

DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-40-49

*Е.В. Грибоносова-Гребнева*

*кандидат искусствоведения,*

*научный сотрудник кафедры истории отечественного искусства*

*исторического факультета МГУ*

[gribonosova-grebneva@yandex.ru](mailto:gribonosova-grebneva@yandex.ru)

## ТВОРЧЕСТВО К.С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА НА ИТАЛЬЯНСКИХ И ДРУГИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ ВЫСТАВКАХ. К ВОПРОСУ О ЗАРУБЕЖНОМ ВОСПРИЯТИИ РУССКОГО ИСКУССТВА В 1910-1930-х ГОДАХ

Проходившие в 1914 году в Мальмё, в 1924, 1928, 1932, 1934 в Венеции, в 1927–1928 и 1930 годах в Стокгольме, Осло, Берлине, Вене и других европейских городах масштабные выставочные смотры русского искусства способствовали вхождению его в международный художественный контекст, позволили выявить важные черты отличий и сходства с зарубежными образцами, продемонстрировали возросшее внимание иностранной прессы и широкой публики к произведениям советского искусства. В этом смысле фигура Петрова-Водкина оказывается очень значимой, так как совмещает в себе почвенные традиции с широкой европейской образованностью. Находящиеся в московском архиве К.С. Петрова-Водкина материалы с отзывами иностранной прессы на эти события позволяют проанализировать разнообразный спектр оценок и мнений, причины и закономерности особого выделения тех или иных фигур, среди которых одной из наиболее часто упоминаемых была фамилия Петрова-Водкина.

**Ключевые слова:** Кузьма Петров-Водкин, международные художественные выставки, русское и советское искусство, отзывы иностранной прессы, живопись, графика

The large-scale exhibitions of Russian art, which took place in Malmo in 1914, in Venice in 1924, 1928, 1932, 1934, in Stockholm, Oslo, Berlin, Vienna, and other European cities in 1927–1928 and 1930, were conducive to its acceptance into the world art context, allowing him to show certain important features of similarity or distinction from the arts of other countries, as well as were demonstrative for the growing interest of both the public and the press to Soviet art works. In this aspect the work of Kuzma Petrov-Vodkin seems to have particular importance, as uniting traditional Russian art and European erudition. The press reports of those exhibitions, held in Petrov-Vodkin's Moscow archives, show wide range of opinions and evaluations, and provide reasons for spotlighting particular art figures and Petrov-Vodkin as the most often mentioned.

**Keywords:** Kuzma Petrov-Vodkin, International art exhibitions, Russian and Soviet art, international press reports, paintings, graphic works

Проходившие в 1914 году в Мальмё, в 1924, 1928, 1932, 1934 годах в Венеции, в 1927–1928 и 1930 годах в Стокгольме, Осло, Берлине, Вене и других европейских городах масштабные выставочные смотры русского искусства, с одной стороны, способствовали вхождению его в международный художественный контекст, позволили выявить важные черты отличий и сходства с зарубежными образцами, продемонстрировали возросшее внимание иностранной прессы и широкой публики к произведениям советского искусства. С другой стороны, они заострили ряд вопросов и проблем, связанных с неоднозначным восприятием произведений, созданных в Советской России, выявили основные и дополнительные цели организованных СССР зарубежных выставок, позволили наметить основные художественно-стилевые приоритеты в международном выставочном пространстве. В этом смысле фигура Петрова-Водкина оказывается очень значимой, так как его творчество совмещает в себе почвенные традиции с европейской образованностью, что не могло не вызвать повышенного интереса к нему со стороны профессиональной зарубежной критики и массового зрителя.

© Грибоносова-Гребнева Е.В., 2017

E.V. Gribonosova-Grebneva *The art of Kuzma Petrov-Vodkin at Italian and other international exhibitions. To the international perception of Russian art in 1910-1930s.*

Если в 1914 году в шведском городе Мальмё работы русских художников, многие из которых после Октябрьского переворота 1917 года эмигрировали на запад, показывались рядом с примерами живописи, графики и скульптуры немецких, финских, шведских и датских мастеров, то, например, в 1930 году в нескольких европейских городах были организованы отдельные масштабные выставки советского искусства. Находящиеся в московском архиве К.С. Петрова-Водкина материалы с отзывами иностранной прессы на эти события позволяют проанализировать разнообразный спектр оценок и мнений, причины и закономерности особого выделения тех или иных фигур, среди которых одной из наиболее часто упоминаемых была фамилия Петрова-Водкина.

Репрезентативное участие Кузьмы Петрова-Водкина в крупных международных выставках, по сути, началось с масштабной экспозиции в Мальмё, где его творчество было представлено семью [Baltiska, 1914, с. 235] работами в числе около 250 произведений крупных русских художников, таких как Валентин Серов, Константин Коровин, Александр Головин, Константин Сомов, Александр Бенуа, Николай Рерих, Дмитрий Стеллецкий, Борис Кустодиев, Василий Кандинский, Алексей Явленский и других. К сожалению, картины Петрова-Водкина не вошли в изданный к выставке каталог с черно-белыми репродукциями, а все эти работы (включая и выдающееся полотно русской живописи XX века «Купание красного коня», находящееся сейчас в Третьяковской галерее) из-за начавшейся Первой мировой войны надолго выпали из культурно-художественного контекста и лишь в 1951 году были возвращены вдове Петрова-Водкина, кроме оставшихся в Музее Мальмё двух вещей, одна из которых – картина 1912 года «Рабочий». Ее многомерный синтетический характер хорошо подметил исследователь российско-европейских художественных связей А. Толстой: «Есть нечто вневременное в бесстрастном, неиндивидуализированном лице этого человека, его застывшей позе. Образ призван символизировать торжество человека над природой и вместе с тем – свою неразрывную с ней связь. <...> Образная структура этого произведения сложна; здесь слились и архаическая ритуальность, и ренессансные представления об идеальной красоте человека, и исконно русские черты (цветовая гамма, восходящая к иконописи), и символизм неоклассического направления» [Толстой, 1982, с. 218].

Актуальный для 1910-х годов европейский выставочный интерес к постимпрессионизму, модерну и символистской неоклассике сменяется закономерным тяготением к новым находкам и достижениям русского искусства, осуществленным на протяжении нескольких лет, предшествовавших Февральской и Октябрьской революции в России, и развивавшимся в последующее десятилетие. Так, например, важным смотром новаторских устремлений отечественных мастеров стала устроенная галереей Ван Димен в Берлине в 1922 году выставка довольно внушительного списка российских художников, включая Аристарха Лентулова, Петра Кончаловского, Ивана Пуни, Льва Бруни, Натана Альтмана, Давида Штеренберга, Георгия Якулова, Эль Лисицкого, Александра Родченко, Казимира Малевича, Александра Архипенко, Наума Габо и других [Erste Russische, 1922]. Учитывая подавляющее большинство представленных на ней сезаннистских, кубистических и супрематических произведений, отсутствие работ Петрова-Водкина выглядит вполне обоснованным, поскольку известно, что мастер не приветствовал откровенно авангардные проявления в искусстве, отводя, скажем, кубизму роль вспомогательных лабораторных штудий [Петров-Водкин, 1991, с. 318].

Поэтому после упомянутой выше выставки в Мальмё дальнейшее активное участие произведений Петрова-Водкина на серьезных международных и, прежде всего, европейских выставках возобновляется с 1924 года, когда были установлены дипломатические отношения между Италией и СССР. В этом году мастер принял участие в числе 97 отечественных художников в XIV Венецианской биеннале, где в экспозиции советского павильона было показано одно из его значительных полотен 1923 года «После боя» (Центральный музей Вооруженных Сил). (Для сравнения можно заметить, что на организованной тогда же выставке русского искусства в

Е.В. Грибоносова-Гребнева *Творчество К.С. Петрова-Водкина на итальянских и других международных выставках. К вопросу о зарубежном восприятии...*

Нью-Йорке демонстрировался его небольшой портрет Анны Андреевны Ахматовой, написанный в 1922 году и довольно внушительная по размеру картина «На линии огня» 1915–1916 года на тему Первой мировой войны. В настоящее время обе работы хранятся в Русском музее.) Как справедливо указывает искусствовед Николай Молок с отсылкой к советским обзорам итальянской художественной критики, «... главными героями выставки стали Анненков со своим гигантским портретом Троцкого, Кончаловский <...>, Архипов, Петров-Водкин, Штеренберг, Кустодиев и другие представители не самых радикальных направлений русского авангарда» [Русские художники, 2013, с. 218].

По воспоминаниям одного из главных организаторов этого проекта Бориса Терновца, «отношение к работам у осматривающих было самое серьезное. Усмешек, легкомысленных взглядов не было. Русский павильон импонирует своей сосредоточенностью, мужественностью и энергией» [Терновец, 1977, с. 153]. И далее он добавляет, что «многих останавливает строгий и глубокий Петров-Водкин» [Терновец, 1977, с. 154]. Говоря о ключевых задачах выставки, Терновец писал так: «... мы должны сжать и по возможности сконцентрировать впечатления вокруг самого существенного и яркого. <...> Мы должны были стремиться прежде всего установить наличность у нас высокого мастерства, рассеять сплетни о снижении нашей художественной культуры. <...> Уловить связь с жизнью, найти ее отражение в формах художественных было дальнейшей проблемой выставки. Таким образом, она рисовалась ее организаторам в значительной мере как отчетная выставка за истекшее десятилетие, с преимущественным акцентом на последние семь революционных лет» [Терновец, 1977, с. 158–159].

Хотя Петров-Водкин и стал одним из заметных героев выставки, но в силу совокупного обилия экспонатов и ограниченности площадей представить на этом смотре убедительную картину его искусства было довольно сложно. Поэтому наиболее весомым в смысле развернутой монографической репрезентации оказалось присутствие живописи Петрова-Водкина на XVI Венецианской биеннале в 1928 году. На этот раз в экспозицию вошло восемь работ художника, которые достойно соседствовали с такими корифеями объединений ОСТ и АХРР, как, скажем, Дейнека и Пименов, Рязский и Богородский. В итоге, почти полностью отданная Петрову-Водкину центральная стена одного из больших залов позволяла наглядно оценить его широкий и динамичный творческий диапазон от внушительных монументально-героических полотен до камерно-лирических жанровых и портретных композиций.

В этом ряду следует назвать возвышенно трагическую картину «Смерть комиссара» 1928 года, хранящуюся в Русском музее, и ее живописный эскиз из Третьяковской галереи, а также эпически-символическое полотно «Землетрясение в Крыму», написанное в 1927–1928 годах (ГРМ). Как варианты идиллической или, наоборот, брутально экспрессивной адаптации социально-революционной тематики, впрочем, не вполне органичной для творческого потенциала художника, можно рассматривать произведения «Семья рабочего в первую годовщину Октября» 1927 года (Государственный музей политической истории России) и «Рабочие (Дискуссия)» 1926 года (ГРМ). Зато характерным отражением устойчивой у Петрова-Водкина темы материнства с ее понятными иконными истоками стала исполненная в 1927 году и хранящаяся теперь в частном собрании небольшая очень теплая по настроению и мягкая по живописи работа «Мать с ребенком». Наряду с показанным в экспозиции XVI биеннале и находящимся ныне в московской частной коллекции портретом жены художника, Марии Федоровны Петровой-Водкиной, 1922 года, на выставке должен был также фигурировать и так называемый «Женский портрет (Желтое лицо)», исполненный в 1921 году (частная коллекция), но который, как поясняется в письме главы оргкомитета биеннале Петра Когана, адресованном Петрову-Водкину, «прибыл с японской выставки в очень плохом состоянии» [Письма и телеграммы, с. 11], а потому в экспозицию не вошел. (Здесь имеется в виду проходившая в 1927 году выставка советского искусства в трех городах Японии: Токио, Осака, Нагоя [Петров-Водкин, 1986, с. 291]).

E.V. Gribonosova-Grebneva *The art of Kuzma Petrov-Vodkin at Italian and other international exhibitions. To the international perception of Russian art in 1910-1930s.*

Терновец приводит крайне широкий разброс отзывов итальянской прессы на представленное в рамках данной биеннале советское искусство. Подобная практика, с одной стороны, подтверждает слова Н. Молока о том, что «вообще начиная с 1924-го и вплоть до 1934-го обзор западной прессы стал главной чертой советских рецензий на Венецианскую биеннале: для советских художественных властей первостепенным был вопрос о том, как воспринималось советское искусство на Западе». С другой стороны, сделанный Терновцом обзор во многом опровергает вывод Молока о том, что, «естественно, из всех отзывов советские критики отбирали наиболее доброжелательные. В результате создавалась иллюзия всемирного признания советского искусства» [Русские художники, 2013, с. 218]. Так вначале Терновец дает наиболее негативный отклик, принадлежащий видному художественному критику, члену фашистской партии Маргерите Сарфати: «Республика Советов уделяет внимание вопросам искусства. Искусство, бывшее “служанкою религии”, для нее является служанкою идей, слугой у алтаря пропаганды... Почти всегда это исторические картины, напоминающие о людях и событиях революции, которых советское правительство приказывает своим художникам изображать. Жалкие, по большей части, работы... Проблема, которая здесь встает – это странный эклектизм художников, призванных вести пропаганду в искусстве. Древние люди, древние кисти, старые технические приемы. Своеобразие, оригинальность, новизна чувств могут рождаться лишь в душе художника» [Терновец, 1928, с. 94–95].

Затем Терновец приводит тоже не слишком лестные для русских художников слова журналиста из газеты «Il Quotidiano» Э. Биссони, который пишет так: «Советская республика имеет залы, богатые произведениями. Но, кажется, перед любой картиной слышишь звук военной трубы: битвы и госпитали, изображения солдат, командиров, матросов в засаде, умирающих комиссаров. Живопись гладкая, оставляющая нас холодными, даже когда употребляются яркие краски, детонирующие для нашего латинского глаза» [Терновец, 1928, с. 95–96].

Далее, как указывает Терновец, «с не меньшим жаром обрушивается на нашу политическую живопись» болонский журналист М. Тинти, «стремящийся обосновать свои положения историко-художественными экскурсами: “Русские, столь оригинальные и жизнеспособные в области литературы и музыки, никогда не имели в области изобразительных искусств ярко выраженных черт. Их гений апластичен и атектоничен. Их иконная живопись создавалась всецело под влиянием византийского искусства. <...> В XIX веке Россия была художественно колонизирована немцами, даже поляками. Ныне пришла очередь евреев”» [Терновец, 1928, с. 96–97].

В умеренно негативном ключе высказывается в римской газете «L'Impero» и «лидер футуристов» (как называет его Терновец) Энрико Прампolini: «От СССР мы ожидали искусства определенно новаторского – мы же попадаем в искусство буржуазно-царистской России, которое когда не повторяет старых канонов, рабски следует за различными течениями в искусстве других стран» [Терновец, 1928, с. 97]. Интересно отметить, что «самой большой “сенсацией” выставки» Терновец не без оснований видит «поворот искусства СССР к реализму», «отход советского искусства от крайне левых позиций, преобладание в новой русской живописи реалистических тенденций, с явным интересом к социальной тематике». В качестве подтверждения тому он приводит мнение Туринского печатного органа «Gazetta di popolo»: «В России, как кажется, передовое искусство умерло. Официальные коммунистические художники в искусстве являются консерваторами и ретроградами» [Терновец, 1928, с. 98].

Впрочем, несмотря на подобные более или менее негативные отзывы, работы советских художников имели ощутимую популярность на венецианских выставках, увенчавшуюся, например, в 1924 году на XIV биеннале очевидным коммерческим успехом, связанным с приобретением в итальянские государственные и частные коллекции произведений Кончаловского, Архипова, Грабаря, Куприна, Машкова, Крымова, П. Кузнецова, Сарьяна, Рождественского, Богаевского и других авторов. Признавая «участие России в венецианской выставке делом государственной важности» [Русские художники, 2013, с. 214], советское правительство преследовало отнюдь не

Е.В. Грибоносова-Гребнева *Творчество К.С. Петрова-Водкина на итальянских и других международных выставках. К вопросу о зарубежном восприятии...*

только исключительно пропагандистски-репрезентативные цели, но стремилось также и к финансовой отдаче зарубежных выставочных проектов, о чем откровенно писал в 1924 году Терновец: «Я считаю, что выставку провел удачно; среди художников она вызвала большой интерес, в газетах и журналах много писали и воспроизводили, и по количеству проданных картин мы оказались на первом месте среди иностранных павильонов...» [Терновец, 1977, с. 155]

Свой обзор итальянской прессы по поводу участия советских художников в XVI Венецианской биеннале Терновец заканчивает анализом пространной статьи в феррарском издании «*Coggiere Padano*» «известного фашистского журналиста и критика Джузеппо Галасси». По мнению Терновца, «задерживаясь особенно на анализе Петрова-Водкина, Галасси находит, что его искусство, вышедшее из постсезаннистических и кубистических течений, ищет новых путей в стилизационных приемах восточных икон. Галасси не без удивления констатирует, что созвучание элементов, столь разнородных, не только не вносит разногласия, но сообщает творчеству Петрова-Водкина характер поэтически оригинальный, хотя и не лишенный странности. Галасси анализирует колорит, композиционные и технические приемы Петрова-Водкина, его тематику. Он заканчивает мыслью о близости нашего мастера к молодым художникам “novescento”» [Терновец, 1928, с. 107–108]. (От себя можно добавить, что подобное замечание оказывается очень метким, прозорливым и стилистически обоснованным.)

Кстати, наряду с Галасси, работы Петрова-Водкина положительно отмечали почти все авторы итальянских критических публикаций. Так миланский фашистский печатный орган «*Секоло*», отзываясь о ряде произведений советской выставки и выделяя, помимо Петрова-Водкина, также П. Кончаловского, В. Яковлева, Ю. Пименова и других, находит в них не только «следы социальной пропаганды», но и «хорошо скомпонованную и хорошо построенную живопись» [Терновец, 1928, с. 98]. А другой журналист Артуро Ланчелотти, по свидетельству Терновца, «признает за русскими художниками дар сильного и живого колорита, приводя как доказательство живопись Архипова, Петрова-Водкина, Альгмана, Штеренберга, Куприна, Фалька и Рождественского» [Терновец, 1928, с. 99]. Наконец, венецианское издание «*Газеттино*», проявляя наибольший интерес к «большим полотнам исторического характера, посвященным эпизодам коммунистической революции», называет картины Петрова-Водкина, Яковлева, Богородского и других мастеров «мощными и эффектными» [Терновец, 1928, с. 99]. Подобные критические оценки опять же сопровождались устойчивым желанием приобрести работы советских мастеров. Не случайно К.С. Петров-Водкин позднее вспоминал, что «итальянцы упрашивали продать им» показанную на данной выставке картину «Смерть комиссара» [Петров-Водкин, 1991, с. 324].

В заключении своего обзора Терновец приводит сделанный Галасси общий вывод, подчеркивающий объективную художественную ценность искусства русского павильона: «Чтобы найти отображение жизни, действительно “революционное”, где стилистические средства представляются столь же современными, как и аспекты жизни, схваченные сюжетным образом, следует обратиться к двум уже названным выше художникам: Дейнека и Петрову-Водкину. Нет сомнения, что выразительная суровость первого, как и углубленность, характер и стиль второго, много содействуют возвышению в памяти людей и происшествий новейшей России» [Терновец, 1928, с. 108].

Если говорить о последующих XVIII и XIX Венецианских биеннале 1932 и 1934 годов, где в списке советских художников фигурирует имя Петрова-Водкина, то процентный масштаб его участия становится здесь намного скромнее. Так, например, посланная ему телеграмма ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) от 11 апреля 1934 года гласит о том, что организаторы выставки «были принуждены ограничиться посылкой лишь следующих 3-х произведений» [Письма и телеграммы, ед. хр. 11]: это работы из Государственного Русского музея «Утро. Купальщицы» 1917 года, натюрморт «Яблоко и лимон» 1930 года и указанный в списке «Портрет девушки», которым, возможно, была картина «Девушка в саду» 1927 года или 1928 года «Девушка у окна» (портрет Натальи Котляровой, в замужестве Завалишиной). С учетом того, что на 29-ой Международной

E.V. Gribonosova-Grebneva *The art of Kuzma Petrov-Vodkin at Italian and other international exhibitions. To the international perception of Russian art in 1910-1930s.*

выставке в Питсбурге и Сент-Луисе в США в 1930–1931 годах участвовала относительно небольшая картина художника «Работница (Девушка в красном платке)», созданная в 1925 году, можно заметить усиление внимания к интимно-лирической и слегка романтически окрашенной линии искусства Петрова-Водкина в процессе его зарубежного экспонирования. Подобная смена акцентов может отчасти объясняться и ощутимым ростом популярности на западной выставочной сцене художников остовского и ахровского плана, таких как Дейнека, Пименов, Вильямс, Ряжский, Богородский, Перельман и других, которые утверждали в своем искусстве мощные плакатно-лаконичные или сюжетно-многоречивые образы новой советской жизни, в равной мере далекие от тонкой философски-вдумчивой метафизики лучших произведений К.С. Петрова-Водкина.

В этой связи интересный материал находится в архиве Петрова-Водкина, хранящемся в РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Он представляет собой практически неопубликованную подборку отзывов иностранной прессы (и отнюдь не только хвалебных), прозвучавших по поводу широкомасштабного смотра советского искусства, организованного в 1930 году последовательно в нескольких европейских городах: Стокгольме, Осло, Берлине и Вене. Как и уже на XVI Венецианской биеннале, включавшей в себя преимущественно ахровско-остовский круг художников, он вызвал неоднозначную и подчас бурную реакцию зарубежной публики. Положительные либо отрицательные акценты в суждениях журналистов во многом зависели от политической направленности того или иного печатного органа, а также от наличия или отсутствия у авторов статей определенного опыта восприятия русского искусства.

Например, стокгольмская социал-демократическая газета «Социал-демократен» поместила довольно позитивный отзыв следующего содержания: «Агитационная страстность является наиболее бросающейся в глаза чертой выставки советского искусства в Стокгольме. <...> Всюду тот же самый интерес к жизни, живой интерес к труду и человеку, то же смелое новаторство в выборе мотивов. <...> Бьющая ключом жизнерадостность русских художников и отсутствие у них условности. <...> Однако в формальном отношении советскому искусству еще далеко не удалось освободиться от зависимости от главных течений в западном искусстве. <...> Французский импрессионизм и кубизм, а также немецкий экспрессионизм и конкретизация перемешиваются тут с потоком древнерусской примитивной художественной культуры» [Всесоюзное общество, с. 1–2].

Правда, в другом номере той же газеты опубликован более критически звучащий отзыв, но при этом особенно ценный тем, что в нем есть попытка провести сравнительные параллели с предвоенной выставкой в Мальмё: «Последняя значительная выставка русских художников проходила в 1914 г. в городе Мальмё и была прервана войной. Картины, ныне заполняющие стены галерей, имеют лишь весьма отдаленное и убогое родство с теми художественными произведениями. Красочная шкала снижена, исчезла техническая уверенность. В формальном отношении искусство революционной России гораздо менее революционно, чем искусство царской России. Получается впечатление искусства, пробивающего себе путь в изолированности и скудности. Но в темах и рубриках революционности более чем достаточно. Советское правительство очевидно стремится вырастить своего рода коммунистический академизм» [Всесоюзное общество, с. 2].

В свою очередь, прокоммунистическая газета «Новый день», отмечая, помимо Петрова-Водкина, и таких художников, как Лабас, Лучишкин, Пименов, Штеренберг, Яновская, Радимов, Рянгина, Лентулов и других, публикует восторженный, но идеологически тенденциозный отклик: «Русское искусство – это не “искусство для искусства”. Здесь мы видим искусство с социальным пафосом, “актуальное искусство”, искусство, следующее за социалистической культурной работой, помогающее этой работе и самым лучезарным образом творящее пропаганду пролетарской культуры» [Всесоюзное общество, с. 3–4].

Е.В. Грибоносова-Гребнева *Творчество К.С. Петрова-Водкина на итальянских и других международных выставках. К вопросу о зарубежном восприятии...*

Сравнительно с подобными довольно резкими заявлениями критики умеренно-положительную реакцию предложила «Вечерняя газета»: «Привлекательные и пленительные черты тонкой наблюдательности, умелой кисти, живого созвучия красок встречаются у различных представленных на выставке художников. Однако в формальном отношении отсутствует какое-либо глубокое своеобразие – за исключением, пожалуй, графики, базирующейся на старых славянских традициях. В остальном стиль и способ выражения даны европейской традицией – и в особенности французской живописью последнего полувека. <...> Западноевропейская культура обнаруживает здесь свою жизненную силу и жизнеспособность среди бесплодных революционных попыток к новому творчеству» [Всесоюзное общество, с. 4].

Следует подчеркнуть, что во многих публикациях отмечается работа Петрова-Водкина «Землетрясение в Крыму», акцентируется ярко выраженное в ней «трагически-пластическое чувство», а также справедливо констатируется влияние на художника старой иконописи. В остальном же по-прежнему чаще всего утверждается некоторая вторичность и эклектизм советского искусства, как, скажем, в газетной статье «Свенске Мор», автор которой с сочувственной патетикой заявляет: «...для европейских художников бурлящий пыл и темпераментность – пройденная стадия. Такими мы тоже были во время кризиса. Мы тоже были экспрессионистами, футуристами, фосфористами» [Всесоюзное общество, с. 10–11].

Похожее восприятие представленного на выставке послереволюционного российского искусства заявлено и в другом художественно-критическом высказывании: «О новой эре все эти картины свидетельствуют больше своими темами и проникающим духом, чем своим художественным стилем, ибо новая форма еще не созрела. За всеми этими картинами еще стоит Париж, только лишенный своего чувственного атома. <...> Здесь не встречаешь чего-то особенно много смелого и ненатуралистического по форме. Ведь советское искусство для народа, а народ хочет ясно видеть, что представляет картина. Программа и агитация постарались наложить узду на стремление художников к чисто художественным экспериментам» [Всесоюзное общество, с. 5]. Более поощрительный по интонации, но близкий по выводам отзыв содержится в газете «Афтонбладет»: «Привлекательные и пленительные черты тонкой наблюдательности, умелой кисти, живого созвучия красок встречаются у различных представленных на выставке художников. Однако в формальном отношении отсутствует какое-либо глубокое своеобразие <...>. Стиль и способ выражения даны европейской традицией – и в особенности французской живописью последнего полувека. <...> Западноевропейская культура обнаруживает здесь свою жизненную силу и жизнеспособность среди бесплодных революционных попыток к новому творчеству» [Всесоюзное общество, с. 7].

Преимущественное «французское влияние» в показанных работах констатирует и другая газета, в которой сама выставка определяется как «смесь Азии и Европы», а в произведениях Петрова-Водкина справедливо усматривается «влияние старой иконописи» [Всесоюзное общество, с. 8], но, как и в других источниках массовой информации, к сожалению, не считаются тоже органично заявленные у художника аналогии с межвоенной европейской неоклассикой и «метафизической живописью». В отличие от нередко противоречивой, но крайне оживленной реакции шведской публики на русскую выставку и, в частности, на творчество Петрова-Водкина, норвежская художественная критика чаще всего проходит мимо этого мастера и отмечает, пожалуй, только Петра Кончаловского, при этом подспудно указывая на «буржуазный» характер советского искусства в целом.

Зато откровенно восхищенные и проникновенные отзывы нередко помещаются на страницах немецкой прессы. Так, например, в берлинской газете «Штеглиттер Анцейгер» говорится, что на выставке «выделяются оригинальные произведения, тонко прочувствованные и технически культурные картины Пименова, ритмически свободные и декоративные картины Шевченко, чувственно пышные “ню” Лебедева и формально-экспрессивные головы Петрова-Водкина» [Всесоюзное общество, с. 26]. В известном смысле, показательно, что подавляющее большинство

E.V. Gribonosova-Grebneva *The art of Kuzma Petrov-Vodkin at Italian and other international exhibitions. To the international perception of Russian art in 1910-1930s.*

берлинских критиков особенно отмечают Петрова-Водкина и Абрама Архипова как «вышедших из очаровывающей русской традиционной школы» [Всесоюзное общество, с. 27]. Очевидно, немецкому глазу, во многом воспитанному на живописно-фактурных откровениях экспрессионизма и «новой вещественности», исключительно импонирует сдержанная метафизически окрашенная живописная поэтика первого художника и раскованная стихия цветовой пластики второго.

На фоне подобных либо откровенно критических, либо умеренно апологетических отзывов выделяется ряд публикаций, поражающих своей совершенно полярной оценкой представленного на советской выставке искусства. Так в газете «Франкфуртер Цейтунг» мы читаем, что на этой выставке «есть все, что можно видеть на других европейских выставках. Нет ничего нового. Не заметно ни малейшего влияния новой России, коммунистического общества, или революции вообще. <...> Эта выставка показывает и не революционное, и не пролетарское, и не коммунистическое, и не советское искусство. Она так буржуазна, как это может пожелать сторонник буржуазии. Советского искусства, таким образом, не существует» [Всесоюзное общество, с. 34–35]. А в рецензии, помещенной на страницах газеты «Берлинер Берзен Цейтунг» говорится: «Поразительно. Оказывается, искусство в советской стране такое, как и в остальной Европе. Оно чрезвычайно буржуазно. В нем много чисто художественных моментов. Устремление новой России опирается на абстрактные теории» [Всесоюзное общество, с. 35].

Как абсолютный противовес таким утверждениям воспринимаются рассуждения критика, помещенные на страницах газеты «Нейс Берлинер Ур Цейтунг» в статье под названием «Советская живопись»: «Из многих существующих художественных направлений представлены, главным образом, отражающие “героическую сторону революции и быта”, и которые теперь являются доминирующими. Как бы ни были разнообразны работы в формальном и цветовом отношении, в большинстве картин можно найти черту, придающую им нечто общее, что может быть основой нового пролетарского искусства: преимущественно плоскостное оформление природы, в которую введены люди не как индивидуумы, но как представители народа, живущие в коллективе и в нем растворяющиеся. Это восприятие людей, отражающее коммунистическое мировоззрение, и есть то общее, что объединяет всех русских художников и выделяет их из всего европейского художественного творчества» [Всесоюзное общество, с. 35].

Наконец, австрийская пресса в Вене вновь почти единодушно подчеркивала, что в художественном смысле показанное на советской выставке искусство «или очень мало, или совсем не отличается от “западного”. Если именно так будем рассматривать выставку, как показ картин, только случайно написанных в России, то можно найти кое-что, производящее впечатление, но никакого особенного открытия она не дает» [Всесоюзное общество, с. 42]. И как бы своеобразным резюме подобных утверждений выглядят две статьи в венских изданиях. Так в газете «Хейе Финер Журнал» мы читаем: «...Одно несомненно, что официальные потрясения в России очень мало воздействовали на искусство. “Русское искусство” сегодня – это современное искусство всего мира. Трагедия его та же, что и всей живописи: мучительные искания никогда еще не изображенной темы, нового формального выражения и цветовой передачи. <...> Для выделения тех или иных произведений для нас являются решающими не их качества, но их симптоматичность. Уже с первого взгляда можно усмотреть отзвуки французского искусства» [Всесоюзное общество, с. 46]. А газета «Клейнер Фолькблат» поместила еще более удручающие строки: «Советская Россия послала за границу своих художников с их произведениями в надежде ослепить нас чем-то новым. На самом же деле эта выставка является только слабым подражанием западноевропейским художественным направлениям» [Всесоюзное общество, с. 49].

Своеобразным словно примиряющим апофеозом подобных суждений и оценок звучат слова еще одного австрийского критика в статье, озаглавленной «Искусство Советов»: «Никакие границы не в силах разорвать нити, связывающие художественное творчество всего мира; временной стиль, стоящий над всякой политикой, приводит всех художников к единству. Нечего поэтому удивляться, что проблемы, обсуждаемые в парижских мастерских, актуальны также и для Москвы» [Всесоюзное общество, с. 49].



Е.В. Грибоносова-Гребнева *Творчество К.С. Петрова-Водкина на итальянских и других международных выставках. К вопросу о зарубежном восприятии...*

Однако упорное нежелание ряда иностранных критиков признавать известную самобытность и состоятельность нового русского искусства еще не означало факта его реального отсутствия, подтверждением чему служат отмечаемые многими зрителями произведения Дейнеки, Пименова, Кончаловского, Штеренберга, Шевченко, Альтмана, многих других авторов и, конечно, Петрова-Водкина. Что же касается тесного общения отечественных мастеров с творчеством французских художников новаторского толка, то оно еще до установления советской власти всегда было по большей части интенсивным и плодотворным и значительно реже эклектичным и эпигонским, доказательством чему служат хотя бы блестящие организованные Сергеем Дягилевым зарубежные выставки и русские «балетные сезоны» в Париже еще в 1900-е годы. Поэтому вполне закономерным процессом оборачивается такой привычный для русских художников творческий диалог с французским искусством, имевший место на протяжении 1920-х и отчасти 1930-х годов.

Таким образом, произведения Петрова-Водкина как одного из наиболее активных и постоянных участников зарубежных и, прежде всего, европейских выставок, показанные в богатом и выразительном окружении работ его многочисленных коллег по художественному цеху, отнюдь не только способствовали активному и заинтересованному восприятию нового отечественного искусства на различных заграничных площадках. Они к тому же возбуждали порой остро напряженные, но и познавательно эффективные дискуссии среди представителей зарубежной художественной критики. Причем диапазон ее суждений варьировался от явно доброжелательных, вдумчивых и объективных отзывов до резко негативных и порой огульно сформулированных выводов. Совокупное же восприятие русского искусства подчас сводилось к выявлению то его преимущественно «азиатских», то европейских аналогий и корней. При этом следует отдать должное уважение профессиональной остроте взгляда отдельных критиков, подчеркивающих высокий качественный уровень демонстрируемых на советских выставках произведений. В целом подобное общение советского творчества и зарубежного зрителя не только неизменно способствовало выявлению более нюансированных образно-стилевых особенностей отечественного искусства 1910-1930-х годов, нередко закамуфлированных идеологической программой, но и становилось также поводом для осмысления его неоднозначного места и роли на мировой художественной сцене, полноправным фигурантом и даже лидером которой оно неизменно стремилось стать, даже вопреки частым случаям внешнего сопротивления и неприятия.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС). Выставки советского изобразительного искусства за границей (отзывы прессы) // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 2. Ед. хр. 54.
2. Письма и телеграммы Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, Карнеги института и др. // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 11.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Петров-Водкин К.С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. *Е.Н. Селизарова*. – Москва: Советский художник, 1991.
2. *Петров-Водкин К.С.* Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. – Ленинград: Аврора, 1986.
3. Русские художники на Венецианской биеннале. 1895–2013. – Москва: Stella Art Foundation, 2013.
4. *Терновец Б.* Итальянская пресса и советский отдел XVI Международной выставки в Венеции // Искусство. 1928. Т. IV. Кн. 3–4. С. 93–111.
5. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи. – Москва: Советский художник, 1977.
6. *Толстой А.* Выставка в Мальмё, год 1914-й // Советская живопись, вып. 5. – Москва: Советский художник, 1982.
7. *Baltiska Utställningen i Malmö 1914. Konststavelningarna*. – Malmö, 1914.
8. *Erste Russische Kunstausstellung. Galerie Van Diemen & Co*. – Berlin, 1922.

#### SOURCES

1. *Pis'ma i telegrammy Vsesojuznogo obshchestva kul'turnoj svyazy s zagranitcej* [Letters and Cables of the All-Union Society of Friendship with Foreign Countries, Carnegie Institute, and others]. RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts), 2010. Section 1. Unit 11.
2. *Vsesojuznoje obshchestvo kul'turnoj svyazy s zagranitcej (VOKS). Vstavki sovetckogo izobrazitel'nogo iskusstva za granitcej (otzivny pressy)* [All-Union Society of Friendship with Foreign Countries. Exhibitions of Soviet Art Abroad. (Press reviews)] In RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts), 2010. Section 2. Unit 54.

#### REFERENCES

1. *Baltiska Utstallningen I Malmo 1914*. Konstavdelningen. Malmo, 1914.
2. *Die Erste Russische Kunstausstellung. Galerie Van Diemen & Co* [The First Russian Art Exhibition]. Berlin, 1922.
3. Petrov-Vodkin, K.S. *Pis'ma. Statji. Vistuplenija. Dokumenty* [Letters. Articles. Speeches. Documents]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik [Soviet Painter], 1991.
4. Petrov-Vodkin, Kuzma. *Jivopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoje iskusstvo* [Paintings, Graphic Art, Stage Sets]. Leningrad: Aurora, 1986.
5. *Russkiye hudojniki na Venecianskoj biennale* [Russian Artists at the Venice Biennial]. 1895-2013. Moscow: Stella Art Foundation, 2013.
6. Ternovets, B. *Italjanskaja pressa i Sovetskij otdel XVI Mejdunarodnoj vistavki v Veneciy* [Italian Press on the Soviet Section at the 16th International Exhibition in Venice] In *Iskusstvo* [The Art], 1928, Vol. IV, Books 3 and 4. P. 93-111.
7. Ternovets, B. *Pis'ma. Dnevnik. Statji* [Letters. Diaries. Articles]. Moscow: Sovetsky Khudozhnik [Soviet Painter], 1977.
8. Tolstoy, A. *Vystavka v Malmo 1914* [Exhibition in Malmo 1914]. Moscow: In *Sovetsky Khudozhnik* [Soviet Painter]. 1982.