



Научная статья
УДК 769.1(470.23-25)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.02.013

Ленинградская «школа» литографии: выставка советской графики в Лондоне (1961) в контексте времени и в исторической перспективе



Котломанов Александр Олегович

*Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица,
Санкт-Петербург, Российская Федерация
kotlomanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1917-2510>, SPIN-код (Science Index): 1641-7065*

Аннотация. Исследование обращено к феномену ленинградской «школы» литографии, в истории которой важное место занимал факт ее международного признания в период «оттепели». Среди прочего это было связано с выставкой, состоявшейся в галерее Гросвенор в Лондоне в 1961 году, после чего работы ленинградских художников были также показаны в США и приобретены в некоторые известные собрания. Поскольку интерес к этому событию до сих пор сохраняется и отражается в различных инициативах, касающихся своеобразия петербургской (ленинградской) художественной традиции, оно представляется актуальным поводом вновь обратиться, хотя бы опосредованно, к вопросам идентичности петербургского искусства. Как объект контекстуального исследования выставка в Лондоне анализируется с различных сторон. Во-первых, прослеживается ее предыстория, связанная с проведением зарубежных экспозиций советской графики (конец 1930-х – 1950-е), а также русской и советской живописи (1959). В связи с этим уделяется внимание и дискурсу британской арт-критики того времени. Во-вторых, рассматривается контекст английской печатной графики, один из видных представителей которой, художник Джулиан Тревельян, посетил незадолго до открытия выставки ленинградский Союз художников и в 1961 году опубликовал свои впечатления в журнале «The Studio». В-третьих, отталкиваясь от рецептивных формулировок английских критиков, автор обсуждает вопросы художественной стилистики в диапазоне между соцреализмом и «фигуративным» искусством. Итоговые выводы сосредоточены на проблеме интернациональной транскрипции образно-стилистического языка отечественного искусства, в частности ленинградской графики XX века.

Ключевые слова: ленинградская литография, искусство Ленинграда, советская графика, печатная графика, художественные выставки

Для цитирования: Котломанов А.О. Ленинградская «школа» литографии: выставка советской графики в Лондоне (1961) в контексте времени и в исторической перспективе // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 2 (41). С. 216–229. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.02.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1285>.

Original article

The Leningrad “school” of lithography: an exhibition of Soviet graphics in London (1961) in the context of time and in historical perspective

Alexander O. Kotlomanov

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Saint Petersburg, Russian Federation
 kotlomanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1917-2510>, SPIN-code (Science Index): 1641-7065

Abstract. This study explores the Leningrad ‘school’ of lithography and its international recognition during the ‘Thaw’ period. The Grosvenor Gallery exhibition in London in 1961 played a significant role in this recognition, leading to the showing of Leningrad artists’ works in the USA and their acquisition by renowned collections. As interest in this event continues and is reflected in various initiatives highlighting the distinctiveness of the Saint Petersburg (Leningrad) artistic tradition, this topic provides an opportunity to indirectly revisit questions of identity within Saint Petersburg art. The London exhibition is analysed from multiple perspectives, including its prehistory through foreign exhibitions of Soviet graphics (late 1930s–1950s) and Russian and Soviet painting (1959). The study also considers the discourse of British art criticism during this period. Additionally, the context of British printmaking is examined, with a focus on Julian Trevelyan, a prominent artist who visited the Leningrad Union of Artists shortly before the exhibition and published his impressions in “The Studio” magazine in 1961. The study also discusses issues of artistic style within the spectrum between Socialist Realism and ‘figurative’ art, drawing on the receptive formulations of British critics. The concluding findings address the international transcription of the figurative and stylistic language of Russian art, specifically 20th-century Leningrad graphics.

Keywords: Leningrad lithography, Leningrad art, Soviet graphics, printed graphics, art exhibitions

For citation: Kotlomanov, A.O. (2026) ‘The Leningrad “school” of lithography: an exhibition of Soviet graphics in London (1961) in the context of time and in historical perspective’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 216–229. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.02.013.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1285>. (In Russ.)

Введение

Феномен особенной «школы» литографии остается устойчивым мифом в истории ленинградского и петербургского искусства. Это подтверждается появлением новых исследований и выставочных проектов, в чем заметную роль играет научная деятельность сотрудников Русского музея [1; 2], а также частные инициативы некоторых петербургских энтузиастов в области собирания и изучения печатной графики [3; 4]. В то же время определение данного феномена связано прежде всего с деятельностью экспериментальной литографской мастерской ленинградского Союза художников, которая в буквальном смысле «школой», конечно,

не была. Вопрос о том, чем на самом деле было это явление, почему оно до сих пор притягивает внимание и в чем состоит его оригинальность, остается перспективой для будущих исследований.

Задача данного исследования состоит не в том, чтобы доказать или опровергнуть обоснованность ленинградской «школы» литографии (тем более что ее признание нам приятно в силу чувства локального патриотизма), а в том, чтобы проанализировать некоторые, с нашей точки зрения, актуальные моменты в ее истории. В частности, рассматривается сюжет, связанный с зарубежными выставками литографий ленинградских художников, прошедшими в начале 1960-х годов,

Lithographs by twenty-seven Soviet artists

works by Soviet artists are being exhibited and offered for sale for the first time in Western Europe

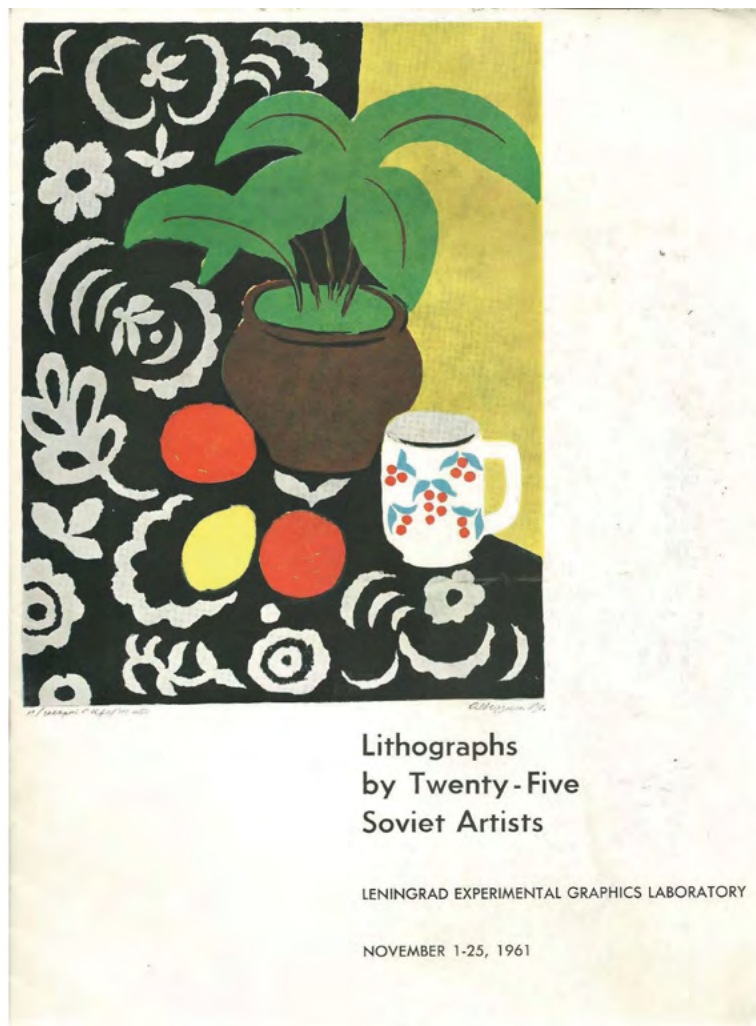
9th May to 10th June 1961

15 Davies Street London W1

**Grosvenor
Gallery**

Leningrad Experimental Graphics Laboratory

Britanishsky	Maslenikova
Brodski	Matiukh
Charnetzskaya	Miloradovich
Djagupova	Mordvinova
Elenkri	Nemenova
Ermalayev	Pomeranzeva
Israelovich	Skouliari
Kaplan	Steinberg
Kaplun	Shenderov
Kuks	Sudakov
Kurdov	Vasnezov
Lanin	Vedernikov
Latash	Yacobson
Lubimova	



1. Афиша выставки
27 советских
художников в галерее
Гросвенор в Лондоне.
1961.

Источник: [5, с. 12]

2. Литография
А.С. Ведерникова
«Декоративный
натюрморт»
(«Натюрморт
с кружкой») (1960)
на обложке каталога
галереи Гросвенор
для выставки
в Нью-Йорке.
1961.

Источник: [5, с. 18]

прежде всего — в лондонской галерее Гросвенор (ил. 1–2). Этот эпизод остается ключевым пунктом в формулировке дефиниции «ленинградской школы литографии», в том числе и для некоторых недавних выставочных проектов.

Последним из таких проектов стала экспозиция «Случайный тираж. Выставка советской и современной графики» (K-Gallery, Санкт-Петербург, июль–ноябрь 2024), где работы известных ленинградских художников как бы подтверждали особенную «идентичность» новейших представителей петербургского эстампа (А. Гарт, Н. Энгельке, объединения «Community print» и др.). Ретроспективный раздел выставки, включавший произведения А.С. Ведерникова, Б.Н. Ермолаева, А.Л. Каплана, В.Ф. Матюх, Г.М. Неменовой и М.С. Чарнецкой, был представлен в актуализированном историческом контексте, где особую роль играло былое признание (или даже триумф) ленинградской печатной графики за рубежом. Если основной целью «Случайного тиража» была апология локальной традиции от Ленинграда к современному петербургскому искусству, то научно-исследовательский ракурс «триумфа» ленинградской литографии был

ранее представлен в проекте «Ленинградская литография. Место встречи» (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2017) [6].

Примечательно, что о «триумфе» ленинградской литографии помнят и спустя более полувека, несмотря на то что лондонская выставка 1961 года была частным галерейным показом, информация о котором не распространялась в Советском Союзе. О событии не забыли и в Лондоне: в 2019 году там прошла ретроспектива «Литография из Ленинграда: путешествие Эрика Эсторика в советское искусство» (*Lithographs from Leningrad: Eric Estorick's Adventure into Soviet Art, Estorick Collection of Modern Italian Art*). В том же году в Нью-Йорке состоялась выставка «Из Восточного блока в Бронкс: ранние приобретения в художественную коллекцию» (*From the Eastern Bloc to the Bronx: Early Acquisitions from the Art Collection*) в Музее иудаики (*Derfner Judaica Museum + The Art Collection*). Благодаря сотрудничеству с Э. Эсториком в 1960–1970-е годы в это собрание попали работы некоторых художников из СССР, включая мастеров «сурового стиля» (Петра Оссовского), представителей неофициального искусства

(Оскара Рабина) и ведущих представителей «ленинградской школы литографии». Кроме того, при содействии Эсторика литографии ленинградских мастеров в 1961–1962 годах были приобретены нью-йоркским Музеем современного искусства (MoMA) и Художественным музеем Филадельфии (PMA). Это стало уникальным прецедентом, который, однако, остался практически не замеченным в официальном советском искусстве того времени.

Эрик Эсторик принадлежал к числу тех коллекционеров и арт-дилеров, для которых искусство было одновременно и глубоким искренним увлечением, и инструментом формирования репутации. Подлинные мотивы его деятельности остаются предметом дискуссий, скрывающим сложную систему финансовых и политических связей. Эти контакты обеспечивали ему доступ к кругу голливудских звезд и ведущих политиков — Тони Кёртиса и Берта Ланкастера, Уинстона Черчилля и Энтони Идена, — а также в государственные учреждения и зарубежные представительства Великобритании, Италии и Советского Союза. Вне зависимости от мотивов, основанная им в Лондоне галерея Гросвенор (*Grosvenor Gallery*) стала одной из наиболее успешных арт-институций 1960–1970-х годов.

Главным интересом Эсторика было итальянское искусство первой половины XX века, однако к числу знаковых проектов его галереи относятся первые в Великобритании выставки Александра Архипенко (1961) и Эль Лисицкого (1966), а также экспозиции «Два десятилетия эксперимента в русском искусстве» (*Two Decades of Experiment in Russian Art*, 1962) и «Аспекты русского экспериментального искусства» (*Aspects of Russian Experimental Art*, 1967). В начале 1960-х годов Эсторик активизировал контакты с СССР, результатом чего стали выставки ленинградской литографии и персональная экспозиция Анатолия Каплана (1961) [7], а также проект «Аспекты современного советского искусства» (1964) и персональные выставки Владимира Фаворского (1962), Оскара Рабина (1964) и Эрнста Неизвестного (1965).

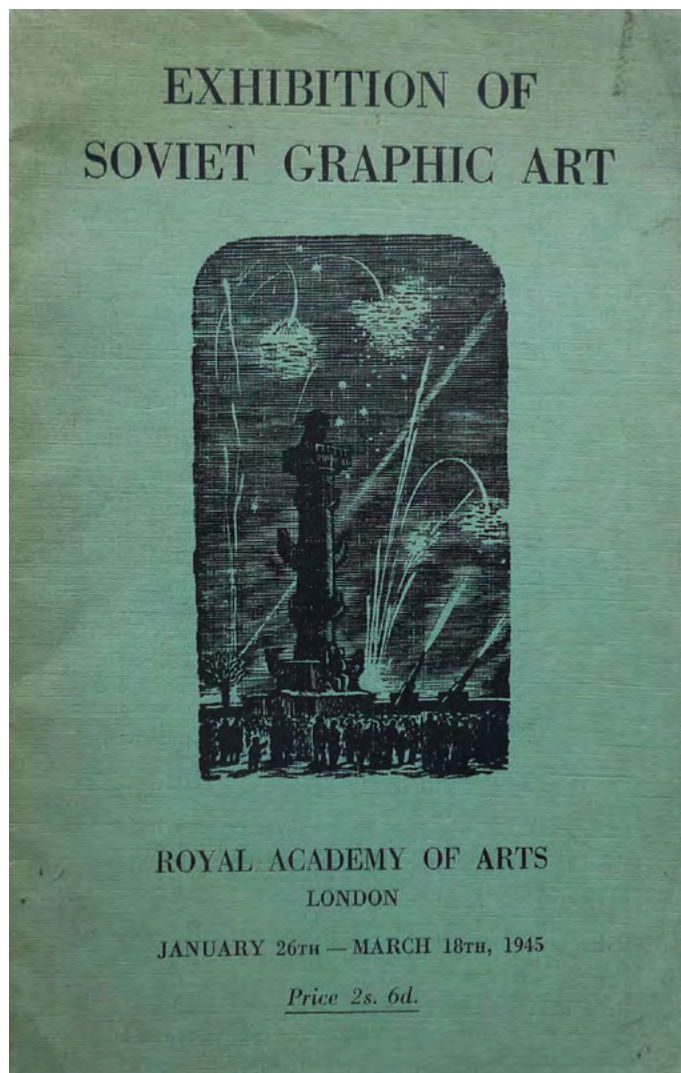
Востребованность работ ленинградских графиков на Западе в начале 1960-х годов свидетельствовала об общем интересе к отечественному искусству, обусловленном историческим контекстом эпохи. Позитивные веяния «оттепели» не отменяли систему государственного контроля над творческой деятельностью. Масштабная закупка авторских листов, осуществленная Э. Эсториком в Ленинграде [8, с. 263], едва ли могла произойти без ведома «компетентных» органов — тем более что эти произведения предназначались не только для частных коллекций, но и для выставок в Великобритании и США. Работы экспонировались не просто как произведения отдельных авторов,

но и как «презентация» литографской мастерской Ленинградского отделения Союза художников (ЛОСХ). Несмотря на относительную свободу от идеологического гнета, в этой графике не наблюдалось и явных отступлений от канона соцреализма. Следует также учитывать, что новый всплеск интереса к СССР совпал с общемировым кризисом изобразительного искусства, когда на смену прежним художественным направлениям приходили принципиально новые — абстрактный экспрессионизм, поп-арт, минимализм и концептуализм.

Советская графика в Лондоне: предыстория

Выставка ленинградской литографии в галерее Гросвенор состоялась через два года после масштабной ретроспективы русской и советской живописи в лондонской Королевской академии художеств (1959). В том же году в московском парке Сокольники открылась американская выставка, а в Нью-Йорке — выставка произведений Советского Союза. Ретроспектива 1959 года была призвана продемонстрировать преемственность национальной художественной традиции на протяжении нескольких веков от русской иконы до социалистического реализма. Несмотря на успех у публики, критическая рецепция, представленная, например, в тематическом номере журнала «*The Burlington Magazine*», носила отпечаток характерного английского снобизма, взгляда как бы свысока. Могло показаться, что местной публике русская живопись может быть интересна как некая экзотика, которая хороша лишь тогда, когда в ней можно увидеть оригинальность этнической традиции. В тех же случаях, когда она следовала общеевропейским художественным канонам, критики нередко трактовали ее как заведомо вторичную. Показательно, что в ряде комментариев имена авторов опускались (указывался лишь номер по каталогу), при этом проводились прямые параллели с английскими художниками, что создавало ложное впечатление подражательности советских мастеров.

Рефреном рецензии в *The Burlington Magazine* стал тезис о том, что советские художники «вознамерились учить англичан реализму» (что было бы замечательно, если бы это было действительно так), однако представленные работы, по мнению редакции журнала, к таковому не относятся. Рецензенты затрудняются с точным определением стиля, но находят в нем черты не лучших образцов европейского искусства XIX – начала XX века, полагая это результатом влияния старых западных журналов, проникавших сквозь «железный занавес». Таким образом, соцреализм парадоксально трактуется как производное западного



3. Гравюра

С.М. Мочалова «Салют»

(1945) на обложке каталога выставки советского графического искусства в Королевской Академии художеств в Лондоне.

1945.

Источник: [10]

4. Дж. Тревельян.

Ленинград.

1961.

Офорт, акватинта.

49,2 × 39,4.

Галерея Тейт, Лондон.

Источник: tate.org.uk

влияния: «Одна картина, датированная 1950 годом (№ 114), выполнена в стиле натуралистической жанровой живописи столетней давности — своего рода слияние [Дэвида] Уилки и прерафаэлитов; можно было бы представить, что ее революционная тематика заслуживает более новаторского исполнения [В. Серов. “Ходоки у Ленина”]. Здесь есть только одна работа, действительно имеющая художественные достоинства: это “Оборона Петрограда” (№ 97), которая могла бы составить конкуренцию полотнам Уиндема Льюиса или даже Леже. Зловещий факт заключается в том, что она была написана в 1928 году, а девятнадцать лет спустя этот замечательный художник [А.А. Дейнека] скатился до банальности “Эстафеты” (№ 98)» [9].

Критический пафос рецензента достигает пика в рассуждениях о принципиальной несовместимости советского художественного метода и современного видения мира: «Мысль о том, что новое видение жизни может быть выражено на изобразительном языке, изобретенном более полувек назад для совершенно других целей, не имеет смысла для западного ума, и трудно понять, какой смысл она может иметь на Востоке [то есть в СССР]. <...> Если художника просят отставать,

а публику — не догонять, значит, с искусством нации что-то не так. Возможно, в данный момент в студиях Москвы за закрытыми дверями несколько художников борются с проблемой того, как связать форму с содержанием, из чего однажды может возникнуть что-то странное и интересное. Но мертвая рука официального покровительства искусству в России не дала нам ни малейшего намека на это» [9].

Интересно также и то, что авторы текста, столь равнодушные к вопросам реализма, были, по всей видимости, критически настроены не только по отношению к советскому искусству, но и к британскому также.

Напомним, что 1950-е годы — это период становления новой «лондонской школы», появления серии «Этюдov к портрету» Фрэнсиса Бэкона, работ Люсьена Фрейда и Р.-Б. Китая; бронзовых фигур Генри Мура и формирования целого поколения новой фигуративной и абстрактной скульптуры. Конец 1940-х – 1950-е годы ознаменованы зарождением британского поп-арта. Однако, обращаясь к источникам той эпохи, мы обнаруживаем парадоксальную ситуацию: в Лондоне с успехом проходит выставка советской живописи,

а ведущие художественные журналы всерьез обсуждают (хотя и с известной долей снобизма), может ли наш реализм быть примером для британских художников.

Что касается советской графики, то ее показы (с заметным участием ленинградских мастеров) проходили в Лондоне и ранее, однако ни один из них не был частной инициативой, в отличие от экспозиции 1961 года. Так, в насыщенный геополитическими событиями период конца 1930-х – середины 1940-х годов в британской столице состоялись «Выставка советского графического искусства» в галерее Блумсбери (1938) и одноименная экспозиция в залах Королевской академии (1945). Обе они были организованы Обществом культурных связей Британского содружества с СССР (SCR) при содействии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Особенно представительной стала выставка 1945 года (57 художников, 162 работы), среди участников которой было немало ленинградцев: И.С. Астапов, Г.С. Верейский, С.М. Мочалов, Н.А. Павлов, А.Ф. Пахомов, Л.Я. Тимошенко, Е.И. Чарушин, С.Б. Юдовин и другие (ил. 3).

В обоих случаях выставки носили подчеркнuto идеологизированный характер. Экспозиции открывались рисунками, гравюрами и литографиями с портретами Ленина, Сталина и героев Советского Союза. В 1945 году была усилена военная тематика, в рамках которой особо выделялись работы объединения «Боевой карандаш», созданные во время блокады Ленинграда. Несмотря на широкий тематический диапазон представленной советской графики, стилистические особенности (в том числе различия московской и ленинградской школ), не зависящие от сюжетного содержания, практически не акцентировались. Подобный подход был типичен для советских выставок, строившихся по нарративному принципу в соответствии с идеологическими установками.

Так, во вступительной статье А.А. Сидорова к каталогу 1945 года с первых строк утверждалась верность реалистическому методу: «... Советское графическое искусство олицетворяет собой современную тенденцию развития русского искусства в целом. <...> Оно сосредоточено на нескольких избранных темах и задачах. Оно реалистично. <...> Он [реализм] коренится в мировоззрении советского человека, в его идеях и эмоциях» [10, р. 3].

В этом же контексте стоит упомянуть и участие Советского Союза во Всемирной выставке 1958 года в Брюсселе и Венецианской биеннале 1960 года [11; 12]. Это, во-первых, непосредственно предшествовало «триумфу» ленинградской литографии в Лондоне, а во-вторых, характеризовало ситуацию в отечественном искусстве, вступившем в стадию стилистической трансформации.

Поиск новых творческих решений проявился, в частности, в экспозиции лондонской выставки советской книги и периодики (Королевский фестивальный зал, 1960). Как писал в репортаже «Четырнадцать дней в Лондоне» В.Н. Ляхов, «много хорошего было сказано в адрес советских гравиров» [13, с. 21], особенно мастеров ксилографии (В.А. Фаворского, А.Д. Гончарова, Ф.Д. Константинова, Е.О. Бургункера, М.И. Пикова). Заслуживает внимания затронутая Ляховым проблема стилистического выбора. С одной стороны, реалистическая направленность советской графики была встречена в целом положительно, поскольку «в Англии уже устали от разговоров о всемогуществе абстрактного искусства и охотнее обсуждают проблемы “предметного” искусства, его место в современности и в будущем» [13, с. 21]. С другой — участникам выставки не раз приходилось слышать, что они мало заботятся о поиске «новых форм», притом что эти новые формы еще не так давно прогрессировали в отечественном искусстве 1920-х годов. «Возвращаясь мысленно к впечатлениям о встречах с англичанами, — писал Ляхов, — я убеждаюсь в том, что они теперь все чаще определяют степень наших достижений в искусстве мерой советского спутника, мерой наших побед в науке и технике» [13, с. 21]. Действительно, статус Советского Союза как страны великих технических открытий предполагал соразмерное новаторство и в области художественного творчества. Наиболее остро этот «конфликт восприятия» проявился в критической реакции на одну из самых масштабных зарубежных выставок послевоенного периода, прошедшую в 1959 году в залах Королевской академии художеств.

Джулиан Тревельян и аспекты английской литографии

В отличие от экспозиции русской и советской живописи 1959 года, относительно более скромная выставка в *Grosvenor Gallery* получила в 1961 году благожелательные отзывы, о чем свидетельствовали публикации в британских журналах по искусству. Среди них в первую очередь следует выделить статью художника Джулиана Тревельяна, посетившего Советский Союз в августе 1960 года [14]. Всё это происходило не только в русле взаимодействия советского искусства с Западом, но и в контексте эволюции английской печатной графики, ее стилистического развития и социокультурной трансформации.

Печатная графика в Англии опирается на давние традиции, институционализация которых шла параллельно с развитием сферы, именованной в СССР «художественной промышленностью», тогда как в Великобритании для нее использовалось более лаконичное определение — «дизайн».

Во второй половине XIX – начале XX века, на фоне дискуссий о взаимоотношении искусства и промышленности (импульсом к которым стала легендарная выставка 1851 года), после основания «Движения искусств и ремесел» и расцвета графики периода ар-нуво, возникают отдельные творческие группы, специализирующиеся на различных печатных техниках. Среди них выделялись Королевское общество художников-офортистов и граверов (*Royal Society of Painter-Etchers and Engravers*, 1880), Общество граверов цветной печати (*Society of Graver Printers in Colour*, 1909), а также основанный в 1908 году «Сенефельдер-клуб» (*Senefelder Club*), названный в честь изобретателя литографии И.-А. Зенефельдера. В 1920-е годы в Англии появилось несколько объединений, работавших в техниках ксилографии и линогравюры: Общество цветной ксилографии (*Colour Woodcut Society*), Общество граверов по дереву (*Society of Wood Engravers*), Английское общество граверов по дереву (*English Wood Engraving Society*) и Британская линогравюрная группа (*British Lino-cut Group*). В 1949 году было создано Общество лондонских художников-печатников (*Society of London Painter-Printers*). Росту интереса к гравюре, офорту и литографии способствовало также издание практических руководств, а также публикации в журналах «*The Studio*», «*The Bookman's*», «*Print Collector*» и «*Connoisseur*». Пик интереса к печатной графике пришелся на 1920-е годы, а затем — на послевоенный период, начиная с 1950-х.

Со времени своего изобретения в конце XVIII века литография широко использовалась в Англии (как и в других странах) в качестве средства массовой печати, а ее творческие возможности получили развитие на рубеже XIX–XX веков благодаря таким мастерам, как Дж. Уистлер, Р.Э. Белл, У. Николсон и Ч. Шеннон. В 1910–1920-е годы активную деятельность развернул лондонский «Клуб Зенефельдера», членами которого были Дж. Пеннелл (президент клуба), Ф. Брэнгвин, О. Джон, У. Ротенштейн и К. Невинсон; среди зарубежных участников — А. Матисс, Т.А. Стейнлен и Ж.-Л. Форен. Примечательно, что последняя выставка объединения (переименованного к тому времени в *Senefelder Group*) прошла в *Arts Council Gallery* в 1961 году — почти одновременно с лондонской экспозицией ленинградских художников.

Послевоенный период был неоднозначным временем для британского эстампа: с одной стороны — «годы строгой экономии, когда издательская индустрия в Великобритании практически исчезла» [15, р. 8], с другой — период моды на литографию как доступную форму искусства. В связи с этим примечателен эпизод начала 1950-х годов. Накануне лондонского Фестиваля Британии (1951) художник Майкл Ротенштейн обратился

в Совет по делам искусств с просьбой о выделении гранта для оплаты тиража литографий (своего и коллег — Джона Олдриджа, Эдварда Бодена и Кеннета Раунтри). В поддержке ему отказали на том основании, что ажиотаж в сфере художественной печати якобы уже привел к «литографической лихорадке» (*lithographic fever*) [16]. Подобная риторика свидетельствовала не только об актуальности техники, но и о настороженном отношении властей к ее «политическому» потенциалу, что заставляло чиновников из Совета по делам искусств быть «крайне подозрительными ко всему, что хотя бы немного напоминало о социализме и левых взглядах» [16].

Действительно, в английской литографии того времени были сильны тенденции, напоминавшие о «левых» политических идеях. Эту технику часто рассматривали как инструмент демократизации искусства, учитывая ее потенциал для создания доступных многотиражных изданий. Так, в 1957 году арт-критик Пьер Рув называл литографию «лейбористской партией мира искусства», предвосхищая «тот великий день, когда прекрасное по определению перестанет быть недостижимым» [17]. Характерны и такие определения, как «картины для бедных» или «художественная галерея для бедных» [18], применительно к лондонским выставкам литографии рубежа 1940–1950-х годов, включая экспозиции «Клуба Зенефельдера» и Международной ассоциации художников (*Artists' International Association*). Прослеживается очевидная параллель с идеями, которые еще в 1920–1930-е годы подпитывали развитие литографии в Советском Союзе, о чем в 1933 году говорил художник и искусствовед В.В. Воинов, основатель экспериментальной графической мастерской Ленинградского союза художников: «Цветная оригинальная литография не является новостью. Новость в задаче — сделать ее предметом многотиражного распространения и тем дать новый толчок художественному воспитанию масс» [цит. по: 1, с. 43].

Среди британских графиков, известных своими «левыми» убеждениями, был и Дж. Тревельян. Как стало известно после смерти художника, за ним пристально следили британские «компетентные органы», что неудивительно: он был «леваком» и «очень радовался своему путешествию по ту сторону железного занавеса во время холодной войны», хотя «нет никаких свидетельств того, что он тогда был коммунистом» [19].

Дж. Тревельян (1910–1988) занялся творческой деятельностью в начале 1930-х годов, когда после обучения на филологическом отделении кембриджского Тринити-колледжа отправился в Париж, где посещал знаменитую студию гравюры «Ателье 17» под руководством Стэнли Уильяма Хейтера. Там Тревельян познакомился

с Пабло Пикассо и Жоаном Миро, влияние которых заметно в его ранних гравюрах. Вернувшись в Англию в середине 1930-х, он принял участие в Международной выставке сюрреалистов (1936) и присоединился к Группе английских сюрреалистов (*English Surrealist Group*). В то же время он был также вовлечен в основанный бывшими студентами Кембриджского университета проект «Массовое наблюдение» (*Mass-Observation*), обращенный к изучению аспектов повседневной жизни британского общества — сейчас бы это назвали «культурной антропологией». После Второй мировой войны Тревельян присоединился к «Лондонской группе» (*London Group*) и с 1950-х начал преподавательскую деятельность: сначала в Школе искусств Челси, затем в Королевском колледже искусств на посту заведующего отделением офорта. Среди его учеников были будущие звезды *contemporary art* Дэвид Хокни и Р.Б. Китай, известный мастер офорта Норман Экرويد. Обладая литературным даром, Тревельян опубликовал книги «Художник и его мир: путеводитель для молодого человека» (*The artist and his world: a young person's guide*, 1960) и «Офорт: современные методы глубокой печати» (*Etching, modern methods of intaglio printmaking*, 1963).

В 1965 году Тревельян стал одним из основателей лондонского Совета граверов (*Printmakers' Council*), а в 1986–1987 годах был удостоен звания почетного члена (*Senior Fellow*) Королевского колледжа искусств и действительного члена Королевской академии художеств. Особый интерес художника вызывали «места» (*places*): многие его работы в печатной графике представляют собой своеобразные травелоги, путевые зарисовки, фиксирующие географические локации. Так, на рубеже 1950–1960-х годов он принял участие в проекте *St George's Gallery Prints*, в рамках которого выполнил офортный цикл по мотивам путешествия на Мальту (1959) и заглавный лист для альбома литографий преподавателей и недавних студентов Королевского колледжа искусств «От Уоппинга до Виндзора» (*Wapping to Windsor*, 1960). Посещение СССР нашло отражение в серии цветных офортов («Ленинград», «Москва», «Новгород» и др.) (ил. 4), а также в опубликованных в журнале «*The Studio*» размышлениях о посещении литографской мастерской ЛОСХа.

В статье «Русское искусство для западных коллекционеров» Тревельян пишет, что поначалу ему было непросто найти контакты в советской творческой среде, однако «с помощью нашего английского друга в Москве» и «милой девушки из Интуриста» [14, р. 209] он и его супруга, художница Мэри Федден, встретились с членами ленинградского Союза художников. С ними британские мастера быстро нашли точки соприкосновения,

обсуждая специфику печатной графики и общие вопросы искусства.

В поисках стилистики — между соцреализмом и «фигуративом»

Тревельян вспоминает и о советской выставке 1959 года, впечатления от которой были для него настолько сильны (в негативном смысле), что он с большим опасением ожидал увидеть в Ленинграде нечто подобное. «Однако мне не стоило беспокоиться, — пишет он, — показанные нам листы, в основном литографии, с некоторыми офортами и гравюрами на дереве, почти все были яркими и живописными» [14, р. 209]. Впрочем, эта яркость и живописность сразу же напомнили ему некоторых известных французских художников. Это неудивительно, ведь, по мнению автора, «Матисс оказал такое живительное влияние на Россию, поскольку... все его лучшие картины находятся в музеях Ленинграда и Москвы» [14, р. 209]. При этом Тревельян отмечает, что советская публика совершенно не осведомлена о происходящем в мировом искусстве. «Одним из художников, — пишет он, — был пожилой человек, который до войны жил в Париже и знал Цадкина и других парижан. Такие люди редки в России, и я полагаю, что их более широкий кругозор представляет большую ценность для тех, с кем они общаются» [14, р. 209]. Вероятно, этим «пожилым человеком» был 70-летний Натан Альтман, о котором британский гость ничего не знал и даже не удосужился записать его имя.

В показанных Тревельяну работах почти ничего не напоминало о соцреализме; могло даже показаться, что их «визуальный язык» — тот же, на котором «говорят», например, в Лондоне или Париже. Среди ленинградских графиков он выделяет следующих: «Некоторые из самых сильных работ принадлежат художнику по фамилии Ведерников, но были также листы некоего Вихарева [*one Vikharev*], в основном пейзажи Ленинграда зимой, которые, возможно, звучали с особенным русским акцентом, с легкой ностальгией». Также он замечает, что «некоторые иллюстрации художника Каплана к еврейским текстам носили откровенно экспрессионистский характер и чем-то напоминали Руо в одном из его мрачных иератических настроений» [14, р. 209]. Однако при общем положительном отношении в тексте очевидны критические нотки и менторский тон, выдающие предубеждение английского художника, для которого русское искусство в принципе малоинтересно, но его задевают любые нюансы, касающиеся европейского искусства и особенно английского. Так, Тревельяна приятно удивило, что его ленинградские коллеги осведомлены о творчестве некоторых современных английских



художников (незадолго до его визита в СССР прошли выставки британского искусства в Ленинграде и Москве), что, впрочем, прокомментировано им в том же насмешливом ключе: «Когда я сказал некоторым из них, что Джек Смит теперь пишет почти абстрактные картины, они выразили такое огорчение, словно их покинул друг» [14, р. 209]. Это «предубеждение против абстракции имеет глубокие корни, хотя мы встречали и менее доктринерскую реакцию» [14, р. 211].

Тремельян, выразивший в целом симпатию к ленинградским художникам, с которыми он нашел общий язык, проявляет при этом скорее настороженное отношение к советскому искусству в целом. По всей видимости, это было продиктовано идеологическими причинами, так же как и предубеждение советских художников против абстракционизма.

Схожее мнение выражено и в других публикациях, приуроченных к выставке ленинградской литографии в Лондоне, в частности в тексте Ричарда Ретлоу (журнал «*Connoisseur*»). Его статья начинается с пространного рассуждения о том, что не стоит «обсуждать прискорбные обстоятельства, лежащие в основе разочарования, часто выражаемого в Лондоне по поводу произведений ныне живущих русских художников и скульпторов, которые Западу было разрешено увидеть» [20, р. 270]. Ретлоу выделяет трех ленинградских художников, в работах которых «техническое мастерство

сочетается с непосредственной чистотой творческой работы» [20, р. 270]: Анатолия Каплана («сильная игра света и тени»; ил. 5), Бориса Ермолаева («блестящее использование цвета»; ил. 6) и Александра Ведерникова («сила линии, цвета и композиции»).

Притом что авторы процитированных текстов закономерно сравнивают Каплана с Шагалом, а Ведерникова — с Матиссом, это не умаляет ценности их работ. Благодаря лондонской выставке они были приобретены Музеем современного искусства в Нью-Йорке (MoMA), а также художественными музеями Цинциннати и Филадельфии (PMA). Так, в ежегодном отчете PMA за 1960–1961 годы упоминаются литографии «художников из ленинградских мастерских, таких как Латаш, Ведерников, Матюх [указано “*Matiuk*”], Неменова» [21, р. 100], с комментарием о схожести их работ с произведениями Дега, Боннара и Матисса. Автор этих строк Карл Цигроссер, куратор отдела гравюры и рисунка музея в Филадельфии, был одним из организаторов выставки русской графики (1941), подаренной музею Американско-русским институтом (*American Russian Institute*). Интересно, что в тексте, написанном им по тому случаю, практически нет сравнительных характеристик: «Русская школа всегда имела свой собственный стиль, независимый от других национальных школ в двадцатом веке. Это было верно поколение назад, это верно и сегодня» [22]. Таким образом,

5. **А.Л. Каплан.**

Хава.

Из альбома по мотивам повести

Шолом-Алейхема

«Тевье-молочник».

1957–1961.

Автолитография.

62 × 46,5 (лист);

39,5 × 30,7 (оттиск).

Источник: [20, р. 270]

6. **Б.Н. Ермолаев.**

Начало игры.

Из серии «Стадион».

1957.

Цветная литография.

43,7 × 60,3 (лист);

36,4 × 52,4 (оттиск)

Источник: [20, р. 271]

в 1941 году русская (советская) графика представлялась абсолютно оригинальной, а через двадцать лет, в 1961 году, стала восприниматься как доказательство влияния западного модернизма.

Подаренная в 1941 году музею в Филадельфии коллекция в первую очередь включала в себя ксилографии и линогравюры многих известных мастеров отечественной графики первой половины столетия (литографию в основном представляли ленинградцы: Ю.А. Васнецов, А.В. Каплун, К.И. Рудаков, Н.А. Тырса, Е.И. Чарушин и др.). Одновременно с ними в РМА демонстрировались произведения из личной коллекции вице-председателя художественного комитета Американско-русского института Кристиана Бринтона, который написал для «Бюллетеня Филадельфийского музея» текст под названием «Суть советского графического искусства». По поводу особого своеобразия московской или ленинградской школ там ничего не сказано, зато сделан комплимент книжной иллюстрации с ее «внутренним веризмом, который так характерен для славянского интерпретативного сознания». «В сочетании с исключительно высоким уровнем технического совершенства именно это особое качество, — подчеркивает К. Бринтон, — позволяет современной советской графической продукции занимать особое место в мировом искусстве» [23].

Симптоматично, что за прошедшие двадцать лет — с начала 1940-х до начала 1960-х — утверждения о «собственном стиле» и «особом месте» советской графики сменились поиском в ней зарубежных аналогий, которые бы могли указать, что и в условиях господства соцреализма существует искусство, достойное внимания.

В то же время, если обратиться к тексту каталога выставки литографий 27 советских художников 1961 года (его написал по заказу Эрика Эсторика лондонский арт-критик Теренс Маллалли), мы увидим там немало высокопарных выражений, лестных для национального чувства. Хотя и здесь проскальзывают не самые приятные намеки на «зимнюю выставку 1959 года в Королевской академии» и «одну предыдущую выставку русской печатной графики совсем иного рода», в сравнении с которыми настоящая экспозиция должна была развеять «некоторые предрассудки» [24].

«Большинство из нас, — пишет Маллалли, — кто посетил Советский Союз в последние годы, пришли к выводу, что некоторые из лучших работ, созданных русскими художниками, относятся к области печатной графики» [24]. На то есть свои закономерные причины: «То, что графическое искусство сегодня процветает в России, неудивительно. От Репина, который, если бы его рисунки были известны на Западе, был бы общепризнан блестящим рисовальщиком [sic!], до работ тех, кто

был связан с “Миром искусства” <...> графическое искусство в России имело своих выдающихся представителей. Связь с этими традициями обеспечивают некоторые из тех, кто включен в эту выставку...» [24]. Среди представленных авторов, по его мнению, лучшим является А.Л. Каплан. Также выделены Ю.А. Васнецов (указан как *Veznezov*), Г.М. Неменова и А.С. Ведерников. Последний отмечен специфическим, хотя и закономерным образом: «Еще один интересный момент заключается в том, что Ведерников явно многому научился у Матисса. <...> То, что Матисс повлиял на современных русских художников, может быть только к лучшему» [24].

Навязчивая идея о влиянии известных французских художников (в частности, Матисса) базировалась на знании о том, что в Ленинграде и Москве хранятся их лучшие работы из бывших частных коллекций Щукина и Морозова. В то же время в акцентировании факторов заимствования и интерпретации сказывалась и болезненная черта британского арт-сообщества, которое на протяжении многих лет само «переваривало» влияние «континентального» искусства, в основном французского.

Кульминацией этой рецептивной риторики стала статья известного английского литератора и критика Хораса Шиппа в лондонском журнале «*Apollo*» под названием «Графическое искусство из СССР». В ней в возвышенной интонации говорилось о выдающемся историческом значении того, что в ином случае было бы обычной галерейной выставкой: «Эта экспозиция, организованная Эриком Эсториком, — не просто показ ста пятидесяти очаровательно раскрашенных и очень привлекательных литографий <...>, это событие общественного значения и своего рода веха в истории современной европейской культуры. <...> Это ломка льда: часть того огромного движения духа, название которому дала повесть Ильи Эренбурга “Оттепель”; часть того урегулирования напряженности в отношениях, которое по природе вещей всегда должно происходить между художником и тоталитарным обществом» [25, р. 156].

Высокая оценка мотивируется тем, что графика ленинградских художников была представлена в Лондоне не по государственному решению, а благодаря частной покупке для экспонирования и возможной перепродажи (в СССР такую операцию называли бы спекуляцией). Также Х. Шипп подчеркивает, что в привезенных в Англию работах практически нет никакой пропаганды, и, хотя эти произведения можно отнести к фигуративному искусству, в них нет того «социального реализма» (*social realism*) [25, р. 156], который в последние десятилетия доминировал в советском искусстве.



7. А.С. Шендеров.

**Балерина,
смотрящая вниз.**

1959.

Литография.

60,8 × 44,2.

Источник: [5, с. 200]



8. А.Н. Якобсон.

Букет маргариток.

1957.

Цветная автолитография.

31 × 22.

Источник: А.Н. Якобсон.

Комплект — 8 открыток,

автор сопр. текста

А. Аль. Л.: Советский

художник, 1967

Особенно примечательна та часть статьи, где Х. Шипп пишет об отдельных художниках: это своеобразная мифология, в чем-то наивная, а в чем-то тенденциозная. Так, автор утверждает, что литографии Анатолия Каплана пользуются в СССР огромным успехом и приобретаются музеями по всей стране, поэтому их появление на выставке в Лондоне закономерно. Работы Александра Шендерова (автолитографии «Балерина», «Балерина перед зеркалом», «Две балерины» и др.) напоминают о том, что балет в России занимает исключительное место (ил. 7). «Уроженец Нижнего Новгорода» Александр Ведерников специализируется на лирических образах русских городов и национального быта; его «Натюрморт с бандурой», хотя и напоминает живопись Ж. Брака, но еще больше вызывает ассоциации с расписными игрушками и утварью, которые художник наблюдал на сельских рынках в детстве. Другой пример «с особенно русским качеством декоративности» — Александра Якобсон, чей «Букет маргариток» воплощает «всё, что мы думаем о Старой России» [25, р. 157] (ил. 8).

Относительно тенденциозности характерно, что при первых признаках повествовательности

и сюжетности в представленных работах Х. Шипп сразу же вспоминает о пресловутом «*social realism*», который сохраняется даже после оттепельной «ломки льда». Мишенями критики вдруг становятся работы Валентина Курдова («Похороны партизана») и Бориса Ермолаева («Сенокос»), в которых пристальный взор британского арт-критика распознает «пропагандистскую функцию искусства». Но, несмотря на отдельные моменты, — резюмирует Х. Шипп, — «мы приветствуем озорное проявление [*gay manifestation*] русского духа в эстампах, которые приехали к нам от этого союза художников, <...> их очаровательный колорит и превосходные композиционные качества...» [25, р. 157].

Принимая во внимание данную критическую реакцию, стоит заметить, что диапазон представленных на выставке работ был достаточно широк и, судя по всему, не всегда отвечал логике экспонирования «русского искусства для западных коллекционеров». В то же время это разнообразие сюжетных и стилистических решений отражало сам феномен ленинградской «школы» литографии, развивавшейся в стенах небольшой экспериментальной мастерской Союза художников.

Выводы и заключение

Итак, мы рассмотрели некоторые примеры рецепции произведений мастеров ленинградской «школы» литографии в период ее показа в Лондоне в 1961 году. Выделим основные моменты, характеризующие сложившуюся ситуацию.

Во-первых, контекст репрезентации. Работы ленинградских художников экспонировались в Лондоне в период высоких ожиданий от Советского Союза: «оттепель», мирный космос, возобновление контактов с Западом. Новый виток конфронтации начался после возведения в августе того же года Берлинской стены, что произошло вскоре после закрытия выставки в *Grosvenor Gallery*. В дальнейшем (вплоть до перестройки) советское искусство уже мало интересовало западную арт-критику. То, что в ненадолго приоткрытое «окно» попали именно мастера ленинградской «школы» литографии, было случайностью, в которой вместе с тем прослеживался элемент закономерности. Случайной была сама возможность, за которую интуитивно ухватился предприимчивый Эрик Эсторик: в то время Советскому Союзу было выгодно представить на Западе свое «разрешенное», но не вполне официальное искусство — то, что на Западе называли бы *figurative art*. На роль такого «человеческого лица» советской культуры идеально подходила экспериментальная литографская мастерская в Ленинграде, где в то время работали уже немолодые художники, прошедшие в 1920-е годы школу авангарда, но не ставшие ни радикальными авангардистами, ни типичными представителями соцреализма.

Во-вторых, показателен характер реакции английской критики, искавшей в ленинградской литографии аналогии в западном искусстве (Матисс, Боннар, Дега и др.), а также политизированный взгляд на сюжетные мотивы (например, в работах

В.И. Курдова и Б.Н. Ермолаева), из-за чего в оценке художественных качеств прослеживается очевидная предвзятость. В том же смысле характерно, что в откликах на лондонскую выставку русской и советской живописи 1959 года она представляла прежде всего декларацией соцреализма, хотя, по идее, должна была демонстрировать преемственность в истории отечественного искусства, где соцреализм являлся бы относительно новым этапом.

В-третьих, субъективность индивидуальной реакции синтезируется с идеологической конъюнктурой: при предвзятом отношении к тематическим литографиям выделяются те, в которых сюжетная сторона формализуется, а на первый план выходят декоративные, «дизайнерские» качества и стилистическая схожесть с «парижской школой», что было близко и понятно художникам, критикам и коллекционерам в Лондоне 1961 года.

Нельзя не согласиться с тем фактом, что выставка 1961 года в Лондоне впервые открыла западной публике феномен ленинградской литографии, однако этот показ, как и его успех, остался единичным событием. Интерес западной аудитории к русской культуре был и остается обусловлен политическими мотивами — и тогда, и сегодня. Было бы наивно полагать, что признание отечественного искусства возможно в отрыве от общеполитических процессов. Стоит признать, что восприятие западного искусства в России (включая его искусствоведческую интерпретацию) традиционно менее ангажировано по сравнению с тем, как отечественная живопись, скульптура и графика оцениваются на Западе.

Так, случайная выставка ленинградской графики в Лондоне в 1961 году стала своего рода легендой, осмысление которой до сих пор позволяет наглядно увидеть глубокие проблемы и противоречия общего характера.

Список источников

1. Козырева Н.М. Ленинградская станковая литография, 1933–1963. Из истории экспериментальной графической мастерской ЛОСХа : каталог выставки. Ленинград: Государственный Русский музей, 1986. 148 с.
2. Козырева Н.М. Формирование и развитие художественных принципов ленинградского эстампа в 1930-е – 1960-е годы (на материале экспериментальной графической мастерской ЛОСХ) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 24 с.
3. Кононихин Н.Ю. Ленинградская школа литографии. Путь длиною в век. СПб.: НП-Принт, 2021. 360 с.
4. Кононихин Н.Ю. Триумф ленинградской литографии. Лондон – Нью-Йорк – 1961 // Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. С. 11–22.
5. Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. 216 с.
6. Шток М.Ф. Ленинградская экспериментальная литографская мастерская и культурная дипломатия в 1960-х годах // Ленинградская литография. Место встречи / сост. Н.Ю. Кононихин. СПб.: [б. и.], 2017. С. 23–36.

7. Anatoli Kaplan: Lithographs, 22nd Nov. – 31st Dec. 1961. London: Grosvenor Gallery, 1961. P. 1.
8. Кизельватер Г.Д. Время надежд, время иллюзий. Проблемы истории советского неофициального искусства. 1950–1960 годы. Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 560 с.
9. Soviet painting at the Royal Academy / Editorial // *The Burlington Magazine*. 1959. Vol. 101. № 671: Russian art and artistic activity in the U.S.S.R. P. 43.
10. Exhibition of Soviet graphic art collected by VOKS: [Royal Academy of Arts, London, January 26th – March 18th, 1945] / foreword by A.A. Sidorov. London: Royal Academy of Arts, 1945. 32 p.
11. Гончаров А.Д. На Всемирной выставке в Брюсселе // *Творчество*. 1958. № 7. С. 5–7.
12. Горяинов В.В. 30-я биеннале // *Творчество*. 1960. № 10. С. 22.
13. Ляхов В.Н. Четырнадцать дней в Лондоне // *Творчество*. 1960. № 5. С. 21.
14. Trevelyan J. Russian art for Western collectors // *The Studio*. 1961. Vol. 101. № 818. P. 208–213.
15. Rose A. Foreword // *Out of print: British printmaking 1946–1976 : exhibition catalogue / comp. B. Robertson*. London: The British Council (Visual Arts Publications), 1994. P. 3–8.
16. Clegg M. Introduction // Clegg M. *Lithographic fever: Britain's mid-century print-boom : extended catalogue, 29th May – 31st Oct. 2021*. Saffron Walden: Fry Art Gallery, 2021. P. 1–13.
17. Rouve P. Art Equality // *Art News and Review*. 1957. 21st December. P. 2.
18. Clegg M. 'The poor man's picture gallery': an enquiry into artists' printmaking and print images in the cultural and political context of post-war Britain, 1945–60: a thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy. Birmingham: University of Birmingham, 2021. 480 p.
19. Бейли М. Как Джулиан Тревельян угодил в шпионы // *The Art Newspaper Russia*. 2015. № 1. С. 30.
20. Retlaw R. The vitality of Leningrad lithographers // *Connoisseur*. 1961. Vol. CXLVII. № 594. P. 270–271.
21. Zigrosser C. Department of prints and drawings // *Philadelphia Museum of art bulletin*. 1961. Vol. 56. № 270, Annual Report, 1960–1961. P. 98–100.
22. Zigrosser C. Foreword // *Philadelphia Museum bulletin*. 1941. Vol. 37. № 191. Part 2. Contemporary Russian graphic art. P. 3.
23. Brinton Ch. The essence of Soviet graphic art // *Philadelphia Museum bulletin*. 1941. Vol. 37. № 191. Part 2. Contemporary Russian graphic art. P. 4–5.
24. Mullaly T. Introduction // *Lithographs by twenty-seven Soviet artists : catalogue of exhibition, May 9 – June 10, 1961*. London: Grosvenor Gallery, 1961. P. 3.
25. Shipp H. Graphic Art from USSR // *Apollo*. 1961. Vol. 73. № 5. P. 156–157.

References

1. Kozyreva, N.M. (1986) *Leningrad easel lithography, 1933–1963. From the history of the LOSKh experimental graphic workshop* [Exhibition catalogue]. Leningrad: State Russian Museum. (In Russ.)
2. Kozyreva, N.M. (1994) *Formation and development of the artistic principles of the Leningrad print in the 1930s – 1960s (based on the materials of the LOSKh experimental graphic workshop)*. Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Saint Petersburg. (In Russ.)
3. Kononikhin, N.Yu. (2021) *Leningrad school of lithography. A century-long journey*. Saint Petersburg: NP-Print. (In Russ.)
4. Kononikhin, N.Yu. (2017) 'The triumph of Leningrad lithography. London – New York – 1961', in Kononikhin, N.Yu. (ed.) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n., pp. 11–22. (In Russ.)
5. Kononikhin, N.Yu. (ed.) (2017) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
6. Shtok, M.F. (2017) 'Leningrad experimental lithographic workshop and cultural diplomacy in the 1960s', in Kononikhin, N.Yu. (ed.) *Leningrad lithography: meeting place*. Saint Petersburg: s. n., pp. 23–36. (In Russ.)
7. Ehrenburg, I. (intr.) (1961) *Anatoli Kaplan: Lithographs* [Exhibition catalogue]. London: Grosvenor Gallery.
8. Kizelvater, G.D. (2018) *Time of hopes, time of illusions. Problems of the history of Soviet unofficial art. 1950–1960s. Articles and materials*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.)
9. Editorial (1959) 'Soviet painting at the Royal Academy', *The Burlington Magazine*, 101(671), p. 43.
10. Royal Academy of Arts (1945) *Exhibition of Soviet graphic art collected by VOKS: [Royal Academy of Arts, London, January 26th – March 18th, 1945]*. Foreword by A.A. Sidorov. London: Royal Academy of Arts.
11. Goncharov, A.D. (1958) 'At the World Exhibition in Brussels', *Tvorchestvo = Creativity*, (7), pp. 5–7. (In Russ.)
12. Goryainov, V.V. (1960) 'The 30th Biennale', *Tvorchestvo = Creativity*, (10), p. 22. (In Russ.)
13. Lyakhov, V.N. (1960) 'Fourteen days in London', *Tvorchestvo = Creativity*, (5), p. 21. (In Russ.)

14. Trevelyan, J. (1961) 'Russian art for Western collectors', *The Studio*, 101(818), pp. 208–213.
15. Rose, A. (1994) 'Foreword', in Robertson, B. (comp.) *Out of print: British printmaking 1946–1976* [Exhibition catalogue]. London: The British Council (Visual Arts Publications), pp. 3–8.
16. Clegg, M. (2021) 'Introduction', in Clegg, M. (ed.) *Lithographic fever: Britain's mid-century print-boom: extended catalogue, 29th May – 31st Oct. 2021*. Saffron Walden: Fry Art Gallery, pp. 1–13.
17. Rouve, P. (1957) 'Art Equality', *Art News and Review*, 21 December, p. 2.
18. Clegg, M. (2021) *The poor man's picture gallery: an enquiry into artists' printmaking and print images in the cultural and political context of post-war Britain, 1945–60*. PhD thesis. Birmingham: University of Birmingham.
19. Bailey, M. (2015) 'How Julian Trevelyan ended up as a spy', *The Art Newspaper Russia*, (1), p. 30. (In Russ.)
20. Retlaw, R. (1961) 'The vitality of Leningrad lithographers', *Connoisseur*, 147(594), pp. 270–271.
21. Zigrosser, C. (1961) 'Department of prints and drawings', *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 56(270), 1960–1961, pp. 98–100.
22. Zigrosser, C. (1941) 'Foreword', *Philadelphia Museum Bulletin*, 37(191, Part 2), p. 3.
23. Brinton, Ch. (1941) 'The essence of Soviet graphic art', *Philadelphia Museum Bulletin*, 37(191, Part 2), pp. 4–5.
24. Mullaly, T. (1961) 'Introduction', in *Lithographs by twenty-seven Soviet artists: catalogue of exhibition, May 9 — June 10, 1961*. London: Grosvenor Gallery, p. 3.
25. Shipp, H. (1961) 'Graphic Art from USSR', *Apollo*, 73(5), pp. 156–157.

Информация об авторе

Котломанов Александр Олегович, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, Российская Федерация, kotlomanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1917-2510>, SPIN-код (Science Index): 1641-7065.

Information about the author

Alexander Olegovich Kotlomanov, Cand. Sc. (Art History), Professor, Department of Social Sciences and History of Arts, Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, Saint Petersburg, Russian Federation, kotlomanov@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1917-2510>, SPIN-code (Science Index): 1641-7065.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 16.02.2026; одобрена после рецензирования 03.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.

The article was received by the editorial board on 16 February 2026; approved after reviewing on 03 April 2026; accepted for publication on 06 April 2026.