УДК 7.03, 7.072, 7.075
ББК 85.10
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-2-216-249

Софья Лаврова

От «русского» к «советскому»: трансформация искусства СССР на выставках Карнеги-института (1924–1935)[1]

Статья посвящена русскому и советскому отделам на Международной художественной выставки Института Карнеги в Питтсбурге, как специфическому способу формирования знаний о России и СССР в американском контексте. Особое внимание уделено эволюции кураторских стратегий — от концепции «национального характера» К. Бринтона до попыток представить советскую современность в проектах Г. Лероля. На материале архивных документов и критических откликов прослеживаются логика формирования экспозиций и способы их интерпретации критиками и зрителями: картина на этих выставках воспринималась не только как художественное высказывание, но и как визуальное свидетельство, претендующее на достоверное отражение политической и социальной реальности Советской России.

Ключевые слова:

Институт Карнеги, «национальный характер», Кристиан Бринтон, Гийом Лероль, образы СССР.

На протяжении 1920–1930-х годов знания о Советском Союзе за рубежом формировались и распространялись крайне неравномерно. Основными каналами конструирования образа «большевизма» или «советского проекта» оставались про- и антисоветские агитационные материалы, эпизодически — рассказы эмигрантов из Советской России, и лишь изредка — свидетельства самих советских граждан. Подобное, пусть и ограниченное, разнообразие источников было в большей степени характерно для европейского контекста, где территориальная близость и относительно быстрое установление дипломатических отношений способствовали более ранней «нормализации» образа СССР в публичном и интеллектуальном дискурсе.

В случае Соединенных Штатов картина складывалась иначе. В первые месяцы после Октябрьской революции страна оказалась охвачена настоящей «антибольшевистской истерией», ныне известной как «красная паника»[2]. Одним из ключевых результатов этого процесса стало принятие в 1918 году комплекса поправок к Закону о шпионаже, которые существенно ограничивали свободу слова и распространение информации в США[3]. Последствия этих законодательных мер ощущались на протяжении всех 1920-х годов и способствовали формированию устойчивого недоверия к Советской России, а также закреплению в массовом сознании ее образа как источника насилия и угрозы [39].

---

1 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ (HSE-BR-2025-073).

2 «Красная паника» и «красная угроза» — сосуществующие варианты перевода американского термина *Red Scare* в русскоязычной историографии.

3 Закон о шпионаже 1917 года (*Espionage Act of 1917*), принятый в преддверии вступления США в Первую мировую войну, был в 1918 году расширен Законом о подрывной деятельности (*Sedition Act of 1918*), который в историографии нередко характеризуется как «самый репрессивный закон в американской истории» [44, p. 185]. Поправки 1918 года вводили уголовную ответственность за умышленное распространение «враждебных» высказываний, а также за публичную критику государственных институтов и национальных символов США. Закон о подрывной деятельности был отменен в конце 1920 года.

Впрочем, уже к началу 1930-х годов подобное представление станет маргинальным: Советская Россия превратится из угрозы в партнера, а в некоторых областях — даже в «учителя». Столь значительный внешнеполитический разворот был бы невозможен без целенаправленной работы с американской аудиторией. Как я постараюсь показать в этой статье, важную роль в этом процессе сыграли визуальные образы, которые в условиях информационного дефицита и недоверия к текстовым источникам приобрели особое значение. Такая проблема, но на другом материале, уже волновала историков искусства, в частности, Фрэнсиса Хаскелла. Как справедливо отмечает английский искусствовед, скепсис по отношению к тексту не устраняет потребности в свидетельстве или информации; напротив, он часто порождает новую форму доверия, переносимую на изображения [29, pp. 81–111]. Хаскелл убедительно показывает, как в Европе XVI–XVII веков критика противоречивых письменных источников сторонников и противников Реформации[4] сопровождалась формированием своеобразного мифа о визуальной достоверности — представления об изображении как прямом, непосредственном отражении реальности, своего рода «репортажной» записи. Как будет показано далее, аналогичная вера в изображение как документальный источник была характерна для «русских»[5] (1924–1929), а затем советских (1930–1931, 1934–1935) отделов на международных выставках Института Карнеги[6].

4 Обращаясь к сюжетам Реформации, Хаскелл пишет: «Обвинения в фальсификации или неверном толковании документов, которыми полемисты осыпали друг друга в период после Реформации, безусловно, способствовали укреплению убеждения, что изобразительные источники в каком-то смысле более ценны, чем письменные, при описании событий “такими, какими они были на самом деле”» [29, p. 86].

5 В данном случае термин «русские» приведен в кавычках, поскольку с 1921 года, с введением системы национальных отделов, экспозиции формировались в соответствии с политической картой Европы того времени. Первый «русский» отдел был учрежден в 1924 году, когда уже существовал СССР, поэтому это определение носило условный характер. В дальнейшем для удобства читателя кавычки опущены.

6 Художественная выставка Института Карнеги (*Carnegie International*, 1896 — наст. вр.) — одна из старейших периодических международных выставок современного искусства, проходящая в Питтсбурге (США) на базе Музея Карнеги (*Carnegie Museum of Art*). Основана по инициативе и на средства американского предпринимателя и филантропа Эндрю Карнеги, который видел своей целью «собрать международную коллекцию лучших современных картин» и способствовать развитию художественной жизни в США. Первоначально выставка задумывалась как ежегодная, однако в дальнейшем стала проводиться с разной периодичностью. Основная ее задача заключалась в демонстрации наиболее актуальных направлений современного искусства, прежде всего европейского. Со временем сложилась структура, включавшая две основные секции — американскую и зарубежную; с 1923 года последняя стала подразделяться на «отделы» по национальному признаку, что отражало растущий интерес к сравнительной демонстрации художественных школ разных стран. Подробнее о выставке см.: [31, 40]. Краткие комментарии об участии русских/советских художников на выставках Института Карнеги см.: [13, 51].
В названии статьи использован принятый в 1920–1930-е годы перевод *Carnegie Institute* — «Карнеги-институт»; далее в тексте используется современный вариант перевода — Институт Карнеги.

Обращение исключительно к выставкам Института Карнеги для изучения восприятия советской истории и современности в контексте советско-американских отношений представляется обоснованным прежде всего с технической и экономической точек зрения. На протяжении всего рассматриваемого периода питтсбургские выставки оставались единственным регулярно проходившим международным событием в области изобразительного искусства в США[7]. Начиная с 1921 года транспортировка, страхование и показ произведений осуществлялись за счет средств Института Карнеги, что создавало устойчивую материальную основу для участия зарубежных художников. Также, в отличие от большинства международных выставочных площадок, где отбор произведений находился в ведении национальных комиссий стран-участниц[8], в Институте Карнеги эту функцию выполнял представитель самого института. Подобные особенности в организации выставки открывали возможность относительно независимой работы, без оглядки на актуальные ориентиры внешней политики США.

Таким образом, исключительные исторические обстоятельства начала 1920-х годов позволяют проследить логику конструирования и интерпретации раннесоветской истории на материалах экспозиций русского и советского отделов. В рамках данной исследовательской перспективы я стремлюсь показать, каким образом в процессе подготовки и восприятия экспозиции — через отбор сюжетов, художественные приемы и сопроводительные и критические тексты — американские

7 Более того, несмотря на региональный статус, зарубежная секция выставок Института Карнеги регулярно демонстрировалась за пределами Питтсбурга. В 1920–1930-х годах ее экспозиции показывались в Нью-Йорке, Кливленде, Балтиморе, Сент-Луисе и Толедо.

8 Национальные комиссии стран-участниц на международных и всемирных выставках представляли собой специально созданные государственные органы (или межведомственные комитеты), отвечавшие за координацию подготовки национального участия: определение концепции экспозиции, отбор экспонатов, организацию финансирования и логистики, а также официальное взаимодействие с дирекцией выставки и другими странами-участницами.

критики, кураторы и зрители наделяли живопись статусом подлинного отражения Советской России и ее политической реальности, проецируя на нее собственные представления о ходе российской и советской истории.

Россия через русскую живопись: русское искусство на американских выставках в начала XX века

Для того чтобы лучше понять, каковы были представления о России, ее истории и изобразительном искусстве ко времени открытия первого русского отдела на питтсбургской выставке в 1924 году, необходимо кратко очертить процесс знакомства широкой публики с визуальными образами России до начала Первой мировой войны. На протяжении всего XIX века интерес к российской истории, равно как и к русскому искусству, не носил массового характера и оставался уделом сравнительно узкого круга специалистов, получавших сведения о России преимущественно из публикаций европейских исследователей [12, p. 25].

Такое положение дел сохранялось до 1893 года, когда в США прошла Всемирная выставка в Чикаго — Колумбова выставка. Именно на ней американские зрители впервые получили возможность непосредственно познакомиться с товарами русских мастеров, образцами искусства и, через них, составить общее представление о российской истории и культуре. Как показывает Мария Лескинен, исследовательница автопрезентации великоруссов, именно в Чикаго русские организаторы сформировали «особое и достоверное “национальное лицо”» России [3, с. 193] — благодаря эффектному национальному павильону и обилию представленных товаров российского производства, прежде всего церковной утвари и элементов православной обрядности, которые ранее почти не фигурировали в русских экспозициях [3, с. 196].

В то же время живопись, также представленная среди экспонатов (пусть и размещенная в другом павильоне)[9], по всей видимости, не вызвала у американской публики сколько-нибудь заметного интереса. Это обстоятельство во многом предопределило судьбу русской художественной экспозиции на следующей американской Всемирной выставке —

9 В экспозиции, развернутой во Дворце искусств, были представлены, в частности, такие известные произведения, как картина И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Подробнее об экспозиции см.: [6, с. 53–57].

в Сент-Луисе (1904). За несколько месяцев до ее открытия Российская империя вступила в войну с Японией, что напрямую сказалось на формате участия страны в выставке: вместо полноценного национального павильона, который к тому моменту уже был доставлен в США[10], Россия оказалась представлена лишь живописными произведениями, предоставленными под видом частной инициативы[11].

Коллекция, привезенная Эдуардом Грюнвальдом[12], едва ли представляла лучшие образцы русской живописи: в экспозиции преобладали художники второго ряда, а из признанных мастеров были лишь Илья Репин[13] и Владимир Маковский[14]. Неудивительно, что американская публика, и без того мало интересовавшаяся русским изобразительным искусством, отнеслась к этой экспозиции довольно равнодушно. Столкнувшись с такой реакцией, Грюнвальд решил организовать выставку-продажу русской живописи в Нью-Йорке. Подготовка к ней началась в декабре 1905 года [52, p. 56], а поддержать выставку в прессе вызвался его знакомый[15] — начинающий американский художественный критик Кристиан Бринтон[16].

В феврале 1906 года в американском интеллектуальном журнале *Appleton's Booklovers Magazine* вышла статья Бринтона *Russia Through*

10 Уже в конце 1903 года в США были доставлены фрагменты российского павильона; торжественное открытие Всемирной выставки состоялось 30 апреля 1904 года, тогда как Русско-японская война началась 27 января (9 февраля) 1904-го.

11 Подробнее о подготовке выставки см: [52, pp. 42–82].

12 Эдуард Михайлович Грюнвальд — предприниматель, в 1904 году советник по торговым вопросам России и специальный представитель страны на выставке в Сент-Луисе (1905). После выставки вернулся в Россию, занялся меховым бизнесом вместе с братом Полом М. Грюнвальдом. Один из первых проявил интерес к сохранению промысла морских котиков на Аляске и представлял Россию при заключении соответствующих договоров.

13 Илья Репин был представлен на выставке единственным произведением — «Портретом Екатерины Корево», который в настоящее время хранится в частном собрании в США.

14 На выставке экспонировались произведения Владимира Маковского «Крестный ход в Малороссии», «Бурлаки на Волге», «Босяки» и «Пьяницы на Волге» (переводы названий приведены по каталогу выставки).

15 Предположение о знакомстве Эдуарда Грюнвальда и Кристиана Бринтона было высказано Р. Уильямсом на основании анализа переписки К. Бринтона; см. подробнее: [52].

16 Кристиан Бринтон — американский искусствовед, критик и коллекционер, интересовавшийся русским и советским искусством. Его коллекция русских и европейских произведений, включая иконы XVII века и современную живопись, была передана в Филадельфийский музей искусств в 1941 году. Подробнее о его биографии см.: [51].

Russian Painting [16]. Развернутый материал, снабженный значительным количеством иллюстраций и формально ориентированный на популяризацию предстоящей выставки, выходил далеко за рамки утилитарной рекламной задачи. Обращаясь к пятнадцати картинам из сент-луисской экспозиции, девять из которых были воспроизведены в журнале, Бринтон предлагал читателям познакомиться с историей России и ее современностью через живопись. В статье были представлены различные образы — от сцен строительства Нижегородского кремля[17] до вольных, почти фантазийных интерпретаций истории Романа Галицкого[18]. Хотя в статье был представлен широкий спектр художественных работ, Бринтон сознательно не вставил в статью произведения, посвященные сюжетам политической истории России[19]. Такой выбор можно было бы объяснить субъективностью или предвзятостью критика, однако за ним просматривается более широкий, в том числе рекламный, расчет: представить выставку в наиболее ожидаемом, а следовательно, и привлекательном для американского зрителя виде.

Образы крестьянского быта, церковных процессий и исторические сюжеты допетровской Руси должны были выступать в качестве «достоверного» отражения русского прошлого, а также своеобразного комментария к современному положению дел в России, прямым свидетелем которых был сам критик[20]. Как писал Бринтон, «практически весь парад национальной жизни и пейзажа был отражен в этих картинах — не всегда с удовлетворительным художественным эффектом, но в основном с *заслуживающей доверия* (курсив мой. — *С. Л.*) искренностью» [16, p. 168]. В данном случае американский критик напрямую увязывал как собственный текст, так и грядущую выставку с популярной в то время теорией «национальных характеров», получившей к началу XX века широкое распространение как в публицистике, так и в академических исследованиях. В рамках этих представлений Россию описывали как страну «нецивилизованную, отсталую, деспотическую и азиатскую, но при этом духовную и коллективистскую» [12, p. 24].

Личный опыт путешествия Бринтона по России усиливал представление о «достоверности»; это проявлялось не в картинах (самые поздние из них были написаны в 1903 году), а в тексте — в резко реакционной трактовке происходящего. Бринтон писал, что в современной России «красный знак анархии вспыхивает, подобно внезапному столбу пламени, над разъяренными массами», что «снег перед Зимним дворцом окрашен багрянцем», однако со временем «красный флаг анархии, подобно синему знамени Чингисхана, уступит место загадочному двуглавому орлу Палеологов» [16, p. 174].

По мнению Бринтона, которое было подкреплено силой визуальных образов, никакой подлинной революции и разрыва с прошлым не произошло: Россия по-прежнему оставалась архаичной, преимущественно сельской страной. Соответственно, репродукции картин русских художников в данном случае противопоставлялись новостным сводкам и служили комментарием к актуальным политическим событиям в России, выступая доказательством представлений о ней как о стране отсталой, деспотичной и «неготовой к вхождению в современный мир» [26, p. 4].

К сожалению, оценить влияние этой статьи на выставку невозможно: сент-луисская коллекция была конфискована, и выставка так и не открылась [52]. Это обстоятельство заметно осложнило и сократило культурные отношения между Россией и США. Для Бринтона же публикация стала прологом к дальнейшей карьере — не только как художественного критика, но и как коллекционера, куратора и, в конечном счете, эксперта по русскому искусству. К 1915 году он стал автором вступительной статьи к первому английскому переводу книги Александра Бенуа «Русская живопись» (1915). Однако наибольший успех Бринтона был еще впереди.

17 В составе выставки демонстрировалась картина И. А. Дежнёва «Основание Кремля», которая, несмотря на название, изображает не процесс строительства, а сюжет, основанный на распространенной «славянской легенде» о жертвоприношении при закладке первого камня крупного сооружения, когда под основание закапывали живое существо — обычно первое, оказавшееся поблизости; в картине Дежнёва жертвой оказалась крестьянская девушка.

18 Картина С. М. Зейденберга «Эпизод в правление Романа Галицкого». Согласно каталожному описанию, на полотне показаны пленные из Великого княжества Литовского, которых Роман Галицкий заставляет вспахивать землю. Опознать самого Романа Галицкого на картине практически невозможно.

19 В экспозиции отсутствовали произведения, обращенные к ключевым сюжетам российской истории, включая образы Александра Суворова (например, Н. Шабунин — «Князь Суворов, генералиссимус русской армии в изгнании», «Прибытие Суворова на фронт»), эпизоды Петровской эпохи (К. Лебедев — «Дьяк Зотов обучает царевича Петра»; П. Геллер — «Император всероссийский Пётр Великий и младенец-король Франции Людовик XV»), а также сцены из правления Ивана IV (П. Геллер — «Иван Грозный и псковский юродивый Никола Салос»; И. Галкин — «Царь Иван IV (Грозный) и боярин Морозов, переодетый придворным шутом»).

20 Осенью 1905 года Бринтон совершил поездку по России и оказался непосредственным свидетелем революционных событий.

Русский отдел на выставках Института Карнеги (1924–1926): состав экспозиций и рецепция

После окончания Первой мировой войны в США постепенно началось возрождение рынка европейского искусства, что естественно способствовало постепенному наращиванию числа зарубежных выставок. В этот процесс оказался вовлечен и Институт Карнеги, который в 1920 году — впервые с начала Первой мировой войны — возобновил организацию международных выставок. Новый импульс этой деятельности придало назначение в 1921 году Гомера Сент-Годенса[21] на пост директора Международной выставки Института Карнеги. Он инициировал реформу международной экспозиции, затронувшую как принципы отбора произведений, так и их размещение: на смену поименному принципу развески пришла система национальных отделов [31, pp. 67–69].

Первая выставка, созданная в соответствии с этими нововведениями, была открыта в 1923 году; в ее планах предусматривалось место и для русского отдела. Однако в силу бюрократических и технических причин организовать все в срок не удалось, и Сент-Годенс договорился с Бринтоном о подготовке русского отдела для экспозиции 1924 года. (Ил. 1.) В результате весной 1924 года был открыт русский отдел[22], полностью собранный из работ художников-эмигрантов, входивших в круг Бринтона[23] (представители Карнеги даже не предприняли попыток связаться с советской стороной). Сам Кристиан Бринтон выступил как автор введения к русскому отделу. В нем американский критик предлагал рассматривать экспозицию как сплав «*факта* и фантазии, *наблюдения* и воображения» (курсив мой. — *С. Л.*) [17, p. 107]. Подобная формулировка подсказывала американскому зрителю, что представленная живопись совмещает в себе как художественный образ, так и объективную информацию о России. Однако состав экспозиции несколько расходился с заявленной теоретической рамкой.

Из двенадцати представленных произведений восемь оказались портретами, два — пейзажами, одно — жанровой сценой и одно — интерьером. Трудно представить, каким образом «Портрет Клода Фаррера» Бориса Григорьева[24] или тройной портрет художников на французском курорте («Портреты. Порт-Кро») Александра Яковлева (ил. 2) могли предоставить зарубежному зрителю знания о России. Вероятно, бринтоновскую концепцию поддерживали более «узнаваемые» произведения, напрямую апеллирующие к русским сюжетам или конкретной топографии, — например, «Масленица» Сергея Судейкина и «Серый день на Неве» Бориса Анисфельда.

Впрочем, открытие русского отдела в 1924 году не стало значимым событием для американской художественной сцены. В развернутом обзоре выставки Института Карнеги он был упомянут лишь вскользь — как «привлекательный» и отличающийся «наибольшей оригинальностью в экспрессии» [34, p. 308]. Указание на эмоциональность работ (экспрессию) отсылало к устоявшимся на тот момент рассуждениям о «национальной традиции» и «национальном характере», на которых делал акцент и Бринтон, описывая то, как в представленных произведениях «сливаются два начала — реализм Запада и мистицизм Востока» [17, p. 107]. Тем самым картины из русского отдела утверждали релевантность взгляда на Россию, ее историю и искусство, сложившегося еще до 1917 года; более того, отсутствие каких-либо революционных мотивов в экспозиции выступало, пожалуй, еще более убедительным доказательством того, что, по мнению критиков, ничего принципиально нового и исторически значимого в стране так и не произошло[25].

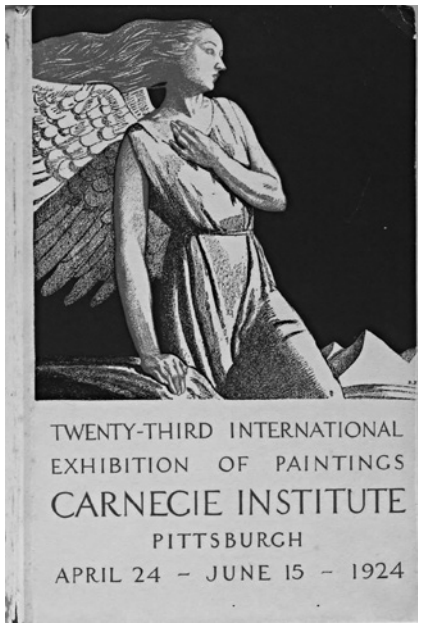
21 Гомер Сент-Годенс — американский искусствовед, директор Художественного музея Института Карнеги. Сын американского скульптора Огастеса Сент-Годенса.

22 До 1924 года участие российских художников в выставках Института Карнеги оставалось эпизодическим. Среди них экспонировались работы Н. Фешина, К. Крыжицкого и Н. Богданова-Бельского. В 1913 году число российских авторов впервые достигло четырех: Н. Богданов-Бельский, «Школьники в доме своей учительницы в день ее праздника»; Н. Фешин, «Портрет мадемуазель Китаевой» и «Дама в розовом»; А. Васнецов, «Яблоки» и «Осенний пейзаж»; В. Зарубин, «Вечернее небо».

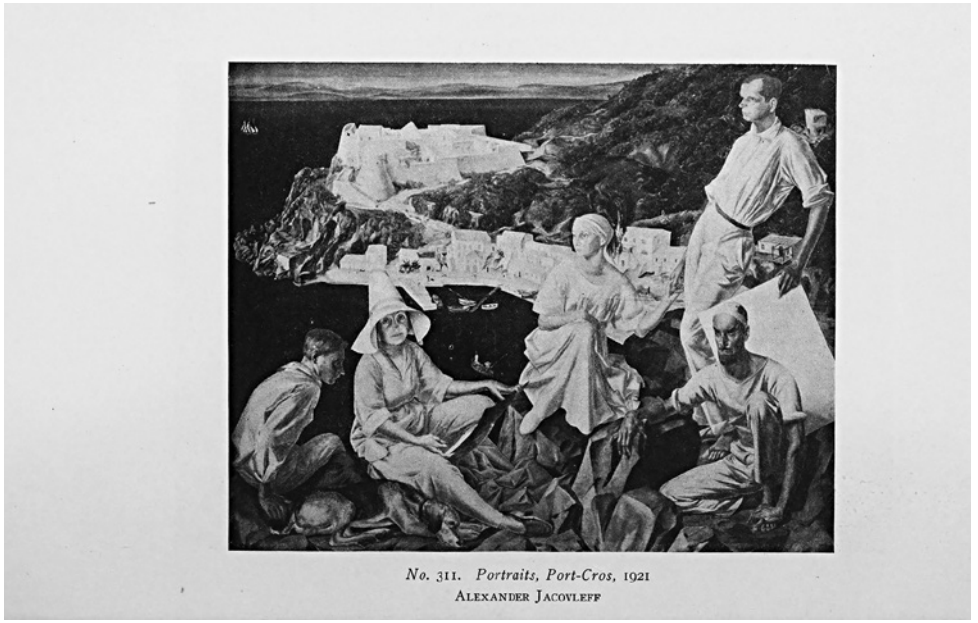
23 В первые годы после Октябрьской революции в США оказались Давид Бурлюк, Николай Рерих, Савелий Сорин, Сергей Судейкин и многие другие художники-эмигранты. Всем им необходимо было адаптироваться к новой культурной и институциональной среде, найти заказчиков и выстроить отношения с американским художественным сообществом; в решении этих задач значительную роль играл Кристиан Бринтон, выступавший посредником между эмигрантскими художниками и американскими художественными институциями.

24 Клод Фаррер — французский писатель, известный своими произведениями о французской колониальной экспансии. Лауреат Гонкуровской премии за роман «Цвет цивилизации» (1905), посвященный жизни во французском Индокитае.

25 Аналогичный взгляд предлагает американская исследовательница Чой Чаттерджи, которая, обращаясь к анализу литературных предпочтений американской публики в годы и сразу после Октябрьской революции, отмечает: «Революция 1917 года не пресекла волну ностальгии по царскому двору <…> читательская и зрительская аудитория в Соединенных Штатах проявляла неуемное любопытство к роскошному образу жизни русского дворянства» [12, p. 106].



1. Каталог 23-й Международной выставки живописи Карнеги-института Питтсбург. 24 апреля — 15 июня 1924 Обложка



2. Александр Яковлев *Портреты. Порт-Кро.* 1921 Местонахождение неизвестно Ил. из каталога 23-й Международной выставки живописи Карнеги-института, № 311

3. Константин Горбатов. *Волга* Местонахождение неизвестно Ил. из каталога 25-й Международной выставки живописи Карнеги-института, 1926 № 293

Такой взгляд на Советскую Россию был популярным, но не единственно возможным. Одновременно с выставкой Института Карнеги открылась XIV Венецианская биеннале (1924), где впервые был представлен советский павильон. Участие Советов произвело большое впечатление на зарубежных зрителей. Гомер Сент-Годенс в комментарии крупнейшей питтсбургской газете *The Pittsburgh Gazette Times* сообщил, что обратился в советское посольство в Риме с предложением представить на выставке Института Карнеги 1925 года «отдел большевиков», на что американская пресса иронически заметила, что «большевистский отдел» прибудет «со всеми кровавыми следами» [30, p. 10].

Получить работы из советского павильона Сент-Годенсу не удалось, однако представители Института Карнеги заинтересовались другим советским зарубежным проектом: в апреле 1924 года в Нью-Йорке завершила свою работу «Выставка русского искусства» (1924–1925)[26]. Колумнисты одной из наиболее авторитетных нью-йоркских газет, *The New York Times*, отмечали, что выставка демонстрировала «достижения примерно последних двадцати пяти лет» [48, p. 10], однако в представленной экспозиции не было ничего, что можно было бы назвать «советским». Напротив, она была выстроена по хорошо знакомым лекалам дореволюционных и эмигрантских показов и ориентировалась

26 Подробнее о процессе подготовки, составе и рецепции «Выставки русского искусства» см.: [2].

прежде всего на предполагаемые американские вкусы[27]. В этом смысле выставка не вступала в полемику с бринтоновскими интерпретациями России, а скорее аккуратно их подтверждала. Особую ценность для американской публики придавало то обстоятельство, что картины привезены непосредственно из Советской России и потому воспринимались как достоверный источник. Не случайно критики, откликаясь на нью-йоркскую экспозицию, замечали, что зрители приходят туда «посмотреть не на картины, а на Россию» [48, p. 11].

В итоге экспонаты «Выставки русского искусства» легли в основу русских отделов 1925 и 1926 годов. По количеству произведений русские отделы этих лет оказались значительно более представительными и уступали лишь французскому и британскому: в 1925 году было представлено 29 работ, в 1926-м — 18. Пропорции жанров также изменились: вместо портрета (8 — в 1925 году и 4 — в 1926-м) на первое место вышел пейзаж (12 — в 1925 году и 5 — в 1926-м). Одной из самых обсуждаемых и полюбившихся публике картин стала «Волга» Константина Горбатова (ил. 3), на переднем плане которой изображены церковь и крыши домов, а за ними — бескрайняя Волга. Критики отмечали «сочные краски» и богатство характеров русских полотен [49, p. 17], параллельно снисходительно указывая на отдельные огрехи в композиции, что, по их мнению, было характерно для русских художников, которые «под покровом воспитанности скрывают свое варварское наследие» [23, p. 620].

Таким образом, формирование русского отдела на выставках Института Карнеги в 1924–1926 годах стало результатом наложения нескольких факторов: устойчивых ожиданий американской публики, сложившихся еще до революции представлений о «национальном характере» России, посреднической роли Кристиана Бринтона и институциональных решений, принятых руководством института. Выбирая между разными моделями репрезентации русского искусства — от советского павильона на Венецианской биеннале до нью-йоркской «Выставки русского искусства», — организаторы остановились на наиболее

27 Дж. Боулт отмечал, что выставка была ориентирована на вкусы американской буржуазной публики: «Понятно, что и русские, и американские организаторы имели в виду удовлетворение буржуазных вкусов, предполагая, что веселая провинциальная сцена Кустодиева или миниатюрный интерьер Сомова будут более привлекательны для потенциального покупателя, чем картины с красноармейскими сюжетами М. Грекова или супрематическая композиция К. Малевича» [2, с. 21].

понятном и предсказуемом варианте, опиравшемся на эмигрантское искусство и привычные визуальные клише. Показательно, что и советская сторона, рассчитывая на коммерческий успех за рубежом, сознательно подстраивалась под эти ожидания. В результате в экспозициях закрепился образ «вневременной» России — с церквями, сельским бытом и легко узнаваемой топографией.

Кризис «национального характера» и советские художники в русском отделе (1927–1929)

В 1927 году в художественной мире США наметились заметные перемены: Национальная художественная академия впервые открыла залы своей ежегодной выставки для художников-модернистов [41, p. 33], что не могло не отразиться на положении Института Карнеги, к этому времени все чаще подвергавшегося критике за консерватизм выставочной политики. Журнал *The Art News* указывал на несоответствие выставок современным художественным тенденциям [20, p. 8]. На закрытых заседаниях даже спонсоры высказывались пессимистически: предстоящую выставку сравнивали с «трансконтинентальным поездом, составленным главным образом из пассажиров второго и третьего класса» [36, p. 1].

Столкнувшись с необходимостью обновления, руководство Института Карнеги предприняло ряд организационных[28] и структурных[29] изменений, которые коснулись в том числе и русского отдела. Чтобы соответствовать новому веянию в политике площадки, Кристиан Бринтон предложил привлечь к участию в выставке Кузьму Петрова-Водкина[30], однако эта инициатива не была реализована. По мнению американской

28 Наиболее заметным организационным нововведением стало приглашение Анри Матисса в состав жюри. В дальнейшем институт продолжил линию «умеренной модернизации»: в 1930 году первый приз получила работа Пабло Пикассо «Портрет мадам Пикассо». Однако на фоне ведущих европейских художественных площадок — Венецианской биеннале 1924 и 1926 годов, а также Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 года — подобные шаги выглядели запоздалыми.

29 Впервые был пересмотрен прежний принцип «один художник — одна картина», и число участников было радикально сокращено: вместо 10–15 художников, представлявших строго по одной картине, к выставке допускались 3–5 художников, при этом каждому предоставлялась возможность показать 2–3 работы.

30 В письмах Петрова-Водкина сохранилась следующая строчка: «У меня завязались серьезные переговоры с Америкой — и не я начал, а оттуда, — просят мою выставку» [7, с. 247] .

исследовательницы Сьюзен Платт, отказ был обусловлен в большей степени политическими, нежели художественными соображениями, а именно нежеланием представлять советского художника в год десятилетия Октябрьской революции [31, p. 68].

В итоге в русском отделе 1927 года экспонировались только работы художников-эмигрантов — Бориса Григорьева, Александра Яковлева и Василия Шухаева [50, p. 112]. Их произведения вновь воспринимались как визуальный материал, способный комментировать реальность и «представлять эту огромную, измученную страну» [21, p. 12]. В сопроводительном тексте каталога Бринтон использовал аналогичный прием, описывая «изгнанную Жар-птицу», которая «вот уже десятилетие после катастрофы, постигшей ее родину, ведет хрупкое существование» [18, p. 95]. Эта перспектива нашла отражение и в интерпретации центрального экспоната отдела — «Портрета Максима Горького», написанного Борисом Григорьевым в 1926 году. В фигуре Горького Бринтон предлагал видеть не политического деятеля или представителя новой (советской) литературы, а «литературного апостола крестьянской России» [18, p. 97]. Таким образом, картина утратила политическую окраску и была встроена в привычный для американской критики нарратив.

В русском отделе 1928 года были представлены картины Кузьмы Петрова-Водкина[31], Петра Кончаловского[32] и Филиппа Малявина, однако критика не обнаружила в них ничего принципиально нового, тем более «советского». Пейзажи Кончаловского органично соседствовали с работами французских мастеров, а портреты и натюрморты Петрова-Водкина отмечались за «особую манеру, в которой элементы композиции словно скользят вниз по склону» [22, pp. 659–660]. Лишь динамичные, насыщенные цветом полотна Филиппа Малявина («Танец», «Свадьба») позволяли критике уверенно говорить о «русском темпераменте» и тем самым возвращали отделу необходимую степень узнаваемости. (Ил. 4.) В этих произведениях обнаруживалась не столько «русская современность», сколько устойчивый образ «вечной» России — экспрессивной, яркой, «народной», лишенной конкретной исторической локализации.

31 Кузьма Петров-Водкин был представлен работами «Портрет мадам Пеньо» (воспроизведена в каталоге), «Спящий ребенок», «Работница. Девушка в красном платке», «Портрет женщины», «Натюрморт».

32 Петр Кончаловский был представлен работами «Груша», «Осень», «Сирень», «Лежащая обнаженная», «Лето» (названия работ приведены в переводе из выставочного каталога).

4. Филипп Малявин. *Танец [Сельский праздник].* 1905–1910
Холст, масло. 95 × 130
Национальная галерея современного искусства, Рим

Аналогичная ситуация наблюдалась и в отделе 1929 года, в который вошли работы Елены Бебутовой[33], Петра Вильямса[34], Абрама Архипова[35] и Сергея Судейкина[36]. Один из критиков подчеркивал: «Русская живопись обладает силой и мощью, не уступающими ее краскам. Русский

33 Елена Бебутова была представлена картинами «Булонский лес», «Урожай» и «Прачки»; последняя была воспроизведена в каталоге выставки.

34 Петр Вильямс был представлен тремя портретами: «Портрет артиста», «Портрет художника» и «Портрет А. [Ахманицкой]».

35 Абрам Архипов был представлен картинами «Девушка с яблоками», «Юный пастух», «С рынка домой».

36 Сергей Судейкин был представлен работами «Ночные игроки», «Аполлон», «Маскарад», «Натюрморт», «Марионетка».

зал невозможно перепутать. Независимо от вашего отношения к Советскому Союзу, вы должны признать, что русские картины вам нравятся» [37, p. 2]. Этот отзыв показателен, благодаря противопоставлению «советского» и «русского»: эстетическое признание здесь сознательно отделяется от политической позиции. «Русскость» допускается и даже поощряется постольку, поскольку мыслится как категория художественная, чувственная и, в конечном счете, аполитичная, — что вновь подтверждает устойчивость интерпретационной модели, сложившейся в американской критике задолго до конца 1920-х годов.

Соответственно, здесь наблюдалось любопытное противоречие: при общем стремлении сделать выставку более современной ни зрители, ни критики, ни организаторы не были готовы признать современность в русском искусстве, при том, что к концу 1920-х годов концепция «национального характера», лежавшая в основе кураторской стратегии всех предыдущих русских отделов, оказалась в кризисе. Живописные произведения продолжали использовать как визуальные свидетельства определенного взгляда на Россию и ее историю, опираясь на образы крестьян и деревни. Зрители и критики ожидали, что живопись будет «информировать» их о России, но лишь в привычном для аудитории ключе. Поэтому полотна Архипова и Малявина с портретами крестьянок воспринимались как показательные и лучшие произведения и пользовались большим спросом, тогда как натюрморты и пейзажи Петрова-Водкина, Кончаловского, Бебутовой или портреты Вильямса рассматривались как безымянная, «условно европейская» живопись.

Однако опыт организации русского отдела в 1929 году оказался значимым в другом отношении: Институт Карнеги смог установить прямые контакты с советской стороной через «Амторг»[37], что создало институциональные условия для коммуникации с Советами без участия Бринтона. В этих обстоятельствах дирекция института, прежде всего лично Гомер Сент-Годенс, приняла решение о создании советского отдела, изначально задуманного как исключение из устоявшейся практики[38]. Для его формирования в СССР был направлен европейский представитель института Гийом Лероль.

37 «Амторг» (*Amtorg Trading Corporation*) — торговое представительство Советского Союза в США, основанное в 1924 году и выполнявшее функции основного посредника в советско-американских экономических и культурных контактах в 1920–1930-е годы.

Гийом Лероль и рождение советского отдела на выставках Института Карнеги (1930–1931)

В феврале 1930 года в СССР прибыл европейский представитель Института Карнеги Гийом Лероль. К этому времени он уже был известной фигурой в парижских художественных кругах: долгие годы занимался организацией французского отдела питтсбургской выставки. Несмотря на его значительную роль в продвижении европейского искусства в США, подробные биографические сведения о нем фактически отсутствуют[39]. Известно лишь, что его отец, художник Анри Лероль, был заметной фигурой в парижском художественном мире, дружил с Дебюсси, Ренуаром и Малларме. Эстетическая восприимчивость, дипломатические навыки и свободное владение английским сделали Гийома Лероля ключевым посредником между Европой и США: почти три десятилетия он представлял Институт Карнеги в Европе, покинув должность лишь после ухода Сент-Годенса в 1950 году.

Продолжительные профессиональные отношения между Леролем и Сент-Годенсом позволяют предположить, почему именно Лероль, а не Бринтон, был направлен в СССР. Здесь необходима оговорка относительно отношений Бринтона с советской стороной. Несмотря на то что Кристиан Бринтон не признавал существования «советского искусства», он активно сотрудничал с СССР: с 1927 года занимал одну из руководящих должностей в Американо-Русском институте[40], а в 1928 году совершил поездку в Советский Союз. Именно в этот период среди сотрудников Института и художников распространились слухи

38 Гомер Сент-Годенс, раскрывая позицию Института в переписке с Борисом Григорьевым, подчеркивал, что решение ограничить экспозицию 1930 года исключительно советскими работами было продиктовано «стремлением к разнообразию, а не идеологическими предпосылками». Касаясь перспектив будущих выставок, Сент-Годенс допускал возможность возвращения к прежнему формату, однако высказывал личное предпочтение в пользу ежегодного «чередования двух групп — советских и эмигрантских художников», намекая Григорьеву на возможность дальнейшего диалога в случае утверждения такой модели [35, p. 90].

39 Биография Гийома Лероля реконструируется лишь частично: прямые документальные сведения отсутствуют, а основные данные содержатся в дневниках и переписке.

40 Американо-русский институт (*American-Russian Institute*, 1930–?) — американская общественная организация, созданная как преемник Американского общества культурных связей с Советским Союзом (*American Society for Cultural Relations with the Soviet Union*, 1927–1930). Согласно заявленным документам, основной целью института было знакомство американской аудитории с жизнью в СССР.

о «большевистских симпатиях» Бринтона [51, pp. 209–210], что могло поставить под сомнение его объективность при работе с советскими отделом. Вероятно, выбор в пользу Лероля был связан с ожиданием более нейтральной и независимой позиции последнего.

В отличие от Бринтона, последовательно и настойчиво артикулировавшего собственную интерпретационную программу, Гийом Лероль не стремился к публичному формулированию теоретических позиций. Русское искусство не составляло для него отдельной исследовательской темы, поэтому критерии, которыми он руководствовался при отборе произведений, реконструируются лишь опосредованно. С достаточной уверенностью можно утверждать одно: перед Леролем стояла задача принципиально иного порядка, чем у куратора прежних русских отделов, — американской публике предлагалось показать не русское, а именно советское искусство. Воссоздать круг источников, на которые он опирался при формировании этой концепции, сегодня не представляется возможным; тем не менее культурно-политический контекст конца 1920-х годов позволяет очертить рамку, в которой такой выбор становился осмысленным. В американском восприятии Советского Союза того времени можно найти заметные перемены: от страха перед большевизмом к интересу к «советскому эксперименту».

Усиливающийся социально-экономический кризис, кульминацией которого стала Великая депрессия, способствовал переоценке советского опыта: исследователи, политики и широкая публика все чаще рассматривали советскую модернизацию как возможную альтернативу, обладающую собственным потенциалом. В этом изменившемся интеллектуальном климате СССР начинал восприниматься как лаборатория радикальных социальных и культурных преобразований. Именно эта установка, по-видимому, и могла стать теоретическим основанием кураторского подхода Лероля. В рамках такой логики советское искусство мыслилось уже не как продолжение «русской школы», а как система новых визуальных образов, сознательно дистанцирующийся от традиции и от идеи «национального характера». Его задачей становилось не воспроизведение стереотипов, а фиксация современности — актуальных советских достижений, которые могли быть восприняты как значимые и сопоставимые с американским опытом.

При подборе работ в Москве Леролю помогали сотрудники Бюро выставок Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС)[41], в частности искусствовед Ксения Кравченко[42]. Косвенные свидетельства

позволяют предположить, что внешняя цензура играла в этом процессе минимальную роль; при этом заметно доминировал «москвоцентричный» принцип отбора. Вместе с тем достаточно отчетливо проявлялась своеобразная форма советской самоцензуры, чему удивлялся Лероль: «Кассир за своим столом не революционен, а механик, бьющий молотком по стальному листу, революционен. Человек, играющий в гольф, — антиреволюционный, а человек, играющий в футбол, — революционный» [цит. по: 31, p. 82].

Важно подчеркнуть, что переход от «русского» к «советскому» искусству означал не просто смену художественных приоритетов, но и принципиально иную временную оптику. Речь шла о признании революции и индустриализации как исторических событий, а значит — о включении Советской России в пространство «современного мира» и, шире, мировой истории. В этом контексте отбор произведений зависел уже не столько от их национальной или стилистической принадлежности, сколько от способности быть прочитанными как свидетельства актуальных советских изменений. Подобная установка находила поддержку и в более широком интеллектуальном поле. Как показывает американский историк Дэвид Энгерман, анализируя заметки американского социолога Джорджа Каунтса, модернизация в американской исследовательской оптике рассматривалась как средство преодоления черт «национального характера»: модерные общества, по его представлению, постепенно освобождались от культурных наслоений прошлого, и Россия, по мысли наблюдателей, могла пройти тот же путь [26, p. 179]. Вместе с тем Каунтс указывал на ключевое препятствие для России — культурная отсталость сельского населения, «неготового к индустриальной современности» [26, p. 178].

Показательным примером, подтверждающим эту гипотезу, стал спор вокруг картины Василия Рождественского «Металлургический завод». Уже после того, как список экспонатов был утвержден и Лероль

41 Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС, 1925–1957) — номинально общественная организация, аффилированная со структурами НКИДа, которая занималась помощью в организации различных культурных мероприятий (выставки, кинопоказы, конференции и др.) как в СССР, так и за рубежом.

42 Ксения Кравченко-Тихонова — сотрудница Бюро выставок ВОКС в 1920–1930-е годы, художественный критик, искусствовед, жена известного советского графика Алексея Кравченко. В 1930 году написала вступительный текст для советского павильона на Венецианской биеннале.

покинул Москву, он все же настаивал, чтобы именно это полотно вошло в советский отдел. В письмах он подчеркивал его исключительную выразительность: «...я никогда, так сказать, не видел ни в Америке, ни в других странах фабричного интерьера, обработанного с такой энергией и таким талантом» [9, л. 58]. Однако сам художник предпочел представить натюрморт «Чай в Азии», считая, что заводская тема проигрывает американским аналогам: «...фабрики в Америке, вероятно, гораздо лучше устроены с практической точки зрения, чем та, что изображена на картине» [9, л. 58]. За кажущейся скромностью угадывался профессиональный расчет: картина «Чай в Азии» куда лучше транслировала образы «русской экзотики»[43], а следовательно, потенциально могла быть выгоднее продана.

В итоговый состав советского отдела 1930 года вошли работы Кузьмы Петрова-Водкина[44], Павла Соколова-Скаля[45], Давида Штеренберга[46], Василия Рождественского[47], Павла Кузнецова[48], Юрия Пименова[49]. (Ил. 5–6.) Несмотря на разнообразие художников и жанров, представленные работы вряд ли могли претендовать на полноценный статус «репортажа» из СССР. Экспозиция была построена по канонам предыдущих отделов: основное внимание было уделено социально-бытовым особенностям советской жизни. В этом смысле наиболее показательными стали городские виды Пименова, представлявшие город (немецкий и советский) как современное, урбанизированное пространство, очевидно, противопоставленное сценам крестьянской жизни, столь популярным у американских зрителей. Пожалуй, единственной работой во всей экспозиции, которая существенно выходила за рамки американских ожиданий, стала картина Павла Соколова-Скаля «Последняя баррикада в Париже, 1871»[50].

43 В данном случае речь идет об очередном обращении к концепции «национального характера», в рамках которой понятия «русское», «азиатское» и «варварское» функционировали как взаимозаменяемые; соответственно, «Чай в Азии» интерпретировался как проявление «русской экзотики».

44 Кузьма Петров-Водкин был представлен работами «После ванны», «Натюрморт», «Сирень».

45 Павел Соколов-Скаля был представлен работой «Последняя баррикада в Париже, 1871».

46 Давид Штеренберг был представлен работами «Натюрморт», «Пейзаж», «Семейный портрет».

47 Василий Рождественский был представлен работами «В тени, Азия», «Тополя, Азия», «Чай в Азии» (названия работ приведены в переводе из выставочного каталога).

48 Павел Кузнецов был представлен работами «Взвешивание табачных листьев», «Сушка табачных листьев в Крыму», «Гаспра, Крым» (названия работ приведены в переводе из выставочного каталога).

49 Юрий Пименов был представлен работами «Берлин. Запад», «Балкон [Дети города]».

Работа Соколова-Скаля, посвященная событиям Парижской Коммуны, выглядит несколько инородной среди других советских экспонатов. Причины ее включения следует искать не в политическом сюжете — пусть тема Коммуны и была близка большевистской идеологии [14], — а в особенностях иконографии, которые позволяют рассматривать эту картину как источник не по французской истории, а по советской современности. На сохранившейся фотографии видно, что полотно значительно превосходило соседние по размеру. В центре композиции — баррикада, перед которой сидит музыкант за роялем; рядом на инструмент облокотился рабочий, а над ними возвышается пушка. Подобная иконография не имела аналогов ни в русской, ни во французской живописи[51].

Скорее всего, перед нами коллаж из отдельных эпизодов Коммуны, которые выстроены на композиции холста. Такой подход к анализу изображения позволяет искать источники не в живописных произведениях, а, например, в кино. Очевидным прототипом выступает фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» (1929). Странная композиция картины соответствует структуре экранного времени, перенесенной на статичное изображение. Для достижения этого художник использовал несколько планов и частично нарушил законы перспективы. Также именно в фильме, в отличие от других доступных источников, появляется фигура пианиста под обстрелами. (Ил. 7.) Соответственно, можно достаточно уверенно утверждать, что картина Соколова-Скаля — это цитата из кино, с которым американская публика к октябрю 1930 года уже была знакома. Согласно газетным заметкам, в конце 1929 года в Америке прошел ограниченный прокат «Нового Вавилона», и фильм был хорошо воспринят критиками [28, p. 28].

Несмотря на проделанную Леролем работу, американская критика утверждала, что концепция советского отдела оказалась невнятной и неинтересной. *The New York Times* отметила доминирование работ Пименова [42, p. 30], тогда как специализированные издания указывали на стилистическую разнородность секции: «...русская группа, составленная исключительно из советских художников, ничем не выделяется; лучшими среди них являются две стилизованные уличные сцены

50 История создания произведения, как и его современное местонахождение, на данный момент остаются неизвестными.

51 Подробнее об образах Парижской коммуны см.: [15, 25].

5. Советский отдел на 29-й Международной выставке Института Карнеги в Кливленде. 1931 Работы В. Рождественского («Тополя», «Азиатский чай») и Д. Штеренберга («Семейный портрет» и «Натюрморт») Архив Музея искусства, Кливленд, 11126

6. Советский отдел на 29-й Международной выставке Института Карнеги в Кливленде. 1931. Работы П. Кузнецова («Сушка табачных листьев в Крыму»), Ю. Пименова («Берлин. Запад», «Балкон [Дети города]»), и П. Соколова-Скаля («Последняя баррикада в Париже, 1871») Архив Музея искусства, Кливленд, 11127

7. Кадр из фильма «Новый Вавилон» Реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг. 1929

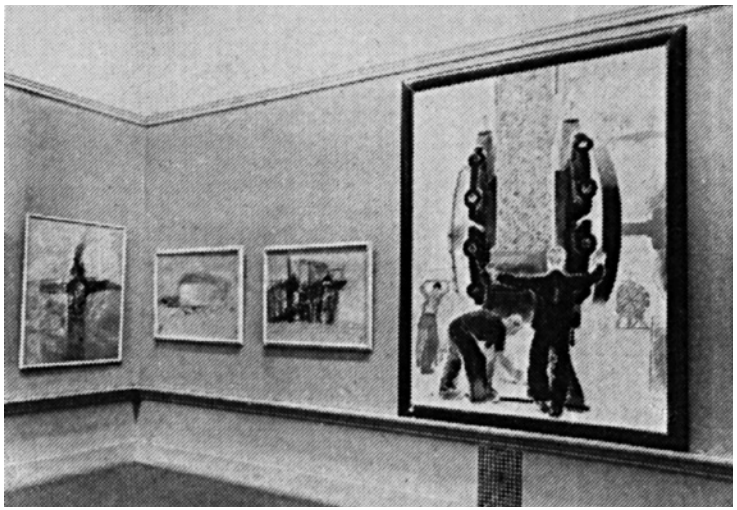
Пименова» [42, p. 30]. *The Art News* упоминала Петрова-Водкина, Кузнецова, Штеренберга и выделяла натюрморт Рождественского, однако в целом оценивала «советскую часть» как «незрелую и неуверенную» [46, p. 691]. Еще резче высказалась питтсбургская пресса: «Группа из Советской России разочаровывает. Она слабо отражает влияние революции и, по сути, могла бы представлять любую случайно выбранную группу русских художников» [24, p. 2].

Подобная реакция, по-видимому, была обусловлена отсутствием в экспозиции четко артикулированной линии «советской модернизации», которую критики и публика рассчитывали увидеть. Представленные произведения воспринимались ими как не вполне удачные примеры, не позволяющие уловить специфику советской современности; иными словами, от выставки ожидали демонстрацию документальных свидетельств успехов советской индустриализации, а не социально-бытовые условия жизни. Попытку ответить на эти ожидания Лероль предпринял уже в следующем, 1931 году, сместив акцент в экспозиции на события и достижения первой пятилетки.

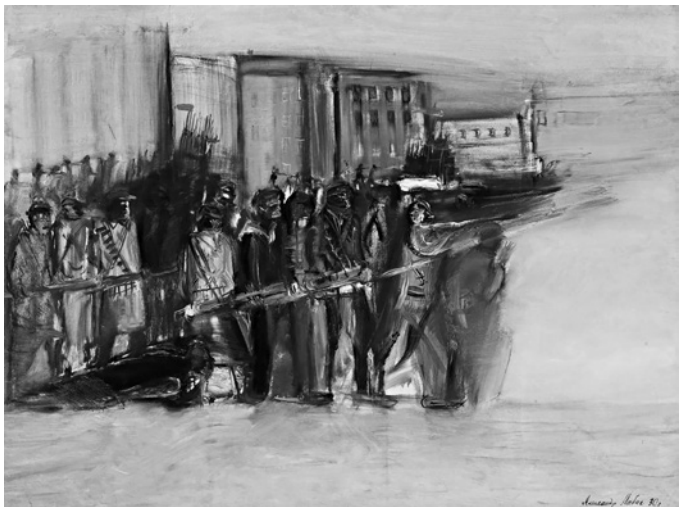
Для питтсбургской выставки 1931 года были отобраны работы Александра Лабаса («Поезд», «Первый дирижабль в СССР», «Октябрь в Петрограде»), Александра Барто («Чаепитие на Кавказе», «Портрет», «Снятие вуали»), Александра Дейнеки («Бег», «Лыжня») и Алексея Пахомова («Сенокос», «Ночной сев в колхозе», «Уборка кукурузы в колхозе»; ил. 8). Дополнительно из Берна[52] были присланы картины Анатолия

52 После закрытия советского павильона на Венецианской биеннале 1930 года по линии ВОКС была выдвинута инициатива о представлении экспозиции в Швейцарии;

8. Алексей Пахомов. *Уборка кукурузы (Косьба кукурузы).* 1930
Ватман, акварель. 69 × 59
Местонахождение неизвестно



9. Советский отдел на 30-й Международной выставке Института Карнеги в Кливленде 1931. Работы А. Лабаса («Октябрь в Петрограде», «Первый советский дирижабль»), Е. Зерновой («Текстильная фабрика»). Фотография из книги: *Зернова Е. С.* Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1985. С. 68



10. Александр Лабас. *Октябрь в Петрограде.* Эскиз. 1930
Холст, масло. 76 × 95
Государственная Третьяковская галерея

Петрицкого («Инвалиды», «Мужчина с газетой [бумагой]»). Изначально комплект включал двенадцать произведений, однако по пути в США пропала работа Дейнеки «Душ» [8, л. 34]. Американская пресса активно писала о ее загадочном исчезновении, спекулируя на версии о краже [19, p. 6; 43, p. 9]. Лероль, не склонный к драматизации, в письме иронично сравнил произошедшее с похищением генерала Кутепова годом ранее[53], добавив, что «картина, в отличие от белого генерала, была застрахована», — что только подстегнуло слухи о краже. На место пропавшего полотна была включена «Текстильная фабрика» Екатерины Зерновой[54]. (Ил. 9.)

Таким образом, для советского отдела 1931 года был отобран материал, наглядно демонстрирующий достижения и результаты первой пятилетки. Каждое произведение выступало свидетельством «современности» СССР и служило «репортажем» о социальных и экономических экспериментах, происходивших в стране. Американские критики отмечали: «Искусство в России действует как пропаганда и целенаправленно связано с пятилетним планом. Оно — своего рода “письменность картинками” для масс» [27, p. 471].

в марте 1931 года экспонаты были показаны в Женеве, а затем и в других швейцарских городах. К осени 1931-го было принято решение дополнить питтсбургскую экспозицию произведениями А. Г. Петрицкого.

53 Александр Павлович Кутепов — генерал Русской императорской армии, председатель Русского общевоинского союза в эмиграции. 26 января 1930 года в Париже был похищен агентами ОГПУ и смертельно ранен при сопротивлении.

54 Панно Екатерины Зерновой «Текстильная фабрика» [«Печатный цех (Ситец)»] к настоящему времени утрачено: вскоре после возвращения в СССР произведение осыпалось.

Особое место в экспозиции заняла картина Александра Лабаса «Октябрь в Петрограде» (Ил. 10.) Еще несколько лет назад подобный сюжет для питтсбургской выставки был бы неприемлемым и почти неизбежно интерпретировался бы как проявление большевистской пропаганды. Однако в изменившемся контексте картина оказалась допустимой, что, по всей видимости, объясняется формальными приемами: смещение акцента с конкретного исторического эпизода на обобщенный образ движения и перелома позволило дистанцировать изображение от прямой иллюстративности и ослабить идеологическую остроту, сохранив при этом связь с реальным историческим событием.

Таким образом, более благосклонная реакция американской критики[55] была связана не столько с художественными качествами отдельных произведений, сколько с тем, что экспозиция 1931 года наконец совпала с актуальной оптикой восприятия СССР. Представленные работы позволяли зрителю соотнести увиденное с уже знакомым ему публичным дискурсом о советских преобразованиях, переведя абстрактные сообщения прессы в наглядный визуальный опыт. Именно эта способность выставки «свидетельствовать» о происходящих изменениях и обеспечила ей внимание и интерес со стороны американской аудитории.

Институт Карнеги и последние годы советского отдела (1934–1935)

Хотя американский кризис стимулировал интерес к изучению советского эксперимента, средств на обеспечение щедрых условий для выставки стало стремительно не хватать. В 1932 году выставка отказалась от участия зарубежных художников, а в 1933 году, несмотря на формальную работу зарубежной секции, ни советский, ни русский отдел так и не были открыты. Ситуация изменилась после закрытия выставки 1933 года: в ноябре того же года СССР и США подписали документы об установлении дипломатических отношений. На фоне этой новости руководство Института Карнеги вновь обратилось к советским художникам с приглашением принять участие в питтсбургской выставке.

55 Например, такой отзыв о советской экспозиции можно встретить на страницах *The New York Times*: «Здесь темп тоже впечатляющий, но не столь божественно безумный, как это было на последней Венецианской биеннале» [33, p. 14].

Оптимизм организаторов подкреплялся изменившимся политическим контекстом — «в свете возобновленной дружбы между нашими странами» [11, л. 10].

В 1934 году Лероль в третий и последний раз отправился в СССР для подбора картин для советского отдела. Пресса, в частности газета «Правда», освещала его прибытие с подчеркнутой благожелательностью [4, с. 5; 5, с. 1]. Для участия в выставке были отобраны работы Дейнеки, Грабаря, Пименова, Никонова, Рождественского, Богаевского, Кончаловского и Кузнецова. Вероятно, в качестве дипломатического жеста, представители Института Карнеги в 1934 году впервые наградили советского художника: Александр Дейнека, наряду с Сальвадором Дали, Францем Ленком и Эдуардом Вюйаром, получил почетный диплом[56].

Однако работа «Балкон», за которую Дейнека был удостоен почетного диплома, вызвала противоречивую реакцию среди американской критики. Арт-критик Генри Макбрайд в тексте для *The American Art Magazine* писал:

> *Возможно, самым нелепым из этих «упоминаний» является «Девушка на балконе», совершенно обнаженная, работы русского художника Дейнеки; эта картина представляет собой лишь слабое эхо образов, многократно встречавшихся в более удачных произведениях. Если бы возникла необходимость способствовать сближению с Россией, более тактичным выбором была бы* «Цементная фабрика» Юрия Пименова, поскольку, вероятно, некоторые из наших специалистов участвовали в строительстве этого завода *(прямой шрифт мой. — С. Л.), а тот утонченный взгляд, с которым господин Пименов его изображает, выглядит по-новому* [38, p. 656].

Таким образом, по мнению Макбрайда, жюри необоснованно отдало предпочтение «Девушке на балконе», тогда как картина Пименова «Цементный завод» представлялась ему куда более уместной и содержательно значимой. Для критика ее ценность заключалась в достоверности и информативности: он допускал, что изображенный завод мог быть построен при участии американских специалистов, а потому

56 Уже в декабре 1934 года Дейнека отправился в поездку по США, а его премирование можно рассматривать как часть рекламной кампании по продвижению советского художника. Журнал *The Art Digest* опубликовал его биографию [45, p. 6].

воспринимал работу как наиболее ценный визуальный документ советской индустриализации.

Последнее довоенное участие советских художников в питтсбургской выставке состоялось в 1935 году; при этом и процедура подготовки, и состав экспозиции существенно отличались от ранее представленных отделов. В этот раз Институт Карнеги отказался от дорогостоящей командировки своего представителя в СССР. Вместо этого первый секретарь советского полпредства в США Альфред Нейман[57] передал советской стороне содержание беседы с Гомером Сент-Годенсом, в ходе которой обсуждался возможный круг экспонентов для выставки 1935 года: «Дейнека, Вильямс, Кацман, Колмакова, Кузнецов, Петров-Водкин, Пименов, Цветков» [10, л. 1]. В число «второстепенно интересных» вошли Барто, Фальк, Лисицкий, Родченко, Соколовская и Штеренберг [10, л. 1]. Оба списка включали участников американских выставок предыдущих лет.

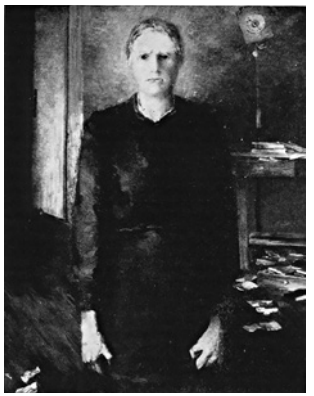
Однако советская сторона не прислушалась к этим пожеланиям. Для того чтобы сократить число издержек, советские представители перенаправили в Питтсбург произведения, до этого показанные на Венецианской биеннале 1934 года[58]. В состав экспозиции вошли «Колхозный сторож» А. Герасимова, «Портрет девушки в красном берете» Г. Ряжского (ил. 11), карикатуры Кукрыниксов и центральное полотно выставки — «Ленин в Смольном» И. Бродского. Несколько обособленно располагались работы Кузьмы Петрова-Водкина («Групповой портрет (А. С. Пушкин, А. Белый и К. Петров-Водкин)») и Петра Вильямса («Мать: иллюстрация к роману А. М. Горького», ил. 12). Этот набор объединяло одно принципиальное обстоятельство: он давал максимально точное представление о состоянии советской живописи середины 1930-х годов в интерпретации самих советских искусствоведов, что резко контрастировало с предыдущими экспозициями, сформированными в оптике Кристиана Бринтона и Гийома Лероля.

Отсутствие «американского взгляда» при отборе картин привело к непониманию идеи и целей отдела. Так, критика писала: «Некоторые

57 Альфред Нейман — сотрудник центрального аппарата ОГПУ. Согласно различным источникам, в 1934 году он занимал разные должности; в данной работе его именование соответствует тому, как он представлял себя в переписке с американскими коллегами.

58 Произведения вернулись в СССР только летом 1935 года, так как сразу после окончания Венецианской биеннале они были направлены в Турцию на «Выставку советской живописи» [1, л. 53] .

11. Советский отдел на передвижной части 33-й Международной выставки Института Карнеги в Кливленде. 1936
Работа Г. Ряжского («Портрет девушки в красном берете»)
Архив Музея искусства, Кливленд, 16182



12. Петр Вильямс
Мать: иллюстрация к роману А. М. Горького
Ил. из журнала:
Jewell E. A. Carnegie International // Parnassus. 1935. Vol. 7. No. 6 [32, p. 4]

из самых скучных картин находятся в крайне ограниченном русском разделе. Это совсем не репрезентативно» [47, p. 697]. По мнению американских обозревателей, представленная экспозиция не отражала «реальную» советскую жизнь: «Конечно, было бы неразумно ожидать, что Советский Союз *сможет рассказать всю историю своих современных достижений в рамках десяти картин* (курсив мой. — *С. В.*). Но какое это сдержанное, академическое представление — унылая монотонность» [32, p. 4].

Показательно, насколько настойчиво зарубежные критики отказывались принимать саму возможность того, что контекст жизни в Советской России 1935 года существенно отличался от впечатлившей их динамики начала десятилетия: «...преобладающую беззубость нельзя объяснить неумением постороннего наблюдателя понять происходящее в современной России» [32, p. 4]. В результате собранная экспозиция воспринималась скорее как неудачный, невнимательно составленный проект, не сумевший продемонстрировать «настоящий» Советский Союз. Не случайно пресса иронизировала: «Институту хватило изящества спрятать русских в маленькой галерее, где невнимательный посетитель может легко их пропустить» [47, p. 697].

Однако принципиально важным здесь является другое. Русский и советский отделы Института Карнеги, которые на протяжении всей своей истории задумывались кураторами как высказывание о России и воспринимались зрителями как источник «последних новостей» и свидетельство актуального положения дел в стране, к середине 1930-х годов окончательно утратили эту функцию. Представленная на выставке картина И. Бродского «Ленин в Смольном» воспринималась уже не как значимое художественное или политическое высказывание, а как случайный и неудачный образ. Невозможность — а во многом и нежелание — понять и принять происходившие в Советском Союзе изменения ставили американскую публику, критику и представителей Института Карнеги в ситуацию, при которой живопись начинала рассматриваться ими прежде всего как средство подтверждения собственных представлений о советской реальности, а не как источник, позволяющий увидеть страну «такой, какая она есть».

После выставки 1935 года почти десятилетняя история русского и советского отделов завершилась; следующий подобный показ в Питтсбурге состоялся лишь в брежневское время. За это десятилетие состав отдела прошел несколько трансформаций: от акцента на «национальный характер» — к демонстрации советской модернизации, а затем к политической агитации. К 1935 году «информационная» функция экспозиции фактически исчерпала себя. С одной стороны, признание СССР на международной арене обеспечило ему возможность свободного обращения с информацией и появления новых, более доступных каналов трансляции сведений о стране (фотографии, печатные материалы и др.). С другой — американская публика и критика так и не оказались готовы принять «реальное» изображение Советской России: частично признав факт модернизации, они проявляли все меньший интерес к иным деталям и новостям советской жизни. В итоге Институт Карнеги отказался от прежних форм сотрудничества с советскими художниками, а советские ведомства, учитывая изменившуюся экономику культуры, признали участие в подобных выставках нецелесообразным.

Библиография

1. Акт о распаковке 28 ящиков из Стамбула от 18 июня 1935 г. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 373. Л. 53.
2. Другие берега. Русское искусство в Нью-Йорке. 1924. Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2021.
3. *Лескинен М. В.* Визуальные репрезентации русскости в Российской империи второй половины XIX — начала XX в. В 2 кн. Кн. 1: Облики — обличья — облаченья. М.: Кучково поле Музеон, 2024.
4. Международная художественная выставка // Правда. 1934. № 300. 30 октября. С. 5.
5. От 11 до 3. [О приеме Лероля в СССР] // Вечерняя Москва. 1934. № 81. 8 апреля. С. 1.
6. Отчет генерального комиссара Русского отдела Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго камергера выс. двора П. И. Глуховского г. министру финансов... С. Ю. Витте. СПб.: П. И. Глуховской, 1895.
7. *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы/Сост. Е. Н. Селизарова. М.: Советский художник, 1991.
8. Письмо Американо-Русского института А. Ешукову от 23 сентября 1931 г. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 126. Л. 34.
9. Письмо Г. Лероля К. Кравченко. Весна 1930 г. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 95. Л. 58.
10. Письмо Г. Сент-Годенса в Советское посольство от 25 января 1935 г. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 3. Д. 662. Л. 1.
11. Письмо Г. Сент-Годенса к А. Трояновскому от 20 февраля 1934 г. АВПРФ. Ф. 129. Оп. 18. П. 16. Д. 36. Л. 10.
12. Americans Experience Russia: Encountering the Enigma, 1917 to the Present/C. Chatterjee, B. Holmgren, eds. London, New York: Routledge, 2012.
13. *Barris R.* Reclaiming and Redefining American Exhibitions of Russian Art. New York; London: Routledge, 2023.
14. *Bergman J.* The Paris Commune in Bolshevik Mythology // The English Historical Review. 2014. Vol. 129. No. 541. Pp. 1412–1441.
15. *Boime A.* Art and the French Commune: Imagining Paris after War and Revolution. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997.
16. *Brinton C.* Russia Through Russian Painting // Appleton's Booklovers Magazine. 1906. No. 2. Pp. 156–174.
17. *Brinton C.* Russian Art // Twenty-Third Annual International Exhibition of Paintings. Catalogue. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1924. Pp. 107–109.

18. *Brinton C.* Russian Art // Archives of American Art, Smithsonian Institution. Catalogues, Introductions, 1927–1928. Box 217. Folder 10. Pp. 95–97.

19. Carnegie Picture is Stolen // The Art Digest. 1931. 1st October. P. 6.

20. Carnegie Shows // The Art News. 1926. 16th October. P. 8.

21. *Cary E. L.* Portraiture in Variety // The New York Times. 1928. 15th January. P. 12.

22. *Cary E. L.* The Carnegie International Exhibition // The American Art Magazine. 1928. Vol. 19. No. 12. Pp. 647–660.

23. *Cary L. E.* The International Exhibition at Pittsburgh: The Foreign Section // The American Art Magazine. 1926. Vol. 17. No. 12. Pp. 609–620.

24. *Cloud J. J.* International Art Show Reveals Moderns on Way to Conservatism // The Pittsburgh Post. 1930. 16th October. P. 2.

25. *Edwards S.* The Paris Commune of 1871 and Political Print // *Rifkin A.* Communards and Other Cultural Histories. Essays/Ed. by S. Edwards. Chicago: Haymarket Books, 2018. Pp. 483–493.

26. *Engerman D. C.* Modernization from the Other Shore. American Intellectuals and the Romance of Russian Development. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 2003.

27. *Grafly D.* The Thirtieth Carnegie International // The American Art Magazine. 1931. Vol. 23. No. 6. Pp. 465–486.

28. *Hall M.* The Screen // The New York Times. 1929. 2nd December. P. 28.

29. *Haskell F.* Historical Narrative and Reportage // *Haskell F.* History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past. New Heaven and London: Yale University Press, 1993. Pp. 81–112.

30. *Helig S.* Paintings to Be Shown in International Exhibit Here // The Pittsburgh Gazette Times. 6th April. 1924. P. 10.

31. International Encounters: The Carnegie International and Contemporary Art/V. Clarke. ed. Pittsburgh (PA): Carnegie Museum of Art, 1996.

32. *Jewell E. A.* Carnegie International // Parnassus. 1935. Vol. 7. No. 6. Pp. 3–6.

33. *Jewell E. A.* Thirtieth Carnegie International opens at Pittsburg // The New York Times. 1931. 18th October. P. 14.

34. *L. M.* Twenty Third Annual International Exhibition, Carnegie Institute, Pittsburgh // The American Art Magazine. 1924. Vol. 15. No. 6. Pp. 306–311.

35. Letter from H. Saint-Gaudens to Boris Grigoriev, 7th October 1930. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Artist, Invitations. Box 207. Folder 10. P. 90.

36. Letter from J. L. Porter to the Department of Fine Arts, Carnegie Institute, 21 July 1927. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Criticism, 1927–1928. Box 217. Folder 15. P. 1.

37. *Lytle W. G.* International Art Exhibit is Opened Here Today // The Pittsburgh Press. 1929. 17th October. P. 2.

38. *McBride H.* This Year's International // The American Art Magazine. 1934. Vol. 27. No. 12. Pp. 654–662.

39. *Murray R. K.* Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919–1920. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1955.

40. *Neil K.* A Wise Extravagance: The Founding of the Carnegie International Exhibitions: 1895–1901. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1996.

41. *Platt S. N.* Modernism in 1920s. Interpretations of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism. Ann Arbor (MI): UMI research Press, 1985.

42. Spanish Artist Wins First in Pittsburg // The New York Times. 1930. October 17th. P. 30.

43. Steal exhibition picture // The New York Times. 1931. 22th September. P. 9.

44. *Stone G. R.* Perilous Times: Free Speech in Wartime from the Sedition Act of 1798 to the War on Terrorism. New York: W. W. Norton & Co., 2004.

45. Surrealist Work Wins First Orize at Carnegie International // The Art Digest. 1934. 15th October. P. 6.

46. The International Exhibition at Pittsburg // The American Art Magazine. 1930. Vol. 21. No. 12. Pp. 673–696.

47. The Purpose of Carnegie International // The American Magazine of Art. 1935. Vol. 28. No. 11. Pp. 644–654, 697.

48. The World Art: The Russians and Others // The New York Times Magazine. 1924. 9th March. Pp. 10–11.

49. The World of Art: Carnegie Exhibit // The New York Times Magazine. 1925. 18th October. Pp. 16–17.

50. Twenty-sixth Annual International Exhibition of Painting. Catalogue. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1927.

51. *Walker A. J.* Critic, Curator, Collector: Christian Brinton and the Exhibition of National Modernism in America: 1910–1945. PhD. diss. University of Pennsylvania, 1999.

52. *Williams R. C.* Russian Art and American Money. 1900–1940. Cambridge (MA) and London: Harvard University Press, 1980.