Ольга Певзнер

Павильон СССР на Венецианской биеннале 1924 года. Реконструкция выставки

Участию СССР на XIV Венецианской биеннале посвящен ряд публикаций, которые затрагивают в основном вопросы организации, переписку сторон, внутренние дискуссии, возникавшие в РАХН на стадии выработки концепции и списка участников, а также обзор итальянской критики [8; 40]. Однако до сих пор не было изучено, какие именно произведения были показаны и как они отбирались. Поскольку каталог выставки во многих случаях не дает конкретных названий, а фотографии всех стен или произведений не были сделаны, то и не было точных сведений о многих работах. Некоторые картины на опубликованных фотографиях также требуют идентификации. Практически все картины принадлежали самим художникам, и их дальнейшую судьбу не всегда легко проследить. В статье сделана попытка реконструировать экспозицию павильона; в Приложении публикуется каталог выставки, который содержит информацию о местонахождении работ или приблизительные размеры тех произведений, чье местонахождение неизвестно[1].

Ключевые слова:

Венецианская биеннале, павильон СССР, Эфрос, Терновец, Малевич, Экстер, Анненков.

1924 год стал для Советской России годом международного признания. Взгляд на СССР изменился. С одной стороны, надежда на то, что режим падет и страна изменит коммунистическую ориентацию, постепенно растаяла, с другой — экономический кризис вынуждал искать новый рынок и нового, крупного партнера. С этой точки зрения Россия была крайне привлекательна: НЭП уже приносила свои плоды. Проведенная в 1922–1924 годах Наркомом финансов Г. Я. Сокольниковым реформа привела к тому, что рубль стал свободно конвертируемой валютой. В 1924-м ситуацию удалось стабилизировать, и впервые был введен государственный курс обмена рубля к доллару[2].

В СССР идеалистические представления о пришествии мировой революции тоже уступили место прагматическому пониманию необходимости международного правового признания[3]. И если Рапальский договор о восстановлении дипломатических отношений с Германией (1922) был заключен сторонами, проигравшими по итогам Первой мировой войны и Версальского договора, странами, желавшими выхода из изоляции, то в 1924-м ситуация изменилась. Теперь все нуждались в установлении межгосударственных отношений для облегчения экономических связей. СССР вел одновременно переговоры с многими европейскими странами. 30 января 1924 года ситуация, по словам

1 Реконструкция сделана на основе шести фотографий экспозиции, опубликованных Б. Терновцом в журнале *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (октябрь 1924) [54]. (Ил. 1.) Благодаря дополнительной архивной информации и анализу развески Терновца (ил. 2) можно сделать попытку реконструировать также стены, которые не были сфотографированы. Изображения сопровождаются номерами по каталогу, приведенному в Приложении.

2 Когда к 1928 году программа новой экономической политики будет заменена планом первой пятилетки и форсированием коллективизации и индустриализации, рубль потеряет конвертируемость.

3 Даже в 1923 году СССР еще вел активную «подрывную» работу, приведшую в мае к разрыву Англо-Советского торгового соглашения (меморандум Лорда Керзона). Осенью СССР финансировал восстание в Германии, что не могло не закончиться ухудшением советско-германских отношений в конце 1923 года.

А. М. Коллонтай, полномочного представителя в Норвегии, выглядела так: «Англия, Италия или Норвегия? Точно на скачках с препятствиями — кто первый прискачет? Все страны заинтересованы: кто первый признает Россию?..» [26, с. 82; 15, с. 190].

Ответственные лица

Переговоры о признании СССР в Италии возобновились в августе 1923 года, когда туда прибыл новый полномочный представитель Н. И. Иорданский, сменивший застреленного в мае в Лозанне В. В. Воровского[4].

Николай Иванович Иорданский не был профессиональным дипломатом и даже действующим политиком — Комиссаром Временного правительства после Февральской революции он успел побыть всего несколько месяцев. В октябре 1917 года он пытался организовать отправку войск для подавления большевистского восстания в Москве, и был вынужден эмигрировать в Финляндию. В 1922 году его выслали в Россию, но уже в июне 1923-го он оказался в Италии с деликатной миссией переговоров с Муссолини.

Все остальное место в жизни Иорданского занимала литература. За 13 лет до того, летом 1910-го, вместе с женой — издательницей М. Куприной-Иорданской, он посетил Горького на Капри, и эта встреча привела к сотрудничеству. 25 июля 1910 года Горький записал: «...мне чета сия понравилась, у нее есть добрые идеи, славные намерения, и я заключил с ней союз» [11, с. 14]. Такой неординарный «дипломат» был отправлен в Рим для завершения переговоров. Впрочем, в практике тех лет профессиональные дипломаты были большой редкостью. В Наркомате Иностранных дел (НКИД) выставку курировал бывший секретарь Консульского отдела в Италии скульптор Борис Яковлев[5]. Знакомство Иорданского с Горьким и итальянские связи последнего сыграли определенную роль при назначении Иорданского в Италию[6].

4 Воровский был полномочным представителем СССР в Италии с 14 марта 1921 по 10 мая 1923, Иорданский — с 23 июня 1923 по 7 марта 1924 года.

5 Яковлев Борис Иванович — скульптор и дипломат — жил в Италии и прекрасно знал язык, что стало причиной его назначения на дипломатическую работу после революции. Некоторое время занимал должность консула.

6 По завершении миссии Иорданский вернулся в Москву и до конца жизни (1928) занимался издательской деятельностью и публицистикой.

1. Виды экспозиции павильона СССР на Венецианской биеннале. 1924
Фотографии из статьи Б. Терновца в журнале *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* (октябрь 1924) [54]

2. Схематический план развески в павильоне СССР. По рисунку Б. Терновца из его письма от 29 июня 1924 [29, с.152]

После неспешной переписки итальянской и советской сторон с июля по декабрь 1923 года начался первый период подготовки выставки. 6 декабря Коллегия Народного комиссариата просвещения поручила РАХН организовать Русский отдел на выставке в Венеции.

Помимо профильных ведомств — НКИД, Наркомпроса и РАХН — в организации выставки принимала активное участие Комиссия заграничной помощи при Президиуме ЦИК СССР во главе с Ольгой Каменевой, сестрой Льва Троцкого. Она решала не только свойственные задачам Комиссии финансовые вопросы, но и, в силу своего семейного положения, политические и поддерживала связь разных по стилю и ритмам организаций.

В подготовке венецианской выставки активное участие принимал представитель Комиссии в Италии Марк Шефтель[7]. Его регулярные отчеты Каменевой: открытые письма и с грифом «Секретно», и особенно письмо ответственному секретарю Комиссии Веллеру, проясняют

действительные цели этой организации. Главной миссией Шефтеля в Италии было установление контактов в художественной среде и взращивание агентов влияния:

> *Нам интересно было бы использовать эту выставку в смысле установления контакта с итальянскими художниками и соответствующими учреждениями. Этот контакт важен и в смысле вопросов об организации секции художников в том Обществе Друзей России, организации, [которую] мы подготовляем... еще до начала выставки надо использовать печать. Желательно иметь несколько статей, уже приготовленных заранее; интересно бы отпечатать открытки-снимки*[8].

Шефтель предлагал все возможные средства: лекцию по искусству Когана или кого-либо другого в клубе художников, «с которым мы имеем связи», распространение журналов и даже съемку фильма. Одновременно он держал под контролем советские представительства, которые должны были обеспечивать не только переписку, но и реальную организацию[9]. И продолжал безрезультатно просить Москву прислать ему материалы для прессы, то есть для подготовки общественного мнения.

---

7 Марк Соломонович Шефтель (1889–?) — член боевой организации РСДРП, окончил медицинский факультет Римского университета, сотрудник ГПУ, член итальянской компартии (с 1922). С 1921 года занимал различные должности при советском представительстве в Италии. В 1924-м завербовал служащего английского посольства Ф. Константини, с 1928-го работал представителем советского Красного креста в США. Был осужден в 1931-м, но вернулся к службе. Снова арестован в 1935-м [1, с. 333].

8 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 36. Письмо не датировано, но, судя по содержанию, было написано между назначением Когана комиссаром выставки и установлением Шефтелем с ним прямого контакта — с конца декабря 1923 и до 26 января 1924 года.

9 Управление в телеграфном режиме происходило примерно так: 2 февраля Шефтель сообщает Каменевой, что Иорданский не имеет указаний взять на себя организацию выставки официально. 9 февраля Иорданский пишет Каменевой, что ему телеграфировал Литвинов (заместитель наркома иностранных дел) и поручил общее наблюдение за выставкой. Но он просит урегулировать возможные трения с Торгпредством, которое тоже имеет свои претензии. Происходит замена Иорданского на Юренева, и уже в марте совещания проводятся втроем: полпредом Юреневым, торгпредом Горчаковым и Шефтелем. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 15–18, 31. Некоторые исследователи ограничивают интересы Комиссии поиском возможности заработать, в то время как перед Шефтелем были поставлены совершенно другие задачи. В декабре 1924 года Комиссия прекратит свою деятельность, Шефтель в феврале 1925-го вернется в СССР, а Каменева возглавит Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. ВОКС занималось не только установлением культурных связей и популяризацией СССР, но и осуществляло прикрытие для советской разведки.

И Наркомпрос, и РАХН не проявляли никакого энтузиазма в отношении деятельности Комиссии, как только бюджет прошел через все инстанции вплоть до Совета труда и обороны, возглавляемого Львом Каменевым. 22 марта Луначарский написал официальное письмо Ольге Каменевой с негативной оценкой ее деятельности. Однако, по-видимому, более опытная в интригах, она сумела его обыграть: 4 апреля по инициативе Шефтеля в Риме составлена Комиссия во главе с торгпредом. Каменева пишет Луначарскому:

> *После вашего письма № 68/с Особый Комитет больше в вопросе о выставке в Венеции никакого участия не принимал. Но то самое мое письмо тов. Юреневу, которое вызвало этот Ваш ответ, имело, как вы видите, для выставки в целом очень благоприятные результаты в смысле, что, благодаря ему, тов. Юренев вплотную подошел к этому вопросу и, выяснив, что до сих пор в организационном смысле в Италии ничего не было сделано, впервые создал Комиссию по подготовке участия в выставке. Как видите из писем, наш уполномоченный вошел в Комиссию по подготовке и, таким образом, мы несем часть ответственности за своевременную и аккуратную информацию Рима о ходе работ здесь. Если вы остаетесь при Вашем прежнем мнении, что Особый Комитет лишняя инстанция в этом деле, то я протелеграфирую, чтобы наш Уполномоченный вышел из состава Комиссии в Италии.*

Луначарскому ничего не оставалось делать. 14 апреля Каменева закрепила положение дел:

> *Я поднимала вопрос об отозвании т. Шефтеля... поскольку вы считали, что [наше] участие в этом деле будет излишне. Раз вы согласны, что его участие будет полезно для дела, то все, конечно, останется по-прежнему*[10].

Нарком просвещения Анатолий Луначарский считался большим знатоком искусства прогрессивных взглядов, но в области изобразительных искусств это далеко не так. Достаточно посмотреть его статьи

10 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 48, 49, 38.

1914 года в Киевской газете «Мысль», не говоря уже о более поздних, времени пришествия во власть. Однако, будучи назначенным, он сразу выбирает себе заместителя по делам ИЗО из числа специалистов. Круг его общения в этой области узок, и он делает ставку сначала на Шагала, а когда тот отказался, на Штеренберга, лично знакомых ему еще по Парижу. Штеренберг — художник из Житомира, настолько никому не известен, что распространился слух, что заместителем по ИЗО Луначарский назначил фотографа из Парижа, вспоминал Эфрос.

Для выработки концепции выставки и отбора картин в 1924 году Луначарский пригласил художественного критика Абрама Эфроса. Их объединяло прежде всего совпадение художественных вкусов. И Эфрос, и Луначарский отдавали предпочтение фигуративному искусству, основанному на старых принципах и новой пластике. В случае Луначарского поиски должны были привести к созданию нового революционного искусства. Эфрос первоначально стремился к созданию национального искусства. В свой программной статье «Лампа Аладдина» [37] он писал о том, как создавать еврейское искусство на основе недавних этнографических находок. Продвигая художников-евреев (Шагал, Штеренберг, Экстер, Альтман и др.), он не пропагандировал евреев в искусстве, а стремился к «еврейскому возрождению», созданию еврейского изобразительного искусства. Согласно его представлениям и вкусам, оно должно было быть фигуративным.

Абрам Эфрос являлся фактическим разработчиком и исполнителем общей концепции советского участия в венецианской выставке, однако его деятельность неожиданно прервалась, и вместо него в Венецию поехал Борис Терновец.

19 апреля 1924 года в Особый Комитет по заграничным выставкам при ЦИК СССР был подан список официальных лиц, выезжающих в Венецию: Президент РАХН Коган, секретарь Кондратьев, Эфрос, технический сотрудник выставки Камышев, художник, критик и функционер РАХН Шапошников и художник Сарьян. 22 апреля Абрам Эфрос подал уже индивидуальное заявление о выдаче разрешения на выезд за границу. На его квитанции отмечено «явиться за ответом 5 мая», однако на обороте начальником отдела приписано «Ответ может быть дан по вопросу не ранее 12 мая». Но разрешения Эфрос не получил, и нужно было срочно выходить из сложного положения. В тот же день, 12 мая, Коган пишет в Особый комитет при Комиссии заграничной помощи ЦК СССР (Каменевой) с просьбой срочно оформить все разрешения

и документы для выезда Терновца. Ситуацию проясняет еще один любопытный документ: записка от 22 мая «Паспорт и воинскую книжку для передачи Абрам Маркович Эфрос получил»[11]. Эфросу не просто не дали разрешение на выезд, его документы задержали на десять дней с тем, чтобы Луначарский не смог вмешаться и оказать противодействие. Не выпустить креатуру Луначарского мог только член высшего руководства, обладающий большим весом[12].

Борису Терновцу, директору Музея нового западного искусства, документы оформили стремительно, и уже 20 мая он получил паспорт. Такая скорость говорит о том, что его кандидатура была уже согласована, или он пользовался особым расположением в соответствующих органах. Эту гипотезу косвенно подтверждает место жительства Терновца — Нижний Лесной (Курсовой) переулок, дом 1, строение 29 — общежитие Военной академии[13].

Дневниковые записи и письма Терновца из Венеции, его «Схематический план павильона» и статью 1926 года для журнала «Наука и искусство» [30] часто используют как исторический источник для изучения советского павильона, не учитывая то, что это материалы субъективного характера и они должны подвергаться критической оценке. Терновец, как советский деятель и человек с собственным вкусом, мог расставлять акценты или опускать упоминания о неимпонировавших ему художниках или неприятных событиях, следовал линии начальства, выстраивая официальную картину выставки в рамках видения Луначарского. Есть немало записей, противоречащих друг другу: в письме сотрудникам музея от 29 июня он пишет: «...общий план развески и развеска живописи принадлежит мне». А позже, в статье: «...на [меня] легла забота о развеске материала... продолжая развитие идей, принятых в плане Эфроса... внутренние задачи развески я стремился сочетать с внешней декоративностью и нарядностью общего впечатления». Но «в основу работы был положен ясный и продуманный план Эфроса» [31, с. 158, 159]. Однако планы выставочного павильона были затребованы в самом начале переговоров и переданы в РАХН еще 23 февраля. Терновец ехал в Венецию замещать Эфроса с подготовленным проектом развески. Но, как это обычно бывает, реальное пространство должно было внести свои коррективы.

Схематический план Терновца можно использовать как отправную точку для реконструкции экспозиции, но нужно помнить, что на схеме могут быть обозначены одна-две фамилии по его выбору в то время, как художников на стене могло быть вдвое больше. Но при этом, развешивая живопись, он следовал всегда одной и той же логике и соблюдал симметрию — это, в определенном смысле может помочь воссоздать развеску стен, фотографии которых не сохранились. Помимо этого, анализ каталога и архивных документов дают представление о произведениях, которые не видны, но могли быть выставлены.

11 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 60. Л. 3, 4, 10, 14.

12 Такой фигурой могла быть и сама Каменева, уже столкнувшаяся в конфликте с Эфросом в 1920 году, в эпоху ее руководства театрами. Эфрос продвигал перевод еврейского театра Грановского (ГОСЕТ) в Москву, а Каменева блокировала фактическое получение помещения под театр. Когда противостояние дошло до ЦК партии, которое поручило Моссовету решить вопрос (читай: поручило Каменеву разобраться с женой), театру дали маленькое малоподходящее для спектаклей помещение бывшего клуба военных на Малой Бронной, ранее квартиру [13, с. 54–57]. Забывать такое унижение было не в характере Каменевой. Враждебное отношение к Горькому, к примеру, основывалось на соперничестве за руководство Театральным отделом с любовницей Горького Андреевой, к слову, Каменевой выигранное [35, с. 98].
Следует также учитывать, что апелляция к еврейскому происхождению Каменева (Розенфельда) или Троцкого и его сестры (Бронштейнов) в вопросе о «еврейском возрождении», которым в тот момент увлеченно занимался Эфрос, играло противоположную роль. Во-первых, они все были интернационалистами. Во-вторых, никто из них не был воспитан в традициях еврейской культуры. Каменев был рожден от крещеного в православие еврея и русской матери. Броншетейны дома говорили по-русски и по-украински, принадлежали к старому еврейскому землевладению (евреям было запрещено с 1866 года покупать и с 1882-го арендовать земли) и получали европейское образование.

13 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 90.

Берлин — Венеция

В ходе обсуждения в РАХН неоднократно подчеркивалось, что при отборе участников и произведений Выставочный комитет (Комитет) будет руководствоваться новым подходом. Эфрос предлагал выбрать «ударную группу» — художников, которые будут представлены большим корпусом работ. Это должно было привести к сокращению числа участников. Художники выбирались индивидуально, вне зависимости от стилей, направлений и принадлежности к объединениям. Отвергался коллективистский или партийный принцип, о чем в 1924 году некоторые могли открыто сожалеть, но с чем приходилось мириться[14]. Основными критериями провозглашались: принцип актуальности, высокое качества и соответствие главной цели — отобразить Новую Россию.

Первым появлением советских произведений вне СССР стало участие в берлинской выставке в 1922 году. Экономические претензии к Советской России делали невозможным ее участие в каких-либо выставках. Ни одна страна не гарантировала бы сохранности даже при транзите, но в апреле 1922 года Германия, подписав договор в Рапалло, сняла все экономические претензии. Так выставка стала возможной, и в октябре 1922-го она состоялась. Государство взяло на себя всю организацию, рекрутировало произведения из Музейного фонда, центральных музеев и принадлежащие художникам. Из 274 картин, вернувшихся из Берлина, государству и художникам принадлежало поровну[15]. В венецианском каталоге [14.10], напротив, кроме 13 государственных картин военно-идеологического характера, 163 принадлежали самим авторам.

Организация выставки в Венеции начиналась в аналогичном политическом контексте: готовился договор о признании СССР. Однако пока не был решен главный вопрос о правах собственности на павильон, подготовка не форсировалась. Только после подписания договора 8 февраля РАХН начала работу, хотя до конца месяца там продолжались дискуссии о целесообразности участия в выставке вообще. 23 февраля сотрудник НКИД Яковлев сообщил, что Русский павильон окончательно передан России. С этого момента организация выставки ведется активно и планомерно. На вопросы итальянской стороны, почему задерживалась подготовка, Коган нашел благовидное оправдание: в связи с постигшей страну утратой и последовавшим за ним трауром[16]. Действительно, смерть Ленина 21 января на две недели стала центральным событием жизни страны, но никак не повлияла на работу РАХН, тем более в течение целого месяца [25, с. 109–113].

14 Порфирий Лебедев, художник, член ЦК Всероссийского союза работников искусств и одновременно преподаватель рисования в Кремлевской школе работников ВЦИК, писал в Комитет Русского отдела: «...художественным советом отвергнут принцип коллективизма, а приглашение индивидуально талантов-художников носит по большей части характер вкуса, то я рекомендую пригласить художников... идеология которых созвучна настоящей эпохе». РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 60. Л. 70.

15 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 44 — Акт 349 о прибытии 8 ящиков в декабре 1924 года. РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39 — Акт 544 от 10 января 1927 года о передаче картин Терновцом.

16 Письма с такой формулировкой были отправлены Коганом 19 февраля Президенту Биеннале И. Нери и Иорданскому, осуществлявшему официальные контакты в Италии. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 52, 53.

17 Поскольку обе выставки многочисленны, для удобства мы будем сравнивать по каталогу только живопись [14.8, с. 17–21; 14.10, с. 7–15].

Общепринято считать, что берлинская выставка была составлена из художников левых направлений, а венецианская сильно сместилась к центру. Однако если сравнить каталоги, то сходства гораздо больше, чем можно ожидать[17]. В Берлине было представлено 237 картин 83 авторов и одной школы (итого 84 автора); в Венеции по каталогу 176 картин 54 автора. В среднем, это 2,8 в Берлине и 3,2 в Венеции картины на человека.

Левые			**Прочие**		
	Работ в Венеции	**Разница с Берлином**		**Работ в Венеции**	**Разница с Берлином**
Альтман*	6	+3	Кончаловский	13	+9
Экстер	5	+2	Сарьян	10	+8
Родченко	5	-1	Фальк	10	+5
Анненков	4	+3	Кузнецов	9	+7
Попова	4		Машков	8	+3
Веснин**	4		Куприн	6	+4
Штеренберг	4	-7	Кустодиев	6	+4
Осмеркин	3	+2	Крымов	6	+2
Удальцова	3	+1	Рождественский	6	+2
Малевич	3	-2	Лентулов	6	+1
Древин	3	-1	Грабарь	3	-2
Степанова	1	-2	Юон	2	
Бруни	1		Федоров	2	
			Архипов	2	-2
			Радимов	2	-3
			Моравов	1	
			Герасимов	1	-1
			Леблан	1	-1
Итого	**46**	**+13**		**94**	**+45**

* Фактически у Альтмана прибавилась только одна живописная работа.

** Картины Веснина отсутствуют в каталоге берлинской выставки, но они там были.

При этом Удальцова, Древин и Осмеркин в 1924 году лишь формально принадлежали к левым художникам, и 9 их картин следует учитывать в другой группе. Соответственно, баланс должен выглядеть так:

Левые			Прочие		
	Работ в Венеции	Разница с Берлином		Работ в Венеции	Разница с Берлином
Итого	37	+8; -12		103	+48; -9

Если сравнивать тех, кто был представлен на обеих выставках, то получается, что абсолютное большинство работ из Венеции, 140, сделано 31 художником, которые были представлены в Берлине. Максимально прибавили в количестве после Берлина: Кончаловский (9), Сарьян (8) и Кузнецов (7), но и Альтман и Анненков (по 3) из левых художников. Максимально потерял Штеренберг (7).

Из оставшихся 36 картин, художников, не представленных в Берлине, 7 относятся к левому искусству: Бебутова (2), Дымшиц-Толстая (2), клан Эндеров (3) и Николай Гринберг (1), близкий Эндерам по стилю, также ученик Матюшина. Четрые картины армянских художников, присланных по случаю масштабного участия Сарьяна. Еще 25 картин 17 художников, половина из которых — Богаевский, Арапов (2), Первухин (3), Шлейфер (3), Львов (4) — представители, скорее, старого искусства. Эту часть каталога можно сопоставить с аналогичным набором художников двумя годами ранее: Михаил Нестеров, Леонард Туржанский (2), Дмитрий Щербиновский (2), Феодосий Бочков (2), Васнецов (2), Николай Лапшин (3), Александр Гауш (4) и др.

Таким образом, представители классической живописи были одинаково широко показаны и в Берлине, и в Венеции.

«Ударная группа»

В начале марта 1924 года в Историческом музее открылась выставка картин Российского общества Красного Креста [14.2]. Ее можно называть репетицией для корпуса «мастеров» Венецианской выставки. Комитету было достаточно отсмотреть участников и отобрать картины прямо на месте. Что и было сделано. 9 апреля, по окончании выставки, Комитет распорядился доставить отобранные 24 произведения в здание

РАХН. Картины Машкова и Куприна не вошли в этот список, поскольку Комитет собирался посетить мастерские художников[18].

Из 22 художников, представивших на выставке 174 картины, 11 авторов, выставивших абсолютное большинство — 132 работы, были показаны в Венеции. К сожалению, названия из каталога часто малоинформативны, однако можно определить, какие работы с этой выставки отправились в Венецию. Из 13 работ Кончаловского 9 были на Красном Кресте, обе картины Федорова, четыре Рождественского (кроме натюрмортов), «Женщина с ребенком» Удальцовой, «Сосновый бор» Лентулова, «На лазоревом небе» Грабаря[19], оба автопортрета Древина. В случае с Куприным сложно определить, что именно было представлено. Журнал «Красная Нива» опубликовала пейзаж под названием «Кремль». Пейзаж с таким же названием был продан в Венеции[20]. Без сомнения из шестнадцати пейзажей Машкова было нетрудно выбрать шесть[21].

Отсутствие Фалька среди экспонентов не случайно. Он готовился к персональной выставке в ГТГ, был окончательно отобран оттуда и только 3 мая его работы приняли, то есть доставили в РАХН одними из последних[22].

30 марта 1924 года в Третьяковской галерее открылась персональная выставка Роберта Фалька. Были показаны картины не только из собрания галереи, но и из Музея живописной культуры, из ликвидированного Музея имени Луначарского и частных коллекций. Практически все картины, привезенные для отбора, были подробно описаны заведующим Отделением Новейшей русской живописи В. М. Мидлером[23].

3 мая Комитет принял девять из десяти работ Фалька, за исключением «Портрета старого еврея», который был сразу возвращен. Однако

---

18 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 27.

19 В каталоге отмечено, что № 1 «На синем небе» — это этюд 1923 года с картины, находившейся весной 1924-го на русской выставке в Нью-Йорке [14.2]. Когда выставка закончилась, «Ясный осенний вечер» (1923, ГТГ) переместился из-за океана в Венецию. Картина была там сфотографирована и опубликована Терновцом под названием «Осень» в октябре 1924 года [54, с. 541; 48, с. 171]. «Осенний вечер» присоединился к венецианской выставке и под несуществующим номером каталога 53а в ящике 15 с картинами близкого размера вернулся в Москву. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 115.

20 Велика вероятность, что это один и тот же «Кремль» [17, с. 301].

21 Из шести выставленных в Венеции пейзажей Машкова известно местонахождение только одного: Южный пейзаж: Пасмурный день. Фотография любезно предоставлена Государственным музеем изобразительных искусств Республики Татарстан.

22 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 40.

23 ОР ГТГ. Ф. 8.II. Ед. хр. 59.

3. Развертка экспозиции в большом зале павильона СССР

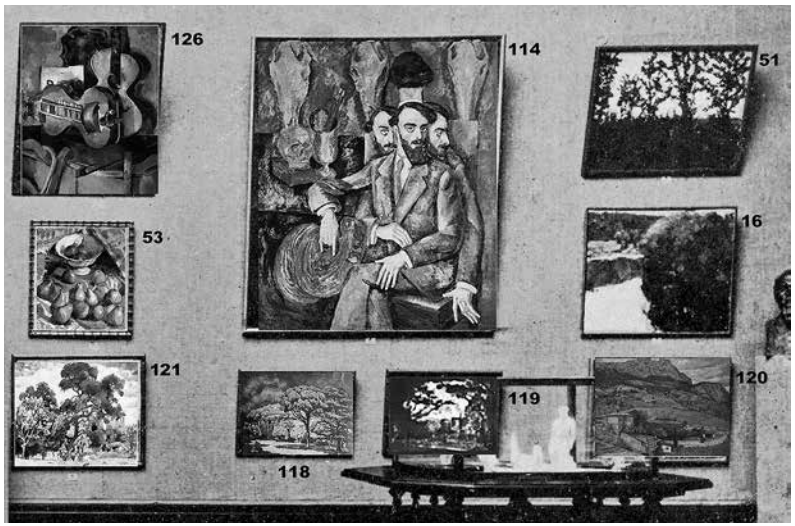
6 мая Фальк представляет на заседание Президиума Комитета картину «Голова старика», которую принимают на выставку десятой. В каталоге выставки и в описи Мидлера есть № 74 «Старик» и № 85 «Старый еврей», оба 1923 года. Мидлер отмечает, что по технике «Голова старика» близка «Женщине в белой повязке» и «Автопортрету», которые тоже были отобраны на венецианскую выставку. Работа, утвержденная Президиумом Комитета, № 74 «Старик» из каталога Фалька и № 43 «Старик» венецианского каталога — это одно и то же произведение[24].

В каталоге персональной выставки Фалька [14.4] два портрета из собрания Каган-Шабшая датированы 1917 годом: № 46 «Портрет» и № 47 «Мужчина в шляпе». Согласно описи Мидлера № 46 «Портрет» (148 × 97) является портретом самого Каган-Шабшая. № 47 «Мужчина в шляпе» имеет практически такие же размеры (146 × 100), но там не отмечено, что это Каган-Шабшай. Вместо этого дано подробное описание картины: «...раскрытая кисть правой руки лежит на левой вытянутой и спущенной вниз руке... На мужчине серо-синий с зелеными процветами костюм и котелок...» Такая картина известна, она полностью совпадает с описанием № 47 «Мужчина в шляпе».

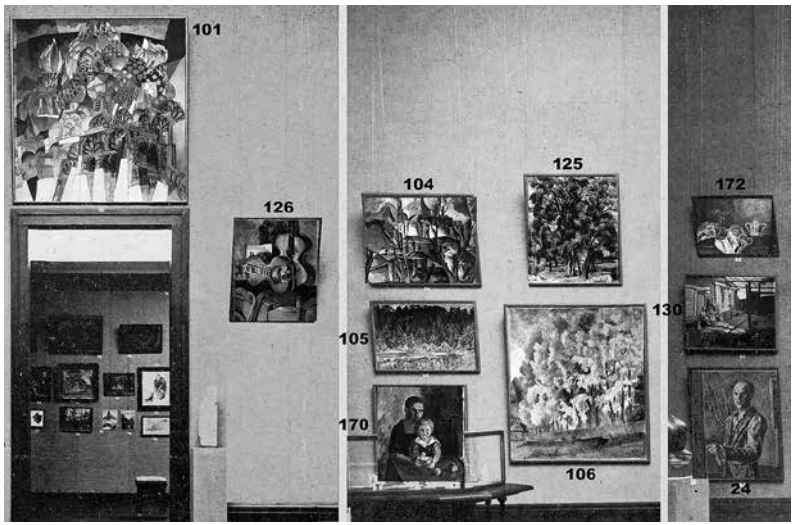
Каталог-резоне Фалька Ю. Диденко и Д. Сарабьянова [12] идентифицирует «Портрет мужчины в шляпе (в котелке)» как портрет Каган-Шабшая, участвовавший на Венецианской биеннале в 1924 году. Каталог Sotheby's 2013 года повторяет эту же ошибку. Но выставленный № 39 по венецианскому каталогу «Портрет Каган-Шабшая» — это № 46 по каталогу Фалька «Портрет». К сожалению, не описанный Мидлером. По счастью сохранилась фотография стены Фалька, которая позволяет различить позу человека и некоторые другие детали. Это прежде всего голова и светлые пятна кистей рук, которые сложены в противоположную сторону. Зеркальное изображение фотографии исключается, так как все остальные картины на стене развернуты в правильную сторону[25].

24 В анкете участника венецианской выставки Фальк упоминает картину «Старик» среди наиболее значительных в своем творчестве (РГАЛИ. Ф. 2701. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 8–10). Надо сказать, что из 14 самых важных — половина выставлена в Венеции. Иначе говоря, из 10 выставленных — 7 самых значительных.

25 В каталоге-резоне Фалька Ю. Диденко сообщает, что «Мужчина в котелке», которого она принимает за «Портрет Каган-Шабшая», происходит из частной французской коллекции. В примечании к работе отмечено, что Каган-Шабшай создал художественную еврейскую галерею, когда передал в 1933 году более 300 картин Первому Всеукраинскому музею еврейской культуры в Одессе. Далее автор цитирует: «Известно, что перед кончиной в 1939 году он подготовил то, что осталось от коллекции, для отправки в Париж брату Александру, тоже собирателю, что и было осуществлено его вдовой (цит. по: *Бродский Б.* Еврейский Третьяков // Звенья. 1992. № 33. 2 октября)» [12, с. 397]. Статью в газете «Звенья», равно как и саму газету «Звенья», издававшуюся в Тель-Авиве в 1992 году, нам найти не удалось. Факт, что вдова или кто-либо имел возможность в 1939 или 1940 году отправить какую-то собственность в Париж, не выдерживает никакой критики. В исследовании Я. Брука, целиком посвященном истории собрания Каган-Шабшая, эта идея не упоминается [9, с. 160]; вопрос о том, где «Мужчина в котелке» был между 1924 годом, когда его последний раз видели на выставке, и 2006-м, когда он был представлен в каталоге-резоне, и как переместился из СССР во Францию, Бруком не обсуждается.



4. Фрагмент экспозиции в большом зале с работами И. Машкова, И. Грабаря, А. Архипова, А. Осмеркина



5. Фрагменты экспозиции в большом зале с работами А. Лентулова, А. Осмеркина, Н. Удальцовой, А. Древина, П. Радимова

Мидлер, делавший опись под руководством Фалька, следовал данным автором названиям. А тот, выполнив два портрета Каган-Шабшая, различал их по этим названиям. В списке «замечательных работ», сделанном одновременно с персональной выставкой, где были выставлены оба портрета, Фальк упоминает только «Портрет Каган-Шабшая». Он же был отправлен в Венецию и различим на фотографии, которая публиковалась неоднократно.

Из 10 картин Фалька на фотографии экспозиции видны семь. (Ил. 7.) Помимо № 43 «Старика» можно с большой долей уверенности сказать, что № 37 «Натурщица» — это № 69 каталога и описи Мидлера — «Лежащая натурщица» (70 × 123). Этот вывод основан на анализе компоновки ящиков для отправки в Москву. «Натурщица» Фалька (86 × 123) была упакована между «Портретом Полонского» (100 × 165) и «Пейзажем» Богаевского (65 × 155) в ящике № 1. «Сидящая натурщица» (131 × 112) была бы отправлена в ящике № 4[26].

Что касается «Натюрморта», то если исходить из компоновки ящика № 5, то это могли быть № 60 списка Мидлера — «Книжки и графин» (1920, холст, масло, 69 × 66, Тульский региональный художественный музей) или № 76 «Красный натюрморт» (1923, холст, масло, 64 × 89)[27]. «Книжки и графин» были показаны выставке «Мир искусства» в 1921 году, как и участвовавшие в биеннале «Красные дома». «Красный натюрморт» по одной из сторон на 8 см превышает размеры остальных работ в ящике, однако он был показан на «Выставке картин» 1923 года, откуда были отобраны еще четыре работы Фалька. Названия в каталоге даны очень однотипно, но в списке Мидлера указано, какие именно работы участвовали. Это «Женщина в белой повязке», «Портрет Зевина», обе «Натурщицы» и «Старик».

---

26 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 112.

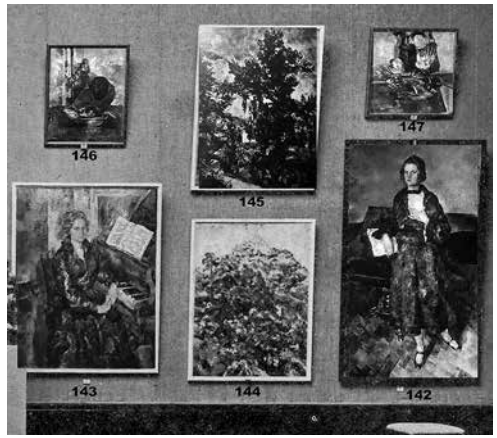
27 В каталоге-резоне Фалька натюрморт не приведен. Мидлер оставил подробное описание работы: «На столе у желто-коричневой стены с левого верхнего угла, складками спускается, густо-красная материя с темными коричнево-зелеными цветами. На столе, на последних складках также густо-красная коробочка, на первом плане 2 красных же небольших, низких стакана, один большего размера; дальше 2 книги в красных переплетах приподнятые, полу стоят, одна немного закрывает другую. Почти в центре картины немного ближе к материи узкая, высокая, красная вазочка с серым рисунком, на широкой подставке. Вся композиция помещается в одном треугольнике, образованном левой стороной картины, нижней и диагональю из левого верхнего угла в правый нижний. Преобладание красной краски как бы уменьшается, достигая правого нижнего угла. Краска густо покрывает полотно. Выпуклости встречаются почти на всех предметах. Поверхность фона более сглажена чем всех остальных предметов. Цветом организуется пространство и форма». ОР ГТГ. Ф. 8.II. Ед. хр. 59. Л. 11–11 об.

Так, еще одной выставкой, рекрутировавшей работы для «ударной группы», была «Выставка картин», прошедшая в мае 1923 года [14.1]. По замечанию Тугендхольда, ее можно было бы назвать выставкой «Бубнового валета», если бы за истекшие годы от него не отпал его левый фланг: «В этом названии (Выставка картин) — провозглашение и утверждение прав станковой живописи, производства картин, противопоставленного производству “вещей”, конструкций, контррельефов или фактурных кусков» [34, с. 189]. Все 11 участников были отобраны для биеннале. Из шести картин Куприна были показаны четыре: «Весенний пейзаж», оба «Пейзажа с церковью» (1918, 1922), «Натюрморт со статуэткой», «Цветы на желтом фоне». Не менее четырех работ было отобрано у Фалька, три у Кончаловского, две у Удальцовой, по одной у Лентулова, Древина и Грабаря.

В мае 1923 года супруги П. Кузнецов и Е. Бебутова провели в Москве совместную выставку [14.5], на которой можно обнаружить многие показанные в Венеции произведения. Любопытно, что «Девушка с верблюдом» в Венеции выставлялась в Москве как «Киргизка с верблюдами». Бебутова показала девять натюрмортов маслом, помимо «Стекла» — натюрморты, названные в каталоге «Цилиндр», «Гипсовый», «Графический». Видимый фрагмент соответствует произведению с фотографии стены выставки 1923 года, причем оба натюрморта, отправленные через год в Венецию, размещены рядом. Из статьи Уго Неббиа [48, p. 162] известно, что были повешены две работы художницы, и Неббиа, и Паладини подчеркивают, что в них видно отчетливое влияние Пикассо и Брака, и называют их производными от кубизма. Терновец, как обычно, подошел к оформлению этой стороны, учитывая строгую симметрию, и обрамил Кузнецова слева двумя пейзажами Куприна, а справа — двумя натюрмортами жены Кузнецова — Бебутовой. (Ил. 10.)

Еще одним отличием от берлинской выставки стало участие армянских художников. Однако это участие случайно и не было связано с желанием представить искусство национальных республик. Сарьян, как и Кузнецов, по сути, принадлежали к «ударной группе». Организаторы воспринимали виды Армении Сарьяна или степи Киргизии Кузнецова как ориентализм. В 1922 году две картины Сарьяна были в Берлине, в Венецию он привез 10 работ и сделал возможным участие коллег, поскольку сам занимался организацией и доставкой из Армении.

Нет полной уверенности, какой из двух «Пейзажей с церковью» А. Куприна выбрал Эфрос для биеннале. Оба на момент организации



6. Фрагмент экспозиции в большом зале с работами В. Рождественского

7. Фрагмент экспозиции в большом зале с работами Р. Фалька, Г. Федорова

выставки находились во владении автора. Исходя из того, что пейзаж 1918 года визуально схож с «Яблоней», а пейзаж 1922 года более актуальный, для реконструкции нами был выбран последний. Изображение № 81 «Весеннего пейзажа» найти не удалось, и в реконструкции использован фрагмент фотографии из публикации Терновца. (Ил. 9.)

Изменившийся в пользу предметной живописи баланс говорит не только о личных вкусовых предпочтениях Эфроса и Луначарского, но и о результате внутренней борьбы между классическими и левыми течениями. И последние в большой степени сами этому способствовали. Во-первых, был провозглашен «конец живописи» [29, с. 62] и многие вообще отказались от этого вида художественной деятельности. Выставка «5×5=25» и дискуссия в ИНХУКе (обе в 1921) похоронили живопись в классическом понимании и призвали переходить к новым формам, конструкциям, трехмерным объектам. Во-вторых, борьба внутри профессионального сообщества, как любая борьба мелких честолюбий, требует поддержки со стороны. Дискуссия выплеснулась на страницы газет, но противники левых течений заручились поддержкой Луначарского. Нарком просвещения сам выступал с критическими статьями в «Известиях», высказывая свое личное мнение. Партийный курс в отношении

8. Развертка экспозиции в малом зале павильона СССР

изобразительных искусств в 1924 году еще не был окончательно выработан. Терновец в своей статье писал:

> *Эти радикальные тенденции соответствовали революционным проявлениям, и именно в рядах художников левых направлений Республика нашла своих первых адептов. На оформлении советских праздников последних лет, на новых решениях для памятников явно лежит отпечаток этого радикального искусства, но, похоже, что не только к нему лежит душа у русского пролетариата. Его пониманию искусства более соответствует формы прочного и решительного натурализма. Признаки недовольства формализмом и абстракцией радикального искусства*[28] *кажутся все более очевидными* [54, с. 547].

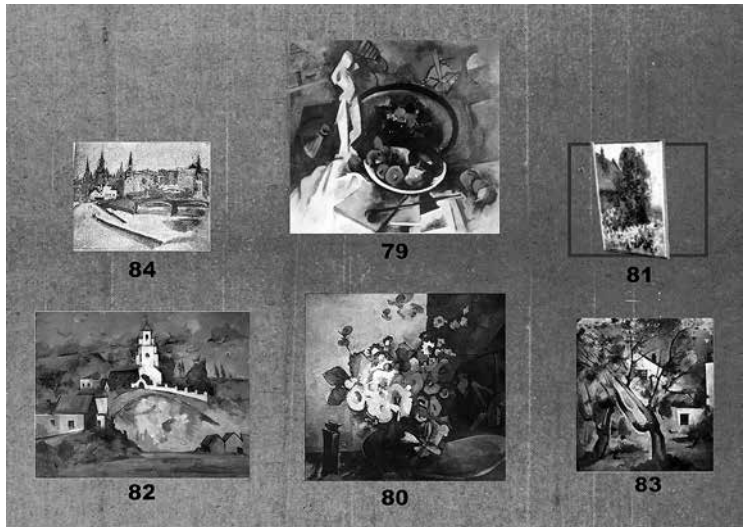
Таким образом Терновец обосновывал ситуацию и перемену в акцентах по сравнению с берлинской выставкой. Это следует понимать так: РАХН и в целом управление искусством настроено враждебно по отношению к недавним лидерам художественной жизни, чьи представители руководили организацией закупок в Госфонд, организацией выставок и новых музеев. Не случайно уже в конце 1924 года Музей живописной культуры в Москве потерял самостоятельность и попал в орбиту ГТГ сначала как филиал, а после как экспериментальный отдел. С течением времени финансовая зависимость и отсутствие собственных площадей поставили МЖК в подчиненное положение, а в итоге привели к упразднению музея и расформированию коллекции. Предисловие Терновца к каталогу можно считать не только путеводителем по советскому павильону, но и «кратким курсом» официального взгляда РАХН на современное искусство.

Очевидными отличиями состава участников являются отсутствие главных представителей актуального искусства, художников с мировым признанием и появление блока работ с отчетливой военно-идеологической программой.

Левые течения

Берлинская выставка показала русское искусство во всем многообразии: чуть менее половины (90) картин представляло академическую, импрессионистскую и символистскую живопись, однако именно искусство

28 Понимание формализма Терновцом в 1924 году совершенно иное, чем будет в 1930-е годы. Для Терновца — это выражение идеи минимальными средствами. Он ограничился критикой нереалистичного подхода к изображению, а под определением «радикальное искусство» (*l'art extrémiste*), вероятно, подразумевал художественное выражение крайних эстетических взглядов, оппозиционных искусству классическому.



9. Фрагмент экспозиции в малом зале с работами А. Куприна

левых направлений получило всеобщее признание. В выставке участвовали три художника, к тому времени уже снискавших мировую славу: Кандинский, Малевич, Шагал. Особое положение было у Татлина, чье имя случайно оказалось на знамени дадаизма. Еще у двоих была известность в Германии: Пуни и Лисицкий. Филонов, Розанова, Попова, Удальцова, Экстер, Родченко, Певзнер, Бурлюк — имена первой величины, которые наряду с Альтманом, Штеренбергом, Школьником, Якуловым и другими показали нечто новое для европейского визуального контекста.

В Венецию из трех главных мастеров был допущен только Малевич.

Татлин и Филонов были включены в список для приглашения, и даже две картины Филонова и некоторые работы Татлина[29] были отобраны в начале апреля. Однако поехавший в Ленинград Эфрос вернулся ни с чем. В протоколе от 3 мая фигурирует замечание о необходимости «провести переговоры с Татлиным». Такая формулировка встречается еще дважды. «Переговоры об участии в выставке» проводились и с Петровым-Водкиным, но завершились официальным отказом художника от участия[30]. 6 мая на Президиуме Комитета было сделано сообщение,

10. Фрагмент экспозиции в малом зале с работами П. Кузнецова и Е. Бебутовой

что Школьник высылает работы Декоративного института и Татлина, однако художник так и не дал своих произведений. В начале мая принимались решения об использовании произведений с берлинской выставки, и «Лес» Татлина был включен в список работ, привезен из Берлина, но не был выставлен.

Комитет решил не отбирать произведения левого искусства, а использовать экспонаты берлинской выставки, как ресурс для восполнения пробелов[31]. В случае Штеренберга, из 11 картин выбрали 4, не похожих друг на друга[32]. Для Альтмана, находившегося в этот момент в Берлине, в каталоге зарезервировали 6 номеров вместо прежних трех.

---

29 Эфрос отобрал декорации к «Зангези», левкасы и конструкции. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 25.

30 «Поручить Эфросу переговоры...». РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 40; Отказ Петрова-Водкина от участия в выставке см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 12. Л. 18. Картина Петрова-Водкина «После боя» автору не принадлежала и выставлялась Музеем Красной армии.

31 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 54. Л. 6.

32 Работы Штеренберга находились в Москве.

В каталоге оговорены «Петрокоммуна», «Портрет девочки» и четыре натюрморта. Такие, довольно однообразные для Альтмана названия свидетельствуют, что в Москве ничего конкретного не решили. В итоге, к выставленным в Берлине в разделе живопись № 1–3 «Россия. Труд», «Петрокоммуна» и «Живопись» и в разделе графика № 250, 251 «Уголь» и «Лак», Альтман прибавил сделанные в 1923 году «Портрет Сильвии Гринберг» и «Табачную конструкцию»[33].

Венеция №	Список Терновца	Де факто	Берлин №
1. Портрет девочки	Портрет девочки № 1		
2. Натюрморт	Натюрморт в овале № 2		3
3. Натюрморт	(Графика) № 3	«Уголь», «Лак»	250, 251
4. Натюрморт	Супрематизм № 4	«Петрокоммуна»	2
5. Натюрморт	Натюрморт № 5	«Табачная конструкция»	
6. Петрокоммуна	Доска № 6	«Россия: Труд»	1

При сопоставлении каталога и списков содержания ящиков возвратившихся произведений, составленных при упаковке Терновцом, получается, что было перечислено 6 произведений, однако Альтману было возвращено семь[34]. Скорее всего две графические работы «Уголь» и «Лак» были учтены под одним № 3 и возвращались вместе в ящике № 17 с графикой и одним «армянским шелковым красным знаменем с вышивкой»[35]. Под № 4 у Терновца записана «Петрокоммуна», а под № 6 «Труд», что следует из определения «доска» и не противоречит размерам ящиков. К тому же «Петрокоммуна», скорее, попадает под определение «супрематизм», чем «натюрморт».

В списке отправленных из Венеции работ отдельно описанной «Табачной конструкции» нет. Произведения, не учтенные в каталоге выставки, как «Лес» Татлина, могли быть указаны «без номера», но все

33 В «Перечне главных работ» Альтмана Арватов указывает технику, в которой выполнены произведения, однако про «Табачную конструкцию» ничего не сказано [7, с. 74].
34 Расписка Альтмана о получении 30 января 1925 года в Москве семи работ. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 57. Л. 10.
35 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 115 об.

равно как-то описаны. Если предположение, что «Уголь» и «Лак» выставлены и упакованы под № 3 верно, то «Табачная конструкция» — это № 5 «Натюрморт», упакованный в ящик № 35 вместе с некрупными работами[36].

Решение использовать ресурс берлинской выставки было вынужденным: после 1922 года Попова живописью не занимались и не могла дать больших новых работ. Родченко представил что-то для осмотра жюри, но безрезультатно[37]. Выбор картин перекладывался на Бориса Шапошникова, который должен был в Берлине сам решить, что нужно выставить в Венеции, а в случае перегрузки павильона, организовать хранение на месте. Этим объясняется такая однообразность названий произведений — *Suprematismo* — так, по-видимому, Комитет решил трактовать «беспредметность» для итальянского зрителя. Для Поповой, Веснина, Родченко, Степановой определили максимальное количество работ, а уже в последний момент, фактически на ходу происходил отбор. Эти, берлинско-венецианские, отделили впоследствии от берлинских, и они возвращались уже после демонтажа павильона. Таким образом можно проследить по документам, о каких картинах шла речь[38].

Все пять работ Родченко определяемы:

№ 137. «Доска № 101». 1920. Дерево, масло. 42 × 24,5. Госфонд № 2118. Томский областной художественный музей.

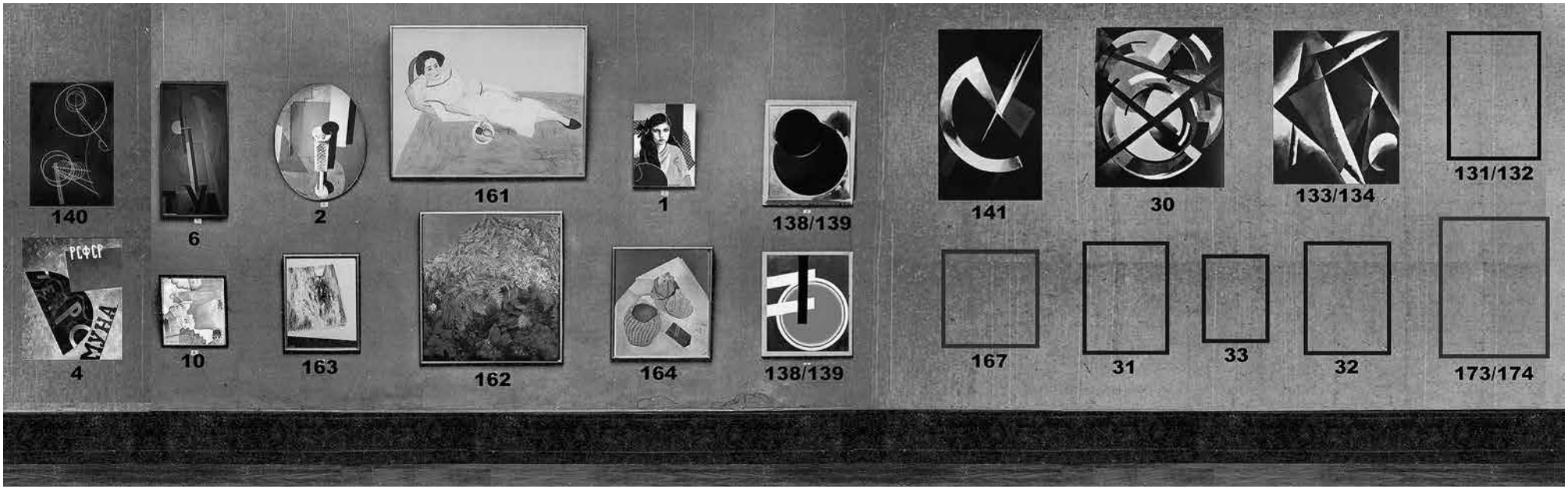
№ 138/139. «Конструкция». 1918. Холст, масло. 72 × 63. Госфонд № 2016 (№ 112). Дагестанский музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой.

№ 138/139. «Круг и плоскости». 1919. Холст, масло. 71 × 62, Госфонд № 1812 (№ 114). Национальный музей Украины, Киев.

№ 140. «Композиция 106». 1920. Картон, масло. 102 × 70. ГМИИ.

№ 141. «Композиция 86 (66). Плотность и вес». 1919. Холст, масло. 73 × 122. Госфонд № 2117. ГТГ

36 Ящик № 35: Этюды (масло) Крымова, графика Богаевского и один эскиз к «Фамире Кифареду» Экстер. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 118 об.
37 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 20.
38 Акт 544/56 о передаче картин, привезенных из Венеции, сделан в присутствии Штеренберга 10 января 1927. РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 54. Размеры, названия картин см.: РГАЛИ. Ф. 668. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 282; Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 127–129; Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 24. Л. 114.



11. Развертка экспозиции в малом зале павильона СССР. Левые течения

Факт, что две из них видны на стене Альтмана/Штеренберга, не исключает того, что еще какие-то работы могли быть на стене «Беспредметность»/Экстер. По логике развески Терновца еще как минимум по одной работе Родченко и Степановой должны были висеть вместе на стене «Беспредметности»[39].

О Степановой и Поповой из Госфонда из документов известно следующее: Степанова, № 2033, «Красное» или «Натюрморт», 1920, холст, масло 71 × 71; Попова, № 2668[40], «Конструкция» или «Живописная архитектоника», холст, масло 107 x 89 (ГТГ, холст, масло, 107 × 88). Еще три архитектоники Поповой, принадлежавшие автору, были получены ее братом[41]. Исходя из упаковки из Венеции, размеры двух композиций должны быть около 90 × 60 и третьей около 107 × 88. Никаких дополнительных сведений об этих произведениях нет, кроме того, что они должны отсутствовать в посмертной описи Л. С. Поповой, так как список живописных работ был завершен 22 июня 1924 года.

Новые работы этого направления могли быть отобраны в ходе «Выставки картин петроградских художников всех направлений» 1923 года [14.3]. В каталоге представлены «Световой этюд» Гринберга (№ 1250), «Тело земли» Ксении Эндер (№ 1232), «Зима» Марии Эндер (№ 1239), «Крестьянин» и «Крестьянская девушка» Шлейфера (№ 968, 972). Дымшиц-Толстая показала на выставке 10 подборов 1920–1923 годов (№ 1535–1544, стекло, дерево, краска) из которых, скорее всего, выбрали два.

39 Терновец вешал работы супругов рядом. Но если произведения Древина и Удальцовой близки по стилю, то символистскому Кузнецову кубистические работы Бебутовой подходят только по семейному признаку.

40 В Акте дан № 2658, однако это опечатка. Речь идет об «Архитектонике», № 2668. № 2658 — это картина Якулова. Композиция Степановой: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 113.

41 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 57. Л. 12.

Художникам левых течений — «супрематистам» — было выделено две стены и часть стены Сарьяна. Об этом свидетельствуют два натюрморта Бебутовой. Таким же предположением можно считать возможность повесить между Бебутовой и Сарьяном — Эндера и Дымшиц-Толстую, которые в меньшей степени подходят к группе Экстер, Поповой, Степановой, Родченко, Веснина, очевидно занимавших «супрематическую» стену.

Малевич

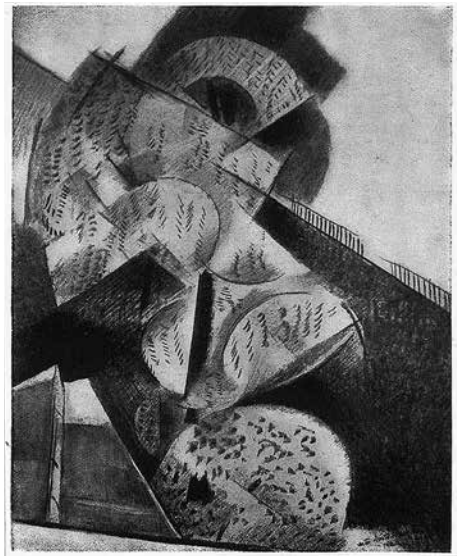
Участие Малевича заслуживает отдельного разговора. Малевич изначально входил в списки художников. 5 апреля на заседании Комитета Эфрос сообщил, что вещи Малевича отобраны в Ленинграде, но уже 12 апреля в протоколе очередного заседания Комитета записано «Заявление художника Малевича принять к сведению»[42]. Речь идет о недатированном заявлении, в котором художник поставил условие для своего участия в выставке — его работы должны быть выставлены все вместе и в определенном порядке. К заявлению прилагался план развески[43]. То есть Малевич писал свое заявление вслед за разговором с Эфросом, очевидно, не довольный его концепцией.

24 апреля Малевич отправил новое заявление:

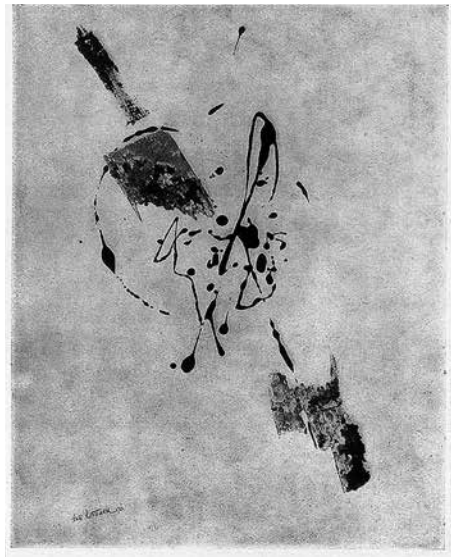
> *Сим заявляю, что я дал свои вещи на Венецианскую выставку, полагая, что как приглашенный, я думал, что вещи мои не надлежат жюри, сейчас же возникают сомнения в этом, в силу чего я посылаю свои работы лишь при условии не подвергать жюри ни по каким соображениям, т. е. ни потому что места мало на выставке ни по другим. Если мое предложение подходит Комитету, то прошу оставить работы, если нет, то прошу их немедленно выслать обратно для предстоящей выставки в Ленинграде*[44].

Это заявление написано чуть ли не сразу после того, как работы были отправлены в Москву. 25 апреля на заседании Комитета огласили

42 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 25, 29 об.
43 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 65. Л. 12, 13. Заявление не датировано, но с учетом поездки Эфроса, расчета времени на почтовую пересылку из Ленинграда по аналогии с последующим заявлением, расчета интервала между заседаниями, когда заявление было оглашено, Малевич мог его написать только между 28 марта и 2 апреля.
44 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 65. Л. 3.



12. Натан Альтман. *Уголь*. 1921
Бумага, древесный
Местонахождение неизвестно



13. Натан Альтман. *Лак*. 1921
Бумага, лак, береста
Местонахождение неизвестно

список прибывших из Ленинграда произведений, в котором перечислены все вещи Малевича. Снова, сделав два шага к участию в выставке, художник отступает на шаг назад и ставит условие. По-видимому, никто не уведомил его о решении Комитета от 8 марта: считать экспертизу (отбор), проведенную в Ленинграде, окончательной[45].

Выполняя первое условие Малевича, Терновец с большим удовольствием не включил его в экспозицию. Художник узнал об этом из письма Лисицкого, пришедшего в начале августа [22, т. 4, с. 298–301]. 13 августа Малевич лично явился в РАХН и оставил третье заявление, отменяющее первое: он согласен выставить «по техническим возможностям»[46]. Однако 14 августа ветер снова переменился — Малевич передумал. В письме Лисицкому он констатировал, что его работы,

45 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 12–14.
46 Докладная записка Шапошникова о приходе Малевича в РАХН: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 66. Л. 21; заявление — л. 22; письмо Малевича Шапошникову — л. 20.

«чтобы не скомпрометировать Кончаловского или вообще искусство Грабарей, сложены в кладовку», и просил организовать фотосъемку и публикацию [22, т. 4, с. 301]. Это не вся правда. В тот же день он написал еще несколько писем — одно из них, Б. В. Шапошникову, сохранилось и многое объясняет:

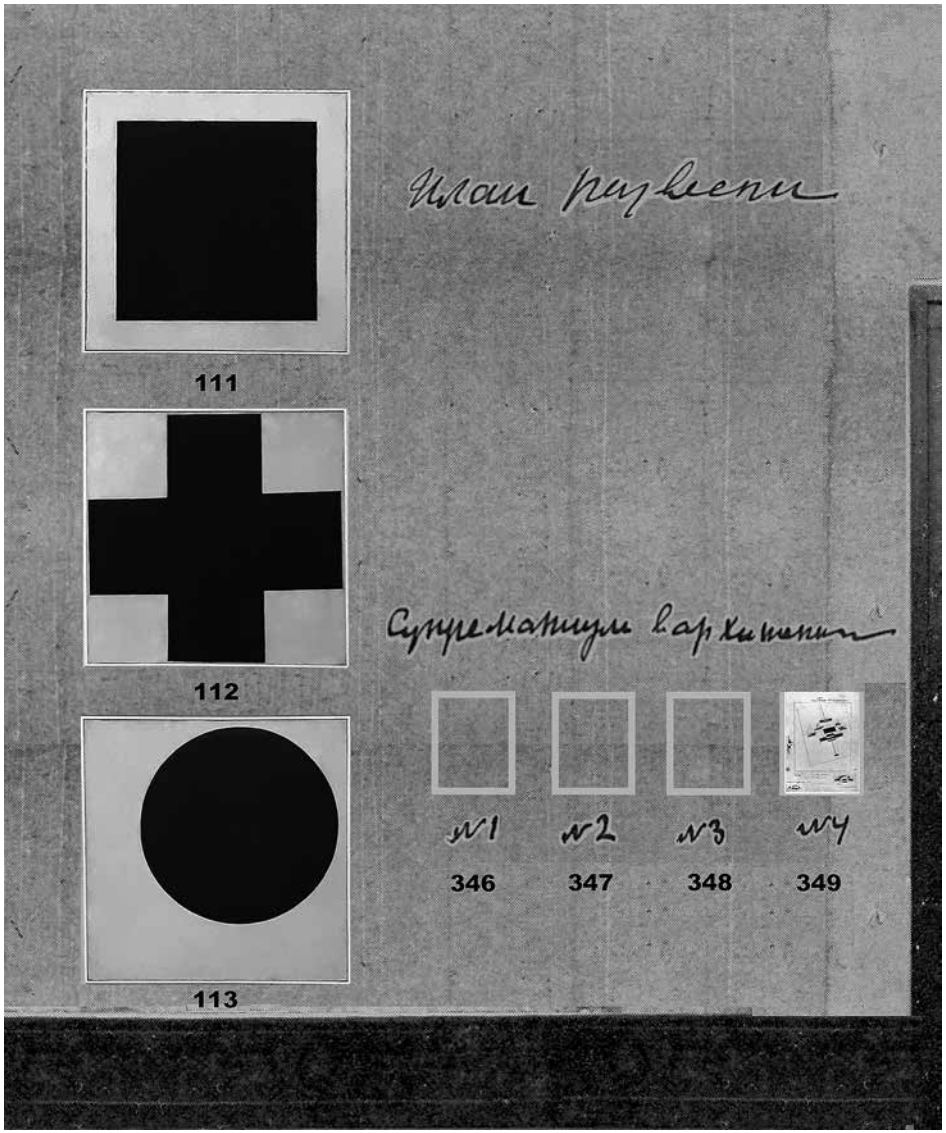
> *...Действительно на какой черт выставлять мне свои работы, когда уже вернисаж с генеральными представителями состоялся. ...Логика выставкома убийственная. ...Я посылаю доверенность Базельскому журналу a. b. c. что бы он их вытащил снял бы для себя то же напишу в Цюрих. Итак, прошу вас уничтожить мою записку, и передать выставкому, чтобы он их не выставлял совсем больше и больше дела со мной никогда не имел.*

Письмо было отправлено на адрес РАХН, то есть по месту работы Шапошникова. Просьба об уничтожении записки из уст руководителя советского учреждения, знакомого с делопроизводством, звучит неубедительно. Малевич вполне понимал, что его частное обращение станет официальным документом, пройдет через канцелярию и будет подшито к делу. Что и произошло: в списке цен на работы, цифры в графе «Малевич» перечеркнуты, и к ним сделана приписка: «вещей не выставлять, дать возможность двум лицам по доверенности фотографировать»[47]. Это полностью соответствует распоряжению художника, изложенному в письме Шапошникову.

Упоминания имени Малевича в итальянской прессе свидетельствуют о том, что его работы не были экспонированы. К примеру, Нино Барбантини называет имя походя, в ряду других художников, обозначенных в каталоге как *Suprematismo*:

> *...картины сторонников супрематизма состоят из геометрических поверхностей, из прямых и изогнутых линий, окрашенных по-разному: что-то похожее на то, что делал у нас Джакомо Балла. Малевич, Родченко, Веснин, Варвара Степанова — все сторонники супрематизма до самого конца* [38, p. 3].

47 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 66. Л. 20.



14. Развеска живописи и графики *Супрематизм в архитектуре*, согласно «плану развески» Малевича Графика № 4: *Будущие планиты для землянитов* Музей Стеделийк, Амстердам

Но эта статья вышла 21 июня, когда уже стало точно известно, что Малевич не был выставлен. Из текста Паладини понятно, что имена были вставлены автоматически — Малевич противопоставляется Малевичу:

> *Однако я могу сделать допущения для творений венгерского художника Мохой-Надя или русских Лисицкого и Малевича, но уж точно не для присутствующих здесь сторонников супрематизма. Супрематизм Экстер (включая картину «Конструкция цвета», которая является точной копией Леже), Малевича, Поповой, Родченко, Степановой, Веснина кажется мне абсолютно неубедительным, плохо прочувствованным по своему духу, с нулевой ценностью* [50, p. 25].

Неббиа упоминает Малевича вскользь, но, справедливости ради, ровно так же упомянут и Родченко, который был выставлен. Кальцини перечисляет названия графики Малевича, называя произведения картинами (*quadri*):

> *Это течение [супрематизм] основывается на двусмысленном базисе нелогичного и неясного национализма и формализма, о чем свидетельствуют сами названия картин, например Казимира Малевича: Supremo-planit, Chino-planit, Planit di aviatore, Planit di un sanatorio* [42, p. 191].

В отличие от каталога выставки, в трех списках Комитета по-разному, но более полно описаны произведения Малевича[48]. В первом рукописном варианте, сделанном, возможно, во время поездки в Ленинград и со слов автора, даны наиболее многословные, хотя и несколько сбивчивые определения работам. В нем фигурируют 3 картины и 5 графических работ, цены указаны приблизительно (500–700 рублей за живопись и 300–400 за графику). Второй список именуется Акт № 61. Он сделан без указания цен и дополнен одной графической работой. Названия стали четче. В итоговом машинописном списке отправки по Ленинграду цены даны по нижнему пределу первого списка, а названия еще сократились. Названия в каталоге станут еще менее информативными, хотя в данном случае сам автор уделял этому особое внимание. В апрельском

48 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 63. Л. 8, 12, 28.

Сравнительная таблица названий произведений Малевича

№ в каталоге биеннале	№ в плане Малевича	Три версии списков Комитета в хронологическом порядке
111. Супрематизм: квадратная форма	1. Супрематизм / беспредметность мировоззрения. Квадрат	Основная форма плоскости (квадратный вид) построена в 1913, х/м Основная форма плоскости (квадратный вид) — 1913 Основная форма плоскости
112. Супрематизм: форма креста	2. Супрематизм / беспредметность мировоззрения. Крестообразное пересечение двух плоскостей	Основная крестообразная форма пересечение двух плоскостей, построена 1913, м Основная крестообразная форма пересечение двух плоскостей Основная форма плоскость-круг
113. Супрематизм: круглая форма	3. Супрематизм / беспредметность мировоззрения. Круг	Основная плоскость (вид круга) — 1913 (масло) Основная плоскость (вид круга) Основная форма плоскость-круг
346. Супремо-планит	1. Динамическое построение плоскостей / форма будущего аэроплана	Динамический планит 1914 Динамический планит 1914. Рисунки Супрематический планит № 1. Графика
347. Кино-планит	2. Динамический архитектурный элемент форма AF	Эскиз кинопланита, объем 1924. Форма а I группа Кинопланит Кинопланит
348. Супрематизм в архитектуре	3. Общий вид формы AF в проекте «Театра движения» /кинематограф/	Эскиз кинопланита, объем 1924. Форма а I группа Супрематизм в архитектуре Супрематизм в архитектуре
349. Футуро-планит	4. Тоже — Динамический театр	Эскиз планита (дома) землянитов (модель форма АФ, 2 группа) Будущие планиты землянитов Будущие планиты землянитов
350. Планит летчика		Планит летчика (дом). Форма АФ, 1-я группа Планит летчика (дом). Форма АФ, 1-я группа Планит летчика
351. Санаторный планит		— Санаторный планит Санаторный планит

заявлении об условиях экспонирования работ Малевич сообщил точные сведения для каталога. Все работы маслом относятся к серии «Супрематизм/беспредметность мировоззрения»; а графика — «Супрематизм в архитектуре».

Обращают на себя внимание несколько деталей. Малевич в свойственной ему манере мистифицирует датировки создания супрематических работ, относя их к 1913 и 1914 годам. В первых списках понятие «планит» расшифровано как «дом», а из «Сведений для каталога» в заявлении это определение полностью исчезает. Вообще, названия, которые фигурируют в «Сведениях», были бы понятнее. Но они также свидетельствуют, что художник вольно обращался с определениями: эскиз дома будущего («Планит землянитов») превратился в «Динамический театр — кинематограф»[49].

В третьем списке № 346 по каталогу в своем названии имеет № 1, что также зафиксировано на плане.

Следует отметить, что названия, данные графическим работам для каталога, мало похожи на указанные в списках (№ 2). Не совпадают и определения форм (А или AF, как для № 3 «Кинематограф»).

Требовавший расположить все свои произведения вместе, Малевич, однако, не отмечает на плане две графические работы № 350 и 351[50]. Можно было бы предположить, что они не были отданы на выставку, но это не так. В описании упаковки на пути из Венеции оба номера записаны Терновцом в ящике 17 наряду со всеми остальными графическими работами Малевича. Названия этих работ не изменялись.

В «Сведениях для каталога» Малевич указал размеры, необходимые для экспонирования работ. Размеры картин довольно точны: 1½ × 1½ аршина или 1 × 1 м каждая. Для четырех рисунков, повешенных горизонтально в ряд, оговаривается общая площадь 1 ½ × 1 ½ аршина или 1 × 1 м. Серия из четырех рисунков, таких как известные «Будущие планиты для землянитов» (1924, 39 × 29,5, Музей Стеделийк, Амстердам) потребовала бы 1,5 м, что не соответствует плану. В любом случае на размещение работ потребовалось бы не два, а как минимум три метра стены.

49 Предположение, что № 2 и № 4 на плане и в списке Малевич поменял местами и планировал два кинопланита под № 3 и 4, не верно, так как в плане для № 2 и 3 оговорена форма AF, в то время как № 4 является AF 2 группа.

50 В письме Лисицкому от 6 сентября 1924 года Малевич говорит, что «просил для полной ясности выставить все мои работы в одном месте. Вот три черных на белом и (на) 5 к ним рисунках 2-я стадия развития Супрематизма» [22, т. 4, с. 304]. В итоге получается, что на плане Малевич указал четыре рисунка, в письме упомянул о пяти, а на выставку дал шесть.

> *Они сваливают вину на мой план, который являет собой развеску моих работ, и что Комиссия по развеске встала в затруднительное положение в том смысле, что по техническим условиям нельзя было выставить, а план заключался в том, что я просил для полной ясности выставить все мои работы в одном месте. Вот три черных на белом и (на) 5 к ним рисунках 2-я стадия развития Супрематизма. И вот представьте, это бы погубило Венецианскую выставку и нашу СССР*[51].

Повесить картины и графику, следуя плану Малевича, можно было бы только в Большом зале. По высоте три метровых картины вертикально могли поместиться только там. Однако крупные двухмерные монохромные формы были бы слишком тяжелым соседством практически для всех картин выставки, что неминуемо привело бы к тому, что устроителям пришлось бы жертвовать пространством или концепцией.

Красная армия

На венецианской выставке появилась новая по сравнению с Берлином тема — борьбы и сражений. В таком романтическом стиле она будет исполняться совсем недолго, и вскоре официальные предпочтения будут отданы суровой правде жизни социалистического реализма и классической жанровой живописи.

В начале марта 1923 года проходила выставка, организованная под эгидой АХРР. Посвященная пятилетию Красной Армии, она считалась «первым опытом объединения мастеров живописи и скульптуры разных направлений вокруг идеи художественного отражения эпохи пролетарской революции» [14.6, с. 1]. Эфрос наметил там 15 работ[52]. Было решено привлечь Музей Красной армии, то есть воспользоваться уже однажды отобранными экспонатами. «Произведения эти, как яркое

51 Малевич — Лисицкому, 6 сентября 1924 [22, т. 4, с. 307].

52 Все живописные работы из Музея Красной армии, кроме «Большевика» Кустодиева, написанного сильно раньше, и анненковских портретов Полонского и гигантского Троцкого, который еще не был закончен к марту, участвовали в этой выставке.

15. Развертка экспозиции в большом зале павильона СССР

отражение быта Красной армии в искусстве, отвечают одной из существующих задач выставки — показать воплощение советской действительности»[53]. Административная процедура получения разрешений оказалась довольно сложной. Комитет по очереди обращался на разные уровни военной иерархии, пока наконец не оказалось, что решение об участии в выставке должен был принять заместитель Председателя Реввоенсовета СССР Фрунзе. Выше в Красной Армии был только Троцкий.

Всего было получено 13 картин, 3 рисунка и одна скульптура. Четыре портрета изображают военных руководителей: портрет командарма А. И. Седякина[54] работы Чехонина, портрет командира-орденоносца Н. Н. Кузьмина работы Кустодиева и две работы Анненкова: портреты публициста В. П. Полонского и Троцкого. Полонский не был командиром, но возглавлял Высший военный редакционный совет, а до этого Политическое управление Реввоенсовета, то есть с 1918-го по 1926-й руководил отделом пропаганды в Красной армии. Центральное место безусловно отдано Наркому обороны, председателю Реввоенсовета Льву Троцкому.

Нет ничего удивительного в том, что главным, доминирующим произведением на выставке, устроенной для демонстрации нового советского государства, было изображение его нового вождя, каковым после смерти Ленина стал Троцкий. Огромный плакатный портрет показывает Троцкого в кульминационный момент выступления перед массами — посетителями выставки. В реальности он «обладал мастерством убедительного оратора; его речь имела ритм, драматическую силу и художественную структуру» [45, с. 32]. Так, по крайней мере, его описывает современник. Выбирая этот портрет и располагая его в центре всей экспозиции, организаторы декларировали величие победы революции, персонифицированное в одном человеке.

53 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 41.
54 Портрет Седякина не виден на фотографиях экспозиции.

Как всякая революция, Октябрьская нуждалась в героизации. Военная мифология переворота создавалась на глазах: залп Авроры, штурм Зимнего и даже совершенно штатский Ленин на броневике очень скоро стали частью коллективной памяти. Перманентная революция, о которой заявлял Троцкий, требовала постоянного напряжения даже в мирное время и напоминания о существовании врагов вокруг. Так в будничную жизнь вошли и надолго остались френчи, сапоги и фуражки, а в советской символике к серпу и молоту в 1923 году добавилась красная звезда — символ Красной армии. Отобранные для венецианской выставки картины на военную тематику, показывающие Красную армию в дни мира и войны, демонстрировали западному зрителю героические будни, ту легенду, в которую в СССР уже безусловно верили. Символично, что рядом с Троцким размещен портрет Вячеслава Полонского, они смотрят в одном направлении — организатор Красной армии и ее агитатор.

Почти все портреты на выставке были выполнены в 1923 году по заказу Комиссии по подготовке 5-летнего юбилея Красной армии и основания картинной галереи в Музее Красной армии. Комиссию возглавлял Полонский, вероятно, он сам и выбирал исполнителей. В договоре с Анненковым оговаривается не только срок окончания работы, который, кстати, не был выполнен, но и размер будущего полотна: 4 с четвертью аршина в высоту и 3 аршина в ширину (300 × 215 см).

Архивные документы не содержат имен протагонистов Чехонина и Кустодиева. В списке передачи экспонатов из музея на выставку названия картин представлены так: «Портрет коменданта Петроградского укреп. района Седякина» и «Портрет бывшего комиссара 6-й армии Кузьмина»[55]. Идентифицировать на чехонинском портрете Александра Игнатьевича Седякина, руководившего подавлением Кронштадтского мятежа и потом возглавившего оборону Петрограда, было нетрудно. Определить комиссара Николая Николаевича Кузьмина помогли два ордена и красноармейский шлем. По-видимому, фотография венецианской экспозиции — единственное сохранившееся изображение работы Кустодиева. (Ил. 16.) Его герой все тот же — хозяин своей земли, только теперь на нем не купеческая фуражка, а буденовка. Даже на изображении такого плохого качества видно большое портретное сходство. Фотография (ил. 17) была сделана до апреля 1919 года, когда Кузьмин был

55 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 61.

16. Борис Кусодиев. *Портрет Н. Н. Кузьмина*. 1922–1923
Местонахождение неизвестно

17. *Н. Н. Кузьмин*. Около 1919
Фотография

награжден первым орденом Красного знамени. Кустодиевский портрет писался после августа 1922 года, когда случилось второе награждение, но до марта 1923-го, когда он был показан на выставке. Полонский, выбирая исполнителя портрета, ориентировался на типаж Кузьмина, и авторство Кустодиева не случайно.

Судьба портретов из Музея Красной Армии повторяет судьбу их героев. Как это было принято, вслед за объявлением врагом и шпионом, следовала расправа над человеком и памятью о нем. Из музеев и библиотек изымались картины и книги, фотографии ретушировались, история переписывалась. Портреты расстрелянных в 1938 году Седякина и Кузьмина утеряны. Вячеслав Полонский умер в 1932-м своей смертью, и в случае этого портрета, крамольным оказался его автор. Вероятнее всего, одновременно с изъятием портрета Троцкого, был списан и второй портрет Анненкова, который к тому моменту уже потерял статус «советского художника за границей» и стал «троцкистом» и эмигрантом. Увы, на оба вопроса, казавшихся Франческо Сапори риторическими, советская реальность дала отрицательный ответ. «Верю,

в то, что эта картина не будет забыта... Останется ли это свидетельством истории Красной армии? Или останется произведением искусства? Не нужно быть пророком, чтобы положительно ответить на оба эти вопроса» [53, p. 242].

Безусловная лояльность

В 1924 русское искусство могло быть представлено не только советскими, но и русскими художниками, живущими за границей. Хотя в действительности в СССР четко проводили грань между своими и чужими «заграничниками».

Еще 15 января 1924 года в РАХН было отправлено Постановление закрытого заседания Президиума Коллегии Наркомпроса о возможном участии в выставке русских художников, живущих за границей, если они являются политически нейтральными. РАХН предлагалось выработать список для утверждения выше[56]. 21 марта такой список представлен в РАХН Комитетом Русского отдела. В него вошли Григорьев, Бакст, Стеллецкий, Анисфельд, Яковлев, Шухаев, Шагал, Кандинский, Гончарова, Коровин. Однако несколько дней спустя, на заседании Художественного совета Луначарский лично внес ясность в этом вопросе: «Приглашать слабых заграничников не имеет смысла; приглашать сильных — опасно и невыгодно. Как бы ни получилось конкуренции между русскими художниками, живущими за границей, и художниками, оставшимися в России. Эмигрантская критика не преминет воспользоваться этим противоположением... Мы можем желать участия только художников крупных и стоящих на нашей платформе»[57]. Решено считать возможным участие лишь тех находившихся за границей художников, которые сохраняли все время безусловную лояльность по отношению к Советской России и притом ограничиться лишь их работами высокого качества.

Безусловная лояльность обеспечивала художникам на этом отрезке времени еще и билет в Европу. Так уехали Альтман, Лисицкий и Шагал. Показательно, что в споре о заграничных участниках Штеренберг «поддерживает приглашение Шагала, но против Григорьева и вообще эмигрантов»[58]. Получается, что Штеренбергом и окружающими в 1924 году

56 РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Ед. хр. 173. Л. 22.
57 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 54. Л. 3.

Шагал воспринимался не как эмигрант, а как художник в творческой командировке.

На выставку в Венецию смогли выехать из СССР Александра Экстер, Юрий Анненков, Мартирос Сарьян и Петр Кончаловский[59]. Кроме последнего, все покидали Россию налегке и, наверное, никто не представлял, как может сложиться его дальнейшая жизнь.

Для того, чтобы получить разрешение на выезд и заграничный паспорт, нужно было иметь в придачу к безусловной лояльности начиная с 1917 года достаточную необходимость поездки и высокого поручителя.

Официальный теплый прием выставки Красного Креста, в лице хвалебной статьи Луначарского в Известиях 27 марта [18], по-видимому, сделал возможным обращение основных художников, участвовавших в ней с персональной просьбой и поручительством. Лентулов, Рождественский, Куприн, Осмеркин, Кончаловский и др. обозначили себя как «группа художников Выставки Картин Красного Креста (бывш. Бубновый Валет)» и фактически попросили включить Д. Т. Камышева в состав делегации. Прежде, чем перечислить его профессиональные качества, художники поручились за лояльность по отношению к СССР.

Анненков обратился к своему протагонисту — Председателю Реввоенсовета Льву Троцкому[60]. Экстер выехала видимо, как технический работник выставки, решение о командировании ее в Венецию было принято на заседании Комитета 10 мая[61]. Вероятно, ей оказал содействие лично Луначарский. Сарьян смог не просто попасть в члены делегации, но и получить ежемесячное содержание, суточные, подъемные и оплаченный транспорт[62].

Петр Кончаловский ехал в Европу надолго и основательно. Его поездка была решена вне зависимости от Венецианской выставки. «Расставшись с педагогикой Кончаловский с особой радостью воспользовался

58 Там же.
59 Тем же летом эмигрировали А. Бенуа и М. Добужинский и под предлогом лечения жены уехал Петров-Водкин. После нескольких тяжелых месяцев в Париже последний вернулся на родину. Впрочем, каждый отъезд неофициально воспринимался как окончательный. Едкий на замечания такого рода Малевич писал Лисицкому: «Поздравляю Запад с Бенуёй, Бразом, переехал и совсем, с Водкиным не дождался водки, Добужинским, Кончаловским, Экстер и другими. Остаются Р (Родченко?) и Татлин». 8 декабря 1924 [22, с. 307].
60 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 11.
61 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 42.
62 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 43.

возможностью поехать в Италию...» [24, с. 90]. На заседании Комитета 15 марта в присутствии Луначарского он предлагает присоединить свои произведения «к выставочным экспонатам в более увеличенном размере, ввиду предполагаемой им после Венеции организации выставки его произведений заграницей». 5 апреля ему дадут ответ, что Комитет согласен взять на себя перевозку и упаковку его вещей совместно с выставкой, но за счет художника[63]. В итоге в Венецию отправились помимо 13 живописных работ по каталогу еще 60[64]. Весной 1925 года на персональной выставке в Париже[65] были выставлены 68 произведений, созданных с 1910 по 1924 год. Прием выставки был холодным, критики ее не заметили, а в колонке, появившейся в разделе «прочих малых выставок» (*Parmi les petites expositions*) газеты *Comædia*, даны не комплиментарные сравнения: «Если бы Кончаловский выставился на Осеннем салоне, и если бы одну из его больших картин повесили между холстов Левейе и Бара-Левро[66], например, мы бы спокойно прошли мимо, не заметив ничего необычного... Он настоящий художник без сомнения, но не стоит искать у него оригинальности. Он дилетант, разнообразный и меняющийся, и почти всегда приятный взгляду» [46, p. 4]. Из Парижа Кончаловский съездил ненадолго в Лондон. Однако и там небольшая выставка не дала результатов, и к осени 1925 года художник вернулся в Москву.

Сарьян вернулся сразу по окончании выставки. Анненков и Экстер оставались советскими художниками в творческой командировке.

Экстер

Александра Экстер, как и Малевич, была включена в списки участников на всех этапах отбора сразу в двух категориях — живопись и театральные работы.

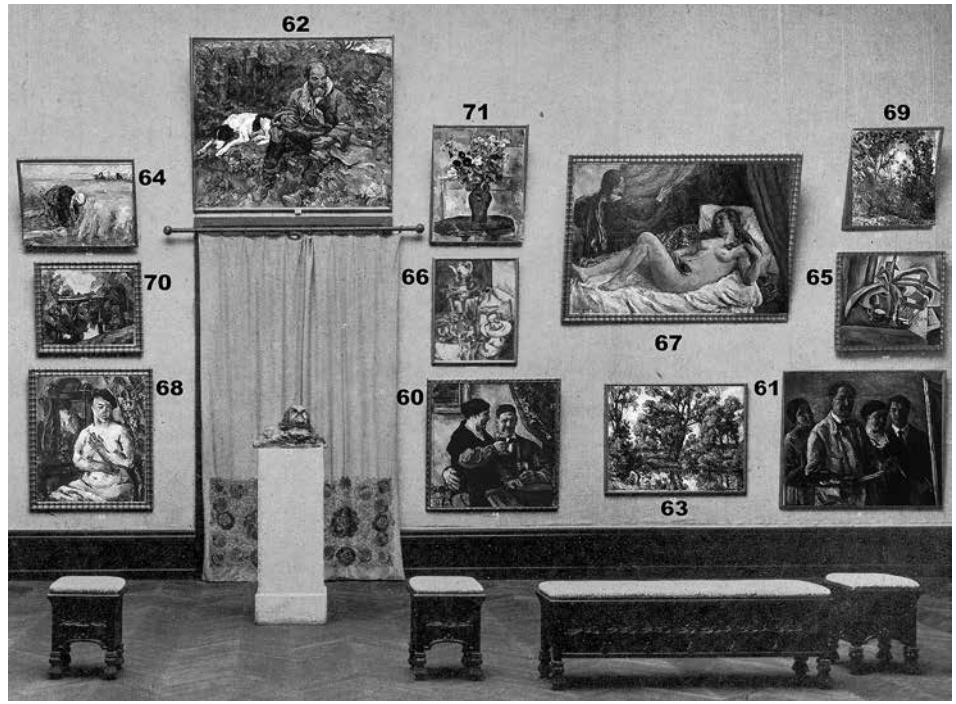
В начале марта, когда обсуждали кандидатов для выполнения плаката выставки, Экстер была названа первой среди других художников

63 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 18, 27.

64 Список отправки в Венецию см.: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 63. Л. 20 (произведения по каталогу № 149–181), 26–27 (картины вне каталога выставки № 341–400).

65 Выставка проходила в зале Профсоюза коллекционеров и дилеров редкостей и искусства (Chambre Syndicale de la Curiosité et de Beaux-Arts; 18, rue de la Ville-l'Eveque) с 4 по 19 марта 1925 года.

66 Андре Левейе и Жорж Бара-Левро позже вошли в список «малых мастеров живописи» (*les petits maîtres de la peinture*), составленный Ж. Шюрром и П. Кабаном для *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820–1920* (1996).



18. Фрагмент экспозиции в большом зале с работами П. Кончаловского

для приглашения к участию в конкурсе на исполнение заказа. Месяц спустя, 5 апреля, Комитет рассмотрел эскизы плакатов — совместной работы Экстер и Мухиной. Было сделано три плаката: первый — с коллажем из фотографий, второй — с красной башней, третий — с розовой башней и носом гондолы. Комитетом были утверждены два: розовый купол собора и синий лев Марка, пересеченный красной диагональю кремлевской башни, и с розовой башней. 25 апреля Художественный совет во главе с Луначарским остановил свой выбор на том, где изображены диагонально расположенная красная кремлевская башня и купол венецианского собора[67].

67 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 54. Л. 6.

На фотографии из архива Бориса Терновца хорошо видны все три плаката. (Ил. 19.) За работу художницы получили 100 рублей на двоих[68]. Плакаты с указанным авторством публикуются впервые. Эта находка имеет значение для понимания творчества Экстер.

Все предложенные Экстер живописные и театральные работы были утверждены еще в конце апреля, но неожиданно 3 мая на заседании Комитета объем работ художницы существенно увеличился. В список включили 2 серии театральных рисунков из берлинской выставки и серию однородных театральных работ, находящихся в Москве. Но главным сюрпризом стало предложение выставить огромное панно «Венеция»[69]. Остается загадкой, где его собирался разместить Эфрос, с учетом размеров панно и нехватки места в павильоне. Не было никакого повода его брать, кроме его названия — «Венеция». Стилистически оно не соответствовало современному творчеству Экстер, отсылало к ее работам 1918 года. В любом случае панно было отправлено на выставку, но показано быть не могло. Чтобы его разместить, нужно было бы жертвовать целой стеной. Длина панно составляет почти 6 с половиной метров и есть только четыре стены, куда бы оно вместилось: одна стена Большого зала (около 11,90) и три стены Малого (две торцевые 6,90 и 10,70). Три стены сфотографированы полностью, а центральная часть четвертой видна через дверной проем. Нет никаких сомнений, что панно не было выставлено[70].

После выполнения своей миссии на выставке Экстер осталась в Италии. 14 октября она попросила принадлежащие ей четыре картины

68 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Протокол 3 пункт 10г., Протокол 7 пункт 9, Протокол 10. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 12. Л. 16. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 63. Л. 8.

69 В. Барнетт [39, p. 470] ошибочно полагает, что выставленная в Венеции под № 34 *Venezia. Panello decorativo* и берлинская № 33 *Venedig* — это одна и та же работа. «Венеция» из Берлина опубликована в каталоге. Общеизвестно, что она была тогда же куплена и ныне находится в Музее современного искусства в Стокгольме. Декоративное панно, как это следует из названия, это совершенно другой тип произведения. Кроме того, согласно архивным документам панно было привезено из Москвы, увезено обратно и ныне выставлено в Третьяковской галерее.

70 Г. Коваленко в своей монографии об Экстер [16, с. 101–111], проигнорировав тот факт, что панно было привезено из Москвы (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 63. Л. 10, № 575; отправка: л. 21, № 192), предположил, что оно было создано в Венеции, по размеру стены павильона, и даже разместил его «в окружении театральных работ». К сожалению, автор не учел не только факт доставки из Москвы и стилистическое несоответствие картины 1924 году, но и физические возможности: Экстер оказалась в Венеции к 1 июня, а к 14-му выставка практически была смонтирована. Панно нельзя было ни написать в Венеции, ни повесить на стену.

19. Фрагмент групповой фотографии членов Комитета с плакатами Экстер–Мухиной. РГАЛИ. Ф.2701. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 11

по окончании выставки прислать в Милан «ввиду моего пребывания в Италии»[71]. Панно, находившееся в ее собственности, художница прислать не просила. В принадлежности панно сомнений нет — Комитет просил Экстер предоставить его для выставки. Факт отправки в Москву показывает, что будущее еще представлялось весьма туманно, забирать и хранить большой рулон не стоило. Решение об окончательной эмиграции, возможно, еще не было принято.

К сожалению, не существует фотографии стены с беспредметной живописью. Единственное изображение картины Экстер опубликовано Неббиа [48, p. 163], однако, списки приема произведений на выставку и отправки в Венецию могут дать некоторую информацию о других номерах. И хотя все четыре композиции проходят по разделу «живопись», только «Цветовая динамика» отмечена как живопись маслом. Остальные три приняты с отметкой «акварель», которую следует понимать как «не масло». Это подтверждается также ценообразованием.

71 РГАЛИ. Ф. 2701. Оп. 1. Ед. хр. 146. Л. 1.

Сначала на «Цветовую динамику» было заявлено 1000 рублей, в то время как «Конструкция цвета», «Цветовая ритмика» и «Конструкция формы» были оценены в 300 и 200 рублей. Для сравнения, за декоративное панно Экстер хотела получить 2000 рублей, а за рисунки по 100[72]. Поскольку в списках для определения техники использовали только две дефиниции: масло и акварель, то в случае Экстер можно с уверенностью утверждать, что № 30 «Конструкция цвета», № 32 «Цветовая ритмика» и № 33 «Конструкция цвета» — это темпера небольшого размера[73].

Итальянские критики не оставили каких-либо подсказок для понимания, что именно было выставлено. Основное внимание уделялось театральным работам, произведшим большое впечатление. Обращает на себя внимание наблюдение В. Паладини, отметившего большое сходство «Конструкции цвета» с картинами Ф. Леже. Даже оставаясь в изоляции после 1914 года, Экстер, верная последовательница французской школы, продолжала интуитивно двигаться в том же направлении, что и ее наставники и друзья в Париже. Замечание Паладини следует дополнить: в своей работе Экстер воспроизводила формы, сходные с Леже, в цвете, подобном Делоне. Однако это было совершенно самостоятельное, а в период 1915–1920 годов еще и изолированное творчество.

Анненков

Юрий Анненков проявил необычайную осведомленность в делах РАХН. Его обращение к Троцкому с просьбой о поездке на выставку было сделано еще до того, как что-то вообще было решено. «В списке экспонатов, утвержденных Академией, значится и моя фамилия». Но в январе еще не было утверждено или составлено никаких списков![74]

72 В списке отправки цена за панно выглядит как 200, но это опечатка. Последний, третий ноль отсутствует, однако 2 смещена вправо, в столбец тысяч, если сравнивать со столбцами сотен в ценах выше. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 63. Л. 8, 20, 21. Во второй версии списка «Цветовая динамика» дополнена пометкой «не продается».

73 А. Наков необоснованно предположил, что «Конструкция» (89,8 x 89,2, Музей современного искусства, Нью-Йорк) участвовала в Венецианской выставке. Основанием для этого, как объясняет Ж. Шовлен [43, p. 234], было то, что она видна на фотографии стены в студии художницы в Париже. Во-первых, это противоречит архивным документам, так как «Конструкция» выполнена маслом. Во-вторых, следует учитывать, что Экстер не уезжала в эмиграцию и фактическая связь с родиной у нее не прерывалась еще несколько лет. В 1927 году она участвовала в выставке в Москве. Экстер продолжала получать свои вещи еще какое-то время, как и, например, Гончарова и Ларионов.

16 января он написал объемное личное письмо второму лицу в государстве, содержавшее изложение его заслуг перед революцией, уверения в благонадежности и верности ее идеям. В действительности никто в этом не сомневался и, когда неделю спустя умер Ленин, Анненков был вызван персонально для снятия маски и зарисовок. Необходимость своей поездки в Европу он объяснял тем, что художник не должен жить в отрыве от центров культуры. Если бы средства ему позволяли, он выехал бы в Венецию за свой счет, но, к сожалению, это, по его словам, было невозможно[75]. Как петербуржец в Москве, не имеющий других высоких знакомств, он просил помощи у Троцкого. «Вопрос о командировании меня в Венецию вряд ли может самостоятельно возникнуть в недрах Академии Художественных наук». Двумя днями позже Президент РАХН Коган получил копию письма Анненкова в сопровождении записки Троцкого «Судите сами, в какой мере осуществимо желание т. Анненкова».

На следующий день, 19 января, Когану пришло информационное письмо из Комиссии Заграничной помощи ЦИК с постскриптумом, написанным от руки. В нем тоже говорилось о ходатайстве художника Анненкова и было приложено его письмо к Ольге Каменевой.

Однако на рукописи письма Когана к Иорданскому, отправленному 16 января, записаны фамилии, совпадающие с будущими членами выставочного Комитета, которые планировались для поездки в Италию: Кондратьев, Эфрос, Виппер, Терновец, Шапошников или Сидоров. Далее под списком подведена черта и отдельно записан Анненков. Можно сделать вывод, что письмо Троцкому Анненков написал, поговорив с Коганом заранее. «В недрах Академии» он тоже хорошо ориентировался. Кроме того, что сам жил в здании РАХН, в комнате на первом этаже.

Итальянская критика о работах Анненкова писала много и хорошо. Стиль художника, определенный как смесь футуризма и реализма с некоторыми элементами кубизма [44], вызывал радостное узнавание

74 Здесь и далее: РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56. Л. 10–14; вызов Анненкова в Кремль — л. 24, черновик Когана — л. 56 об.

75 Анненков несколько преувеличил свое бедственное положение. Весь последний год он работал на заказ, и за один только «портрет Троцкого» ему было заплачено 300 рублей. Одновременно с этим он оформил «Приказ Реввоенсовета» [4], выполнил и продолжал принимать заказы на многочисленные портреты. Однако его интересовал не столько финансовый вопрос, сколько высокое покровительство в таком деле, как получение выездных документов.

и нравился. Так, Уго Неббиа увидел в работах «молодого художника»[76] достойную иллюстрацию принципов «пластического динамизма» Боччони:

> *Анненков очевидно являет собой компромисс между кубизмом и ... реализмом... Более того... его картины помогают нам преодолеть этот компромисс, где кубистическая декомпозиция сделанная на пересечении и прозрачности плоскостей и цветов, согласно концепциям пластического динамизма, и особенно в том, как они выражены, иногда напоминают, что когда-то было так дорого нашему Боччони, или, скорее, что гармонизирует их с натурализмом и с нормальной выразительной энергией наиболее значительных частей его портретов* [48, p. 162].

Это определение в полной мере относится к «деликатной, небольшой композиции “Весна”» (*Primavera*)[77].

76 «Молодым одаренным человеком, который еще принимает за чистую монету все постулаты кубизма», называет Анненкова и Ф. Сапори [53]. Такая неожиданная оценка «молодости» художника 1889 года рождения связана, скорее всего, с его полной неизвестностью и очень скромной выставочной историей, несмотря на возраст (Анненков — ровесник Альтмана и Поповой, на три года младше Фалька и всего на два старше Родченко, однако, никто их так не назвал бы. Внешне он также мало соответствовал образу «молодого художника»). Даже на родине его популярность была связана прежде всего с графикой: книжной и журнальной, театральными работами, а последние годы — с оформлением пролетарских праздников и приобретенным статусом придворного портретиста. Но эта известность была весьма однобока, и итальянская критика увидела в нем начинающего художника, проходящего стадию влияния кубизма. «Это художник, обладающий инстинктивными качествами для создания хорошей живописи, и, если в результате он поймет, что движется назад, и встанет на истинную живописную дорогу, он сможет следовать ей с положительными результатами» (Панзини) [51, p. 8]. «Портрет Троцкого очевиден в некоторых частях до банальности, и в деталях холодно кубистичен» (Барбантини) [38, p. III]. Эти оценки рифмуются с русской критикой [10, с. 82; 32, с. 109] И. Обухова-Зелиньская утверждает, что к 1924 году «российская известность Анненкова достигла своего апогея и его работы экспонировались на всех основных выставках в стране и были представлены в Берлине» [24, с. 62]. Это большое преувеличение. Действительно, художник участвовал в берлинской выставке и парижском Салоне, однако на Салоне 1914 года была выставлена ученическая еще работа, а в Берлине он был представлен достаточно скромно: одной работой маслом № 4 «Лес» и графической № 252 «Читающий человек» при очень широком отборе из большой массы художников. Участие художника во внутренних выставках ограничивалось появлением раз в год у Добычиной (1916, 1917, 1918), на «Мире искусства» (1922), на IV выставке АХРР с серией политических и военных деятелей, сделанной на заказ.

77 Выставленная в Венеции версия «Весны» не сохранилась. Для реконструкции использована акварель, опубликованная в «Портретах» в 1922 году [3].

Палладини, высказывается практически в унисон:

> *Этот художник искусно использует такие приемы Боччони, как «взаимопроникновение плоскостей» и «силовые линии», демонстрирует мастерство большого рисовальщика и способности работы кистью и углем, которыми художник владеет в совершенстве. Здесь уместно сказать о создаваемом «динамизме», идущем в данном случае, не от движения или неуловимых импрессионистических колебаний воздуха, но от самого построения фигуры* [50, p. 12].

«Портрет Троцкого» безусловно произвел особенное впечатление. «Одного гигантского портрета было бы достаточно, чтобы сделать нынешнюю выставку незабываемой» [52, p. 3]. Исполинская фигура возвышается над городом с дымящими заводскими трубами. Следуя традициям футуризма, Анненков зашифровывает в портрете несколько символов — знаков времени. Справа от фигуры видна Шуховская башня, «радиорупор революции», чье строительство закончилось в конце марта 1922 года. Авиация — самый передовой вид техники, стремительно развивалась с 1920 года. Наконец в 1923-м кружение советских самолетов в небе стало реальным. Летом совершили полеты первый советский истребитель и первый планер, а в октябре — первый самолет конструкции Туполева.

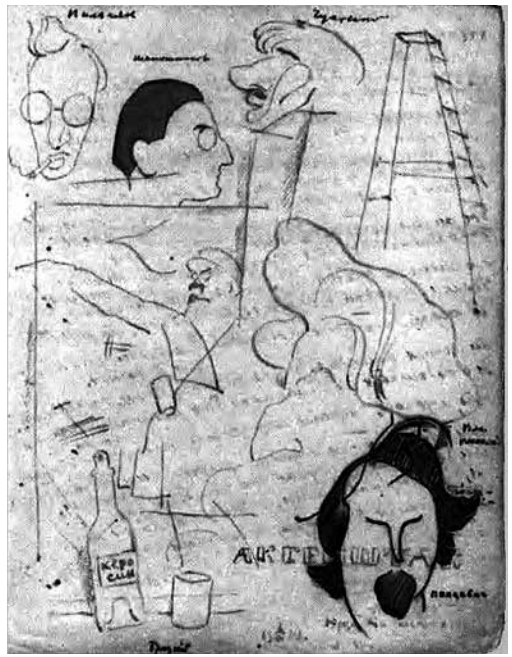
Портрет был заказан Анненкову в январе 1923 года к пятилетнему юбилею Красной армии, тогда же художник приехал из Петрограда в Москву[78]. Он, несомненно, поддался обаянию Троцкого, который уже прочно вошел в революционный иконостас новых божеств. Понимая масштабность проекта и режиссируя производимый в будущем эффект, Троцкий отказался позировать в военном, то есть в той повседневной одежде, которая была неотъемлемой частью его образа. Мифологического вождя Троцкого нужно было представить в некоем новом облачении, и он предложил Анненкову сделать эскиз. Футуристический костюм Троцкого для портрета, «одежда революции», прекрасно отвечала задачам художника и очень шла его герою. Троцкий оценил свой образ как трагический и остался доволен.

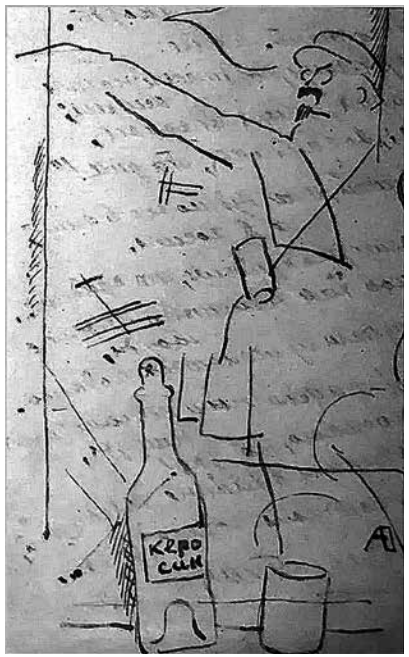
78 Анненков описывает работу над портретом в главе «Лев Троцкий» мемуаров «Дневник моих встреч» [6, с. 284–311].

20. Лев Троцкий и Юрий Анненков
Весна 1923. Фотография [28]

Работа над портретом продолжалась всю весну, что имело неожиданное отражение в домашнем альманахе Корнея Чуковского — «Чукоккале». Рисунки Анненкова и комментарии к ним, сделанные 2 и 3 марта 1923 года (ил. 21–22), иллюстрируют какой-то момент в студии художника, где стоит громадный холст, для работы с которым требуется высокая лестница, разобранная рядом. Перед портретом — стакан и бутылка керосина, необходимого художникам растворителя; вокруг него расположены пять шаржей на В. Полонского, Б. Шапошникова[79] и др., которые и оставили комментарии. Набросок портрета Троцкого довольно точно повторяет композицию картины, несмотря на масштаб. Анненков серьезно относился и к работе, и к своему персонажу.

В 1926 году Государственное издательство выпустило сборник репродукций Анненкова размером 56 × 49 см, под названием «Семнадцать





21–22. Рисунки Юрия Анненкова
из домашнего альманаха *Чукоккала*
2–3 марта 1923

портретов», куда вошли два портрета Троцкого, в том числе и вариант того, что был показан в Венеции. (Ил. 23–24.) Луначарский написал предисловие к книге. Описывая работу Анненкова[80], он подчеркивает

79 В комментарии к этой записи «Чукоккалы» [36, с. 190] ошибочно назван военачальник Борис Михайлович Шапошников, в то время как Анненков изобразил художника и критика Бориса Валентиновича Шапошникова, узнаваемого по характерному профилю и прическе, и входившему в этот круг. Реплику, что он «возвышается над Троцким», не стоит понимать буквально в военно-иерархическом смысле. Троцкий был вторым лицом в государстве и ассоциировался не только с Красной армией.

80 «Это словно не портрет Троцкого... Нет здесь уже ни капли ни доброты, ни юмора, здесь даже как будто мало человеческого. Перед нами чеканный, гранитный, металлически-угловатый образ, притом внутренне стиснутый настоящей судорогой воли. В профильном портрете, родственном известному монументальному анненковскому портрету т. Троцкого, к этому прибавилась еще гроза на челе. Здесь Троцкий угрожающ. Анненков придал Троцкому люциферовские черты» [6, с. 290]. (Ил. 23.)

демонизм образа Троцкого, в то время как сам художник в этот момент действительно создает образы демонов: в 1926 он работал над костюмами для фильма Ф. В. Мурнау «Фауст».

Если пластическое решение портрета было знакомо итальянской публике, плакатная манера подачи центральной фигуры должна была раздражать[81]. Советский зритель напротив, за годы Гражданской войны и советской пропаганды к такому типу изображений привык. Знаменитый плакат Моора «Будь на страже» был в 1922 году был опубликован В. Полонским, вторым протагонистом Анненкова, в антологии плакатов времен гражданской войны [27, с. 46]. По ним можно составить представление о сложившейся к 1924 году советской иконографии. Сам Анненков использовал похожие композиционные приемы в своих графических работах (например, рисунок для «Приказа Реввоенсовета»).

Только левому критику из газеты *L'Ordine Nuovo* в портрете Троцкого не хватило эмоций. Отдавая дань безусловной силе производимого работой впечатления, он хотел большего:

> *Нам нужен признак страсти, которая должна быть в этом человеке, признак любви к борющемуся пролетариату, ненависти к врагам — чувствам столь живым и потому так ощущаемым, которые становятся очевидными даже при чтении произведений Троцкого. ... Лев Троцкий — больше, чем организатор армий и поставщик военного снаряжения... он с энтузиазмом отправлял на смерть или к победе тысячи и тысячи людей. То, на что он способен, — это благодаря той страсти, которой он горит. Страсти, которую мы тщетно ищем в живописи* [47, pp. 41–42].

Не сохранилось цветного изображения портрета Троцкого, поэтому так ценна любая информация о цвете, которую можно почерпнуть из критических статей. «Внизу картины... металлическое ощущение ... прерывается зелеными вспышками света; на заднем плане небо разбито на плоскости, как от циклона или от движения бороздивших его

81 Паладини: «Что в определенном смысле не нравится, так это некоторый плакатный характер, который дает диспропорция трех элементов: фигуры, мастерских, неба. Я считаю, что на это повлияла некая пропагандистская функция, которую должна была выполнять картина» [50, p. 13].

82 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 57. Л. 25, 34; РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 110.

23. Юрий Анненков. *Портрет Льва Троцкого.* 1923–1924
Фрагмент
Местонахождение неизвестно

24. Юрий Анненков. *Портрет Льва Троцкого.* 1923
Ил. из кн.: *Анненков Ю.* Семнадцать портретов. М.: ГИЗ, 1926

самолетов с красной звездой на крыльях» [50, p. 13]. Троцкий изображен в профиль на фоне развивающегося, очевидно, красного флага. Он заметен и на схематичном изображении из «Чукоккалы».

Все выставленные произведения, принадлежавшие Юрию Анненкову, — живописные работы № 8 «Портрет Тихонова» (частное собрание), № 9 «Весна» (синтетический пейзаж, местонахождение неизвестно) и графика: № 205 «Натюрморт с вставками из дерева», № 206 «Модель» и № 207–211 «Натюрморты» были получены художником в Венеции после окончания выставки. Об этом неоднократно в разных отчетах сообщал Борис Терновец, и этих произведений нет в списках вернувшихся в СССР работ[82].

Реконструкция и статистика

Трудно восстановить небольшие стенки прохода из большого зала в малый. На фотографии стороны, отмеченной у Терновца, как «Крымов», можно различить 6 работ. Это могли быть все 6 номеров Крымова

по каталогу, но определить их не представляется возможным. Из них в Венеции были опубликованы только проданные «Купальщицы». «Ветреный день» — это не «Ветреный день. Бык» из ГТГ, так как к тому моменту он уже поступил в Музейный фонд, а все работы выставлялись автором. Под «Деревенский вид» (1922) подходят несколько работ, а остальные выставлены как «Этюд» с номером и годом создания.

На обратной стороне отмечен Первухин, но имея в виду размеры трех пейзажей и развеску Крымова, с ним могли быть повешены 3–4 работы Львова [± 35 × 20]. Из трех картин Первухина «Парус» был опубликован, а «Старый дом» сохранился в Третьяковской галерее. Купленный Лодиджани «Вечер на Неве» был выставлен на торги в апреле 1932 года галереей Rizzoli (Милан) в рамках продажи коллекции Лодиджани. Изображение найти не удалось. Работы Львова не определяемы.

На стенке справа, никак не обозначенной у Терновца, видны три или четыре картины близкого размера высотой 65–68 см и одна маленькая в круглой или овальной раме. С противоположной стороны отмечен Юон. Это картина «Люди». Согласно логике Терновца, рядом мог бы быть «Автопортрет» Герасимова, поскольку эта стенка соседствует с Рождественским, а там размещены два портрета жены, один из которых в синей гамме.

Другими возможными произведениями на этих стенках, исходя из стиля и размера, могли стать «Интерьер» Гольдингер, небольшие по размеру (40 × 50) темперы Арапова. «Зима» Бруни, выставленная в Венеции, — это не «Зима» из Ивановского музея, по той же причине, что и «Ветреный день» Крымова выше.

Каталог содержит 176 картин. Из них удалось найти изображение 132, или 75% произведений, но только для 100, или 56,8%, картин установлено местонахождение. На фотографиях павильона различимы 90 картин, то есть больше половины указанных в каталоге. При реконструкции получается разместить около 140 работ, то есть 80%. В письме от 29 июня 1924 года Терновец утверждал, что ему удалось развесить 85% [31, с. 158–159], то есть при строгом подсчете 150 картин. Возможно, он разместил часть (некрупные темперы, театральные или интерьерные работы) в зале графики, перед входом в большой зал. Возможно также, что он несколько преувеличил.

Распространенным заблуждением является заключение о колоссальном количестве работ, привезенном в Венецию. Это предположение строится на телеграмме, данной послом Италии в Москве Манзони,

который сообщил об отправке по железной дороге 1389 произведений[83]. На основании чего посол сделал такой вывод, сказать трудно, однако в РГАЛИ сохранились списки отправки, прилагавшиеся к транспортным документам: 13 мая в Управление Московской таможни и 27 мая в Госстрах. Всего из Москвы было отправлено 605 художественных и декоративно-прикладных произведений (включая 60 картин Кончаловского, предназначавшиеся для его последующей выставки в Париже) в 26 ящиках весом 200 пудов[84].

Из Берлина к московским экспонатам прибавили еще 34: 9 театральных эскизов Экстер, 7 вещей Альтмана, 6 картин и рисунков Веснина, 5 картин Родченко, 4 картины Поповой, «Лес» Татлина, «Красное» Степановой и «Купчиху за чаем» Кустодиева[85]. Осенью к выставке присоединился «Ясный осенний вечер» Грабаря[86]. Итого в советском павильоне оказалось 640 произведений[87].

В. Барнетт, ссылаясь на официальные документы выставки, но не указывая, какие именно, сообщает, что не были выставлены и оставались в запасниках 20 единиц, прибывших из Берлина, и 193,

---

83 Телеграмма посла Манзони от 16 мая 1924. ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. XIV Biennale 1924.

84 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 78 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 57. Л. 27–38. «Трудно подсчитать даже число отправленных в Венецию работ, поскольку доставлялись они не только общим транспортом из Москвы», — пишет Ф. Балаховская [8, с. 64]. Однако документы из РГАЛИ дают точные ответы на вопросы о количестве работ и их транспортировке; кроме того, Ф. Балаховская ссылается на приблизительные подсчеты, округленные для ровного счета в газетной публикации Я. Тугендхольдом [33].

85 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 12. Л. 16.

86 Появление этой картины Грабаря (см. выше примеч. 19) было отмечено несколькими публикациями. К сожалению, на основании абзаца в *Gazzetta di Venezia* [49] о том, что «Биеннале пополнилась важными работами Грабаря», а Терновец их разместил в паззле тесного павильона, делается вывод, что происходила постоянная ротация картин. Одновременно в этой же заметке сообщается, что Грабарь был основателем «Мира искусства» и его присутствие на выставке придает значение участию России, в той же мере, что и прославленного Петра Безродного. Развеска Терновца не подразумевала больших изменений. А что касается попадания картины Грабаря на выставку, минуя все отборы, это, скорее, исключение и особая привилегия. Однако вполне возможно, что в конце сентября могло освободиться место после продажи работ, либо за счет другой картины, и «Ясный осенний вечер» и «Прудик», отсутствующий в первоначальной развеске, были выставлены.

87 Ф. Балаховская необоснованно полагает, что две из трех работ Первухина хранились в павильоне еще со времен выставки на биеннале 1914 года. Помимо того, что невозможно себе в принципе представить, что в 1924-м на выставку могли попасть картины, с дореволюционных времен хранившиеся в Венеции и, соответственно, не прошедшие строгого отбора в Москве, все три картины есть в списке отправленных из Москвы работ (№ 231–233). Далее, не ссылаясь на источники, Балаховская пишет, что ей «известно, что в запасниках остались произведения Поповой, Экстер и Степановой» [8, с. 61 и 63].

прибывших из СССР [39, p. 470]. Получается, что были показаны 14 берлинских — помимо Кустодиева и пяти видимых на фотографии в реконструкцию добавлены еще 8 работ. В результате «супрематисты» из Берлина в реконструкции представлены так: 5 картин Альтмана, 4 — Родченко, по одной — Степановой, Поповой и Веснина.

Из 193 произведений, оставшихся в запасниках, 61 — это работы Кончаловского. Таким образом, только 132 экспоната, привезенные из СССР, не нашли места в экспозиции; среди них чуть более двух третей должна составлять графика. Эти цифры подтверждаются подробным инвентарным описанием каждого ящика при транспортировке выставки обратно в СССР, куда вернулось 512 произведений[88]. Если к ним прибавить 41 проданную работу, 86, переданных там же авторам (73 — Кончаловского, 9 — Анненкова, 4 — Экстер) и пропавшего «Купца» Кустодиева, то получится 639.

Итоги

1 октября 1924 года в газете «Известия» Луначарский [20], полемизируя с Нино Барбантини [38], официально объявил об успехе советского искусства в Венеции[89]. Так была заложена традиция изображения полного триумфа выставки. В действительности дело обстояло иначе. Терновец двумя годами позже [30, с. 156] сообщал о коммерческом успехе, однако цифры говорят об обратном. Из 496 номеров по каталогу (без учета декоративного искусства) всего было продано 17 номеров живописи и графики. Общая выручка вместе с иконами и предметами декоративно-прикладного искусства составила 54 900 лир, или 5 242,06 рубля[90]. Выставка по правилам удерживала 15%. Из оставшихся 4 455,75 РАХН вычла по регламенту 10% на расходы, а остальное выплачивалось

88 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 61. Л. 111–118. Терновец делал опись ящиков при упаковке. Это рукописный список, в котором на 518 номеров найдено 6 описок (повторно записанных номеров) и три без номера, что на такое большое количество можно считать минимальной ошибкой. При подсчете общего количества работ в ящиках с графикой Терновец ошибся, и в итоге у него получается 509. Число 518 получено при полной сверке номеров отправки и каталога. За вычетом повторно записанных выходит 512. Это число мы приняли за справедливое.

89 Статья Луначарского имела большой резонанс. Малевич в письме Лисицкому 8 декабря 1924 года писал: «Левому искусству говорят кончать, потому что на Западе “мудрый Барбантини” написал, что надо отступить лет на 400 назад. Тов. Луначарский советует на 70. Вообще да здравствуют богомазы, понятные и ясные... Собираюсь писать ноту Барбантини» [22, с. 307].

художникам. При расчетной смете в 24 тысячи рублей[91], 445 рублей покрывали разве что почтовые расходы.

Итоги выставки не могли удовлетворить никого: советские организаторы были недовольны коммерческим и идеологическим провалом; итальянская публика, если судить по критике разной направленности, приняла выставку благосклонно, но с некоторым недоумением. Для левой критики выставка была недостаточно левой, для правой — недостаточно классической, а апологетам современного искусства все казалось старым, вторичным и неоригинальным.

Безусловным лидером положительных отзывов оказался Штеренберг, поразивший критиков своим новым реализмом, оригинальным видением мира, чувством гармонии в композициях утонченного упрощения. Среди художников «ударной группы» был отмечен Фальк — за его искусное владение серыми тонами и достижение синтеза пластических эффектов [38; 44; 48, p. 162; 50, p. 21; 53, p. 242].

Концепция выставки, предложенная Эфросом — показать всё и сразу, привела к тому, что павильон был очевидно перегружен разноплановыми произведениями, висевшими в непосредственной близости друг от друга. К такой плотной развеске в три ряда публика не привыкла. Обычно произведения вешались одно над другим только на персональных выставках, когда они были объединены рукой одного мастера. Советский павильон создавал впечатление одновременно пестрого калейдоскопа и ковчега, куда вроде бы взяли всех. Сегодня, сто лет спустя, такой подход выглядит курьезом, заслуживающим отдельного интереса. Он позволяет в рамках изучения одной выставки составить картину официального взгляда на искусство СССР в середине 1920-х годов.

90 Курс вычислен по: G. Manzoni all’Esposizione, 4 aprile 1924, ASAC, f. storico, s. scatole nere-padiglioni, b. 18, fasc. 1922.

91 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 12. Л. 7. Средства на выставку предоставили Минфин (10 тыс.) и Золотой запас (11 886 решением заседания Золотой секции Бюджетного совещания Наркомфина, вместо запрашиваемых 14 307). РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 51. Л. 24. Недостающие деньги сначала планировали получить от итальянских спонсоров (1500 долларов от Миланского общества «Чиче» по курсу 3300 рубля). Однако эти переговоры не привели к результату. См.: Переписка Каменевой и Шефтеля. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 56.