

Софья Лаврова

## «Выставка современного искусства Советской России» (1929): между идеологией и рынком\*

Во второй половине 1920-х годов художественные выставки стали важным компонентом советской культурной дипломатии, особенно в условиях еще не установленных дипломатических отношений с США. В 1929 году была осуществлена первая значительная попытка представить советское искусство американской публике — «Выставка современного искусства Советской России». В статье экспозиция рассматривается через призму советско-американских художественных отношений, с акцентом на политические и экономические преграды культурного обмена. Особое внимание уделяется внутренним разногласиям среди раннесоветских ведомств и отсутствию единой стратегии, что оказало существенное влияние на формирование выставки и ее восприятие за границей.

Ключевые слова:

советское искусство за рубежом,  
культурная дипломатия,  
выставочный обмен, ВОКС,  
Бринтон,  
Кравченко.

1 февраля 1929 года в залах двенадцатого этажа Большого Центрального дворца в Нью-Йорке открылась «Выставка современного искусства Советской России». (Ил. 1.) Согласно данным *The New York Times*, за первые три недели работы (с 1 по 24 февраля 1929 года) выставку посетило около 100 000 человек [18, р. 3], а в последнюю рабочую неделю число зрителей достигло 130 000 [36, р. 16]. В ответ на возросший интерес американской публики выставка была продлена на несколько дней и проработала чуть больше месяца (с 1 февраля по 3 марта 1929 года) [36, р. 16]. Большое внимание американской прессы стало свидетельством успеха выставки, что полностью совпадало с оценками советской стороны: выставка рассматривалась как знаковое событие, впервые представившее по-настоящему современное искусство СССР, включая живопись, графику и скульптуру последних пяти лет [3, с. 165]. В ряде источников выставка 1929 года даже возводилась в ранг «Первой Советской выставки в Америке» [3, с. 165].

Однако, если следовать строгой хронологии, выставка 1929 года не была первым крупным художественным проектом Советского Союза в США. Первой следует считать передвижную «Выставку русского искусства» (1924–1925)<sup>1</sup>, которая стала послевоенным дебютом художников из СССР в США и попыткой советской стороны изучить предпочтения американской публики. По итогам проделанной работы Игорь Грабарь писал московским коллегам:

*Ходчее всех идет «русский товар», все что по представлению американцев «очень русское», а отчасти религиозные вещи [5, с. 120].*

По общему мнению организаторов русской выставки 1924 года, американский покупатель был готов инвестировать в образы

\* Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ.  
1 Подробнее о выставке см.: [1; 25; 29].

«дореволюционной России», знакомые многим по «Русским балетам» С. Дягилева, «Летучей мыши» Н. Балиева, которые сохраняли и поддерживали популярные стереотипы о России<sup>2</sup>. Позднее, осенью 1928 года, в переписке с Госторгом, Грабарь настаивал на необходимости создать «моду» на русскую икону:

*Если Наркомторг хочет сделать большое дело с иконами, необходимо немедленно приступить к муслированию «русской иконы» и созданию моды на нее. Это не трудно, т. к. почва для нее уже достаточно подготовлена [5, с. 179].*

Соответственно, к середине 1920-х годов в советских культурных кругах утвердилось мнение о консервативных предпочтениях американской публики, что привело к уверенности советского руководства в том, что продвижение радикально нового искусства, оторванного от дореволюционных традиций, не даст желаемого политического эффекта. Тем не менее уже в 1928 году на фоне растущего взаимного интереса советской и американской сторон начал формироваться запрос на экспорт образа советского искусства, освобожденного от дореволюционных шаблонов.

Особое место в этом контексте занимает «Выставка современного искусства Советской России». Первое упоминание о ней в рамках советско-американских отношений встречается в монографии Роберта С. Вильямса «Русское искусство и американские деньги» [45]. Вильямс рассматривает ее как часть ранней культурной политики СССР в США. Примерно в то же время Нина Яворская выпустила сборник «Из истории художественной жизни СССР» [7], где, основываясь на каталоге и ранее опубликованных материалах, кратко рассказала о выставке и представила фотоизображения каталогов. Однако уже к 1990-м годам интерес к этой теме существенно ослабевает: выставка время от времени упоминается в исследованиях американских авторов [19; 43; 44],

2 «В этом смысле Выставка русского искусства (1924–1925 годов. — С. Л.) по духу была скорее ностальгической, чем современной и имела много общего [...], в частности, с театром “Летучая мышь” Никиты Балиева. Балиев, как и Дягилев с его “Русскими балетами”, популяризировал и превозносил миф о России — родине жизнелюбивого народа, стране самоваров, медведей, крестьянок и саней, летящих по снегу, т. е. показывавших именно то, чего желала публика» [1, с. 23].



1. Реклама выставки

Ил. из журнала: The Art Digest. 1929.  
1st February. P. 22

но в российской науке она практически не получила отклика, оставшись на периферии академических штудий.

Судя по архивным данным, основным инициатором и организатором будущей выставки стало Всесоюзное Общество культурной связи с заграницей (ВОКС, 1925–1958). Уже в первые месяцы работы председатель ВОКСа Ольга Каменева<sup>3</sup> писала:

*Довольно много полотен русских художников было выставлено в Америке по частной инициативе, но эта выставка (устроенная в 1923 г.<sup>4</sup>) не могла дать нам никаких положительных результатов, ибо устраивалась она не в интересах Советов, и организаторы поддерживали связи с враждебными нам кругами [6, с. 36].*

Под «выставкой 1923 года» подразумевалась передвижная «Выставка русского искусства», результаты и состав которой ВОКС не признавал и считал вредными для советской стороны.

3 Ольга Давидовна Каменева — основатель и первый председатель Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (1925–1929); жена Льва Каменева и сестра Льва Троцкого.

4 Вероятно, данное утверждение содержит неточность: выставка была подготовлена к отправке в 1923 году, однако ее открытие состоялось лишь в 1924 году.

Проблема организации новой выставки для американской аудитории оставалась нерешенной на протяжении нескольких лет. Причины этому были как финансовыми — пошлины, транспортировка, визы, — так и институциональными: советская внешнеполитическая система находилась в процессе серьезной перестройки. Только к 1927 году ВОКСу удалось утвердить свое исключительное право на проведение выставок за границей, но даже после этого механизмы отбора и транспортировки экспонатов оставались неотлаженными до конца 1920-х годов. В это время информация о художественной жизни Советского Союза поступала в США бессистемно и в ограниченном объеме, преимущественно благодаря усилиям отдельных заинтересованных лиц.

\*\*\*

Среди организаций, сыгравших заметную роль в изучении и популяризации русского искусства за рубежом, особое место занимало общество *Société Anonyme*. Основанное в 1920 году выдающимися представителями американского авангарда — Кэтрин Дрейер, Марселем Дюшаном и Маном Рэем, — оно представляло собой уникальное явление, совмещавшее функции музея<sup>5</sup>, исследовательского центра и творческого коллектива.

*Société Anonyme* задумывалось как платформа для продвижения современного искусства, в том числе за счет интеграции авангардных течений в американскую культурную среду<sup>6</sup>. Для этого члены общества особенно внимательно следили за русским авангардом во всех его проявлениях — от произведений Василия Кандинского до проектов Эль Лисицкого. Однако в 1920-х годах представить цельную картину русского и раннесоветского искусства было крайне сложно. Это объяснялось как политическими, так и институциональными барьерами, возникшими в результате революционных изменений в России. В таких условиях участники *Société Anonyme* начали кропотливую работу по поиску и приобретению произведений русского авангарда.

5 Идея, заложенная в основу общества, была одновременно простой и амбициозной: создать «первый музей современного искусства в Америке» [42, p. 1].

6 Результаты работы общества впечатляют: более восьмидесяти выставок, десятки публикаций, множество публичных мероприятий, посвященных авангардным практикам [42, p. 2].

В 1920 году Кэтрин Дрейер приступила к созданию собственной коллекции русского искусства, начав с покупки работ Василия Кандинского. В 1922 году, посетив знаменитую «1-ю выставку русского искусства» в берлинской галерее Ван Димена, она дополнила собрание восемью произведениями, среди которых были работы Эль Лисицкого («Проун 19D», 1922) и Казимира Малевича («Точильщики», 1912–1913) [11, с. 267]. Следующий шаг оказался не менее важным: в 1923 году под патронажем общества была организована персональная выставка Василия Кандинского в США. Этот проект не только подтвердил глубокую вовлеченность Кэтрин Дрейер в художественные и теоретические поиски Кандинского<sup>7</sup>, который в том же году занял пост вице-президента *Société Anonyme*, но и подчеркивал ее стратегическое видение русского авангарда как феномена, выходящего за пределы национальных границ.

Интерес к русскому авангарду привел Кэтрин Дрейер к сотрудничеству с Луи Лозовиком — американским графиком, чья жизнь и творчество оказались тесно связаны с Россией. Эмигрировав из Российской империи в 1906 году, Лозовик завершил художественное образование в Национальной академии дизайна в Нью-Йорке<sup>8</sup> и получил степень бакалавра в институте Огайо, а затем отправился в Европу, откуда внимательно следил за процессами, разворачивавшимися в послереволюционной России. Его поездка в СССР в 1922 году позволила ему воочию увидеть масштабы советского культурного эксперимента.

После возвращения Лозовика в США, в 1924 году, Дрейер предложила ему принять участие в лекционной программе, приуроченной к открытию выставки «Современные русские художники». Экспозиция в основном была собрана из личной коллекции Кэтрин Дрейер. Среди экспонатов были работы Александра Древи́на, Эль Лисицкого, Казимира Малевича<sup>9</sup>, а также трехмерные конструкции Наума Габо и Антуана Певзнера<sup>10</sup> [17].

7 О близости художественно-идеологических установок К. Дрейер и В. Кандинского, а также об отношении К. Дрейер к раннесоветским художественным направлениям см.: [22].

8 Еще проживая в Российской империи Лозовик начал художественное образование в Киевском художественном училище.

9 Вероятно, все произведения Александра Древи́на, Эля Лисицкого и Василия Кандинского, представленные на выставке, были приобретены на берлинской выставке 1922 года.

10 Наум Габо и Антуан Певзнер были братьями. Оба эмигрировали из России после революции: Габо уехал в 1922 году, а Певзнер последовал за ним в 1923-м.



2. Монография  
Луи Лозовика  
Современное русское  
искусство (1925) [31]  
Обложка



3. Каталог Выставки  
русской живописи  
и скульптуры (1923) [37]  
Обложка

Лекции и статьи, подготовленные Л. Лозовиком для образовательной части выставки, легли в основу его монографии «Современное русское искусство» [31], изданной в 1925 году под эгидой *Société Anonyme*. (Ил. 2.) Эта книга стала первой англоязычной попыткой систематизировать и осмыслить русский авангард в условиях советской действительности. Лозовик, как сторонний наблюдатель культурных изменений, отмечал глубокие трансформации, вызванные Октябрьской революцией. Новая власть, утверждал он, установила прочный союз с радикальными художниками, в том числе футуристами, чьи идеалы разрыва с прошлым и жажда нового гармонировали с революционными устремлениями большевиков. Этот союз дал импульс масштабным реформам: вместо Императорской академии были созданы новые учебные заведения, открылись музеи, расширилась просветительская работа через лекции и выставки, а художники получили поддержку [31, pp. 5–6].

Основная часть книги посвящена анализу художественных направлений, которые, по мнению автора, наиболее успешно вписались в новую реальность. Среди них Лозовик выделяет группы «Бубновый

валет», супрематистов, кубистов и конструктивистов. Однако, несмотря на амбициозность замысла, текст изобилует методологической путаницей и избыточными обобщениями. Так, например, Эль Лисицкий и Александр Родченко одновременно классифицировались и как супрематисты, и как конструктивисты [31, pp. 18, 29], а категория «экспрессионисты» включала столь разнородных художников, как Кандинский и Шагал [31, pp. 18, 29].

Ориентация Лозовика на радикальные художественные группы во многом определялась его личным опытом и эстетическими предпочтениями. До и после поездки в СССР он поддерживал контакты с советскими художниками-авангардистами, позднее взаимодействовал с ВОКСом. Его глубокая вовлеченность в эстетику русского авангарда проявилась и в оформлении монографии 1925 года, концептуально соотносящемся с графическими решениями Эль Лисицкого<sup>11</sup>. В то же время этот подход, сосредоточенный преимущественно на художественных новациях, наложил определенные ограничения на его анализ: акцентируя внимание на экспериментальных течениях, Лозовик в меньшей степени фиксировал изменения культурного ландшафта Советского Союза. Несмотря на это, его книга оказала значительное влияние на восприятие русской художественной сцены в США. Лозовик сумел выстроить цельный нарратив, объединяющий творчество художников-эмигрантов и их коллег, продолжавших работать в Советском Союзе, но сделал это через призму эксперимента и новаторства, зафиксировав прежде всего авангардные тенденции.

Одновременно с этими проектами развивалась иная модель репрезентации русского искусства, продвигаемая американским художественным критиком Кристианом Бринтоном. Его интересы лежали в иной плоскости — он уделял больше внимания традиции, стремился выявить преемственность художественных процессов в дореволюционной и послереволюционной России.

Еще в конце XIX — начале XX века Кристиан Бринтон совершил поездку в Российскую империю, после чего начал последовательно

11 Можно отметить, что «обложка книги Лозовика имела почти поразительное сходство с обложкой Лисицкого для журнала «Вещь» (1922), который был доступен в Берлине. Ключевое различие заключалось не в композиции или тексте, а в выборе Лозовиком красного цвета и названиях книг. Обе обложки основаны на форме перевернутой буквы «L», у которой нижняя часть начинается слева, а не справа» [19, p. 40].

заниматься изучением [23] и коллекционированием русского искусства<sup>12</sup>. Бринтон не только переводил и публиковал ключевые тексты по истории русской культуры, такие как монография Александра Бенуа «История русской живописи в XIX веке» [20], но и организовывал выставки, представляя американской аудитории русских художников-эмигрантов, которые не вписывались в радикальные каноны *Société Anonyme*: выставки Бориса Анисфельда [39], Александра Архипенко<sup>13</sup> [38], Ильи Репина [40] и Николая Рериха [41].

Наиболее значительным самостоятельным проектом Бринтона принято считать «Выставку русской живописи и скульптуры» в Бруклинском музее (1923). (Ил. 3.) В предисловии к каталогу директор музея Уильям Генри Фокс отмечал, что задача выставки — «показать американскому народу значимость *современного русского искусства* (курсив мой. — С. Л.)» [37, с. 3]. Представителями «современного русского искусства» были назначены художники, которым покровительствовал Кристиан Бринтон — Рерих, Бурлюк, Судейкин, Ларионов. При этом яркие представители авангардного искусства, такие как Малевич, Родченко и Татлин, были исключены из этой экспозиции<sup>14</sup>.

Несмотря на принципиальные разногласия в подходах к интерпретации «русского искусства», Кэтрин Дрейер и Кристиан Бринтон не только поддерживали профессиональные контакты, но и совместно работали над ключевыми художественными проектами середины 1920-х. Среди них особого упоминания заслуживают секция зарубежного искусства на «Международной выставке, посвященной 150-летию подписания Декларации независимости США и 50-летию Всемирной выставки 1876 года» (май — ноябрь 1926 года)<sup>15</sup> и «Международная выставка современного изобразительного искусства» (*International Exhibition of*

12 Подробнее о Кристиане Бринтоне как коллекционере см.: [44; 45]. Кристиан Бринтон начал формировать свою коллекцию с русской иконописи XVII века, которая позднее была дополнена работами русских художников-эмигрантов. В настоящее время коллекция и личный архив Бринтона хранятся в Музее искусств в Филадельфии.

13 Выставка А. Архипенко может быть представлена как исключение, поскольку подготовка к ней велась в сотрудничестве Кристиана Бринтона и *Société Anonyme*.

14 В своей вводной статье к каталогу Бринтон как будто оправдывается: «Париж знаком с Шагалом, но Татлин и “татлинизм”, Казимир Малевич и “супрематизм”, а также работы Каменского, Родченко, Фалька, Ольги Розановой, Лентулова не нашли места в нынешней экспозиции Бруклинского музея» [37, с. 17].

15 *Sesquicentennial International Exposition* — всемирная выставка, состоявшаяся в Пенсильвании, была приурочена к 150-летию независимости США и 50-летию первой всемирной выставки, проведенной на территории страны.

*Modern Art*), организованная *Société Anonyme* и проходившая с 19 ноября 1926 года по 1 января 1927 года.

Для секции зарубежного искусства на юбилейной выставке 1926 года Кристиан Бринтон, занимавший должность специального заместителя по вопросам зарубежного искусства, обратился к *Société Anonyme* с предложением организовать «русский отдел». В итоговой экспозиции были представлены 65 картин и 44 скульптуры<sup>16</sup>, распределенные между двумя пространствами, каждое из которых оформлялось под руководством разных кураторов. Одно из них курировал сам Бринтон, другое — Кэтрин Дрейер [35].

В экспозиции, подготовленной Бринтоном, преобладали работы его протеже: Бориса Анисфельда<sup>17</sup>, Николая Фешина, Сергея Судейкина, Бориса Григорьева и других. В соседнем пространстве, организованном Дрейер, были выставлены произведения из ее личной коллекции, такие как «Точильщик» Казимира Малевича, работы Марка Шагала, Василия Кандинского, Давида Бурлюка, Николая Цилковского. Дополняли экспозицию скульптуры Александра Архипенко и Сергея Конёнкова.

Разительный контраст между двумя разделами выставки не остался незамеченным. Критики противопоставляли «последовательный уход в абстракцию» произведений Давида Бурлюка и «менее искусную, но более трогательную» манеру Авраама Маневича [34]. Вероятно, стремясь преодолеть этот эстетический разрыв, была выпущена брошюра «Современное искусство» [33], где предисловие написала Кэтрин Дрейер, а основной текст — Кристиан Бринтон. В брошюре оба автора попытались примирить представленные подходы, подчеркнув их взаимодополняемость. Так, Дрейер в своем вступлении отметила: «Лучше создавать традиции, чем жить по ним» [33, р. 8]. В свою очередь Бринтон в основной части публикации парировал: «Без радикалов не было бы консерваторов. Без консерватизма мы лишились бы тонизирующей остроты радикализма» [33, р. 10].

Похожая ситуация, вероятно, могла повториться и на «Международной выставке современного изобразительного искусства», организованной *Société Anonyme*<sup>18</sup>. Как отмечает Рут Бохан, автор книги

16 Примечательно, что «ни одна из работ (из русского отдела. — С. Л.), представленных в экспозиции, не была привезена непосредственно из России» [44, р. 169].

17 Борис Анисфельд получил золотую медаль за картину «Испания».

18 Подробнее о выставке см.: [22].

«*Société Anonyme* и их выставка в Бруклине 1926 года» [22], изначально Кэтрин Дрейер планировала пригласить Бринтона в качестве куратора, но, получив отказ, обратилась к Луи Лозовику [22, р. 92]. В результате Дрейер и Лозовик вместе отбирали экспонаты для русского отдела, вновь собранного из работ эмигрантов и произведений из личной коллекции Кэтрин Дрейер<sup>19</sup>. Американская исследовательница Ронан Баррис подчеркивает, что работа над «русским отделом» была для Дрейер не просто организационным проектом, а важной возможностью противопоставить свою концепцию экспозиции традиционалистским подходам Бринтона, которые он демонстрировал на выставках 1923 и 1924 годов<sup>20</sup>. В итоге выставка 1926–1927 годов стала важным опытом знакомства американской публики с европейским авангардом, однако никакой новой информации о современном русском искусстве почерпнуть из нее было невозможно.

В 1927 году была предпринята новая попытка организовать «русский отдел», на этот раз в рамках «Выставки машинного века» — масштабного мероприятия, посвященного архитектуре, индустриальному и современному искусству. Выставка проходила всего несколько дней — с 16 по 28 мая 1927 года. Работу над русской секцией курировали Луи Лозовик и Кристиан Бринтон. Последний к тому моменту заручился поддержкой советской стороны, получив пост в Американо-русском институте<sup>21</sup>, созданном для укрепления культурных связей между СССР и США. Внутри СССР ВОКС и лично его председатель Ольга Каменева оказывали Бринтону протекцию, представляя его как «художественного критика, специалиста по русскому искусству» и партнера ВОКС в США [8, с. 9]. Благодаря своим связям Бринтону удалось договориться о присылке на выставку нескольких свежих работы советских авторов<sup>22</sup> — макеты

19 В экспозицию вошли работы Наума Габо, Александра Архипенко, Константина Аладжанова, Фейги Блумберг, Николая Васильева, Василия Кандинского, Эля Лисицкого, Антуана Певзнера и Николая Циковского.

20 «Дрейер, в отличие от Бринтона, не отвергала крайние формы модернизма и стремилась создать экспозицию, радикально отличающуюся от его традиционалистского подхода» [19, р. 37].

21 Американо-русский институт (АРИ, ранее — Общество друзей новой России) — организация, созданная в 1927 году с целью развития культурных связей между США и СССР. Основной задачей института была рекламная, административная и организационная деятельность: он распространял и демонстрировал материалы, поступавшие из Москвы, содействуя продвижению советской культуры в Соединенных Штатах.

22 Подробнее о выставке см.: [21].

объединений ОСА и АСНОВА, которые не были включены в каталог в связи с поздней отправкой экспонатов [32]. Однако скромное появление работ художников из СССР осталось практически незамеченным.

Таким образом, сложности, с которыми сталкивались американские искусствоведы при формировании «русских отделов», во многом объяснялись объективными обстоятельствами, включая ограниченный доступ к современным произведениям раннесоветских художников. Нехватка личных ресурсов у организаторов приводила к тому, что одни и те же произведения мигрировали с одной выставки на другую. Тем не менее регулярное проведение подобных выставок свидетельствовало о значительном интересе к русскому и раннесоветскому искусству. Активный поиск работ для демонстрации в США неизбежно стимулировал советскую сторону к организации собственной художественной выставки в Америке.

\*\*\*

Реальные шаги на пути к организации новой выставки начались в мае 1928 года, когда Илья Ионов, бывший член «Всероссийского текстильного синдиката» (1926 — начало 1928), а затем — заведующий советским павильоном на кельнской выставке «Пресса», обсуждал с представителями ВОКС перспективы организации выставки в США<sup>23</sup>. Окончательное решение о проекте было принято только после того, как весной 1928 года дипломатический агент НКВД СССР в США Борис Скворский переслал в ВОКС письмо с запросом двух американских искусствоведов о визите в Москву для обсуждения выставки изобразительного искусства.

В конце весны 1928 года в Москву прибыли Кристиан Бринтон, а также его коллега, американский искусствовед Фредерик Старр. Заручившись письменной поддержкой директоров трех американских музеев (Бруклинского музея, Пенсильванского музея и Института Карнеги), Бринтон и Старр предложили выставку, состоящую из трех частей: иконопись<sup>24</sup>, современная живопись<sup>25</sup> и декоративно-прикладное

23 «В виду Вашего срочного отъезда из Москвы на Кельнскую выставку, мы не успели с Вами детально договориться о Вашем предложении организации Выставки советских художников в Америке» [16, л. 175].

24 «150–200 икон русско-византийской эпохи, половина из которых предназначалась для продажи» // Предполагаемая выставка русского искусства в Америке [15, л. 251].

искусство<sup>26</sup>. В процессе обсуждения стало очевидно, что многие затребованные американцами вещи сложно застраховать<sup>27</sup>, а какие-то предметы, например иконы, планировалось привезти отдельно. Участники обсуждения проекта со скепсисом отнеслись к инициативе и первым делом предложили «провести проверку финансовой кредитоспособности т.т. Старра и Бринтона, выяснить насколько они коммерчески заинтересованы в выставке и не являются ли они агентами третьих лиц» [16, л. 6]. Оба американских искусствоведа искренне верили в успех выставки, видя в ней проект, обладающий культурной и коммерческой перспективами. Однако финансовые вопросы, в первую очередь связанные со страхованием и транспортировкой экспонатов, оставались серьезным барьером. Эти обстоятельства ставили под угрозу саму возможность осуществления проекта, несмотря на интерес с обеих сторон.

Неожиданным выходом из финансового тупика стало вмешательство советско-американского акционерного общества «Амторг», которое, действуя в условиях отсутствия официальных дипломатических отношений, фактически заменяло посольство и торговое представительство СССР в США. «Амторг» занимался и организацией выставок, хотя его приоритетной деятельностью в этой сфере были экспозиции декоративно-прикладного искусства и кустарных изделий. В 1928 году «Амторг» организовал выставку «Образование, ремесла, театр, наука и индустрия в России»<sup>28</sup> — переработанную версию выставки «Окно в СССР», приуроченной к десятой годовщине Октябрьской революции.

25 «100–150 полотен современной живописи и 25–50 вещей скульптуры со времен “мир искусства” и периода образования союзов художников до более позднего развития искусства: конструктивисты, супрематисты и т.д.» [15, л. 251].

26 Особое внимание уделить «кустарным или крестьянским работам, которые весьма популярны в США» [15, л. 251].

27 «Я указал на то, что существует опасность, что белогвардейские эмигранты могут обратиться в суд и наложить арест на ту или другую вещь коллекции и что вопрос о специальном страховании себя на этот случай должен быть поставлен в первую очередь» [15, л. 253].

28 Выставка «Образование, ремесла, театр, наука и индустрия в России» (*Russian Exposition of Education, Handicrafts, Theatre, Science and Industry*, 31 января — 15 февраля 1928) стала адаптированной для американской аудитории версией масштабного проекта «Окно в СССР», созданного к 10-летию Октябрьской революции. Серия этих выставок, разработанная ВОКСом, была задумана как мобильная и разделена на четыре языковых «комплекта». Их маршруты были четко спланированы: «Берлинская» выставка должна была продолжить путь в Скандинавию, «Парижская» — в Брюссель, Рим и Константинополь, «Нью-Йоркская» — в Японию, Чикаго, Буэнос-Айрес и Мексику, а «Венская» — в Тегеран, Прагу и Афины. Все «комплекты» включали типизированные диаграммы, графики, плакаты, но для американского зрителя

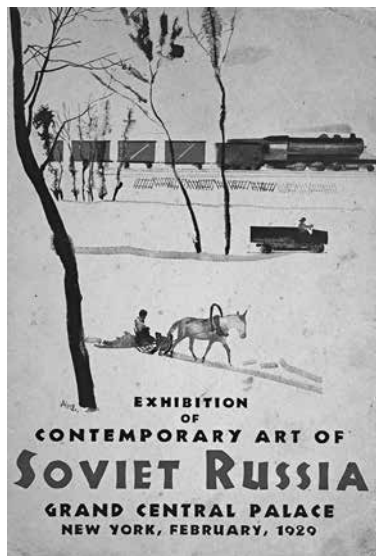
Выставка вызвала живой интерес зрителей [27], а руководство «Амторга» в срочном порядке занялось подготовкой нового большого проекта «выставки-базара» кустарных изделий из СССР.

Интерес «Амторга» к организации выставок отражал перемены, происходившие в советской политике к концу 1920-х годов. В 1928 году советское руководство сместило акцент с внешнеполитических приоритетов на задачи внутреннего развития — индустриализацию и коллективизацию. Это изменение повлияло и на подход к международным отношениям: вместо идеологической поддержки СССР стал искать финансовую, особенно на американском рынке, который к этому моменту приобрел стратегическое значение. Торговля с США выросла в пять раз по сравнению с предыдущим годом [2], и эта тенденция сохранялась до начала Великой депрессии в 1929 году.

В свете этих изменений летом 1928 года «Амторг» предложил ВОКСу организовать параллельную выставку изобразительного искусства к «выставке-базару» кустарных изделий. Главной целью этого проекта было не столько представление культурных достижений СССР, сколько поиск возможностей для реализации произведений искусства на американском рынке. По замыслу торгового представительства подбор предметов изобразительного искусства позволил бы «придать этому базару [выставке кустарных изделий] общий художественный фон» [13, л. 21]. В последующих письмах представители Амторга конкретнее артикулировали задачи «художественного фона»: «чтобы вещи, выбранные для выставки [художественной], могли рассчитывать на реализацию в Америке» [10, л. 61]. Можно предположить, что продажа художественных произведений была значительно важнее эстетических или политических целей возможной экспозиции, поскольку главной задачей Амторга было «вывезти и реализовать за границей валютные ценности» [16, л. 12]. Однако выгода «художественного комплекта» могла заключаться и в том, что если бы удалось «доказать, что выставка картин имеет не торговый, а культурный характер, то можно было бы получить льготную пошлину» [16, л. 30].

Члены Выставочного комитета ВОКСа по-разному отреагировали на поступившее предложение. Давид Аркин, один из ключевых

особое внимание уделили разделу ремесел. Однако политическая напряженность вокруг советских выставок давала о себе знать: за две недели до открытия экспозиции в Нью-Йорке франкоязычный «комплект» был разгромлен в Брюсселе.



4. Каталог *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]  
Обложка



5. Каталог *Выставки прикладного искусства Советской России* (Soviet Russian Art and Handicraft Exposition. New York: Amtorg Trading Corporation, 1929)  
Обложка

сотрудников Выставочного бюро ВОКСа, утверждал, что «в Америке не имеет смысла устраивать выставку только современной живописи [...] гораздо более целесообразно организовать выставку с большим художественно-промышленным отделом, т. к. опыт успеха подобной выставки уже проверен путем Октябрьской выставки. Как правило, выставки в Америке должны носить и культурно-просветительский и коммерческий характер» [16, л. 6]. С другой стороны, член Выставочного бюро ВОКСа от Третьяковской галереи А. А. Федоров-Давыдов во время обсуждения состава экспозиции заметил, что «если художественная часть нужна Амторгу только как “фон” для коммерческой ее части, то можно было бы воспользоваться Госфондом и послать на выставку образцы дореволюционной живописи и иконописи. Это избавило бы комитет от моральной ответственности» [16, л. 12].

Таким образом, уже на этапе подготовки выставки начался явный конфликт интересов между двумя ключевыми организациями —

ВОКСом и «Амторгом». С одной стороны, «Амторг» стремился включить в экспозицию дореволюционные произведения и популярные в США кустарные изделия, исходя из коммерческой целесообразности и своих задач по укреплению торговых связей с Америкой. С другой стороны, ВОКС, во главе с Ольгой Каменевой, видел в выставке возможность не просто политического влияния, но и шанса закрепить за собой ведущее положение в работе с США в контексте культурной дипломатии. Американский пример оказался показательным, так как здесь сочетались две линии: хорошо отработанная система показа кустарных изделий и высокий коммерческий запрос на произведения художественной промышленности, и практически незнакомые американской публике произведения советского изобразительного искусства. Это было столкновение не только разных направлений, но и подходов к тому, как СССР должен был позиционировать себя на мировой арене — через продажу товаров или через культурную экспансию.

Чтобы удовлетворить интересы всех сторон, вовлеченных в организацию выставки, было принято решение провести две параллельные экспозиции, расположенные на одной строго разграниченной площадке. Согласно достигнутым договоренностям, Выставочное бюро ВОКСа сосредоточилось на подготовке «Выставки современного искусства Советской России», в то время как «Амторг» взял на себя организацию параллельной экспозиции под названием «Выставка прикладного искусства Советской России». (Ил. 4–7.) ВОКСу предстояло отобрать для своей экспозиции «250 полотен живописи, от 200 до 250 рисунков и, по возможности, скульптуру (40 работ)» [12, л. 7]. Финансовое обеспечение всего мероприятия полностью легло на плечи «Амторга», который также взял на себя оплату транспортировки, страховки и проезда для двух командированных, получая процент от продаж живописных полотен (15% от каждой проданной работы).

Главной задачей Выставочного бюро ВОКСа стал поиск участников. Процесс отбора проходил в два этапа: сначала секретариат бюро рассылал приглашения в ведущие художественные объединения, а затем работы всех желающих оценивались участниками специально созданного выставочного комитета, в который входили представители ВОКСа, а также директора крупнейших художественных музеев и чиновники государственных ведомств. По итогам отбора костяк экспозиции составили работы художников преимущественно столичных объединений («Четыре искусства», АХРР, ОМХ, ОМС, ОСТ, «Жар-птица») и произведения



Художественный отдел русской выставки в Нью-Йорке

6. Выставка современного советского искусства. 1929  
Фотография из журнала: Искусство.  
1929. № 5–6. С. 162 [3]

отдельных художников, в момент отбора находившихся в Европе (Натан Альтман, Александр Тышлер, Роберт Фальк и др.). Демократичный подход к оформлению «комплекта», по мнению представителей Выставочного комитета, должен был помочь составить адекватный «портрет» современного состояния советской художественной жизни. Поскольку задача выставки виделась в том, чтобы показать именно современное искусство, особое внимание уделялось работам 1927–1928 годов и художникам, не экспонировавшимся на «Выставке русского искусства» или на отдельных экспозициях в США. Такой подход должен был помочь сохранить как тематический, так и стилистический плюрализм, характерный для советской художественной среды конца 1920-х годов. Однако в одном из критических писем, направленных председателю ВОКСа Ольге Каменевой, жюри выразило обеспокоенность: «При отборе экспонатов для данной выставки допущена серьезная принципиальная ошибка. [...] Отобранное не носит какого-либо определенного характера, представляет собою скучное, избитое, старое, ничего не говорящее об СССР» [16, л. 181]. По мнению автора письма, если ничего не предпринять, то «выставка в настоящем своем виде окажет обратное действие



Кустарный отдел русской выставки в Нью-Йорке

7. Выставка прикладного искусства  
Советской России. 1929  
Фотография из журнала: Искусство.  
1929. № 5–6. С. 162 [3]

и оттолкнет общественное мнение САСШ, на долгие годы затруднив таким образом возможность проведения таких выставок» [16, л. 181].

Объектом критики стали не столько участники выставки, сколько жанровая направленность работ. В общей сложности для экспозиции было собрано 317 полотен, из которых 281 прибыло из Москвы, а 36 — из Берлина и Парижа. Стоимость московских картин составила 77460 рублей, графических работ — 15313 рублей, скульптур — 28850 рублей. Ожидаемая выручка должна была превысить 120000 рублей [16, л. 11]. Однако для достижения коммерческого успеха Выставочный комитет сделал ставку на жанры, лишенные явного идеологического характера: пейзажи, натюрморты, портреты и бытовые сцены. Так, пейзажные работы составили почти половину московской коллекции, за ними следовало около 30 портретов и бытовых сюжетов, несколько натюрмортов и лишь 10 полотен с отчетливой идеологической составляющей, среди которых была картина Г. Савицкого «Стихийная демобилизация царской армии в 1918 году». Проблемы с формированием выставки привели к тому, что в конце октября 1928 года было предложено усилить экспозицию произведениями из Музея Революции, включив в нее картины

на историко-революционные темы. Таким образом, экспозиция была дополнена «Красногвардейцами» К. И. Максимова и «Похороны Ленина» Г. Н. Горелова, что должно было укрепить ее идеологический фундамент.

Второй, но не менее важной задачей ВОКСа стало определение состава делегации, от которой напрямую зависели подготовка и успех выставки на месте. Изначально планировалось отправить в США двоих: известного графика и давнего сотрудника ВОКСа Алексея Кравченко, а также его жену, аспирантку ГАХН Ксению Кравченко-Тихонову. Однако Ксении Кравченко было отказано в выезде, что освободило второе место и спровоцировало конкуренцию между художественными объединениями Москвы — ОСТ, ОМХ, «Четыре искусства». Среди наиболее популярных кандидатов были Александр Родченко, Владимир Татлин, Аристарх Лентулов и Давид Штеренберг. Родченко воспринимался большинством группировок, особенно Обществом московских художников, как наиболее радикальный и неподходящий кандидат, который «неоднократно выступал против станковой живописи, каковая является основным материалом именно данной выставки» [16, л. 148]. Наиболее компромиссной фигурой казался Д. Штеренберг, уже имевший успешный опыт сопровождения выставок за рубежом, таких как «1-я выставка русского искусства» (1922) и Лейпцигская книжная ярмарка (1927). Его кандидатура выглядела оптимальной для сбалансированного представления советского искусства без излишнего радикализма.

Однако в итоге «Амторг» резко сократил бюджет и настоял на отправке только одного представителя от ВОКСа — Алексея Кравченко. Его сопровождали двое сотрудников «Амторга» — М. А. Гордон<sup>29</sup> и И. А. Поляков<sup>30</sup>. После утверждения изменений Ольга Каменева выразила опасения по поводу их последствий в межведомственной переписке:

*Меня сейчас уже интересует выставка в Америке, и я боюсь, что ВОКСовские интересы в Нью-Йорке будут недостаточно учтены. У меня с тов. Поляковым произошло довольно острое объясне-*

29 Гордон М. А. — сотрудник «Амторга», руководитель заграничной инспекции НК РКИ в США. Как пишут исследователи, ссылаясь на книгу Г. Беседовского: «он является "крупным партийным чиновником, пользующимся личными симпатиями Молотова", и поставлен во главе "слежки" за сотрудниками "Амторга"» [4].

30 Поляков И. — сотрудник «Амторга». Более подробные данные об имени и характере работы пока что установить не удалось.

*ние. Поскольку он туда едет в качестве комиссара всей выставки, от него, стало быть, многое будет зависеть в обставлении нашего отдела. Правда, от нас едет художник, но т. к. он беспартийный, то ему трудно будет бороться с тов. Поляковым, если последний почему либо не захочет в достаточной мере учитывать интересы ВОКСа как такового* [14, л. 6].

17 ноября 1928 года Алексей Кравченко, сопровождая «комплект» из 70 ящиков<sup>31</sup>, отправился поездом из Москвы в Гамбург. Советская сторона рассчитывала, что, прибыв в Германию, Кравченко успеет в кратчайшие сроки получить американскую визу и приедет в Нью-Йорк на ближайшем пароходе. Однако визу пришлось ждать почти месяц<sup>32</sup>, поэтому для ускорения процесса было решено отправить картины отдельно и поручить оформление экспозиции команде под руководством Кристиана Бринтона<sup>33</sup>.

Алексей Кравченко оказался в Нью-Йорке только вечером 29 января. Первые сутки в США он провел на острове Эллис («остров слез»/«иммигрантский остров»), где с ним «провели допрос и просили не делать политических заявлений» [12, л. 35]. Только вечером 30 января, за день до открытия выставки, Кравченко добрался до двенадцатого этажа Большого Центрального дворца. По его собственным словам, увидев «Выставку изобразительного искусства советской России», он понял, что «вся выставка выложена в стиле развесистой клюквы» [12, л. 35].

В объяснительной записке, направленной секретарям Выставочного бюро ВОКСа, Кравченко писал:

*Развеска была установлена самая фантастическая. Выделены художники, которые как раз не играют у нас большой роли, все развешено в разбивку [...] Принцип развески — по размеру* [12, л. 17].

Эта критика отражала глубокое разочарование Кравченко подходом, принятым американским куратором Кристианом Бринтоном.

31 Позднее в Нью-Йорк было дослано еще 7 ящиков с работами художников из Берлина и Парижа.

32 «Американскую визу в Берлине я получил только 14-го января в 4 часа дня» [12, л. 35].

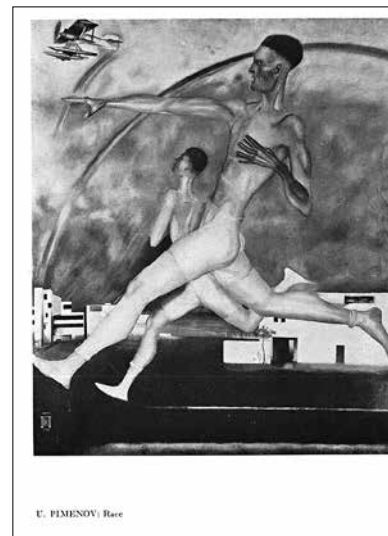
33 Известно, что в Нью-Йорке для помощи в оформлении экспозиции был нанят художник-эмигрант Борис Анисфельд, который также участвовал в оформлении экспозиции.

В своем вступительном тексте к каталогу Бринтон представлял выставку как отражение современного искусства Советской России «таким, как оно есть на самом деле» [24, р. 3]<sup>34</sup>. Однако анализ показывает, что экспозиция, скорее, следовала установкам его предыдущих проектов, связанных с конструированием образа «русского искусства» для западной публики. Бринтон стремился освободить выставку от привычных клише — «знойного великолепия» «Русского балета» [24, р. 4], «аромата петербургского дилетантизма» [24, р. 4], что, по его мнению, способствовало выходу за рамки устоявшихся стереотипов. Сосредоточив внимание на работах малоизвестных в Америке художников, таких как Давид Штеренберг, Юрий Пименов (ил. 8), Петр Вильямс, Ольга Бебутова и Екатерина Зернова, Бринтон одновременно существенно ограничил круг участников, ранее утвержденных в Москве. Из первоначально заявленных 317 произведений до выставки дошло лишь 140. Особенно пострадали представители «правого крыла» АХР: работы таких художников, как С. В. Герасимов и М. Е. Харламов, а также еще 11 членов ассоциации, были либо полностью исключены, либо представлены в минимальном объеме. Те, кто все же остался, были представлены нетипичными для них произведениями, такими как «Зимний пейзаж» Н. Б. Терпсихорова или «Уличный музыкант» Е. А. Кацмана. Однако произведения художников других объединений также подверглись сокращению. Например, из 10 полотен Петра Кончаловского для экспозиции были отобраны лишь шесть работ из «Новгородской серии», включая «Юрьевский собор I» (ил. 9), «Юрьевский собор II», «Св. София. Новгород».

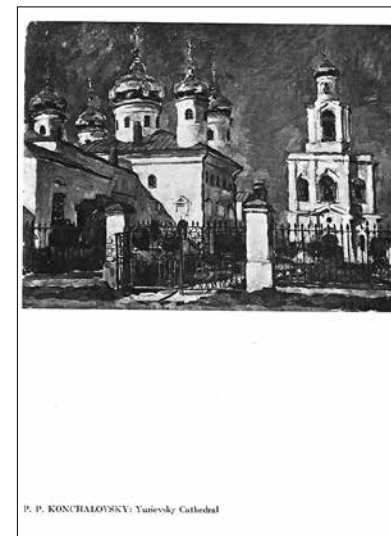
В результате отбора Бринтон сместил фокус — вместо демонстрации многообразия *советского* искусства экспозиция стала воплощением его образа «русского искусства» для западной аудитории. Это было явное отступление от первоначальной цели ВОКСа — продвижения *советского* искусства за рубежом. Тем не менее представители «Амторга» поддерживали позицию Бринтона, мотивируя это тем, что «он знает американскую публику и что сумеет многое продать» [12, л. 17].

В таком контексте важнейшей поддержкой бринтоновской экспозиции стал вводный текст Павла Новицкого «Живопись в СССР». Следуя заявленным советским руководством требованиям, Новицкий кратко

34 Здесь и далее пагинация в тексте каталога выполнена автором; титульный лист принят за первую страницу.



8. Юрий Пименов. Бег. 1920-е  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]



9. Петр Кончаловский. Юрьевский собор. 1925  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]

описывает все художественные группы, которые приняли участие в экспозиции. В отличие от более детализированной монографии Л. Лозовика, Новицкий меньше пишет о левых течениях и уделяет больше внимания правому и умеренному крылу, расставляя свои весьма выразительные оценки. Например, о художниках группы ОСТ говорилось как о «гениальных талантах», в то время как графики из объединения «Четыре искусства» были представлены как тяготеющие к академической традиции. Идеологическим оппонентам Новицкого — художникам АХР — досталось больше всего. Некоторых членов АХР он отнес к «политграмоте», а само объединение, по мнению Новицкого, «не создало никакого внятного художественного языка» [24, р. 10]. Обзорный текст завершался попыткой перенести рубрикацию европейского искусства на представленные в экспозиции советские художественные объединения: «натурализм — АХР, сезаннизм — поздний “Бубновы валет”, академический монументализм — “Четыре искусства”, советский постимпрессионизм — ОСТ» [24, р. 13].

Столкнувшись с несоответствиями между «московским» проектом и его воплощением в США, А. Кравченко попытался убедить представителей «Амторга» отложить открытие, чтобы успеть пересобрать экспозицию и перепечатать каталог. Однако ни Поляков, ни Гордон не поддержали его. Вынужденный действовать самостоятельно, Кравченко в спешке добавил более ста работ, ранее отклоненных Бринтоном, и напечатал вкладыши — три дополнительных разворота, которые позже были вшиты в уже готовые экземпляры каталога. В обновленной версии появились не только обязательные работы из Музея революции, но и исключенные произведения: «Лирический цикл» Александра Тышлера, около 35 произведений АХРа, в том числе «Пейзаж» В. Н. Перельмана и «Крестьянин» С. В. Герасимова. Дополнительно в экспозицию были возвращены работы П. Кончаловского, Д. Штеренберга, А. Осмёркина и других, что увеличило общее количество экспонатов до 242 полотен [24].

Восстановленный формально-стилистический плюрализм не смог компенсировать то отсутствие идеологической составляющей, которая уже была отмечена в Москве и была отчетливо заметна на выставке за счет преобладания нейтральных жанров — пейзажа, натюрморта и крестьянских портретов. В глазах представителей «Амторга» это выглядело как преимущество, поскольку они полагали, что именно такой отбор повышал шансы на коммерческий успех, учитывая, что в Америке «знают и ценят Бринтона» [12, л. 17]. Однако идеологическая и культурно-просветительская миссия, которую ставил перед собой ВОКС, оказалась под угрозой. Даже подготовленные для каталога тексты Ольги Каменевой и Петра Когана<sup>35</sup> в итоге были проигнорированы, так же, как и «надпись об организации “ВОКСом” выставки ни в коем случае не разрешили по каким-то политическим мотивам» [12, л. 24].

Таким образом, московский «комплект» выставки, первоначально сконцентрированный на нейтральных жанрах и сдержанно выраженной политической тематике, подвергся дополнительной селекции со стороны К. Бринтона. Этот отбор привел к существенной корректировке смысловых акцентов внутри экспозиции, делая ее идеологическую нейтральность еще более явной. Противоречия между представленными произведениями и заявленными целями лишь усиливали

возникшие разногласия и создавали атмосферу неопределенности, что не могло остаться незамеченным для американской прессы, отразившей эту путаницу в своих рецензиях.

\*\*\*

В газете «Новое русское слово», одном из главных русских периодических изданий в Нью-Йорке, через день после открытия выставки появилась масштабная рецензия художественного критика Льва Камышникова. В статье Камышников указывает на явное несоответствие между заявленным названием выставки и ее фактическим содержанием:

*Напрасно вы станете искать его (советского искусства. — С. Л.) следы на самой выставке. Кто-то благоразумный тщательно приодел и принарядил выставку в костюм полной благонамеренности и внешнего беспристрастия [9, с. 1].*

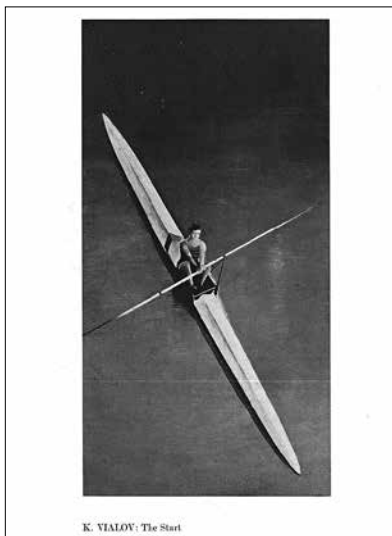
Внимание Камышникова привлекло достаточно большое количество участников, с которыми он был знаком еще в дореволюционное время: бывшие «мирискусники», участники «Союза художников», Мартирос Сарьян и Анна Остроумова-Лебедева. Однако все они, по мнению рецензента, «побледнели, стали неяркими, нехарактерными, почти незаметными» [9, с. 1], а первое поколение по-настоящему «советских» художников не представило ничего запоминающегося. Лучшими произведениями на выставке, по мнению Камышникова, оказались картины Абрама Архипова — шесть полотен, среди которых «Портрет Ивана Роднина» (ил. 10)<sup>36</sup>, «Домой после рынка» и серия крестьянских портретов, включая «Девушка из Лесного», «Девушка с яблоками» и «Девушка из Рязани». Подчеркивая колорит и мастерство Архипова, который, несмотря на «все невзгоды времени», сумел сохранить язык «национального русского живописного искусства» [9, с. 1], роднящий его и с Серовым, и с Крамским, Камышников задается вопросом: «Какое это, однако, имеет отношение к достижениям последних пяти лет, коим посвящена эта выставка?» [9, с. 1].

35 Варианты текстов О. Д. Каменевой и П. С. Когана сохранились в архиве ВОКСа.

36 «Портрет Ивана Роднина» А. Архипова был приобретен американским меценатом Джорджем Д. Прэттом, который впоследствии передал его в дар Музею Метрополитен.



10. Абрам Архипов. *Портрет Ивана Роднина*. 1928  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]

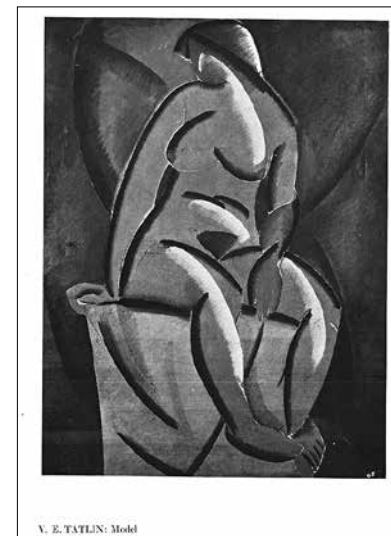


11. Константин Вялов. *Старт*. 1927  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]

Риторический вопрос Камышникова, прозвучавший на фоне общей растерянности, неожиданно перекликался с реакциями американской прессы. «Выставка современного искусства Советской России», лишенная тематической новизны, в глазах публики растворилась в соседней кустарной экспозиции, вызывая стойкое чувство дежавю: «Многие из тех же самых мотивов и форм, что были представлены пять лет назад (на «Выставке русского искусства». — С. Л.), повторяются и здесь — безмятежные пейзажи бескрайних степей, величественные соборы святой Москвы, неизбежность Волги и яркие, хотя и типичные, образы крестьян» [28, р. 12]. Американская пресса определила рамки этого нового «советского» искусства через категории «национального» и «индивидуального». В обзоре *The New Republic* критики отмечали: «Первые сто сорок полотен (рецензия на выставку была написана до дополнений, внесенных Кравченко. — С. Л.) советских художников поражают разнообразием стилей и количеством традиций, на которые революция — ни в художественном, ни в моральном, ни в социальном



12. Давид Штеренберг. *Портрет жены художника*. 1925  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]



13. Владимир Татлин. *Натурица* 1913  
Ил. из каталога *Выставки современного искусства Советской России* (1929) [24]

плане — практически не оказала влияния» [30, р. 19]. В похожем тоне был написан текст начинающего критика Вальтера Гутмана в либеральном еженедельнике *The Nation* от 20 февраля 1929 года: «Преобладающим духом этих картин можно назвать некое детское счастье — не столько веселое, сколько простодушное и светлое настроение, которое приятно контрастирует с угрюмостью, царящей на большинстве национальных выставок, словно на траурной службе. [...] Я бы сказал, что искусство Берчфилда<sup>37</sup> или Хоппера<sup>38</sup>, с их почтением к правде и умением придать стиль самым мрачным ее моментам, ближе к духу революции, чем то, что мы видим сегодня в России» [26, р. 236]. Так, заранее заданный

37 Чарльз Э. Берчфилд — американский художник, получивший широкое признание за свои акварельные пейзажи, в которых сочетаются реалистические и экспрессивные элементы, отражающие его уникальное восприятие природы и окружающей среды.

38 Эдвард Хоппер — американский художник, широко известный изображениями повседневной жизни в США.

акцент на нейтральные жанры (большое количество пейзажей при сравнительно малом числе произведений в жанре «героического реализма»), а также запоздалое вмешательство Алексея Кравченко привели к тому, что и американская пресса, и критики-эмигранты с трудом находили в ней независимую, «советскую»/«красную» интонацию.

В критическом обзоре *The New York Times* с броским заголовком «Огромный медведь поет» Эдвард Джуэлл предпринимает попытку очертить контуры современного советского искусства с опорой на тексты каталога. В отличие от коллег из других изданий, которые полагались на анализ жанров и стилей, Джуэлл обращает внимание на присутствие в экспозиции множества новых имен — художников, чьи работы не были известны американской публике, которые «живут и работают в сегодняшней России; при политическом режиме, изгнавшем царя» [28, р. 12]. Однако и эти новые авторы, с его точки зрения, не отказались от старых форм и идей [28, р. 12]. Более того, основной характеристикой «современного» советского искусства, по мнению Э. Джуэлла, стало сохранение строго «русского стиля» вместе с разнообразием индивидуальных манер и интерпретаций.

Аморфность итоговой экспозиции и полярность отзывов лишают возможности однозначно определить восприятие выставки публикой. Единственным надежным индикатором становятся продажи. Несмотря на все идеологические промахи, отчитываясь об итоговых результатах, А. Кравченко писал: «...эффект успеха всех поражает по сравнению с прошлой выставкой — это общее мнение» [12, л. 23]. Главное отличие реакций на «Выставку изобразительного искусства Советской России» (1929) от ее предшественницы, «Выставки русского искусства» (1924–1925), заключалось в изменении вкусов американской публики. Наибольший интерес вызвало «левое искусство и такие художники как Лабас, Лисицкий, Вялов, Пахомов, Рабинович, Альтман, Штеренберг» [12, л. 23] (ил. 11, 12), и в особенности Тышлер: «его “Лирический цикл” наделал много шуму, но все ничего не понимали, спрашивали, удивлялись» [12, л. 23]. Татлин (ил. 13) и Лисицкий также оказались в числе фаворитов<sup>39</sup>; беспредметные работы последнего привлекли внимание как критиков, так и покупателей. Также особое внимание было

уделено художникам из ОСТа (Штеренберг, Лабас, Вялов, Пименов), а среди полотен «Октября» больше всего выделялись работы А. Дейнеки [12, л. 39]. В противоположной группе остались представители более консервативных течений — Архипов и Кончаловский, чьи крестьянские и исторические мотивы, казалось, утратили свою привлекательность в глазах американского покупателя: «...я все меры прилагал, чтобы его [Петра Кончаловского] продать, но все было напрасно, его церкви испортили все дело» [12, л. 23].

Согласно сохранившимся итоговым сметам, общая выручка составила 10698,50 долларов, что по курсу того времени приблизительно соответствовало 21000 рублей — в шесть раз меньше ожидаемых продаж. Наибольшим спросом среди живописцев пользовался А. Архипов — его четыре работы принесли 2000 долларов [12, л. 82]. Следом шли А. Пахомов (три картины, 590 долларов) и А. Лабас (четыре картины, 610 долларов) [12, л. 83, 84]. Графика также нашла своего покупателя: особенно успешным оказался Алексей Кравченко, продавший 31 лист на сумму 706 долларов [12, л. 83]. Девять графических листов Э. Лисицкого приобрели за 135 долларов, Н. Альтман реализовал восемь работ за 340 долларов [12, л. 82, 83]. В то же время скульптура осталась невостребованной.

\*\*\*

Основное напряжение в экспозиции возникло из-за несовпадения двух разных целей — коммерческих интересов «Амторга» и культурных амбиций ВОКСа. Для «Амторга» приоритетом были продажи, в то время как ВОКС, руководствуясь задачей укрепления своего авторитета, стремился продемонстрировать «советскую» живопись. О.Д. Каменева отмечала: «...в условиях расширяющихся отношений с Америкой, для нас важно, чтобы эта выставка способствовала нашему культурному утверждению» [14, л. 6].

Таким образом, амбициозный проект, задуманный как попытка честного отражения искусства новой страны, освободившейся от дореволюционных канонов, натолкнулся на целый ряд препятствий. Проблема заключалась не только в технических трудностях, но и во внутренних конфликтах, заложенных в самой советской системе, а также в подходах американских партнеров. Эти расхождения не позволили проекту реализоваться в полной мере. С одной стороны, на выставке удалось объединить мастеров, представлявших весь спектр художественных

39 «...беспредметные работы Лисицкого также имели своих поклонников, о чем свидетельствует и материальный успех у Лисицкого» [12, л. 39].

течений молодой Советской республики. С другой стороны, строгие коммерческие требования «Амторга», ориентированные на вкусы американской публики, в итоге привели к необходимости пересборки экспозиции. Эстетические установки Кристиана Бринтона сыграли здесь роль фильтра, через который проект был вынужден пройти, так и не реализовав исходный замысел руководства ВОКСа.

Парадоксально, но успех выставки определился не продажами консервативных работ с изображениями крестьянок и пейзажей, на которые рассчитывали «Амторг» и К. Бринтон. Наибольший интерес вызвали произведения художников, неизвестных широкому американскому зрителю. Этот неожиданный отклик стал важным сигналом, и в последующие годы «русские секции» начали уступать место полноценным «советским отделам». Теперь в центре внимания оказались новые мастера — Юрий Пименов, Алексей Пахомов, Александр Дейнека и другие, которые отныне представляли советское искусство в США<sup>40</sup>.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Боулт Дж. «Русское искусство захватило всю страну»: американские отклики на Выставку русского искусства // Другие берега. Русское искусство в Нью-Йорке. 1924: Каталог выставки. М.: Музей русского импрессионизма, 2021. С. 18–27.
2. Внешняя торговля СССР за 20 лет. 1918–1937: статистический справочник / Сост. С. Н. Бакулин, Д. Д. Мишустин. М.: Международная книга, 1939.
3. Выставка советского искусства в Нью-Йорке // Искусство: ежемесячный журнал Главискусства Наркомпроса РСФСР. 1929. № 5–6. С. 160–165.
4. Генис В. Г. В. В. Дельгаз — «управделами» Дзержинского // Вопросы истории. 2012. № 12. С. 44–60.
5. Грабарь И. Э. Письма. 1917–1941 / Ред.-сост., авт. введения и коммент. Н. А. Евсина, Т. П. Каждан. М.: Наука, 1977.

40 В последующие годы работы Ю. Пименова, К. Вялова, А. Дейнеки и Е. Зерновой регулярно появлялись на крупных международных экспозициях. Они были представлены на 28-й, 29-й и 30-й Международных выставках Института Карнеги, вошли в состав «Выставки русского искусства: от реализма к сюрреализму» (1932), а затем стали частью масштабной передвижной «Выставки советского искусства» (1934–1936). Именно для сопровождения последней в США был направлен Дейнека.

6. Два года культурного сближения с заграницей / Под ред. О. Д. Каменевой. М.: Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, 1925.
7. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940: материалы и документы / Авт.-сост. Л. С. Алешина, Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987.
8. Каменева О. Д. Задачи Всесоюзного общества культурной связи с заграницей // Жизнь искусства. 1925. № 36. С. 9.
9. Камышников Л. На советской выставке // Новое русское слово. 1929. 3 февраля. С. 1, 6.
10. Материалы о деятельности П. С. Когана в постоянном выставочном комитете при ВОКС'е: протоколы заседаний постоянного выставочного комитета, письма ВОКС П. С. Когану об устройстве художественных выставок за границей, список Обществ сближения с СССР и др. РГАЛИ. Ф. 237. Оп. 2. Д. 180.
11. Певзнер О. 1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть I // Искусствознание. 2023. № 3. С. 238–323.
12. Переписка с «Амторгом», Обществами художников и отдельными художниками об организации Художественной выставки в Америке, а также переписка с ними о взаиморасчетах за проданные экспонаты выставки. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 62.
13. Переписка с Центральным комитетом профсоюза работников искусств, с Наркомторгом, Академией художественных наук и др. об участии художников на выставке — базаре в Нью-Йорке и др. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 177.
14. Переписка с ЦК ВКП (б), Наркоминделом, ОГПУ Наркомпросом и др. учреждениями об организации советской художественной выставки в Нью-Йорке в феврале 1929 г., о деятельности Русско-Американского института по изучению русской революции, о проведении американской научно-зоологической экспедиции в Средней Азии и на Дальнем Востоке и по др. вопросам советско-американского научного и культурного сотрудничества. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 1а. Д. 125.
15. Протоколы Заседания ВОКСа по вопросам организации выставки и участия в заграничных выставках, а также переписка с уполномоченным ВОКСа в Америке по вопросам американских научных, культурных и торговых предприятий по этим вопросам. Список корреспондентов и выставок имеется в деле. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 3. Д. 50.
16. Протоколы совещаний Выставочного Комитета по устройству Американской художественной выставки кустарных изделий,

антикварных ценностей и произведений советских художников и скульпторов. ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Д. 42.

17. 100 Years On: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922/ Ed. by Isabel Wünsche, Miriam Leimer. Wien, Koln: Böhlau Verlag, 2022.

18. 100,000 See Russian Exhibition // The New York Times. 1929. 24th February. P. 3.

19. Barris R. Reclaiming and Redefining American Exhibitions of Russian Art. New York, London: Routledge, 2023.

20. Benois A. The Russian School of Painting. New York: Alfred A. Knoff, 1916.

21. Blood A. The Russian section of the "Machine-Age Exposition" (1927) // The Burlington Magazine. 2012. Vol. 154. № 1315. Pp. 694–700.

22. Bohan L. R. The Société anonyme's Brooklyn Exhibition: Katherine Dreier and Modernism in America. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

23. Brinton Ch. Slavonic Silhouettes // The Critic. 1900. № 37. Pp. 416–426.

24. Exhibition of Contemporary Art of Soviet Russia/Foreword by Ch. Brinton, Introduction by P. Novitsky. New York: Redfield-Downey-Odell, 1929.

25. Golubev P. Beyond Triumph: The Russian Art Exhibition of 1924–1926 in the United States and Soviet Cultural Diplomacy // Ab Imperio. 2023. № 2. Pp. 143–170.

26. Gutman W. Modern Russian Art // The Nation. 1929. 20th February. P. 236.

27. Jewell E. A. Peasants Folk of Russia Send Their Handiwork // The New York Times. 1928. 5th February. P. 13.

28. Jewell E. A. The Great Bear Sings // The New York Times. 1929. 3rd February. P. 12.

29. Lampard M. T. Sergei Konenkov and the "Russian Art Exhibition" of 1924 // Soviet Union. 1980. No 7. Pp. 70–88.

30. Littell R. Soviet Art and Handicrafts // The New Republic. 1929. 20th February. Pp. 18–19.

31. Lozowik L. Modern Russian Art. New York: Museum of Modern Art Société Anonyme, 1925.

32. Machine-Age Exposition. Catalogue / Organized by Little Review. New York: Zaller Press, Inc., 1927.

33. Modern Art at the Sesqui-Centennial Exhibition/Foreword by Katherine S. Dreier; text by Christian Brinton. New York: Société Anonyme, Museum of Modern Art, 1926.

34. Pageant art at Sesquicentennial // The New York Times. 1926. 25th July. Pp. 16–17.

35. Paintings, sculpture and prints in the Department of Fine Arts, Sesqui-Centennial International Exhibition. Philadelphia: Sesqui-Centennial International Exposition, 1926.

36. Russian Art Show Is Extended // The New York Times. 1929. 1st March. P. 16.

37. Russian Painting and Sculpture / Foreword by William Henry Fox; with an introduction and catalogue by Christian Brinton. New York: Redfield-Kendrick-Odell co., 1923.

38. The Archipenko Exhibition/Under the auspices of the Société anonyme; introduction and catalogue by Christian Brinton. New York: Redfield-Kendrick-Odell co., 1924.

39. The Boris Anisfeld Exhibition/Introduction and catalogue of the paintings by Christian Brinton. New York: Redfield-Kendrick-Odell co., 1918.

40. The Ilya Repin Exhibition/Introduction and catalogue of the paintings by Christian Brinton. New York: Redfield-Kendrick-Odell co., 1921.

41. The Nicolas Roerich Exhibition/Introduction and catalogue of the paintings by Christian Brinton. New York: Redfield-Kendrick-Odell co., 1920–1921–1922.

42. The Société Anonyme. Modernism for America/Ed. by Jennifer R. Gross. New Heaven and London: Yale University Press, 2006.

43. Treasures into Tractors: the Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938/Ed. by A. Odom, W. R. Salmond. Washington: Hillwood Estate, Museum and Gardens; Seattle: University of Washington Press, 2009.

44. Walker A. J. Critic, Curator, Collector: Christian Brinton and the exhibition of national modernism in America, 1910–1945. PhD thesis. Pennsylvania, 1999.

45. Williams R. C. Russian Art and American Money. 1900–1940. Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 1982.