки на судьбу и пути дальнейшего развития американского ваяния после 1913 г. К 100-летию выставки в 2013 г. был проведен ряд юбилейных мероприятий, среди которых хотелось бы отметить научный семинар, организованный и состоявшийся в Музее Орсе, и публикацию объемного научного каталога, инициатором создания которого выступили нью-йоркское Историческое общество и Фонд американского искусства «Тегга». В сборнике собраны эссе исследователей разных стран (К. Оркатт, Л.-Э. Маккарти, Д. Лемни, М. Тедески, Д. Оттингер и др.), охватывающие широкий спектр тем. Весьма удивительно, что ни на семинаре, ни в статьях каталога не нашла отражения тема возможной визуальной рецепции европейской модернистской скульптуры в творчестве американских скульпторов, в том числе участников выставки. В свою очередь свидетельства письменной рецепции по большей части были сфокусированы на самом событии в целом.

Отсутствие в западной и отечественной науке специальных трудов, посвященных данной проблеме, является историографическим упущением. На наш взгляд, анализ письменных и визуальных свидетельств восприятия европейской скульптуры модернизма через призму экспозиции Международной выставки дает шанс открыть новое поле для исследования. Избранный подход дает возможность, во-первых, внести вклад в расширение границ изучения наследия американских скульпторов, малоизвестных российской публике и отчасти забытых на родине; во-вторых, помочь более достоверно установить степень взаимосвязи американского и французского ваяния первых десятилетий XX в.

Целью данной статьи является выявление особенностей восприятия, оценка степени адаптации формальных принципов и новой образности европейской скульптуры, представленной на «Армори Шоу», американским зрителем, художественной критикой и профессиональным сообществом. Подобная постановка цели определяет круг исследовательских задач: изучение концепции построения секции европейской пластики на выставке; проведение формально-стилистического и сравнительного

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

анализа скульптур европейского и американского секторов выставки; изучение обнаруженных письменных отзывов журналистов, арт-критиков, деятелей искусств и среднестатистических американцев, опубликованных в американской и французской прессе и специализированных художественных изданиях в период проведения выставки и после нее; изучение скульптурного творчества трех американских мастеров – участников выставки на примере работ, созданных ими до и после проведения «Армори Шоу».

Сразу стоит отметить, что стратегия построения секций помогла организаторам выставки достичь поставленной цели – показать ньюйоркцам и профессиональному сообществу перспективы развития ваяния и живописи в США. Осмотр начинался с просторного зала американской скульптуры. Далее, проходя по двум центральным галереям, посетитель мог ознакомиться с французским искусством всего XIX в. в хронологическом порядке, увидеть работы скульпторов, которые были когда-то новаторами в искусстве, а теперь обрели статус великих мастеров. Кульминацией стали залы с радикальными и отчасти провокационными работами французских художников и скульпторов. Американская живопись размещалась в двух боковых галереях, проход по которым вновь завершался залами европейской модернистской скульптуры и живописи. Подобная схема построения залов и их наполнение было осознанным действием организаторов. Американское искусство оказывалось буквально отрезанным от европейского за счет отсутствия проходов между залами галереи. Как следствие, зритель, в какой бы секции он ни находился, закидывал осмотр, попадая в залы с модернистским европейским искусством.

Кураторами «Армори Шоу» были отобраны 36 пластических работ европейских мастеров. Следует признать, что трое из четырех организаторов выставки (А. Дэвис, У. Кун и Э. Макрей) имели весьма поверхностное представление о европейском авангарде. По этой причине подборка будущих экспонатов легла на плечи четвертого «энтузиаста», У. Пача, жившего во французской столице и посещавшего мастерские молодых художников и ваятелей. Тем не менее личные предпочтения У. Пача сыграли не последнюю роль в формировании будущей экспозиции.

В состав секции европейской скульптуры вошли творения О. Родена, А. Майоля, Э. Бурделя, Ж. Бернара, В.-Ф. Лембрука, А. Матисса, Э. Надельмана, Р. Дюшан-Вийона, М.-М. Хуго (Маноло), А. Архипенко и К. Бранкузи. Не лишним будет отметить, что организаторы совершенно не обратили внимания (вернее, проигнорировали) творчество таких скульпторов-символистов как бельгийца Ж. Минне, поляка Б. Бегаса, чеха Б. Кафки, хорвата И. Мештровича и шведа К. Миллеса. Они были известны не только у себя на родине, но и за ее пределами, и, несомненно, в Париже. «Примитивистским» скульптурам также не нашлось места в стенах Арсенала (за исключением единственной деревянной фигуры П. Гогена), при том, что выбор был широк: П. Пикассо, А. Модильяни, А.-Г. Бжеска и др. Несмотря на приглашение, итальянские футуристы отказались принять участие по причине занятости в других кампаниях по продвижению своего «направления».

По мнению Г. Рида, В.-Ф. Лембрук, «колеблющийся между классицизмом и импрессионизмом» [Read, 1964, p. 25], был представлен двумя работами – «Стоящая» (1910 г.) и «Преклонившая колено» (1911 г.).

Для знакомства американской публики с творчеством А. Матисса организаторы выставки сделали акцент на живописные полотна мастера. Пластика же была заявлена единственным бронзовым рельефом серии «Спина, I» (1909 г.) – первой из четырех интерпретаций, созданных с 1909 по 1929 гг. В «Спине, I» А. Матисс еще придерживался классической традиции создания скульптуры, но создаваемыми образами мастер хотел поразить зрителя и пробудить его эмоции. Сам ваятель свою философию резюмировал высказыванием: «точность – не есть истина» (цит. по: [Elderfield, 1948, p. 14]).

Э. Надельман с гипсовой «Головой мужчины» (1908 г.) совершил первый шаг в сторону кубизма. Продолжением знакомства с новым художественным направлением стала «Женская голова» (1909 г.) П. Пикассо. Ее образ был построен путем сочленения многочисленных плоскостей, а твердость и монументальность конструкции подчеркнута игрой света при соприкосновении с поверхностью бюста, лишенного мелких впадин и выпуклостей.

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space
of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

Пять скульптурных композиций Р. Дюшан-Вийона и семь М.-М. Хуго (Маноло) продемонстрировали стремление ваятелей к непрерывности и простоте в создании изгибов человеческого силуэта.

Четыре пластических произведения А. Архипенко – «Негритянка» (1910 г.), «Саломея» (1910 г.), «Отдых» (1911 г.) и «Семейная жизнь» (1912 г.) являются наглядной презентацией экспериментов в работе с пространством и изображением женской фигуры в сторону ее упрощения: «изгибы, взаимодополняющие формы, дифференциация плоскостей, полости и рельефы, никогда не противопоставленные резко, встают в живом камне» [Apollinaire, 1960, p. 436-441].

К. Бранкузи, в те годы уверенно использовавший технику «прямого высекания», шел по пути создания нового скульптурного языка. Подтверждением явились его работы, размещенные в пространстве Арсенала: «Поцелуй» (1907–1908 гг.), «Спящая муза» (1910 г.), «Муза» (1912 г.) и «М-ль Погани» (1912 г.). Последняя работа К. Бранкузи стала одним из символов Арсенальной выставки, хотя над ней не раз иронизировали «непосвященные».

В состав экспозиции европейских скульптур также была включена одна работа О. Родена, по две работы его последователей – А. Майоля и Э. Бурделя – и пять работ Ж. Бернара, чей вклад в историю современной скульптуры связан прежде всего с возвращением пластике стилистической целостности, хотя некоторые из упомянутых мастеров с течением времени вернулись к классической традиции идеализации создаваемых образов.

Кратко можно резюмировать, что временная экспозиция европейской скульптуры, по большей части состоявшая из модернистских произведений, явилась наглядным примером того, что отныне в мире искусства не существовало строгих правил. Решение проблемы формообразования стало лейтмотивом европейской секции, экспонаты которой уже вышли за рамки традиционной скульптурности и отличались жанровой односторонностью (головы, тела, торсы), но тем не менее не потеряли своей фигуративности.

На фоне европейской секция американской пластики оказалась более консервативной и была представлена двумя корпусами произведений тридцати пяти авторов. Первый блок состоял из работ, выполненных в традиционной академической манере, что подкреплялось выбранными жанрами: аллегорические композиции, анималистика, портрет, ню и медальерное искусство. Вторая группа произведений явно была создана под впечатлением творчества О. Родена. При этом работы американцев отличались высокой техникой исполнения. Стержнем национальной традиции американской пластики являлся сюжет, раскрывавшийся посредством визуального языка, понятного массовому зрителю. Примечательно, что главные темы американского ваяния первого десятилетия XX в. продолжали традицию, начатую еще в середине XIX в. – прославление величия американской нации и утверждение ее идентичности, пафос строительства современного общества и торжество «моральной и нравственной серьезности» [Adams, 2005, p. 55]. В свою очередь, модернистская скульптура была представлена всего лишь двумя работами – «Статуэткой» (1912 г.) Г. Лашеза и бюстом «Люцифер» (1912 г.) Э. Дасбурга.

Арсенальная выставка стала национальным событием, выведя модернистское искусство за пределы Европы, распространив его на восточном побережье североамериканского континента и вызвав бурю эмоциональных откликов со стороны прессы, представителей сферы искусства и обычных граждан США.

В рамках данного исследования большой интерес представляет письменная и визуальная рецепция европейской модернистской скульптуры ньюйоркцами, арт-критиками, теоретиками-искусствоведами, профессиональными сообществами и непосредственно американскими ваятелями.

На выставку откликнулось большинство ежедневных нью-йоркских газет, ставших выразителями мнений общественности. Буквально в первые дни выставки «Армори Шоу» «The New York Evening Post» красноречиво заявила, что общественность станет «высшим судьей в этих вопросах» [Anonym. The International Art Exhibition, 1913, p. 8]. В качестве первого примера стоит привести пару выдержек из отклика посетившего выставку бывшего президента США Т. Рузвельта. Он назвал выставку пространством, в котором художнику и скульптору не стоит бояться показаться необычным.

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

Однако кубистов и мастеров других авангардных направлений Т. Рузвельт назвал «европейскими экстремистами», в творчестве которых «постоянно прослеживается стремление к безумию» [Roosevelt, 1913, p. 719].

Познакомившись с экспонатами Арсенальной выставки, посетители задались вопросом: «Итак, что мы увидели?». Американский зритель привык, изучив скульптуру, «считать» авторский нарратив и сделать выводы, выявив мораль. Столкнувшись с модернистскими произведениями, у него возникла реальная трудность с их истолкованием, что привело к появлению многочисленных статей саркастического характера.

В найденных свидетельствах письменной рецепции главными героями критических замечаний обозревателей стали «Преклонившая колено» В. Лембрука, «Женская голова» П. Пикассо, «Семейная жизнь» и «Отдых» А. Архипенко, «Поцелуй», «Спящая муза» и «М-ль Погани» К. Бранкузи. В упомянутом выше очерке Т. Рузвельта при описании «Преклонившей колено» бывший президент намеренно использует «слово “женщина”», хотя она явно принадлежит к млекопитающему, и ее фигура не является особо человеческой» [ibid]. Не осталась без критической оценки автора и одна из работ К. Бранкузи: «“М-ль Погани” – нелепый скульптурный портрет какой-то юной дамы, он обладает достоинством, присущим экстравагантной карикатуре» [ibid].

Тексты публикаций многочисленных изданий были насквозь пропитаны духом отторжения нового искусства, скульптурные изображения сравнивали с образами животных, геометрическими фигурами или вовсе интерпретировали как бесформенную массу. Добавим, что этикетаж не давал, как принято сегодня, объяснений авторского замысла работ – это не способствовало пониманию и приятию нового в искусстве. Покидая пространство Арсенала, зрители чувствовали себя обманутыми, как будто сами произведения искусства посмеялись над ними, введя их в загадочный мир картин и скульптур с обманчивыми названиями.

Эмоциональные реакции проявлялись и в сатирических иллюстрациях, сопровождавших тексты статей. Отдельные пародии были просто враждебными и нелепыми, но большая часть карикатур выражала идею о том, как нужно смотреть на новое искусство с точки зрения американского менталитета – как на празднично-развлекательное событие, приглашающее публику насладиться авангардным искусством по правилам, установленным организаторами выставки.

Наибольший резонанс вызвала «М-ль Погани», на которую обрушился шквал критических замечаний разного толка. Наглядной иллюстрацией служит четверостишие американского критика М. Морриса:

«Само искусство воплощено в каждом изгибе!
Скульптор высекает жизнь, добираясь до сердцевины.
И он нашел ее в виде зародыша, но для нас это
Всего лишь яйцо и ничего больше» [Morris, 1913, p. 11].

Художественный критик Д.-У. Паттисон в статье «Искусство на незнакомом языке» также не оставил без внимания прекрасную «М-ль Погани», назвав ее эксцентричной и располагающей к размышлению. Художественно-стилистический анализ скульптуры наполнен больше вопросами, чем ответами, что еще раз подтверждает отсутствие единогласного признания нового искусства, пришедшего из-за океана: «Вероятно, глаза мисс Погани – ее основной товар. Она опирается щекой на свои длинные тонкие руки, при условии, что мы соглашаемся, что это руки» [Pattison, 1913, p. 299].

Следующим примером саркастических комментариев явилась пародия художника-карикатуриста Т. Пауэрса в «The New York American» [Powers, 1913, n.p.] (рис. 1) в виде попури шуток с комментариями. «М-ль Погани» в образе пучеглазого инопланетянина изображена в сопровождении «Бюста Мрака» – одного из известных персонажей Т. Пауэрса – скорбного эльфа с бородой, который едва заметен под носом скульптуры. Буквально неделю спустя, в том же издании вновь появляется образ «М-ль Погани» с комментарием: «Голова м-ль Погани работы К. Бранкузи. Она может быть головой любого, кто бы ее ни увидел. В данном произведении искусства нет ничего плохого; это яйцо такое же круглое и твердое, как голова бруклинца» [Orcutt, 2013, p. 335].

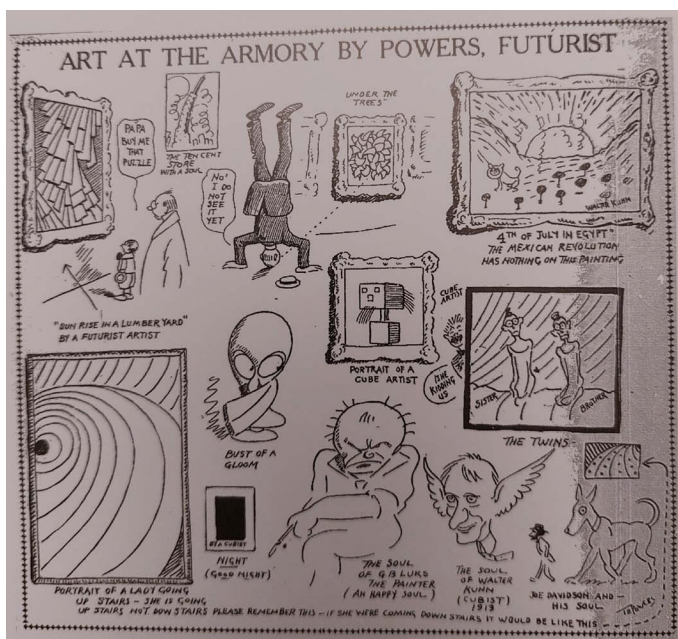


Рис. 1.
Томас Э. Пауэрс.
Искусство в Арсенале Пауэрса. Футурист.
«The New-York American» от 22 февраля 1913 г.

Уже на второй день выставки издание «The New York World» под заголовком «На это шоу не пускают тех, кто выпил» опубликовало серию карикатур художника А. Сасса, высмеивающих современное европейское искусство, представленное в пространстве Арсенала. Одна из пародий, изображающая бесформенную массу в виде закручивающейся спирали с двумя прижатыми друг к другу яйцеподобными головами, сопровождалась надписью у постамента: «Семейная жизнь. Скульптура какая она есть» [Sass, 1913, n.p.], которая явно высмеивает работу А. Архипенко (рис. 2).

Карикатуре А. Сасса вторит художник Д.-У. Паттисон с замечанием следующего содержания: «Пожалуй, на всей выставке нет ничего уродливее этой толстой фигуры с маленькой головкой. Скульптура не лишена оригинальности и полна протеста, но мы слишком дорого платим за то, что тратим время на ее изучение» [Pattison, 1913, p. 299].

Участники профессионального художественного сообщества постарались быть более объективными в субъективном восприятии выбивающегося из колеи нового искусства. Безусловно, оценка формально-стилистических особенностей европейской пластики поставила много вопросов перед профессионалами, но они интуитивно ощущали, что кубизм и иные авангардные движения способствуют становлению нового пластического мышления. Тем не менее, в ходе дискуссий, развернувшихся на страницах изданий, знатокам не удалось достигнуть единого мнения в этом вопросе. К примеру, в заключительной речи на банкете, организованном учредителями выставки, известный

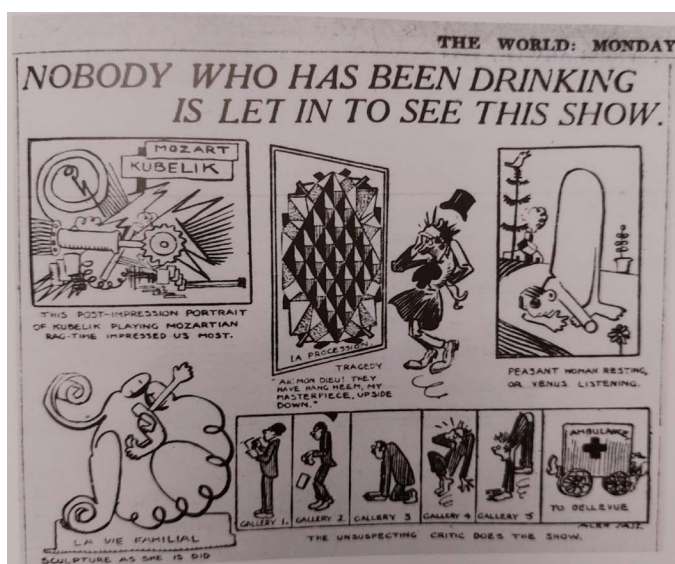


Рис. 2.
Алек Сасс.

На это шоу не пускают тех, кто выпил.
«The New York World» от 17 февраля 1913 г.

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

критик-искусствовед Р. Кортиссоз все-таки высказал опасения: «Это было хорошее шоу, но не стоит больше такого делать» [Brown, 1963, p. 152]. На фоне подобного осторожного замечания оптимистично звучит отклик, опубликованный в «Chicago Daily Tribune» 25 марта 1913 г. на скульптуру К. Бранкузи «Поцелуй»: «Передо мной скульптура, получившая среди посетителей прозвище “Поцелуй души”. Она заставила молодых вздохнуть, а пожилых выдохнуть и замереть. Цельный блок, с едва обозначенными резцом двумя квадратными головами и двумя парами рук, возникшими из ниоткуда и сцепленными за головами, губы же буквально “собраны воедино”. Это, несомненно, самое страстное и продолжительное соприкосновение за всю историю» [Anonym, Cubist Art baffles Crowd, 1913, n.p].

Поиск свидетельств письменной рецепции парижских новостных и литературно-художественных изданий не дал значительных результатов и ограничился обнаруженным критическим высказыванием редактора литературно-художественного журнала «Montjoie!» Р. Канудо. По его мнению, «эта выставка была только предлогом, чтобы удачно представить картины некоторых плохих американских художников» [Anonym. En Amérique, 1913, p. 4]. По мнению редактора, «Новый дух», приписываемый выставке, на самом деле стал отражением американского делового прагматизма. Скорее всего, отсутствие какой-либо рецепции со стороны французской прессы можно объяснить незначительностью на тот момент данной выставки по сравнению с крупнейшими площадками, экспонировавшими наиболее новаторские произведения художников и скульпторов – «Салоном Независимых» или «Осенним Салоном» в Париже.

Изучение литературы, посвященной визуальной рецепции американских ваятелей модернистской скульптуры Европы, свидетельствует, что в поле североамериканского искусствознания на протяжении нескольких десятков лет бытовало мнение, что Арсенальная выставка стала «точкой перехода американского искусства от академического к тому, что называется современным» [Tarbell, 1978, p. 2], и настолько повлияла и просветила американских мастеров, что они почувствовали необходимость изменить стиль своих работ. Однако в 1978 г. американский исследователь Р.-К. Тарбелл выразила сомнение о «тотальном» влиянии события на судьбу и пути дальнейшего развития скульптуры США после 1913 г. И по сей день в этой теме не поставлены все точки над «i».

Для разбора визуальной рецепции, которая, как и письменная, является субъективным процессом, зависящим от жизненного опыта, уровня интеллектуального, эстетического развития человека и его психологического состояния, фокус внимания в данном исследовании был направлен на творчество трех американских ваятелей – участников «Армори шоу»: Нэссы Коэн (1885–1976), Абастении-Сент-Леже Эберле (1878–1942) (далее – А.-С.-Л. Эберле) и Джона Фредерика Моубрей-Кларка (1869–1953). Из 35 скульпторов – участников выставки выбор пал именно на них по следующим причинам: мастера не были учениками О. Родена; на тот момент у них не было подтвержденных свидетельств посещения ими «Осеннего Салона» 1912 г. и наличия у них «парижского» опыта общения с интернациональной командой скульпторов-новаторов, работавших на Монпарнасе. Кроме того, к 1913 г. вышеупомянутые американские ваятели успели зарекомендовать себя в художественных кругах Нью-Йорка. Рецепция более молодых скульпторов, не участвовавших в выставке, в настоящем исследовании не изучена.

Визуальная рецепция выявила два подхода к восприятию модернистской скульптуры Европы. Первый подход, представленный Н. Коэн и А.-С.-Л. Эберле, демонстрирует опосредованное восприятие европейской скульптуры модернизма. Как до, так и после «Армори Шоу», их почерк не изменился, мастера остались верны своему выработанному стилю. Выразительные средства наиболее смелой работы Эберле «Белая рабыня» (1913 г.) (рис. 3) нашли свое повторение в произведениях автора, созданных после 1913 г.: «Игра в камешки» (рис. 4), «Тронешь моего ребенка – я тебе покажу!» (рис. 5), «Старая уборщица» (другое название «Старая пчела») (рис. 6).

Фигуры персонажей по-прежнему недостаточно проработаны, в самих формах прослеживается намеренная небрежность. Они выражают психологическое состояние героев, а драматизм моментов передан через напряженные позы, жесты и контрасты динамичных и статичных фигур.

Н. Коэн до и после выставки в своей творческой карьере была верна теме коренных народов североамериканского континента и их культуры. При создании фигур скульптор не отказывается от

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

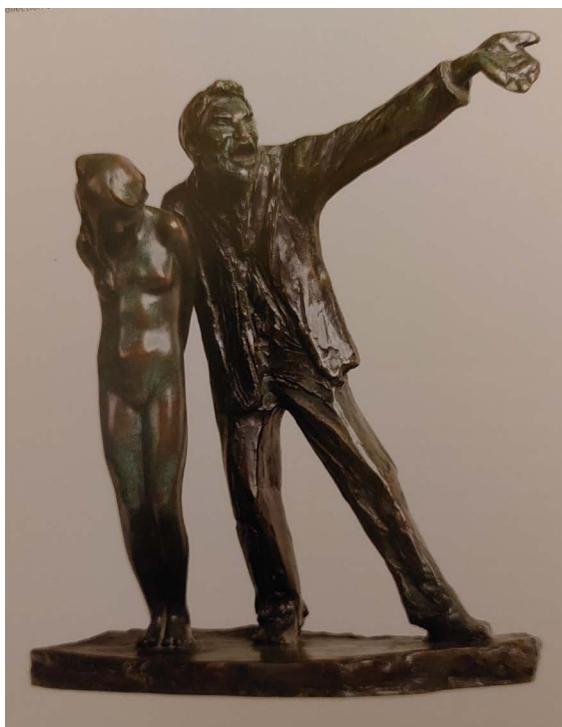


Рис. 3.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Белая рабыня». 1913 г. Бронза.



Рис. 4.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Игра в камешки». 1914 г. Гипс.



Рис. 5.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Тронешь моего ребенка - я тебе покажу!». 1914 г. Гипс.



Рис. 6.
Абастения Сент-Леже Эберле.
«Старая уборщица». Ок. 1920 г. Гипс.

детализации в пользу общего художественного решения и осознанно сохраняет приверженность классическим традициям: «Восход солнца» (1911 г.), «Эстафетный бегун Хопи» (1920 г.).

Второй подход, демонстрируемый в скульптурах Д.-Ф. Моубрей-Кларка, выражает поиск более выразительных приемов и представляет реакцию мастера на вызовы нового искусства посредством кардинальной смены стиля. Выставочные работы «Куда?» (ок. 1913 г.), «Дерево» (в каталоге также отмечена как «Группа») (ок. 1913 г.) незначительного размера, грубо смоделированы, проработка фигур далека от академического канона. Скульптуры, датируемые после 1913 г. – «Бродвей» (ок. 1919 г.), «Мемориал войны» (1921 г.), отличаются глубоким символизмом и монументальностью, но не отказом от формы. Наблюдается склонность к ее упрощению, но не настолько фундаментально, как, например, у К. Бранкузи, и к анатомическим искажениям, заимствованным, возможно, у А. Матисса, А. Архипенко или В. Лембрука.

Подводя итоги, важно отметить, что Арсенальная выставка 1913 г. вызвала всплеск интереса к новому искусству, зародившемуся во Франции, и смогла продемонстрировать жителям США вероятные перспективы развития различных видов изобразительного искусства, в том числе пластики. Осмотр экспозиции начинался с просторного зала с американской скульптурой, выполненной либо в традиционной классической манере, либо под впечатлением творчества О. Родена, и заканчивался секциями с новым искусством Европы. Варианты новых направлений в европейской скульптуре были представлены всего 36 работами (приблизительно 4% от общего числа экспонатов выставки), не в полной мере продемонстрировавшим актуальные тенденции ввиду отсутствия символистской, футуристической скульптуры и ограниченного количества кубистической скульптуры. Тем не менее, модернистские работы вызвали бурю разнообразных эмоций со стороны профессиональных сообществ и среднестатистических американцев.

В обнаруженных свидетельствах письменной рецепции в отношении экспериментов европейских ваятелей по «разложению» на части и дематериализации скульптур единодушного позитивного отклика со стороны американской публики все-таки не сформировалось. С одной стороны, причина кроется в банальной неподготовленности «среднего» посетителя к новому искусству, а с другой стороны, в робком приятии, которое появлялось в ходе жарких дискуссий художественного и экспертного сообществ.

В дополнение стоит подчеркнуть, что результаты проведенного исследования в целом подтверждают гипотезу автора статьи об отсутствии прямого влияния события на изменение «почерка» мастеров ваяния после 1913 г.; разделяют сомнение, высказанное Р.-К. Тарбелл в 1978 г., об относительно скромном влиянии встречи с европейским новейшим искусством на американское искусство сразу после Арсенальной выставки. Действительно, художественный язык Н. Коэн и А. Эберле как до, так и после «Армори Шоу» не изменился. Вполне возможно, что увиденные ими на выставке приемы и пути ваяния – монументальная блокоподобная форма, модели, лишённые анатомической целостности, геометризация форм, взаимодействие вогнутых и выпуклых поверхностей в одной фигуре – могли их заинтересовать, но все-таки мастера не были готовы одномоментно отказаться от личных наработок. В поздних работах Д.-Ф. Моубрей-Кларка прослеживается склонность к упрощению форм, но не настолько кардинально как, например, у К. Бранкузи, и к анатомическим искажениям, заимствованным, возможно, у А. Матисса и А. Архипенко. Стоит также отметить, что кубизм как новое направление в искусстве не нашло отклика в скульптурах выбранных ваятелей, так как в тот момент данное движение было слишком новаторским и экстравагантным для североамериканских мастеров.

Еще раз отметим, что одной из задач корифеев и молодых американских ваятелей при воплощении замысла в камне являлось раскрытие сюжета и демонстрация авторского нарратива. С готовностью откликаясь на актуальные проблемы общества, мастера не потеряли интерес к форме, в которую они облакали свои идеи. Практически все творения, созданные выбранными для исследования скульпторами после 1913 г., по-прежнему были наполнены идейным контекстом, который считывался буквально, в том числе за счет использования ваятелями отдельных новых художественных приемов. Производимый эффект от скульптурных изображений – будь то коренных жителей

V.P. Sadovina *European avant-garde sculpture in the space of the Arsenal exhibition of 1913. Pro et contra. The problem of reception*

Америки, иммигрантов и их детей, или обличения пороков и «язв» общества – достигался за счет фрагментарного применения техники «прямого высекания», элементов «примитивной» скульптуры, схематичной и грубой лепки фигуры и черт лица.

Однако три частных случая творчества Н. Коэн, А. Эберле и Д.-Ф. Моубрей-Кларка все же не позволяют сделать надежного вывода относительно американской скульптуры в целом, поскольку рецензия более молодых скульпторов, не участвовавших в выставке, не изучена. Начатое автором исследование будет продолжено и развито на базе изучения корпуса произведений следующего поколения американских ваятелей, для которых Арсенальная выставка стала открытием новых подходов в скульптуре.

ИСТОЧНИКИ

1. *Anonym.* Cubist Art baffles Crowd // *Chicago Daily Tribune*. March 25, 1913. N. p.
2. *Anonym.* En Amérique // *Gil Blas*. 20 Mars, 1913. P.4.
3. *Anonym.* The International Art Exhibition // *The New York Evening Post*. February 16, 1913. P. 8.
4. *Apollinaire G.* La sculpture d'aujourd'hui. 7 Juin 1913, in Parigi // Université Paris Sorbonne. — Режим доступа: https://obvil.sorbonneuniversite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_prefaces/ (дата обращения: 09.04.2022)
5. *Apollinaire G.* Chroniques d'art: 1902–1918. –Paris: Gallimard, 1960.
6. *Morris M.* At the International Art Show: Bust of Mlle Pogany by Brancusi // *The New-York Sun*. February 23, 1913. P. 11.
7. *Pattison J.W.* Art in an unknown tongue // *Fine Arts Journal*. 1913. №.5. P. 299.
8. *Powers T.E.* Art at the Armory by Powers. Futurist // *The New York American*. February 22, 1913. N. p.
9. *Roosevelt T.* A Layman's Views of an Art Exhibition // *Outlook*. 103. March 29, 1913. P. 719.
10. *Sass A.* Nobody Who Has been Drinking is Let in to See This Show // *The New York World*. February 17, 1913. N. p.
11. *Tarbell R. K.* The Impact of the Armory Show on American Sculpture // *American Art Journal*. Volume 18. №2. 1978. P. 2-11

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бельтинг Х.* История искусства после модернизма. – Москва: Музей современного искусства «Гараж», 2024
2. *Иллиес Ф.* 1913. Лето целого века. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016.
3. *Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А.* [и др.]. Искусство с 1900 года. Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015
4. *Adams A.* The Spirit of American Sculpture. – Montana: Kessinger Publishing's, 2005.
5. *Brown M.W.* The Story of the Armory Show. – New York: Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963.
6. *Elderfield J.* Matisse, Henri. 1869-1954 / Exhibition catalog. – Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1948.
7. *Orcutt K.* "Public verdict" debating modernism at the Armory Show // *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London: New-York Historical Society, 2013. – P. 327-339
8. *Read H.* Modern sculpture: A concise history of modern sculpture. – New York: Praeger, 1964.

SOURCES

1. Anonym. "Cubist Art baffles Crowd." *Chicago Daily Tribune*. March 25, 1913. N. p.
2. Anonym. "En Amérique." *Gil Blas*. 20 Mars, 1913. P. 4.
3. Anonym. "The International Art Exhibition." *The New York Evening Post*. February 16, 1913. P. 8.
4. Apollinaire G. La sculpture d'aujourd'hui. 7 Juin 1913, in Parigi // Université Paris Sorbonne. Available at: https://obvil.sorbonneuniversite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_prefaces/ (accessed: 09.04.2022)
5. Apollinaire G. Chroniques d'art: 1902–1918. Paris, Gallimard, 1960.
6. Morris M. "At the International Art Show: Bust of Mlle Pogany by Brancusi." *The New-York Sun*. February 23, 1913. P.11.
7. Pattison J.W. "Art in an unknown tongue." *Fine Arts Journal*. 1913. №.5. P. 299.
8. Powers T.E. "Art at the Armory by Powers. Futurist." *The New York American*. February 22, 1913. N. p.
9. Roosevelt T. "A Layman's Views of an Art Exhibition." *Outlook*. 103. March 29, 1913. P. 719.
10. Sass A. "Nobody Who Has been Drinking is Let in to See This Show." *The New York World*. February 17, 1913. N. p.
11. Tarbell R.K. "The Impact of the Armory Show on American Sculpture." *American Art Journal*. Volume 18. №2. 1978. P. 2-11

REFERENCES

1. Adams A. *The Spirit of American Sculpture*. Montana, Kessinger Publishing's, 2005.
2. Bel'ting H. *Istoriya iskusstva posle modernizma*. [History of Art after Modernism]. Moscow, Muzej sovremennogo iskusstva "Garazh", 2024. (in Russian)
3. Brown M.W. *The Story of the Armory Show*. New York, Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1963.
4. Elderfield J. *Matisse, Henri. 1869-1954*. Exhibition catalog. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1948.
5. Foster H., Krauss R., Bua I.-A. [i dr.]. *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm. Antimodernizm. Postmodernizm*. [Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Per. s angl. G. Abdushelishvili [i dr.]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015. (in Russian)
6. Illies F. *1913. Leto tselogo veka*. [1913. The summer of the century]. Per. s nem. S. Tashkenova. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. (in Russian)
7. Orcutt K. "Public verdict" debating modernism at the Armory Show." *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. London, New-York Historical Society, 2013. P. 327-339
8. Read H. *Modern sculpture: A concise history of modern sculpture*. New York, Praeger, 1964.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Томас Э. Пауэрс. Искусство в Арсенале Пауэрса. Футурист. «The New-York American» от 22 февраля 1913 г.
Источник: *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London, 2013. – P. 346
- Рис. 2. Алек Сасс. На это шоу не пускают тех, кто выпил. «The New York World» от 17 февраля 1913 г.
Источник: *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*. – London, 2013. – P.215

В.П. Садовина *Европейская скульптура модернизма в пространстве
Арсенальной выставки 1913 года. Pro et contra. Проблема рецепции*

Рис. 3. Абастения Сент-Леже Эберле. «Белая рабыня». 1913 г. Бронза. Частная коллекция Глории и Ларри Силвер, Коннектикут.

Источник: The Armory Show at 100. Modernism and Revolution. – London, 2013. – P.178

Рис. 4. Абастения Сент-Леже Эберле. «Игра в камешки». 1914 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.

Рис. 5. Абастения Сент-Леже Эберле. «Тронешь моего ребенка - я тебе покажу!». 1914 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.

Рис. 6. Абастения Сент-Леже Эберле. «Старая уборщица». Ок. 1920 г. Гипс.

Источник: Библиотека Кендал Янг, Айова.