

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРЕССА И СОВЕТСКИЙ ОТДЕЛ XVI МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ВЕНЕЦИИ.

Открытая с мая по ноябрь Шестнадцатая международная выставка искусств в Венеции закрыла свои двери. Поскольку Академия Художественных Наук принимала участие в организации Отдела СССР на выставке, представляется необходимым дать на страницах „Искусства“ возможно полный отчет о достигнутых результатах. Наше участие в текущем году происходило в несколько иных условиях, чем на XIV выставке в Венеции 1924 года. Тогда имелась возможность в течение всего лета иметь представителя Комитета, дававшего посильную информацию о положении советского искусства. В этом году Комитет был лишен этой возможности; советское искусство было, таким образом, предоставлено своим силам, произведения должны были говорить сами за себя. Очевидцы, бывшие в этом году в Италии, свидетельствуют о крупном успехе Советского Отдела, вызывавшего горячее обсуждение, притягивавшего толпы посетителей, подолгу задерживавшихся в павильоне. Можно смело утверждать, что ни один из иностранных павильонов не оказывал подобной притягательной и возбуждающей силы. Однако, когда после рассказов о личных наблюдениях, знакомишься с многочисленными отзывами итальянской печати, то не встречаешь ожидаемого единодушного признания; наталкиваешься, наоборот, на „агрессивность“ многих суждений; больше же всего поражает полная разноголосица мнений; мы находим все оттенки отношений и вариации оценок — начиная от резких выпадов, почти огульного отрицания — вплоть до стремящегося к полной объективности анализа и осторожно выражаемых, но тем более искренних похвал. Два положения можем мы, таким образом, констатировать с полной определенностью: первое, что настроения массового зрителя не нашли своего адекватного отражения в прессе, и второе, что эти настроения все же оказались достаточно сильными, чтобы нарушить единый фронт фашизированной печати, вызвать колебания в ее рядах, вырвать у ее представителей ряд ценных для нас признаний. Скажу, однако, что не менее интереса могут представлять иногда и нападки: враждебная критика, вскрывая наши слабо защищенные места, может оказаться нам тем более полезной.

Разнообразие эстетических взглядов авторов вносит в свою очередь новые элементы черезполосицы в восприятие и оценку художественных достижений советского искусства. „Правизна“ и „левизна“ вкусов стремление опереться в своих суждениях на субъективно подобранные факты, использовать их как орудие своей внутриитальянской художественной борьбы, делает положение еще более сложным, образуя новый источник страстности и предвзятости суждений. Чтобы закончить эту предварительную характеристику, подчеркнем весьма легко-весный историко-художественный багаж значительной части итальян-



Павильон СССР в Венеции. [Центральный зал].

ской критики, подвизающейся в органах широкой прессы; явная неосведомленность авторов сквозит во многих, трактуемых ими, вопросах и приводит нередко к более, чем шатким утверждениям.

Начнем с отзывов, резко враждебных, продиктованных политическими мотивами или художественно-партийной горячностью. Маргерите Сарфати, играющей довольно видную роль в итальянской художественной критике, фашистке, личному другу Муссолини, принадлежит сомнительная „честь“ наиболее резкого, грубо-несправедливого суждения: „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 родиться лишь в душе художника. Но вот ряд картин, принадлежащих музею Красной армии, которые не могли бы быть более банальны и академичны, даже, если нарочно добиваться этого". Пощады у М. Сарфати



Павильон СССР в Венеции. [Центральный зал].

находит лишь один Дейнека („Защита Петрограда“), у которого критик усматривает „задуманные с гениальной схематичностью рисунок и цвет“. „Несмотря на отсутствие пламенного объединяющего видения, несмотря на известные иллюстративность и виньеточность, картина обладает ярко выраженной, можно сказать, кинематографической, художественной убедительностью“<sup>1)</sup>. Основная тематика нашего павильона потрясла не менее сильно Э. Биссони. „Советская Республика, пишет он, 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" <sup>2</sup>). Краток и категоричен в своих суждениях Карло Карра, критик и художник, бывший футурист: „Какую ценность имеют картины В. Яковлева, П. Радимова, как не та, что приносят лишнее доказательство, что все официальные картины сделаны из одного теста. Уже лучше я предпочту Кузнецова, Штеренберга, даже Мизина" <sup>3</sup>). С немалым жаром обрушивается на нашу политическую живопись М. Тин-

П. Радимов.



„Возвращение пленных“.

ти, 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. От Персии до Индии и Китая все народы Востока по очереди придавали известный акцент искусствам в России. В XIX веке Россия была художественно колонизирована немцами,

даже поляками. Ныне пришла очередь евреев". И в качестве доказательств господства евреев в русской живописи М. Тинти приводит двух еврейских художников, наиболее замечательных, по его мнению, в павильоне — Штеренберга и... Павла Кузнецова (!). М. Тинти нападает на Кончаловского, укоряя его в „сезаннизме“, прошедшем через Берлин, доведенном до героических и колоссальных размеров в стиле Вильгельма (!). Наибольший его гнев вызывают картины музея Красной армии; теряя самообладание, он называет их „бессмысленными и вульгарно претенциозными“; „ничего подобного не встречается



Павильон СССР в Венеции. Живопись Д. Штеренберга.

в официальном искусстве других стран, даже наиболее кретински буржуазных и демократических“ 4). После такого „припадка“ уже кажется умеренным и легко об'яснимым, „разочарование“ лидера футуристов Прампolini: „От СССР мы ожидали искусства с ярко выраженной революционностью, искусства определенно новаторского — мы же попадаем в искусство буржуазно-царистской России, которое, когда не повторяет старых канонов, рабски следует за различными современными течениями в искусстве других стран“. Критикуя с этой точки зрения ряд художников, Прампolini выделяет Штеренберга: „всем им мы предпочитаем Штеренберга, главу русского импрессионизма и директора музея (!), который выставляет серию работ,

замечательных своим чувством композиции, гармонией тонов, своеобразными эффектами, которые он умеет извлекать из контрастов жирной фактуры и гладкой техники" <sup>5</sup>).

Следует признать, что наиболее трудно усваиваемым для критики моментом оказался отход советского искусства от крайне-левых позиций, преобладание в новой русской живописи реалистических тенденций, с явным интересом к социальной тематике. Эти изменения в установке советского искусства поражают, дезориентируют критику, не находящую правильного подхода к проблеме; поворот искусства СССР к реализму явился, быть может, самой большой „сенсацией“ выставки. Так Туринская „Газета ди Пополо“ пишет: „В России, как кажется, передовое искусство умерло. Официальные коммунистические художники в искусстве являются консерваторами и ретроgrадами" <sup>6</sup>), ей вторит веронская „Арена“. В советском павильоне работы построены по старым канонам и заставляют думать об упадочных временах 19-го столетия <sup>7</sup>). На той же точке зрения римский „Империо“ „Две школы“: „Ост“ и „Ахрр“, первая формально более левая с двумя молодыми живописцами Пименовым и Дейнека; вторая, ищущая монументального стиля в революционной тематике, занимает каждой картиной по целой стене, но лишена, по правде сказать, какой либо ценности; не думаю, чтобы ее последователи: Богородский, Скаля, Радимов встретили одобрение нашего вкуса <sup>8</sup>).

„Любопытная неожиданность встречается нас в русском павильоне“ — пишет распространенный миланский „Секоло“: „Здесь, видимо, окончилось царство футуризма, возвращаются со всею поспешностью к Академии. Приходится признать, что академическая живопись является официальным искусством Советской России" <sup>9</sup>).

Эти выпады не характеризуют, однако, общего отношения печати; скорее они являются исключениями. Фашистская пресса принуждена все же признать, что советское искусство сильно своим единством и своей содержательностью. И тот же „Секоло“, констатирует: От „Матросов в засаде“ — Богородского, от „Группы красных командиров“ — Василия Яковлева, от „Купанья конницы“ — Кончаловского, от „Смерти комиссара“ — Петрова-Водкина, от „Индустрии“ — Пименова до „Делегатки“ — Ряжского — мы находим следы не только социальной пропаганды, но и стоим перед хорошо скомпанованной и хорошо построенной живописью“.

Эти слова уже звучат, как вырванное признание успеха, воздействия советского искусства. Этому полупризнанию „Секоло“ вторят робко или открыто другие обозреватели: так Аугусто Пачи-Перини, сравнивая Советский павильон с Германским, Французским, Венгерским и Чехо-Словацким, считает его „более серьезным и более богатым по материалу и возможностям“, сейчас же автор прибегает к обычным оговоркам о „вредности советского штампея, сковывающего непосред-

ственное развитие искусства" <sup>10)</sup> Франческо Сапори восторгается советской графикой „всегда богатой неожиданностями и открытиями“. В живописном отделе он выделяет Пименова, Архипова, Кричевского и Кузнецова; картина последнего „Отдых“, изображающая одетую в голубое платье крестьянку на фоне светлого кавказского пейзажа, особенно его привлекает <sup>11)</sup>. Артуро Ланчелотти относит СССР к числу наиболее выигрышно представленных на выставке государств, он останавливается на полотнах Кончаловского, Дейнека, Богородского и Яковлева, подчеркивая „живейший интерес“ этих картин. Он признает



Павильон СССР в Венеции. Живопись П. Кончаловского.

за русскими художниками дар сильного и живого колорита, приводя, как доказательство, живопись Архипова, Петрова Водкина, Альтмана, Штеренберга, Куприна, Фалька и Рождественского <sup>12)</sup>.

Среди выставленных в Советском павильоне работ особенным успехом пользовалась большая, строгая композиция Дейнека „Защита Петрограда“. Ни один из художественных критиков не обходит ее молчанием. В наиболее распространенной в Италии газете „Коррьере делла Сера“ влиятельный художественный критик Уго Ойетти отдает дань восхищения этой картине: „Среди молодых советских художников лучшим является строгий Дейнека с его „Защитой Петрограда“, где видишь красные войска, шествующие со знаменами по снегу и среди борцов вооруженных женщин. Яркая характеристика персона-

жей, строгая моделировка в темных скупых тонах на светлом фоне, ставят эту картину среди наиболее достойных внимания на всей выставке <sup>13</sup>).

Политическое воздействие, оказываемое советским павильоном, волновало и раздражало критику; жалобы на этот факт окрашивают многие отзывы. Чиприано Джанетто начинает ими свою статью, напечатанную во флоринтийском „Национе“ и повторенную в „Patria degli Italiani“ (Буэнос-Айрес). Достаточно характерно, что рассмотрение советского отдела идет под рубрикой „Политическая выставка“. Автор пишет: „Советская Россия ведет дела в большом масштабе, она по всей вероятности решила, что и художественная выставка может явиться хорошим предлогом для политической пропаганды. Живописных богатств, имеющих реальную ценность, здесь не так уж много, но нет недостатка в больших полотнах, любопытных свидетельств Революции. Замечательно, что официальные художники Советов по большей части вовсе не являются революционерами в искусстве. В обширнейших полотнах Яковлев, Богородский, Петров-Водкин, Кончаловский, Родимов, Рянгина и Скаля закрепили эпизоды и типы большевитской революции. Более современным и воздействующим является Дейнека в „Защите Петрограда“ <sup>14</sup>).

Рядом с павильоном Франции, проникнутым утонченным экстетизмом, рядом с отделами Германии, Венгрии, Голландии, экспрессионистическое искусство которых чуждо мироощущению итальянцев, в павильоне Советской России подходившие без предубеждения итальянские писатели живо ощущали буйный рост молодых сил, страну, полную энергии, неограниченных запасов мощи „Россия в ансамбле, полном разнообразных и противоречивых тенденций, являет какую-то энергию, что-то находящееся еще в хаотическом состоянии, но богатое формирующимися силами, заставляющее с надеждой смотреть на будущее“ <sup>15</sup>). О том же говорит и известный художественный деятель, бывший социалистический депутат Гвидо Марангони; он ощущает в Советском павильоне „дыхание могучей и возраждающейся юности“ <sup>16</sup>).

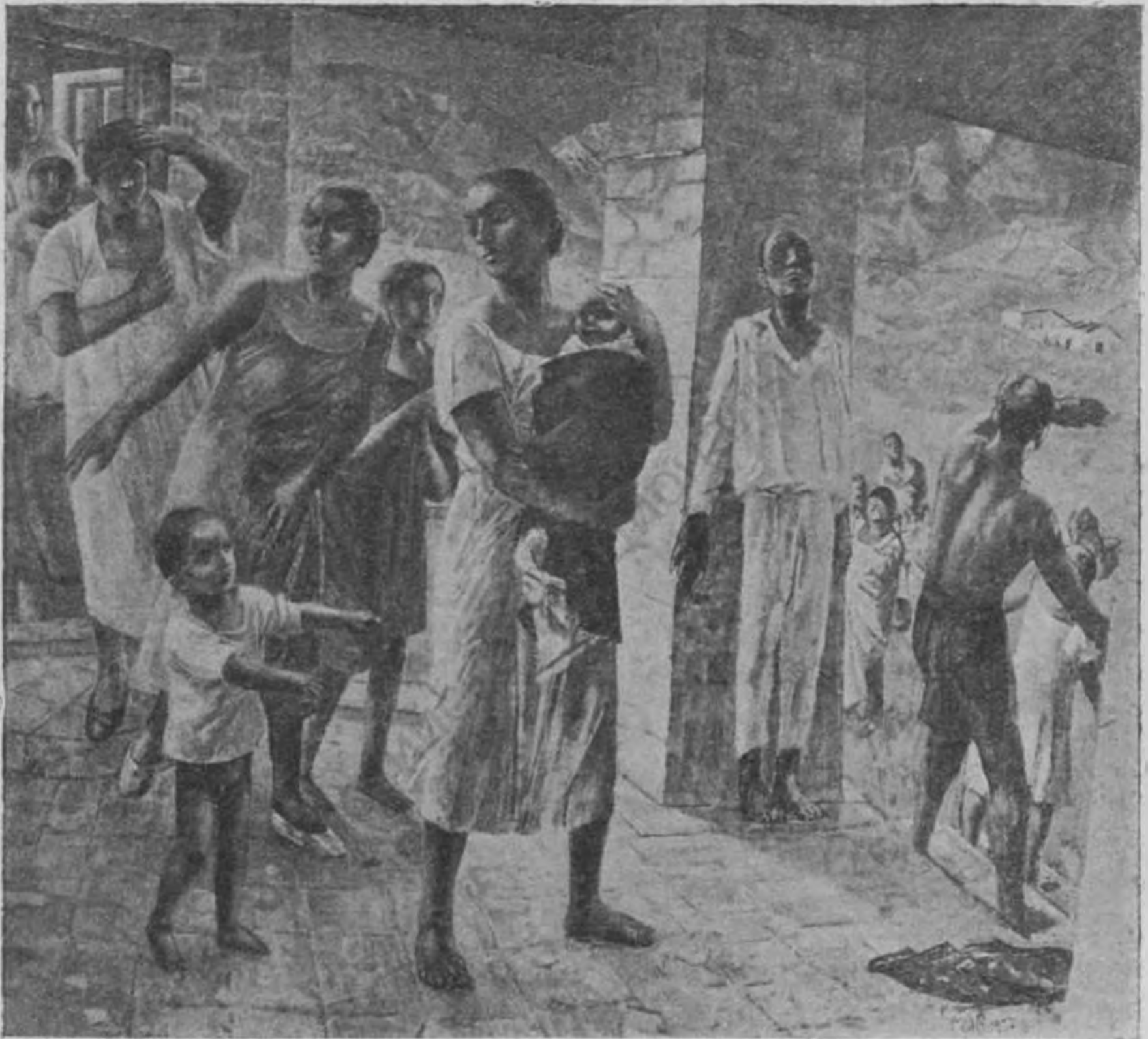
Ряд отзывов, не давая обобщающих утверждений, с интересом и симпатией анализируют отдельные выставленные в Советском павильоне произведения. Здесь можно упомянуть о статьях в венецианском „Газеттино“, в „Джорнале дель Арте“ и других. „Газеттино“ отмечает, что наибольший интерес вызывают большие полотна исторического характера, посвященные эпизодам коммунистической революции. Вопреки приведенным ранее мнениям, критик решается утверждать, что эти картины не несут в себе пропаганды в тесном смысле этого слова, но являются скорее об'ективными воспроизведениями исторических эпизодов и типов; таковы картины Яковлева, Родимова, Петрова-Водкина, Богородского, которые ему кажутся „мощными и



эффектными". Из остальных работ критик выделяет произведения Пименова, „светлую и живую“ стену П. Кузнецова, „Защиту Петрограда“ Дейнека и рисунки<sup>17)</sup>.

Отдел Графики пользовался особой симпатией; не анализируя его подробно за недостатком места, большинство критиков ограничиваются, впрочем, общими выражениями восторга или приводят, в качестве

П. Петров-Водкин.



„Землетрясение в Крыму“.

примеров, несколько имен. Чиприано Джанетти в цитированной уже статье в „Национе“ говорит о „превосходных рисунках Альтмана“, „о полных вкуса и грации работах Лебедева и Купреянова“, у которого отмечает „умелое и остроумное употребление пятна“<sup>18)</sup>. Критик венецианского „Газеттино“ находит, что внимание посетителя, заинтересованного и очарованного, особенно останавливается на богатом собрании рисунков и акварелей, которым смелость приемов и вкус обеспечили высокую силу выражения“; он говорит о работах Н. Купреянова, где

искусство порой мощное, порой сдержанное и живое, может быть приравнено искуснейшим листам японцев; о серии „балерин“ Лебедева, в которых простота рисунка граничит с виртуозностью, о работах Оболенской, Альтмана, Богаевского, Ульянова, Верейского, и др.<sup>19)</sup>.

А Ненни, признающий „эклектичным и запутанным“ живописный отдел, восторженно говорит о рисунках Купреянова и Верейского, богатых чувством и стилем и о рисунках „мужественной и аристократичной“ Ю. Оболенской<sup>20)</sup>.

Самый подробный анализ отдела рисунков дает Рауль Вивиани в статье, специально посвященной русскому искусству на выставке. „Наиболее интересная часть этого разнообразного павильона заключается в многочисленном собрании рисунков и акварелей. Можно утверждать, что все тенденции здесь представлены“ пишет автор. Он признает Альтмана уверенным и точным рисовальщиком, называет суровым и величественным. Богаевского в его пейзажах, он находит удачно синтетичными рисунки Жегина, добросовестными работы С. Лобанова, полными прекрасной искренности работы Герасимова, превосходными непринужденные рисунки Купреянова, подчеркивает остроту работ Ю. Оболенской. Он хвалит Кацмана, Павлова, Дормидонова, скептически относится к Тышлеру и Гудиашвили, называет крепким рисовальщиком В. Воинова, выделяет Лебедева, в особенности его изображения балерин, полные, по его мнению, глубокой элегантности и вкуса. Тырса представляется ему широким, искренним аквалеристом. С особой теплотой отзывается критик о работах Б. Зенкевича, „наполненных сладкой жизнью“, называя художника „нежным и убедительным живописцем одиноких деревьев, бредущих стад и голубых рек“<sup>21)</sup>.

Следует отметить, что с определенной симпатией относилась критика к небольшому украинскому отделу. Большинство выделяло „Семейный портрет“ Кричевского, пользовавшийся вообще большой популярностью, судя по обилию репродукций с него в журналах. Критик „Ведетта Фашиста“ называет украинскую секцию „разнообразной, немного рационалистической, но богатой колоритом и чувством поэзии“<sup>22)</sup>. Джино Корнали в „Секоло“, выделяет из украинской секции М. Бойчука („примитивизм, несколько литературного порядка в „Женской голове“), Гвоздика („полного воспоминаний о Гогене в „Спящем Пастухе“), Кричевского, выставяющего „Семейный портрет“ трактованный с искренним и убедительным архаизмом, Тарана, с его „превосходным пейзажем“<sup>23)</sup>. Сильвио Бенко в „Пикколо“ говорит о „прекрасном чувстве“, с которым написан „Спящий пастух“ Гвоздика<sup>24)</sup>. Рауль Вивиани называет „легким“ пейзаж Тарана, чистосердечными „полотна Друженко, Бойчука, Голубятникова, Бородиной, Гвоздика, Липкивского, Ивановой; находит черты „японизации и декоративизма“ в „Семейном портрете“ Кричевского, подчеркивает влияние кватрочентистов в „Рынке“ Мизина. Елева и Пальмов встречают его неодобре-

ние, вполне объяснимое в наших глазах: экспрессионистические черты, свойственные этим художникам, отталкивают, кажутся неприемлемыми для итальянцев<sup>25</sup>). Наконец Уго Неббиа в статье в „Коррьере Меркантиле“ отзывается с большой симпатией об украинской секции; не называя отдельных художников, он говорит о тенденциях украинской живописи, о „народном примитивизме“ и т. д., считая секцию — достойной и любопытства и интереса“<sup>27</sup>).

Наряду с живописью, мощно воздействующей на зрителя полностью своих средств, скульптура обычно как-то теряется, мало привлекает внимание посетителя. Отзывы итальянской критики о наших



Павильон СССР в Венеции. Живопись Р. Фальк.

скульпторах не часты и односложны. Критик „Ведетта Фашиста“ говорит о „прекрасных скульпторах“ нашего отдела<sup>26</sup>). Уго Неббиа, не называя имен, упоминает о наших „опытных скульпторах из дерева“<sup>27</sup>). Наиболее внимательным оказывается Р. Вивиани: он хвалит крепкую конструктивность „Трубача“ Чайкова, находит превосходными майоликовых „Баб“ Ефимова, элементарной — деревянную „Татарку“ Фрих Хара, мощным и массивным „Ветер“ Мухиной, точными и живыми портреты Шадра и сильным „Юношу“ Златовратского. Ему представляется оригинальными „Комсомолка“ Вейнера и „Крестьянин“ Сандомирской. Из скульптур Ватагина он считает достойными похвалы „Пантеры“, детскими „Медвежат“ и подлинно изысканным „Суслика“<sup>28</sup>).

Возвращаясь снова к общим оценкам отдела, мы не можем обойти молчанием большой статьи известного писателя Уго Неббиа, не впервые проявляющего интерес и внимание к русскому искусству<sup>29</sup>). Он начинает свою статью констатированием значительного интереса, возбуждаемого советским павильоном. „Советский павильон в числе тех, кто приковывает преимущественное внимание“. Он дает тщательный разбор произведений Кончаловского, Куприна, Фалька, Альтмана, Архипова; называет „утонченным и музыкальным, словно погруженным в грезу“ искусство П. Кузнецова, останавливается на Штеренберге, у которого, он, между прочим, отмечает — „изысканное чувство декоративного упрощения, которое, если и не всегда, имеет интерес новизны, свидетельствует о самобытном темпераменте“. Как и некоторые другие критики, он предпочитает у Петрова-Водкина „Смерти комиссара“ — картины меньшего размера.

Особое внимание возбуждает у Уго Неббиа возрождение реализма в русском искусстве. „Чтобы достаточно ясно представить серьезность формы и замысла этого реалистического возрождения русской живописи, дисциплинированной без сомнения на службе режиму, с явственной целью пропаганды происшествий, типов и характеров новых времен и не теряющей больше в абстрактных, чисто формальных поисках, — возьмем в качестве примера группу В. Яковлева „Красные командиры“; это большая фигурная композиция, приближающаяся к сюжетной исторической картине, с типичной точностью форм и композиционными качествами, с достаточной глубиной структуры и выпуклостью характеристик, хотя и мало симпатичная по своей цветовой гамме. С ней может быть сопоставлена, поскольку она проникнута родственным духом, „Мастерская Красной армии“, С. Рянгиной, не менее типичная работа для характеристики среды, в которой выковывается новая московская эстетика“. Критически относясь к работам Соколова Скаля, Радимова и Богородского, Уго Неббиа останавливается на небольших работах Модорова и Юона и подчеркивает интерес, который представляет для итальянцев об'ективизм и характерность персонажей Кацмана и Ряжского.

„Чтобы подчеркнуть живописную и экспрессивную концепцию, а также чтобы восхвалить определенные оздоровляющие тенденции молодой русской живописи, достаточно хотя бы одной строгой картины А. Дейнека — „Защита Петрограда“ — столь глубокой и по замыслу и по форме, ритмизированной в походе революционных войск, построенной с выразительной ясностью, притом техническими приемами, настолько откровенными и четкими, что отпадает мысль о всякой технической и стилистической преднамеренности; хочется выделить эту работу, как одну из наиболее впечатляющих картин в советском павильоне, если не сказать на всей выставке“. Отзываясь затем с симпатией о нашей скульптуре и графике, Уго Неббиа заканчивает

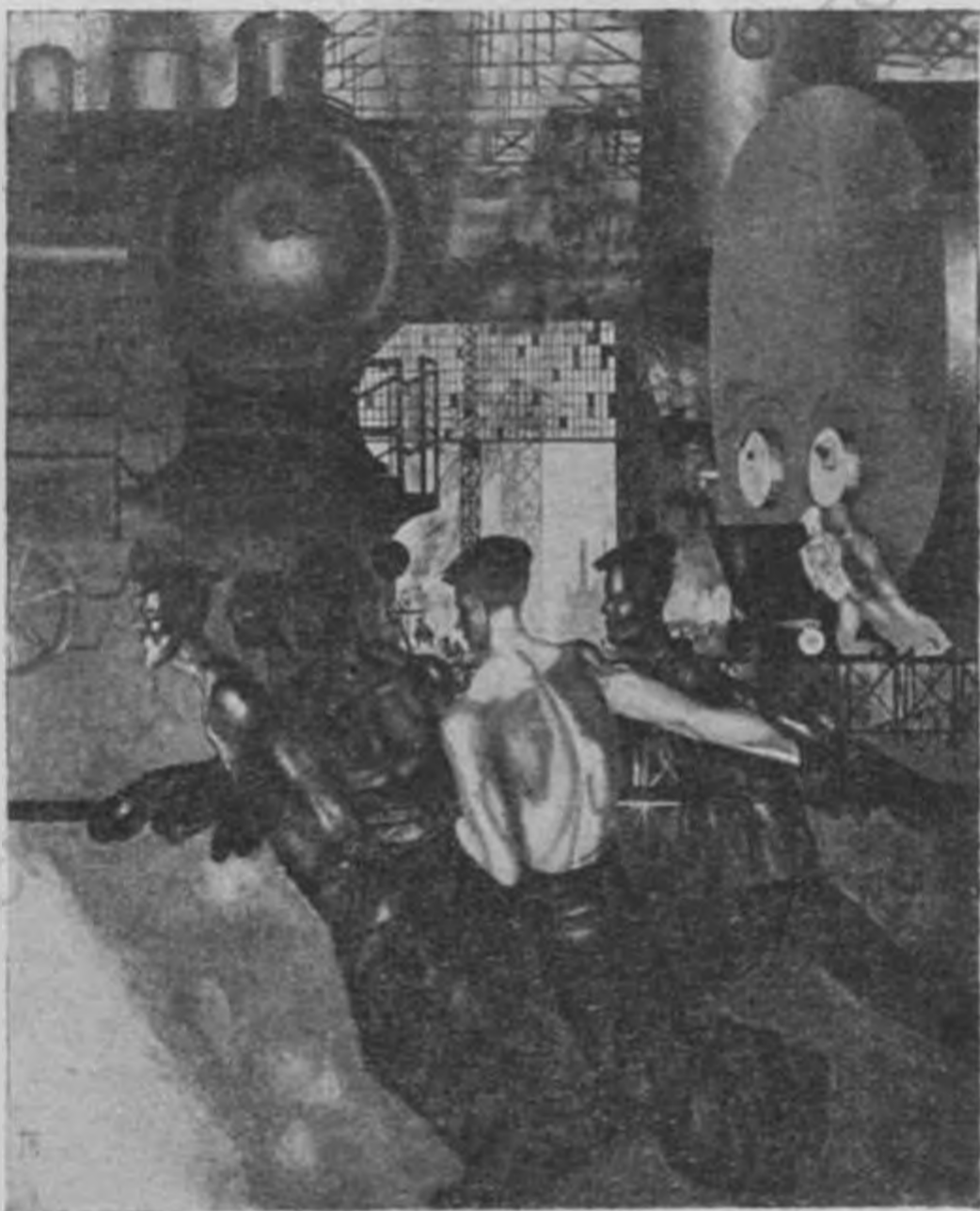
свою статью утверждением, что Советский Отдел „заслуживает внимательного, сознательно внимательного осмотра, ибо, пусть это признание не понравится известной части нашей критики, отвлекаемой весьма посторонними тонкостями,—здесь есть, что посмотреть, а также есть, что понять“<sup>30)</sup>.

Не менее ценное признание делает триестинский „Пикколо“: „Русский павильон производит впечатление со многих точек зрения. Прежде всего уже потому, что Россия единственная страна в мире, которая отразила в современной исторической живописи потрясения последних десяти лет. Во

всех других странах мы не замечаем, что вчера еще была великая война, правильно приравняемая ко всемирному потопу. Не то в России: в ее искусстве Война и Революция два главных автора трагедии. Пусть это искусство не передовое по своим формам. Оно не лишено из-за этого напряжения и силы<sup>31)</sup>.

Большие холсты, выставленные нами в Венеции — результат государственного заказа — особенно поражают журналистов и публику: возможность возникновения этих громадных холстов в столь бедной, по общему убеждению, стране, кажется фактом удивительным и полным неожиданности. Фашистская печать усматривает здесь, прежде всего, пропаганду политическую; так „Ведетта Фашиста“ пишет: „Павильон СССР с художественной точки зрения сделал решительный шаг вперед и теперь ведет, на глазах публики, политическую пропаганду своими большими, полными силы, насыщенными цветом картинами. Здесь есть и тенденция к декоративности, но одновременно пробуждение силы и агрессивной мощи. Искусство, которое ошеломляет и опутывает. Чувство еще примитивное и грубое, переданное мощным рисунком и дерзкими, но убедительными мазками краски. „Матросы в засаде“ Богородского, „Защита Петрограда“ Дейнека, „Красные Командиры“ В. Яковлева, „Смерть Комиссара“ Петрова-Водкина, „Инду-

Ю. Пименов.



„Даешь тяжелую индустрию!“.

стрия“ Пименова — вот новое русское искусство, торжественное и строгое, даже в выражении непривычных господствующих страстей<sup>32</sup>). Аналогичен отзыв пармского „Иль Коррьере“: „Павильон России, проявившей, как нам кажется, тенденцию к политической пропаганде, содержит ряд работ чрезвычайно экспрессивных, показателей молодых энергий замечательной ценности<sup>33</sup>).

Марциано Бернарди, в статье запутанной, но характерной по наплыву чувств, охвативших его под влиянием советского павильона пишет: „В русском павильоне получаешь впечатление, что живопись, перейдя

П. Кузнецов.



„Пейзаж с облаками“.

границы художественного вкуса, выявляет самыми очевидными способами усилия к моральному возрождению; мы здесь стоим не только перед художественными ценностями, но также и общественными. Поле обширно, все что хотите, только не однообразно, хотя одинаковый дух дисциплинирует все разноречия мысли. Здесь можно найти колористическую виртуозность в крестьянках Архипова, почти итальянское спокойствие в ясных пейзажах Куприна (в тексте сказано ошибочно — Ряжского) успокаивающую гобеленовую красоту живописи у Павла Кузнецова, который сделал своими поисками Матисса и Гогена, наполнив их собственным ощущением мира, можно остановиться удивлен-

ными перед натюрмортами Штеренберга... Но от Петрова-Водкина, Василия Яковлева, Федора Богородского, официальных живописцев больших полотен, этих иллюстраторов политических или военных эпизодов, к художникам, если можно так выразиться „более чистым“, как Фальк или Кончаловский — стиль развивается со всей внутренней непрерывностью, видный даже и там, где, как в „Защите Петрограда“ А. Дейнека художник синтезирует свое видение почти в кубистических формах. Это стиль людей, которые после долгого блуждания во мраке стремятся прежде всего видеть со всей ясностью, собирают необходимые материалы для восстановления разрушенного дома. И этот дом,

по крайней мере здесь, на выставке — растет прекрасным и прочным, уравновешенным в своих формах, смелым и дисциплинированным в своих линиях. Здравый смысл и врожденное моральное здоровье — единственный оплот в судьбах народов — вновь получают преобладание. („Туринская Стампа“) <sup>34</sup>).

Весьма показательной является большая статья в феррарском „Коррьере Падано“, известного фашистского журналиста и критика Джузеппе Галасси. Разбору произведений советского павильона он предпосылает любопытную общую характеристику тенденций искусства в эпоху революции: „желание казаться новыми и получить название революционеров также и в области искусства было доминирующим; от кубистов до футуристов, от импрессионистов, до сезаннистов, все передовые течения расположились под сенью Кремля, встречая по большей части официальные почести“. Говоря о русском искусстве, Галасси отмечает „черты расы оригинальной, упрямой, фанатичной“. „Когда эти русские вступают на какой-нибудь путь, они не знают узды и меры; вот почему иногда они могут показаться словно охваченными манией. Любовь к Сезанну, кубистам, футуристам не знала границ... Каждая, наиболее смелая теория развивается и подвергается экспериментированию до крайних выводов“.

Переходя к конкретному обзору нашей художественной действительности, Галасси констатирует, что у большинства наших последователей Сезанна и Пикассо доминирующей, быть может бессознательно, — стала проблема цвета. Разбирая подробно, и иногда с большой тонкостью, произведения Кончаловского, Рождественского, Куприна, Фалька, Штеренберга, Альтмана и Кузнецова, Галасси преимущественно останавливается на колористической стороне их живописи. 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 разно-

И. Фриххар.



Голова.

родных, не только не вносит разногласицу, 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 „povescento“: „в описанных попытках примирения старинных и современных элементов можно усмотреть аналогию с известными стремлениями итальянских художников“. Наоборот, несколько холодно относится Галасси к Пименову, укоряя его в рационалистичности; он, однако, правильно констатирует формальные связи Пименова с Дейнека, сюжетный лаконизм и силу воздействия которого он отмечает. Констатируя упадок этнографических тенденций в русской живописи, Галасси пишет: „Сильнее,

В. Вагагин.



Пантеры.

чем живописные уголки своей бесконечной родины, художники большевистской эпохи сумели почувствовать новую жизнь, стремящуюся преобразовать, вплоть до первоначальных ячеек, весь характер их общества; они пытаются оставить нам ее адекватное и убедительное отображение. За это приходится воздать хвалу русским и тем в большей степени, что в этой попытке связать искусство с современной жизнью страны они кажутся почти одиноки. С этой точки зрения, русские заслужи-

вают быть отмеченными, в особенности в Италии, где преобразование жизни не нашло аналогичной сублимации в искусстве. Нельзя, правда утверждать, что стиль апологетов революции всегда точно соответствует объекту. Юон, Яковлев, Скаля, Богородский, Радимов, Ряжский — все это художники достаточно боязливые в своем новаторстве (*modernita*), у которых характер самых объектов превалирует более или менее иллюстративно, над способностью к преображению и стилю. 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“.



„Вот почему—заканчивает Галасси свою статью—среди иностранных павильонов русский павильон кажется нам в этом году в особенности заслуживающим внимания“<sup>35</sup>).

О чем говорят эти отзывы, эти постоянные упоминания о тесной связи у нас искусства с жизнью<sup>36</sup>), эти утверждения о глубоком интересе советского павильона? Не являются ли они показателями несомненного общественного воздействия, притягательной силы нашего отдела? Холодному неоклассицизму итальянцев, утонченности французов, пессимистическому экспрессионизму северных стран—советский павильон противопоставляет активное, бодрое, тесное связанное с жизнью искусство. В больших драматических композициях проходит рассказ о пережитых днях великих потрясений и бурь. Такое искусство не может оставить равнодушным зрителя-иностранца.

Общественное значение нашего художественного выступления в Италии неоспоримо: советское искусство с честью представляет СССР на Западе. Мы не должны, однако, закрывать глаза и на критические замечания, на упреки в „консервативном характере нашей художественной формы“, „грубости средств“ и т. п. Пусть эти нападки раздаются из уст враждебной нам критики. С тем большим рвением должны мы заняться укреплением слабых участков нашего художественного фронта. Проблема поднятия качественного уровня нашего искусства, стремление к полноценной художественной форме, ставятся жизнью настойчиво и императивно. Молодое советское искусство должно воздействовать не только своим содержанием, но и самой своей художественной формой, своим мастерством<sup>37</sup>).

Б. Терновец.

#### П Р И М Е Ч А Н И Я:

- 1) „Popolo d'Italia“ — Милан, июль.
- 2) „Il Quotidiano“ — Кунео, май.
- 3) „L'Ambrosiana“ — Милан, август.
- 4) „Resro del Carlino“ — Болонья, июнь.
- 5) „L'Impero“ — Рим, июнь. Статья перепечатана дословно в „Brillante“—Рим, октябрь.
- 6) „Gazetta di popolo“ — Турин.
- 7) „Arena“ — Верона, май.
- 8) „L'Impero“ — Рим, май.
- 9) „Secolo“ — Милан, май.
- 10) „Unione“ — Лоди, август.
- 11) „Mezzogiorno“ — Неаполь, октябрь. Статья также повторена в „Vrennego“—Тренто, октябрь.
- 12) „Gazetta del Mezzogiorno“—Бари, июль; аналогичные мысли тот же автор высказывает в газете „Il Corriere d'Italia“ — июль.
- 13) „Corriere della sera“ — Милан, июнь.
- 14) „Nazione“ — Флоренция, май. Статья повторена в „Patria degli italiani“ — Буэнос-Айрес, июнь.

- 15) „La Fiera letteraria“ — Милан, июнь.
- 16) „La grande Illustrazione d'Italia“ — Милан, июнь.
- 17) „Gazzettino“ — Венеция, май.
- 18) „Nazione“ — Флоренция, май.
- 19) „Gazzettino“ — Венеция, май.
- 20) „Lavoro d'Italia“ — Рим, май.
- 21) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 22) „Vedetta fascista“ — Виченца, май.
- 23) „Secolo“ — Милан, май.
- 24) „Piccolo“ — Триест, май.
- 25) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 26) „Vedetta“ fascista“ — Виченца, май.
- 27) „Corriere mercantile“ — Генуя, июнь.
- 28) „Giornale dell'Arte“ — Милан, октябрь.
- 29) См. книгу Ugo Nebbia „La XIV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia“. Bergamo, — 1924. стр. 159 — 175.
- 30) „Corriere mercantile“ — Генуя, июнь.
- 31) „Piccolo“ — Триест, май.
- 32) „Vedetta fascista“ — Виченца, май.
- 33) „Il corriere“ — Парма, май.
- 34) „Stampa“ — Турин, май.
- 35) „Corriere Padano“ — Феррара, июнь. Тому же Галасси принадлежит и статья о советском искусстве („J russi“), появившаяся в № 9/10 журнала „Le Biennale“, издаваемого Институтом Искусств венецианской выставки. Статья эта осталась мне неизвестной.

36) Следует особенно отметить, что система наших государственных заказов произвела сильнейшее впечатление на итальянских художественных и государственных деятелей, справедливо увидавших в ней мощное средство воздействия на направление современного искусства. В статье, озаглавленной „Искусство и жизнь“, генеральный секретарь выставки Антонио Мараини ставит проблему приближения искусства к обществу и его жизненным задачам, констатируя вместе с тем, глубокую пропасть, существующую в Италии между художниками и жизнью.

Избегая рассмотрения вопроса во всей его сложности (художественная школа выставочная политика, профессиональные объединения и т. д.), Мараини приводит в качестве образца большие полотна, заказанные художникам советской властью для увековечения событий и борцов революции. „Этими средствами, пишет Мараини, советская власть привязала к себе художников, пробудила в них интерес к жизни страны, создав вместе с тем собрание картин, которые через десять, через сто лет будут иметь историческую и, возможно, художественную, несравненную ценность. Почему то же самое не может быть приготовлено Италией для грядущих поколений? Почему искусство не может запечатлеть жизнь этих замечательных лет? Быть может из-за недостатка доверия к художникам, из боязни, что старики прибегнут к отжившим формам, а молодые используют заказ, как повод к непонятным пластическим и живописным поискам? Но существуют ведь средства избежать этих опасностей и направить и координировать работу, заставляя искусство быть мощным призывом, воздействующим на всех. Самое важное — это начать дело широко, великодушно, с ясным сознанием целей и желанием их достижения. И тогда государство сможет дать толчок к сближению искусства и жизни гораздо более действенными средствами, чем обычные жалкие покупки на выставках“. (Статья в Tribuna, Рим, 24 октября 1928 г. Эту же тему затрагивает редакционная статья „Propositi fascisti“ той же газеты и др.

37) Автор должен отметить, что несмотря на все свое старание, ему не удалось ознакомиться со всеми появившимися отзывами итальянской прессы о советском отделе. Ряд статей не был в Москве получен. Отмечу, что из-за недостатка места

приводимые отзывы цитировались мною по большей части частично урезанными. Чтобы не расширять рамок статьи отзывы иностранной печати — французской, немецкой и т. д., были оставлены без рассмотрения.

Сообщаю вместе с тем краткие сведения о советском отделе выставки: отдел был организован особым комитетом при ГАХН, под председательством П. С. Когана. Для развертывания отдела в Венецию ездил с краткой командировкой член комитета выставки В. Э. Мориц. За этим исключением, советский отдел не имел в Венеции своего постоянного представителя, что не могло не отразиться на количестве продаж. Советский отдел заключал в себе 266 художественных произведений, из которых 105 работ по живописи, 19 работ по скульптуре и 142 рисунка и акварелей. С „персональными“ группами произведений выступали живописцы: Кончаловский, Кузнецов, Фальк, Штеренберг, Петров-Водкин; среди графиков — Альтман, Верейский, Богаевский, Тышлер, Купреянов, Лебедев; Украинская секция была представлена 17 работами. С выставки „Десятилетия Красной армии“ был взят ряд полотен, из них восемь (Богородского, Кончаловского, Дейнека, Соколова - Скаля, Радимова, Яковлева, Рянгиной, Петрова-Водкина) очень значительных размеров; полотна эти занимали главный центральный зал выставки, давая основной акцент советскому отделу; коридор и первая комната были посвящены секции рисунка; в первой же комнате находилась группа украинских художников; в третьей, последней зале были выставлены работы П. Кузнецова, Штеренберга, Фалька, Рождественского, Альтмана и др. Скульптура была размещена по всем залам павильона, преимущественно в главном зале.

К моменту написания статьи в ГАХН'е имелись сведения о продажах произведений Архипова (две картины), Ефимова (керамика), Купреянова, Лебедева (рисунки).

Из фондов Российской национальной библиотеки

# ИСКУССТВО 1928

КНИГА 3-4



## СОДЕРЖАНИЕ:

- Н. ПИКСАНОВ. Разум и сердце Чернышевского.  
В. А. ПАВЛОВ. К проблеме мистического изучения творчества МХТ.  
А. Н. ГРЕЧ. Наследие Федотова в живописи передвижников.  
Н. Н. ВОЛКОВ. Композиция лирического стихотворения.  
Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Итальянская пресса и советский отдел XVI междунар. выставки в Венеции.  
Б. Н. ТЕРНОВЕЦ. Выставка современного французского искусства в Москве.  
А. А. СИДОРОВ. Судьба Гойи.  
Вл. ФИЛИППОВ. Мария Николаевна Ермолова.  
А. БАКУШИНСКИЙ. Выставка детской книги и детского творчества Японии.  
30 ЛЕТ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА (речи Н. Д. Волкова, В. Г. Сахновского и Н. Л. Бродского).  
Н. Н. ВОЛКОВ. Значение понятия „изображение“ для теории живописи.  
М. И. ФАБРИКАНТ. Charles Lolo. L'art et la vie sociale.  
Ф. МАЛЬЦЕВА. Портреты Л. Н. Толстого по материалам Третьяковской галлерей.  
ЛЕВ ЯКОБСОН. Молодой Л. Толстой, как критик „руссоизма“.  
НЕКРОЛОГИ. Я. А. Тугендхольд.

# ИСКУССТВО

У-326  
Гос. Публич. Б-на  
1929.  
Об. экз. Лнгр.

ЖУРНАЛ  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

ТОМ IV

1928  
КНИГА 3-4

ИЗДАТЕЛЬСТВО Г. А. Х. Н.  
МОСКВА

Из фондов Российской национальной библиотеки