

УДК: 7.036.1

ББК: 85.103(3)

A43

DOI: 10.18688/aa200-3-44

Д. А. Булатов

Художники «Джон Рид клуба» в СССР: к истории забытых культурных связей конца 1920-х — начала 1930-х годов

Как и любая история, история искусства пишется победителями. Поэтому неудивительно, что вплоть до сегодняшнего дня восприятие американского искусства основывается на представлениях, сформировавшихся в годы холодной войны, когда воплощением американских идеалов свободы и демократии стал абстрактный экспрессионизм, а социально ангажированное искусство было заклеено как явление прокоммунистическое и, следовательно, антиамериканское. Тем не менее искусство так называемых американских «революционных» художников — явление отнюдь не маргинальное и заслуживающее внимания, особенно в свете истории культурных взаимоотношений между СССР и другими странами до Второй мировой войны.

Великая депрессия придала новый импульс начавшемуся в 1920-е гг. «полевению» американского искусства, которое было связано с целым рядом проблем экономического и социального порядка. Символично, что основание «Джон Рид клуба» пришлось на октябрь 1929 г. — на тот самый месяц, с которого свой отсчёт ведёт десятилетие глубочайшего экономического кризиса в США. Организация клуба произошла на встрече в офисе журнала «Нью Мэссес» (*The New Masses*), редакция которого, равно как и большая часть сотрудничавших с изданием авторов и художников, стали членами клуба. Несмотря на то что вплоть до 1934 г. испытывавший регулярные финансовые затруднения журнал не платил за материалы, позиционируя себя как «кооперативное предприятие» [26, р. 42], участие как в издании журнала, так и в деятельности «Джон Рид клуба» помогало художникам решать многие проблемы практического характера: кооперируясь, им было проще выставлять свои работы, друг через друга художники узнавали о возможных способах заработка. Не отрицая роль идеологии, которая, безусловно, служила важным фактором в объединении американских художников в «Джон Рид клубы» (в 1932 г. помимо Нью-Йорка аналогичные организации существовали как минимум еще в двенадцати городах [17, р. 4]), следует подчеркнуть, что их симпатии к СССР в том числе были обусловлены выстроенной там патерналистской моделью взаимоотношения власти и искусства, о которой в условиях кризиса они могли только мечтать. Уже в 1926 г. писатель Майкл Голд (ставший в 1928 г. главным редактором «Нью Мэссес») воспевал тотальное проникновение искусства во все сферы жизни советского человека: «Да, в СССР искусство — не будучарный спорт диле-

тантов, а героический дух, который шагает по улицам и площадям, марширует вместе с Красной армией, живёт с крестьянами, работает бок о бок с фабричными рабочими, осуществляет дерзкие социальные преобразования». В качестве доказательства процветания искусства в СССР Голд приводил невероятные тиражи, которыми издаются книги советских писателей, по сравнению с американскими: «Карл Зандбург продаёт здесь примерно две тысячи сборников своих стихов; но Маяковский, футурист, пишущий самыми современными и сложными рифмами, продаёт по три миллиона книг в Советской России» [22, р. 7].

Художников, группировавшихся вокруг журнала «Нью Мэссес», объединял прежде всего их низкий социальный статус (упоминание о том, что тот или иной член «Джон Рид клуба» — выходец из рабочей семьи, станет потом общим местом в биографиях революционных художников), который во многих случаях был обусловлен неамериканским происхождением. Так, повторяющимся мотивом в творчестве Уильяма Гроппера стала швейная фабрика наподобие той, на которой был вынужден работать его отец, эмигрант из Румынии, несмотря на высшее образование и знание восьми языков [19, р. 5–6]. Неудивительно, что Советский Союз привлекал американских революционных художников как страна, где устранены классовые, национальные и расовые барьеры, где культура создаётся рабочими и для рабочего класса [29]. Основу для таких представлений давало рождение в Петрограде в 1917 г. пролеткультовского движения, радикальные идеи которого, несмотря на вскоре последовавшую их критику со стороны Ленина и Троцкого, с энтузиазмом были восприняты в США. Так, в 1921 г. в журнале «Либерейтор» (*The Liberator*, предшественник «Нью Мэссес») Майкл Голд описывал задачу Пролеткульта как создание «культуры рабочих, основанной на человеческом единении, а не на эгоистических поисках прекрасного в искусстве» [25, р. 222]. Советский Союз воспринимался Голдом и его единомышленниками как место рождения искусства, радикально нового: по содержанию — пролетарского, а по форме — модернистского, предвосхищающего наступление Машинного Века¹.

Именно так — в оппозиции художникам круга «Мира искусства» с их установкой на «искусство ради искусства», с одной стороны, и дидактизму и иллюстративности передвижников, с другой стороны, было представлено передовое искусство СССР в опубликованной в Нью-Йорке в 1925 г. книге Луи Лозовика «Современное российское искусство» [27, р. 6]. Художник украинского происхождения, Лозовик эмигрировал в США в 1906 г. и здесь стал ключевой фигурой в осуществлении связи между американскими художниками левых взглядов и СССР. В послереволюционной России Лозовик впервые оказался летом 1922 г., когда совершил поездку в Москву, в результате чего и появилась эта небольшая брошюра, в которой им была дана краткая характеристика всех российских авангардных течений того времени, от «сезаннизма» «Бубнового валета» до конструктивизма. Нужно отметить, что перед тем как встретиться в Москве с Казимиром Малевичем, Александром Родченко и Владимиром Татлиным, Лозовик посетил Париж, где познакомился с Фернаном Леже, и Берлин, где на него

¹ М. Голд писал: «Большевики были огромной партией учителей, и то, чему они учат Россию, — это модернизм, Машинный Век» [22, р. 8].

большое впечатление оказало творчество Ласло Мохой-Надя и Эль Лисицкого². В своём очерке о «левом русском искусстве» Лозовик рассматривал именно конструктивизм как наиболее полноценное выражение революционного духа, как искусство, которое если не сливается с жизнью в производстве, то по крайней мере находится в гармонии с «наиболее значимыми реалиями нашего времени», которые есть наука и промышленность [27, р. 24, 29–30]³.

Отражением этих взглядов Луи Лозовика стало то, что вплоть до конца 1920-х гг. его собственное творчество находилось под сильным влиянием конструктивизма, что особенно чувствуется в серии работ, получившей название «Машинные орнаменты». Само название серии подразумевало возможность утилитарного использования этих рисунков в прикладном дизайне или, например, в оформлении интерьеров — для создания адекватной наступившему Машинному Веку среды. То же касалось и более ранних работ художника, в которых чувствуется влияние немецкого экспрессионизма: так, по мотивам исполненной им в 1923 г. картины «Нью-Йорк» была сделана литография, и эта же композиция в декабре 1925 г. украсила обложку рекламного проспекта журнала «Нью Мэссес», а в марте 1926 г. была вместе с «Машинными орнаментами» использована художником при оформлении модного показа в универмаге «Лорд энд Тейлор» [28, р. 50–52, 55]. В своих произведениях Лозовик стремился «охватить и зафиксировать ритм современной Америки», выразить «её устремление в сторону порядка и организованности <...> которые символизируются строгой геометричностью американского города с вертикалями его дымовых труб, горизонталями его дорог, квадратами кварталов, кубами заводов, арками мостов, цилиндрами газовых цистерн» [11, с. 152].

Небольшое количество своих последних работ Лозовик привёз в Москву осенью 1927 г., и в январе 1928 г. они были выставлены в Государственном музее нового западного искусства (ГМНЗИ) [4]. Выставка Лозовика пришлось на последний свободный от жёсткого идеологического контроля период в жизни этого музея, образованного на основе двух уникальных коллекций европейского искусства конца XIX — начала XX в. — И. А. Морозова и С. И. Щукина. Несмотря на скудные финансовые возможности, директор ГМНЗИ Б. Н. Терновец стремился пополнять коллекцию вещами, отражающими самые последние художественные тенденции; в частности в 1927 г. музей в качестве даров от художников получил по абстрактной работе Жоана Миро и Фернана Леже. Однако разделявшееся Лозовиком и многими русскими авангардистами представление о том, что абстрактные и полуабстрактные работы революционны по духу уже в силу своего формального радикализма⁴, постепенно уходило в прошлое. Весь 1928 год в советской печати усиливались атаки на беспредметников и «фантазёров»⁵,

² Подробнее о путешествии Лозовика в Европу см. в архиве художника: Louis Lozowick Papers // Archives of American Art, Smithsonian Institution. Box 3. Reel 5896. Frame 756–863.

³ Как «книжку о левом русском искусстве» Лозовик охарактеризовал свою работу в письме Б. Н. Терновцу в декабре 1927 г. (ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. IV. Ед. хр. 118. Л. 3).

⁴ Так, «Машинные орнаменты» Лозовика могли использоваться в «Нью Мэссес» для оформления рубрики «Бюллетени классовых войн» [31].

⁵ Например, в 1928 г. в газете «Постройка» была опубликована статья «Советские Жюль-Верны. ВХУТЕМАС готовит не строителей, а фантазёров», где суровой критике подверглась отчетная выставка ВХУТЕИНа [10].

а параллельно происходило усиление позиций художников, ратовавших за «героический реализм» — стиль, который в наибольшей степени соответствовал задачам прославления «героической классовой борьбы, великих будней строительства»⁶.

Разнообразные и зачастую противоречивые идеологические сигналы, исходившие из Советского Союза, способствовали порой довольно острым дискуссиям, которые велись в сложившемся вокруг «Нью Мэссес» сообществе. Показательно опубликованное в феврале 1929 г. письмо читательницы с заголовком «Машинное искусство буржуазно», где утверждалось, что конструктивистский стиль Лозовика, наподобие джазовой музыки, служит лишь «“просвещённой” буржуазии», в то время как художник-коммунист должен изображать «героев рабочего класса», которые «подобно Атласу несут груз Вселенной на своих плечах» [34]. Словно откликом на эту критику стало постепенное включение Лозовиком в свои композиции фигур рабочих, занятых на производстве, которые и сделали главными героями таких его литографий, как «Строительные работы» и «Рождение небоскрёба» (обе — 1930). Однако, как позднее вспоминал сам художник, несмотря на переход «к более реалистичному стилю», он «по-прежнему сохранял формальные качества своих более ранних работ» [33, р. 267–268]. Для Лозовика, таким образом, оставалось принципиальным сохранение лаконичного, выразительного языка модернизма 1920-х гг., который противопоставлялся им «героическому сервиллизму» художников АХР. В синтезе пролетарской тематики и «технических достижений всех современных школ» Лозовику виделось и будущее советского искусства, которое в 1930 г. он уже связывал не с конструктивистами, но с группой ОСТ (Общество художников-станковистов) [18, р. 278–281]. В «Джон Рид клубе» Лозовик, по-видимому, не был одинок в своём понимании революционного искусства: показательно, что в журнале «Нью Мэссес» репродукция его «Рождения небоскрёба» соседствует с материалом Майкла Голда о принципах «пролетарского реализма» в литературе, с которыми напрямую согласуются визуальные образы, создававшиеся в это время художником. «Динамичное действие, ясная форма, прямолинейность, кино — словами, — пишет Голд и продолжает: — Без напряжения, или мелодраматизма, или прочих эффектов; сама жизнь — лучшая мелодрама. Прочувствовать её со всей интенсивностью, и всё станет поэзией — новой поэзией материалов, поэзией так называемого “обыкновенного человека”, Рабочего, строящего свой реальный мир» [23, р. 5].

Однако советской критикой начала 1930-х гг. Лозовик был обвинён в «политическом индифферентизме», в том, что он «ставит в своих работах проблему труда “вообще”», скрывая тем самым «классовую борьбу вокруг труда» [3, с. 20; 13, с. 12–13]. Выявить классовые противоречия, как того требовал догматический марксизм, не будучи при этом слишком прямолинейным, Лозовику удалось в литографии «Кесарю кесарево (Покупайте маки)»⁷ (Илл. 47). Первый вариант этой композиции был сделан художником в 1932 г. как реакция на произошедший 28 июля разгон голодного марша «Бонусной армии» — многотысячной демонстрации ветеранов Первой мировой войны, требовавших от правительства досрочной выплаты по своим контрактным сертификатам [32,

⁶ Так гласила «Декларация Ассоциации художников революции (АХР)», принятая в мае 1928 г. [6].

⁷ Оригинальное название — *Render unto Caesar (Buy a Poppy)*.

р. 77–85]. Вместо того чтобы изобразить разгон демонстрантов, в ходе которого власти применили армейские части и даже танки, Лозовик создал аллегорическую композицию, по-своему выражающую конфликт между ценностями капитализма и коммунизма. Обезноженный ветеран, продающий маки на углу Уолл-стрит, выступает в роли обманутой жертвы капиталистической системы, иллюстрируя собой один из лозунгов марша ветеранов: «Герои в 1917 — бомжи в 1932» [30, р. 3]. Используя в названии литографии только начальные слова знаменитого изречения Христа (Мф. 22:21), художник намекает, что американский миропорядок целиком основывается на одной власти — власти денег. Её интересы обслуживают и стоящий поодаль от ветерана полисмен, и институт церкви, которую олицетворяет собой замыкающая перспективу церковь Святой Троицы⁸.

Критический взгляд художников «Джон Рид клуба» на американскую действительность оказался чрезвычайно востребован в СССР, где в 1928 г. на VI Всемирном конгрессе Коминтерна было провозглашено начало третьего периода в развитии капиталистической системы, характеризуемого ростом её противоречий и «обострением общего кризиса капитализма» [1, с. 56–57]. В свою очередь начало Великой депрессии способствовало росту у американцев интереса к СССР, где, согласно официальным данным, успешно осуществлялась индустриализация и была ликвидирована безработица. Уже с конца 1920-х гг. американские революционные художники начали активно включаться в художественную жизнь Советской России. Так, в составе делегации, прибывшей из США в 1927 г. на празднование десятилетия Октябрьской революции, были Хьюго Геллерт и Уильям Гроппер. Если первый провёл в СССР лишь несколько месяцев, то второй — почти год, в течение которого он сотрудничал с рядом советских газет, включая «Правду», и делал многочисленные уличные зарисовки, изданные потом отдельной книгой [24].

Признание нью-йоркского «Джон Рид клуба» в качестве главного посредника в культурных связях между СССР и США (а также проводника партийной линии) произошло в ноябре 1930 г. на Международной конференции революционных писателей в Харькове, где Клуб и журнал «Нью Мэссес» представляли писатели Майкл Голд и Джошуа Куниц, кинокритик Харри Алан Потамкин, а также карикатуристы Уильям Гроппер и Фред Эллис. Двое последних также приняли участие в организации Международного бюро революционных художников (МБРХ) и вместе с другими делегатами подписали воззвание «Ко всем революционным художникам мира», в котором призывали «бороться за революционное содержание в искусстве и новые формы искусства, понятные широким массам и основанные на практике классовой борьбы» [5, с. 28]. И хотя положения харьковской конференции не давали однозначного определения, каким должно быть революционное искусство по форме, зато они ясно очерчивали круг тем, к которым надлежало обращаться художникам, поскольку эти темы непосредственно проистекали из политических задач МБРХ. Согласно проекту манифеста «Джон Рид клубов» (1932), основанному на харьковской программе, современные ре-

⁸ Как отмечает Д.-Э. Слоан, церковь Святой Троицы, обладавшая значительными земельными владениями, в 1930-е гг. зачастую воспринималась в контексте спекуляций с недвижимостью [32, р. 82–83].

волюционные художники должны были прежде всего «бороться против империалистической войны, в защиту СССР», бороться против фашизма, открытого или скрытого, как социал-фашизм, выступать «за развитие и усиление революционного рабочего движения», преодолеть «белый шовинизм» [17, р. 4].

О том, какое значение придавали американские революционные художники связям с Советским Союзом, говорит хотя бы тот факт, что в 1931–1932 гг. ими были сформированы и отправлены в Москву две довольно крупные партии произведений, причем обе — за счёт нью-йоркского «Джон Рид клуба». Первая партия прибыла во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) в конце июля 1931 г. и, судя по предварявшим посылку работ письмам Гроппера и Потамкина, должна была не только инициировать культурный обмен между Москвой и Нью-Йорком, но и стать толчком к реализации проекта по проведению международных выставок, призванных «увековечить успешное выполнение Пятилетнего плана»⁹. По мнению Потамкина, международного секретаря «Джон Рид клуба», который выступил с инициативой этого проекта, СССР должен был «спонсировать и организовывать при поддержке революционных организаций по всему миру» выставки «искусств, науки, технологий, литературы, драмы, фотографии, кинематографа и т.п. в таких важнейших городах Советского Союза, как Москва, Ленинград и Харьков». Для реализации этих выставок Потамкин предлагал провести многочисленные конкурсы, объявление которых «стало бы своеобразным культурным коммунистическим манифестом <...> обращённым не только к революционным, но и к “чистым” художникам»¹⁰. Несмотря на провал этой затеи, присланные в Москву работы приняли участие в целом ряде выставок и тем самым способствовали популяризации американских художников в СССР и даже появлению подражателей их стилю среди советских мастеров графики и карикатуры¹¹.

Этому успеху способствовал откровенно политический характер большинства присланных в Москву работ, ярко отражавший тот негативный образ «системы загнивающего капитализма», которому советская пропаганда неизменно противопоставляла «небывалые темпы индустриализации», «подъём материального положения трудящихся», «отсутствие забастовок», «сплочение миллионных масс рабочего класса вокруг Советской власти» [9, с. 27; 2, с. 3]. «Мы и они» — так назывался раздел прошедшей в Парке культуры и отдыха «Антиимпериалистической выставки», где в августе 1931 г. была показана часть прибывших в Москву работ художников «Джон Рид клуба». Аналогичным противопоставлением «У них, у капиталистов» и «У нас, в СССР» открывался каталог выставки «Джон Рид клуба», проходившей с 8 декабря 1931 г. в рабочем

⁹ Письмо Х.-А. Потамкина в ВОКС от 7.07.1931 (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Ед. хр. 126. Л. 97–98).

¹⁰ Там же.

¹¹ Этот вопрос требует отдельного изучения, однако черты, присущие американским художникам (динамичность композиций, минимизация деталей, активное использование контуров в качестве выразительных средств), наблюдаются, например, в графике Павла Соколова-Скаля, Владимира Высоцкого и Бориса Шатилова начала 1930-х гг. Интересно, что именно эти художники привлекались к созданию иллюстраций к рассказам американских писателей, регулярно публиковавшихся на страницах журнала «Интернациональный маяк».

клубе завода «Каучук», а с 1 марта 1932 г. — в помещениях ГМНЗИ¹². Судя по всему, эта выставка воспринималась в ГМНЗИ прежде всего как политически просветительная акция, что и определило выбор в качестве первого места её проведения клуба «подшефного» музея завода.

Политическая актуальность графики художников «Джон Рид клуба» сказалась и на способе организации выставки в ГМНЗИ: работы были объединены в тематические группы, над каждой из которых висело соответствующее описание. Так, первый раздел выставки назывался «Экономический кризис в САСШ как проявление мирового кризиса», а вошедшие в него работы делились на группы со следующими подписями: «Условия труда», «Кризис в САСШ останавливает фабрики и заводы, взрывает банки и выбрасывает миллионы трудящихся на улицу», «От кризиса и безработицы страдают широкие рабочие массы, в то время как господствующий класс и их правительство продолжают наживаться на народной нужде», «Рост классового самосознания трудящихся масс и нарастание революционного движения в капиталистических странах». Эта структура была сохранена и в каталоге, который, таким образом, выступал в роли детального плана развески экспонатов. После Москвы ВОКС на этом же материале организовал аналогичные выставки сначала в Харькове, который тогда был столицей УССР (лето — осень 1932 г.), потом в Киеве (осень 1932 — зима 1933 г.), и наконец, с мая по конец 1933 г. присланные из США произведения экспонировались в Эрмитаже¹³.

Вторая группа работ из Нью-Йорка прибыла в Москву весной 1932 г., но уже не в ВОКС, а непосредственно в ГМНЗИ. По-видимому, это было обусловлено тем, что в случае с первой партией именно московский музей выступил в качестве главного покупателя работ (приобретя 21 произведение), что было немаловажно для художников, которым, как писал Лозовик Терновцу, «в Америке теперь приходится туго»¹⁴. Если посылка 1931 г. состояла из 71 графической работы и 50 фотографий, то в состав следующей партии помимо 75 графических произведений входило 20 картин и даже 4 скульптуры¹⁵. Эти работы были представлены на открывшейся в ГМНЗИ выставке «Революционное искусство в странах капитализма» (ноябрь 1932 — февраль 1933 г.). При помощи подобных выставок музей частично решал поставленную перед ним задачу по выработке «новой марксистской концепции западного искусства эпохи империализма» [15, с. 184]. С точки зрения авторов так и не изданного сборника статей, посвящённого этой выставке, «основным критерием ценности революционного искусства» являлась «степень его воздействующей, взрывчатой, разрушающей и разящей силы»¹⁶. Запросом на политическую актуальность объяснялся и выбор в качестве основного

¹² Стоящая на обложке каталога дата 7 ноября часто приводит к неправильному указанию сроков проведения выставки в ГМНЗИ; по неизвестной причине её открытие было перенесено.

¹³ Точные места и даты экспонирования в Харькове и Киеве установить не удалось; в Ленинграде выставка открылась после апреля 1933 г., когда в ГМНЗИ вернулись работы, приобретённые у художников «Джон Рид клуба»; акт о принятии ВОКС вещей из Эрмитажа датируется 18.01.1934 (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 11. Ед. хр. 321. Л. 22–32).

¹⁴ Письмо Л. Лозовика Б. Н. Терновцу от 6.06.1933 (ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. IV. Ед. хр. 118. Л. 15).

¹⁵ ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. I. Ед. хр. 325. Л. 58–62. Из этой посылки ГМНЗИ были куплены все скульптуры, 4 картины и 26 графических листов.

¹⁶ ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. II. Ед. хр. 125. Л. 8.

медиума революционных художников рисунка, который, в отличие от живописи или скульптуры, может быть повторён «в кратчайший срок после его создания в многотысячном тираже газеты или журнала» [12, с. 203]. Такие представления были созвучны идеям, которые разделяли художники «Джон Рид клуба», однако в СССР следование идеалам пролетарского искусства в условиях усиливающегося идеологического контроля и централизации культуры становилось всё более проблематичным. Так, если Н. В. Яворская, сотрудница ГМНЗИ, анализируя такие работы Гроппера, как «Голодный марш» (Илл. 48), подчёркивала, что художник «указывает на активную, действующую силу пролетариата» [16, с. 64], то в статье, где давалась оценка деятельности «Нью Мэссес» со стороны Международного объединения революционных писателей (МОРП), аналогичный рисунок художника описывался так: «Голодный поход безработных рисуется Гроппером как чисто стихийное движение; художник не находит достаточных средств, чтобы показать, как стихийное возмущение масс направляется по руслу организованного движения под руководством компартии» [8, с. 90]. А в 1934 г. секретарь МБРХ Бела Уитц критиковал «Нью Мэссес» как раз за преобладание графики [14, с. 609] — к этому моменту победивший соцреализм вновь вознёс на вершину иерархии искусства станковую картину.

Наиболее обласканным советской критикой американским художником был Фред Эллис, который, приехав в 1930 г. на харьковскую конференцию, остался в Советском Союзе на шесть лет, в течение которых только в ГМНЗИ прошли две его персональные выставки — в 1933 и 1936 гг. Эллис работал в газете «Труд», а также публиковался в других изданиях, иллюстрировал книги, однако и в СССР в фокусе его внимания продолжала оставаться тематика, связанная с положением дел в США. К сильным сторонам художника критика относила то, что герои Эллиса — «люди из плоти и крови, а не абстрактные уроды или снабжённые преувеличенной мускулатурой нечеловеческие существа», что художник даёт «реалистически-убедительные, оптимистически-правдивые образы пролетариата как господствующего класса будущего» [7, с. 7].

Сформулированному в начале 1930-х гг. запросу на героическое изображение пролетариата в наибольшей степени соответствовало творчество Хьюго Геллерта, художника венгерского происхождения, ставшего в июне 1928 г. художественным редактором «Нью Мэссес». К этому времени Геллерт перестал заниматься станковой живописью, полностью посвятив себя работе в более доступных для массового зрителя жанрах: создавал иллюстрации, плакаты и даже фрески. Отличительной чертой стиля Геллерта было изображение подчёркнуто мускулистых рабочих, настоящих атлантов, которым, кажется, абсолютно всё под силу, подлинных хозяев тех средств производства и богатств, которыми завладел крупный капитал. Следуя установке «Джон Рид клуба» на активное участие в просвещении пролетариата, с 1930 г. Геллерт руководил созданной при клубе художественной школой; педагогическим же целям, по-видимому, должно было служить издание в 1933 г. книги «“Капитал” Карла Маркса в литографиях», первые иллюстрации к которой начали им создаваться ещё в 1931 г. Задачей этого издания был «перевод в графическую форму революционных идей “Капитала”»: иллюстрации Геллерта в соединении с «наиболее важными фрагментами оригинального текста» должны были способствовать более легкому «усвоению основ марксизма» [20, п.р.]. Так,

ключевое понятие марксистской экономической теории — отчуждение производителя от средств производства — иллюстрируется Геллертом через образ Генри Форда, прибравшего к рукам средства производства — заводы и фабрики, и тем самым получившего полный контроль над рабочим, маленькая фигурка которого кажется бессильной перед исполинского размера капиталистом (Илл. 49). Однако читатель «Капитала» должен был понимать, что победа пролетариата не за горами, поэтому на одной из следующих страниц место Форда занимает улыбающийся рабочий, обнимающий фабричные здания, над которыми реет флаг с серпом и молотом [20, р. 49]. В 1935 г. Геллерт издал написанную им самим книгу «Товарищ Гулливер: иллюстрированный отчёт о путешествии в эту удивительную страну Соединенные Штаты Америки» [21], где повествование ведётся от лица советского рабочего, который приезжает в США и открывает для себя полный нелепостей и странностей мир капитализма. Например, он обнаруживает, что большинство небоскрёбов пусты, и начинает представлять, какое бы применение им нашли в Москве. История заканчивается с должным пафосом: в Америке «товарищ Гулливер» находит множество соратников, готовых бороться за коммунизм.

В целом развитие культурных связей США и СССР в 1930-е гг. основывалось на двух взаимоисключающих принципах: с одной стороны, формировался соцреалистический канон, из которого исключались художники-попутчики, троцкисты и прочие; с другой стороны, постулировалась открытость ко «всем честным интеллектуалам, независимо от их происхождения», поддерживающим борьбу против капитализма [17, р. 4]. Именно на основе второго подхода в 1935 г. была сформулирована концепция «народного фронта», приведшая в итоге к ликвидации «Джон Рид клуба», миссия которого была возложена на плечи Конгресса американских художников. С приходом в Белый дом Рузвельта и с началом реализации Федерального художественного проекта (*Federal Art Project*) была исполнена заветная мечта американских левых художников получить статус культурных работников — так же, как это было в СССР. В свою очередь советское искусство середины 1930-х гг. утратило последний намёк на инновационность и в глазах многих больше не могло претендовать на звание пролетарского искусства. Приехавший в Москву в 1936 г. на открытие своей выставки Джейкоб Бёрк разочарованно констатировал: «Я приехал в Советский Союз, чтобы узнать о настоящей связи искусства с жизнью. Советские художники своим творчеством не научили меня ничему»¹⁷. Оба этих фактора стали причинами неуклонного затухания культурных связей между США и СССР в конце 1930-х гг.

Литература

1. VI Конгресс Коминтерна. Стенографический отчёт. Вып. 6. Тезисы, резолюции, постановления, воззвания. — М.; Л.: Госиздат, 1929. — 624 с.
2. Американские художники Джон Рид Клуба. — М.: Изогиз, 1931. — 48 с.
3. В. Б. Уиллиам Гроппер // За пролетарское искусство. — 1931. — № 1. — С. 20–21.

¹⁷ Сетую на то, что советские идеологи «без разбора отвергли модернистскую школу целиком», Бёрк выражал уверенность, что «когда появится подлинное социально-реалистическое искусство, то и Бродские, и Пикассо будут вынуждены умолкнуть, обливаясь слезами» (Письмо Бёрка в ГМНЗИ от 19.06.1936 // ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. II. Ед. хр. 19).

4. Выставка рисунков современного американского художника Луи Лозовика. Краткий каталог. — М.: ГМНЗИ, 1928. — 8 с.
5. Воззвание Международного бюро революционных художников ко всем революционным художникам мира // Искусство в массы. — 1930. — № 12. — С. 28–29.
6. Декларация Ассоциации художников революции (АХР) // Искусство в массы. — 1929. — № 1/2. — С. 1.
7. Дурус А. С. Замечания к выставке Фрэд Эллиса // Каталог выставки графики американского революционного художника Фрэд Эллис. Клуб завода «Каучук». — М., 1936. — С. 6–8.
8. *Елистратова А.* New Masses // Литература мировой революции. — 1932. — № 2. — С. 87–95.
9. Каталог Антиимпериалистической выставки, организованной ФОСХ. — М.; Л.: Огиз-Изогиз, 1931. — 80 с.
10. *Левочский Н.* Советские Жюль-Верны. ВХУТЕМАС готовит не строителей, а фантазёров // Постройка. — 3 июля 1928.
11. *Лозовик Л.* Американизация искусства // Вестник иностранной литературы. — 1928. — № 1. — С. 150–152.
12. *Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма // Искусство. — 1933. — № 1–2. — С. 187–210.
13. *Уитц Б.* О выставке графики клуба Джона Рида // Американские художники Джон Рид Клуба. — М.: Изогиз, 1931. — С. 9–13.
14. *Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников // Литературное наследство. Т. 81. Из истории МОРП. — М.: Наука, 1969. — С. 605–622.
15. *Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства 1918–1948. — М.: БуксМАрт, 2012. — 480 с.
16. *Яворская Н. В.* Современная революционная политсатира на Западе. — М.; Л.: Огиз-Изогиз, 1932. — 94 с.
17. Draft Manifesto of John Reed Clubs // New Masses. — June 1932. — P. 3–4.
18. *Freeman J., Kunitz J., Lozowick L.* Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia. — New York: The Vanguard press, 1930. — 317 p.
19. *Gahn J. A.* The America of William Gropper, Radical Cartoonist: Ph. D. diss. — Syracuse University, 1966. — 620 p.
20. *Gellert H.* Carl Marx' "Capital" in Lithographs. — New York: Long & Smith, 1934. — 64 p.
21. *Gellert H.* Comrade Gulliver: An Illustrated Account of Travel into that Strange Country the United States of America. — New York: G. P. Putnam's Sons, 1935. — 43, n.l.
22. *Gold M.* America Needs a Critic // New Masses. — October 1926. — P. 7–9.
23. *Gold M.* Notes of the Month // New Masses. — September 1930. — P. 3–5.
24. *Gropper W.* 56 Drawings of Soviet Russia. — New York: New Playwrights Theatre Book Service, 1929. — 56 p.
25. *Homburger E.* Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929–1935 // Journal of American Studies. — 1979. — No. 2. — P. 221–244.
26. *Langa H.* "At Least Half the Pages Will Consist of Pictures": "New Masses" and Politicized Visual Art // American Periodicals. — 2011. — Vol. 21. — No. 1. — P. 24–49.
27. *Lozowick L.* Modern Russian Art. — New York: Museum of modern art, Société anonyme, 1925. — 60 p.
28. *Marquardt V. H.* Louis Lozowick: From "Machine Ornaments" to Applied Design, 1923–1930 // The Journal of Decorative and Propaganda Arts. — 1988. — Vol. 8. — P. 40–57.
29. *Minor R.* Art as a Weapon in the Class Struggle // Daily Worker. — 22 September 1925. — P. 5.
30. *Morrow F.* The Bonus Army // New Masses. — August 1932. — P. 3–6.
31. *Rochester A.* Class War Bulletins // New Masses. — October 1927. — P. 22.
32. *Sloan D. E.* "Why not Revolution?": The John Reed Club and Visual Culture: Ph. D. diss. — University of Kansas, 2004. — 366 p.
33. Survivor from a Dead Age: The Memoirs of Louis Lozowick. / Ed. V. M. Hagelstein. — Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1997. — 352 p.
34. *Zutringer P.* Machine art is bourgeois // New Masses. — February 1929. — P. 31.

Название статьи. Художники «Джон Рид клуба» в СССР: к истории забытых культурных связей конца 1920-х — начала 1930-х годов

Сведения об авторе. Булатов Данила Алексеевич — научный сотрудник. ГМИИ им. А. С. Пушкина, ул. Волхонка, д. 12, Москва, Российская Федерация, 121019. danila.bulatov@pushkinmuseum.art

Аннотация. Статья посвящена малоизученному вопросу возникновения в конце 1920-х — начале 1930-х гг. активных связей между советскими культурными организациями и так называемыми американскими «революционными» художниками, которые работали преимущественно в изданиях левого толка («Нью Мэссес», «Дэйли Уоркер» и другие) и в годы Великой депрессии стали объединяться в «Джон Рид клубы». На фоне целого ряда проблем экономического и социального порядка, которые переживали США, СССР привлекал американских левых художников и интеллектуалов как страна, где устранены классовые, национальные и расовые барьеры, где культура создаётся рабочими и для рабочего класса. Немаловажным фактором интереса к СССР была и выстроенная там патерналистская модель взаимоотношения власти и искусства, о которой в условиях кризиса американские художники могли только мечтать. В 1929 г. в Нью-Йорке был основан первый и самый влиятельный «Джон Рид клуб», вскоре ставший ячейкой Коминтерна и проводником его директив. В фокусе исследования находятся выставки художников «Джон Рид клуба», проводившиеся в СССР с 1931 по 1936 г., а также связи между прокоммунистическими американскими художниками и такими советскими организациями, как ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей), МБРХ (Международное бюро революционных художников) и ГМНЗИ (Государственный музей нового западного искусства). Кроме того, в статье поднимается проблема происходящей в этот период как в СССР, так и в США трансформации представлений о задачах и характере «революционного искусства», а также рассматривается вопрос восприятия американской революционной графики советской критикой в годы, ставшие решающими для утверждения соцреалистического канона.

Ключевые слова: культурные связи, Джон Рид клуб, соцреализм, американское искусство, революционное искусство, политическая сатира, ВОКС, ГМНЗИ, МБРХ, Коминтерн

Title. Artists of the John Reed Club in the USSR: The History of Forgotten Cultural Ties of the Late 1920s and Early 1930s

Author. Bulatov, Danila Alekseyevich — research associate. The Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka, 12, 121019 Moscow, Russian Federation. danila.bulatov@pushkinmuseum.art

Abstract. This paper is devoted to a poorly studied question of the emergence, in the late 1920s and early 1930s, of strong ties between Soviet cultural institutions and American ‘revolutionary’ artists that primarily worked in left-leaning periodicals (such as *The New Masses* and *The Daily Worker*) and began to unite in the John Reed Clubs following the outbreak of the Great Depression. Against a backdrop of a whole range of problems in the economic and social system of the USA, the USSR attracted American left-wing artists and intellectuals as a country that had eliminated the barriers of class, ethnicity, and race, and where culture was created by workers for the working class. Their sympathies for the USSR derived to a certain extent from the paternalistic model of interrelationship between the authorities and art that had developed there, and which they could only dream of in the middle of the crisis. In 1929, the first and most influential John Reed Club was established in New York, soon to become affiliated with the Comintern and begin implementing its directives. Focusing on the exhibitions of the John Reed Club artists that took place in the Soviet Union between 1931 and 1936, this paper also examines the interconnections between American artists with leftist sympathies and various Soviet institutions, among which are VOKS (All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries), IBRA (International Bureau of Revolutionary Artists) and GMNZI (State Museum of New Western Art). Other goals of the paper are to follow up on the transformation of the very concept of ‘revolutionary art,’ occurring both in the USSR and the USA, and to trace the reception of American political art by Soviet critics in the decisive years of formation of the socialist realism canon.

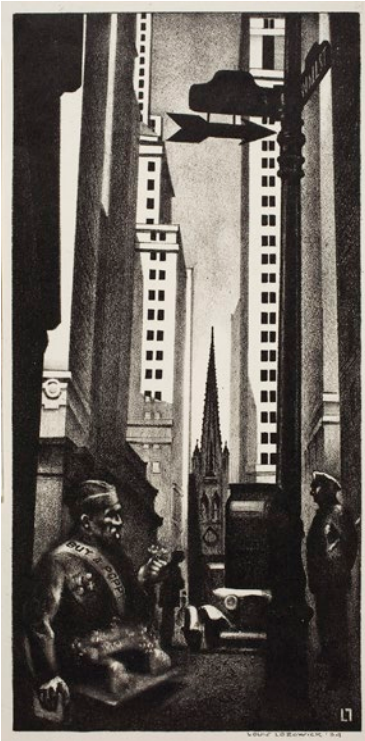
Keywords: cultural relations, John Reed Club, social realism, American art, leftist art, revolutionary art, political satire, VOKS, Museum of New Western Art, International Bureau of Revolutionary Artists, Comintern

References

Aleshina L. S.; Yavorskaya N. V. (eds.). *Iz istorii khudozhestvennoi zhizni SSSR: Internatsional'nye svyazi v oblasti izobrazitel'nogo iskusstva, 1917–1940. Materialy i dokumenty (From the History of the Artistic Life of the USSR, International Relations in the Visual Arts, 1917–1940: Materials and Documents)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 365 p. (in Russian).

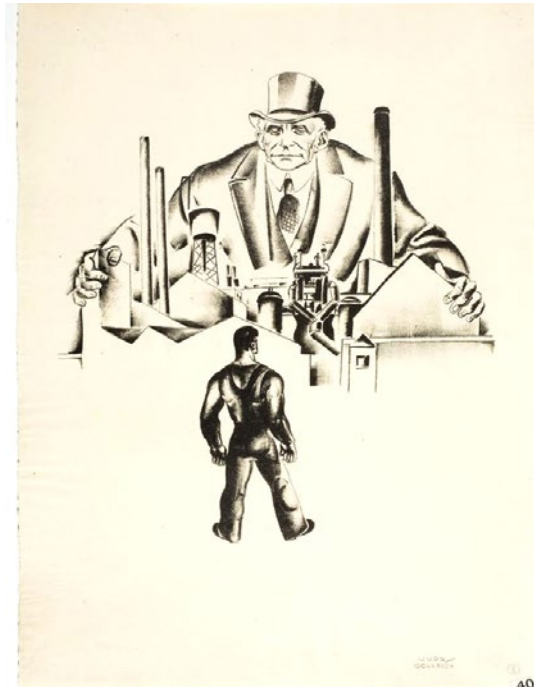
Efros N. D. International Bureau of Revolutionary Artists. *Literaturnoe nasledstvo. T. 81. Iz istorii MORP (Literary Heritage, vol. 81: From the History of IBRA)*. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 605–622 (in Russian).

- Fraser M. *Hands off the Machine: Workers' Hands and Revolutionary Symbolism in the Visual Culture of 1930s America*. *American Art*, 2013, vol. 27, no. 2, pp. 94–117.
- Freeman J.; Kunitz J.; Lozowick L. *Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia*. New York, The Vanguard Press Publ., 1930. 317 p.
- Gahn J. A. *The America of William Gropper, Radical Cartoonist*, Ph. D. Diss. Syracuse University, 1966. 620 p.
- Galotata A. From Bohemianism to Radicalism: The Art of the “Liberator”. *American Studies International*, 2002, vol. 40, no. 1, pp. 4–33.
- Hagelstein V. M. (ed.). *Survivor from a Dead Age: The Memoirs of Louis Lozowick*. Washington, DC, Smithsonian Institution Press Publ., 1997. 352 p.
- Hemingway A. *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*. New Haven, Yale University Press Publ., 2002. 357 p.
- Hemingway A. Style of the New Era. Part 1: John Reed Clubs & Proletarian Art. *Against the Current*, 2015, vol. 30, iss. 177, pp. 27–30.
- Hemingway A. Style of the New Era. Part 2: Rise and Fall of “Proletarian Art”. *Against the Current*, 2015, vol. 30, iss. 178, pp. 26–32.
- Homberger E. Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929–1935. *Journal of American Studies*, 1979, vol. 13, no. 2, pp. 221–244.
- Langa H. “At Least Half the Pages Will Consist of Pictures”: “New Masses” and Politicized Visual Art. *American Periodicals*, 2011, vol. 21, no. 1, pp. 24–49.
- Marquardt V. H. The American Artists School: Radical Heritage and Social Content Art. *Archives of American Art Journal*, 1986, vol. 26, no. 4, pp. 17–23.
- Marquardt V. H. Louis Lozowick: From “Machine Ornaments” to Applied Design, 1923–1930. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1988, vol. 8, pp. 40–57.
- Marquardt V. H. “New Masses” and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 1989, vol. 12, pp. 56–75.
- Marquardt V. H. Louis Lozowick: An American’s Assimilation of Russian Avant-Garde. *The Avant-garde Frontier: Russia Meets the West, 1910–1930*. Gainesville, University Press of Florida Publ., 1992, pp. 241–274.
- Marquardt V. H. Art on the Political Front in America: From the “Liberator” to Art Front. *Art Journal*, 1993, vol. 52, no. 1, pp. 72–81.
- Monroe G. M. The Artists Union of New York. *Art Journal*, 1972, vol. 32, no. 1, pp. 17–20.
- Monroe G. M. Art Front. *Archives of American Art Journal*, 1973, vol. 13, no. 3, pp. 13–19.
- North J. (ed.). *New Masses: An Anthology of the Rebel Thirties*. New York, Intern. Publ., 1969. 318 p.
- Peck D. “The Tradition of American Revolutionary Literature”: The Monthly “New Masses”, 1926–1933. *Science & Society*, 1978–1979, vol. 42, no. 4, pp. 385–409.
- Sloan D. E. “Why Not Revolution?”: *The John Reed Club and Visual Culture*, Ph. D. Diss. University of Kansas, 2004. 366 p.
- Vitz R. C. Clubs, Congresses, and Unions: American Artists Confront the Thirties. *New York History*, 1973, vol. 54, no. 4, pp. 424–447.
- Wechsler J. From World War I to the Popular Front: The Art and Activism of Hugo Gellert. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 2002, vol. 24, pp. 198–229.
- Yavorskaya N. V. *Sovremennaiia revoliutsionnaiia politisatira na Zapade (Contemporary Revolutionary Political Satire in the West)*. Moscow and Leningrad, OGIZ-IZOGIZ Publ., 1932. 94 p. (in Russian).
- Yavorskaya N. V. (ed.). *K istorii mezhdunarodnykh sviazei Gosudarstvennogo museia novogo zapadnogo iskusstva, 1922–1939 (To the History of the International Relations of the State Museum of New Western Art, 1922–1939)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 475 p. (in Russian).
- Yavorskaya N. V. *Istoriia Gosudarstvennogo museia novogo zapadnogo iskusstva 1918–1948 (History of the State Museum of New Western Art 1918–1948)*. Moscow, BooksMART Publ., 2012. 480 p. (in Russian).



Илл. 47. Луи Лозовик. Кесарю кесарево (Покупайте маки). 1934. Бумага, литография. 400×243 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Илл. 48. Уильям Гроппер. Голодный поход. 1931. Бумага, тушь, белла. 588×784 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Илл. 49. Хьюго Геллерт. Иллюстрация к «Капиталу» К. Маркса (Рабочий и капиталист). 1931. Бумага, литография. 525×392 мм. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва