



Катарина Лопаткина

18+

# ЯПОНСКОЕ. МОДЕРНИСТСКОЕ. ПРОЛЕТАРСКОЕ.

Искусство Японии 1920–1930-х годов в СССР



Катарина Лопаткина

18+

**ЯПОНСКОЕ.  
МОДЕРНИСТСКОЕ.  
ПРОЛЕТАРСКОЕ.**

Искусство Японии 1920–1930-х годов в СССР

Катарина Лопаткина  
ЯПОНСКОЕ. МОДЕРНИСТСКОЕ.  
ПРОЛЕТАРСКОЕ.

ИСКУССТВО ЯПОНИИ 1920–1930-Х ГОДОВ В  
СССР

Музей современного искусства «Гараж»  
Москва, 2025

Л177

УДК 7.036.1 + 7.037 (2+3)

ББК 85.103 + 71.4

**GARAGE**

Лопаткина, Катарина

Японское. Модернистское. Пролетарское. Искусство Японии 1920–1930-х годов в СССР. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2025.

ISBN 978–5–6051717–1–3

Книга Катарина Лопаткиной — это исследование малоизученного художественного явления: японского пролетарского искусства. В центре внимания — японские художники 1930-х годов, чьи работы оказались в советских музеях. Вокруг истории этих, долгие годы неизвестных широкой публике, полотен разворачивается повествование о судьбах их авторов, культурных связях между Советской Россией и Японией и, шире, — об интернациональном художественном обмене в сталинскую эпоху.

На обложке: Синкай Какуо, «Фотограф и дети», © Государственный музей Востока

Мы старались найти всех правообладателей и получить разрешение на использование всех их материалов. Мы будем благодарны тем, кто сообщит нам о необходимости внести исправления в последующие издания этой книги.

Все права защищены

© Музей современного искусства «Гараж», 2025

© Катарина Лопаткина, текст, 2024

# ВВЕДЕНИЕ

В художественных музеях, особенно способных похвастаться большим количеством предметов в своих коллекциях, существуют особые иерархии произведений. Есть «звезды», «примы» — их знают все. Тут на ум первым делом приходит, конечно, «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. До похищения из Лувра в 1911 году она была известна лишь специалистам, но к 1914 году, когда ее наконец-то обнаружили, успела стать объектом поклонения, своего рода символом искусства и, безусловно, главной картиной Лувра.

Или «Танец» Матисса. В 1948 году Эрмитаж получил его из расформированного московского Государственного музея нового западного искусства (ГМНЗИ) как опасный и чрезвычайно «токсичный» актив. Из-за подобных «ненадежных» экспонатов ГМНЗИ и был упразднен: в его собрании находились «безыдейные, антинародные, формалистские произведения западноевропейского буржуазного искусства, лишенные какого бы то ни было прогрессивного воспитательного значения для советских зрителей», которые «являлись рассадником формалистических взглядов и низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой эпохи империализма и нанесли большой вред развитию русского и советского искусства»<sup>1</sup>. Когда в оттепельные годы Эрмитаж снова смог показывать модернистское искусство, «Танец» стал безоговорочным хитом: поклонники часто пропускали экспозицию первых двух этажей Зимнего дворца (и вместе с ними Рембрандта! Тициана! Эль Греко!), чтобы наконец увидеть знаменитый «третий этаж», где находились полотна Матисса, Пикассо, Моне, Ренуара, Дега.

А есть произведения, о которых никто ничего не знает и которые никто (за исключением хранителя или очень заинтересованного исследователя) не видит. В 1930-е годы для советских собраний на зарубежных выставках покупали живопись и графику «в дипломатических целях», не планируя в дальнейшем их ни выставлять, ни изучать, ни публиковать. Годы шли, политическая обстановка — и даже строй — менялись, а когда-то спрятанные в папки графические листы или накатанные на валы холсты так и лежали в музейных закромах. Музеи сохраняли их так надежно, что некоторые долгое время считались утраченными, как, например

полотно «Славная победа» Диего Риверы, подаренное Союзу художников СССР в 1956 году. В 1958 году, когда картина прибыла в Москву, Союз передал ее в ГМИИ имени Пушкина, где она благополучно хранилась — потерянная для всего мира, — пока в 2000-х годах музей не заявил о ней публично.

Главными героями этой книги как раз и стали такие «невидимки»: мои изыскания начались с «эрмитажных» картин Окамото Токи, Куроды Юдзи, Ёсихары Ёсихико и Усихаси Кодзо<sup>[1]</sup> и попыток для самой себя уяснить: кто эти художники и что это за живопись? В Эрмитаж они попали вместе с «Танцем» Матисса и по той же самой причине. Но в отличие от Матисса, имена японских художников мне ничего не говорили, стилистика их работ казалась странной и немного наивной, а названия их картин и годы создания обещали трудную и неизбежно интересную работу. Интуиция меня не подвела. Чтобы приблизиться к пониманию, чем было японское пролетарское искусство и как его восприняли в советской России, понадобилось обратиться к японскому искусству XIX века; к истории международных художественных контактов 1920–1930-х годов и отношению к иностранным художникам в СССР; даже к истории языка эсперанто. Всё это и вошло в книгу.

Японское пролетарское искусство было репрессировано в собственной стране во время запрета левых партий и подверглось политической цензуре в Советском Союзе, из-за чего долгие годы оставалось невидимым. Хочется надеяться, что эта книга станет первой в ряду многих, посвященных этому интереснейшему феномену, и, может быть, однажды мы все-таки узнаем, куда же делись 60 работ японских художников, которые собирались отправить на выставку в СССР, и как провел лето 1930 года художник Тэрасима Тэйси.

[1] Здесь и далее транслитерация выполнена по системе Поливанова. В цитатах сохранена авторская транслитерация.

ГАРФ. — Ф. 5446. — Оп. 1. — Д. 327. — Л. 1.

ЁГА — ХОЛСТ, МАСЛО

«Ёга» (yōga) — в переводе с японского «живопись в западном стиле». За этим коротким словом стоит почти восемьдесят лет постоянной работы, открытий и разочарований, смелых попыток и неудач японских художников, осваивавших «западные» материалы — холст и масляную краску, новые подходы к традиционным жанрам, например индивидуальность в портрете и «западные» живописные приемы: прямую и воздушную перспективу, композицию и взаимодействие красочных пятен[2].

Время ёга — это периоды Мэйдзи (1868–1912), Тайсё (1912–1926) и ранний период Сёва (1926–1945). Начиная с XVII века и вплоть до второй половины века XIX, то есть весь период Эдо (1615–1868), Япония была закрытой страной, огражденной собственным правительством от внешнего влияния. Вся информация, которую можно было получить о Западе, сводилась к немногочисленным голландским, китайским и корейским книгам и предметам обихода, которые попадали в Японию через Нагасаки — город-порт на острове Кюсю. Вплоть до 1868 года для Японии Нагасаки был единственным окном во внешний мир. А единственной возможностью для художников того времени познакомиться с элементами западных художественных техник были книги — такие, как «Экономический словарь» Ноэля Шомеля (1725)[3].

«Реставрация Мэйдзи», ознаменовавшаяся свержением сёгуната Токугава и восстановлением власти императора, стала отражением сложных и противоречивых политических, экономических и культурных процессов последней трети XIX столетия. В 1870-е годы Японию охватила «страсть подражания» Западу, настолько сильная, что звучали даже предложения сделать английский национальным языком страны[1].

В 1873 году в Японии открылась первая художественная школа западного стиля, которую впоследствии окончили около ста пятидесяти учеников. Основатель школы — Такахаси Юити — был одним из главных художников ёга и первопроходцем в изучении западного искусства. Ему и его соученикам из Отделения живописи при Центре изучения западных документов — в русскоязычной литературе его традиционно именуют «Институт изучения варварских книг, Бансё Сирабэйсё» — пришлось фактически самим прокладывать

себе путь. Они изучали немногочисленные образцы европейской живописи в частных собраниях и адаптировали книжную информацию — о европейских пигментах, инструментах, техниках — под местные материалы; сам Такахаси лично занимался живописью у британского иллюстратора Чарльза Виргмана. Такахаси — одному из первых — было поручено исполнить портрет императора Мэйдзи в европейском костюме<sup>[4]</sup>, что стало знаком эпохи перемен в жизни и искусстве<sup>2</sup>.

Следующий важный этап утверждения в Японии западной живописи был связан с основанием в 1876 году в Токио Технической художественной школы (Kōbu Bijutsu Gakkō). Она была создана под эгидой Министерства индустрии и технологий для поощрения развития ремесел и располагалась в кампусе Императорского технического колледжа. Образование в школе должно было стать максимально разносторонним, и перед руководством школы была поставлена задача «преодолеть пробелы, имеющиеся в японском искусстве, и достичь того же уровня, что и в лучших европейских школах, преподавая новый реалистический метод»<sup>3</sup>. В качестве преподавателей в школу были приглашены три итальянца: живописец-пейзажист Антонио Фонтанези, скульптор Винченцо Рагуза и архитектор Джованни Каппеллетти. Под их руководством японские студенты должны были освоить тонкости европейских техник живописи и рисунка.

В 1880-е «западничество» сменил подъем национализма и утверждение традиционных ценностей. Государственную поддержку в эти годы получили представители национальных художественных школ — Кано Хогай и Хасимото Гахо. Кроме того, из-за экономического кризиса из Европы перестали привозить необходимые для работы художникам западного стиля холст, масляные краски, кисти. С 1882 года художников-«западников» перестали допускать к участию в государственных выставках, а в 1883 году Техническая художественная школа была закрыта.

Следующий виток возможности обучения западной живописи был связан с поездками японских художников за границу, в крупные европейские центры мира искусства — Париж, Мюнхен, Лондон, Рим<sup>[5]</sup>. Возвращаясь, японские художники-западники пытались

объединяться и противостоять гонениям со стороны традиционалистов — так, в 1889 году, под неформальным лидерством живописца Асаи Тю возникло «Общество Мэйдзи» (Meiji bijustukai) [6]. Уже в год его основания состоялась первая, позже ставшая ежегодной выставка «Общества» в Токио, в парке Уэно. Именно благодаря этим выставкам живопись эга получила свое отдельное название, противопоставляющее ее традиционной живописи — нихонга. Выставки «Общества Мейдзи» стали первой в истории Японии возможностью для широкой публики увидеть живопись западного стиля. Выставка 1890 года — вторая по счету — уже давала зрителю представление о значительной части европейского искусства. На ней были показаны не только оригинальные произведения современных европейских художников — Милле, Руссо, Добиньи, Дега, — но и фотографии и гравюры работ старых мастеров: Рембрандта, Леонардо да Винчи, Ганса Гольбейна, Дюрера<sup>4</sup>. А на шестой выставке «Общества», прошедшей в 1894 году, случился скандал с участием Курода Сейки, художника, который сыграл огромную роль в развитии школы эга в Японии<sup>5</sup>.

Изначально Курода отправился в Европу изучать юриспруденцию, а художником стал, можно сказать, случайно: в Париже ему повезло встретиться с соотечественниками и попасть в художественную среду. Он никогда не учился изобразительному искусству в Японии, поэтому не был связан с традицией нихонга и как живописец полностью сформировался в европейской академической системе образования: в программу его обучения входили рисунок гипсовых бюстов углем, копирование в Лувре, рисунок обнаженной модели, живопись маслом<sup>6</sup>. В 1891 году Курода представил свою работу на выставку Салона французских художников<sup>7</sup>, а в 1893-м — на выставку Салона Национального общества изящных искусств<sup>8</sup>.

Как художник, Курода привнес в японскую культуру богемный дух художественных мастерских старой Европы, закрепив новые форматы и практики. Как общественный деятель и руководитель — новые образовательные стандарты: в 1896 году он основал «Общество белой лошади» (Nakuba-kai), объединившее плэнеристов, а также способствовал тому, чтобы в 1898 году в Токийской школе изящных искусств (Tōkyō Bijutsu Gakkō)<sup>9</sup>, в то время — главной японской

высшей художественной школы, было открыто отделение западной живописи.

Скандал с работой Куроды на шестой выставке «Общества Мэйдзи» (1894) стал главным скандалом ёга-живописи 1890-х годов и касался «вопроса об обнаженных» в живописи тех лет. Публичная нагота попала в Японии под запрет в 1873 году. Еще в 1860-х обнаженные японцы и японки могли совместно принимать ванны, а матери без раздумий кормить своих детей грудью где угодно, но начиная с 1873 года всё это было строго запрещено — из-за стремления японского правительства модернизировать и европеизировать Японию и изменить ее восприятие в мире (из этих же соображений в том же году был снят эдикт на запрет христианства). Цивилизация в ее западном варианте в те годы прочно ассоциировалась с пуританской моралью, а потому телесное, приватное должно было быть надежно скрыто от посторонних глаз. Благодаря этим запретам Курода начал свою творческую биографию в Японии со скандала. На его картине «Утренний туалет», выставленной в Салоне Национального общества изящных искусств 1893 года и на Четвертой национальной промышленной выставке в Киото в 1895-м, была изображена обнаженная девушка перед зеркалом. Это вызвало волну негодования, изображение обнаженной натуры смущало и возмущало посетителей, они требовали убрать картину с выставок. Для художника это стало большим сюрпризом — такой реакции он совсем не ожидал. Обнаженная натура на картине для него не была чем-то запретным или пикантным, это было прежде всего упражнение в анатомии, необходимое для совершенствования мастерства художника. В конце концов «Утренний туалет» остался на выставке — но лишь после специального решения жюри, объявившего, что оно не находит причин для снятия картины с показа[10].

Начало XX столетия стало переломным моментом для японского искусства — в 1900 году на Всемирную выставку в Париже поехали как нихонга-, так и ёга-художники, значительное число которых учились у первого поколения японцев-«западников», получивших образование в Париже. Для них система европейского искусства — образование, институции, процесс обучения и работы — не была новой или чужой: многое они усвоили еще дома. Возвращаясь из

Европы, они привозили с собой новейшие подходы и стили. В Японии начали публиковаться книги и журналы, в которых можно было узнать о постимпрессионизме или фовизме, а также внимательнее изучить работы старых мастеров — Ван Эйка, Дюрера, Рембрандта<sup>8</sup>. Все это оказало значительное воздействие на японскую художественную практику. Необычные свойства новых для Японии материалов — повышенная фактурность красочной поверхности, плотность, материальность масляной краски, богатство ее цветовых пигментов, видимость мазка — играли в эстетике ёга очень важную роль. Мазок становился своего рода инструментом, фиксирующим колебания артистического темперамента, а краска — впервые для японской живописи — выступала в роли «строительного материала» поверхности холста<sup>[11]</sup>.

Развиваясь, живопись ёга породила множество интереснейших явлений японского модернизма, например японский сюрреализм или японскую абстракцию конца 1930-х годов и, конечно, японское пролетарское искусство. Однако и в Европе, и в России зачастую видели в ёга лишь «подражательство» и громко сожалели о конце великой японской художественной традиции.

В 1926 году советский востоковед, переводчик и, как это нередко бывало в СССР со знатоками редких иностранных языков, разведчик Роман Ким<sup>[12]</sup> писал: «Новая японская живопись ещё не вышла из ученического, подражательного периода — своих собственных слов она ещё не имеет. Идите на любую выставку — вы увидите бесконечные вариации на тему Сезанна, Руссо, Пикассо, Ван Донджена, Леже, Пехштейна и Шагала. Правда, часть мастеров уже осуществляет попытки синтеза достижений европейских новаторов с традициями дальневосточного искусства живописи, например Кисида Рюсэй, который „переварив“ Дюрера и Сезанна, перешел к японским композициям, или Косуги Мисай — смотря на картины которого сразу же представляешь Пюви де Шаванна и китайских тушеписцев — но в общем современная японская живопись еще не эмансипировалась от влияния европейцев»<sup>[13]</sup>.

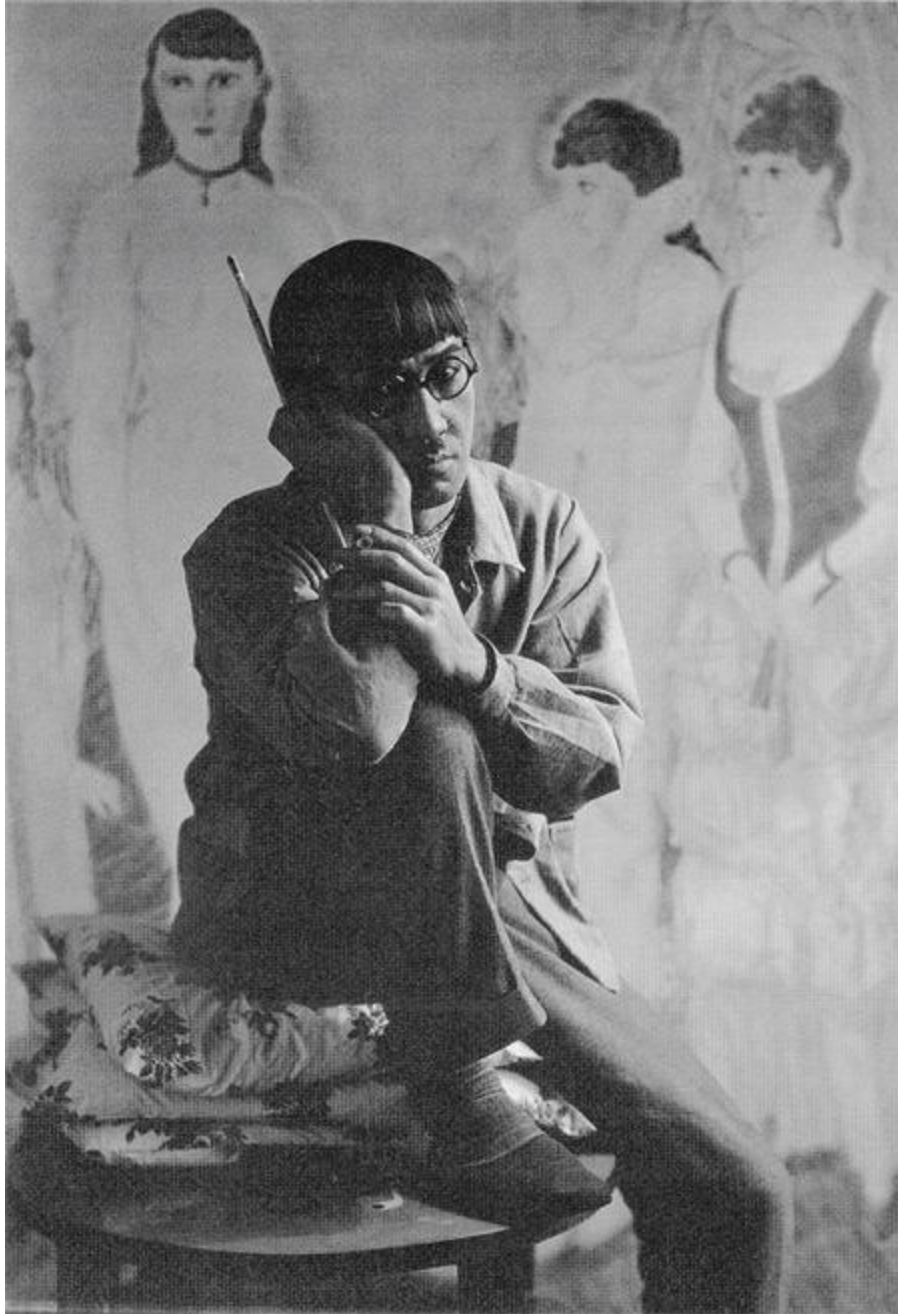
В похожем духе — но более радикально — писал о современной японской живописи искусствовед Николай Пунин, побывавший в Японии в 1927 году: «Японское искусство числит в своем прошлом

целый ряд эпох, в которые старые формы, обновляясь, достигали новой силы, но в каждую из эр расцвета японская живопись была цельна; только в несчастный для искусства Японии период Меджи и Тайси, т. е. со времени буржуазного переворота, японская живопись стала подражать всем школам прошлого сразу, опустившись до академического эклектизма. А затем европейские влияния, бурно ворвавшиеся в художественное творчество японских мастеров, сбили древнюю живописную культуру Японии, надломив небывало крепкую традицию. Примирить западные влияния со всеми особенностями национальной манеры японцам не удалось, несмотря на их великую выдержку и великую способность ко всякого рода компромиссам. И теперь, раздираемая попытками найти новую культуру, японская живопись предстоит в своем страшном опустошении»<sup>9</sup>. Также, описывая художественную жизнь Японии, он заключал: «Одна выставка сменяет другую, выставочные помещения расписаны на год вперед, как в Париже. Мне не раз приходилось видеть мольберты, расставленные на тротуаре; встречать в кафе молодых людей в платье, вымазанном масляными красками; рикси с клеймами на спине рядом с банкирами теснятся перед выставленными картинами; Академия, устроившая выставку японской официальной живописи за последние 50 лет, пропускала по своим залам более трех тысяч человек в день. И кажется, что художественная жизнь Японии полна сил и движения. Между тем над всем этим стоит зловещая звезда падения и распада великой художественной культуры... По правде сказать, японской живописи больше нет...»<sup>10</sup>. И еще: «Японские художники сейчас под сильным впечатлением Парижа: Матисса, Марке, Утрилло, импрессионистов и т. д. Но очень беспомощны и внешни — чистое подражание»<sup>11</sup>.

Надо отметить, что советскому зрителю приходилось верить экспертам на слово: у него практически не было возможности самостоятельно познакомиться с творчеством японских художников-модернистов. Редчайшим исключением стала выставка «Современное французское искусство» (сентябрь — ноябрь 1928), проходившая в московском Музее нового западного искусства. На ней можно было увидеть произведения двух японских художников — Фудзиты Цугухару и Коянаги Сэи<sup>[14]</sup>. Оба они принадлежали к «парижской

школе» — так обобщенно называют художников, в том числе иностранных, которые жили и работали в Париже в первой половине XX века.

В Париж Фудзита (или Леонард Фужита — на французский манер) прибыл в 1913-м, через три года после окончания Токийской школы изящных искусств<sup>12</sup>. Первые годы во Франции стали для него временем поиска собственного стиля, очарования европейским кубизмом и футуризмом. Первое время он работал в акварели, а его холсты были представлены на Осеннем салоне лишь шесть лет спустя, в 1919 году. К началу 1920-х сформировался круг главных сюжетов Фудзиты: кошки, дети, автопортреты и обнаженные женщины. Благодаря узнаваемой линейной стилистике и светлому колориту, его работы неизменно привлекали внимание. В 1923 году он уже был одним из самых известных художников Парижа и вошел в состав жюри Осеннего салона. Описывая выставки 1922–1923 года в очерке «Осенний салон», Владимир Маяковский отметил, что произведения Фудзиты привели публику в большое возбуждение. Об одной из его работ он писал: «Это номер 870, картина художника японца Фужита — „Ню“. Разлѣгшаяся дама. Руки заложены за голову. Голая. У дамы открытые настежь подмышки. На подмышке волосики. Они-то и привлекают внимание. Волосики сделаны с потрясающей добросовестностью. Не каким-нибудь общим мазком, а каждый в отдельности. Прямо хоть сдавай их на учёт в Центроцетину по квитанции. Ни один не пропадѣт — считанные»<sup>[15]</sup>.



**Ивата Накаяма. Портрет Фудзита Цугухару. Между 1926 и 1927**

Несмотря на то что в 1920-е годы Фудзита был популярнее в Европе, чем у себя на родине, и в Париже как художник работал гораздо дольше, в Советском Союзе его воспринимали именно как представителя японского модернизма. Так, например, в статье «Современное японское искусство», вышедшей в 1927 году в «Красной Ниве», где была кратко описана расстановка

художественных сил современной Японии («современные японские художники всё более и более „европеизируются“»), первым в качестве иллюстрации приведен автопортрет Фудзиты, хотя в самой статье о нем ничего не говорится: из художников-«западников» там упомянуты Накагава Кигэн, Такей Такео и братья Арисима<sup>13</sup>.

Второй из художников, чьи работы оказались на московской выставке 1928 года, Коянаги Сэй, приехал в Париж в начале 1920-х. Его художественный почерк, несомненно, сформировался под влиянием Фудзиты (к слову, его двоюродного брата): европейский модернизм в сочетании с приемами традиционной японской графики, многочисленные анималистические сцены. Кроме того, у публики пользовались успехом его натюрморты с цветами. Со временем Коянаги начал выставляться в Осеннем салоне, Салоне независимых и в Салоне Тюильри. Его рисунок тушью «Кошка» остался после выставки в коллекции ГМНЗИ и стал первой работой художника японского происхождения в собрании музея.



**Сэй Коянаги (Койанаги). Кошка** 1920-е, не позднее 1928. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Несмотря на то что публикации о японском искусстве в СССР

выходили (тут стоит вспомнить, например, богато иллюстрированную книгу Бориса Денике «Японская цветная гравюра» 1935 года), информации о японской живописи западного стиля в них практически нет. Книга, упоминающая эту тему, и вовсе была издана одна — «Искусство Японии» Ольги Бубновой. Это совсем небольшое издание тем не менее примечательно и формой, и содержанием, и личностью автора.

Начнем с автора. Ольга Бубнова (1897–1938), искусствовед, эксперт по древнерусскому искусству, была второй женой Андрея Бубнова (1884–1938), советского военного и политика, назначенного в сентябре 1929 года наркомом просвещения РСФСР. Ольга и Андрей поженились в 1922 году. В январе 1924 года Бубнов был назначен начальником политуправления Красной Армии и членом Реввоенсовета. Ольга сопровождала мужа в различных командировках, в том числе в 1926 году в Китай и в 1927 году в Турцию, где она смогла изучить византийское и турецкое искусство.

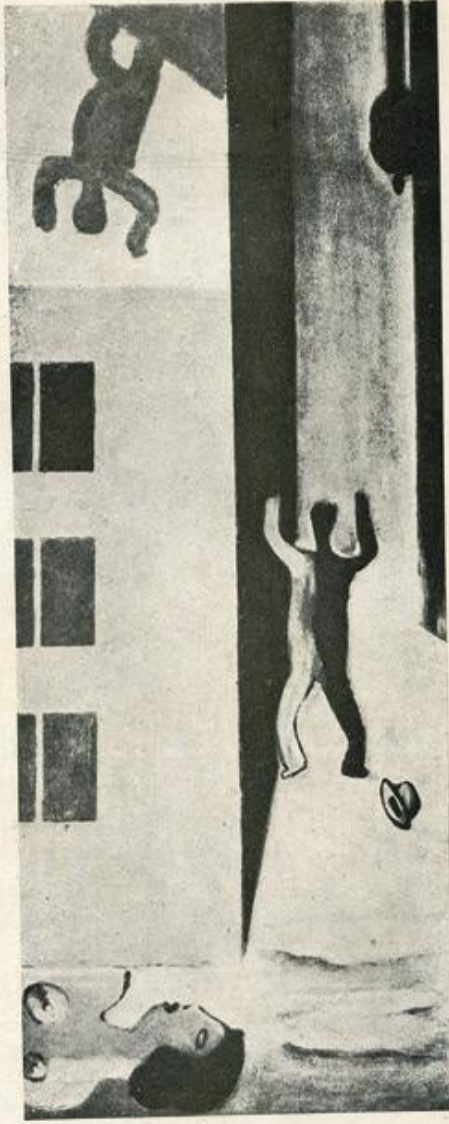
С 1922 по 1929 год она работала в Государственном Историческом музее в Москве и в 1926 году участвовала в подготовке огромной передвижной «Выставки памятников древнерусской религиозной жизни» (1929–1932), включавшей, помимо 250 икон, 400 предметов резьбы, литья, шитья и церковной утвари. В 1927 году Ольга поступила в Московский государственный университет, где проучилась до 1931 года, продолжая при этом работать.

В 1929 году Бубнова покинула Государственный Исторический музей и начала работать в конторе «Антиквариат», продававшей произведения искусства из коллекций советских музеев за рубеж. К 1930-м годам она стала авторитетным экспертом в древнерусском искусстве, особенно в иконописи, и консультировала в этой сфере сотрудников дипломатического корпуса и других иностранцев. Следуя ее рекомендациям, предметы древнерусского искусства приобретали представители посольств Германии, Литвы и Греции, представитель Красного Креста в Москве Вольдемар Верлин, шведский банкир Улоф Ашберг и сотрудник шведского консульства в Ленинграде Вильгельм Ассарссон. Двое последних собрали в СССР выдающиеся коллекции икон, которые позднее были переданы в дар Национальному музею в Стокгольме, и теперь это собрание икон считается самым большим и

репрезентативным за пределами России.

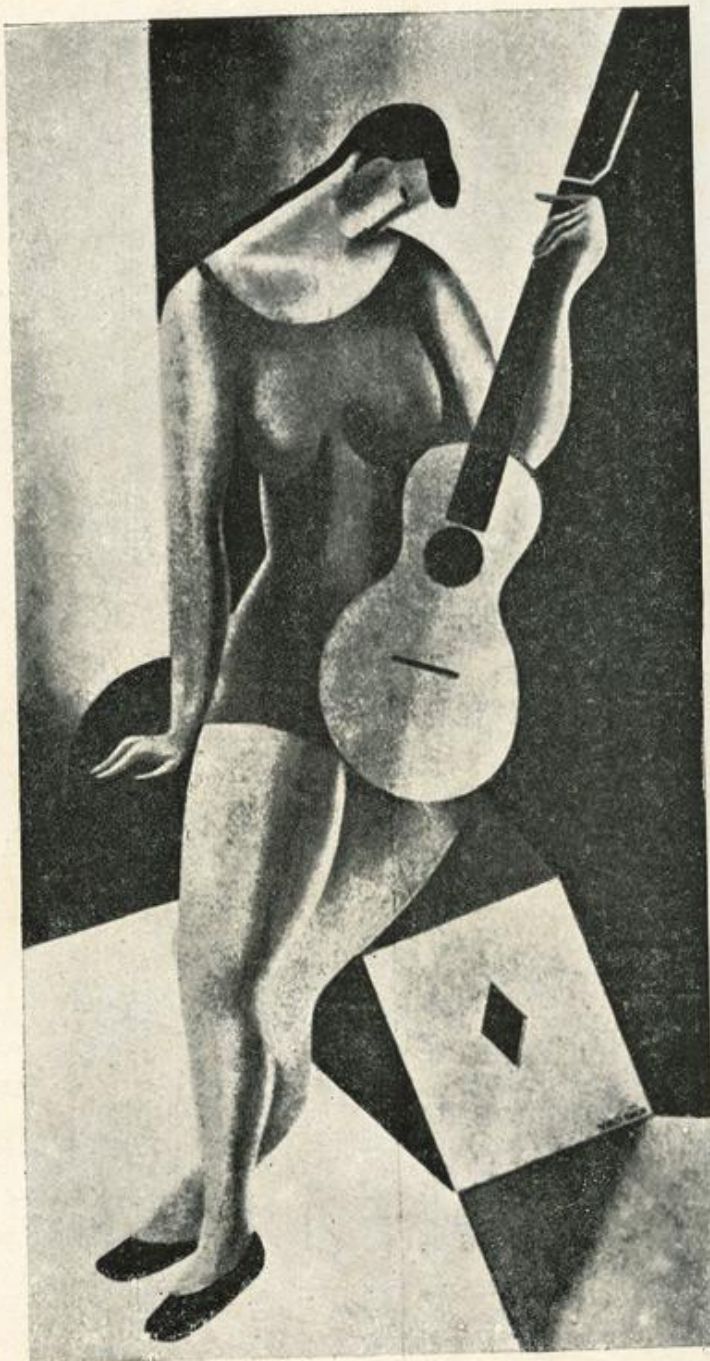
В 1933–1936 годах Бубнова работала во «Всекохудожнике» — Всероссийском союзе кооперативных объединений работников изобразительного искусства. В эти годы вышло несколько ее публикаций, например статья «Советская женщина в искусстве», изданная во Франции, и две книги: первая была посвящена народной русской вышивке, а вторая — как раз по японскому искусству<sup>[16]</sup>. Кроме этого, во «Всекохудожнике» она курировала выставку «Женское декоративно-прикладное искусство», «Молодежную выставку» и раздел советской живописи на Юбилейной Пушкинской выставке.

Накагава Кегон. Вещи и восприятия в пустоте



Всю душу", или "дзи-инь" — "дать отклик, резонанс". Таким образом, мы имеем здесь

Того (сейдзи) Тетцухару. Гитара



Иллюстрации из книги Ольги Бубновой «Японская живопись» 1934

В 1937 году Бубновы были арестованы по ложному обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации, а затем расстреляны[17].

Книга, написанная Ольгой Бубновой в 1935 году, тем не менее осталась важнейшим для нас источником — единственной книгой, содержащей свидетельство взгляда советского искусствоведа на искусство ёга. «Искусство Японии» — небольшая книжечка, напечатанная в горизонтальном формате. Размер книги, выбор цветовой гаммы, глянцевая обложка напоминают о японских лаковых шкатулках. Замысел книги был амбициозен: рассказать обо всей истории японского искусства на сорока страницах. В предисловии к ней профессор А. И. Иванов[18] подчеркивает: «Японское изобразительное искусство мало известно советскому читателю. Японский театр и японская литература нашли уже оценку, и с ним знакомы в СССР, но о японской живописи, скульптуре и архитектуре в советской литературе, за исключением нескольких отдельных статей, да статей по искусству Японии в Большой Советской Энциклопедии, работ нет, а между тем современное японское искусство представляет определенный интерес»[19].

Бубнова не была специалистом ни по японскому, ни по современному искусству, и это в конечном счете сыграло читателю на руку: книга построена хронологически, по марксистскому принципу «смены формаций», из-за чего пролетарская живопись описана в ней как последняя, наивысшая фаза развития японского современного искусства. Этому финальному разделу предшествует рассказ о различных направлениях «западной школы живописи», причем на него приходится пять иллюстраций, а на пролетарскую живопись — всего две. Более того, в этом маленьком издании — в первый и единственный раз за всю историю советского искусствоведения — воспроизведены работы трех японских модернистов, Кога Харуэ, Накагавы Кигэна и Сейдзи Того. Не называя их в тексте, Бубнова лишь констатирует: «После длительного периода преимущественного влияния французского импрессионизма и затем сезанизма в современной японской живописи наблюдается заметная струя, идущая от переработки немецких экспрессионистических образцов. <...> Воспроизводимые здесь репродукции „западной“ школы японской

живописи ясно показывают, из каких источников она питается: французский сюрреализм, творчество Эрнста, Зака[20], Пикассо — вот о чем говорят эти репродукции. Увеличение числа репродукций дало бы указание на новые источники и новые имена художников Запада: Хофера[21], Сутина»<sup>14</sup>. Возможно, образность картин этих художников — на контрасте с прямолинейностью пролетарской живописи — увлекла исследовательницу сама по себе или же показалась достаточно надежной иллюстрацией ее тезисов. Для нас же главное, что эти иллюстрации оказались в книге.

Один из трех упомянутых Бубновой художников-модернистов, Накагава Кигэн, родился в префектуре Нагано и в конце 1910-х годов учился в Токийской школе изобразительных искусств на отделении западной живописи у Исии Хакутея и Масамунэ Токусабуро. В 1919 году он получил грант на два года на обучение за рубежом и уехал в Париж, где его наставниками стали Анри Матисс и Андре Лот. Накагава Кигэн продвигал в Японии новые стили, которые освоил за границей, в том числе фовизм. По возвращении в Японию он выставлялся вместе с объединением «Ника» (Nika-kai)[22]. В 1923 году вместе с несколькими другими художниками — в том числе Ябэ Томоэ и Окамото Токи, о которых в этой книге пойдет речь в связи с пролетарским искусством, и Кога Харуэ, он вышел из нее, и художники образовали собственную группу — Action. В 1924-м эта группа — вместе с группой MAVO[23] и Объединением футуристов[24] — вошла в состав Третьего подразделения сотрудничества в области пластического искусства, коротко — «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai)[25]. В 1922 году Накагава Кигэн опубликовал книгу «Пикассо и кубизм» («Pikaso to ritsutaiha»).

Сэйдзи Того родился в Кагосиме и изучал искусство в Токио под руководством Арисимы Икумы. Впервые он познакомился с работами художников европейского авангарда по иллюстрациям в художественных журналах. Несмотря на ограниченность источников, современное западное искусство сильно повлияло на него: в 1916 году девятнадцатилетний Сэйдзи написал кубофутурстскую картину «Девушка под зонтиком», которая произвела фурор и получила первый приз на третьей ежегодной выставке объединения Ника. Сэйдзи Того активно искал общения с другими художниками-авангардистами и не

упустил случая познакомиться с Давидом Бурлюком и Виктором Пальмовым, когда в 1920 году они были в Японии с выставкой. В апреле 1921 года Сэйдзи впервые поехал в Европу и наездами провел там около семи лет — он побывал в Париже, Милане и Болонье, познакомился с Марселем Дюшаном, Тристаном Тцарой, Филиппо Томмазо Маринетти, Луиджи Руссоло и Пабло Пикассо. По возвращении в Японию он стал членом объединения «Ника» и был одним из тех его участников, которые отошли от постимпрессионизма и обратились к кубофутуризму и абстракции. Фантазийные картины Того — наряду с работами Накагавы Кигэна и Кога Харуэ — стали предметом дискуссий о «новом направлении» развития японского искусства<sup>15</sup>.

Точно так же, как и Сэйдзи Того, другие японские художники в 1920-е годы могли познакомиться с творчеством европейских авангардистов только двумя способами: по публикациям в журналах или при личной встрече — ни частных коллекций, ни музеев, где подобное искусство было бы представлено, не существовало. Главной выставкой, наконец познакомившей Японию с искусством авангарда, стала «Выставка авангардного искусства Париж — Токио» 1932 года, составленная из 116 работ 56 художников, таких как Амеде Озенфан, Тео ван Дусбург, Марк Шагал, Фернан Леж, Осип Цадкин, Макс Эрнст, Ив Танги, Ман Рэй, Джорджо де Кирико, Анри Валенси, Жоан Миро, Пабло Пикассо, Андре Массон, Фрэнсис Пикабия, Моисей Кислинг и Софи Тойбер-Арп. Выставка побывала не только в Токио, но и в Осаке, Киото, Нагое, Канадзаве, Кумамото и даже в Даляне в оккупированной японцами Маньчжурии.

Кога Харуэ, уроженец города Курумэ, так же как и многие из его будущих соотечественников, перебрался в столицу — Токио — в очень юном возрасте (ему было всего семнадцать) с серьезным намерением изучать искусство. Его интересовала не только живопись, но и поэзия и музыкальный театр, однако сегодня он известен прежде всего как художник.

Официальный дебют Коги состоялся в 1922 году, когда две его работы были выбраны для выставки объединения «Ника». После этого он ежегодно представлял на ней свои произведения, в 1926-м он стал ассоциированным членом объединения с ограниченными правами, а в

1929-м — полноправным участником.

Период с 1922 по 1924 год был для него временем экспериментов с кубизмом, с 1924-го по 1929-й многие его работы носили отпечаток фантазийных полотен Пауля Клее. В 1929 году стиль живописи Коги довольно резко изменился: он перешел к крупномасштабным полотнам, напоминавшим абсурдистские коллажные рисунки Макса Эрнста, где реалистичные изображения, взятые из журналов, газет, открыток, соединяются в живописном пространстве без всякой очевидной логики или в логике сна, где всё присутствующее, даже абсурдное со стороны, оказывается правомерным и взаимосвязанным. В этой стилистике Кога Харуэ продолжал работать до своей смерти в 1933 году.



**Кога Харуэ. Море.** 1929. National Museum of Modern art, Tokyo



Кога Харуэ. Невинная лунная ночь. 1929. Artizon Museum. Ishibashi Foundation, Tokyo

В книге Бубновой приведена работа Коги Харуэ 1929 года «Птичья

клетка», в которой хорошо видны характерные черты его позднего творчества. «Птичья клетка», напоминает ребус, в котором разномасштабные объекты — живые (фигура обнаженной женщины, цветок, лебеди) и неживые (клетка, механизмы, конвейерная лента) гармонично соединяются в особый замкнутый микрокосм. Все эти объекты — и живые, и неживые — сосуществуют, дополняя и уравнивая друг друга. Историк искусства Чинсин Ву приводит в своей книге предположение Хаями Ютаки о том, что обнаженная женская фигура здесь — это отсылка к кадрам немецкого фильма «Альрауне» (1929) с Бригиттой Хельм, звездой немого кино и «Метрополиса» Фрица Ланга, в заглавной роли. В Японии фильм показывали под названием «Удивительно красивая женщина Альрауне». По сюжету главная героиня — Альрауне<sup>[26]</sup> — рождается в результате эксперимента: яйцеклетку проститутки искусственно оплодотворяют спермой повешенного убийцы. Девочку воспитывает как племянницу ученый Якоб тен Бринкен. Повзрослев, Альрауне становится красивой женщиной, она соблазняет мужчин и доводит их до любовного безумия. В конце концов Альрауне сама влюбляется в племянника тен Бринкена — Франка, только вернувшегося из Африки. Он отвечает ей взаимностью, и кажется, что проклятие Альрауне снято. Однако счастье длится недолго: она узнает о своем происхождении и кончает жизнь самоубийством. Хаями Ютака подчеркивает: Альрауне — плод технологий, и она прекрасна, она очаровывает множество мужчин. На первый взгляд, прямой связи между этой историей и картиной Коги нет. Однако, кроме живописного полотна, художник написал стихотворение с таким же названием — «Птичья клетка»:

*Толстую круглую стеклянную дверь открыв,  
Взгляни на записи цифр в лаборатории.  
Электричество с миллионами языков  
Наверное, ведет здесь свои бесконечные  
разговоры.*

*Когда машины в хорошем настроении,  
Все начинают петь.*

*Песни раковин, цветов и ветра.*

*В ритме света девочка в тапочках поднимает ногу,  
Рассказывая о восхитительной свадьбе  
Букета и машины  
Девочка через прозрачные линзы  
Точно отражает весь мир — мы должны лишь  
прочитать эти записи.*

*Вечный цветок. Прозрачное забвение.  
Какая прекрасная королева[27].*

В «восхитительной свадьбе букета и машины» машины очеловечиваются, а живые существа дают машинам энергию. В финальной строфе — «Какая прекрасная королева» — говорится о творении, соединяющем живое и механическое, и тут, несомненно, можно увидеть переключку с персонажем Альрауне<sup>16</sup>.

«Птичья клетка» стала первой и единственной картиной Кога Харуэ воспроизведенной в советском печатном издании. Работы самого главного японского сюрреалиста в Советском Союзе были почти никому не известны, а потом еще и основательно забыты. Авторы публикаций конца 1960-х годов если и упоминали его, то ограничивались лишь краткой характеристикой творчества как «полного мистицизма, душевного смятения», в котором «человеческий образ деформировался, стал уродливым и тоскливым»<sup>17</sup>.



Кога Харуэ. Птичья клетка. 1929. Artizon Museum. Ishibashi Foundation, Tokyo

[19] Бубнова О. Н. Искусство Японии. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934. Книга Бубновой стала последним изданием, посвященным японской живописи, напечатанным в 1930-х, снова к этой теме советские исследователи обратились лишь в конце 1960-х годов.

Николаева Н. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве: Середина XVI — начало XX века. С. 211.

[21] Возможно, немецкий экспрессионист Карл Хофер (1878–1955).

*Yamanashi Emiko*. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 32

[20] Возможно, имеется в виду Эугениуш Зак (1884–1926) — французский художник, представитель Парижской школы.

Meiji and the Dawn of Modernization in Japan. Public Relations Office. Government of Japan. URL: [https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/201810/201810\\_01\\_en.html](https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/201810/201810_01_en.html).

*Yamanashi Emiko*. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 32–33.

*Николаева Н. С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве: Середина XVI — начало XX века. С. 200.

*Winther-Tamaki B.* Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912–1955. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 5.

*Yamanashi Emiko*. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 29.

[27] *Кога Харуэ*. Собрание сочинений «Реализм и воображение»; пер. с японского Ксении Гусевой, 2024. // *Koga Harue gashū*. Tokyo: Daiichi Shobō, 1931. p. 16–17.

[26] *Alraune* (нем.) — мандрагора. Мандрагора — род многолетних травянистых растений семейств, чьи корни напоминают по форме человеческую фигуру, и поэтому в ряде культур этому растению приписываются магические свойства или необычное происхождение. В том числе мандрагору называли «цветком висельника», поскольку считалось, что она растет в тех местах, куда падала сперма повешенного.

[8] Салон Национального общества изящных искусств (фр. Salon de la Société Nationale Des Beaux-Arts) — выставка произведений изящного и декоративно-прикладного искусства. Проходит в Париже ежегодно с 1861 года.

*Пунин Н.* Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927, № 36, С. 6–7. Цитата приводится с сохранением авторской орфографии.

[25] Объединение «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai, 1924–1926).

[9] Токийская школа изящных искусств (Tōkyō Bijutsu Gakkō) была основана в 1887 году.

*Yamanashi Emiko*. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō era. P. 34.

[24] Объединение футуристов (Miraiha Bijutsu Kyōkai, 1920–1923).

[23] MAVO — авангардное японское художественное объединение 1923–1926 под руководством Томоёси Мураяма. Группа практиковала междисциплинарный подход к искусству и известна своими перформансами, живописными и архитектурными проектами. См. например: Манифест Маво // 100 арт-манифестов. От футуристов до стакистов. М.: Альпина Паблицер, 2022. С. 300–302.

[22] Ника-кай (Nika-kai) — объединение, созданное Ямасита Синтаро, Исии Хакутей и другими ёга-художниками в 1914 году в противовес спонсируемой японским правительством выставке «Бунтен». Ассоциация организует выставки «Никатен», участвовать в которых могут все направления живописи (кроме традиционной живописи нихонга), скульптура, фотография и предметы дизайна. Сегодня ассоциация остается крупнейшей независимой организацией, занимающейся масляной живописью в Японии.

[4] Портрет в это время — особенный и знаковый жанр. В европейском искусстве портрет выявляет индивидуальные черты — и внешние, и психологические; в японской традиционной живописи изображение человека канонично, надындивидуально, портрет воспроизводил черты идеальной личности, а не реальной. Переход от одного принципа к другому, стремление достичь не только сходства, но и индивидуальной психологической характеристики стало важным этапом в живописи ёга. *Николаева Н. С.* Япония — Европа. С. 204–205.

[5] Первым из них стал Кунисава Синкюро (1847–1877), учившийся в 1870–1874 году в Лондоне. Вернувшись домой, он открыл студию и

успел обучить около 100 учеников. В Лондоне будущий художник должен был учиться на врача, но, прибыв в британскую столицу, начал изучать живопись. См: *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras*. P. 30–31.

[6] С 1902-го — «Тихоокеанское общество живописи» (Taiheiyo gakai). Подробно об этом и других объединениях этого времени см.: *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taisho era*. Pp. 29–37 и *Yamanashi Emiko. Western-Style painting: four stages of acceptance // Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 19–33.

[7] Салон французских художников (фр. Salon des artistes françaises) — ежегодная выставка, ставшая наследницей академического Салона. Была учреждена в 1881 году по инициативе премьер-министра Франции Жюлья Ферри. За ее организацию отвечало «Общество французских художников», выставка обычно проходила в начале февраля в Гран-Пале.

[2] История японского искусства рубежа XIX–XX столетий в контексте его взаимодействия с искусством Запада подробно описана в книге Натальи Николаевой, см.: *Николаева Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX века*. М.: Изобразительное искусство, 1996; и в статье *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras // Japan & Paris. Impressionism, Postimpressionism, and the Modern era*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2004. Опираясь на эти тексты, в первой главе книги мы предлагаем краткий обзор истории искусства ёга.

[3] В случае с «Экономическим словарем» сложно дать точный перевод названия: оно отсылает к греческой этимологии слова «экономика», которое происходит от слова οἰκονομία — «правила ведения домашнего хозяйства». Круг рассматриваемых в словаре тем, соответственно, шире «экономического» в современном смысле слова: это не только финансовые отношения, но и фактически все элементы жизни человека — от геологии и права до живописи и архитектуры.

*Yamanashi, Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 29.*

[10] Запрет экспонировать произведения с изображением обнаженной натуры действовал еще много лет после этого инцидента — так, 32 года спустя, в 1927 году, цензура сняла с выставки советских художников в Японии «Искусство новой России» рисунок натурщицы Владимира Лебедева. Как отмечал куратор выставки Николай Пунин: «сочли неприличным, со спины можно». Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, май 1927 года. Токио> // *Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 286.*

[18] Иванов, Алексей Иванович (1877–1937) — ученый, китаевед.

[17] Комиссар Бубнов исчез — вместе с другими репрессированными — с фотографий и портретов. Ольга Бубнова исчезла почти отовсюду, кроме протоколов ее допросов в НКВД после ареста. Самый полный набор биографических сведений удалось собрать Ирине Кызласовой, опираясь на следственное дело О. Н. Бубновой. См.: *Кызласова И. Л. Из истории отдела древнерусской живописи: А. И. Анисимов и О. Н. Бубнова. С. 250–259.*

[16] Сведения об этих публикациях приводит в своей статье Ирина Кызласова. См.: *Кызласова И. Л. Из истории отдела древнерусской живописи: А. И. Анисимов и О. Н. Бубнова // Труды Государственного исторического музея. Вып. 143. М., 2004. С. 256.* К сожалению исследовательница не дает выходных данных статьи. См также: *Бубнова О. Н. Японская живопись. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934* и *Бубнова О. Н. Декоративные ткани «Всекохудожника»: доклад на производ. совещании в связи с выставкой 1935 г. М.: Всекохудожник, 1935.*

[15] *Маяковский В. В. Осенний салон // Очерки 1922–1923 годов. Лозунг-плакат. Неоконченное. Москва горит. Очерки 1927 года. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 54.* Досталось в этом обзоре не только Фудзите, он в целом о «мелкоте картиночной работы» Парижа 1920-х

годов.

[14] Современное французское искусство. Каталог выставки М.: Изд. Ком. Выставки, 1928. С. 43, 54. На выставке было показано две работы Фудзиты («Женский портрет», «Облокотившаяся женщина») и три Коянаги («Розы», «Газели», «Кошка»).

[13] *Ким Р.* О современной японской литературе // Запад и Восток. Сборник всесоюзного общества культурной связи с заграницей. Кн. 1 и 2. Москва, 1926. С. 29.

[12] Роман Николаевич Ким (1899–1967) — японист и переводчик с японского, в 1920–1940-е годы сотрудник ИНО ОГПУ, писатель. В апреле 1937 года Ким был арестован как «японский шпион», и в июне 1940 осужден за контрреволюционную деятельность (статья 58-1а УК РСФСР) на 20 лет. В 1945 его дело было пересмотрено, срок сокращен до уже отбытого, в конце года Ким был освобожден. Реабилитирован в феврале 1959 года. Подробнее о Романае Киме см.: *Куланов А. Е.* Роман Ким. М.: Молодая Гвардия, 2016.

[11] *Winther-Tamaki B.* Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912–1955. P. 14.

*Buisson D., Buisson S.* Léonard-Tsuguharu Foujita. ACR Edition, 2001. Vol. 1.

Н. Н. Пунин — Н. С. Гончаровой 7 июля 1927 года. Токио. С. 292.

*Бубнова О. Н.* Искусство Японии. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934. С. 25.

Современное японское искусство // Красная Нива, 1927, № 9. С. 15.

*Wu Chinghsin.* Parallel modernism. Koga Harue and Avant-Garde in Modern Japan. P. 152–154.

*Накамура Ёсикадзу.* История споров о современном японском

искусстве // *Nakamura Gi. Nihon kindai bijutsu ronsōshi.*  
Куūryūdō. January 1, 1981.

*Каневская Н. А.* К истории японской живописи (1868–1968) //  
Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения.  
Выпуск II. Москва: Наука, 1969. С. 38.

*Пунин Н.* Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927,  
№ 36, С. 6–7. Цитата приводится с сохранением авторской  
орфографии.

«Тоталитарный режим СССР, действующий через так называемые культурные организации, которые он контролирует в других странах, рассеял по всему миру глубокие сумерки, питающие неприязнь к любого рода духовным ценностям. Сумерки грязные и кровавые, в которых прячутся люди, прикидывающиеся интеллектуалами и художниками, превратившие раболепие в карьеру, ложь за мзду — в обычай, а оправдание преступлений — в источник удовольствия».

*Манифест «К свободному революционному искусству» (1938) А. Бретон, Л. Троицкий, Д. Ривера*

НА ПУТЯХ КУЛЬТУРНОЙ СМЫЧКИ С  
ЗАГРАНИЦЕЙ

Социально-политические трансформации России после революций 1917 года, Гражданская война и появление в 1922 году нового государства — Союза Советских Социалистических Республик [28] — неизбежно привели к необходимости заново выстраивать отношения со всеми странами мира. На официальном уровне важным было международно-правовое признание — сначала РСФСР, а затем и СССР. Первым РСФСР признал Афганистан — в 1919 году. Дипломатические отношения с Германией у РСФСР возникли в 1922-м, и к тому моменту новое государство признавали лишь 10 стран в мире. В отношении СССР процесс происходил так же медленно: Великобритания и Франция признали СССР в 1924-м, Япония и СССР подписали конвенцию об основных принципах взаимоотношений в 1925-м [29], а соглашение о дипломатических отношениях с США было подписано лишь в 1933 году.

Уже с начала 1920-х Советский Союз использовал контакты в сфере культуры для формирования собственного имиджа и налаживания дипломатических связей. В 1923 году при ЦИК СССР была создана Комиссия заграничной помощи (КЗП), которая централизовала работу с информацией о Советском Союзе, попадавшей к «зарубежной общественности». На Комиссию также были возложены обязанности установления контактов в области культуры с государствами, не признавшими СССР, посредством «организации выставок за границей, заграничных гастролей, книгообмена, фотообмена и информационной деятельности в обоих направлениях»<sup>1</sup>. В декабре 1923 года при Комиссии было создано Объединенное бюро информации (ОБИ), призванное полностью координировать ее информационную работу. Как отмечал Анатолий Луначарский, до создания ОБИ состояние культурных связей СССР с Западом носило «кустарный характер»<sup>2</sup>. Несмотря на то что штат этих организаций в сумме составлял меньше 20 человек, им удалось в короткий срок добиться значительных успехов: их деятельность во многом способствовала появлению на Западе общественного движения за дружбу с Новой Россией. Благодаря этому стало очевидно, что необходимо создать отдельную организацию для работы над развитием международных культурных и общественных связей — и 5 апреля 1925 года в Москве прошло учредительное собрание нового

объединения: Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). В Уставе ВОКС подчеркивалась главная задача новой организации: содействовать установлению и развитию связей между советскими и заграничными научными, культурными и общественными организациями, а также их работниками[30].

С самого начала существования ВОКС было установлено, что значительная часть его работы «имеет секретный характер и разворачивается в заграничной обстановке»<sup>3</sup>: особый интерес здесь был у Государственного политического управления (ОГПУ). По инициативе управления в ВОКС была создана секретная часть, которая не входила в официальную структуру организации и не упоминалась в открытой печати. На бумаге общество позиционировалось как общественная организация, строящая свою работу «на началах общественного содействия». На деле, как и многие советские официальные институты, оно страдало от чрезмерного бюрократизма и недостатка финансирования и при этом находилось под усиленным контролем со стороны партии и органов госбезопасности. При этом ВОКС, наделенное достаточно широкими полномочиями, полтора десятилетия претендовало на монополию в развитии культурных связей и единоличный контроль культурного импорта и экспорта. Это стремление было озвучено, в частности, на одном из межведомственных совещаний 1927 года: «Ввиду невозможности допустить бесконтрольное проникновение из-за границы спорных или чуждых культурных течений, таким фильтрующим и контролирующим органом должен являться ВОКС. Отсутствие этих функций может привести к поддержке за границей тех течений нашей культурной жизни, которые не являются для нас чисто советскими и с которыми мы ведем культурную борьбу»<sup>4</sup>.

Свою работу ВОКС позиционировало как профессиональную, политически выверенную и эффективную. В 1928 году в журнале «Советское искусство» общество было представлено так: «Годы экономической и культурной изоляции СССР постепенно отходят в область прошлого. После прорыва блокады, все цивилизованное человечество устремилось на изучение молодой советской культуры. Как-то естественно возникла и окрепла интенсивная двусторонняя связь СССР с заграницей на почве культуры. Потребовалось создание

общественной организации, регулирующей и ведущей эту работу — Всесоюзного Общества Культурной Связи с Заграницей (ВОКС). В разных странах образовались аналогичные Общества, которые там, за рубежом, явились проводниками культурных связей с СССР. Постепенно в связях этих прочное и ответственное место занял участок искусства. Сейчас уже прошло время случайных, кустарнических моментов в этой работе. Она окрепла, встала на ноги, перешла от эпизодических мелочей к плановым мероприятиям. Сейчас о художественных связях наших с заграницей можно и должно говорить как о какой-то производственной функции, с большими возможностями и перспективной идеологической установкой»<sup>5</sup>. В 1931 году ВОКС поддерживало связи с 77 странами, в то время как дипломатические отношения у СССР были установлены лишь с 29.

Одним из направлений работы, дававших выход на широкую аудиторию, были международные выставки, организацией которых с 1925 года в ВОКС занималось особое Выставочное бюро. В его задачи входило обеспечение участия советских художников в международных выставках и организация советских выставок за рубежом. Тематику выставок необходимо было согласовывать с Комиссариатом иностранных дел, но состав экспозиции находился под контролем Бюро. Презентация советских научных, культурных и художественных достижений была важной частью программы «обучения иностранцев» тому, как следует воспринимать советскую действительность<sup>[31]</sup>. Экспонаты подбирались в соответствии с «основной установкой производственного плана художественного сектора ВОКС»: главной задачей любой экспозиции была «пропаганда и популяризация за рубежом основных достижений социалистического строительства через образы искусства». В присутствии представителей ОГПУ и агитотдела ЦК РКП(б) проходил предварительный просмотр выставок, в результате которого их допускали или не допускали к показу<sup>6</sup>.

В Москве первой выставкой «с зарубежным участием», которую поддержало ВОКС, стала выставка «Революционное искусство стран Запада», организованная Государственной академией художественных наук (ГАХН)<sup>7</sup>. Она открылась 16 мая 1926 года в помещении бывшей картинной галереи Румянцевского музея. Подготовка к выставке началась еще весной 1925 года, когда западным художникам были

отправлены приглашения. «Государственная Академия художественных наук... не предвидела того сочувствования, с которым откликнулся на ее воззвание европейский художественный мир. <...> В течение нескольких месяцев в Академии оказалось до 3000 экспонатов»<sup>8</sup>. Многие из приглашенных уже были (и оставались до середины 1930-х годов) участниками советских выставок: свои произведения прислали Ф. Брэнгвин, Ф. Мазерель, Б. Уитц, П. Алма, Г. Гросс, К. Кольвиц, Т.-А. Стейнлен. Для некоторых из них (Кольвиц, Мазерель, Брэнгвин) в экспозиции было выделено специальное пространство. Организаторам выставка виделась как «художественный Интернационал», где собраны «наиболее крупные имена современного Запада»<sup>9</sup>.

Сами по себе выставки могли быть как художественными, так и информационными — «плакатными». Плакаты нередко изготавливали сразу в нескольких экземплярах, чтобы одну и ту же экспозицию можно было параллельно показывать в разных местах. Эта практика стала обычной и сохранялась до конца существования ВОКС: так, известно, что, в Финляндии в декабре 1944-го — январе 1945 года выставка «Гитлер — „новый порядок“ в Европе» проходила в двух локациях одновременно. Так же обстояло дело и с выставкой «Ленинград — Сталинград — Севастополь», направленной в Финляндию в марте 1945-го (оба комплекта экспонатов путешествовали по различным финским городам). Общее количество заграничных выставок колебалось от года к году, но в общем постепенно росло. Так, в 1926 году их было проведено всего 8, в 1927-м — 11, в 1928 году — 32, в 1929-м — 28.

Со временем была сформирована сеть региональных филиалов ВОКС: Всеукраинское общество культурной связи с границей, Закавказский филиал ВОКС в Тбилиси, Среднеазиатский филиал ВОКС в Ташкенте, Ленинградское отделение ВОКС, Северо-Кавказское отделение в Ростове-на-Дону, Владивостокское и Бакинское отделения, Нижне-Волжский филиал в Саратове. Зарубежные выставки могли путешествовать по этим филиалам — так, например, было с выставкой «Революционное голландское искусство» (1932), которую показали в Москве, Ленинграде, Харькове и Тбилиси.

В 1930-е годы выставки считались трудным, но эффективным

направлением работы: «Если поездку отдельного артиста, посылку статей и изданий можно осуществить сравнительно легко, то гораздо большие трудности представляют демонстрации за границей продукции изо: картины, скульптуры. Тем не менее в этой области сделано уже многое. Почин был положен организацией в Париже летом 1925 года „Выставки декоративных искусств“, на которой советские экспонаты заняли выдающееся место в числе экспонатов, представленных всеми народами. В последующие годы выставочная работа развернулась, приобретя огромный количественный и территориальный диапазон. Она стала одним из наиболее актуальных методов нашего культурного общения с заграницей, охватив не только изо, но и другие искусства. Демонстрация за границей произведений советского художественного творчества имеет огромное агитационно-культурное значение. Выставки показывают вещи и убеждают вещами. Много значит — вместо слов, статей и диаграмм дать возможность иностранцу потрогать руками реальный, осязаемый экспонат. Язык вещей оказывается чрезвычайно вразумительным языком. Этим и объясняется тот исключительный успех, то массовое внимание, которое привлекают к себе наши выставки за границей. Географический маршрут выставок очень значителен: от соседних с Союзом стран Прибалтики до Дальнего Востока и Америки»[10](#).

Важно отметить, что количество экспозиций политической направленности, организуемых ВОКС, с каждым годом неуклонно росло в ущерб художественным проектам. Это было связано с тем, что созданная в декабре 1935 новая организация — Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР, — призванная руководить «всеми делами искусств, с подчинением ему театров, киноорганизаций, музыкальных и художественно-живописных, скульптурных и иных учреждений», не сотрудничала с ВОКС. К новому комитету, обладавшему куда большими, чем Общество, ресурсами, перешли обязательства по созданию международных художественных выставочных проектов. В 1937 году комитет организовал две выставки в СССР — «Современное бельгийское искусство» и «Современное чехословацкое искусство». На фоне этого начиная с 1937 года ВОКС проводило за рубежом только политизированные информационные выставки.

В организации выставок зарубежных художников в СССР немаловажную роль играли и горизонтальные профессиональные связи. Это могли быть частные лица, например режиссер Сергей Эйзенштейн, публицист Михаил Кольцов, писатели Илья Эренбург и Сергей Третьяков: каждый из них владел несколькими иностранными языками и поддерживал обширные связи с зарубежными коллегами и друзьями<sup>11</sup>. А могли профессиональные коллективы — например, Государственного музея нового западного искусства или объединения «Всекохудожник»<sup>[32]</sup>. Сюда же относится и творческое профессиональное объединение Международное бюро революционных художников (МБРХ).

Международное бюро революционных художников (МБРХ) было учреждено на Второй международной конференции революционных писателей в Харькове в 1930 году<sup>12</sup>. Бюро стало одной из секций Международного объединения революционных писателей (МОРП), организации, призванной объединить пролетарских и революционных писателей мира. Членом МОРП мог стать любой писатель, выступающий против фашизма, угрозы империалистической войны и белого террора. Работа там велась по национальным секциям и группам, в ней принимали участие Луи Арагон, Иоганнес Бехер, Теодор Драйзер, Анри Барбюс, Бертольд Брехт и другие. В 1935 году объединение прекратило свое существование, его функции взял на себя Международный конгресс писателей в защиту культуры (Париж, 1935). МБРХ — изначально секция МОРП — самостоятельно существовало еще год и прекратило работу в июне-июле 1936 года.

Работа Бюро была представлена советской публике в 1934 году: журнал «Творчество» посвятил один из номеров революционным художникам, входившим в объединение. Общий тон всего номера понятен уже по вступительной статье: «Глубокий кризис переживает буржуазная культура. Безыдейность, внутренняя опустошенность, выражающаяся, в частности, в искусстве, в усилении абстрактного самодовлеющего формализма, с одной стороны, и в необычайном распространении мистицизма, религиозного кликушества, „изящной“ порнографии и т. п. с другой, — таковы характерные черты лица буржуазного искусства. Наряду с этим, в условиях нарастающего революционного подъема пролетарского искусства, преодолевая

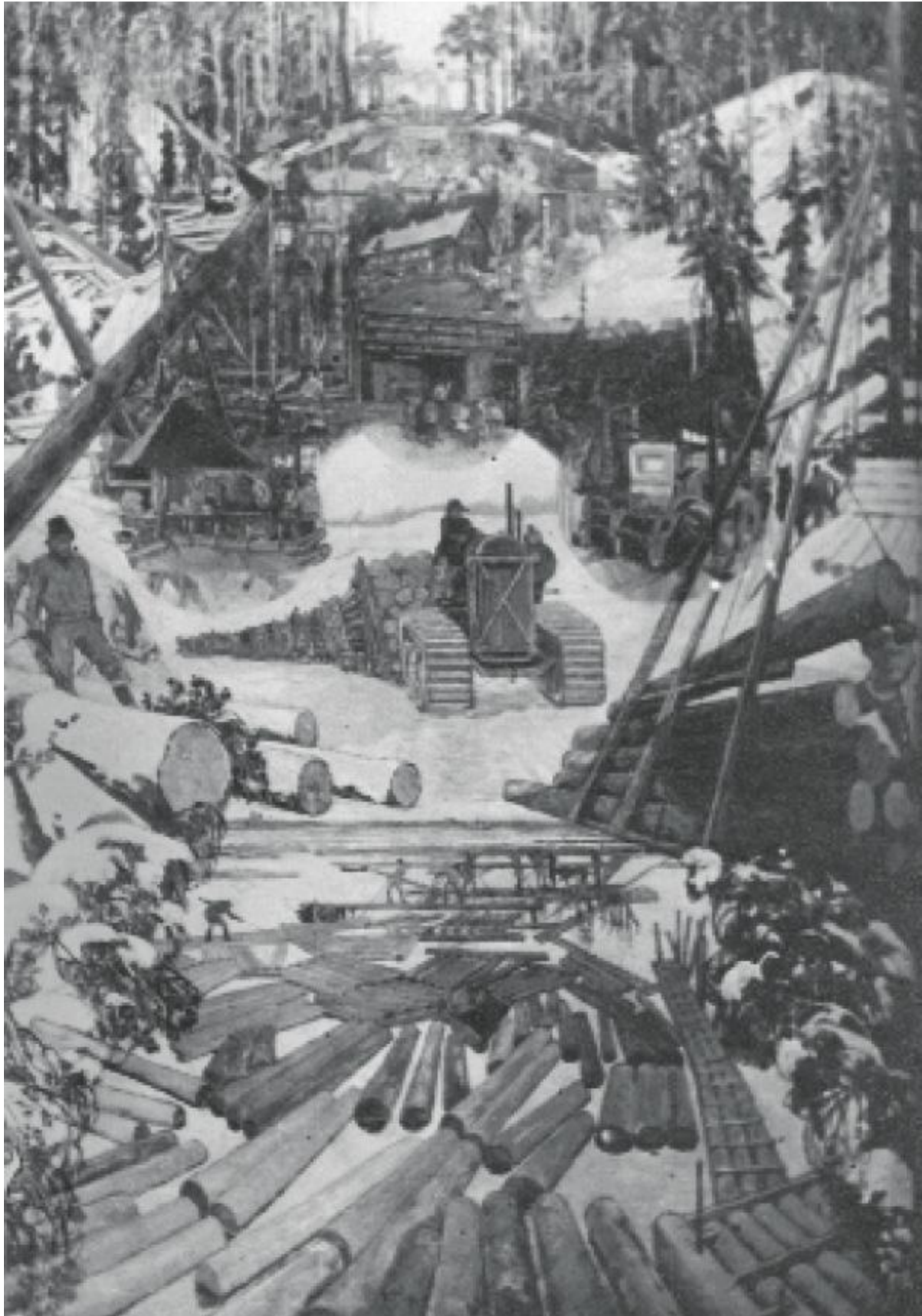
замкнутость и теоретическую нечеткость программных установок, характерные для первичного периода его развития, приобретает все большую массовость, оперативность, политическую актуальность и принципиальную выдержанность, делающие его острым и действенным оружием в борьбе за социалистическую революцию на Западе. Кризис, обеднение мелкобуржуазных масс, фашистский террор и развертывание классовых боев заставляют значительные круги художественной интеллигенции включиться в активную политическую жизнь, делают их более восприимчивыми к коммунистической пропаганде и агитации. Вне учета этих особенностей нельзя уяснить себе картины современной художественной жизни Запада. В среде художников происходит дифференциация. Лучшая часть представителей буржуазной науки и искусства переходит в лагерь пролетариата. Такие крупные художники, как Поль Синьяк, Фернан Леже, Амедей Озанфан, Жан Люрса, литераторы — Теодор Дрейзер, Андре Жид, Андре Мальро и многие другие, открыто заявляют о своих симпатиях и революционному пролетариату и Советскому Союзу. Задачей огромной важности является объединение и консолидация всех сил, стоящих на революционной антифашистской платформе, помощь им и планомерное руководство. Эту задачу выполняет массовая разветвленная организация — Международное бюро революционных художников (МБРХ). Деятельность МБРХ — как организационного, так и творческого характера — протекает в ряде стран, при чем в США, Германии, Японии, Франции, Англии, Голландии, Швейцарии и Латвии существуют самостоятельные секции»[13](#).



**Стенд выставки картин иностранных художников. 1934. Ленинград. Фото: С. А. Магазинер. ЦГАКФФД СПб**



**Картина участника группы Джона Рида Фреда Эллиса «Империализм» на выставке работ зарубежных революционных художников. 1935. Фото: Э. М. Хайкин. ЦГАКФФД СПб**



**Картина члена МБРХ Генриха Фогелена «Лесозаготовки» на выставке работ зарубежных революционных художников. 1935. Фото: Э. М. Хайкин. ЦГАКФФД СПб**



**Картина члена МБРХ Франса Мазереля «С работы» на выставке работ зарубежных революционных художников. 1935. Фото: Э. М. Хайкин. ЦГАКФФД СПб**



Картина участника группы Джона Рида Абрамовича «Стачка» на выставке работ зарубежных революционных художников. 1935. Фото: Э. М. Хайкин. ЦГАКФФД СПб

В докладе Белы Уитца «Рождение революционного искусства. МБРХ и его положение на 1934 год» была описана структура организации. В том числе говорилось о связи МБРХ с объединениями десяти зарубежных стран: Англии (The Artists International), Венгрии («Союз пролетарских художников Венгрии»), Германии (Bund revolutionärer bildender Künstler Deutschlands), Латвии («Союз революционных художников Латвии»), Нидерландов (Socialistischer Kultur Kreis), США (John Reed club), Франции (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires), Швейцарии («Союз революционно-пролетарских художников Швейцарии»), Швеции («Союз пролетарских художников Швеции») и Японии («Союз пролетарских работников искусств»). Бюро планировало расширить

свои связи: открыть новые секции в Бельгии, Болгарии, Испании, Китае, Мексике, Норвегии и Чехословакии — странах, где уже работали революционные художники. Национальные секции состояли преимущественно из профессиональных художников, но были и, например, рабочие-декораторы или даже художники-крестьяне (в особенности этим отличалась японская секция).

За отчетный период были организованы пять национальных конференций — по одной в США и Германии и три в Японии. Одну конференцию МБРХ провело в Ленинграде. Основная часть работы МБРХ была направлена на проведение выставок революционного искусства. За три года существования (данные приводятся до апреля 1933 года) МБРХ через свои отделения в разных странах провело в общей сложности шестьдесят выставок: четыре в Нидерландах, шесть в США, десять в Германии и сразу сорок в Японии. Отчитываться о работе Японской секции было приятнее всего: ведь всего за один год в актив вновь созданного революционного искусства можно было записать «200 плакатов, 300 картин, 500 рисунков, 50 скульптур, 50 прикладных художественных изделий»<sup>14</sup>. Кроме того, в различных источниках упоминаются собранные бюро 60 произведений японских авторов и готовящаяся «большая японская выставка», запланированная на апрель-май 1934-го (не состоялась)<sup>15</sup>.

Основной задачей МБРХ было предоставлять произведения на выставки в СССР и продвигать работы художников, входивших в объединение. В этом смысле деятельность Бюро была исключительно успешной: всего за шесть лет существования были проведены коллективные выставки художников МБРХ и американского объединения «Клуб Джона Рида», в также персональные выставки членов этих организаций — Джона Хартфилда, Элиоса Гомеса, Франтишека Бидло, Альберта Абрамовича, Эрнеста Нейшуля и др. Также бюро обеспечивало присутствие произведений иностранных художников на больших юбилейных выставках, таких как «Революционное искусство Запада», «15 лет РККА», выставка к XVII съезду ВКП (б).

Особенно часто благодаря МБРХ на выставках можно было увидеть работы художников «Клуба Джона Рида» (1929–1935) — американской федерации организаций, объединяющих левых

писателей, художников и интеллектуалов, названной в честь американского журналиста и активиста. Художники «Клуба Джона Рида» (среди них Альберт Абрамович, Уильям Гроппер, Исигаки Эйтаро, Луи Лозовик, Минна Гаркави, Фред Эллис, Митчелл Филдс) входили в состав МБРХ как его американская секция. Их работы в СССР выставляли чаще других: с 1931 по 1936 год они почти непрерывно демонстрировались на тематических, коллективных и персональных выставках в различных советских учреждениях и много публиковались в журналах о литературе и искусстве[33].

В контексте этой книги особенно интересен один из художников Клуба Джона Рида — Исигаки Эйтаро. Несмотря на то, что Исигаки Эйтаро был и пролетарским художником, и этническим японцем, назвать его японским пролетарским художником нельзя. В 1909 году в 17 лет он перебрался из Японии в США вслед за своим отцом — сначала в Сиэтл, затем в Сан-Франциско и в 1915-м в Нью-Йорк. Тут он перебивался случайными заработками и учился: сначала в художественной школе при Калифорнийском университете, затем в нью-йоркской Студенческой лиге искусств у Джона Слоана. Совмещая общественную активность (в 1929 году художник стал сооснователем Клуба Джона Рида) с занятиями искусством, он работал, в частности, в соавторстве с Хосе Клементе Ороско, чей стиль оказал на него большое влияние. В 1935–1937 годах Исигаки выполнил для гарлемского Дома правосудия две настенные росписи — «Независимость в Америке» и «Эмансипация». Искусство Исигаки всегда было социальным — его полотна и фрески обращались к темам несправедливости и угнетения, в частности — стачечного движения в США и преступлений оккупационных японских войск в Китае. 7 декабря 1941 года — после нападения Японии на Перл-Харбор — США вступили во Вторую мировую войну. Исигаки Эйтаро как японский подданный был интернирован. При этом и сам Эйтаро, и его жена, писательница Исигаки Аяко, все военные годы проработали на Управление военной информации США как переводчики и писатели. После окончания войны политическая обстановка в США оставалась напряженной. Для Исигаки это было большой проблемой: в связи с участием в социалистических движениях начиная с 1949 года ФБР неоднократно вызывало его на допросы, отслеживало его деятельность

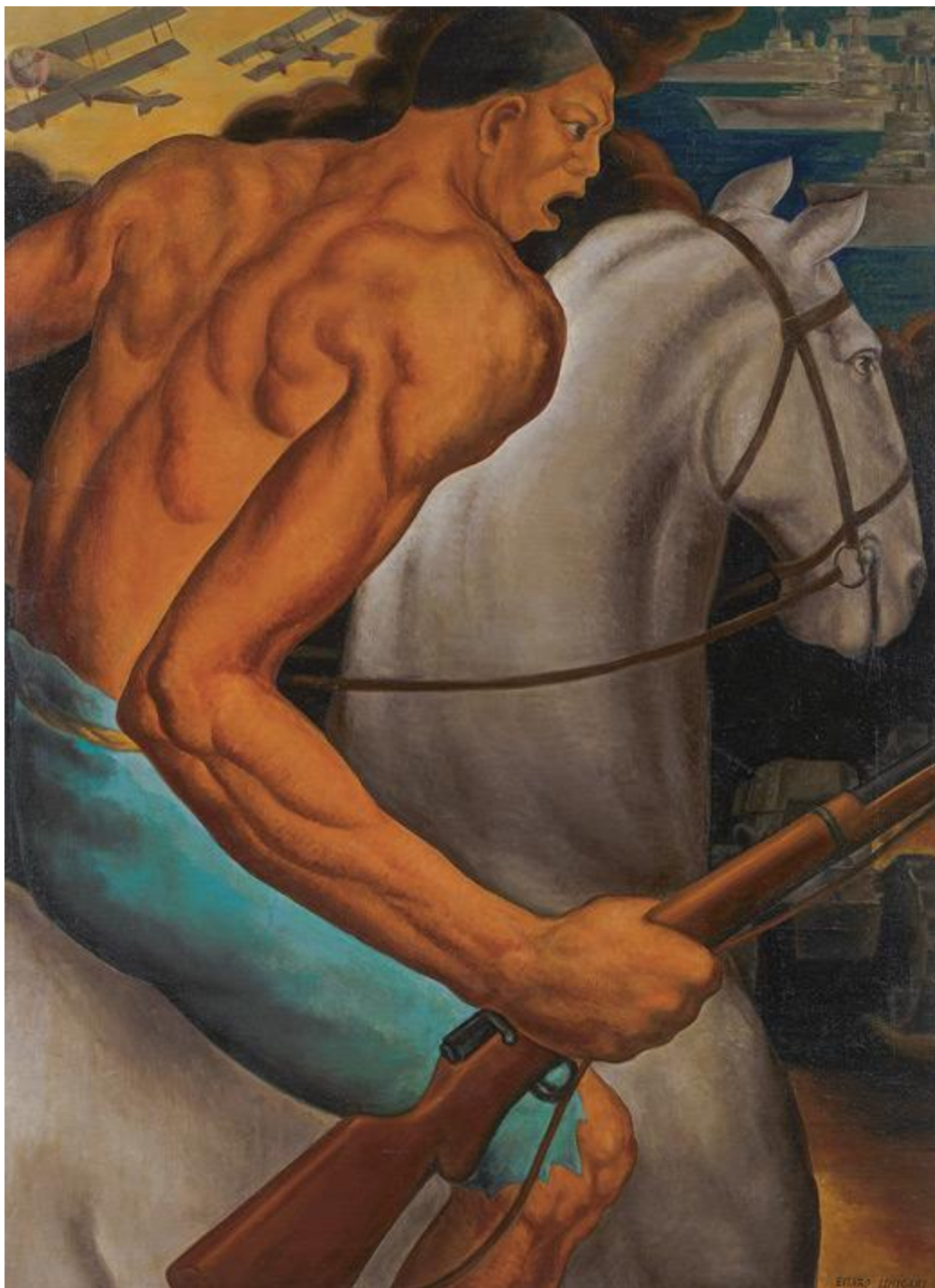
в Нью-Йорке; агенты появлялись у него дома без предупреждения. ФБР интересовалось участием художника в Ассоциации друзей Китая, Восточной и Западной ассоциации Смедли и клубе Джона Рида, а также его статьями 1920-х годов, в которых он призывал к оказанию помощи Советскому Союзу в борьбе с голодом. Хотя после войны политическая активность Исигаки сократилась, а в своих картинах он все больше отдавал предпочтение изображению бытовых домашних сцен, он, оказавшись под угрозой ареста, размышлял о возвращении в Японию. Но непрерывный интерес ФБР делал отъезд невозможным. Для отстаивания своих интересов Исигаки был вынужден нанять адвоката, и в итоге ему и его жене был разрешен выезд на основании их статуса «нелегальных иностранцев». Все имущество, нажитое за 40 лет в США, им пришлось собрать всего за три недели. В день отъезда состоялся последний допрос Исигаки ФБР. Он вернулся в Японию в июле 1951 года и последние годы жизни провел в Митаке, городке недалеко от Токио<sup>16</sup>. В 1933 году два его полотна — «Американские казаки» и «Восстание» — были куплены на выставке «Революционное искусство стран Запада» для коллекции ГМНЗИ, а после расформирования музея в 1948 году переданы в Государственный Эрмитаж.



**Эйтаро Ишигаки. Американские казаки. 1932.** Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

МБРХ — Международное бюро революционных художников — оказавшее поддержку Ишигаки, работало при этом далеко не только с «революционным искусством», не сторонясь контактов и с буржуазными, но симпатизирующими левым идеям художниками. Так, в 1933–1934 годах секретариат МБРХ в переписке с жившим в Париже Ильей Эренбургом обсуждал идею пригласить французских художников посетить СССР и участвовать в выставках объединения — рассматривались кандидатуры Мориса Вламinka, Андре Дерена, Амеде Озанфана, Пабло Пикассо, Фернана Леже, Поля Синьяка, Хаима Сутина. Ответственный секретарь МБРХ художник Бела Уитц сообщал о том, что бюро «дало поручение тов. Эренбургу связать нас с крупными французскими художниками» — Полем Синьяком

(«основателем буржуазного течения „пуантилизма“») и Андре Дереном («который пользуется мировой известностью среди интеллигенции»). МБРХ совместно с ВОКС планировало показать в Москве в 1935 году выставку «Буржуазные мастера Франции», но этот проект так и не был реализован: вся деятельность МРБХ уже клонилась к закату, а обращение к теме буржуазной живописи явно ускорило его.



**Эйтаро Ишигаки. Всадник на лошади. 1932.**

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

Самым медийным выставочным проектом МБРХ стала персональная выставка Джона Хартфилда в 1931 году. Немецкий коммунист Гельмут Герцфельд, взявший английский псевдоним Джон

Хартфилд в конце 1910-х годов, прибыл в Москву в июне 1931-го<sup>17</sup>. Еще до его приезда чешский журналист Эгон Эрвин Киш опубликовал в журнале «Бригада художников» интервью, в котором Хартфилд озвучил свои рабочие и творческие планы в Москве<sup>18</sup>. Затем последовали публикации в журналах «За пролетарское искусство», «Советское искусство», и в газете «Смена»<sup>19</sup>. Вскоре по прибытии Хартфилд провел публичную лекцию в Московском полиграфическом институте. Выставка, организованная совместными усилиями МБРХ, Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ) и кооперативного союза работников изобразительных искусств «Всекохудожник», проходила с 20 ноября по 10 декабря 1931 года в одном из первых немوزهных выставочных пространств того времени — бывшем «Пассаже Сан-Галли». Хартфилд стал первым зарубежным художником, выставка которого состоялась в этом месте. Три зала общей площадью 400 квадратных метров вместили в себя около 300 работ: плакаты, книжные обложки, фотомонтажи для журналов<sup>20</sup>.

В 1936 году МБРХ прекратило свою деятельность, а его структура и наработанные за четыре года связи стали основой Иностранной комиссии Московского союза советских художников (1936–1938). Так же как и МБРХ, Иностранная комиссия занималась перепиской с художниками и организацией докладов, но все меньше организовывала новые выставочные проекты. Тем не менее она успела выступить организатором выставки английской антифашистской графики (1937), и двух персональных выставок — латышского художника, работавшего в Москве, Вильгельма Якуба (1937)<sup>[34]</sup> и шведского живописца Альбина Амелина (1937). И если выставка Хартфилда, организованная МБРХ, все еще была относительно свободной, яркой и современной, то выставка Амелина, организованная Инокомиссией МОССХ, и все произошедшее вокруг нее стало знаком сталинского закрепощения — репрессий во всех сферах жизни, включая культурную. А латышских художников, независимо от стилистики их творчества и степени лояльности советской власти, и вовсе ждал трагический финал.

В 30-е годы многие латышские художники — Ян Калнынь, Густав Клуцис, Александр Древин, Карл Иогансон, Карл Вейдеман, Вольдемар Андерсон, Пауль Ирбит, Ян Ринкус, Вильгельм Якуб,

Цецилия Густав, Эрнст Гринвальд, Карл Мейкула, Альберт Берзин, Яков Грикис, Эдуард Раценайс — жили и работали в Москве. Именно здесь происходило их творческое становление — в том числе во время учебы во ВХУТЕМАСе<sup>21</sup>, здесь они работали по договорам с МОССХ, «Всекохудожником», Горкомом графики, в советских издательствах, здесь при содействии общества Prometejs проходили их выставки<sup>[35]</sup>.

Латышское просветительное общество Prometejs было создано в феврале 1924 года. К 1935 году в крупных советских городах вели работу уже двенадцать латышских клубов (Центральный латышский клуб им. П. Стучки в Москве, «Латизнамс» в Ленинграде, «Дарбс» в Харькове и др.) и четыре театра: Государственный латышский театр «Скатувэ», Ленинградский латышский театр, Смоленский латышский колхозный театр, Латгальский колхозный театр в Новосибирске. В обществе действовало несколько секций: школьно-методическая, сельскохозяйственная, музыкальная, изобразительного искусства, латгальская, издательство и бюро латышских писателей. Обществом были созданы несколько производств и кооперативных предприятий. Кроме собственной типографии издательства, Prometejs принадлежали книжный и писчебумажный магазины, склады, мастерская для изготовления письменных принадлежностей и учебных пособий. Главным содержанием деятельности Prometejs — кроме поддержки латышского и латгальского языков — была пропаганда коммунистических идей в латышской диаспоре и ее советизация. Работа велась, в частности, благодаря активной издательской деятельности Prometejs. С конца 1920-х и до середины 1930-х общество издавало газету «Борьба коммунаров» (Komunāru cīņa, 1930–1937, Москва), литературный журнал «Стройка» (Celtne, 1920–1930-е, Москва), журнал на латгальском языке «Знамя борьбы» (Ceļņas karūgs, Москва, 1936), детскую газету «Дети труда» с приложением «Школьник» (Darba bērni и Skolēns. Ленинград, 1929–1937 и 1929) и журнал для школьников «Маленький коллективист» (Mazais kolektivists. Москва, 1931–1937)<sup>22</sup>.

Среди художников, которых Prometejs активно поддерживал, был уроженец Риги Вольдемар Андерсон. Он не успел получить художественного образования в своем родном городе, поскольку в

1914 году был призван на военную службу. С декабря 1917 года он служил в Петрограде, в составе сводной роты латышских стрелковых полков, охранявшей здание Смольного института, где размещалось первое советское правительство. Параллельно с военной службой он учился в школе «Всероссийского общества поощрения художеств». После переезда советского правительства в Москву в марте 1918 года латышские стрелки, включая Андерсона, были расквартированы в Кремле. Там он и несколько других художников из части организовали выставку своих работ. В результате этой выставки троих из них — Карла Вейдемана, Карла Иогансона и Вольдемара Андерсона — направили на обучение в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (Вторые государственные свободные художественные мастерские)[36]. В 1919–1921 годах Андерсон учился во ВХУТЕМАСе под руководством Константина Коровина. В 1925 он стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР)[37] и начал преподавать во ВХУТЕМАСе, принимая участие во всех выставках АХРР и во всесоюзных смотрах, таких как «10 лет РККА» (1928), «15 лет советского искусства» и «15 лет РККА» (обе — 1933). Конец 1920-х — первая половина 1930-х для него прошли в многочисленных творческих командировках: он побывал в Узбекистане, в немецком Поволжье, на Урале и в Казахстане[38]. В 1936 году Московский областной союз советских художников и Prometejs организовали персональную выставку Андерсона. На ней были представлены 62 полотна, созданных на протяжении всей творческой жизни художника — с 1919 по 1936 год. Экспозиция отражала эволюцию стиля художника и тематическое разнообразие его работ, которые, как отмечал в тексте к выставке В. Лобанов, «ставят художника в число активных мастеров сегодняшнего изофронта, идущего под знаменем социалистического реализма»[23](#).

В предисловии к каталогу выставки Андерсона упоминается совместная работа Prometejs и «Всекохудожника» над «Первой объединенной выставкой работ латышских художников СССР» — она должна была состояться в начале 1937. «Бурный рост социализма в СССР, забота об искусстве, которую проявляет ЦК ВКП(б), правительство и лично вождь народов тов. Сталин, создают исключительно благоприятные условия для роста искусства в нашей

стране, в том числе и для художников латышей. <...> Наше искусство станет близким и понятным широчайшим массам, художники латыши своими работами будут содействовать разрешению величайшей задачи — перевоспитания масс в духе учения Ленина — Сталина и мобилизаций их на реализацию новых задач строительства социалистического хозяйства, культуры и охраны границ нашей родины СССР», говорится во вступительном тексте<sup>24</sup>.

В этом же предисловии отражена и риторика кампании по борьбе «против формализма и натурализма»: «Оказывая содействие в работе нашим художникам, мы желаем им как можно скорее, серьезнее перестроить свою работу на основе социалистического реализма. Только на этой основе, устраняя элементы формализма, грубого натурализма, схематизма, можно добиться высоких образцов и в нашей национальной тематике»<sup>[39]</sup>.

«Первая объединенная выставка работ латышских художников СССР» в 1937 году проведена не была, но прошла выставка Вильгельма Якуба — ее совместно с Prometejs организовала Иностранная секция МОССХ<sup>[40]</sup>. А в декабре 1937 года начались аресты латышских художников — часть одной из волн репрессий в отношении национальных меньшинств СССР. Подобные операции позиционировались как борьба с «внешним врагом» — именно поэтому первыми их жертвами стали представители наций из граничивших с СССР «буржуазно-фашистских» государств: немцы, поляки, латыши. Среди арестованных в 1937 были Андерсон и Ирбит, заведующий секцией ИЗО Prometejs. В ночь с 16 на 17 января 1938 года арестовали Калныня, Древина, Вейдемана, Ринкуса, Якуба, Клуциса. Позднее в январе были арестованы Берзин, Грикис, Раценайс. Густав, Гринвальда и Мейкула арестовали в ночь с 29 на 30 января 1938-го<sup>25</sup>. Всем им было предъявлено обвинение в принадлежности к контрреволюционной фашистской террористической организации, существовавшей при Prometejs<sup>[41]</sup>.

Во время допросов, сопровождавшихся пытками, Ирбита вынудили признать, что он «выпускал антисоветские по своему содержанию картины»<sup>26</sup>. По делу Клуциса Ирбит проходил как его вербовщик, свидетелями были назначены Андерсон и Якуб<sup>27</sup>. «Свидетельствовал» Якуб и против Андерсона, Ирбита и Древина: «Мы, художники,

принимаем непосредственное участие в выставке „Индустрия социализма“, готовим на эту выставку свои картины. Выставку „Индустрия социализма“ посетят Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов и др. члены Политбюро. Во время их посещения кто-либо из нас, находящийся близко у стендов, должен стрелять, а предварительно каждый из нас обязан иметь огнестрельное оружие, которое должен был доставить Ласис и, как мне говорил Андерсон, один из руководителей фашистской организации Штраус, Ирбит предлагал совершить террористический акт на Красной площади 1-го мая или 7-го ноября 1937 года при прохождении колонн демонстрантов мимо Мавзолея»[28](#).

Все обвиненные — Ирбит, Андерсон, Древин, Вейдеман, Клуцис и Раценайс — были приговорены к высшей мере и расстреляны в феврале 1938 года. Согласно протоколу заседания Правления Московского областного союза советских художников от 15 февраля 1938 г., вопрос об исключении латышских художников из рядов МОССХ «в связи с их арестом и высылкой из Москвы» был решен положительно и единогласно[29](#). Работы художников были изъяты, и на сегодня судьба их остается неизвестной. Так, жена Якуба пишет главному военному прокурору, жалуясь на то, что ее мужа арестовали в мастерской, забрали все картины, их было около ста, и концов найти она не может: «Я слышала, что некоторые картины были выставлены в магазине в витрине для продажи (например, на Тверской). Сохранилось ли что-нибудь?»[30](#). Дочь расстрелянного в 1938-м художника Вольдемара Андерсона пишет в 1956 году Генеральному прокурору СССР Руденко: «...органами НКВД были вывезены его картины (около 200 работ), зарисовки, гравюры, книги и мебель. О судьбе его картин и другого имущества нам также ничего не известно»[\[42\]](#).

На фоне арестов латышских художников разворачивалась история последнего в 1930-х годах визита западного художника в СССР. Этим художником был швед Альбин Амелин, член Коммунистической партии Швеции. В июне — июле 1937 года Амелин впервые посетил Советский Союз. Его приезд был приурочен к выставке его работ в Музее нового западного искусства, организованной Инокомиссией МОССХ. Второй его приезд состоялся с 2 декабря 1938-го по 7 января

1939-го. Переговоры о «шведской выставке» начались еще в 1935 году. Первоначально речь шла о том, чтобы представить работы нескольких художников, затем — только представителей объединения Färg och Form («Цвет и форма»), и лишь позднее в переписке появилось имя Амелина<sup>31</sup>. Основным корреспондентом Амелина в Москве был Альфред Дурус<sup>43</sup>. В марте 1937-го он направил Амелину ряд писем, в которых обсуждалась дата открытия выставки — май 1937 года. В связи с этим художник немедленно начал к ней готовиться, заблаговременно отправил в Москву работы и запросил визу. Дальше началась череда неурядиц: из-за проволочек с визой получить ее удалось только в мае, так что Амелин оказался в России позже, чем планировал, 9 июня. Как оказалось, приехал он все равно слишком рано: по вине советских организаторов время открытия выставки все время отодвигалось, и в итоге художник так и не попал на собственный вернисаж.

Хронология московских злоключений художника сохранилась в заявлении-жалобе сопровождавших Амелина Э. Эриксона и С. Карлсона, направленной в ВОКС 3 июля 1937. «9 июня г. Амелин приехал в Москву. На вокзале он был встречен представителями МОСХа во главе с руководителем Инокомиссии Дурусом. С самого начала г-н Амелин уверенный полученными письмами в том, что он приглашен в качестве гостя Советского Союза, был огорошен вопросом Дурус, в какой гостинице он живет. Амелина отвезли в „Москву“, где он и остается до сих пор. За всё это время руководство МОСХа и, в частности, т. Дурус не принял никаких шагов ни для культурного обслуживания, ни для материальной помощи г-ну Амелину. <...> Г-н Амелин неоднократно обращался в МОСХ с рядом просьб: 1) посещение театра, 2) посещение конгресса архитекторов, в котором принимали участие скандинавские архитекторы, лично знакомые с гр. Амелиным, 3) разрешение на зарисовку видов Москвы, 4) данные о жизни советских художников (работа с молодежью, фото продукция и т. д.), но ни одна из просьб не была удовлетворена. По просьбе МОСХ представитель шведской компартии при Коминтерне предоставил в распоряжение МОСХ переводчика, которому пришлось, хотя и сам он недостаточно знает Москву, принять, по мере возможности, на себя всю организацию культурного обслуживания

Амелина.

Руководство МОСХ претендует постфактум, будто бы их неправильно поняли и гр. Амелин должен был бы приехать только после выставки, когда он мог бы жить на средства, полученные от продажи картин. Гр. Амелин заявил, что, как бы то ни было, раз он здесь, то не может уехать ничего не сделав, и просит ему помочь, дать ему хоть какую-нибудь сумму займа, до продажи картин, и предоставить более доступную по цене комнату (в «Москве» после 15-дневного проживания стоимость комнаты повышается вдвое). Комнату МОСХ достал, но в таком состоянии, что стыдно было показать гр. Амелину. Деньги же (взаимообразно) в МОСХ приходилось буквально выжимать, притом крайне мизерными суммами. Был случай, когда переводчик должен был продать свой костюм, чтобы спасти ситуацию. Ввиду задержек с оплатой комнаты гр. Амелину, во избежание нареканий со стороны администрации гостиницы, приходилось пробираться черным ходом...

В довершение всего — когда гр. Амелин попросил ускорить организацию выставки — выяснилось, что МОСХ вообще не уполномочен устраивать выставки. Не имеет МОСХ, следовательно и права приглашать в СССР для устройства выставки иностранных художников, это может делать только Комитет по делам искусств при СНК СССР. Картины гр. Амелина прибыли в СССР 7 июня, в Москву 23 июня, 29 июня они были получены МОСХ из таможни. Наконец, 2 июля из музея был вызван эксперт для определения целесообразности устройство выставки, только после этого будет подана в Комитет по делам искусств докладная записка, с просьбой разрешить выставку. Из всего вышеизложенного очевидно, с какой безответственностью велась МОСХом переписка с гр. Амелиным и приглашение его. Обращая на это ваше внимание, мы думаем, что впредь, во избежание недоразумений и дискредитации Советского Союза, такие важные дела, как переписка и приглашение иностранных художников, должны быть переданы более соответствующим организациям»[32](#).

Выставка открылась 15 августа 1937 года в ГМНЗИ. Амелин вернулся в Швецию фактически за месяц до этого, но охотно давал интервью шведской прессе. Для советских культурных деятелей интервью иностранных визитеров по возвращении домой были

важным источником информации и инструментом влияния на общественное мнение за рубежом, поэтому Отдел печати ВОКС их отслеживал и собирал. Благодаря этому мы знаем, что 15 июля 1937 года в газете «Социалдемократ» вышло интервью Амелина под броским заголовком «Огромный интерес к искусству».

*«В Советском Союзе огромный интерес к искусству — говорит художник Альбин Амелин — который только что вернулся из Москвы, где он вел подготовку выставки его картин открывающейся осенью с. г. Уже в школе детям дают художественное воспитание и умение разбираться в искусстве и понимать его. Через несколько лет советский зритель безусловно лучше всех будет разбираться в искусстве. Русские художники, пожалуй, живут лучше, чем шведские, и власти всячески их поощряют и идут им навстречу. Как пример, я могу упомянуть что, если речь идет о представлении проекте проекта для украшения и оформление какой-нибудь выставки и т. п. — в Советском Союзе часто проводятся различные юбилеи — то художникам дают полное содержание, обеспечивают материалом и т. д., пока они заняты разработкой своего проекта. Я подружился со многими из моих советских коллег, и особое впечатление произвела на меня их честность. Как пример этому, я могу упомянуть, что у меня спросили высказать мое впечатление о современной советской живописи и, поскольку она на меня особо впечатления не произвела, то я высказался откровенно. С улыбкой мне ответили следующее: мы рады слышать честное мнение в отличие от всех фраз вежливости.*

*Современное советское искусство имеет свои слабости и оно, к сожалению, отстает от тех огромных успехов, которые Союз имеет в других областях. Производство советских художников совсем не имеет тот агитационной стиль, который здесь принято думать, что оно имеет. Художники там изображают цветы, дома и вообще, что вздумается. Но не нужно сомневаться в будущем советского искусства, так как, имея такие возможности, и окружены*

*такой заботой, коллеги в СССР безусловно добьются действительно успеха.*

*— Вы получили какое-нибудь вдохновение для работы от поездки в Москву?*

*Баски из Бильбао играли в футбол в Москве и, когда матч начался над полем, вдруг появилась целая масса самолетов, с которых сбрасывали красные розы и другие цветы. Баски были удивлены и тронуты, потому что они привыкли, что у них на родине с аэропланов сбрасывают совершенно другие вещи. Это была захватывающее зрелище, и как только у меня будет время, я постараюсь его воспроизвести в красках[44].*

*Я надеюсь в скором времени получить возможность снова поехать в Москву — кончает художник, так как этот город с точки зрения художника имеет большую ценность»33.*

*Художник остался доволен и тем, как прошла его выставка, публикациями, которые о ней вышли[45].*

*Политическая важность поддержания хороших отношений с Амелиным была тем выше, что часть его работ носила антифашистский характер, а антифашизм был публично декларируемой официальной советской политикой. Именно так — как «виднейшего антифашистского художника Швеции» его описывают в официальной корреспонденции (например, в ходатайствах о покупке его картин в Комитет по делам искусств при СНК СССР) и в газетных публикациях. При этом вопрос о покупке картин Амелина назывался «решением, имеющим крупное политическое значение»34.*

Еще до первого приезда Амелина в СССР и до проведения его выставки организаторам было понятно, что какие-то из его работ будут куплены для советских собраний. Это была стандартная практика: с каждой персональной выставки зарубежного художника покупали от 2 до 4 экспонатов, а со сборных выставок — до 40 работ, преимущественно графику, по одному произведению от участника. Так, например, производилась закупка экспонатов финской выставки 1934 года и бельгийской выставки 1937 года.

Решение о покупке всегда было политическим, его принимало высшее руководство культурных институций, а не искусствоведы. При проведении международных выставок произведения приобретали не для того, чтобы усилить или разнообразить коллекции советских музеев, расширить представление об искусстве той или иной страны, а с целью произвести благоприятное впечатление на зарубежных художников и институции, дать им еще один повод комплиментарно отзываться о Советском Союзе в прессе. Приобретенные на этих выставках работы десятилетиями оставались в музейных хранилищах, их не выставляли, не публиковали и не изучали. Так, графические произведения финских художников с выставки 1934 года попали сначала в собрание Государственного музея нового западного искусства, а затем — после раздела его коллекций — в Пушкинский музей и в итоге ни разу не выставлялись. Так продолжалось в 1950-е и далее: известно, что все произведения для новых выставок мексиканских художников в СССР были полностью привозными. На них никогда не использовали «местные» экспонаты, которые в разное время были получены (и благополучно приняты!) в дар и хранились в коллекции Пушкинского музея. В случае Амелина Дурус подал в закупочную комиссию Всесоюзного комитета по делам искусств запрос на покупку четырех его произведений: «Цивилизация генерала Франко» (6000 руб.), «Женщины у окна» (5000 руб.), «Заход солнца» (2000 руб.) и «Спящий мальчик» (400 руб.), но, судя по всему, были куплены только три из них: два больших холста «Цивилизация генерала Франко» (1936) и «Женщины у окна» (1936), и литография «Спящий мальчик» (1936)[\[46\]](#).

То, что какие-то картины ему удастся продать, было понятно и самому Амелину — еще в марте 1937-го, задолго до его визита и выставки, ему разъяснили все практические особенности этого процесса в СССР. Дурус писал: «Оплата проданных картин производится в советской валюте. При этом художники, работы которых у нас проданы, получают возможность сюда приехать и израсходовать на месте полученную сумму. Проданы будут, конечно, только те картины, продать которые Вы совершенно определенно согласитесь. Сумму, полученную от продажи картин, мы положим в сберегательную кассу и будем очень рады видеть Вас здесь нашим

гостем»<sup>35</sup>. Подобная схема оплаты была в СССР единственно возможной в то время: в стране действовала государственная монополия на торговлю валютой, с января 1937 году право покупать и продавать валюту было только у Госбанка СССР, другим организациям и тем более частным лицам это было запрещено под угрозой ареста. Интересно, что во внутренней переписке ситуацию с невозможностью выплаты гонорара художнику не в рублях, выдавали за желание самого художника: «Амелин хотел бы деньги, полученные от продажи его картин, израсходовать в Москве и с уверенностью рассчитывает на то, чтобы опять приехать сюда; он был бы очень оскорблен, если бы мы были не в состоянии это осуществить»<sup>36</sup>.



**Альбин Амелин. Две женщины у окна. 1936.**

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

Таким образом, художник с самого начала был «обречен» приехать

в Советский Союз во второй раз. И раз ситуация складывалась именно так, у него на эту поездку были далекоидущие и вполне конкретные планы. Он дал интервью шведской коммунистической газете «Ню даг» — под заголовком «Амелин снова едет в СССР. Намерен отображать соц. строительство». В нем он рассказывал, что собирается сначала поехать в Москву, а затем на побережье Черного моря и что ему бы хотелось «отобразить работу и строительство в СССР». Также он надеялся, что в этот раз организацией его визита займутся профессионалы и путешествие будет комфортнее и плодотворнее предыдущего<sup>37</sup>.

Однако все пошло не по плану. В отчете Заведующего I Западным отделом ВОКС Хейфеца, направленного представителю ВОКС в Швеции Смирнову 8 января 1939 об этом рассказано так: «пребывание Амелина в Москве в общем прошло хорошо, хотя мы имели трудности с оформлением разрешения на работу, которые, несомненно, не прошли мимо внимания Амелина. Мы должны были оказать ему в поездке на юг, ибо разрешение на работу в Ялте не могло быть получено. Мы объяснили Амелину, что работа на черноморском побережье связана с большими трудностями (пограничная зона), кроме того, им неудачно выбрано время года (холода и т. д.). В Москве Амелин зарисовывал Театральную площадь, стахановцев и стахановок Метростроя и завода им. Сталина. Амелин посетил несколько музеев, театры, заводы, другие предприятия. От поездки в колхоз Амелин из-за холода отказался. <...> Следует указать, что внешнее спокойствие Амелина часто не способствует близкому сближению с Амелиным. ... Несомненно, что Амелин хорошо относится к Советскому Союзу, но вместе с тем нельзя не отметить его политическую отсталость даже в вопросах его специальности. У него своеобразный, свойственно мелкой буржуазии, взгляд на искусство, на живопись, от которого он с большим трудом, после длительных бесед отказывается»<sup>38</sup>.

Неудачей окончилась и попытка обойти преграды таможенного управления и каким-то образом вывезти деньги в Швецию. В декабре 1938 года ВОКС обратился с прошением в Главное таможенное управление «разрешить художнику Амелину вывоз в Швецию одной меховой женской шубы, для его жены и освободить его от уплаты пошлины за вывоз»<sup>39</sup>, на что получил лаконичный ответ Управления:

«Ввиду того, что вывоз мехов и меховых изделий из СССР запрещен, Главное таможенное управление не находит возможным выдать разрешение на беспошлинный вывоз (или даже с оплатой пошлины) одной меховой беличьей шубы гр-ну А. Амелин<sup>40</sup>.

Первой дипломатические отношения с Японией установила Дальневосточная республика (ДВР), существовавшая с апреля 1920 года по ноябрь 1922 года. 15 ноября 1922 года Дальневосточная республика вошла в состав РСФСР как Дальневосточная область.

30 декабря 1922 года Первым Всесоюзным съездом Советов был утвержден документ об основании нового государства, который подписали делегаты от четырех республик: Российской Советской Федеративной Социалистической Республики (РСФСР), Украинской Советской Социалистической Республики (УССР), Белорусской Советской Социалистической Республики (БССР) и Закавказской Советской Федеративной Социалистической Республики (ЗСФСР).

Мы оставляем за рамками настоящей книги обширную тему коммуникации ГМНЗИ и объединения «Всекохудожник» с международными институциями (не только японскими). Отношения ГМНЗИ с заграничными культурными организациями и художниками начали изучать еще в конце 1970-х (см., например, «К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922—1939)» / Авт.-сост. Н. В. Яворская; под ред. И. Е. Даниловой. М., 1978), про международные контакты «Всекохудожника», напротив, известно и написано очень мало, они упоминаются лишь в справочной литературе (например: Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алёшина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987).

Содержание художественной продукции — кино-, фотоматериалов, произведений изобразительного искусства — утверждалось Главреперткомом. Отчитываясь о работе сектора художественной

культуры перед комиссией ЦК ВКП (б), заведующий С. М. Богомазов отмечал изменения, произошедшие в 1928–1929 годах: если раньше фотосекция рассылала высокохудожественные снимки «без политической установки», то с 1930 года по его словам «мы вместо балерины посылаем женщину-работницу, вместо левитанского пейзажа — пейзаж индустриализации». Именно так, «с политической установкой» подбирались экспонаты на большую выставку «Искусство Советского Союза» — 150 холстов, 100 листов графики, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства — показанную в Норвегии, Швеции, Германии в 1930 году. Везде она вызывала интерес и множество откликов в прессе.

ВОКС стало правопреемником и продолжателем дела Комиссии заграничной помощи и Объединенного бюро информации, одной из основных функций которых была политическая пропаганда. Для ВОКС сущность программы работы осталась той же. Согласно О. Д. Каменевой, первой председателнице Правления ВОКС, задача состояла в том, чтобы «Охватить и выпукло показать за границей генеральную линию советской культуры во всем ее объеме, во всех разрезах». ВОКС. Факты и цифры. М., 1930. С. 5.

7 и 8 апреля 1936 года состоялась «конференция латышских советских художников», на которой главным спикером был А. Дурус с докладом «О социалистическом реализме, против формализма и грубого натурализма». 11 апреля избранное на конференции бюро латышских художников утвердило резолюцию, в которой указывалось, что «в дальнейшей работе все латышские художники должны руководствоваться указаниями об освобождении от влияния грубого формализма и натурализма в искусстве, данными центральным органом газетой «Правда». Государственный архив Латвии. — Ф. 1339. — Оп. 1. — Д. 201. — Л. 31–31, 35–39. См.: Шалда В. Латышские художники в Москве (20–30-е годы XX века) // Россия и Балтия. Том. 4. Человек в истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. С. 178–199.

В районы индустриального и колхозного строительства в порядке

«ликвидации отставания всего изофронта от общего фронта борьбы за социализм» в эти годы были командированы 116 художников. В апреле 1931 года Межведомственная комиссия при секторе искусств Главного управления по делам художественной литературы и искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР выработала основные задачи таких командировок: кроме создания тематических произведений

С 1928 года — Ассоциация художников революции (АХР)

Тогда же художники создали Латышскую трудовую художественную коммуну. Председателем коммуны стал Александр Древин, секретарем — Карл Вейдеман.

См.: *Шалда В.* Латышские художники в Москве (20–30-е годы XX века) // Россия и Балтия. Том. 4. Человек в истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. С. 178–199. В Москве выставки проходили в Центральном московском латышском рабочем клубе имени Петериса Стучки (1922–1937, Страстной бульвар, д. 8). В 1934 году в клубе прошла персональная выставка Артура Рудзита, в 1935-м — Карла Вейдемана, в 1936-м — Вольдемара Андерсона, в 1937-м — Вильгельма Якуба.

Вильгельм Якуб был членом Президиума МБРХ и в 1933–1935 годах активно принимал участие в работе объединения.

См. например: «За пролетарское искусство», «Рабис», «Бригада художников». Кроме того, статьи о Клубе и художниках его объединения публиковали литературные журналы, связанные с МБРЛ и МОРП — «Вестник иностранной литературы» (1928–1932), «Литература мировой революции» (1931–1932), «Интернациональная литература» (1933–1935). С 1928 по 1935 год в этих изданиях были воспроизведены около 380 работ 97 авторов из Америки, Европы и Азии. *Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор. С. 614.

*Анатшева И. А.* Роль Всесоюзного общества культурной связи с

заграницей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939 гг. С. 109.

Дурус — «латинизированная» венгерская фамилия Кемень. «Dugus» на латыни и «kemény» на венгерском означает одно и то же — «крепкий, твердый». Альфред Дурус (Кемень) (1895–1945) — венгерский публицист, литературный и художественный критик. В 1920-е годы он эмигрировал в Германию, где в 1923 году вступил в Коммунистическую партию, а в 1934 году — из Германии в СССР. В 1935–1936 годах он был ответственным секретарем МБРХ, в 1936–1937-м — представителем иностранной комиссии МОССХа.

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 118.

Заявление Даниловой (Андерсон) Э.В. // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. П-46716. — Л. 48. 21734 (П-22961, дело В. Андерсона). См.: Шафранская Э. Бутовский полигон vs Нукусский музей имени И. В. Савицкого. Согласно Госкаталогу, в настоящий момент произведения Андерсона «Сыроваренный завод» (1929), «Детский сад в Самарканде» (1932) находятся в собрании Государственного центрального музея современной истории России, портрет землекопа Сангатулла Сейфудинова (1932–1936) — в Екатеринбургском художественном музее, плакаты его авторства — в Самарском областном художественном музее («Весь мир охвачен пламенем борьбы угнетенных народов», 1931) и в Вологодском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике («Под боевым знаменем профинтерна на борьбу с капиталом и его агентурой», 1930-е).

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 120.

С июля 1937-го по ноябрь 1938-го нарком внутренних дел Н. И. Ежов подписал семь оперативных приказов, инициировав репрессии по «немецкой» (№ 00439 от 25 июля 1937), «польской» (№ 00485 от 11 августа 1937), «хабенской» (№ 00593 от 20 сентября 1937), «латышской» (№ 49990 от 30 ноября 1937), «иранской» (№ 202 от 29 января 1938), «афганской» (№ 226 от 16 февраля 1938) и «греческой» (№ 50215 от 11 декабря 1937) операциям.

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 120.

Иностранная секция (комиссия) МОССХ с 1936 по 1938 год продолжала деятельность расформированного Международного бюро революционных художников.

*Анатшева И. А.* Роль Всесоюзного общества культурной связи с заграницей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939. С. 30.

*Кузьмин М. С.* Деятельность партии и Советского государства по развитию международных научных и культурных связей СССР (1917–1932). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. С. 31

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1. — Д. 51. — Л. 29.

Нина Яворская в книге «История Государственного музея нового западного искусства 1918–1948» упоминает, что в коллекцию ГМНЗИ, кроме перечисленных работ, были дополнительно приобретены одна темпера, один рисунок тушью и две литографии. См.: *Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: РИП-холдинг ГМИИ, 2012. С. 315. В настоящее время произведения «Две женщины у окна» и «Цивилизация генерала Франко» хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, а литография «Спящий ребенок» — в собрании ГМИИ им. Пушкина.

Голубев А. Взгляд на землю обетованную: из истории советской культурной дипломатии 1920–30-х годов. М.: Институт российской истории РАН, 2004. С. 104–105.

А. Дурус в переписке упоминает заметки об Амелине в «Литературной газете» и «Советском искусстве» и Prager presse — газете, выходившей на немецком языке в Праге (1921–1939). А. Дурус в переписке упоминает заметки об Амелине в «Литературной газете» и «Советском искусстве» и Prager presse — газете, выходившей на немецком языке в Праге (1921–1939).

СССР на путях культурной смычки с заграницей // Советское искусство, 1928, № 4, С. 69.

Альбину Амелину удалось побывать на одном из матчей турне сборной Басконии по СССР в 1937 году. Всего баски сыграли в Советском Союзе девять матчей, четыре из которых — в Москве. Матчи в Москве проходили на стадионе «Динамо» 24 и 27 июня, 5 и 8 июля. Первым соперником басков стал московский «Локомотив», впервые в своей истории игравший с международной командой. В связи с этой игрой поднялся ажиотаж: на билеты было подано около 1 млн заявок, всего же на матче, по заверениям прессы того времени, присутствовало 90 тысяч зрителей — максимум, который смог вместить стадион. Газета «Красный спорт» неизменно отводила новостям о зарубежных гостях первые полосы, а 25 июня опубликовала на первой странице статью «С борта самолета», где рассказывалось о событии, очень тронувшем Амелина: цветах, сброшенных на футболистов с самолета, который пилотировал летчик Павел Блинов. «До земли остается 500, 300, 200 метров. Летчик поднял руку и огромный букет из пионов, фиалок и гвоздик полетел вниз. Стремительное падение цветов задержал раскрывшийся парашют, на белом шелковом куполе которого написано: „Физкультурный привет сынам героической Испании. Футболистам Страны Басков от газеты «Красный спорт» и агитэскадрильи им. Максима Горького“. Парашют с букетом цветов упал, цветы были вручены капитану команды Регейро». Лебедев П. С борта самолета //

Красный спорт, 25 июня 1937, № 87 (470). С. 1.

Выставка картин латышского художника Вольдемара Андерсона. С. 6.

*Назарова Е. Л.* Латыши в советской России / СССР с 1917 до конца 1920-х годов. Смена идеологических ориентиров // Россия и Латвия в потоке истории, 2-я половина XIX — 1-я половина XX в. Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2015. С. 204.

См. например: РГАЛИ. — Ф. 681. — Оп. 1. — Ед. хр. 2941. (ВХУТЕМАС. ВХУТЕИН. Дело Якуба В. К); РГАЛИ. — Ф. 681. — Оп. 1. — Ед. хр. 1029 (ВХУТЕМАС. ВХУТЕИН. Дело Ирбита П. Я.).

Из истории художественной жизни СССР: интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. С. 161.

РГАЛИ. — Ф. 2943. — Оп. 1. — Д. 156. — Л. 3.

Показания обвиняемого Древина А. Д. // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 43633 (П-44925). — Л. 26. Цит. по: *Шафранская Э.* Бутовский полигон vs Нукусский музей имени И. В. Савицкого // Знамя, 2021, № 7.  
<https://magazines.gorky.media/znamia/2021/7/butovskij-poligon-vs-nukusskij-muzej-imeni-i-v-saviczkogo.html>, дата обращения 15.01.2022.

*Тиханова В. А.* «...за отсутствием состава преступления...» // Панорама искусств. Выпуск 13. М.: Советский художник, 1990. Стр. 6–30; следственные дела хранятся в ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 28179 (П-29376, дело В. Якуба), д. 21734 (П-22961, дело В. Андерсона), д. 24459 (П-25677, дело Г. Клуциса), д. 43633 (П-44925, дело А. Древина)

ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 24773 (П-25983, дело П. Ирбита).

Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга Памяти жертв политических репрессий. Выпуск 8. М.: Издательство «Альзо», 2004 С. 275–277. См. также упоминания художников в других томах издания «Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга Памяти жертв политических репрессий»:

В. Андерсон (вып. 2, с. 63), П. Ирбит (вып. 2, с. 172), Я. Калнынь (вып. 3, с. 89), К. Вейдеман (вып. 2, с. 110), В. Якуб (вып. 3, с. 262); А. Берзин (вып. 1, с. 58).

Выставка картин латышского художника Вольдемара Андерсона. С. 10.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 1.

РГАЛИ. — Ф. 672. — Оп. 1. — Д. 979. — Л. 1–2.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 21–26.

*Lidén Elisabeth. Albin Amelin. Stockholm, 1975. С. 96.*

Жалоба Э. К. Балодэ, жены В. К. Якуба // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. П-29376. — Л. 97; Д. 28179 (П-29376, дело В. Якуба).

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря 1939 года.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря 1939 года.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. — Л. 18–19.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 1–2. 16 сентября 1937 года — Иностранная комиссия МОССХ — Платону Михайловичу Керженцеву, Комитет по делам искусств при СНК СССР.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 11.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря

1939 года.

*Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор // Литературное наследство. Т. 8. Из истории Международного объединения революционных писателей. М.: Наука, 1969. С. 610.

*Кларк К.* Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 50.

СССР на путях культурной смычки с заграницей // Советское искусство, 1928, № 4, С. 71–72.

Приезд в СССР художника Гартфильда // За пролетарское искусство. 1931. № 8. С. 30.; Художник германской революции // Советское искусство. № 37, 1931. С. 2.; *Эйхенгольц Е.* Художник-боец // Смена. № 27. 30 сентября 1931. С. 16.

Бригада художников. 1931. № 4. С. 25.

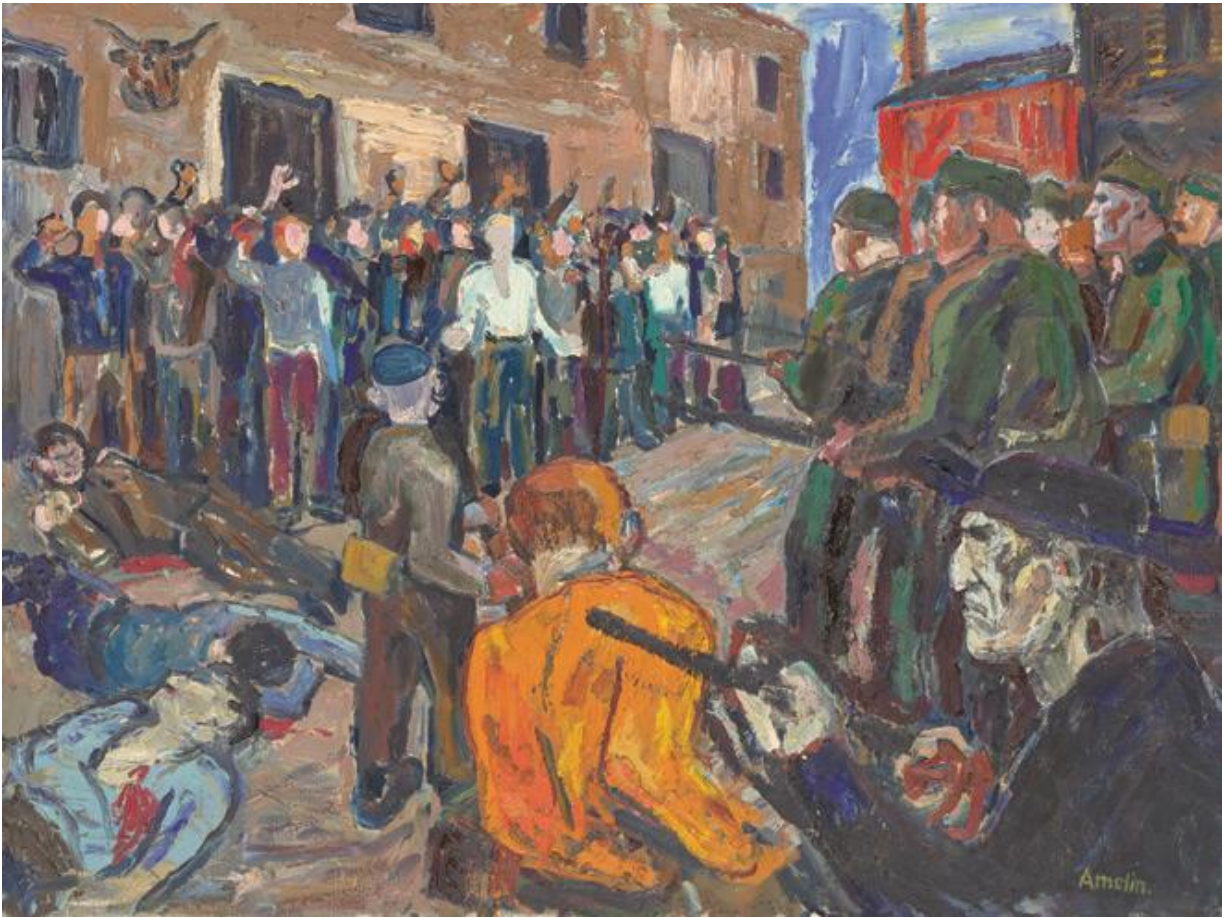
*Gough M.* Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda // New German Critique. № 107. Dada and Photomontage across Borders. 2009. P. 139.

*Handel-Bajema Ramona.* Art across Borders: Japanese Artists in the United States, 1895–1955. Dissertation for the degree for Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. New York: Columbia University, 2012. P. 238.

*Кронман Е.* Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11. С. 1.

*Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор. С. 612.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом // Творчество 1934, № 6. С. 2.



**Альбин Амелин. Цивилизация генерала Франко. 1936.** Фото: П. С. Демидов. ©  
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

СССР — ЯПОНИЯ

До начала работы ВОКС в декабре 1925 года в Советской России и позже в СССР не существовало организации, осуществлявшей системный контроль международного обмена выставками. На практике это означало возможности для индивидуальной инициативы, негосударственных, даже личных контактов и связей.

Самой первой в Японии в 1920 году была показана выставка, организованная футуристами Давидом Бурлюком и Виктором Пальмовым. Она прошла в трех городах: Токио, Осаке и Киото. Немного позже состоялись персональные выставки Константина Костенко (1925) и Авакима Миганаджяна (1926). Проект Бурлюка и Пальмова принято выносить за скобки: он состоялся за несколько лет до установления советско-японских дипломатических отношений и был каким угодно, но только не советским. Тем не менее поскольку «Первая выставка русской живописи в Японии» (Токио, 1920) все же была самым первым контактом японского зрителя с искусством послереволюционной «новой России», на ней стоит остановиться подробнее.

Летом 1919 года «отец русского футуризма», поэт и художник Давид Бурлюк, оказался — вместе со своей большой семьей<sup>[47]</sup> — во Владивостоке. Со свойственной ему энергичностью он быстро наладил связи на новом месте — с членами литературно-художественного объединения «Творчество». Среди учредителей «Творчества» был давний, еще московский, знакомый Бурлюка, поэт и литератор Николай Асеев<sup>[48]</sup>. Он описывал Бурлюка так: «Широченные жесткого сукна штаны, цветной жилет, одноглазка в недостающем глазу и — фигура фавна, столпа, отца русского футуризма, вырастает в землю от неожиданной встречи <...> Он был похож на дрессированного рабочего слона в стеклянной торговле... давит, толкает, крушит и разрушает все полочки с художественными восторгами... Он устраивал выставки, издавал книги, гремел и громил мещан и пассаистов»<sup>[49]</sup>. Эту экстравагантную в своих проявлениях энергию Бурлюк во время жизни во Владивостоке направлял и на поиск возможности покинуть советскую Россию — художник хотел уехать в США. На этом пути Япония была для него интересным, но не конечным пунктом назначения.

Итак, 29 сентября 1920 года Бурлюк и художник-футурист Виктор

Пальмов<sup>[50]</sup> отплыли из Владивостока в Цуругу. С собой они везли 400 произведений 30 авторов для будущей японской выставки<sup>[51]</sup>. Первая выставка была открыта уже 12 октября в Токио, в помещении фармацевтической компании «Хоси-Сэйаку» (12–29 октября, 1920), затем — в Осаке (22–29 ноября, 1920) и Киото (5–11 декабря, 1920). Авторами почти половины выставленных работ были сами организаторы: Бурлюк (150) и Пальмов (58); присутствовали произведения и многих других художников — Владимира Бурлюка, Лидии Еленевской, Василия Каменского, Павла Любарского, Жана Плассе, Вацлава Фиалы, Казимира Малевича, Владимира Татлина (произведения двух последних были в личной коллекции Бурлюка).

В архиве Министерства иностранных дел Японии сохранились документы под общим названием «Прочие отчеты о поведении иностранных граждан, подлежащих наблюдению. Часть русских». Некоторые из этих отчетов целиком посвящены Бурлюку и Пальмову — это уникальный источник информации о самых первых днях художников в Японии. Сегодня остается лишь удивляться полноте сведений о художниках и скоростью, с которой японские власти их получали. Самый первый отчет для МИД Японии был составлен уже 1 октября — губернатор префектуры Фукуй направил его министру иностранных дел, начальнику токийского управления полиции и губернатору префектуры Осака.

«Относительно художников из России

Художник российского футуризма, россиянин,  
Виктор Н. Хальмов<sup>[52]</sup>, 33 года и одно другое лицо

Вышеназванные лица прибыли сегодня в порт Цуруга из Владивостока на судне „Хозан-мару“ с целью проведения картинных выставок в Токио и Осаке при помощи газет „Токио Ничиничи“, „Осака Майничи“ и др. и в 09 час. 58 мин. дня направились в Токио на поезде. При этом начальник политического отдела региона Восточного Владивостока Цунэо Мацудайра направил письмо в адрес полицейского участка Цуруга с просьбой оказать им помощь. В связи с этим русский сотрудник участка Катариский поручил одному русскому негласное их изучение. Судя по его результату, было установлено, что они являются художниками, принадлежащими к группе футуристов, действующих в последнее время в Никольске, Хабаровске и других сибирских регионах. Они не сомнительные личности, но по меньшей мере не являются желанными, так как литературные и другие произведения футуристов пользуются большой поддержкой экстремистов. Причем они могут быть авангардом революции в России, расшатывают основу здоровой культуры своими непонятными произведениями и ухудшают ее. В частности, могут способствовать усилению негативного влияния интеллигентных полузнаек, поэтому рассматриваются как подлежащие обращению на них особого внимания, о чем докладываю»<sup>1</sup>.

После того как художников сочли «подлежащими обращению на них особого внимания», отчеты об их жизни, деятельности и перемещениях во время выставки в Токио стали поступать в МИД примерно каждые три дня. Ниже приведены отчеты, направленные в министерство с 11 октября по 1 ноября 1920 года.

«Секретный отчет № 426 от 4 октября 1920 г.

*О прибытии художников российского футуризма в Токио*

*Художники российского футуризма*

*Давид Давидович Бурлюк, 40 лет*

*Виктор Никандрович Хальмов, 45 лет*

*Вышеупомянутые лица 2-го числа сего месяца в 8 часов 15 минут прибыли в Токио из Цуруги железной дорогой и остановились в „Токио Стейшн Хотел“. На другой день, 3 октября, покинули этот отель и переселились к русскому художнику Ильину по адресу: Мотомура-тё района Азабу.*

*Они приехали в Токио с целью, по их словам, рисовать пейзажи Японии и устроить выставку при содействии Хирокичи Оотакэ[53], работавшего корреспондентом газеты „Токио Ничиничи“ во Владивостоке, и привезти около 300 своих футуристических картин для показа японским зрителям. Было запланировано провести выставку в здании газеты „Токио Ничиничи“ в течение нескольких дней. Однако руководство газетного издательства не разрешило им использовать помещение так долго. Поэтому работник издательства, некий Исида, обратился к г-ну Хоси, президенту фармацевтической компании „Хоси Сэяку“ по адресу: Минамидэмма-тё 3–22 района Кёбаси и получил разрешение на проведение выставки в одном из помещений, расположенном на 7 этаже здания этой компании в течение двух недель.*

*Срок проведения выставки пока не уточнен, так как необходимо готовить рамы картин, но выставка должна будет открыта около 10 числа этого месяца.*

*По неуточненным сведениям, они оба носят крупную сумму денег с собой, поэтому следует следить за ними и в дальнейшем»[2](#).*

«Секретный отчет № 491 от 11 октября 1920 г.

*Касательно выставки художников российского футуризма*

*Оба художника российского футуризма, Бурлюк и Пальмов, проживающие у Ильина по адресу: 144 Мотомура-тё района Адзабу, — как сообщено в отчете от 5.10.20 г., будучи футуристическими художниками, являются и футуристическими писателями. Первый из них пишет свои статьи в „Голосе Родины“, а второй — в „Дальневосточном обозрении“. На этот раз они приехали в Японию с целью посещения ряда выставок, открываемых в осенний художественный сезон, а также проведения своей собственной выставки в Японии. При этом им предлагает помогать корреспондент газеты „Токио Ничиничи“ во Владивостоке Хирокичи Оотакэ, с которым они познакомились в Литературной Ассоциации во Владивостоке. Художники обращались к нему за советами и получив поддержку с его стороны, намерены остаться в Японии на 3–4 недели. При этом ими привезены, кроме собственных работ, произведения известных петербургских и московских художников (не только футуристических), в общей сложности более чем 500 картин. Для проведения выставки Хирокичи Оотакэ и Кэнъичиро Оно обеспечивают безвозмездное использование помещения компании «Хоси Сэйяку». В настоящее время ведут подготовку к выставке, которая будет проводиться с 14 по 26 число сего месяца. Вход на выставку бесплатный, но за ее буклет будут брать определенную сумму для возмещения расходов на его печать.*

*Сейдзи Того и его группа, видимо, японские футуристы из „Общества художественной революции“, узнав из прессы о приезде российских футуристов, предложили оказать помощь в открытии выставки для более широкого ознакомления с работами футуристической школы и ныне вроде печатают уличные листовки под заглавием „Выставка картин российского футуризма“»[3](#).*

«Секретный отчет № 513 от 13 октября 1920 г.

*Касательно выставки художников российского футуризма, проживающих у россиянина Ильина по адресу: 144 Мотомуратё района Адзабу, художника Виктора Никандровича Пальмова 1888 г. р., художника Давида Давидовича Бурлюка 1882 г. р.*

*Вышеуказанные лица, как уже сообщалось, готовятся к проведению выставки в здании „Хоси Сэйяку“ в Минамидэмма-тё района Кёбаси. О них рассказывает один русский гражданин, проживающий в Токио, как ниже приведено:*

*Бурлюк, являющийся евреем, принял участие в походе чешской армии на восток для пропаганды экстремистской идеи. Когда была проведена выставка экстремистов в Сибири, его избили и вышибли левый глаз. Чтобы скрыть то, что он — экстремист, он называет себя художником, и под эгидой чешской армии неоднократно устраивал пропагандистские выставки экстремизма. О чешской армии ходят всяческие слухи, и она действительно помогает тайным посланцам экстремистской группы и допускает их проезд из Москвы во Владивосток и обратно. Бурлюк имеет тесные связи с экстремистскими организациями и их газетной редакцией. Несколько месяцев назад он устроил выставку в одном из клубов, служащих притоном экстремистам во Владивостоке, но выставка кончилась совсем неудачно. На этот раз он приехал в Японию для проведения выставки, но фактически имеет целью распространить идею своей группы, поэтому подлежит строжайшей предосторожности.*

*Пальмов — член Владивостокского общества цивилизации бедноты, организованного экстремистами, и одним из корреспондентов их организации «Творчество», что также требует обращения на него внимания. И так далее»[4](#).*

«Секретный отчет № 539 от 18 октября 1920 г.

*Касательно тех, кто помогает художникам российского футуризма*

*Давиду Давидовичу Бурлюку*

*Виктору Никандровичу Пальмову*

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Художники японского футуризма Сейдзи Того по адресу: Токийская область, Эбарегун, Камата 447, и Сьючиро Яманака по адресу: район Янака, нака-нэгиси 16, от имени Футуристического общества художественной революции обратились с предложением содействия в организации выставки, но член организационной комиссии выставки Хирокичи Оотакэ отказал им в помощи ввиду их сомнительной честности. Тогда они предложили устроить приветственный ужин и назначили время в ресторане европейского типа „Коносу“ на улице Минамидэнматё Кёбаси. Однако они не только не приехали в ресторан, но и не появились в зале выставки и не дали связаться<sup>[54]</sup>. Помощь предложили и другой футурист (Гё Фумон по псевдониму) по адресу: 46 Комагомэ-Сэндаги-тё района Хонго, в доме Тоичи Киносита, и его четыре товарища. Они организовали где-то в сентябре „Футуристическое художественное общество“ и, узнав в газете об открытии выставки Пальмова и др., обратились к организаторам выставки. С разрешения последних они по очереди ежедневно приезжают в выставочный зал и занимаются приемными и другими делами.*

*Хозяин компании „Хоси Сэйяку“ намерен создать наилучшие условия для проживания двух художников и тем самым возвратит их по возможности скорее на родину. В связи с этим компания обеспечивает их питанием, а художники решили ночевать в этом здании с 15 числа»<sup>5</sup>.*

«Секретный отчет № 574 от 26 октября 1920  
*Касательно художников российского футуризма*  
*Давида Давидовича Бурлюка*  
*Виктора Никандровича Пальмова*

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Газета пишет об открытии выставки, и всё больше зрителей посещают выставку. Так в последнее время ежедневно число зрителей достигает в среднем 600 человек. Хотя вход на выставку бесплатен, но объем продажи буклетов выставки ценой в 30 сэн доходит до 60 йен<sup>[55]</sup> в день, что с избытком обеспечивает их жизнь, и русские художники этим очень довольны. Добровольно им помогают, кроме хозяина компании „Хоси Сэйяку“ Хадзиме Хоси, работник редакции газеты „Токио Ничиничи“ Хирокичи Оотакэ, работник „Хоси Сэйяку“ Рюси Сэкигучи, футуристический художник Гё Фумон, студент медицинской школы Сьючиро Киносита, студент школы французского языка „Канда Атэнэ-франсэ“ Судзу Оонуки, а также русские художники Недашковский<sup>[56]</sup> и Щербаков<sup>[57]</sup>, которые порой посещают выставку. Помогаящие думают, что благополучная нынешняя ситуация продолжится недолго, поэтому желательно, пока взаимная симпатия не испортится, закончить выставку и пораньше возвратит художников на родину. Однако художники по окончанию нынешней выставки хотят совершить экскурсию по Хаконэ и Никко, а потом устроить еще одну выставку — теперь уже в Осаке. Поэтому Оотакэ придется попросить помощи у корреспондента «Осака Майничи» Кацудзи Фусэ, который в ближайшие дни приедет в Токио. Срок работы выставки продлили с 26 по 29 число»<sup>6</sup>.*

В одном из донесений есть интересное сообщение: «футурист Гё Фумон и его четыре товарища» предложили свою помощь и с разрешения организаторов «по очереди ежедневно приезжают в выставочный зал и занимаются приемными и другими делами».

Фумон Гё, основатель и глава общества японских футуристов

«Ассоциация футуристического искусства» (Miraiha Bijutsu Kyōkai) (1920), как и сама Ассоциация действительно взяли на себя значительную часть работы по организации выставки, включая обеспечение ее ежедневного функционирования, продажу буклетов и самих работ. И если с Фумоном Гё Бурлюка связывали скорее официальные отношения, то с Киноситой Сьючиро (которого упоминают как студента медицинской школы) он действительно сблизился, позднее они стали соавторами издания «Что такое футуризм? Отвечаю» (Miraiha towa? Kotaeru), представлявшего собой публикацию их публичной беседы на эту тему[58].

В предпоследний день выставки Бурлюк писал во Владивосток Вацлаву Фиале:

1920.28.X

Токио

*Дорогой Фиала!*

*Завтра последний срок выставки. Много посетителей.*

*Продажи умеренно. Ценить здесь надо в 2 раза выше Владивостока. Много художников. Высокий худож. вкус.*

*Это плантации г-на Геси, что дал нам помещение для выставки в Токио. Ваши картины в декабре — вышлю Вам.*

*Жму руку,*

*Давид Д. Бурлюк7.*

Цена произведений значительно разнилась — обычно в промежутке от 10 до 500 иен, но в некоторых случаях могла достигать и до 2000 иен8. Несмотря на упомянутую Бурлюком «умеренность продаж», на вырученные средства он смог купить билеты из Владивостока для своих многочисленных домочадцев, и следующие месяцы они прожили в Японии все вместе[59]. Николай Асеев в статье 1922 года «Первая советская выставка в Японии» писал, что в общей сложности в трех городах было продано картин на 25 000 иен9.

В 1921 году Пальмов вернулся в Россию, а Бурлюк продолжил организовывать выставки в Японии и участвовать в них. Он успел объездить значительную часть страны: побывал в Токио, Йокогаме,

Нагое, Киото, Осаке, Кобе, Кагосиме, Кумамото, Фукуоке. Свои произведения Бурлюк за два года показал на восемнадцати выставках, из которых одиннадцать организовал сам<sup>10</sup>.

На этом пути его ожидали не только успехи. Если «Первая выставка русской живописи в Японии» в Токио, Киото и Осаке была встречена с необычайным энтузиазмом, то выставка, которую художник организовал по возвращении с южных островов Ошима и Огасавара, подверглась критике. Непоследовательность Бурлюка, именовавшего себя «отцом русского футуризма» и организовавшего при этом совсем не футуристическую выставку «Природа и жизнь островов Огасавара — выставка картин русских экспрессионистов» вызвала в японских художественных кругах недоумение. Сам Бурлюк писал о своих путешествиях по стране и опыте организации выставок так: «„Войяжировать“ — быть наблюдателем бешеной борьбы за существование, которую в Японии ведет огромное большинство, страна покажется иной и ее жители другими, чем если самому явится участниками этой борьбы, причем надо сказать, что будучи лишенным языка, будучи чужестранцем, можешь принимать в ней участие лишь отчасти в качестве одного из слабейших. <...> Устраивая этой весной в Японии четыре выставки, мне пришлось иметь дело с так называемой „улицей“, и она не изменила моего мнения о известной добросердечности японцев, когда они у себя дома, когда они являются хозяевами... Никакая реклама, кроме сенсационной, не способна создать посещаемость выставки»<sup>11</sup>. Тем не менее интерес к работам и фигуре Бурлюка в целом вернулся после выставки в Кобе: тут художник получил положительные отзывы и престижный заказ на семейный портрет от господина Моримото Киёси, чиновника из Кобе, известного покровителя искусств.

В августе 1922 года семейство Бурлюков наконец добралось до Нью-Йорка и началась новая, американская, глава их истории.

Следующим из художников Советской России, работы которого увидела японская аудитория, был пейзажист Константин Костенко: выставка его работ прошла в Японии в 1925 году. К сожалению, про нее известно очень мало — только сам факт ее проведения<sup>[60]</sup>. Интересно, что на тот момент Костенко еще совсем недавно, в 1922 году, переехал в Петроград-Ленинград, но уже стал сотрудником

Русского музея, где в итоге проработал более тридцати лет (1923–1955). В это время он тяготел к стилю объединения московских и ленинградских художников «Жар-цвет»<sup>[61]</sup>, выдвигавших принцип «композиционного реализма на основе художественного мастерства». Как экспонент международных проектов он был на хорошем счету — известно, что в 1920-е годы Костенко неоднократно становился участником выставок советского искусства за рубежом, например выставки русского искусства в США (1924–1925), международной выставки художественной промышленности и декоративных искусств в Монце и Милане (1927), выставок советского искусства в Токио, Осаке, Нагое (1927), выставки «Графика и книжное искусство в СССР» в Амстердаме (1929).

Немного известно и о выставках Авагима Миганаджяна в октябре — ноябре 1926 года. Жизнь Авагима Миганаджяна, художника, выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества, до 1927 года была довольно размеренной и профессионально успешной (насколько это было возможно в годы революций и Гражданской войны). До революции 1917 в Москве у него была собственная школа-студия, он успешно развивал свой стиль, для которого был характерен интенсивный колорит, сказочно-экзотичные «восточные» сюжеты и стилистика персидской миниатюры. «Тут все реально в его картинах, но в то же время и все фантастично, ибо ни таких пейзажей, ни костюмов, ни построек мы не найдем нигде на реальном Востоке», — писал о нем в монографии 1916 года Николай Лаврский<sup>12</sup>. После революции Миганаджян некоторое время работал преподавателем художеств во ВХУТЕМАСе, был членом РАБИС<sup>[62]</sup> и Центральной комиссии по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ). Помимо литературно-художественного кружка «Триада», он, так же как и Константин Костенко, входил в объединение московских и ленинградских художников «Жар-цвет» (1923–1929), участвовал в пяти выставках и был активным членом «Московского салона»<sup>13</sup>.

О выставке Миганаджиана в Японии известно несколько фактов. С японской стороны ее организацией занималось японское турист-бюро при Министерстве железных дорог. В Токио площадкой для проведения было расположенное в здании «Ницибей-билдинг»<sup>14</sup>

помещение англо-японской компании «Шицунайша», известной своей работой в сфере дизайна и книгоиздания. На выставке, прошедшей с 20 по 30 октября, было показано 15 произведений художника, а также «несколько очень дорогих французских картин». В бюллетене ВОКС упоминалось, что выставка пользовалась популярностью у зрителей и что в ноябре ее показали в Осаке<sup>15</sup>. Однако представитель ВОКС в Японии Евгений Спальвин писал, что она привлекла внимание только представителей «чисто японской» школы. Он уточнял: широкая публика не посещала выставку, пресса о ней не писала (хотя бюллетень утверждает обратное), а однажды на выставку пришли сотрудники полиции, поскольку кто-то пустил слух, что работы Миганаджиана являются «красной пропагандой»<sup>16</sup>.

XI 193/42

# ИНФОРМАЦИОННЫЙ БЮЛЛЕТЕНЬ

ИЗДАНИЕ ВСЕСОЮЗНОГО ОБЩЕСТВА КУЛЬТСВЯЗИ С ЗАГРАНИЦЕЙ  
ВЫХОДИТ ЕЖЕНЕДЕЛЬНО  
на русском, французском, немецком и английском языках.

№ 22

Москва, Малая Никитская, 6.  
Телеф. № 1-82-11.

3—VI—1927

КУЛЬТУРНАЯ СВЯЗЬ С ЯПОНИЕЙ



Выставка картин советских художников в Токио.

Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. Обложка

Хотя сведений о самой выставке мало, печальная судьба художника

нам известна: через год, осенью 1927 года он был арестован и приговорен к 10 годам заключения по пункту 6 статьи 58 УК РСФСР — «за контрреволюционную деятельность». Художник отбывал наказание в Соловецком лагере особого назначения, в 1929–1931 годах выполнял декорации для Соловецкого театра<sup>[63]</sup>. Перед освобождением содержался в Повенце, где работал в музее Беломорско-Балтийского канала. Был досрочно освобожден в сентябре 1936 года и уехал в Саратов, так как въезд в Москву ему был воспрещен. В Саратове он устроился художником в Театр оперы и балета им. Чернышевского, где и проработал до своей смерти в 1938-м<sup>17</sup>.

Первым действительно советским и вторым после выставки Бурлюка 1920 года масштабным проектом, оставившим след в истории японского искусства, стала выставка «Искусство новой России» 1927 года<sup>[64]</sup>. В отчетах о зарубежных успехах в журнале «Советское искусство», подчеркивался ее масштаб и высокий уровень проведения: «Одной из наиболее интересных явилась выставка советской живописи в Японии (апрель — август 1927 г.), но ничего не было сказано о том, как и зачем она была организована. На эту выставку представили свои работы крупные художники Москвы и Ленинграда. Всего было экспонировано 140 названий масляной живописи и свыше 200 рисунков. Общественные и правительственные круги Японии приняли самое живое и энергичное участие в организации советской выставки. Одна из крупнейших токийских газет — „Асахи“ — предоставила для выставки бесплатно хорошо оборудованное помещение. Всего выставкой обслужено 10.000 посетителей»<sup>18</sup>.

Этот проект готовился долго и был организован на высоком уровне: над ним совместно с ВОКС работали японские дипломаты, газета «Асахи симбун» и Японо-советское литературно-художественное общество (ЯСЛХО).

«Асахи симбун» — крупная японская газета, первые выпуски которой увидели свет еще в 1879 году. В 1927 году Николай Пунин описывал ее так: «„Асахи“ — нечто вроде «Нового времени» (не по направлению, а по величине) — в своем огромном, только что отстроенном здании. Внутри этого здания кроме типографии с машинами, выпускающими 8000 экз. в минуту, редакционными

помещениями и прочим, что нужно газете, имеется два ресторана, большой театр, залы для банкетов и т. д.»<sup>19</sup>. Помещения в этом новом здании газета предоставила для проведения выставки советских художников и, конечно, обеспечила выставке мощную информационную поддержку.

В свою очередь, «Японо-советское литературно-художественное общество», результат советских дипломатических усилий, было типичным для тех лет явлением. По мере налаживания связей между СССР и Японией — а налаживали их, как было сказано в предыдущей главе, посредством контактов в сфере культуры — в Японии стали возникать различные «общества дружбы с СССР». Стоит упомянуть «Общество русско-японской взаимопомощи» (Nichiro Sofukai, 1923), «Советско-японское общество» (ЯСО) (Nichiro Kyokai, 1926)<sup>[65]</sup>, «Японо-советское литературно-художественное общество» (Nichiro Geijutsu Kyokai, 1925). В июне 1931 года Японо-советское литературно-художественное общество было преобразовано в «Общество друзей СССР», которое, в свою очередь, разделилось на «Общество японо-советских культурных связей» (май 1932) и «Новое общество друзей СССР» (сентябрь 1932)<sup>20</sup>.

ВОКС предъявляло высокие требования к японо-советскому литературно-художественному обществу, так же как и к другим «обществам дружбы», но почти не имело возможности предоставлять им финансовую, информационную или любую другую помощь. Евгений Спальвин, представитель ВОКС в Японии, и вовсе считал, что ЯСЛХО не выполняет свои функции, а является только местом для личного продвижения отдельных людей: «Между прочим, поразительный неуспех известного вам ЯСЛХО кроется именно в этой манере ведения дел путем использования в личных целях, якобы, существующих связей с Москвой. Это ведет к тому, что только путем опроса отдельных активных деятелей этого общества (их, впрочем, не больше двух-трех) с некоторым антуражем безразличных лиц в количестве пяти-шести, можно узнать о ближайших намерениях самого общества. Отдельные активисты настолько считают свои связи и сведения им лично принадлежащими, что видят свою деятельность не в проведении общего дела, а всего лишь в прославлении и авторизации своего собственного имени, не брезгуя в этом отношении

даже довольно сомнительными приемами», — писал он<sup>21</sup>. Тем не менее для СССР важным было само наличие таких организаций. ВОКС охотно рекламировал ЯСЛХО на страницах своего бюллетеня: статья «Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество» подробно рассказывала читателям об обществе и его целях, заключавшихся в «установлении непосредственных связей между литературным миром России и Японии путем командирования членов Общества в Россию и приглашения советских художников и литераторов в Японию»<sup>22</sup>. Тут же шли и отчеты об успехах: «Общество делегировало в Москву, в качестве своего представителя, видного японского художника Томое Ябе, который немало помогал нам в подборе картин для художественной выставки в Японии. Члены Общества много сделали для успеха этой выставки в широких кругах японской общественности. Представители Общества читают в Японии лекции о нашей литературе, о нашем искусстве, делают доклады по радио о наших культурных достижениях»<sup>23</sup>.

ВОКС занималось координацией всей деятельности, связанной с этой выставкой: за решение организационных вопросов и приглашение участников отвечал специально созданный Комитет выставки, куда входили представители нескольких советских организаций и художественных объединений: самого ВОКС, Народного комиссариата иностранных дел (НКВД), Всесоюзного профессионального союза работников искусств (Всерабис), Наркомтруда РСФСР, Центрального посреднического бюро по найму работников искусств (Центропосредрабис), Наркомпроса РСФСР, Общества художников-станковистов (ОСТ), групп «Бытие», «Четыре искусства», «Маковец», «Жар-Цвет». Отбором произведений занималось жюри во главе с наркомом просвещения Анатолием Луначарским и японским послом Танакой Токичи<sup>24</sup>.

Несмотря на то что приглашенные к участию в выставке художники по большей части были членами упомянутых объединений, в январе 1927 года на заседаниях неоднократно говорили о том, что экспоненты «дали крайне слабые работы». Комитет настаивал на их замене. Давид Аркин, представлявший ВОКС, обращал внимание коллег на то, что члены жюри недостаточно требовательны, из-за чего

отбор проходят слабые произведения, а также отмечал, что в списке экспонентов отсутствуют некоторые из художников, способных лучше всего представить искусство СССР за рубежом<sup>25</sup>. При этом представители АХРР и здесь в привычной для тех лет манере вели борьбу за влияние с «эстетическими группировками», направляя в Комитет выставки такие письма: «...выставочный комитет Центрального Президиума АХРР полагает, что в нем представители чисто эстетических группировок представлены непропорционально по сравнению с художниками, выявляющими в своих произведениях общественный момент, в то время, как последние являются характерными для современного искусства СССР, как оно выявилось на выставках последних двух лет»<sup>26</sup>.

В феврале к процессу отбора произведений на выставку официально присоединились японский пролетарский художник, представитель Японо-советского литературно-художественного общества Ябэ Томоэ и японский журналист Курода<sup>[66]</sup>. На практике их роль заключалась скорее в информационной поддержке выставки, чем в реальном выборе картин. Кроме того, в дальнейшем Ябэ выступал в качестве одного из сопровождающих выставки и переводчика<sup>27</sup>.

В итоге проблема качества работ все же была решена — благодаря назначению комиссаром выставки Николая Пунина, выдающегося искусствоведа, крупнейшего специалиста по современному искусству того времени. По словам самого Пунина, на выставке, не имевшей изначально никакого плана, общее количество объектов и имен художников уменьшилось за счет повышения избирательности: «Переделал всю выставку; удалось настроить Луначарского — председатель жюри — и 110 холстов АХРР'а были выброшены»<sup>28</sup>. В списке экспонентов осталось около 70 художников: Серебрякова, Грабарь, Кустодиев, Фаворский, Герасимов, Архипов, Фальк, Удальцова, Бебутова, Петров-Водкин, Тышлер — громкие имена, блестящие произведения<sup>[67]</sup>.

Надо отметить, что у ВОКС на эту выставку были собственные планы. Их на заседании правления ВОКС в марте 1927 озвучила Ольга Каменева, председательница общества: «Материальное осуществление этой выставки представило значительные трудности, но известные

перспективы сбыта заставили поднять вопрос, что эта выставка может представить некоторый сбыт нашим картинам за границей. Как известно, сбыт на внутреннем рынке очень невелик. Не так давно на собрании художников Луначарский проводил мысль, что поиски внешнего рынка очень настоятельны, так как только они являются бесспорной базой для дальнейшего развития нашего искусства... Благодаря перспективам сбыта, при скудном и бедном ассигновании, силами художников удалось осуществить эту выставку... Исключительное внимание, которое проявляют к выставке представители японской прессы, показывает, что и рекламно-пропагандистская сторона также будет хорошо обставлена»[29](#).

Предполагалось, что общая сумма продаж живописных произведений может составить 78 600, а графики — 16 486 рублей. Работы Петрова-Водкина оценивали в диапазоне до 1400 рублей, Машкова — до 1500, Альтмана до 1200, Фалька — до 1200 рублей. Рассчитывали и на определенные доходы от продаж билетов и каталогов: согласно предварительной смете, предполагалось, что входная плата принесет 10000 рублей, 2 250 рублей — продажа иллюстрированных каталогов и 750 рублей — неиллюстрированных. Кроме того, для продажи были напечатаны 25 открыток с репродукциями[\[68\]](#).

Окончательный список работ на выставку был утвержден 4 марта 1927 года, а 24 марта они уже были отправлены в Токио. Пунин и Аркин, сопровождая 11 ящиков с экспонатами (137 живописных полотен и свыше 300 листов графики), выехали из Москвы во Владивосток. Первым местом проведения — как и планировалось изначально — стали залы в здании газеты «Асахи» в Токио[\[69\]](#). По прибытии на место выяснилось, что «по целому ряду технических причин открытие выставки могло состояться лишь 15 мая» и целый месяц стал для сопровождающих выставки «туристическим»[30](#). Пунин писал, что пользуется этой возможностью, «принимая все приглашения», — и его впечатления от происходящего довольно противоречивы. С одной стороны: «Выставка, во всяком случае, имеет уже огромный идеологический успех. Почти не проходит дня, чтобы какая-либо из газет не писала по поводу этой выставки, или о нас, или вообще о русском искусстве. Нас приглашают, возят, показывают. Не

без интереса слежу я за тем, как происходит из-за нас скрытая борьба двух враждующих художественных лагерей: тех, которые за старый мир и „против цивилизации“ (цитирую буквально), и тех, которые прониклись идеями Парижа и не хотят больше слышать о каком-то (японская картина). Так как подбор нашей выставки многосторонен, то, действительно, трудно решить — кто мы. <...> Выставка наша взята под весьма высокое покровительство — так что я даже не могу пересчитать всех званий тех титулованных особ, которые согласились быть членами комитета (вспомните „100 лет французской живописи“<sup>[70]</sup>). Новый премьер также дал свое согласие быть президентом выставки. Как и полагается в таких случаях, мы уже не играем в этом никакой роли; политические и экономические колеса вертятся и мелют помимо нас, мелют и вертятся»<sup>31</sup>. И правда — издания по искусству «Центральное искусство» (Chūō Bijutsu), «Ателье» (Atorie), «Международная фотография» (Kokusai Shashin Jōhō), а целый ряд других газет и журналов подготовили к открытию обзоры. «Русские снова в моде!». С другой стороны, от художников Пунин чувствовал некоторую отчужденность: «Встретили нас хорошо, но не слишком; много низких поклонов и комплиментов, но, по существу, холодок столичных жителей. Только друзья Ябе — общество, подобное нашему левому Объединению, — интересуются по-настоящему. Они не кажутся мне особенно интересными, т. к. в сознании их всё перепутано: Маяковский, революция, Америка, пролетарская культура, АХРР, Чехов, Достоевский, Пильняк, Вербицкая — все смешано в одну кучу и всё им интересно. Требуют при этом, чтобы их называли „товарищи“. Хлебникова не знают, и трудно было убедить их в том, что Маяковский — ученик и подражатель Хлебникова, а не наоборот»<sup>[71]</sup>.



**Н. Н. Пунин и Д. Е. Аркин (слева) на развеске выставки советского искусства в Токио. 1927. РГАЛИ**

Все это, однако, никак не повлияло на успешность открытия. «Ну вот — состоялось наконец открытие, — писал Пунин, — Доклад прошел почти блестяще; было около 1000 человек, хотя шел дождь. Фотографировали, но карточек еще не видал. Говорят, моя речь была лучшая. Вчера был первый день выставки — по приглашению; сколько было народу, не знаю, так как был только в те часы, когда был наш посол. Одновременно был французский посланник и принц Ито — церемониймейстер двора. Угощали их (мы!!!) чаем. Вечером был в театре. Аркин говорил, что под самое закрытие пришел полковник Нобиле — летчик — он сейчас здесь. Цензура сняла две вещи:

Тышлера „Погром“ и Лебедева рисунок натурщицы (сочли неприличным, со спины можно). Тырса, Пахомов, Лебедев висят отлично, вместе в одной комнате; Лебедев и Пахомов нравятся художникам, живопись Пахомова висит с Куприным и прекрасно выглядит — вообще он в успехе»[32](#).

Выдержки из речи Пунина на открытии опубликовали и в японской, и в советской прессе: «Разрешите мне от имени советских художников всех возрастов и всех школ приветствовать собравшихся здесь деятелей искусства и печати. Нам тем более дорог этот час встречи, что все мы знаем о великой роли искусства Японии в судьбах европейского и, в частности, русского искусства. Отправляясь сюда, мы хорошо понимали, что едем в страну с большой художественной культурой. Мы привезли образцы своего искусства на суд действительных знатоков. Конечно, для того, чтобы культурный союз наш был действительно прочен, недостаточно одной нашей поездки и той выставки, которую мы привезли. Дальность пути не позволила нам взять многого, что, безусловно, представляло бы для вас интерес. Пользуясь нашим вашим исключительным гостеприимством, мы хотели бы вам показать советское искусство во всем его многообразии. Для осуществления этого, однако, необходимо чтобы японские художники, со своей стороны, обнаружили доверие к нам, и так же охотно, как делаем это мы, раскрыли нам сокровищницу современной японской художественной культуры. Ведь путь от Москвы до Токио тот же, что и от Токио до Москвы. Приезжайте же в Москву с выставкой японских художников, мы ждем вас и в доказательство того, что эти слова не только выражение благодарности за ваше гостеприимство, я могу сообщить вам о знаменательном повороте, который переживает передовое искусство в последние годы. После того как влияния Парижа были исчерпаны, а эти влияния были, может быть, не менее сильны, чем в современном японском искусстве, русские художники обратились на восток, и сейчас многие из них ищут оплодотворяющих художественных идей в глубокой культуре восточных народов. Тем решительнее для нас близкое знакомство с таким могучим и культурным восточным соседом, как Япония. Кто знает, не вырастут ли из сближения наших народов таких художественные формы, которым будет подражать Запад и которые

откроют новую эру в мировом искусстве?»[33](#).

Выставку посещали около 500 человек в день, и не последнюю роль в этом сыграло личное присутствие Пунина, ее комиссара, — его выступления были невероятно популярны[34](#). Аркин не слишком преувеличивал, когда писал: «Весна и лето этого года могут быть названы настоящим „русским сезоном“ в главнейших городах Японии. Советское искусство — в центре внимания японской общественности и художественных кругов»[35](#). Но в то же время эти слова справедливы скорей для Токио. Пунин в своей статье об итогах этого проекта отмечал: «Выставка в Осаке протекала тихо, без особенной рекламы и без торжеств. Наступал период дождей (нюбай[72](#)), влага насыщала все и проникала всюду; трудно было ходить и дышать. Начался летний разъезд»[36](#). И еще: «Трудно говорить об успехе выставки в Нагойе; за пять дней ее посетило около 3.000 человек, но ярлыки с обозначением авторов и названий были приклеены прямо на стекла поверх рисунков, и так висели всё время выставки, несмотря на мои протесты. Это обстоятельство не мешало, очевидно, нагойцам оценить русское искусство»[37](#). Кроме того, в пику Аркину, сообщавшему, что «успех выставки колоссальный. Все газеты и иллюстрированные журналы были заполнены репродукциями наших картин и статьями, отмечающими жизнерадостный и бодрый характер наших художников»[38](#), сам Пунин признавался, что он до конца так и не понял, какое же впечатление она произвела на японцев, однако отмечал, что молодые художники были разочарованы, поскольку произведения «революционного футуризма и кубизма» почти не были представлены в экспозиции. В то же время, писал Пунин, «один наш друг-японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражаний русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить»[73](#)].



**Николай Пунин. На выставке русских художников в Японии. 1927. Архив семьи Н. Н. Пунина**

По меркам ВОКС выставка тем не менее стала провальной, прежде всего с финансовой точки зрения. Из переписки со Спальвиным следует, что во многом в этом винили именно его: «Что касается „материального провала“, мы не собирались взвалить вину на вас, т. к. во многом виноват финансовый кризис Японии. Но договор с „Асахи“ был заключен с вами неудачно. Как показывает выставка в Нагоя, в организации которой вы не принимали участие, там посещаемость была выше, чем в Осаке, и материальный эффект значительнее. Ваше собственное признание, что Асахи потерпело убытку всего 160 иен, указывает на то, что Асахи заплатило мало за колоссальную рекламу, которую мы ей делали выставкой. Вы не сумели настоять на печатании альбома, когда частные торговцы нашли возможным пойти на риск их издать» [74].

Фигура Спальвина как уполномоченного ВОКС в Японии очень

любопытна и показательна с точки зрения организации дела культурного обмена 1920-х годов. Эту должность Евгений Спальвин получил в 1925 году, когда между Японией и Советским Союзом были установлены дипломатические отношения, а вместе с ней две другие: представителя Икрестпола — «Исполкома союза обществ Красного Креста и Красного Полумесяца» — и секретаря японского языка (драгомана) советского посольства в Токио<sup>39</sup>. Такое совмещение нескольких назначений было в те годы правилом, а не исключением: в СССР существовала серьезная нехватка квалифицированных (и особенно дипломатических) кадров, сохранявшаяся как минимум до 1950-х годов. Тут можно вспомнить, что даже уполномоченного представителя могли назначить сразу в две страны — как это было в случае с Константином Уманским, ставшим послом СССР в Мексике (1943) и Коста-Рике (1945).

Спальвин к моменту своего назначения на работу в посольство двадцать лет изучал и преподавал японский, китайский и русский как иностранный (в Японии). Спальвин, преподаватель Восточного института, а затем восточного факультета Государственного дальневосточного университета, декан, и. о. ректора и первый советский японовед, успешно осуществлял свои обязанности секретаря Посольства, но вот в должности «уполномоченного ВОКС» так и не смог утвердиться — его работу в Обществе неизменно сопровождали конфликты и упреки. «Японская тайная полиция зафиксировала рассказ доцента Дальневосточного университета Н. П. Овидиева о том, что Е. Спальвин часто жаловался на перегрузки», — пишет Икута Мичико<sup>40</sup>. При этом на Спальвина тоже поступали жалобы, например от Николая Пунина в мае 1927 года во время подготовки выставки<sup>41</sup>. Коллеги по ВОКС писали Спальвину в августе 1927: «Мы должны вам откровенно сказать, что приезжающие из Японии иностранцы и русские жалуются на Вашу авторитарность и нелюбезность. Мы долгое время считали эти жалобы случайными и несправедливыми. Но новые сведения, полученные нами, вполне подтверждают доходившие до нас слухи»<sup>42</sup>.

Спальвин периодически пытался подать в отставку и практически не встречал сопротивления ВОКС в этом намерении: «Что касается вашей надежды освободиться от представительства ВОКС, то

позвольте вам сказать, что мы слишком дорожим нашим делом, чтобы навязывать кому бы то ни было такую ответственную и почетную работу, как представительство нашего общества. Нам трудно, однако, понять и оценить тот тон, которым вы считаете возможным говорить с общественной организацией, которая вам доверила свои серьезнейшие интересы и не раз благодарила за бескорыстную работу, которую она, к сожалению, была не в состоянии компенсировать материально. В заключение мы хотели бы вам напомнить, что в вашей общей работе по Японии имеются серьезнейшие достижения, которыми мы в значительной степени обязаны вам, и которыми ни каждый уполномоченный ВОКС мог бы похвалиться... Если несмотря на наши объяснения вы продолжите настаивать на своей отставке, то мы просим вас предварительно согласовать этот серьезный вопрос с товарищем Довгалеvским и сообщить нам о намеченных вами кандидатурах, что даст нам возможность приступить к практическому решению этой задачи»[43](#).

Однако заменить его было некем: он был по-настоящему редким специалистом. Об этом красноречиво свидетельствует переписка председательницы правления ВОКС Ольги Каменевой в феврале 1928 года с непосредственным начальником Спальвина, полпредом СССР в Японии Александром Трояновским:

*«Уважаемый Александр Антонович,*

*Перед Вашим отъездом мы подробно обсуждали с Вами вопросы, связанные с нашей работой в Японии. С тех пор положение не только не улучшилось, но и ухудшилось... Наши отношения с проф. Спальвиным зашли в какой-то тупик. В течение последних четырех месяцев мы не получили от него ни одного делового письма... и мы совершенно оторваны от Японии. На наши письма мы не получаем никакого ответа... Его молчание является достаточным доказательством его небрежности. До сих пор мы не получили сведений о том, как в действительности прошла выставка детских рисунков, не получили никакого ответа на наш запрос по вопросу об организации выставки японской детской книги в Москве. Гг. Сэкинэ и Маэда, сопровождавшие виконта Гото в СССР, нам сообщили, что передали проф. Спальвину 30 экземпляров Устава Японско-советского Общества с просьбой переслать нам, а мы не получили ни одного экземпляра, как не получили журнала этого Общества, который передается ему в 20 экз. ежемесячно... Как видите, положение поистине безысходно, если не принять серьезных мер. По моему мнению, паллиативы здесь уже не помогут: необходимо немедленно наметить другого уполномоченного, и я настоятельно прошу Вас принять самые срочные меры. Не считаете ли Вы подходящим кандидатом тов. Астахова, которого здесь некоторые рекомендуют? Сознавая, как трудно на таком большом расстоянии разобраться во всех деталях, по крайней мере, некоторых вопросов, затронутых здесь, и потому не считала бы целесообразным открыть формальное расследование по всему делу, что, несомненно, только осложнило бы положение. Предоставляя Вам выбор тех или иных мер, считала долгом сообщить Вам обо всем этом в целях Вашей информации.*

*В ожидании Вашего скорого ответа,  
С коммунистическим приветом,*

О. Д. Каменева  
Председатель общества»[44](#).

Трояновский ответил следующее:

«Уважаемая Ольга Давыдовна,  
От вас, весьма вероятно, уйдет в этом году Спальвин. Помимо этого, я слышал, что Вы не очень довольны его деятельностью в качестве представителя ВОКСа. Возможно, он имеет крупные недостатки. Но все же надо признать, что его знание японского языка и японской жизни столь значительно, что при всех его недостатках заменить его чрезвычайно трудно. Проф. Конрад из Ленинграда сюда, к сожалению, приехать не может. Но в общем, обстановка сложилась такая, что Спальвин должен будет уйти. Приходится думать о его заместителе. Нормально таким заместителем должен был бы быть кто-нибудь из наших японистов, потому что большинство интересных ВОКСу лиц говорит только на японском языке и целый ряд моментов, сведений, справок, необходимых для работы ВОКСа тоже может быть получен на японском языке. Наконец, нужны специальные сведения в области японской культуры, науки, искусства и проч. ...Вы, например, продолжаете быть отрицательного мнения о работе Спальвина, я же считаю, что без Спальвина в японских условиях будет плохо. Но при сложившейся ситуации, даже если Спальвин останется, он, вероятно, от работы ВОКСа отойдет. Так что вопрос о его заместителе будет стоять и в том случае, если Полпредство сохранит Спальвина за собою. Вашего ответа я жду с первой же почтой.

С товарищеским приветом,  
А. Трояновский»[45](#).

Конфликт Спальвина с московским офисом ВОКС продолжился и после того, как Ольга Каменева была снята с должности

председательницы правления. Пришедший ей на смену Фёдор Петров в 1929 году писал, что Спальвин чужд идеологически и наносит ущерб организационным усилиям ВОКС своими отношениями с ЯСО и ЯСЛХО. Петров настаивал на замене Спальвина на более лояльного и надежного специалиста — япониста Николая Конрада<sup>46</sup>.

В 1930 году Спальвину наконец-то удалось добиться перевода на другую должность — он получил назначение в управление Китайско-Восточной железной дороги, входившей в Транссибирскую железнодорожную магистраль, и 9 ноября 1931 года уехал в Харбин.

Как уже было сказано ранее, в 1930-е годы число политизированных культурных проектов ВОКС возрастало, а число чисто художественных — уменьшалось: к концу десятилетия за границей проводились исключительно политические и информационные выставки. В Японии же 1930-е годы были временем националистического подъема и одновременно — нарастающих репрессий в отношении левых. Методом борьбы с усилением влияния левых партий на выборах 1928 года стали массовые аресты: во время первой волны, известной как «инцидент 15 марта 1928 года», было арестовано более 1650 человек, во время второй — «инцидента 16 апреля 1929 года» — более 600 человек. Эти события вынудили Японскую коммунистическую партию уйти в подполье и стали первыми шагами к полному запрету левых объединений в 1934 году.

Сделав ставку, с одной стороны, на политическое значение советских выставок и их агитационный потенциал и, с другой стороны, на стремление японской цензуры запретить любое упоминание о «красной чуме» (в 1930-е годы из текстов вымарывали слова «революционный» и «коммунистический», заменяя соответствующие иероглифы крестиками), ВОКС удалось провести в Японии еще две художественные выставки, о которых стоит упомянуть. Первая — выставка советского искусства в Токио в мае 1932 года, призванная продемонстрировать ход социалистической реконструкции СССР и культурные достижения союзных республик, вторая — выставка художников с ледокола «Сибиряков» в ноябре 1932-го.

В своем докладе перед совещанием по выставке советского искусства Д. Е. Аркин подчеркивал: «...организация выставки должна

быть значительным шагом вперед по сравнению с выставкой 1927 г., тем более что мы должны учесть, что в Японии очень сильно движение пролетарского искусства. Но, с другой стороны, мы должны считаться с японской цензурой. Основная тема выставки — социалистическая реконструкция СССР. Должна быть хорошо освещена проблема национальная и в смысле показа культурной работы в Республиках, и в смысле экспозиции работ художников Союзных Республик. Должна быть хорошо показана архитектура, особенно здания индустриального характера, плакат, киноплакат, детская книга, самодеятельное искусство, живопись и графика строго тематическая. Хорошо представить какой-либо бытовой комплекс — рабочий клуб, дом коммуны и т. д. ...Надо также подготовить заранее материал для репродукции в открытках, которые всегда охотно издают в Японии»<sup>47</sup>.

Выставка проходила в Осаке при поддержке газеты «Осака Майничи», а большая часть экспонентов была из Украинской ССР<sup>[75]</sup>. В итоге из-за нескольких переносов даты открытия и срыва нормального процесса работы над выставкой сами организаторы ее оценивали как не слишком успешную. В протоколе совещания Отдела выставок ВОКС в феврале 1933 года отмечалось: «По японской выставке работа была организована неправильно. Имея условия японской выставки и тематический план, надо было передать общественным организациям и ведомствам установки для работы, созвав их для участия в работе. Во время работы над этой выставкой была ненормальная обстановка, тяжелая атмосфера, какой-то лихорадочный период... нам сказали: „Некогда совещаться. Когда пожар — некогда распределять силы“. Это было неправильно и результаты получились печальные»<sup>48</sup>. Здесь имелся в виду коммерческий неуспех и потребность экономить валюту. На этом же совещании прозвучали (из уст заведующего отделом выставок Моталина) фразы, в 1930-е ставшие лейтмотивом всей выставочной деятельности ВОКС: «Если советская власть строит социализм на те небольшие средства, которые имеет, то тем более Отдел Выставок должен укладываться в соответствующую смету... <...> В отношении содержания выставок необходимо преподносить ценный идеологический посыл... Выставки необходимо строить так, чтобы не

отделять идеологическую сторону от хозяйственной»[49](#).

В ноябрь 1932 года состоялась выставка путевых зарисовок художников ледокола «Александр Сибиряков» — Федора Решетникова и Льва Канторовича[50](#). Время ее проведения было обусловлено историческим рейдом ледокола — первого в истории сквозного плавания по Северному морскому пути из Белого моря в Берингово за одну навигацию. 28 июля 1932 года «Александр Сибиряков» под командованием капитана Владимира Воронина, начальника экспедиции академика Отто Шмидта и его заместителя Владимира Визе вышел из Архангельска и, впервые в истории обогнув с севера архипелаг Северная Земля, в августе достиг Чукотского моря. Здесь корабль потерял часть гребного вала с винтом, но команде удалось вывести судно на чистую воду в северной части Берингова пролива с помощью самодельных парусов, откуда его отбуксировали в Петропавловск-Камчатский. В ноябре «Александр Сибиряков» остановился на две недели в Японии, а члены его экипажа посетили Токио, Иокогаму и Цуругу.

Двадцатишестилетний Федор Решетников принял участие в экспедиции «Сибирякова» еще студентом — он тогда учился во ВХУТЕИИне. Отложив обучение, на судно он поступил библиотекарем, но в итоге стал художником-репортером и смог запечатлеть историческое событие. В его биографии и карьере этот, первый, поход и состоявшуюся выставку в Японии заслонили события следующего, 1933 года — крушение в Чукотском море парохода «Челюскин». Затонувший корабль и спасение «челюскинцев» советскими летчиками дало Решетникову уникальный материал — серия рисунков о «ледяной эпопее», которую опубликовала «Правда», немедленно сделала молодого художника звездой советской арт-сцены и получила всесоюзную известность.



Араки-сан



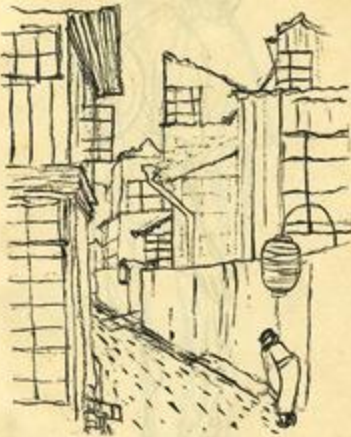
Мой шпик

Видишь, ничего, шпикот бы. А ходить здесь в его обществе мне не хотелось.

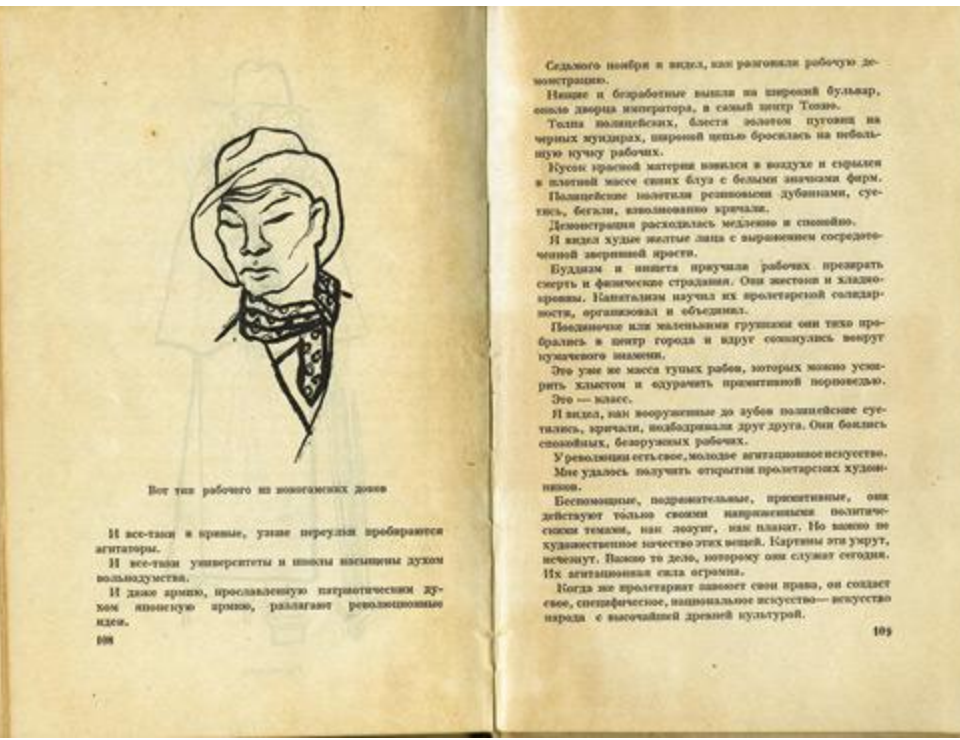
И пробыл в рабочих кварталах всего только около трех часов.

Мне трудно описать то, что я видел за это время. Хочется все-таки попробовать показать отдельные моменты, характерные типаж.

Мощная система инвентаря и тайной полиции раздвигает, толкает в ярости всякой зародки революции. По одному подозрению в принадлежности к коммунизму бросают в тюрьму целые семьи. За коммунистическую пропаганду отрубает головы, расстреливают.



Когда-то старый художник Аб-Гал поселился в квартале, где жила беднота. Мне вспоминается, что уезжая грузинскими рабочими районами бегались глазами же, как воспоминание лет тому назад.



Вот так рабочего из новосибирских домов

И все-таки в ярости, ушле переулки пробираются агитаторы.

И все-таки университеты и школы воспитаны духом высокодушия.

И даже армия, прославленная патристическим духом японскую армию, разлагает революционные идеи.

Седьмого ноября я видел, как разговаривали рабочую демонстрацию.

Наше и безработные вышли на широкий бульвар, около дворца императора, в скверный центр Токио.

Тогда японских, бегая ослепотевшими на черных мушкетерах, широкой цепью бросались на небольшую группу рабочих.

Пусок красной материи висели в воздухе и срывали в платной массе синих блуз с белыми значками фарм.

Политические интеллигентные революционеры дубинками, сутенеры, бегали, извозничьи кричали.

Демонстрация росла до предела медленно и спешно.

И всякая худая желтая лица с выразительным сосредоточенной азиатской ярости.

Буддизм и индусы прикушали рабочих презирать смерть и физическое страдание. Они жестоким и злобно-ароматом. Канализация изучил их пролетарской солидарности, организовал и объединил.

Повидночные или маленькими грузинками они тихо пробирались в центр города и вдруг сошлись вернувшись кучечного наемном.

Это уже не масса тугих рабов, которых можно усмирить хлыстом и одурманить пропитанной порноведью.

Это — класс.

И видел, как вооруженные до зубов политические сутенеры, врачихи, возбуждали друг друга. Они бились спешными, безоружными рабочими.

У революции есть свое, молодое агитационное искусство. Мне удалось получить отрывки пролетарских художников.

Беспомощные, подрывательные, пролетарские, они действуют только своим извращенным политическим тематом, или логикой, или властью. Но почему же художественное качество этих вещей. Картины эти узурют, нечестно. Почему же дело, потому что они служат сегодня. Их агитационная сила огромна.

Когда же пролетариат завоевал свои права, он создаст свое, специфическое, национальное искусство — искусство народа с высочайшей древней культурой.

Страницы из книги Льва Канторовича «Пять японских художников», 1933

Лев Канторович, удивительно талантливый ленинградский художник-самоучка, начинавший подростком с работы художника-оформителя в театрах Ленинграда, был еще младше: в момент

экспедиции «Сибирякова» ему был всего 21 год. Он записался в экспедицию (первую в череде многих) матросом и создал замечательные акварельные портреты команды — от руководителя экспедиции до своих товарищей-моряков, а также рисунки, иллюстрирующие события экспедиции. По возвращении в СССР эти произведения были опубликованы в книге об экспедиции — «Поход „Сибирякова“», изданной Изогизом в 1933 году. Япония — а точнее, ее художественная жизнь — стала сюжетом для первой книги Канторовича о путешествиях: «Пять японских художников»<sup>51</sup>. В ее основу легли заметки и наблюдения, сохранившиеся в документах ВОКС под названием «характеристики художников Химуры, Цуда, Араки и др.»<sup>52</sup> Это были краткие отчеты: художников рассматривали с позиции «полезности» для СССР, способности и желания сотрудничать (как, например, Араки и Цуда) или имевшихся связей (как редактор журнала «Ателье» критик Кадо). В книге Канторовича есть далеко не только отчеты: путевые заметки и впечатления от Японии, пересказы бесед с художниками (Кимура, Ито, Цуда), и собственноручно выполненные портреты героев книги. Нашлось место и для «шпики», и для революционного оптимизма. В главе «Мне приходится просить прощения у японского господина в котелке и темном пальто» Канторович описывает свои попытки ускользнуть от «компаньона», который «назойливо сопровождал [его] все две недели моего пребывания в Токио». Сбежав на три часа в рабочие кварталы, художник делает беглые наброски тех, с кем ему удалось повстречаться: рабочего, рикши, гейши, ростовщика, докера. Он пишет: «Мощная система шпионажа и тайной полиции раздавливает, топит в крови всякий зародыш революции. По одному подозрению в принадлежности к коммунизму бросают в тюрьму целые семьи. За коммунистическую пропаганду отрубают голову, расстреливают. И все-таки в кривые, узкие переулки пробираются агитаторы. И все-таки университеты насыщены духом вольнодумства. И даже армию, прославленную патриотическим духом японскую армию, разлагают революционные идеи»<sup>53</sup>.

Искусство из новой советской России в Японии увидели в 1920 году на выставке, организованной Давидом Бурлюком и Виктором Пальмовым. Спустя двенадцать лет этот цикл показов

завершила тоже инициативная — но по-другому — пара художников Федора Решетникова и Льва Канторовича. Сопоставление этих двух выставок — обстоятельств их организации, личностей организаторов, стилистики произведений, да и дальнейших судеб художников — дает ясное представление о векторе развития культурных связей Советского Союза тех лет с зарубежными странами и о том, какое место в этих связях отводилось художественным выставкам. Если коротко — не слишком большое. Все это, помноженное на скромные ресурсы ВОКС (и традиционные для этой организации опоздания, отмены, потери экспонатов, переключивание обязательств на местные организации с еще меньшими ресурсами), большие расстояния, борьбу со Спальвиным и его перевод в 1931 году, свело зарубежные художественные выставки советских художников в Японии на нет. За эти годы изменилась и политическая обстановка в самой Японии (вторжение в Маньчжурию, выход Японии из Лиги наций, экономический кризис). В итоге советское искусство оказало на японских художников лишь точечное влияние — и лишь на тех, кто был открыт левым идеям: на пролетарских художников Японии.

[49] *Асеев Н. Н.* Солнечные прописи. Владивосток: Владивостокское книжное издательство, 1973. С. 423–424.

[48] Асеев, Николай Николаевич (1889—1963) — поэт, сценарист. С Давидом Бурлюком, так же как и с другими участниками футуристического движения — Велимиром Хлебниковым и Владимиром Маяковским, Асеев познакомился и сблизился в Москве в 1914 году. На Дальнем Востоке Асеев жил с 1917 года.

[47] В доме Бурлюков во Владивостоке жили: Давид Бурлюк, его жена Мария Никифоровна (Маруся) (1894–1967), двое их сыновей Давид и Никифор, сестра Марии Лидия Никифоровна Еленевская (1912–1972), сестра Давида Марианна Давидовна Бурлюк (1897–1982) и чешский художник Вацлав Фиала (1896–1980), позднее, в 1921 году уже в Японии, женившийся на Марианне.

[54] Эта история особенно любопытна тем, что японский художник

авангардист Того Сэйдзи все же несомненно увидел выставку и пообщался с Бурлюком. Исследовательница Чиэко Оваки в своей статье «Круг японских связей Давида Бурлюка» приводит фотографию, на которой на фоне развешенных по стенам картин запечатлены Того Сэйдзи, Киносита, Бурлюк и Пальмов. Известно, что в 1921 году Того Сэйдзи с помощью Арисимы Икума, одного из самых известных и авторитетных японских арт-критиков того времени, путешествовал в Италию и встречался с Маринетти, выступая как лидер японского футуризма. См.: *Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка. С. 79–91. С. 86–87.*

[53] Журналист Хирокичи Оотакэ и в дальнейшем продолжил работать в области русской культуры: в 1931 году он основал фирму «Наука», специализирующуюся на продаже русскоязычных печатных изданий. Хирокичи был не единственным журналистом, способствовавшим «продвижению» Бурлюка в Японии. Исследовательница Чиэко Оваки упоминает также Куроду Отокичи, специального корреспондента газеты «Осака Майничи». Писать о Бурлюке он начал еще до его приезда: первые публикации были посвящены проектам художника во Владивостоке (Otokichi Kuroda. Rokkoku no miraiha bijutsu / *Otokichi Kuroda* // Tatsumi. 14 kan. Tōkyō, 1920. № 10. S. 2.)). По приезде Бурлюка Курода Отокичи сопровождал его в офис своей газеты, помогал устанавливать связи с другими японскими журналистами. Бурлюк тепло благодарил его в каталоге выставки и подарил свой пейзаж. См.: *Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка // Вісник ХДАДМ, 2008, № 9. Сходознавчі Студії, Вип. 1. С. 79–91.*

[52] Орфография оригинала сохранена. Имеется в виду Н. Пальмов.

[51] Согласно Асееву, идея выставки русских художников в крупнейших городах Японии принадлежала газете «Осака Майничи» (Osaka mainichi) и предложение ее организовать поступило Бурлюку через Владивостокское отделение Российского телеграфного агентства (РОСТА). *Асеев Николай. Первая советская выставка в Японии // Всемирная иллюстрация, № 5, 1922. С. 14.*

[50] Живописец и график Виктор Пальмов (1888–1929) учился в Московском училище изящных искусств и зодчества в 1911–1916 годах и в это время познакомился с Давидом Бурлюком, жил и работал в 1919–1922 годах на Дальнем Востоке. С 1920 года был женат на Лидии Еленевской.

[59] Маруся Бурлюк с сыновьями, Лидия Еленевская, Марианна Бурлюк и Вацлав Фиала приехали в Японию в конце ноября 1920 года. В 1921 году Вацлав и Марианна обвенчались в русской православной церкви в Токио, а в самом начале 1922 года уплыли на пароходе в Европу, в Триест, откуда добрались до Праги. Виктор Пальмов и Лидия Еленевская весной 1921 года вернулись в Россию. См.: Деменюк Е. Бурлюки на Влтаве / Пражский экспресс. URL: <https://www.prague-express.cz/ruscz/18530-2012-05-12-19-04-31>, из разговора журналиста Евгения Деменока с внучкой младшей сестры Бурлюка Иткой Мендеова и ее матерью Ольгой Фиаловой.

[58] Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка. С. 82. Под влиянием Бурлюка Киносита Сьючиро, не имевший художественного образования, постепенно стал играть все более заметную роль в футуристском движении Японии. Именно он занимался подготовкой второй выставки Объединения футуристов (Мирайха бидзюцу кёкай, Miraiha Bijutsu Kyōkai) в 1921 году. Уже после отъезда Бурлюка, в апреле 1923 года, Оваки открыл выставку этюдов Объединения футуристов, в 1924 году — персональную выставку, где читал лекцию о футуризме. Тогда же, в 1924 году, он провозгласил создание нового объединения «Санка», и организовывал уже его выставки. После распада «Санка» в 1926 Киносита Сьючиро вернулся к своей первой профессии, посвятил себя медицине.

[57] Сергей Иванович Щербаков (1894–1967).

[56] Николай Иосифович Недашковский (1894–1924).

[55] Иена как денежная единица Японии была введена Законом о валюте 1871 года. Она приравнивалась к 1,5 г (0,048 тройской унции)

золота или 24,26 г (0,780 тройской унции) серебра. Одна иена составляла 100 сен или 1000 ринов.

*Давид Бурлюк. Письма в Прагу (публикация Е. Л. Деменова) // Новый мир, 2018, № 8 <https://nm1925.ru/articles/2018/201808/pisma-v-pragu-6981/#sdfootnote5sym>.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 10.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 9.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 8.*

*Асеев Николай. Первая советская выставка в Японии. С. 14.*

*Белозёров Виктор. От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933) // Искусство, 2023, № 4, С. 292.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 7.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 6.*

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А. Ошима в бытность Д. Бурлюка. Токио, 2005. С. 3.*

[65] Главой «Советско-японского общества» был Симпэй Гото (1857–1929). Организация активно действовала лишь до его смерти в 1929 году. На страницах советской прессы его обычно титуловали «виконт Симпей Гото». Он был министром внутренних дел (дважды: 1916–1918, 1923–1924), министром иностранных дел (1918), мэром Токио (1920–1923). В 1923 году, после провала японского интервенции

на территорию СССР, Гото вел неофициальные переговоры с об урегулировании японо-советских отношений.

[64] У этой выставки так и не появилось единственно верного используемого варианта названия. В различных источниках ее называют «Искусство новой России», «Выставка искусства новой России» (японские варианты названия), «Выставка советского искусства», «Выставка изобразительного искусства Союза», «Живопись и графика СССР», «Выставка художников СССР», «Выставка произведений художников СССР», «Русская выставка».

[63] «Одно только наличие концентрации на территориально небольшом кусочке земли — такого громадного количества культурных сил и, притом, высококвалифицированных культурных сил, открывают двери для гигантского развития культурно-просветительной деятельности лагеря. И мы уже сейчас в этом отношении видим следующие достижения: хорошо оборудованный театр с определившимся уже наличием довольно крупных артистических сил, струнный оркестр, несколько певческих хоров... хорошо развита местная пресса» // Соловецкие острова. 1925. № 4–5. С. 41.

[62] РАБИС (или Сорабис — Союз работников искусств) — всесоветская организация работников сферы искусства, основанная в 1919 году. В состав РАБИСа входили более узкопрофессиональные объединения — союзы актеров, живописцев, скульпторов и т. д.

[61] «Жар-цвет» (1923–1929) — объединение художников из Москвы и Ленинграда. В своих работах они ориентировались на традицию «мирискусников» и ставили во главу угла завершенность композиции и качество художественной работы, в противовес популярному в то время этюдному рисунку.

[60] Упоминание об этой выставке см.: Выставки советского изобразительного искусства (1917–1932): справочник. Т. 1. М.: Советский художник, 1965. С. 174; Выставка произведений

К. Е. Костенко. Л.: Гос. Русский музей, М.: Искусство, 1959. С. 13.

[69] Выставка прошла в трех японских городах — в Токио, Осаке и Нагое, однако этот маршрут не был запланирован изначально. В статье «Советское искусство — Японии» в журнале «Красная нива» (1927, № 14. С. 19) как город, в котором планируется провести выставку, упоминается Дайрен. В бюллетене ВОКС (1927, № 15–16. С. 6) фигурирует Токио, Осака, Фукуока и «возможно Сеул». В бюллетене ВОКС (1927, № 9–10. С. 26) указано, что в случае успеха выставки предполагается ее показ в Осаке и Кобэ. Из документов известно, что выставку хотели показать в Харбине и во Владивостоке (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 64, 82).

[68] Доходы от продаж должны были поделить между собой художники и Центрпосредрабис. К выставке был выпущен каталог со вступительными статьями Пунина о советской живописи и Аркина о народном искусстве. Каталог сопровождался 125 иллюстрациями. Каталог и открытки были напечатаны за счет японской стороны, бесплатное посещение выставки было профинансировано «Асахи» (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 77. — Л. 45). Комиссар выставки смотрел на финансовый вопрос более пессимистично: «Надеемся, что „Асахи“ не ошиблась и что материальный успех будет удовлетворительным; на продажу картин особых надежд нет». См.: Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275.

[67] Участники Выставки советского искусства в Токио (15 мая — 1 июня 1927). **Живопись:** Альтман Н. И., Архипов А. Е., Бычков В. П., Богородский Ф. С., Берингов М. М., Белянин Н. Я., Богданов С. А., Гринберг В. А., Грабарь И. Э., Герасимов А. М., Древин А. Д., Журавлев В. В., Котов П. И., Кузнецов П. В., Крымов Н. П., Куприн А. В., Кустодиев Б. М., Лучишкин С. А., Львов П. И., Лобанов С. И., Маркичев М. А., Модоров Ф. А., Машков И. И., Осмеркин А. А., Петров-Водкин К. С., Пахомов А. Ф., Попов Н. Н., Перуцкий М. С., Рождественский В. В., Ряжский Г. Г., Радимов П. А., Серебрякова З. Е., Сретенский Г. А., Стеньшинский И. С., Туржанский Л. В.,

Терпсихоров Н. Б., Удальцова Н. А., Федоров В. Ф., Фальк Р. Р., Франкетти В. Ф., Харламов М. Е., Штеренберг Д. П., Истомин К. Н., Юон К. Ф., Герасимов С. В., Кузнецов П. В., Бебутова Е. М., Ражин Н. П., Тышлер А. Г., Кончаловский П. П., Шестаков Н. И. **Графика:** Альтман Н. И., Бруни Л. А., Дейкин Б. Н., Доброковский М. В., Добров М. А., Земенков Б. С., Кравченко А. И., Костенко К. Е., Левитский Р. С., Лансере Е. Е., Лансере Н. Е., Лебедев В. В., Львов П. И., Митурич П. В., Митрохин Д. И., Нивинский И. И., Павлов И. Н., Петров-Водкин К. С., Радионов М. С., Тырса Н. А., Штеренберг Д. П., Чехонин С. В., Эндер Б. В., Серебрякова З. Е., Пахомов А. Ф., Тышлер А. Г., Фаворский В. А., Конашевич В. М.

[66] Вероятно, речь идет о журналисте Куроде Отокичи. Он знал русский язык и был сотрудником газеты «Осака-Майнити», которая должна была поддержать организацию выставки японских художников в СССР (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 125).

Дополнительно в пользу того, что речь идет о Куроде Отокичи, свидетельствует их дружба с Бурлюком (см. прим. на стр. 75). (прим. науч. редактора)

[75] Список участников выставки был реконструирован Виктором Белозёровым на основании обнаруженных им архивных данных и опубликованных документов. В выставке приняли участие О. Т. Бизюков, Б. П. Бланк, Богомазов А. К., Гвоздик К. В., Дерегус М. Г., Довгаль А. М., Касиян В. И., Кричевский Ф. Г., Нелепинская-Бойчук С. А., Падалка И. И., Пальмов В. Н., Седляр В. Ф., Толкачев З. Ш., Фрадкин М. Б., Шавыкин Д. Н., Шаронов М. А., Шехтман Э. И., Шовкуненко А. А. Предположительные также были представлены работы Зернова Е. С., Пименова Ю. И., Терпсихорова Н. Б., Фрагера, Лебедева-Шуйского А. А., Герасимова А. М., Шифрина Н. А., Фёдорова В. Ф., Филипповича М. М., Гранавцевой М. С., Лучишкина С. А., Древина А. Д., Удальцовой Н. А., Кузнецова П. В., Бебутова Е. М., Ивановского И. В., Рязского Г. Г., Вялова К. А., Соколова-Скаля П. П., Ромадина Н. М., Штеренберга Д. П., Мельниковой Е. К., Чернышева М. В., Денисовского Н. Ф., Ладыгина (?), Богданова (?), Богомазова А. К., Санадзе К. Б., Махарабризяна (?), Аракеляна Г. Г.,

Гюрджана Г. М., Сарьяна М. С., Мангасарова Ш. Г. В разделе графики можно было увидеть произведения таких художников, как Гончаров А. Д., Кукрыниксы, Дмитриевский Н. П., Богаевский К. Ф., Малеина Е. А., Ефимов И. С., Еремян В. Н., Павлинов П. Я., Гудиашвили Л. Д., Игуинов С. Д., Купреянов Н. Н., Горшман М. Х., Шифрин Н. А., Гуревич М. Л., Могилевский А. П., Щурпин Ф. С., Удальцова Н. А., Барто Р. Н., Шор С. М., Бибииков В. С.

[74] ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 113–114. При этом известно, что Спальвин по завершении выставки в Токио обращался к главе Японо-русского общества Сэкинэ Сайити с просьбой способствовать продаже картин во время выставки в Осаке. См.: *Фудзимото В. Е. Г. Спальвин — секретарь советского посольства в Токио / Вакио Фудзимото; пер. с яп. М. Щепетуниной // Пути развития востоковедения на Дальнем Востоке России: сборник статей и библиография. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2014. С. 137.*

[73] *Пунин Н. Н. Выставка картин советских художников в Японии. С. 10. В бюллетене ВОКС была опубликована статья Окамото Токи: «Советские художники не знают расхождений между искусством и жизнью и бытом своего народа. Это говорит за то, что в их стране силы политические и общественные объединены в одном стремлении... Художественный мир Японии, застоявшиеся на одном месте, с этого времени, поняв огромное значение и высокий смысл показанной нам выставки, возможно, что изменит свой курс и пойдет по новому пути». Окамото Т. Японский художник о советской живописи // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 27. С. 22. Позднее Окамото упоминал о влиянии, которое выставка оказала на развитие японского пролетарского искусства, в статье «Обзор истории развития пролетарского искусства в Японии» (*Nihon puroretaria bijutsu-shû. Альбому de japana proleta arta. Tokyo, 1931*).*

[72] Это время длится с начала июня до середины июля. Пунин приводит его название в неверном написании, это слово читается как «цую» и переводится как «сливовые дожди» (примеч. науч. ред.).

[71] Письмо Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275. «Ближний круг Ябэ Томое» — скорее всего, здесь идет речь о созданном в 1925 году объединении «Скульпторы», концентрировавшемся вокруг Ябэ Томоэ, Камбары Тая, Окамото Токи, Асано Мофу, Ёсихары Ёсихико и др. «Скульпторы» оказались под влиянием идей пролетарского движения и выступали против формализма, индивидуализма, дадаизма. Они считали необходимым развитие искусства на основе коллективного созидания пролетариата и прославления физического здоровья, в своих произведениях ориентировались на эти задачи.

[70] Перечисление лиц и организаций, под патронажем которых прошла выставка французского искусства XIX века, устроенная журналом «Аполлон» в Русском музее в 1912 году, занимает в каталоге пять страниц.

*Лаврский Н. А. Э. Миганаджян. М.: Искусство и жизнь, 1916.*

РГБ. — Ф. 372. — Оп. 3. — Д. 2. — Л. 1–2. Цит. по: *Белозёров, Виктор. От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 292.*

См. *Белозёров В. От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 297.*

Созидатель «живописных рахат-лукумов»: художник Аваким Миганаджян / Армянский музей Москвы и культуры наций. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/artist-avakim-miganadzhyan?ysclid=ltjxaja0qr616319841>.

*Оваки Чиэко. Японский период в творчестве Давида Бурлюка (1920–1922). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Харьков, 2008.*

Письмо Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. Д. 88. Л. 156. Подробнее см.: *Белозёров В.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 297.

Выставка московского художника А. Миганаджиана // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 6. С. 3.

СССР на путях культурной смычки с заграницей / Советское искусство, 1928, № 4, С. 72.

*Сошина А. А.* Творческая интеллигенция на Соловках / Соловецкое море (альманах). 2012, № 11. URL: <https://solovki-monastery.ru/abbey/soviet-period/slon/401/>.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 12. — Д. 200. — Л. 5.; ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 277. — Л. 100–101. См.: *Белозеров В.* От Москвы до Токио. С. 337–341.

*Канторович Л.* Пять японских художников. Л.: Издательство писателей, 1933.

*Канторович Л.* Пять японских художников. С. 98, 108.

*Гуревич М.* Художник-челюскинец Федор Решетников // Искусство. 1934. № 6. С. 91–92. Поход «Челюскина». Т. 1. М.: Изд. «Правда», 1934. С. 420.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 114. — Л. 77. Опубликовано: *Фудзимото В. Е. Г.* Спальвин — секретарь советского посольства в Токио. С. 141.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 114. — Л. 19. Опубликовано: *Фудзимото В. Е. Г.* Спальвин — секретарь советского посольства в Токио. С. 128–145. С. 141.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 171. — Л. 63.

*Белозеров В.* От Москвы до Токио. С. 343.

АВП. — Ф. 0146. — Оп. 10. — П. 131. — Д. 71. — Л. 16 об. и 17. См.:  
*Савелли Д.* «Роли между нами отчетливо не распределены»:  
Борис Пильняк и Евгений Спальвин // Япония. Путь кисти и меча.  
2004, № 2 (10). С. 24–29.

*Икута М. Е. Г.* Спальвин в Японии // Известия Восточного института  
ДВГУ. 2001, № 6. С. 30–31.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 113–114.

АВП. — Ф. 0146. — Оп. 10. — П. 131. — Д. 68. Л. — 45 об. См.:  
*Савелли Д.* «Роли между нами отчетливо не распределены»:  
Борис Пильняк и Евгений Спальвин. С. 24–29.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 143. — Л. 8.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 143. — Л. 8.

*Белозеров В.* От Москвы до Токио. С. 304.

Выставка картин советских художников в Японии // Информационный  
бюллетень ВОКС.1927, № 19–20. С. 8–9.

*Пунин Н.* Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь  
искусства. 1927. 34. С. 10.

*Аркин Д.* Советское искусство — Японии // Известия. 1927, № 149.  
С. 7.

Письмо Н. Н. Пунин — П. И. Нерадовскому 5 мая 1927 года. Токио //  
*Пунин Н. Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 283.

Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс–Пуниной, май 1927 года. Токио // *Пунин Н.  
Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 286

Письмо Н. Н. Пунин — П. И. Нерадовскому 5 мая 1927 года. Токио //

Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 283.

Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство, 1968, № 9. С. 49.

Пунин Н. Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь искусства. 1927. 34. С. 10.

РГИА. — Ф. 323. — Оп. 9. — Д. 4977. — Л. 22. См.: Посадсков А. Л., Неизвестный Е. Г. Спальвин: советский период в судьбе ученого и загадка исчезновения его библиотеки // Печатный двор. 2007, № 7. С. 10–18.

Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 39–41, 14.10.1927. С. 6–7.

Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 39–41, 14.10.1927. С. 6–7.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 110.

РГАЛИ. — Ф. 2606. — Оп. 2. — Ед. хр. 387. — Л. 1.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 66. — Л. 78. Цит. по: Белозёров В. От Токио до Москвы... С. 341.

Белозёров В. От Токио до Москвы: японские выставки и поездки деятелей искусства Японии в СССР (1925–1935). С. 340.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 1.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 81.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 72. — Л. 107–108.

Япония. 1927. Искусство новой России: Каталог выставки «Русские

опять в моде». Памяти Николая Пунина. СПб: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 2018. С. 50.

...мерами репрессий трудно сломить движение, пустившее столь прочные корни, трудно загнать в подполье революционное искусство, когда тягчайший экономический кризис, неслыханная нищета крестьянства, безработица пролетариата и трудовой интеллигенции толкает всё новые и новые слои к осознанию своих классовых задач, поиска революционного выхода из невыносимого положения.

*Терновец Б. Н. Революционное искусство в странах капитализма (1933)*

# JAPANA PROLETA ARTO



早く行つといで

*Go on! Quick!*

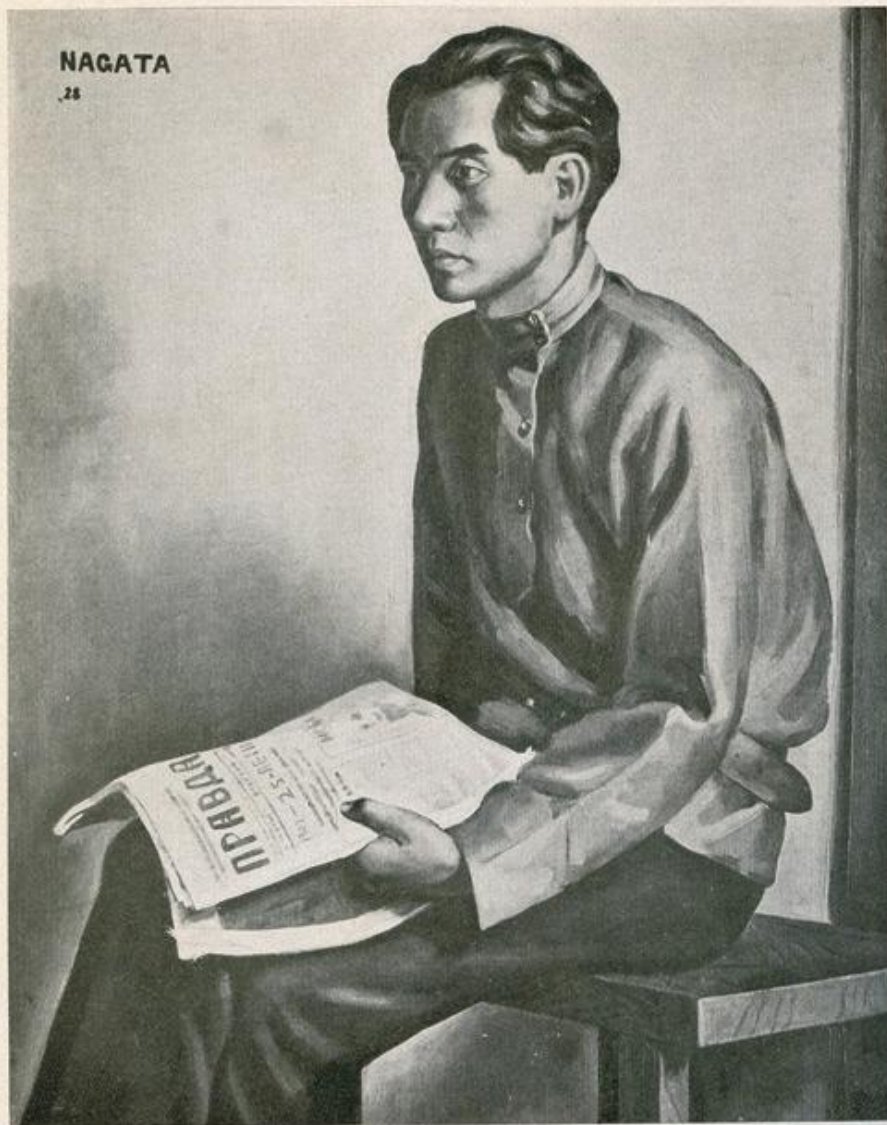
橋浦泰雄

*Hashiura Yasuo*

В 1931 году в Токио был издан альбом «Японское пролетарское искусство». Все тексты и подписи к иллюстрациям в нем были на японском, и только название — на двух языках: *Nihon puroretaria bijutsu-shû* — на японском и *Albumo de japana proleta arto* — на эсперанто. Зачем был нужен этот перевод? Эсперанто был сигналом для зарубежных деятелей пролетарского искусства: в 1920–1930-е годы он был одним из языков международного пролетарского движения.

Эсперанто, созданный Людвигом Заменгофом в 1880-х, изначально назывался *Lingvo internacia*, что в переводе означает «Международный язык». К 1940-м годам он успел завоевать признание многих выдающихся людей по всему миру: о нем с энтузиазмом писали Лев Толстой, Максим Горький, Анри Барбюс, Константин Циолковский и Джон Бернал. В начале XX века на эсперанто выходили десятки периодических изданий (в дореволюционной России их насчитывалось около 40), оригинальная и переводная литература и радиопередачи [76].

У эсперанто, искусственного языка, не было носителей: чтобы освоить его, любому человеку, вне зависимости от происхождения, необходимо было начинать с нуля. Благодаря этому эсперанто стоял за пределами каких бы то ни было иерархий, и пролетарские писатели быстро оценили его по достоинству как лингвистический инструмент солидарности. В разных странах движения, ставившие своей целью сделать эсперанто универсальным языком общения мирового пролетариата, вкладывали средства в образовательные программы, публикацию учебных материалов и руководств по написанию текстов, а также создавали сети обмена письмами, призванные поднять дух и объединить — тогда большей частью неграмотных или малограмотных — пролетариев. Создавая площадки, где пролетарские голоса могли быть услышаны, они стремились организовать децентрализованную сеть, в которой участники могли бы свободно общаться невзирая на расстояния и культурные различия.



ブラツダを持つ蔵原唯人

*Kurahata with the PRAUDA*

永田一脩

*Nagata (Ishii)*

В Советской России эсперанто изначально играл именно такую роль: служил наднациональным средством общения пролетариев. Кроме этого, молодая советская власть видела в нем инструмент потенциальной мировой революции: в 1920-е годы эсперанто изучали в Красной Армии именно для интернациональной помощи в случае восстания пролетариата в европейских странах. По воспоминаниям Кришьяна Жубита, в 1921 году «приказом по армии, в которую входила 25-я дивизия, было предписано всему личному составу изучать язык эсперанто под ответственность комиссаров частей». Получив учебник, комиссар Жубит приступил к обучению 40 красноармейцев и сообщал, что за два года занятий отстающих и неуспевающих в его группе не было<sup>1</sup>.

Тогда же, в начале 1920-х годов, эсперантистское движение в СССР стало организованным: был создан «Союз эсперантистов советских стран» (СЭСС)<sup>[77]</sup>, задачей которого было «распространение и применение эсперанто среди трудящихся масс СССР и содействие идеалам советского строительства в мировом масштабе»<sup>2</sup>. Главными изданиями, созданными для укрепления международных связей советских эсперантистов в 1920-е годы, были журнал *Sennaciĉca revuo* («Вненациональное обозрение») и газета *Sennaciulo* («Вненационалист»), выходившие в Лейпциге с 1921 и 1924 года соответственно<sup>[78]</sup>. Их выпускала международная организация рабочих эсперантистов — Вненациональная всемирная ассоциация (*Sennaciĉca asocio tutmonda*, SAT), учрежденная в августе 1921-го. На страницах периодики SAT печатались письма о социалистическом строительстве в СССР и классовой борьбе пролетариата в других странах, помещались адреса рабочих, желавших переписываться при помощи международного языка<sup>3</sup>. При советских печатных изданиях стали работать бригады эсперкоров. Они обменивались корреспонденцией с иностранными рабочими: в 1923–1936 годах эту переписку публиковало около 80 крупных газет. В то время группы эсперантистов при редакциях периодических изданий — у них было собственное название «пролетарские эсперанто-корреспонденты» (*Proleta esperanto-korespondado*, PEK) — существовали не только в Советском Союзе, но и во многих государствах с развитым эсперанто-движением, например в Бельгии, Болгарии, Германии, Китае,

Франции, Японии<sup>4</sup>.

Первая советская радиопередача с использованием международного языка состоялась 25 апреля 1923 года по инициативе Народного комиссариата почт и телеграфов РСФСР. Со станции имени Коминтерна одновременно на двух языках — на эсперанто и на русском — была передана лекция председателя Союза эсперантистов Советских Стран Эрнеста Дрезена «Нужен ли пролетариату международный язык?». «Это был первый в мире опыт относительно дальних радиотелефонных передач на эсперанто (радиус Москва — Лондон). Необычная лекция имела успех у радиослушателей, чьи положительные отзывы были получены более чем из 300 городов СССР, а в ряде советских газет о ней были напечатаны заметки»<sup>5</sup>. С середины 1920-х годов одной из первостепенных задач союза эсперантистов стало укрепление связей с советскими радиостанциями. «Условия строительства социализма... определяют особое место, которое занимают у нас или должны занять такие мощные орудия культуры, как Радио, сметающее пространственные препятствия, и Эсперанто, уничтожающий языковые препятствия», — подчеркивали в статье издания «Международный язык»<sup>6</sup>.

В 1930-е годы эсперанто преподавался в 80 учебных заведениях в 24 городах СССР и занимал четвертое место в учебных заведениях, преподававших иностранные языки<sup>[79]</sup>. В статье 1931 года «Эсперантское движение в СССР» приводятся следующие данные: «число членов, организованных вокруг комитетов, кружков и ячеек союза [СЭСР], достигло 16116 человек в 637 населенных пунктах СССР. Одних учебников реализовано за год на сумму свыше 40 тыс. Второй такой сильной и сплоченной эсперантской организации не существует больше нигде в мире»<sup>[80]</sup>.

В Японию эсперанто проник в 1900-е годы несколькими путями: через зарубежную прессу, преподавателей-иностранцев и благодаря путешествиям японцев за границу. В этот период начали формироваться первые японские эсперанто-объединения. Примечательно, что один из первых сторонников эсперанто в Японии, издавший два пособия по его изучению, — писатель и переводчик с русского языка Футабатэй Симэй — узнал о международном языке в 1902 году во Владивостоке.

Первые эсперантисты в Японии в основном сосредотачивали усилия на изучении языка ради самого языка, не ставя своей целью превратить его в настоящее средство общения. Но к 1910-м годам уровень развития эсперанто в мире был настолько высоким, что он стал частью других — самых разнообразных — видов деятельности и реальным инструментом международной коммуникации, в том числе и в Японии.

Одной из значимых фигур того времени был Василий Ерошенко, незрячий писатель и путешественник. Он прибыл из России в Токио в 1914 году и сразу стал участником нескольких групп, связанных с международной активностью и эсперанто — японских последователей религиозного движения бахаи[81], социалистического студенческого кружка Синдзинкай[82] и группой вокруг пекарни Накамурая[83]. С годами Ерошенко начал активнее общаться с японскими социалистами и анархистами и в мае 1921 был депортирован из Японии по подозрению в большевизме[84].

1920-е и начало 1930-х годов стали в Японии золотым временем эсперанто. Его активно изучали по всей стране, появлялись новые учебники, выходили журналы, а представители различных профессий стремились публиковать свои материалы на этом языке. Как и в Советском Союзе, самой оживленной формой взаимодействия на эсперанто была переписка — на объявления, размещенные в колонке поиска корреспондентов в журнале, отвечали тысячи людей со всего мира.

Однако начиная с 1920-х японское эсперантистское движение, достаточно сплоченное и единое, начало постепенно разделяться. Стали возникать «революционные» группы, которые со временем всё больше отдалялись от основной — нейтральной — массы японских эсперантистов. Пролетарские объединения публиковали собственные учебники, организовывали собственные курсы и активно взаимодействовали с пролетарским арт-движением. Одной из причин такого активного размежевания было давление со стороны властей на тех, кого подозревали в связях с коммунистическим движением.

Советская Россия, Япония, эсперанто и пролетарское искусство удивительным образом встретились в одной точке в 1927 году, когда в десятую годовщину революции Москву посетил драматург Акита

Удзяку. Изучать эсперанто Акита Удзяку начал в 1915 году — он учился у Ерошенко, с которым они стали близкими друзьями[85]. В Москву Акита прибыл уже убежденным эсперантистом, но здесь он открыл для себя новые возможности этого языка.

Почти в самом начале пребывания Акиты в Москве его пригласили посетить радиостанцию, и этот визит произвел на писателя огромное впечатление: он пришел в восторг от технологий связи, доступных в СССР[86]. Радио и телеграф позволяли преодолевать границы и расстояния и поэтому — создавать необыкновенную близость между людьми. Акита три раза выходил в советский радиоэфир на эсперанто — получить эту возможность ему помог ведущий радиопередач и преподаватель эсперанто Виктор Жаворонков[87]. Акита описывал свою первую передачу следующим образом: «Когда мы впервые вышли в эфир [на эсперанто], сразу же последовал отклик из Австрии и Скандинавии. Они прислали нам подробные комментарии, которые нас очень обрадовали. Например, они откровенно критиковали нашу манеру говорить, произношение, того, когда делать паузы, и даже по поводу наших рассуждений. И это при том, что нам они были совершенно незнакомы, мы не видели их лиц, не знали, чем они занимаются или сколько им лет. Общаться мы могли только с помощью этого нового устройства»<sup>7</sup>. Акиту восхитило в этом опыте то, как легко, общаясь на эсперанто, можно было устанавливать непосредственный живой контакт, вести разговор с интернациональным пролетарским сообществом. Кроме того, участвуя в Конгрессе Друзей СССР (ноябрь 1927), Акита активно использовал эсперанто на неформальных встречах и в личном общении, что позволило ему ближе познакомиться со многими людьми, в том числе и из СССР<sup>8</sup>. Однако в Японии, как и в советской России, потенциал эсперанто так и не был реализован: с 1930-х годов пролетарским эсперанто-группам в Японии становилось всё труднее функционировать из-за государственной цензуры и гонений, и к 1934 году, после запрета левых объединений, их деятельность была полностью прекращена[88].

Согласно статье художника Окамото Токи, опубликованной в упомянутом альбоме *Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto*, началом пролетарского изобразительного искусства в

Японии можно считать выход первого номера «Народной газеты» (Heimin Shinbun) в ноябре 1903 года. Это антивоенное издание стало официальным печатным органом социалистического движения в Японии. На его страницах публиковались иллюстрации художников социалистов и художников — выходцев из рабочего класса. Вначале это были изображения философов и мыслителей, таких как Лассаль или Маркс, или перерисовки картин зарубежных авторов, но с началом Русско-японской войны, воспринятой как война за место Японии в мировом порядке, газета стала политизироваться, публикуя критические по отношению к действиям правительства материалы. Агитационные зарисовки художника Огавы Усэна «Последний бедный человек», «Десятки миллионов людей работают лишь на одного человека», «Богатство — украденная вещь» пользовались большой популярностью у читателей, так же как и антивоенные рисунки, аудиторией которых были в первую очередь семьи призывников. Сюда же относится и первый политически мотивированный случай вмешательства японских властей в деятельность художников: в связи с этими иллюстрациями, а точнее в связи с «неуместностью таких рисунков в печати»<sup>9</sup>, газета получила от властей предупреждение. Однако вплоть до 1920-х годов художники в своих произведениях обращались к социальным темам лишь эпизодически — как, например, в случае Хаяси Сидзуэ, который представил на выставке общества «Ника» свое полотно «День освобождения от тюремного заключения Одзуки Сакаэ»<sup>[89]</sup>. В 1920-е годы первым выступлением левых сил стала выставка «Обсидиан» (Kokuyoten)<sup>[90]</sup>, организованная при поддержке японских социалистов. В 1921 году в Японии распространилось движение помощи жертвам голода в Поволжье: по инициативе около 40 пролетарских организаций было создано «Общество рабочих, равнодушных к проблеме голода в России», и в качестве одной из мер поддержки в декабре того же года была организована агитационно-пропагандистская «Выставка народного искусства». В то же время в качестве сотрудника только что созданного журнала «Сеятель» (Tane maiku Hito) свою деятельность начал художник Янасэ Масаму<sup>[91]</sup>.

С середины 1920-х представители японского левого искусства начали активно действовать: художники «Японской лиги пролетарских

писателей» начали продавать свои работы на улицах, чтобы поддержать рабочих — например, всеобщую стачку в Англии в 1926 году. В это же время Янасэ Масаму стал постоянным сотрудником «Пролетарской газеты» («Musansha Shinbun»): в каждом номере выходили его манга, рисунки, иллюстрации и ксилографии.

Важно подчеркнуть, что профессионально-политические объединения пролетарских художников восходили к группам, появившимся вокруг литературных журналов, и были тесно связаны с ними. Среди таких изданий главными были уже упомянутый «Сеятель» (1921–1923) и «Литературный фронт» (Bungei sensen, 1924–1932), ставший флагманом первой организации писателей рабочего класса — «Японской лиги пролетарских писателей» (Nihon Proletaria Bungei Renmei, также известной как Proren или JPLAL). Лига существовала в 1925–1926 годах, а в 1926–1927 году поменяла название, став «Лигой пролетарских деятелей искусств Японии» (Nihon Proletaria Geijutsu Renmei). Ее члены основывали новые объединения и переходили из одного союза в другой, пытаясь привести в соответствие собственные теорию и практику. Окамото Токи описывал этот процесс так: «Пролетарское искусство долгое время находилось в центре анархистско-большевистского разногласий, однако анархистская фракция была исключена из „Лиги пролетарских деятелей искусств Японии“, и произошел окончательный поворот Лиги к марксизму. В 1927 году, после того как японское пролетарское искусство окончательно порвало с анархистами, оно впало в смуту сектарионизма под влиянием левых фракций. „Лига пролетарских деятелей искусств Японии“, оказавшаяся в водовороте теоретического диспута вокруг фукумотоизма<sup>[92]</sup>, раскололась, и возникла новая организация — „Союз пролетарских и крестьянских деятелей искусств“ (Rōnō Geijutsuka Renmei). Затем в „Союзе пролетарских и крестьянских деятелей искусств“ разошлись социал-демократы и коммунисты, и появилось еще одно новое объединение — „Союз авангардных деятелей искусств“ (Zenei Geijutsuka Dōmei), и отделение изобразительных искусств „Союза пролетарских и крестьянских деятелей искусства“ полностью перешло в „Союз авангардных деятелей искусств“»<sup>10</sup>. Таким образом, литераторы входили в «Лигу пролетарских деятелей искусств Японии», «Союз пролетарских и

крестьянских деятелей искусств» и «Союз авангардных деятелей искусств», а художники разделились между двумя направлениями: пролетарским и авангардным.

При этом любопытно, что Окамото Токи не видел большой разницы между деятельностью обоих направлений, отмечая лишь «небольшие различия, выразившиеся в традициях художественных форм». Действительно, авангард и пролетарское искусство шли в Японии рука об руку. В 1920-е годы будущие пролетарские художники, авангардисты и сюрреалисты занимались в одних и тех же мастерских. Так, один из главных японских пролетарских художников Окамото Токи стал в 1922 году основателем авангардистского объединения Асипо и писал кубистские полотна. В этой же группе состоял и Кога Харуэ — о его работах мы говорили в первой главе этой книги.

Окамото Токи считал, что развитие авангардного искусства в Японии — выставки Давида Бурлюка, Виктора Пальмова, деятельность японских футуристов, группа MAVO Мураяма Томоёси — расшатывало устои традиционного японского искусства, давая при этом импульс развитию новых направлений. Он следил за развитием искусства в СССР: его впечатления от советской выставки 1927 года опубликовала газета «Асахи» (Asahi Shinbun)<sup>11</sup>. Перевод этой статьи на русский язык вышел в «Информационном бюллетене ВОКС». Окамото Токи писал: «В последнее время в кругах японского мира искусства часто раздаются голоса о том, что французское искусство не может уже дать японским молодым художникам того вдохновения, которого жаждет их молодая душа. В корне разделяя этот взгляд, я думаю, что в этом смысле выставка советских живописцев, открытая в Токио, окажет огромное влияние на японский художественный мир. Особенность произведений советских художников заключается не в том, как мы привыкли слышать, что они обладают новейшей формой в мире, которой нет еще ни в одной стране, но в том, что они обладают действительной новизной содержания, что мы глубоко почувствовали на показанной нам выставке. Советские художники не знают расхождения между искусством и жизнью и бытом своего народа. Это говорит за то, что в их стране силы политические и общественные объединены в одном стремлении»<sup>12</sup>. И далее: «В отношении формы и техники исполнения

мы не можем не признать, что в произведениях советских художников немало чужих влияний, но это может быть оправдано тем, что это они работают не ради скуки или шутки ради над своими произведениями, что мы можем заметить у французских живописцев, и не во имя принципа „искусство ради искусства“, но для высшего наслаждения и вдохновения. Они имеют скорее несколько грубый характер, а произведения художников Кончаловского, Петрова<sup>[93]</sup> и Машкова скорее боевой, направленный к завоеванию видного места для пролетарского искусства. Что касается художественного направления произведений советских живописцев, то есть здесь мы должны отметить своеобразность и отличие в наблюдениях. Через эту своеобразность наблюдений советские художники подходят к реализму. Этот переход к реализму нас весьма радует»<sup>13</sup>.

Пролетарские художники стремились в первую очередь найти подходящую форму для искусства, которое выражало бы интересы и мировоззрение рабочих. Тематика их работ была разнообразной, но всегда так или иначе общественно-политической: капиталистическое угнетение, война, потребность в демократизации общества, безработица, национализм, империализм, пропаганда, эксплуатация, аресты и пытки, искусство и средства массовой информации.

Для лучшей координации усилий близких по духу объединений в 1928 году была создана «Всеяпонская федерация пролетарских искусств» (Zen Nihon Musansha Geijutsu Renmei), или NAPF (аббревиатура от названия на эсперанто Nippona Artista Proleta Federacio). В нее вошли несколько более специализированных объединений: союз пролетарских писателей, театральных деятелей, художников, киноработников и музыкантов. Японский союз пролетарских художников<sup>[94]</sup> также был частью «Федерации» и одновременно входил — как одна из секций — в состав Международного Бюро революционных художников (МБРХ). Основное ядро этой группы составляли живописцы Ябэ Томоэ, Окамото Токи, Ёсихара Ёхисико, Ёримото Сирин, Утибаси Кодзо, Кояма Эйдзи, Онодзава Ватару, Ивамацу Дзюн, Аран Микуко, Оцуки Гэндзи, Такамори Сёдзи и графики Янасэ Масаму, Суяма Кэйити и Судзуки Кэндзи<sup>14</sup>. Благодаря отчетам для Бюро МБРХ мы знаем о невероятной работоспособности этого подразделения: всего за четыре

года, с 1930-го по 1934-й, оно провело три национальные конференции и 40 выставок в Токио и Осаке. Кроме этого, секция выпускала два журнала: первый был посвящен вопросам революционной борьбы рабочих и крестьян и выходил тиражом в 5000 экземпляров, второй, с тиражом 1500 экземпляров, освещал вопросы искусствоведения, а также публиковал материалы, знакомящие читателя с революционным искусством СССР. При этом за один только год художниками объединения «было создано 200 плакатов, 300 картин, 500 рисунков, 50 скульптур<sup>15</sup>.

Переход к реализму, о котором с такой радостью отзывался Окамото Токи, в 1927 году, на выставке советских художников, через год уже стал одним из главных трендов в японском левом искусстве. В мае 1928-го вышел первый номер журнала «Боевое знамя» (Senki, 1928–1931), где была опубликована лекция литературного критика, марксиста Курахары Корэхито о пролетарском реализме, наметившая его определенные стилистические тенденции.

Общий поворот к реализму стал очевиден на «Первой выставке пролетарского искусства», которая прошла в ноябре — декабре 1928 года в Художественном музее префектуры Токио<sup>[95]</sup>. 182 художника, участники левых художественных организаций, таких как «Лига деятелей рабоче-крестьянского искусства» (Rōnō Geijutsurenmei), «Союз массового искусства» (Taishū Jidai-sha), «Всеяпонская лига пролетарского искусства» (Zennihon Proletaria Geijutsurenmei (Nappu)) и «Ассоциация деятелей искусства Дзोकэй» (Zokei Bijutsu-ka Kyōkai), представили на выставку 321 работу. Как писал Окамото Токи: «Эта выставка произвела эффект разорвавшейся бомбы, открывающей новую эпоху в истории художественного движения нашей страны». Он подчеркивал, что именно на этой выставке наметились основные тенденции развития пролетарского искусства — «изображение здоровья», «реализм» и «пролетарские темы» — и явственно проявились черты, от которых следовало избавляться: «формализм, академизм, романтизм». Среди отмеченных Окамото работ — «Домой с работы» Ябэ Томоэ, «Собрание на работе» Ёримото Сирин, «Портрет Курахара Корэхито с газетой „Правда“» Нагаты Иссю, «Пикет» Кибэ Масаюки, «Изображения демонстраций» Оцуки Гэндзи.



**Окамото Токи. Следы атомной бомбардировки Япония. 1961. © Государственный Музей Востока**

В СССР об этой выставке узнали почти год спустя — но в подробностях и из первых рук, от одного из участников выставки, художника Оцуки Гэндзи. В журнале «Революция и культура» был опубликован перевод его статьи «Выставка пролетарского искусства в Японии» для журнала «Боевое знамя» (Senki, 1928–1931)<sup>16</sup>. В ней Оцуки Гэндзи, анализируя общее положение вещей в японском искусстве, подчеркивал, что выставка «должна была служить синтетическим и углубленным творческим выражением революционных стремлений и чувств пролетариата, обусловленных социальным и политическим положением нашей страны в 1928 году, и дать объединяющее и организующее начало». Оцуки разделил произведения на три группы: «мелкобуржуазные по стилю, примкнувшие или примыкающие к пролетарскому искусству из смутного недовольства искусством буржуазии или ее правящим аппаратом и под влиянием пролетарского движения», «произведения, вырабатывающие новый „стиль“, исходя из критики буржуазного искусства» и «произведения, переходящие от выработки стиля к выражению реального пролетарского содержания». Интересно рассуждение Оцуки об определенных жанрах: «Каковы же должны быть „натюрморт“ и пейзажи пролетарских художников? Конечно, мотивы должны быть взяты из наиболее родственной пролетариату области: молот, ремень, инструменты и утварь из железа, свинца, стекла. Заводы, подчиняющие себе природу, железные дороги и т. д. Таковы производственные мотивы. По форме и колориту они должны быть более сильными. Но этого еще мало. Они должны организовывать и художественно воздействовать на пролетариат в его производстве, работе, реальной деятельности и стремлениях. Таким образом, пролетарские „натюрморт“ и „пейзаж“ (хотя они так и именуются, это уже нечто существенно новое) приносят конкретный результат в дело поддержки и углубления стремлений и чувств пролетариата, направленных к его организации и сплочению в производственной жизни и классовой борьбе».

В отличие от Окамото Токи, восхищенного массовостью выставки, Оцуки Гэндзи видел необходимость — для всех представленных авторов и объединений — работать интенсивнее: «По отношению к общему числу всех выставленных вещей число произведений, в

которых субъективное содержание удовлетворяет объективному положению вещей, сравнительно невелико. Поэтому общее боевое единство очень слабо. Группа „Дзюкэй“, отбросив прежние отвлеченные поиски стиля, примкнула к борьбе пролетариата и начала творить новый художественный стиль, вытекающий из обретенного ею здесь реального содержания, однако в ней еще остались пережитки специально художественного догматизма, которые следовало бы устранить. Что касается группы „Напп“, то ее прежняя узкая дорога расширилась в путь стремительного развития. Пролетарское искусство возложило на плечи немногих художников крайне серьезную задачу. Создать подлинно художественное произведение может только тот, у кого есть понимание полнокровной реальной действительности, и кто вступил на путь творчества и самокритики. Кто же этого лишен, тот впадает в казенщину и отвлеченность»[\[96\]](#).



**Окамото Токи. Призыв к забастовке. 1929.**

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

Еще через несколько месяцев, уже в 1930-м, публикация о «Первой выставке пролетарского искусства» вышла в журнале «Ленинград». Это была статья художественного критика Кочавы С.[\[97\]](#) в переводе и с предисловием Наталии Фельдман[17](#). В коротком вступительном слове Фельдман описывает контекст, в котором происходила выставка: «Это был смотр сил, значительно способствовавший уяснению пройденного пути, определению новых путей и объединению пролетарских организаций на фронте искусства. С другой стороны, это была как бы демонстрация достижений пролетариата, благодаря чему выставка приобрела и политическое значение и стала предметом широкого и, разумеется, большей частью отрицательного внимания. Буржуазная печать возмущалась самим фактом предоставления выставке общегородского здания, преобладающие отзывы буржуазных критиков на все лады развивали формулу «„это не искусство, а агитация“, и, наконец, из-за опасения эффективности этой агитации выставка была подвергнута строгой цензуре, в результате чего часть картин, как опасные, была с выставки удалена»[18](#).

Кочава, анализируя работы отдельных художников на выставке, делает попытку выявить общие тенденции. «Наибольшей гармонии между содержанием и стилем, — отмечает критик, — по наиболее здоровому направлению, по самому тесному сближению с пролетарской жизнью первое место на выставке занимают картины Оцуки. В особенности превосходны две картины, удаленные с выставки — „В тюрьме“ и „Рисунок демонстрации“. <...> Этот художник открывает нам новые пути. Какие же? Главным недостатком пролетарского искусства до последнего времени было то, что в нём совершенно не выявлялось конкретная жизнь, конкретная борьба. Между тем Оцуки показывает нам живого настоящего рабочего, который действительно негодует против капитализма, который действительно угнетен правительством и действительно борется с ним. Это свидетельствует, что художник сблизился с рабочей жизнью, глубоко вошёл в неё. Могучая толпа рабочих с демонстрации поражает потому, что она подлинна и конкретна»[19](#). Рассуждая о портретном жанре, Кочава противопоставляет традиционному «буржуазному» новый «пролетарский портрет»: «В буржуазных портретах отпадает повседневная жизнь, классовый фон личности, и главной задачей

является дать наиболее близкий к фотографии и „высокий“ образ. Совсем другое в пролетарском искусстве. Здесь важно не портретное сходство, а передача жизненной деятельности и боевого духа данного лица. Портрет насквозь должен быть пронизан здоровым чувством. С этой точки зрения прекрасно, когда конкретным объектом портретной живописи становится рабочий, борцы. Таковы картины Итимура „Рабочий“, Исихара — „В память выхода из тюрьмы товарища Китада“, Намитати — „Работница“. Они не блестящи по технике, но правильные по направлению. В противоположность этому картина Мурата „Борцы“ никчемна, хотя и превосходна по выполнению. Художник чисто отвлеченно изображает каких-то сказочных борцов. Не вызывает восхищения и картина Ябэ „Возвращение с работы“. Во-первых, художник не знает рабочих. Но если и допустить, что он знает, то суть рабочего погублена в его картине стилем. Его рабочие не живые люди, а натюр-морт»<sup>20</sup>. Отдельно Кочава останавливается на портрете Курахара Корэхито, который Окамото Токи считал удачным: «Остановимся еще на картинах Нагата „Курахара с «Правдой» в руках“ и «Учитель русского языка». В стремлении овладеть стилем пролетарского реализма художник потерпел неудачу. Пролетарский художник, несомненно, должен твердо освоиться со своим материалом, а не довольствоваться игрой в чистое мастерство, как это делается в буржуазном искусстве. Он должен осознать материал и выявить его без малейшего послабления. Но и это, конечно, еще не пролетарский реализм, только первый шаг к нему»<sup>21</sup>. В завершение критик, так же как и Оцуки Гэнзи в своей статье, размышляет над тем, что собой представляет (или может представлять) «пролетарский пейзаж» или «пролетарский натюрморт». «В заключение рассмотрим пейзажи и натюр-морт. Это ещё более затруднительно и требует тем большего внимания. Большинство из них с точки зрения пролетарского искусства не имеет никакой ценности. Похоже, что никто из художников не задал себе вопроса — в каком смысле нужен пролетариату пейзаж? Наиболее передовые художники не ушли дальше подражания русскому искусству. Между тем первое, что надо было осознать — это то, что понять природу может только пролетариат, непосредственно сталкивающийся с ней в борьбе. Второе — что пролетариат постигает природу только через труд.

Другими словами, он воспринимает красоту природы в процессе производства. Что же это значит? Поясню на конкретном примере. Буржуазия любит красоту природы и неспособна воспринимать ее иначе, как объект своего наслаждения. Поэтому она ищет совершенного пейзажа и в изменении пейзажа трудом она видит нарушение красоты. В противоположность этому, пролетариат с помощью своего труда борется с природой, изменяет ее и именно в этом видит красоту. Поэтому даже при взгляде на объект природы в его первоначальном виде пролетариат держится прямо противоположный буржуазной точки зрения. В этом и надо искать основы того, как пролетарское искусство должно трактовать природу. Однако, среди имеющихся на выставке пейзажей нет ни одного удовлетворяющего этим требованиям»<sup>22</sup>. Стилистически Кочава разделяет участников выставки на три группы: к первой он относит представителей «пролетарского стиля», ко второй — художников, работающих в «стиле членов „Ассоциации Дзюкэй“» (в статье используется словосочетание «поздне-импрессионистический стиль» — вероятно, в данном случае речь идет о постимпрессионизме), и, наконец, к третьей группе — художников без строго определенного стиля. «В общем надо сказать, — заключает критик, — что вопрос стиля еще находится в пренебрежении, и что если в области тематики пролетарской искусство встало на известную ступень развития, то в области стиля оно еще не сделало ни шагу вперед. В этом отношении ему еще нечего противопоставить буржуазному искусству»<sup>23</sup>.

В отличие от Окамото Токи и Оцуки Гэнзи, которые обозревают работы художников, представленных на выставке, Кочава пишет еще и о том, чего на выставке не было: о японской традиционной живописи. «В отчетной выставке не было ни одной картины так называемого японского стиля (нихонга. — К. Л.), — подчеркивает он. — Значит ли это, что для пролетарского искусства японский стиль не представляет никакой ценности? Безусловно нет. У японского искусства есть одно, чем оно может безусловно гордиться — это линия. Нигде на линию не обращалось столько внимания, и японская линия по своему характеру невероятно далека от скованности карандаша или пера. <...> В последнее время картины японского стиля утратили силу линии почему? Да потому, что буржуазные художники в ней не нуждаются,

потому что сильные революционные картины им во сне не снятся. В современные буржуазии ищет в картинах декоративности, красоты. Вот почему линия оказалась в загоне. Единственный класс, который может породить эту японскую линию и вывести японский стиль из необычного состояния, в котором он сейчас находится, это — пролетариат. В области японского стиля у пролетариата большие задачи. И мы надеемся, что в пролетарском искусстве появятся мастера японского стиля...»[24](#).

В заключение Кочава пишет: «Каковы итоги этой выставки? Первое, что надо без устали повторять — значительно расширились границы содержания — материала — и впервые на картине появился конкретный облик пролетариата. Затем — наметились первые шаги к утверждению подлинного пролетарского реализма. Это придает пролетарскому искусству фундаментальную силу и является большим шагом вперед. Наконец, в целом ясно обнаружилось, что пролетарское искусство развилось настолько, что могло дать подобную выставку — и что недалек день, когда буржуазное искусство будет им ниспровергнуто»[25](#).

Выставки пролетарского искусства стали в Токио ежегодными и проводились до 1933 года, вторая прошла в декабре 1929-го. Окамото Токи отмечал значительный прогресс художников, особенно в пролетарской манге. Из живописных произведений он выделил картины «Восстанем!» Ёсихара Ёсихико, «Рабочие похороны» Ябэ Томоэ, «Бастующие атакуют завод» Окамото Токи[\[98\]](#), «16 апреля» Утихаси Кодзо, «Охрана» Итимура Миодзо, «Прощание» Оцуки Гэндзи, «Исикавадзима»[\[99\]](#) Такэмото Дзюндзо, «Объявление забастовки» Кири Ивао, «Последняя демонстрация забастовки» Ёримото Сиirin. «Эти произведения — писал Окамото, — концентрируются на ключевой теме „перспективы победы пролетариата“, особо выделяя ее из всех существующих тем. По сравнению с произведениями, представленными на Первой выставке, эти находятся на более высокой ступени развития пролетарского реализма»[26](#).



**Утигаси Кодзо. Арест 16 апреля. 1929.**

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

В Советском Союзе было опубликовано как минимум две статьи, посвященные Второй выставке пролетарского искусства в Токио — в журналах «Искусство в массы» и «Прожектор»<sup>27</sup>. В статьях были приведены репродукции девяти произведений (пять в первой и четыре

во второй) и цитаты из каталога выставки. В. Мильман в своей статье в журнале «Искусство в массы» упоминает о том, что «организаторы пролетарских художественных выставок в Японии обратились во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, через проф. Спальвина, уполномоченного ВОКС в Японии, с сообщением, что они стремятся показать свою выставку в СССР. Самое большое желание их — показать единственному в мире социалистическому государству свои работы, получить оценку и деловую критику»<sup>28</sup>. Подобная выставка с СССР так никогда и не состоялась, но отчасти желание японских художников все же было реализовано: с выставки в советский музейный фонд были куплены четыре произведения: «Призыв к забастовке» Окамото Токи, «Проводы крестьянского депутата» Куроды Юдзи, «Стачка» Ёсихара Ёсихико и «Арест 16 апреля» Усихаси Кодзо<sup>29</sup>.

Третья выставка пролетарского искусства — последняя, о которой Окамото упоминает в «Альбоме пролетарского искусства» 1931 года. Художник особо отметил несколько работ: картины «Планы на вечер» Ёсихара, «Комсомолка» Тэрасима, «Звук» Ябэ, «Отправление» Окамото, «Непорядочный руководитель Минами Киити, пытающийся избавиться от забастовок» Итимуры, «Судебное заседание» Такамори, «На площадь» Ивамацу, «Непорядочное начальство» Араи, «Свергнем непорядочное начальство!» Ёримото, «Против введения запретов» Асано. Впрочем, советский зритель, по всей видимости, оставался в неведении о проведении последующих выставок: публикации на эту тему в советской печати 1930-х годов — после упомянутых статей в журналах «Искусство в массы» и «Прожектор» — нам неизвестны<sup>[100]</sup>.

В годы активной работы японских пролетарских художественных организаций многие японские художники посещали СССР — это было одним из важных средств поддержания контакта<sup>[101]</sup>. В ноябре 1925 года и в октябре 1926-го — марте 1927 года СССР посетил Томоэ Ябэ<sup>[102]</sup>, в мае 1929-го и с февраля по март 1931 года — Кэндзо Кониси. В ноябре 1929 года художница Охба Рэйко приехала в Москву, где побывала на слете пионеров<sup>30</sup>. Сохранились упоминания о том, что в июле 1930 года СССР должен был посетить член Японского общества революционных пролетарских художников — Тэрасима

Тэиси (и, судя по его произведениям, этот визит состоялся).



**Ёсихара Ёсихико. Стачка. 1929.**

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024



Куроода Юдзи. Проводы крестьянского депутата. 1929.

Фото: П. С. Демидов. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2024

В 1931 году, когда Кэндзо Кониси приехал в Москву во второй раз, ВОКС организовал для него встречу с советскими коллегами<sup>[103]</sup>, на которой художник выступил с рассказом о современной японской живописи<sup>31</sup>. «В своем докладе художник Кониси говорит об эволюции японского искусства последних лет. Преобладающие в японском искусстве французские влияния, начавшиеся с эпохи экспрессионизма, последние годы сменились влиянием русского искусства. Особенно влияние мы видим в области плаката, детской книги и вообще графических искусств, но также и советская живопись имеет уже в Японии много последователей, особенно в отношении революционного содержания»<sup>32</sup>. Также ВОКС организовало смотр картин Кониси, где была высказана мысль о необходимости сближения с японскими художниками. При этом в одном из документов упоминается, что художник даже вступил в объединение «Четыре искусства» и предлагал открыть его отделение в Японии<sup>33</sup>.

Нельзя сказать, что организация таких визитов давалась легко: в Российском архиве литературы и искусства сохранилась интересная переписка МБРХ с художниками Ф. Такея и Т. Тории — они хотели поступить учиться в Полиграфический институт как вольнослушатели. Если в первом письме они сообщают, что намерены изучать пролетарское искусство и укреплять дружеские связи с советскими художниками, в последующих письмах ставки повышаются: они пишут, что готовы спать не только на одной кровати, но даже на полу, если придется<sup>34</sup>. Не известно, удалось ли Ф. Такее и Т. Тории достигнуть какого-либо результата, но известно, что это была одна из последних попыток японских художников посетить СССР<sup>[104]</sup>.



**Пётр Кончаловский. Портрет японского художника Ябэ-Сана. 1927.**

© Государственный Русский музей. Санкт-Петербург, 2024



**Тейши Терашима. Комсомолка. Япония, 1930.**  
Собрание Художественного музея Итабаси

«Японское революционное искусство крепко своими связями с пролетариатом, сильно его сочувствием и поддержкой и не может быть задушено мерами полицейских репрессий»<sup>35</sup> — писал Борис Терновец в 1934 году. В это время японское пролетарское художественное движение — едва успев появиться — уже стремительно приближалось к своему концу. После прошедших по всей стране 15 марта 1928 и 16 апреля 1929 года арестов коммунистов японской полицией NARF осталась единственной легальной организацией японской левой общественности. Чтобы усилить интеграцию всех, заинтересованных в распространении пролетарской культуры в 1931 году NARF была реорганизована в «Японскую федерацию пролетарской культуры» (Nihon Proletaria Bunka Renmei) или KOPF (на эсперанто — Federacio de Proletaj Kultur Organizoj Japanaj) — гораздо более централизованную и открыто политическую организацию, проводившую политику Коминтерна. К союзам писателей и художников примкнули такие организации, как «Союз пролетарских фотографов Японии», «Союз пролетарских наук», «Союз воинствующих безбожников Японии», «Институт новой педагогики», «Союз пролетарских эсперантистов Японии», «Союз радикальных врачей», «Друзья Советского Союза» и другие. Все это сделало объединение более уязвимым для преследований со стороны правительства: непрекращающиеся аресты и пытки членов объединения в итоге привели к роспуску KOPF и прекращению организованного японского пролетарского движения в 1934 году<sup>36</sup>.

[76] 19 июня 1922 года на станции WJZ в Нью-Йорке прошла первая в мире радиопередача на эсперанто. За этим последовали радиоэфирные передачи на радиостанциях Лондона (1922), Москвы, Монреаля и Рио-де-Жанейро (все в 1923-м), Праги, Женевы и Хельсинки (1924). (Власов Д. В. Эсперанто в советском радио-эфире в 1920–1930-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, вып. 4. 2013. С. 154).

[79] Изучение иностранных языков в России в первые годы после революции было практически свернуто: эта дисциплина воспринималась как пережиток общества с ярко выраженным классовым неравенством. Отношение изменилось в 1923 году после

выхода статьи Надежды Крупской «О преподавании иностранных языков», в которой она подчеркивала практическую значимость изучения языков и ставила целью воспитание по-настоящему интернационального поколения. Интенсивность изучения языков в советских школах со временем росла. 25 августа 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б), согласно которому по окончании средней школы выпускники должны были владеть хотя бы одним иностранным языком. Самый распространенный язык для изучения в школе был немецкий, французский и английский занимали второе и третье место, и четвертым, соответственно, был эсперанто. Подробнее см.: *Петрова В. А. Модификация культурологической идеи преподавания иностранного языка в отечественной педагогике в 30-е годы XX века // Научно-педагогическое обозрение (Pedagogical Review). 2021, Вып. 1 (35). С. 73–78.*

[78] В советской России периодические издания на эсперанто для внутренней аудитории выходили в Кронштадте (*Esperantista Movado, Agitanto*), Петрограде (*Cirkuleraĵ Informoj*), Саратове (*Libera Torento*), Нижнем Новгороде (*Rugha Esperantisto*).

[77] «Союз эсперантистов советских стран» (СЭСС) был в 1927 году переименован в «Союз эсперантистов Советских Республик» (СЭСР).

[87] Известно, что Жаворонков проводил еженедельные занятия эсперанто на радиостанции МГСПС — Московского губернского совета профессиональных союзов. В феврале 1938 года Виктор Жаворонков был арестован по обвинению в шпионаже в пользу фашистско-шпионской организации «Союзный центр» и в октябре 1938 года расстрелян.

Replay, Ian. *Talking to the World: Esperanto and Popular Internationalism in Pre-war Japan*// *Japan Society Proceedings* 152. P. 76–89.

[86] Радиовещание в Японии было начато в 1925 году, когда три станции — в Токио, Нагое и Осаке — получили на него разрешение от правительства. Вплоть до 1950 года радио находилось под жестким

контролем правительства, что подразумевало, что культурные деятели левых убеждений не имели к нему доступа. Подробнее о радио в Японии в 1920–1930-е годы: Jung, J. (2010). Radio broadcasting and the politics of mass culture in transwar Japan. UC San Diego.

Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931

Казакевич А. Радио и эсперанто на службе международному пролетариату // Международный язык. 1926. № 8. С. 2–4.  
Радиопередачи на эсперанто выходили в СССР до 1936 г.

[85] Акита Удзяку. Впервые в Москве // Красная Нива. 1927, № 44. С. 11. По возвращении в Японию Акита Удзяку опубликовал очерки, посвященные строительству социализма в СССР: Akita Ujaku. Wakaki Souëto Roshia. Tokyo: Sôbunkaku, 1929. В 1931 году организовал «Японский пролетарский эсперантистский союз» (эсп. Japana Prolet-Esperantista Unio) и возглавил «Общество друзей СССР».

[84] Подробнее о Василии Ерошенко см.: Белоусов Р. С. Мечтания скитальца // Ерошенко В. Я. Избранное. М.: Наука, 1977, или, например, Патлань Ю. Жизнь и судьба Василия Ерошенко (к 50-летию со дня смерти). Окно в Японию. URL: <http://ru-jp.org/patlan01.htm>, дата обращения 01.07.2024.

*Michielsen Edwin. Assembling Solidarity: Proletarian Arts and Internationalism in East Asia. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy Department of East Asian Studies University of Toronto, 2021. P. 167.*

Батта И. Говорит мировой штаб межрабкоров // Международный язык. 1931. № 8–9. С. 340–342.

[83] Накамурая, принадлежавшая Сома Кокко и Сома Айдзо, была пекарней в Синдзюку и центром международной активности. Здесь можно было купить необычные для Японии продукты — русский хлеб и индийское карри. Сома Кокко (1877–1955)—писательница и меценатка, спонсировавшая японских интеллектуалов, артистов,

художников, покровительница иностранцев-интеллигентов в Японии. Ерошенко жил в Накамура несколько раз и помогал Сома Кокко изучать русский язык. В Накамура до сих пор есть рецепт пирожков от Ярошенко.

Власов Д. В. Эсперанто в советском радио-эфире. С. 154.

[82] Группа студентов юридического факультета Токийского Императорского университета Синдзинкай упражнялась в дебатах на эсперанто с корейскими и китайскими студентами.

Э. Д. План работы СЭСС в области международной эсперантской деятельности // Бюллетень ЦК СЭСС. 1923, № 3 (9). С. 10.

[81] Для бахаи, религиозного движения, возникшего в Персии в XIX веке, эсперанто был частью концепции социального равенства и религиозного понимания. В начале 1910-х в Токио возникла миссия бахаи под управлением Агнесс Александер, дочери гавайских христианских миссионеров. Ерошенко не исповедовал бахаи, но был близок к Александер и помогал в ее работе в Японии.

Власов Д. В. Эсперкор — специфический тип рабоче-крестьянского корреспондента // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. Вып. 4. С. 137–143.

[80] Андреев А. Эсперантское движение в СССР // Революция и язык, 1931, № 1, С. 78–79. Хотя эсперанто в СССР никогда официально не запрещали, почти вся деятельность, связанная с этим языком, прекратилась в 1937–1938 годах после репрессий, начавшихся с арестов руководства Союза эсперантистов Советских Республик (СЭСР). Генерального секретаря СЭСР Эрнеста Карловича Дрезена арестовали 17 апреля 1937 года по обвинению в шпионаже и контрреволюционной деятельности, а 27 октября он был расстрелян. После этого арестовали около 80 человек, включая ведущих эсперантистов, преподавателей, низовое руководство и технических сотрудников центрального аппарата СЭСР.

Горелевский Л. А. У меня есть старейший друг... // Огонек, 1988, № 8.

С. 4. Жубит, Кришьян Юрьевич (1895–1989).

[89] Одзуки Сакаэ (1885–1923) — писатель, журналист, один из наиболее ярких представителей анархистского и социалистического движений в Японии.

[88] Вторая — «нейтральная» — часть эсперанто-движения использовалась японскими властями как одно из средств «мягкой силы», канал для разъяснения японской внутренней и внешней политики международному сообществу и в качестве такого проправительственного дипломатического инструмента просуществовала вплоть до 1944 года.

[90] Кокуё (Обсидиан) (осн. 1922) — художественно-политическая группа анархистов.

[98] Скорее всего, здесь имеется в виду полотно, сегодня известное как «Призыв к забастовке» из собрания Государственного Эрмитажа.

[97] К сожалению, имя установить не удалось.

[96] Оцуки Гэндзи. Выставка пролетарского искусства в Японии // Революция и культура, № 9–10, 1929. С. 109.

[95] Фукумотоизм — марксистская теория Фукумото Кадзуо (1894–1983).

[94] Ныне — Токийский художественный музей Метрополитен (Токуо Metropolitan Art Museum).

[93] Основан в 1929 году как «Лига пролетарских художников Японии» — Nihon Proletaria Geijutsu Renmei.

[92] Имеется в виду Кузьма Петров-Водкин

[91] Янасэ Масаму (1900–1945) — ведущий пролетарский художник-график и мангака. Свою творческую деятельность начинал как

футурист (и был членом японской «Ассоциация футуристического искусства» (Miraiha Bijutsu Kyōkai), но в конце 1920-х обратился к социальной тематике и стал активным деятелем пролетарской арт-сцены. В 1931 году вступил в Коммунистическую партию Японии, в 1932 году был арестован и подвергнут пыткам по подозрению в нарушении Закона о сохранении мира.

[99] Исикавадзима — остров в дельте р. Сумида в Токио.

Окамото Токи. Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство 1968, № 9. С. 50.

Эфрос Н. Д. Международное бюро революционных художников: обзор // Литературное наследство. Т. 8. Из истории Международного объединения революционных писателей. М.: Наука, 1969. С. 610.

Оцуки Гэндзи. Выставка пролетарского искусства в Японии // Революция и культура, № 9–10, 1929. С. 106–109.

Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931.

Окамото Токи. Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

Окамото Токи. Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

Кочава С. Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, с. 125–128. В предисловии к тексту переводчица Наталья Фельдман указывает, что «статья была помещена в конфискованном январском (за 1929 г.)

номере пролетарского журнала „Боевое знамя“» (Senki, 1928–1931).

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 125.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 126.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 128.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 128.

Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931. Пер. с японского А. Леленковой.

*Мильман В.* Выставка пролетарских художников Японии // Искусство в массы. 1930, № 7. С. 3–5; Ю. Пролетарское искусство Японии. Письмо из Токио // Проектор, № 7, 1930. С. 26.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 126.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Мильман В.* Выставка пролетарских художников Японии. С. 5.

Отдел Рукописей ГМИИ. Ф. 13. — Ед. хр. 220. — Л. 2.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом. Япония. С. 4.

*Shea G. T. Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement Tokyo: Hosei University Press, 1964*

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 27. — Л. 13–26.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 12. — Д. 197. — Л. 65.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 165. — Л. 15.

РГАЛИ. — Ф. 2707. — Оп. 1. — Д. 13. — Л. 12–13, 19–20. Переписка относится к июлю — сентябрю 1932 года.

ГАРФ — Ф. 5283. — Оп. 8. — Д. 104. — Л. 10, 14.

[104] В переписке ВОКС 1934 года есть упоминание о планах на визит художников Кодзамы и Цуды, однако нет никаких подтверждений, что эти планы были реализованы. ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 190. — Л. 13.

[103] Подробный перечень планируемых и осуществленных визитов, реконструированный на материалах ВОКС, см.: Белозёров В. От Токио до Москвы. С. 122–154.

[102] Вновь к тематике пролетарского искусства советские исследователи вновь стали обращаться лишь в 1960-е — начале 1970-х. Здесь следует упомянуть следующие статьи: Виноградова Н. Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство. 1969. С. 223–239; Каневская Н. К истории японской живописи (1868–1968 гг.) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. 1969. С. 23–46; У истоков японского сюрреализма // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск VIII. 1975. С. 15–23; Коломиец А. С. К вопросу об определении связей пролетарского искусства Японии с революционным искусством европейских стран // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М.: Б. и. 1972. С. 34–

35 и Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство. 1968, № 9. С. 48–53.

[101] Во встрече приняли участие художники Павел Кузнецов, Мартирос Сарьян, Кузьма Петров-Водкин, Алексей Кравченко, Ростислав Барто, Елена Бебутова, Даниил Даран, Николай Кузьмин, Давид Штеренберг.

[100] Во время своего второго визита в СССР Томоэ сблизился с Петром Кончаловским, который написал его портрет (сейчас хранится в собрании Государственного Русского музея).

МУЗЕЙ ДОЛЖЕН ВЫТЕСНИТЬ ЦЕРКОВЬ И ПИВНУЮ

*Бюллетень «Советский музей», 1931*

# ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО И СОВЕТСКИЕ МУЗЕИ

Сверхзадачей художественного музея начала 1930-х было «поставить всю музейную работу под знак обслуживания длительных задач и интересов рабочего класса, под знак обслуживания революционных задач пролетариата»<sup>1</sup>. Попытки претворить эти идеи в жизнь происходили параллельно с изменением в экспозиционной деятельности музеев, с поиском марксистской концепции искусства, выявлением классовой сущности художника и неухающими спорами о том, что же собой представляет искусство пролетариата.

Зримым воплощением этих перемен стала «Опытная комплексная выставка искусства эпохи капитализма» (ноябрь 1931 — февраль 1932) в Третьяковской галерее, на сегодняшний день, наверное, самая известная реэкспозиция в истории советских музеев. То, что еще несколько лет назад власть считала передовым отрядом советского искусства, в Третьяковской галерее 1932 года было представлено под лозунгом «Буржуазное искусство в тупике формализма и самоотрицания». Как иллюстрирующие «тупик» на одной стене были собраны знаменитые авангардные работы «Динамический супрематизм» (1915–1916) и «Черный квадрат» Малевича, «Композиция 64» (1918) Родченко, «Смутное» (1917) Кандинского и «Музыкант» (1916) Клюна. В итоге «заклеймены» оказались не только Малевич с Кандинским, но и вообще все произведения выставки — ее базовым принципом стала группировка произведений и артефактов под лозунгами, не оставлявшими пространства для многозначной трактовки. Такие бескомпромиссные экспликации стали трендом музейного дизайна 1930-х.

От Третьяковки старались не отставать другие художественные музеи. В Музее Нового западного искусства и в Государственном Эрмитаже — для того чтобы «уравновесить» огромный объем экспозиций «буржуазного искусства» — были специально созданы залы «пролетарского», «революционного искусства»: «Зал революционного искусства» в ГМНЗИ (1931) и «Комната современного искусства» в Эрмитаже (1932).

Для Эрмитажа, получившего в 1931 году из собрания ГМНЗИ работы импрессионистов и постимпрессионистов, фовистские и кубистские полотна, необходимость создания «Комнаты современного искусства» была по-настоящему насущной. Все вновь приобретенные

произведения относились к 1900–1910 годам и совершенно не отвечали идеологическим требованиям, которые в 1930-е годы предъявлялись к содержанию произведений современного искусства. Таким материалом «непосредственно воздействовать... на сознание и волю трудящихся масс, активизировать их для борьбы соцстроительства»<sup>2</sup> не представлялось возможным.



**ГМНЗИ. Зал революционного искусства. 1935.**

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

«Комната» — тематически и хронологически — завершала осмотр экспозиции «Искусство Франции эпохи промышленного капитализма»: непосредственно перед ней были размещены произведения «искусства империализма» и «искусства радикальной мелкой буржуазии, близкой пролетариату»<sup>3</sup>. К первым относились работы Матисса, Пикассо, Дерена, Ван Донгена, Вламинка, Марке, Валлоттона, Майоля, ко вторым — печатная графика и рисунки Стейнлена и Мазереля.

Согласно первоначальному плану в «Комнате современного искусства» должна была располагаться постоянная экспозиция современных западноевропейских мастеров. Работы для нее собирались приобретать по бартеру — в обмен на картины и скульптуры советских художников. Это позволило бы не тратить на приобретение западных картин дефицитные валютные средства: советские работы для обмена можно было купить за рубли или получить в дар. Этот путь не был новым для музейного сообщества: сотрудники ГМНЗИ занимались пополнением фондов при помощи даров и обменов с начала 1920-х годов. Меняли разное — так, например, в 1932 году директор музея Борис Терновец с интересом поддержал предложение Игоря Грабаря обменять несколько икон из запасников Третьяковской галереи на «несколько произведений новой германской живописи, вовсе отсутствующей на территории СССР»[\[105\]](#).

Эрмитаж провалил миссию уже на первом этапе — ему не удалось ни купить, ни получить в дар работы советских художников. Во многом это произошло из-за исполнителей музейного задания: заместителя директора по просветчасти Пауля Ирбита и ученого секретаря музея Ивана Кислицына[\[106\]](#). Для художника Пауля Ирбита, о судьбе которого мы говорили ранее, работа в ленинградском Эрмитаже была лишь кратким эпизодом в карьере. Он, как и многие латышские художники, работавшие в СССР, гораздо больше связей в художественной среде имел в Москве, новой советской столице. Недолго поработав в Эрмитаже, Ирбит переехал в Москву, где стал заведующим секцией ИЗО в латышском просветительном обществе Prometejs[\[107\]](#).

Иван Кислицын, образование которого состояло из «трех классов сельской школы и жизненного университета сельского батрака»[4](#), после революции вступил в ряды Красной армии и служил в заградотряде «на страже государственной хлебной монополии». Продвинуться в карьере ему удалось в 1920-е благодаря учебе в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова и работе в пропагандистской группе ЦК партии в Курске, Татарстане, Узбекистане, Смоленске. В 1930 году его направили на годичные курсы аспирантуры в Ленинград, окончив которые он получил

должность ученого секретаря в Государственном Эрмитаже. На новом месте Кислицын долго не задержался: его повысили, назначив директором управления Новгородскими музеями. При этом, по некоторым свидетельствам, из Эрмитажа он «был изгнан за легкомыслие»[\[108\]](#).

И у Ирбита, и у Кислицына не было ни необходимого опыта, ни нужных связей с ленинградскими художниками, и довольно быстро стало понятно, что запланированный обмен так и не состоится. Поскольку постоянную экспозицию организовать не получалось, вместо нее было решено организовать серию выставок, посвященных современному западноевропейскому искусству, «с уделением преимущественного внимания пролетарскому искусству и близким к нему течениям»[5](#).

В результате переговоров самой первой в «Комнате современного искусства» была организована «Выставка революционных голландских художников» (октябрь 1932 — май 1933)[6](#). Руководство Сектора западноевропейского искусства рассматривало проведение выставки работ из Нидерландов как начало важного этапа работы, но в то же время как полумеру: «...задача включения в состав собрания Эрмитажа современного искусства и, в частности, современного пролетарского искусства является одной из самых актуальных задач, стоящих перед сектором в ближайшие годы, на которую должно быть обращено самое серьезное внимание. Устройство отдельных выставок, показывающих материал отрывочно, в случайной последовательности, является только частичным разрешением этой задачи создания постоянной экспозиции, при наличии которой подобные выставки представляли бы в то же время значительно больший интерес. Исходя из того, что обмен художественными произведениями является единственным путем для создания этого отдела в Эрмитаже, необходимо привлечь к этому делу внимание широких общественных кругов и в первую очередь художественных организаций»[7](#). Несмотря на громкие заявления, постоянная экспозиция современного искусства в Эрмитаже в том виде, как ее задумывали изначально, — состоящей из работ пролетарских художников, — не была создана ни в 1930-е годы, ни позднее. Выставки современного искусства также недолго оставались в планах работы Государственного Эрмитажа: в 1940 году

«Комната современного искусства» навсегда прекратила свое существование[109].

В 1930 году в коллекцию Государственного музея нового западного искусства в Москве были переданы четыре полотна японских пролетарских художников — Окамото Токи («Призыв к забастовке»), Куроды Юдзи («Проводы крестьянского депутата»)[110], Ёсихары Ёсихико («Стачка») и Усихаси Кодзо («Арест 16 апреля»), купленные со «Второй выставки пролетарского искусства» в Токио. Это приобретение оказалось для ГМНЗИ очень своевременным на фоне происходившей в тот момент дискуссии о перестройке экспозиций: «рабочие» картины оказались нужны как никогда. Новый музейный нарратив необходимо было построить так, чтобы он мог «раскрывать посетителю на своем материале всеобщие законы диалектики», в фокусе экспозиции теперь должно было находиться «возникновение, развитие и уничтожение социальных формаций, их смена». В ГМНЗИ прошла «ревизия музея бригадой Рабоче-крестьянской инспекции», в результате которой было установлено, что «картин, посвященных по тематике рабочему классу, имеется в экспозиции 9, что составляет 2,18 %» и что «экспозиция МНЗИ строилась с целью выявления основных формалистических тенденций западноевропейского искусства в их эволюционном развитии». Вот некоторые из претензий инспекции: «покупка носит не плановый, а случайный характер и свидетельствует о чисто вкусовом подходе», «кубизм (Леже, Метценже), конструктивизм (Сюрваж), пуризм (Озанфан), сюрреализм (Миро) не являются в настоящее время актуальными течениями. Ими увлекаются только эстеты и гурманы» и, наконец, что «музей не имеет идеологической целевой установки». Особенно сильный гнев комиссии вызвали «Руанские соборы» Клода Моне — из-за того, что на них изображены культовые сооружения<sup>8</sup>.

После проверки, с 1931 года, музей объявил основным направлением своей работы собирание, изучение и экспонирование «пролетарского искусства» ГМНЗИ стремился «в первую очередь отразить развитие революционной борьбы западного пролетариата, показать рост и углубление классовых противоречий капитализма, стремиться противопоставить боевое революционное искусство западного пролетариата искусству протестующих радикальных

элементов мелкой буржуазии загнивающему, деградирующему искусству капитализма»<sup>9</sup>. В этот период постоянная экспозиция музея была разбита на три части и построена в хронологическом порядке, представляющем «смену формаций»: «Искусство второй Империи (1860)», «Искусство эпохи перехода капитализма в стадию империализма» и «Искусство эпохи империализма и пролетарских революций». В «Зале революционного искусства», который, так же как в Эрмитаже, завершал экспозицию, находились и произведения японских художников — они были больше остальных картин и «держали зал». Их присутствие помогало и в работе с новым целевым зрителем Музея — рабочими, крестьянами, красноармейцами. «Главную массу участников экскурсий в Музее нового западного искусства, обычно составляют мало, а порою и совсем неподготовленный зритель, — часто впервые подходящий к художественному произведению. Впечатления, получаемые им, настолько новы, что усвоение и, тем более, претворение их встречает ряд существенных затруднений. Эти затруднения тем более возрастают, когда объектом экскурсии становится такой крайне сложный художественный материал, как искусство последнего 75-летия, — писала в статье „Из практики экскурсионной работы Гос. Музея нового западного искусства“ Александра Алтухова. — С группами рабочих и красноармейцев вопросы, касающиеся формы художественного произведения и художественных тенденций, занимают менее значительное место. Наиболее близкими для них является вопрос о классовой природе искусства, об отражении им классовой борьбы и о значении его, как орудия в ней используемого»<sup>10</sup>.



**Неизвестный художник. Плакат ГМНЗИ.**  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Неизвестный художник. Плакат «Ради доллара»  
Япония, 1930. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



**Выставка к V конгрессу Профинтерна.**  
1930. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



### **Классовая борьба на Западе и строительство СССР**

Выставка, организованная ГМНЗИ в клубе завода «Каучук». 1934.

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

Работы японских живописцев активно задействованы в выставках: первая из них, приуроченная к V Конгрессу Профинтерна[111], прошла в августе 1930 года прямо в Зале революционного искусства ГМНЗИ — благодаря чему картины не пришлось ни перевозить, ни даже перешивать.

С 1930 года ГМНЗИ начал активно работать со своими подшефными предприятиями: организовывал выездные выставки в клубе завода «Каучук», типографии «Искра революции», 2-й Полиграфической школе. Так, первой «выездной» экспозицией для японской пролетарской живописи стала выставка «Классовая борьба на Западе и строительство СССР» в мае 1931 года в клубе завода «Каучук»[112].

Позднее произведения из собрания ГМНЗИ стали показывать и на больших сборных «интернациональных» выставках, таких как, например, «Революционное искусство в странах Запада»[113], приуроченная к пятнадцатой годовщине Октябрьской революции и

проходившая в залах ГМНЗИ в ноябре 1932-го — феврале 1933-го<sup>11</sup>. Организаторам не удалось получить для нее новые произведения из Японии «в силу общих политических условий, сделавших невозможным приезд делегатов в Москву и своевременную присылку работ на выставку»<sup>12</sup>. В обзоре экспозиции отмечалось: «[выставка] чрезвычайно слабо отражает то мощное революционное движение в области искусства, которое сейчас растет в Японии. О массовости этого движения дают представление лишь выставленные открытки. Что же касается живописного материала, то здесь представлены художники Окамото, Курода и Йошивара»<sup>13</sup>. Изначально планировалось, что Япония на этой выставке будет представлена «по линии МБРХ»: известно, что художники японской секции были готовы выслать двадцать своих работ — в списке упомянуты имена Ябэ Томоэ, Хасиуры Ясуо, Ханэды Исиро, Мацуямы Фумио, Обы Рэйко, Ёсивары Ёсихико, Оцуки Гэндзи, Окамото Токи, Суямы Кэйси, Такамори Кацуцо, Тэрасимы Тэйси, Тсурумари Акико, Ямаками Какити, Ёримото Сирина, Уэно Тацуо, Ивамацу Дзюна, а также произведения рабочих (2) и выпускные работы студентов токийской школы пролетарского изобразительного искусства (2)<sup>14</sup>. После того как работы не прибыли на выставку, еще некоторое время их предполагали сделать «материалом для самостоятельного показа»<sup>15</sup>, но эта идея тоже не воплотилась.

Выставки к XV годовщине Октября проходили не только в ГМНЗИ, но и, например, в Государственном музее восточных культур (ГМВК) — на эту выставку Музей нового западного искусства выдал «1 картину японского художника Ушихаси<sup>[114]</sup> и 2 японских плаката»<sup>[115]</sup>. Возникает закономерный вопрос: почему работы японских художников со Второй пролетарской выставки изначально попали в Музей нового западного искусства, а не в Музей восточных культур?

Музей искусств Востока был основан в 1918 году и вплоть до 1929 года не имел собственного постоянного помещения. В течение девяти лет он постоянно переезжал: сначала располагался в комнатах Государственного исторического музея, затем в помещениях Центрального музея народоведения<sup>[116]</sup> и в Цветковской галерее на Кропоткинской набережной. В 1929 году музею наконец выделили

здание — бывшую церковь Илии Пророка на Воронцовом поле. До этого времени музей постоянно боролся за свое существование, балансируя на грани закрытия и отстаивая целостность своей коллекции. В марте 1930 года директор музея Ян Лидак писал в докладе о работе музея в предыдущие годы: «При царизме не было не только единого восточного Музея, но не было и восточных отделов в Музеях, т. к. по отношению к памятникам Востока в музейном деле господствовала та же тенденция, как и в политике по отношению к восточным странам, а именно „колониальная“ тенденция. За Востоком не признавали права на самостоятельное существование, он должен был служить лишь подсобным, побочным материалом при другом — русском или западном. ГМВК... постоянно встречал сопротивление со стороны других музеев, игравших на старом традиционном отношении к Востоку при передаче ему восточных вещей. В 1923–1925 году ГМВК даже подвергся форменной травле со стороны „спецов“ Музейного отдела Главнауки Машковцева и Григорова и некоторых музеев, стремившиеся его уничтожить и поделить между собой его коллекции. Только вмешательство Главнауки, НКВД, НАВ, ГАИМК и других учреждений спасло Музей от разорения. <...> Тем не менее при всяком удобном случае некоторые музеи стремятся выхватить коллекции из ГМВК (например, Музей народоведения, получивший из Музея в 1924 году на выставку 24 ковра, отказывается их вернуть)»<sup>16</sup>. Весь 1930 год ушел на переоборудование здания церкви под нужды музея. Только осенью 1930-го началась плановая подготовка выставок — музей перестроил свою работу, отбросив «старый археологический уклон» и целиком перевел работу «в плоскость изучения нового национального искусства и борьбы за него...»<sup>17</sup>. Перемещение фондов в новое здание также требовало много времени. Когда полотна Окамото, Ёсихары, Куроды и Усихаси прибыли в Москву, Музей восточных культур был не в состоянии их принять — и они были переданы в Музей нового западного искусства<sup>[117]</sup>.

Однако с 1932 года работы японских пролетарских художников выставлялись в Музее восточных культур практически постоянно. Начало было положено картиной Усихаси Кодзо «Арест 16 апреля» и плакатами — на выставке к 15-й годовщине Октября. А в 1934 году «Всекохудожник передал ГМВК 14 картин японских

художников»[\[118\]](#), которые были затем представлены на выставке 1934 года, подготовленной Отделом Дальнего Востока — Картины и плакаты пролетарских художников завершали обширную экспозицию (всего 1142 экспоната, 698 из них — в разделе Японии). Согласно замыслу авторов экспозиции они «отражали классовую борьбу в современной Японии. Эта живопись, порывая с прежними традициями японского искусства, создает новое течение, близкое по своему характеру к нашей советской живописи»[\[119\]](#).

Искусствовед и сотрудник Государственного музея нового западного искусства в 1933–1936 годах Евгений Кронман в своей статье «Живопись революционной Японии» упоминает два полотна в новой экспозиции Музея восточных культур: «В картине у Ухаси „За решеткой“ (Музей восточных культур) — скупая, темная, почти черная цветовая гамма призвана подчеркнуть основное — гнетущее настроение, присущее мрачному застенку. Наоборот, в картине Оканиру Зиро „Отряд революционной обороны“ (Музей восточных культур), изображающей схватку в трамвае рабочего пикета со штрейкбрехерами вожатыми — краски яркие, кричащие, цвета — боевые, зажигающие энергии. В символической монументальной композиции, изображающей красноармейца, стоящего на страже мира, преобладают парадные цвета — красный и золотой, развернутые в яркую симфонию»[\[120\]](#).

Известно, что на сегодняшний день в собрании Музея Востока хранится пять больших полотен японских пролетарских художников: «Протест рабочих против надзора с пистолетом» (1930-е, 120 × 200 см) Ёритомо Сирина, две работы Суямы Кэйити — «За Родину» (1932, 113 × 95 см) и «Раненный в голову» (1930-е, 120 × 200 см), «Гнев (Обыск в крестьянском доме)» (1932, 130 × 190 см) Мицуко Араи и «Фотограф и дети» (1930-е, 134 × 165 см) Синкая Какуо. К сожалению, до сих пор не удалось проследить, были ли эти произведения среди некогда переданных в музей из «Всекохудожника» (и если да, то куда делись остальные девять); остается открытым и вопрос о том, как и при каких обстоятельствах работы японцев оказались в начале 1930-х во «Всекохудожнике»[\[121\]](#).

Японские художники смогли отправить новые работы на большие международные выставки в 1933 и 1934 году. С 30 июня по 30 ноября

1933 в ЦПКИиО им. Горького проходила огромная выставка «15 лет Рабоче-крестьянской красной армии (РККА)»[\[122\]](#). Участие в ней зарубежных художников обеспечивало МБРХ. Выставке предшествовала долгая подготовительная работа: приглашения к участию отдельным художникам и в национальные секции МБРХ рассылало еще в 1931 году. Планировалось показать около 250 произведений художников из 15 стран, но в итоге на выставке оказались лишь 28 работ 21 художника из 8 стран. Согласно каталогу, японскую секцию представляли художники Иота и Шири с двумя работами, одинаково названными «В подполье», и Такея Фуэно с холстом «Против империалистов»[\[123\]](#).



**Мицуко Арай. Гнев (Обыск в крестьянском доме).**  
Япония. 1932.

© Государственный Музей Востока



**Ёритомо Сирин. Протест рабочих против надзора с пистолетом.**  
Япония. 1930-е.

© Государственный Музей Востока



**Суяма Кэйити. Раненный в голову.**  
Япония. 1930-е.

© Государственный Музей Востока



**Синкай Какуо. Фотограф и дети**  
Япония. 1930-е.  
© Государственный Музей Востока

С 24 января по 16 апреля 1934 года в залах Музея нового западного искусства прошла выставка «Бригада зарубежных революционных художников», приуроченная к Ленинским дням и XVII партсъезду, организаторами которой выступили МБРХ и ГМНЗИ. Задачей выставки было «дать представление о росте и широком охвате революционного искусства, являющегося одним из мощных орудий классовой борьбы зарубежного пролетариата». На выставке были показаны работы художников из 10 стран, в том числе и из Японии — Мацуямы Фумио, Охба Рэйко, Ямаками Какити<sup>18</sup>. В статье «Идея штурма. Выставка зарубежных революционных художников к XVII партсъезду» был отмечен холст Ямаками «Рабочий клуб в Японии»: «в картине чувствуется влияние Кончаловского — очевидно в результате

организованной в Японии в 1932 г. выставки советских художников»[19](#).

Кронман упоминает работы Рейко Обэ «Читают прокламации», Ямаками «Рабочий клуб» — их он увидел на выставке в ГМНЗИ. Загадкой остается местонахождение в 1934 году работы Исимото Санди, сюжет которой привлек внимание Кронмана: «Интересна картина Ицimoto Санди „Двуличная тактика“, знакомящая с одним из приемов милитаристической пропаганды. Для того, чтобы поднять популярность армии среди широких слоев населения, японские офицеры практикуют раздачу милостыни нищим, солдаты оказывают помощь безработным, чем всячески поддерживают миф о том, что японская армия — народная армия, что командование озабочено нуждами трудового населения и т. п.»[20](#). Возможно, эта работа была выставлена в Музее восточных культур: сюжет полотна «Фотограф и дети», атрибутированного Синкаю Какуо, удивительно точно соответствует описанию Кронмана. Вполне вероятно, что «Двуличная тактика» Ицimoto Санди, упомянутая в статье 1934 года, и «Фотограф и дети» Синкаю Какуо из коллекции Государственного музея Востока — это одно и то же произведение.

Единственным советским искусствоведом, сколько-нибудь развернуто писавшим о японском пролетарском искусстве, был Борис Терновец, директор Музея нового западного искусства. В своих текстах он мог опираться и на собственные впечатления от картин, находившихся в ГМНЗИ (в коллекцию попали четыре произведения, купленные СССР со «Второй выставки пролетарского искусства» в Токио), и на открытки, которые в Токио выпускались к выставкам, и на японские работы с интернациональных выставок в СССР, большей частью проводившихся в залах подведомственного ему музея. Он писал: «Японское революционное искусство быстро находит свой язык, свою форму, свободную как от воздействия условного, порожденного феодальными отношениями стиля старого японского искусства, так и от модного эстетизма парижской школы, держащего в плену «передовые» течения буржуазного искусства Японии. Язык японского революционного искусства — язык яркого, здорового реализма»[21](#); «Если художественная форма японцев, их понимание цвета в особенности, свидетельствует о взаимодействии воздействий

сезаннизма, то им совершенно чужды те недостатки, с которыми пришлось так долго и упорно бороться нашим бубновалетовцам: японские художники свободны от пассивности, натюрмортного подхода к действительности; их искусство действенно, динамично, сюжетная композиция разворачивается естественно и увлекательно. Молодые японские художники вырастают на постановки и решения классовых боевых задач. Проблемы цвета, фактуры, формы никогда не имеют для них самодовлеющего значения; они тесно увязаны в основном тематическим заданием, тема, сюжет является для них ведущим началом. <...> Правилен также упор японских революционных художников на большую картину; картины с революционной тематикой пишутся японскими художниками не из расчета помещения их в какой-либо частной коллекции, где небольшие „станковые“ масштабы картины оказались бы желательными, а для выставок, для проведения массовой работы в расчете на массового зрителя. В этих условиях воздействует, конечно, не миниатюра и не камерная вещь, а большое полотно, доступный обозрению толпы, ясно и убедительно разворачивающейся тему. Не всегда, конечно, решения большой композиции бывает по силам. Возможны и даже неизбежны отдельные срывы и неудачи, особенно принимая во внимание молодость художественных кадров. На этом пути для японских художников еще много работы. Обращает внимание также известная рыхлость, неряшливость формы. Борьба за качество упорно ведется японскими художниками; впрочем, судить о мастерстве японцев на данном этапе довольно трудно, материал, имеющийся в Москве, относится к первым годам движения и свидетельствует еще о неопытности некоторых художников; с тех пор несомненен идейный и художественный рост»[22](#).

В Японии 1934 год стал последним в истории пролетарского искусства. В СССР же в 1940-м, перед войной, был фактически закрыт Музей нового западного искусства.



Суяма Кэйити. За Родину

Япония. 1932.

© Государственный Музей Востока



**Ямаками Какити. Рабочий клуб Японии.** Работа на Выставке работ революционных художников Запада. Фото: Э. М. Хайкин. ЦГАКФФД СПб

Еще в 1932 году на страницах журнала «Советский музей» Б. Н. Терновец огласил новую концепцию ГМНЗИ, соответствующую новому этапу советского музейного строительства: «Москва... цитадель мировой революции, столица мирового пролетариата. В ее стенах должен находиться музей, где в противоположность мощному строительству, грандиозным успехам социалистического государства должны быть показаны упадок, кризис, разложение, безысходные тупики буржуазного общества»<sup>23</sup>. С конца 1930-х музейным сотрудникам приходилось организовывать выставки, приуроченные к празднованию государственных и партийных юбилеев или к национальным декадам, но не имеющие отношения к специальности музея: фотовыставка «XX лет сталинско-ленинского комсомола» (1938), «Искусство Армянской ССР» (1939). Последней в ГМНЗИ стала «Выставка изобразительного искусства западных областей Украины и народного творчества гуцулов» (1940). Во время Великой Отечественной войны фонды музея были эвакуированы, а после

возвращения в Москву в 1944 году он работал в закрытом режиме, экспозиции не были развернуты и открыты для посетителей. 11 марта 1948 года приказом Комитета по делам искусств при Совете министров СССР музей был ликвидирован. В постановлении коллекции музея характеризовались как «безыдейные, антинародные, формалистские произведения западноевропейского буржуазного искусства, лишенные какого бы то ни было прогрессивного воспитательного значения для советских зрителей», они «являлись рассадником формалистических взглядов и низкопоклонства перед упадочной буржуазной культурой эпохи империализма и нанесли большой вред развитию русского и советского искусства»[24](#).

Полотна японских художников — Окамото Токи, Куроды Юдзи, Ёсихары Ёсихико и Усихаси Кодзо, так же как и две работы «американского японца» Исигаки Эйтаро, были переданы в Государственный Эрмитаж — в Отдел Запада. О них вспомнили в конце 1960-х — начале 1970-х, в это время вышло сразу несколько публикаций[25](#), но затем и сами пролетарские художники, и их работы оказались снова забыты — на долгие годы.

Н. Я. Революционная живопись // «Интернациональный театр». № 4 от 1932–1933 года. С. 43.

РГАЛИ. — Ф. 2943. — Оп. 1. — Д. 3482. — Л. 23–24.

РГАЛИ. — Ф. 2707. — Оп. 1. — Д. 13. Л. 21–48 (фонд Уица).

Терновец // Искусство. 1933. № 1/2. С. 187–210.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003. С. 138.

*Алешина Л. С., Яворская Н. В.* Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940: Материалы и документы. М.: Искусство, 1987. С. 186. Художники и художественные музеи к XVII партсъезду // Творчество, 1934, № 1. С. 4.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма // Искусство, 1933, № 1–2. С. 208.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003. С. 128.

*Алтухова А.* Из практики экскурсионной работы Гос. Музея нового западного искусства // Бюллетень «Советский музей». М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1931. С. 37, 39.

*Меленевская И.* Идея штурма. Выставка зарубежных революционных художников к XVII партсъезду // Советское искусство, 1934, № 6 (172), 5 февраля. С. 1.

ГАРФ. — Ф. 5446. — Оп. 1. — Д. 327. — Л. 1.

*Каневская Н. А.* К истории японской живописи (1868–1968) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. Москва: Наука, 1969.; Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М.: Искусство, 1975 или *Коломиец А. С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма // Искусство, 1933, № 1–2. С. 208.

*Терновец Б. Н.* Очередные задачи Государственного музея нового западного искусства // Советский музей. 1932. № 5. С. 73–77.

*Кронман Е.* Живопись революционной Японии. С. 1.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом. Япония // Творчество, 1934, № 6. С. 3.

[119] *Войтов. С.* 222. Топография экспозиции Отдела Дальнего Востока, см.: Архив ОУХК. — 1934. — Д. 16. — Л. 9а–18б.

[118] Войтов. С. 230. Надо отметить, что в ноябре 1933 ГМВК уже получал из «Всекохудожника» 7 картин и 1 плакат выставки пролетарских художников, но 21 декабря 1933 года вернул их обратно. Там же. С. 209.

[123] Маца И. Л. Иностранные художники на выставке // Известия, 1933, 24 июля, № 183. В статье Маца в качестве участников выставки упомянуты только Йото и Шири.

[122] Выставка была показана с 30 июня по 30 ноября 1933 в Москве, в Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького, с 1 ноября 1933 по 10 мая 1934 в Ленинграде, в залах Русского музея, с 15 декабря 1934 года в Киеве, в залах Всеукраинского музея им. Т. Г. Шевченко, и с 22 марта 1935 года в Харькове, в здании Всеукраинской картинной галереи. Состав участников менялся от города к городу. Каталог выставки: Художественная выставка 15 лет РККА: живопись, графика, скульптура, текстиль, декоративное искусство, искусство Палеха и Мстеры. М, 1933., Маца И. Л. Иностранные художники на выставке // Известия, 1933, 24 июля, № 183.

[121] Кронман к тому же упоминает о том, что МБРХ собрало свыше 60 работ японских мастеров, на основе которых предполагалось собрать экспозицию для большой японской выставки в апреле — мае 1934 года. Судьба этих работ также неизвестна.

[120] Кронман Е. Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11. С. 1. Интересно, что полотно, которое воспроизводится в качестве иллюстрации в статье Кронмана, в 2018 году было выставлено на продажу во французском аукционном доме Ader как работа Ямаками Какити «Сцена ареста»: Ader. URL: <https://www.ader-paris.fr/lot/93109/9456919-yamakami-kakich-1901-1991-scene-darrestation-huile-sur-toile>.

[109] Подробнее о «Комнате современного искусства» в Эрмитаже см.: Лопаткина, К. Бастарды культурных связей: интернациональные

художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.

[108] Летом 1934 года Кислицын был уволен с новой должности и предстал перед судом: его обвиняли в нарушении постановления правительства от 7 августа 1932 года о хищении общественной (социалистической) собственности. Из показаний свидетелей, которые публиковались в новгородской газете «Звезда», следившей за процессом, мы можем узнать, в чем заключались хищения: «древние иконы привозились с ликвидируемых монастырей возами и сваливались в кучу, а потом, по воле Кислицына, сжигались в печах <...> что печи собора и квартиры Кислицына отопляются иконами XVII и XVIII веков, чрезвычайно ценными». Суд дал Кислицыну «10 лет изоляции в концентрационных лагерях». Подробнее о его судьбе и «Деле музейных работников» 1934 года в кн.: Лопаткина К. Василий Пушкарев. Правильной дорогой в обход. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023.

[107] Там он активно вел работу над «Первой объединенной выставкой работ латышских художников СССР», которая должна была состояться в начале 1937 года.

[117] Известно, что ВОКС обращалось в Музей восточных культур весной 1928 года с запросом на выделение помещений под выставку современных японских художников — около 150 полотен — осенью 1928 года. Эта выставка не состоялась. Войтов. С. 104. Обсуждение выставки в ВОКС // ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 27. — Л. 25.

[116] Центральный музей народоведения был основан в 1924 году и сначала располагался в доме Пашкова, где ранее находился расформированный Румянцевский музей. В 1927 году его перевели в здание Нескучного дворца на Большой Калужской, 24.

[115] Войтов В. Е. Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003. С. 199. Плакаты неизвестного художника «Положим

конец империалистической войне» (1930) и «Империалистическую войну превратим в революцию» (1930), оба 78,5 × 58 см, выполненные гуашью по бумаге, остались в коллекции Музея Востока и позднее были выведены из музейного фонда и списаны.

[114] Имеется в виду полотно Усихаси Кодзо «Арест 16 апреля».

[113] Встречаются варианты названия этой выставки — «Революционное искусство в странах капитализма», «Революционные художники запада».

[112] Здание рабочего клуба завода «Каучук» было построено в 1929 году по проекту архитектора Константина Мельникова с участием инженера Генриха Карлсена и является памятником советского архитектурного авангарда.

[111] Профинтерн — Красный интернационал профсоюзов (1921–1937), международное объединение радикальных профсоюзов, созданное для координации их работы.

[110] Впервые эта работа была воспроизведена как иллюстрация к статье Бориса Денике «Японское искусство» в первом издании Большой советской энциклопедии.

Бюллетень «Советский музей» (1930).

Государственный Эрмитаж. Музей культуры и искусства: краткий справочник с планом. Москва, Ленинград: Ленизогиз, 1932. С. 45.

Первый Всероссийский музейный съезд: тезисы докладов. М.; Л, 1930. С. 50.

АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24–25.

На крутом пороге: Очерки о комсомольцах 20-х годов. Саратов: Приволж. кн. изд-во. Ульян. отд-ние, 1968. С. 37.

АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24–25.

*Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «Уединенный»... Т. 1. С. 285; АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24.

[106] Закупка картин современных советских художников для эрмитажного обмена была поручена Ирбиту, дальнейший обмен — Кислицыну, посредником обмена должно было выступить ВОКС.

*Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: РИП-холдинг ГМИИ, 2012. С. 181.

[105] Эти переговоры велись по инициативе заведующего сетью государственных музеев Германии Густава фон Бецольда, желавшего «приобрести первоклассные экземпляры русских икон». Обмен так и не состоялся. См.: Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. С. 198.

Museum of Modern Western Art. URL:

<http://www.newestmuseum.ru/history/chronology/1918-1948/1930/index.php?lang=en&ysclid=lw3kr7xzjs265271567>

# ПРИЛОЖЕНИЯ

# НИКОЛАЙ АСЕЕВ

## ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В ЯПОНИИ

### 1922

*Асеев Николай.* Первая советская выставка в Японии // Всемирная иллюстрация, № 5, 1922.  
С. 14–15.

Организованное Д. Д. Бурлюком при участии художника В. Пальмова художественное турнэ по Японии имело большой успех как у широких масс населения (принцип бесплатности привлек на выставку огромное количество посетителей), так и у сложного аппарата министерства внутренних дел Японии, и конце-концов озаботившегося скорейшей высылкой «беспокойных» художников за пределы охраняемых им «островов цветущей вишни».

Инициатива турнэ исходила от редакции газеты «Осака Майници» в 1920 году, весьма заигрывавшей с «русским берегом» и пытавшейся наладить «дружеские отношения между двумя соседками». Сотрудником ее, неким Отаке, было предложено через заведующего Владивостокским отделением «Роста» т. Онвея (Гончара) устройство ряда выставок русских художников в крупнейших городах Японии. Онвей, в свою очередь, предложил Бурлюку принять это предложение, на что и последовало согласие последнего. Было выхлопотано разрешение на въезд, и осенью 1920 года пароход «Хозан Мару» увез «отца русского футуризма» в Японию.

# Первая выставка русских художников в Японии.



Бурляков и Пальмов в Токио. Слева направо: 1. Японск. худ. Юмеда; 2. его жена поэтесса Огу-сан; 3. В. Пальмов; 4. Д. Д. Бурляков; 5. художник Фромел.



На банкете в Владивостоке. Первый слева, маркиз Отате; 2. Д. Бурляков; 3. Пальмов; 4. проф. Ильин.



В. Пальмов. «Просветы рыбы».



В. Пальмов. «Рыба».

Организованное Д. Д. Бурляковым при участии художника В. Пальмова художественное турне по Японии имело большой успех как у широких масс населения (принцип бесплатности привлек на выставку огромное количество посетителей), так и у сложного аппарата министерства внутренних дел Японии, и конечно-копной озаб...

ботившегося скорейшей высылкой «бесполойных» художников за пределы охраняемых им «островов цветущей вишни». Инициатива турне исходила от редакции газеты «Осака Майнши» в 1920 году, весьма заигрывавшей с «русским берегом» и пытавшейся наладить «дружеские отношения между двумя соседями». Сотрудником ее вестни Отате было предложено через знаменитого Владивостокским отделением «Роста» г. Ошвея (Гошара) устройство ряда выставок русских художников в крупнейших городах Японии. Ошвей, в свою очередь, предложил Бурлякову принять это предложение, на что и последовало согласие последнего. Было выхлопотано разрешение на въезд, и осенью 1920 года пароход «Хосан Мару» увез «отца русского футуризма» в Японию.

Везде, куда ни в редакции газет полетела телеграмма «доброжелателям», редакторам и английскому гостю «Эхо» журналиста Бориса Лопатина, отъезде в Японию, коммунистических агитаторов, командированных отделением «Роста» якобы с целью пропаганды идей большевизма.

Неудивительно, что после этого предупреждения японские жандармы окружили Д. Бурлякова и В. Пальмова несущимися впереди. Помимо обычных бескомпромиссных тщательных распросов о целях, времени, маршруте поездки, надоедливых и привязчивых приставаний и расспросов о материальном положении, происхождении, именах предков, месте их жительства и т. п., — к нашим путешественникам применялись еще и «довольно-таки» осведомления о количестве картин, их содержании, точном названии, обязанности их ввоза без рам (а вкручу в рамках законопущены прокламации!) и других не менее комичных в своей назойливой хитрости ограничений. Не обходилось и без курьезов. Д. Д. Бурляков вез ряд картин, написанных за время революции с «предельными» сюжетами. К ним особенно придирались японские охранители спокойствия Уэно парня (резиденция Микадо). Так требовали разъяснения сюжета картины «Народ и деспот» — изображавшей огромную азиатскую голову и захватывшегося на нее карьер рабочего. — «Что это означает?» — вопрошали пронюханые жандармские ищейки. Бурляков хмурился, пытался отвертеться туманными объяснениями (благо переговоры шли на отчаянейшей французско-Нюкогамской диалекте), но любознательные сыщики возмездили огромный интерес и «содержанию» картин. Наконец, припертый к стене Бурляков, видя серьезную возможность конфискации картин, вдохновенно вытаскивает: — «Это — отход с сюжетом из «Руслана и Людмилы». И начинает описывать бой Руслана с волшебной головой. Имена «классиков» успокоили сомнения блюстителей «классического строя». То же с другой картиной, называвшейся на континенте «Топот толп» и изображавшей ряд тяжелых ног — в сапогах, валенках и запяты, посправивших норфиду. Этот «сюжет» был удачлив и появился на выставке как «русская вывеска над сложной мастерской».

Всеми правдами и неправдами нашим художникам удалось таки устроить ряд выставок: в Токио, Нюкогаме, Осаке и ряде менее значитель-



Первая выставка русских художников в Японии.



ных городов. Выставка везде пользовалась огромной популярностью, а общей сложности на них продано было картин на 25,000 иез; посещаемость их достигла солидной цифры в 400,000 человек. Д. Д. Бурляков и В. П. Пальмов были приглашены на специально в их честь устроенный в академии банкет старинной японки, на котором присутствовали профессор Иваеси, худ. Фюмон, Юмэда, Иши и др. Наибольшее сочувствие было выражено им со стороны молодых японских художников, — изучавших живопись в Париже и находившихся под большим влиянием Пабло-Пикассо. Закончив турне, художники хотели поработать в Японии, но им недвусмысленно намекали, что их пребывание связано будет с большим «беспокойством» для них.

Тогда Бурляков и Пальмов добились разрешения выехать на зимние месяцы для работы на пустынные южные острова Огасавара, где и пробыли до весны 21 года, с жадностью восприняв неожиданную для северного глаза раскраску прироста. За это время В. Пальмовым и Бурляковым написано множество этюдов и тем же закончен ряд картин, воспроизводящих быт и краски тропических островов. Однако и на этой пустынной клочке земли, где живут одни маляйские и японские рыбаки — истребляя и ое око\* пытно следило за «подозрительной деятельностью» русских футуристов, по сведениям из газет, игравших большую роль в организации советских художественных учреждений. И вот на пальме против хижины, где работали наши путеше-

日本に於ける最初の  
**ロシア繪画展覽會**  
至十月十四日

ВЫСТАВКА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ в Японии

未米派 印象派 寫實派 等 作家 三十餘名 占數約五百



Д. Бурляков. «Землетресение на островах».

Русская живопись в Париже.



«Человек и жена человека» — Цадкина.



«За столом» — Цадкина.

стивенки посылается трогательно-наивное объявление: «Желаю брать уроки русского языка». Оказалось, что специально откамандированный на острова «сладопит» не нашел более удобного предлога завязать сношения с беспокойными русскими, дабы разгадать их таинственные намерения. По возвращении в Токио «вредные» представители искусства узнали, что выставка японских футуристов закрыта за «большевистскую пропаганду», а им самим предложили в кратчайший срок (и даже с «бесплатными переездом») покинуть пределы страны.

Н. Асеев.

Русская живопись в Берлине.



Произведения Марка Шагала, приобретенные в музеи.



Марк Шагал — «Портрет жены художника».



Известный клоун Виталий Лазаренко из-дних показал рекорд неустранимости. Он встал вверх ногами на решетку на краю крыши эмсочайшего дома в Москве (в Гвоздиковском переулке). Продола он это из любви к искусству и сильным ощущениями. Стена так долго, что наш фотограф А. И. Савельев успел переарядить аппарат. Лазаренко славится, как талантливый эспронтист и непревзойденный прыгун. Если бы у него вздрючилась голова во время позирования фотографу, это был бы его последний эспронт и самый смертельный из всех самоте портале. Но он и стои вверх ногами на режущей руках «прозрел», не переставая острить и улыбаться.

Вслед за уехавшим в редакции газет полетела телеграмма

«доброжелателя», редактировавшего английскую газету «Эхо» журналиста Бориса Лопатина, об отъезде в Японию «коммунистических агитаторов», командированных отделением «Роста» якобы с целью пропаганды идей большевизма.

Неудивительно, что после этого предупреждения японские жандармы окружили Д. Бурлюка и В. Пальмова неусыпным вниманием. Помимо обычных бесконечных тщательнейших расспросов о целях, времени, маршруте поездки, надоедливых и привязчивых приставаний и расспроса о материальном положении, происхождении, именах предков, месте их жительства и т. п., — к нашим путешественникам применялись еще и «дополнительные осведомления» о количестве картин, их содержании, точном названии, обязательстве их ввоза без рам (вдруг в рамках законопачены прокламации!) и других, не менее комичных в своей наивной хитрости, ограничений. Не обходилось и без курьезов. Д. Д. Бурлюк вез ряд картин, написанных за время революции с «вредными» сюжетами. К ним особенно придирались японские охранители спокойствия Уэно парка (резиденция Микадо). Так требовали разъяснения сюжета картины «Народ и деспот» — изображавшей огромную каменную голову и замахнувшегося на нее киркой рабочего — «Что это означает» — вопрошали пронырливые жандармские ищейки. Бурлюк хмурился, пытался отвертеться туманными объяснениями (благо переговоры шли на отчаяннейшем французско-иокагамском диалекте), но любопытные сыщики возымели огромный интерес к «содержанию» картины. Наконец припертый к стене Бурлюк, видя серьезную возможность конфискации картины, вдохновенно вытаскивает: — «Это — этюд с сюжетом из „Руслана и Людмилы“». И начинает описывать бой Руслана с волшебной головой. Имена классиков успокоили сомнения блюстителей «классического строя». Тот же с другой картиной, называвшейся на континенте «Топот толп» и изображавшей ряды тяжелых сапог — в сапогах, валенках и лаптях, попиравших порфиру. Этот «сюжет» был узаконен к появлению на выставке как «русская вывеска для сапожной мастерской».

Всеми правдами и неправдами нашим художникам удалось-таки устроить ряд выставок в Токио, Осаке и ряде менее значительных

городов. Выставка везде пользовалась огромной популярностью, в общей сложности на них продано было картин на 25 000 иен, посещаемость их достигла солидной цифры в 400 000 человек. Д. Д. Бурлюк и В. Н. Пальмов были приглашены на специально в их честь устроенный в академии банкет старинной живописи, на котором присутствовали профессор Ивасси, худ. Фюмон, Юмеди, и Ииша и др. Наибольшее сочувствие было выражено им со стороны молодых японских художников, — изучавших живопись в Париже и находящихся под большим влиянием Пабло Пикассо. Закончив турне, художники хотели поработать в Японии, но им недвусмысленно намекнули, что их пребывание связано будет с большим «беспокойством» для них.

Тогда Бурлюк и Пальмов добились разрешения выехать на зимние месяцы для работы на пустынные южные острова Огасовара, где и пробыли до весны 21 года, с жадностью воспринимая неожиданную для северного глаза раскраску природы. За это время В. Пальмовым и Бурлюком написано множество этюдов и там же закончен ряд картин, воспроизводящих быт и краски тропических островов. Однако и в этом пустынном клочке земли, где живут одни малайские и японские рыбаки — «недреманное око» пытливо следило за «подозрительной деятельностью» русских футуристов, по сведениям из газет, игравших большую роль в организации советских художественных учреждений. И вот на пальме против хижины, где работали наши путешественники, появляется трогательно-наивное объявление: «желаю брать уроки русского языка». Оказалось, что специально откомандированный на остров «следопыт» не нашел более удобного предлога завязать отношения с беспокойными русскими, дабы разгадать их таинственные намерения. По возвращении в Токио «вредные» представители искусства узнали, что выставка японских футуристов закрыта за «большевистскую пропаганду», а им самим предложили в кратчайший срок (и даже с «бесплатным переездом») покинуть пределы страны.

# НИКОЛАЙ ПУНИН ВЫСТАВКА КАРТИН СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ЯПОНИИ 1927

*Пунин Николай.* Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь искусства, № 34, 1927. С. 10.

У каждого искусства своя судьба. Это чувствуется особенно, когда судьба одного искусства соприкасается с судьбой другого. Русское искусство, представленное на советской выставке, устроенной Всесоюзным Обществом культурной связи с заграницей этим летом в Токио, впервые непосредственно соприкоснулась с искусством Японии. Встреча была и торжественная и вместе с тем преисполнена какой-то особой осторожности: так встречаются перед состязанием готовые к борьбе, но еще не знающие друг друга противники. Много приветствий, много самых лестных комплиментов — так, вообще, но скупые и сдержанные критические замечания по существу. Так мы и уехали из Японии, пышно и даже шумно встреченные, но без знания того, какое впечатление произвели наши картины на японское общество. Только один наш друг японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражание русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить.

Японские художники последние десятилетия находятся под сильным воздействием западно-европейского искусства, в особенностях французов и немцев, но они подражают Западу такой наивностью и так внешне, что не остается никаких сомнений в том, что природа западно-европейской художественной культуры до конца чужда — по крайней мере в данный момент — Японии. Японцы подражают французам и немцам только потому, что в силу исторической необходимости принуждены «догонять Европу», и они догоняют ее со всей энергией и упорством, свойственными многим народам Азии.

Наша выставка была устроена в трех городах: Токио (с 15 мая по 1

июня), в Осаке (с 15 июня по 1 июля) и в Нагойя (с 5 по 10 июля).

Прием, оказанный выставке в каждом из этих городов, был различен. В Токио выставка открылась в период повышенного интереса к Союзу, когда благодаря китайскому событию газетные столбцы были полны статьями и телеграммами, посвященными Москве, — как лаконически называют за границей Советское государство. Поэтому выставка приобрела некоторый политический смысл: демонстрации японо-советского сближения; выставку посетили видные политические и общественные деятели Японии, между прочим брат микадо — принц Чичибу.

Токио, конечно, является бесспорным центром умственной и художественной жизни Японии, и поэтому наиболее широкий художественный резонанс выставка имела именно здесь. Она была расположена в восьми залах четвертого этажа только что отстроенного огромного здания «Асахи-симбун» — одной из наиболее влиятельных японских газет с миллионным тиражом.

Открытию выставки предшествовали банкеты и затем торжественное вечернее заседание, на котором кроме двух руководителей выставки выступили с речами художник Ябе и наш посол товарищ Довгалецкий, за недолгий срок своего пребывания в Японии успевший снискать широкую общественную популярность, между прочим, в художественных кругах, где его считают ценителем искусства. Все сколько-нибудь значительные художественные журналы посвятили выставке статьи, большей частью информационного характера, иллюстрированные воспроизведением с картин. Посещаемость выставки была значительной, так что со второй недели ежедневное закрытие выставки было перенесено с 5 часов вечера на 8.

Трудно сказать, какие именно имена и картины произвели наибольшее впечатление на японскую публику. Художественная жизнь Япония чрезвычайно многообразна; старые традиции, китайские влияния, академизм борются здесь с новейшим течением европейского натурализма, импрессионизма, футуризма, кубизма, экспрессионизма; каждая группа искала и большею частью находила художника, которого предпочитала остальным. Некоторая разочарование было только среди революционно настроенной молодежи, которая много слышала о русском революционном футуризме и кубизме, но не

находила на выставке соответствующих экспонатов, так как левое русское искусство было представлена очень скупо. Об этом приходилось не раз сожалеть, ибо левая художественная молодежь Японии естественно относится наиболее сочувственно к нашей революции и ее легче всего можно было бы сплотить для борьбы за японско-советское сближение. Присутствие на выставке натуралистически-консервативных произведений отпугивало молодежь, не ослабляя вместе с тем маститого недоверия к нам старых и почтенных академиков.

Совершенно иначе отнеслась к выставке Осака. Это огромный индустриальный центр с ограниченной художественной культурой; советскую выставку ценили здесь этнографически, и работы, имевшие что-либо характерно русское, главным образом в отношении костюма или пейзажа (Кремль), производили наибольшее впечатление на осакцев. Мы ожидали в Осаке продажи наших картин, т. к. этот город был менее, чем Токио, затронут страшным апрельским финансовым кризисом, потрясшим всю Японию, но чрезвычайно высокие цены, превышавшие цены французской выставки, незадолго на нас посетившей Японию, отягощенные к тому же почти 100% пошлиной японской таможни, пресекали все возможности продажи. Выставка в Осаке протекала тихо, без особенной рекламы и без торжеств. Наступал период дождей (нубай), влага насыщала все и проникала всюду; трудно было ходить и дышать. Начался летний раз'езд.

Мы согласились на переезд выставки в Нагою только благодаря настоятельным просьбам местной газеты — «Нагойя-симбун», который взяла на себя целиком организацию выставки в этом стремительно растущем фабрично-портовом городе. Трудно говорить об успехе выставки в Нагойи; за пять дней ее посетило около 3000 человек, но ярлыки с обозначением авторов и названий были приклеены прямо на стекла поверх рисунков и так висели все время выставки, несмотря на мои протесты. Это обстоятельство не мешало, очевидно нагойцам оценить русское искусство.

# НИКОЛАЙ ПУНИН

## ЖИВОПИСЬ СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНИИ

### 1927

*Пунин Николай. Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927, № 36, С. 6–7.*

Художественная жизнь современной Японии чрезвычайно разнообразна. Вековые традиции, национальные и китайские, в диком своеобразии переплелись с западно-европейскими влияниями, самыми последними, самыми рискованными. Начиная от безжизненных подражаний великим мастером школы Тоса, Кано, Окло, кончая не менее мертвыми конструктивистическими построениями — все можно увидеть в Токио, переполненном художниками — чрезмерно богатыми, если им покровительствуют традиция и Академия, голодающими, если желание быть близкими искусству у них достаточно сильно.

Одна выставка сменяет другую, выставочные помещения расписаны на год вперед, как в Париже. Мне не раз приходилось видеть мольберты, расставленные на тротуаре; встречать в кафе молодых людей в платье, вымазанном масляными красками; рикси с клеймами на спине рядом с банкирами теснятся перед выставленными картинами; Академия, устроившая выставку японской официальной живописи за последние 50 лет, пропускала по своим залам более трех тысяч человек в день. И кажется, что художественная жизнь Японии полна сил и движения. Между тем над всем этим стоит зловещая звезда падения и распада великой художественной культуры... По правде сказать, японской живописи больше нет. <...>

В Академии художеств, большом европейском с «дорическим» фасадом здании, помещающемся в парке, были устроены как раз в период нашего пребывания в Токио одна за другой две выставки: Укийо-э, последней великой школы прошлого (токугавская эра XVII–XIX вв.) и периода Меджи и Тайси (начиная с семидесятых годов прошлого века до нашего десятилетия). Нет зрелища более страшного, чем этот переход от великой культуры к великому безвременью. Все погублено, все потеряно и умерщвлено! Если говорить до конца, то страшнее всего то, что видимость былого величия как бы сохранена.

Те же формы картин: в виде свитков, или ширмы; та же скупая и вместе богатая техника; даже может быть, вкус тот же, сдержанный и тонкий, и тот же материал: шелк, слегка загрунтованный, или рисовая бумага, широкие, пушистые, обильно впитывающие кисти, самая лучшая тушь и покорно лежащиеся тонкие краски — все то же и вместе с тем все ни к чему. Дух смерти витал над этими картинами и над головами трех тысяч ежедневных посетителей этого ужасного кладбища; при всем при этом никто из них, переходивших из зала в зал, не чувствовал и не осознавал того, что свершилось на их глазах. Странное ослепление, но может быть благотворное, потому что, даже со стороны, — тяжело смотреть на столь ужасный конец великой славы.

Японское искусство числит в своем прошлом целый ряд эпох, в которые старые формы, обновляясь, достигали новой силы, но в каждую из эр расцвета японская живопись была цельна; только несчастный для искусства Японии период Меджи и Тайси, т. е. со времени буржуазного переворота, японская живопись стала подражать всем школам прошлого сразу, опустившись до академического эклектизма. А затем европейские влияния, бурно ворвавшиеся в художественное творчество японских мастеров, сбили древнюю живописную культуру Японии, надломив небывало крепкую традицию. Примирить западные влияния со всеми особенностями национальной манеры японцам не удалось, несмотря на их великую выдержку и великую способность ко всякого рода компромиссам. И теперь, раздираемая попытками найти новую культуру, японская живопись предстоит в своем страшном опустошении.

Кроме академизма, развернувшегося в подражание древней живописи, в Японии есть академизм европейского стиля, выросший из подражания академическим образцам Парижа, Германии и Италии. Роль этого академизма тем страннее, что он действует под лозунгом обновления старой живописной культуры и вместе с тем борется с влиянием новых и новейших западно-европейских течений.

Последние в Японии чрезвычайно сильны и многообразны. Кроме того, что японцы не без успеха подражают старым мастерам итальянского и испанского Ренессанса, все течения европейского XIX века нашли себе в японской живописи живое отражение.

Японские барбизонцы, японские импрессионисты! Манэ, Монэ, Писарро, Синьяк с легкостью обнаруживаются на каждой японской выставке «европейского стиля». Странно видеть эти подражательные холсты японского импрессионизма после того, как знаешь, что источники европейского импрессионизма — старое японское искусство. Огромной полосой прошло влияние Гогена, затем Дени; везде можно найти следы Маркэ и Утрилло. Наконец, Матисс, тот, который обязан Японии многими богатствами своего гения, вернулся на японские острова «властителем дум», почти диктатором. Впрочем, из всех иноземных влияний влияние Матисса наиболее благотворно; оно возвращает японским художникам в какой-то степени их давнюю традицию, как бы будит в них воспоминание о прошлом.

Нельзя сказать, что японцы не ценят своего древнего искусства, — ценят, во всяком случае, хотят ценить, но они его не понимают.

По тому как смотрят они на пожелтевшие какемоно (картины), на старые гравированные листы, с каким равнодушием заглядывают в немногочисленные и небогатые музеи, по тому, какие имена предпочитают, в особенности — чем себя окружают и что покупают — видишь, как дико отупели их чувства и какой слащавый и выхоленной красотой заменили они древнюю лаконичность формы и дерзостную решимость выражать только великие чувства. Я не говорю, впрочем, о художниках, в особенности о художественной молодежи; побывавшие в Париже, они вместе с французскими влияниями вывезли оттуда смелость не соглашаться с господствующим мнением и теперь, утверждая «кубизм» и «футуризм», смотрят живыми глазами на образцы прошлого.

Так называемые новейшие течения распространены в Японии не менее, чем на Западе, особенности экспрессионизм, более доступным доступный, чем строгая культура кубизма. Впрочем, в большинстве случаев, новейшее, имея власть над падким к подражанию японцам, усваивается им также внешне, как и недавнее прошлое. Поэтому-то так легко бывает узнать в каждом отдельном случае первоисточник: случайное и нетипично сохраняется с той особенной добросовестностью, которая свидетельствуют об отсутствии подлинного понимания.

Японцы жадно изучает вот уже в течение полувека

европейскую культуру, но труден этот урок, в особенности там, где традиции и прошлое имеют такую могучую власть в искусстве. Привыкшие к мягкой поверхности шелка и к ее впитывающим свойствам, японские живописцы не в состоянии воспитать в себе вкуса к тому, что прямо противоположно их исконному материалу — к холсту и масляной живописи. И, вероятно, пройдет еще немало лет, пока силой своего художественного инстинкта они создадут форму, достойную их прошлого и соответствующую новой жизни, в поисках которой они бродят теперь по Европе. Нет никаких сомнений в том, что будущий день их живописи будут так же ярок, как дни Суйко (VI в.), Темпио (VIII в.), Хейана (IX в.), Фудусивара (X–XI в. в.) и Эдо (XVII в.).

# БОРИС ТЕРНОВЕЦ

## РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО В СТРАНАХ КАПИТАЛИЗМА

### 1933

Фрагмент статьи: *Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма // Искусство, 1933, № 1–2. С. 187–210 (фрагмент — С. 205–208).

Наряду с Германией и САСШ[124], страной, где революционное искусство также получило широкое развитие, является Япония. Бурный рост японского революционного искусства является свидетельством революционизирования рабочего класса и его растущего влияния на идеологию определенных трудовых кругов крестьянства и мелкой буржуазии. Мы видим, как значительные кадры революционной интеллигенции становятся на позиции рабочего класса и ведут работу, полную политической насыщенности и воинствующей непримиримости.

Движение находит свое выражение во всех областях искусства или литературы; начиная с 1928 г., мы являемся свидетелями активной деятельности спаянной революционной группы художников. В 1929 г. Возникает союз пролетарских художников Японии (ПП, затем ЯП). Начиная с 1928 г., ежегодно проводится в ноябре-декабре большие выставки этой организации; они привлекают массового посетителя (их посещаемость 12–15 000 человек) в значительной своей доле пролетарского. Наряду с этим ЯП устраивает десятки мелких передвижных выставок. Но выставками не ограничивается работа ЯП. Грамотное внимание уделяется подготовке растущих молодых кадров пролетарского изоискусства. В Киото Осака открыты школы пролетарского искусства, находящие свое завершение в токийской школе (руководитель ее художник Окомото). В школе проходит не только художественные дисциплины; здесь поставлено преподавание истории искусства и марксистско-ленинской философии. [Интересно отметить и чисто теоретическую работу японских художников. Тот же Окамото делает, например, доклад «Теория пролетарского изобразительного искусства» в Институте пролетарской науки].

ЯП, имеющая уже сотни членов, тесно спаяна с массами; для нее характерна организация ячеек на предприятиях и в деревне, акцент на массовых формах работ, внимание к оформлению политических кампаний, ее активное участие повседневной борьбе рабочего класса. Показателем работы ЯП являются и издающиеся ею журналы: двухмесячник «Пролетарское искусство» и сменившая его затем более массовая и дешевая «Художественная газета». [Следует вместе с тем отметить широко развитое издание плакатов, листовок, открыток]. Первоначально ЯП входила в систему Федерации союзов пролетарского искусства.

С 1932 г. ЯП входит в Федерацию пролетарской культуры Японии; это обеспечивает тесную спайку изоработников со всеми областями растущей пролетарской культуры Японии.

Работы японских революционных художников протекают в трудных условиях борьбы этой молодой организации с могущественным аппаратом власти господствующих классов. Наиболее острые произведения снимаются с выставок; обыски, аресты, заключение в тюрьму, выпадают на долю последовательных и решительных революционеров. Упомянем, что особенно часто подвергался арестам Окамото, руководитель Токийской школы; в настоящее время брошены в тюрьму на длительный срок Отцука и карикатурист Мацуями; десятки других находятся во временном заключении или под предварительным следствием.

Но мерами репрессий трудно сломить движение, пустившее столь прочные корни, трудно загнать в подполье революционное искусство, когда тягчайший экономический кризис, неслыханная нищета крестьянства, безработица пролетариата и трудовой интеллигенции толкает все новые и новые слои к осознанию своих классовых задач, поиска революционного выхода из невыносимого положения.

Когда движение приобретает столько широкий диапазон, трудно ожидать единство творческого метода; в Японии можно было бы встретить разнообразные формы переплетения воздействия старого национального искусства, новых европейских форм и растущего пролетарского искусства СССР. Вопреки этим ожиданиям, пролетарское искусство Японии, поскольку с ним можно ознакомиться по немногим живописного образцам Государственного музея нового

западного искусства [в музее имеются купленные на 2-й выставке японских революционных художников работы Курода «Проводы крестьянского депутата», Йошивара «Стачка» (1929 г.), Окамото «Призыв к забастовке» (1930 г.), Ушихаси «За империалистической решеткой» и ряд плакатов], по довольно большому числу цветных открыток и репродукциям в журналах, поражает единством своего творческого метода, (по крайней мере для громадного большинства работ).

Излюбленной формы японского пролетарского искусства является большая тематическая картина, с резко заостренным политическим содержанием; сюжет ясен, читается с первого взгляда, доступен к пониманию широких масс рабочих и крестьян. Картины говорят о борьбе японского пролетариата, — о стачках, собраниях, демонстрациях, об организационной работе, об арестах, обысках, столкновениях с полицией, о борьбе со штрейкбрехерами, социал-фашистами, полицией; они призывают к единству рабочего класса и зовут к защите СССР — родины мирового пролетариата.

[В качестве типичных работ за последние годы можно назвать: Токами «Организатор» (1931), Ивамацу «Забастовка» (1930), Окамото «Начало» (1930), Арай «Манифестация пионеров» (1931), Ушихаси «Арест» (1930), Ишимура «Долой бюрократов» (1930), Йоримото «Против желтых» (1930), Йошивара «Крестьяне провожают арестованного» (1930), Койама «Ликвидируйте соц. демократов и ультралевых» (1930), Муро «Крестьянское восстание», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» (1930), Оцуки «Молодые пролетарии» (1931), Окамото «Забастовка на электрозаводе», Онозава «Забастовка транспортников» (1931), Сигми «Сотрудничество с.-д. с буржуазией» (1931), Такаморо «Помощь бастующим» (1931), Уэно «Агитация» (1931) Ханеда «Арестованный» (1931), Хашюра «Красный кооператив» (1930), Юоримото «Рабочие говорят об СССР» (1931), Яве «Торжество» (1931), «Похороны». В области сатирического рисунка особенно выделяется Мацуями. Отметим изданный им памфлет против капиталистической войны, повлекший арест художника (1932 г.). Скульптура тоже трактует темы, взятые из жизни пролетариата, из его революционной борьбы. Таков Кавагоэ «Оружие» (1931), тема близка скульптуре Шадра «Бульжник — орудие

пролетариата», Сирен «Призыв» и т. п.].

Воздействие старого японского искусства в основной массе работ не чувствуется вовсе; это наиболее бросающиеся в глаза, наиболее общая черта; никаких следов архаики, стилизации; пролетарское японское искусство пропитанной реализмом. Сильнейшее воздействие на японское искусство оказало советское искусство [Надо отметить, что в 1927 г. была проведена выставка советского искусства в Японии, имевшая большой резонанс в художественной жизни Японии], с одной стороны АХР с ее борьбой за тематику, а с другой те направления советского искусства, которые возникли под влиянием сезаннизма, импрессионизма; возможно также и непосредственно влияние французских мастеров этих направлений [вместе с тем нужно отметить популярность Гросса и Дейнеки].

Ну если художественная форма японцев, их понимание цвета в особенности, свидетельствует о взаимодействии воздействий сезаннизма, то им совершенно чужды те недостатки, с которыми пришлось так долго и упорно бороться нашим бубновалетовцам: японские художники свободны от пассивности, натюрмортного подхода к действительности; их искусство действенно, динамично, сюжетная композиция разворачивается естественно и увлекательно. Молодые японские художники вырастают на постановке и решении классовых боевых задач. Проблемы цвета, фактуры, формы никогда не имеют для них самодовлеющего значения; они тесно увязаны в основном тематическим заданием, тема, сюжет является для них ведущим началом.

Нам кажется, что разрыв с японской художественной традицией не является на данном этапе ослабляющим японское революционное искусство моментом. «Европейская» форма искусства давно стала понятна японскому массовому зрителю; восторженные отзывы о выставках со стороны рабочих посетителей об этом убедительно свидетельствуют. Правильное отношение, критическое использование старого художественного наследия этим не снимается, но было бы совершенно неуместным какое-либо кокетничанье со старым японским искусством, в особенности теперь, когда наиболее реакционные, аристократические течения японского искусства базируются именно на нем.

Не менее резко противопоставляет себе движение пролетарских художников и «опарижанившимся» художникам типа Фужита или Койанаги, искусство которых лишено всякой социальной заостренности, уходит в формалистические эстетские изыскания, выражая идеологию рантье́рства, с его гедонизмом, тягой к изысканности и изошренности.

Правилен также упор японских революционных художников на большую картину; картины с революционной тематикой пишутся японскими художниками не из расчета помещения их в какой-либо частной коллекции, где небольшие «станковые» масштабы картины оказались бы желательными, а для выставок, для проведения массовой работы в расчете на массового зрителя. В этих условиях воздействует, конечно, не миниатюра и не камерная вещь, а большое полотно, доступное обозрению толпы, ясно и убедительно развертывающее тему. Не всегда, конечно, решение большой композиции бывает по силам. Возможны и даже неизбежны отдельные срывы и неудачи, особенно принимая во внимание молодость художественных кадров. На этом пути для японских художников еще много работы. Обращает внимание также известная рыхлость, неряшливость формы. Борьба за качество упорно ведется японскими художниками; впрочем, судить о мастерстве японцев на данном этапе довольно трудно, материал, имеющийся в Москве, относится к первым годам движения и свидетельствует еще о неопытности некоторых художников; с тех пор несомненен идейный и художественный рост. [Ожидавшиеся из Японии на выставку картины опоздали в Москву и послужат очевидно материалом для самостоятельного показа].

Суммируя все те данные, которые мы имеем, мы можем судить о японском революционном искусстве, как об одном из наиболее значительных, крепких, закаленных в борьбе и способных на здоровый рост участков мирового фронта революционного искусства. За это говорит связь его с массами, разнообразная и энергичная повседневная работа, активное участие в политической борьбе рабочего класса, за это говорит его стойкость и сопротивляемость преследованиям, ярко выраженная целеустремленность этого искусства, бодрого, мужественного, проникнутого боевым революционным духом.

[124] САСШ — Северо-Американские Соединенные Штаты, название, употреблявшееся в русском языке для обозначения Соединённых Штатов Америки до середины XX века.

# ЕВГЕНИЙ КРОНМАН ЖИВОПИСЬ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЯПОНИИ 1934

*Кронман Е. Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11.  
С. 1.*

О современном японском изобразительном искусстве советская общественность имеет весьма смутное представление, а о существовании мощного революционного искусства, насчитывающего в своем активе десятки художников и сотни полотен, вообще вряд ли кто у нас знает. Это искусство тесно связано с революционным рабочим движением. В Японии выходит множество иллюстрированных революционных изданий, особенного развития достиг революционный плакат и карикатура. При многих рабочих клубах созданы кружки пролетарских художников. С их творчеством можно отчасти ознакомиться по материалам Международного бюро революционных художников, находящихся в московских музеях — Нового западного искусства и во вновь развернутом отделе экспозиции Музея восточных культур.

Датой возникновения японского пролетарского искусства можно считать 1927, когда компартия, тогда еще легальная, выступила на муниципальных выборах. В 1929 г. организовалась Лига пролетарских художников, которая планомерно руководила массовой художественной самодеятельностью. С первых же шагов это искусство было тесно связано с политическими задачами революционной борьбы японского рабочего класса и крестьянства. Последовавшие после 1928 г. жестокие репрессии правительства против рабочего движения способствовали тому, что это искусство не отклонялось в сторону аполитичного культурничества или самодовлеющих формальных исканий. В интересной статье двух видных художников коммунистов С. Киба и Г. Оцуки, помещенной в декабрьском конфискованном номере пролетарского журнала «Сенки» за 1928 г., сделана первая попытка теоретического обобщения и изучения революционного опыта политического плаката[125].

Лучшие, то есть наиболее действенные плакаты, неизбежно конфискуются полицией, но — говорят авторы — из этого не следует, что во избежание конфискации нужно делать плохие плакаты. Наоборот — «хорошие плакаты будут созданы только революционным художником, который упорно борется и с конфискацией, и с уничтожением плакатом, и полон боевого духа». Художник должен быть воодушевлен решимостью одержать верх над противником и должен работать применительно к той среде, на которую рассчитаны его картины.

Революционная живопись Японии резко рвет с традиционным «японским стилем», повторяющим мотивы старинных «какемоно», столь жадно раскупаемых иностранными туристами. Пассеистическое искусство эпигонов придворной школы XVIII века культивируется в основанной в 1919 году Академии художеств, пользующейся поддержкой официальных кругов. Другая часть художников, вступивших на путь европеизации, либо группируется вокруг организованного в 1907 году «Салона искусств» и лево-формалистических ателье, либо превратилась в интернациональных снобов парижской школы.

Наиболее типичными представителями последних могут служить получившие всемирную известность Тсюгухаро Фужита или Койонаги, представленные в Музее западного искусства.

В противоположность им, живопись революционных художников стремится к реалистическому письму, используя и формальные достижения западноевропейских художников (главным образом круга Сезанна); большое влияние на них оказала выставка советской живописи в Японии в 1927 году. Но технические приемы, как правило, подчинены в этих картинах раскрытию темы. Например, картина Курода «Проводы делегата» (Музей нового западного искусства), где задачей художника было показать мощь и спокойную уверенность организованных рабочих, построена на устойчивой композиции, фронтально поставленные фигуры монументальны, формы объемны.

В картине у Ухаси «За решеткой» (Музей восточных культур) — скупая, темная, почти черная цветовая гамма призвана подчеркнуть основное — гнетущее настроение, присущее мрачному застенку. Наоборот, в картине Оканиру Зиро «Отряд революционной обороны»

(Музей восточных культур), изображающей схватку в трамвае рабочего пикета с штрейкбрехерами вожатыми — краски яркие, кричащие, цвета — боевые, зажигающие энергии.

В символической монументальной композиции, изображающей красноармейца, стоящего на страже мира, преобладают парадные цвета — красный и золотой, развернутые в яркую симфонию. Но самое ценное в большинстве картин японских художников — их конкретность. По многим из них можно составить представление о формах и методах массовой революционной работы. Таковы картины Рейко Обэ «Читают прокламации», Ярмаками «Рабочий клуб», где изображено собрание в помещении клуба, увешанном множеством картин, Сирин «Забастовка на заводе» и др.

Интересна картина Ицимото Санди «Двуличная тактика», знакомящая с одним из приемов милитаристической пропаганды. Для того, чтобы поднять популярность армии среди широких слоев населения, японские офицеры практикуют раздачу милостыни нищим, солдаты оказывают помощь безработным, чем всячески поддерживают миф о том, что японская армия — народная армия, что командование озабочено нуждами трудового населения и т. п.

Картина Санди изображает, как эта армия — верная опора существующего порядка, обрекающего безземельных крестьян и безработных на голодную смерть, «сглаживает нищету» и «помогает страждущим братьям». Такая картина становится агитационным пособием в руках умелого пропагандиста и это же можно сказать о большинстве картин японских революционных художников. Не нужно упускать из виду, что их работа проводится в труднейших условиях белого террора, когда на каждом из них нависает угроза подпасть под действие «закона об опасных мыслях».

Международное бюро революционных художников располагает свыше чем 60 работами японских революционных художников и предполагает в апреле — мае развернуть большую выставку революционного искусства Японии.

[125] В СССР она была опубликована в журнале «Альманах»: Кибэ С., Оцуки Г. Японский пролетарский плакат (пер. с японского Н. Фельдман) // Альманах, 1930, № 3. С. 92–104.

## ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

## А

- Алешина Л. С., Яворская Н. В.* Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940: Материалы и документы. М.: Искусство, 1987.
- Алтухова А.* Из практики экскурсионной работы Гос. Музея нового западного искусства // Бюллетень «Советский музей». М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1931.
- Анатшиева И. А.* Роль Всесоюзного общества культурной связи с заграницей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939. С. 30.
- Андреев А.* Эсперантское движение в СССР // Революция и язык, 1931, № 1, С. 78–79.
- Аркин Д.* Наше искусство в Японии // Информационный бюллетень Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. 14.10.1927. № 39–41. С. 2–5.
- Аркин Д.* Наше искусство в Японии // Советское искусство 1927, № 4, с. 57–62.
- Аркин Д.* Советское искусство–Япония // Известия, 3 июля 1927, № 149, с. 17.
- Асеев Н. Н.* Первая советская выставка в Японии // Всемирная иллюстрация, № 5, 1922. С. 14.
- Асеев Н. Н.* Солнечные прописи. Владивосток: Владивостокское книжное издательство, 1973.
- Астахова Л. В.* Европейское влияние на изобразительное искусство Японии в эпоху Тайсё (1912–1926) / Л. В. Астахова, А. А. Астахова // Вестник культуры и искусств. 2020, № 2 (62). С. 25–35.

## Б

- Батта И.* Говорит мировой штаб междрабкоров // Международный язык. 1931. № 8–9. С. 340–342.
- Белозёров В.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933) // Искусство, 2023,

№ 4, С. 290–351.

*Белозёров В.* От Токио до Москвы: японские выставки и поездки деятелей искусства Японии в СССР (1925–1935) // Искусство, 2023, № 1, С. 122–154.

*Белоусов Р. С.* Мечтания скитальца // Ерошенко В. Я. Избранное, М.: Наука, 1977.

*Богомазов С. М.* Советское искусство на путях культурной смычки с границей // Советское искусство, 1928, № 4, С. 69–74.

*Бубнова О. Н.* Декоративные ткани «Всекохудожника»: доклад на производ. совещании в связи с выставкой 1935 г. Москва: Всекохудожник, 1935.

*Бубнова О. Н.* Японская живопись. М: Всерос. кооп. союз работников изобразительных искусств, 1934

Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга Памяти жертв политических репрессий. Выпуск 8. М.: Издательство «Альзо», 2004.

## В

ВОКС. Факты и цифры. М., 1930. С. 5.

*Виноградова Н.* Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство. 1969. С. 223–239.

*Власов Д. В.* Эсперанто в советском радиоэфире в 1920–1930-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета 2013 сер. 9 вып. 4. С. 154.

*Власов Д. В.* Эсперкор — специфический тип рабоче-крестьянского корреспондента // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. Вып. 4. С. 137–143.

*Войнов В.* Искусство современной Японии // Красная панорама. Приложение, 1927, № 3. С. 12–13.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. Москва: Сканрус; Гос. музей

Востока, 2003.

- Выставка Советского изобразительного искусства в Японии // Информационный бюллетень Всесоюзного общества культсвязи с заграницей. 14.10.1927. № 39–41. С. 11–12.
- Выставка московского художника А. Миганаджиана // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 6. С. 3.
- Выставка революционного искусства Запада. Каталог. М., 1926
- Выставки советского изобразительного искусства (1917–1932): справочник. Т. 1. М.: Советский художник, 1965. С. 174, Выставка произведений К. Е. Костенко. Л.: Гос. Русский музей, М.: Искусство, 1959.

## Г

- Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство 1968, № 9, с. 48–53.
- Георгиев Ю. В. Советско-японские культурные связи // СССР — Япония. К 50-летию установления советско-японских дипломатических отношений (1925–1975). М.: Главная ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1978. С. 171–187.
- Голубев А. Взгляд на землю обетованную: из истории советской культурной дипломатии 1920–30-х годов. М.: Институт российской истории РАН, 2004. С. 104–105.
- Горелевский Л. А. У меня есть старейший друг... // Огонек, 1988, № 8, с. 4. Жубит, Кришьян Юрьевич (1895–1989).
- Государственный Эрмитаж. Музей культуры и искусства: краткий справочник с планом. Москва, Ленинград: Ленизогиз, 1932. С. 45.
- Гуревич М. Художник-челюскинец Федор Решетников // Искусство. 1934. № 6. С. 91–92, Поход «Челюскина». Т. 1. М.: Изд. «Правды», 1934.

## Д

- Давид Бурлюк. Письма в Прагу (публикация Е. Л. Деменок) // Новый мир, 2018, № 8. URL: <https://nm1925.ru/articles/2018/201808/pisma->

<v-pragu-6981/#sdfootnote5sym>.

## Е

*Евдаев Н.* Давид Бурлюк в Америке: материалы к биографии. М.: Наука, 2007.

## И

*Икута М. Е.* Спальвин в Японии // Известия Восточного института ДВГУ. 2001, № 6. С. 28–34.

## К

*Казакевич А.* Радио и эсперанто на службе международному пролетариату // Международный язык. 1926. № 8. С. 2–4.

*Каменева О. Д.* Культурная связь с Японией // Рабис. 1929, № 22. С. 13.

*Каневская Н. А.* К истории японской живописи (1868–1968) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. Москва: Наука, 1969.

*Каневская Н.* К истории японской живописи (1868–1968 гг.) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. 1969. С. 23–46.

*Каневская Н.* У истоков японского сюрреализма // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск VIII. 1975. С. 15–23.

*Канторович Л.* Пять японских художников. Л.: Издательство писателей, 1933.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. Токио, 2005.

*Кибэ С., Оцуки Г.* Японский пролетарский плакат (пер. с японского Н. Фельдман) // Альманах, 1930, № 3. С. 92–104.

*Ким Р.* О современной японской литературе // Запад и Восток. Сборник всесоюзного общества культурной связи с заграницей. Кн. 1 и 2. Москва, 1926. С. 29–34.

- К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922—1939) / Авт.-сост. *Н. В. Яворская*; под ред. *И. Е. Даниловой*. М., 1978.
- Кларк К.* Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 50.
- Коломиец А. С.* К вопросу об определении связей пролетарского искусства Японии с революционным искусством европейских стран // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М.: Б. и.
- Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского *Н. Фельдман*) // Ленинград, 1930, № 3, с. 125–128.
- Кронман Е.* Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11. С. 1.
- Кузьмин М. С.* Деятельность партии и Советского государства по развитию международных научных и культурных связей СССР (1917–1932). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. С. 31.
- Куланов А. Е.* Роман Ким. М.: Молодая Гвардия, 2016.
- Кызласова И. Л.* Из истории отдела древнерусской живописи: *А. И. Анисимов* и *О. Н. Бубнова* // Труды Государственного исторического музея. Вып. 143. М., 2004.

## Л

- Лаврский Н. А. Э.* Миганаджиан. М.: Искусство и жизнь, 1916.
- Лебедев П.* С борта самолета // Красный спорт, 25 июня 1937, № 87 (470).
- Ложкина А.* Всесоюзное общество культурной связи с заграницей и развитие советско-японских культурных отношений (1925–1939) // Япония 2015 (Ежегодник), 2015. С. 119–131.
- Лопаткина К.* Бастарды культурных связей: интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
- Лопаткина К.* Василий Пушкарёв. Правильной дорогой в обход. М.:

Музей современного искусства «Гараж», 2023.

## М

Манифест Маво // 100 арт-манифестов. От футуристов до стакистов.  
М: Альпина Паблишер, 2022. С. 300–302.

Марков В. М. Русский след в Японии. Давид Бурлюк — отец японского футуризма // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. 2007, № 14. С. 191–219.

Матвеев В. Ю. Эрмитаж «Уединенный»... Т. 1. С. 285.

Маца И. Л. Иностранные художники на выставке // Известия, 1933, 24 июля, № 183.

Маяковский В. В. Осенний салон // Очерки 1922–1923 годов. Лозунг-плакат. Неоконченное. Москва горит. Очерки 1927 года. Москва: Директ-Медиа, 2010. С. 54.

Меленевская И. Идея штурма. Выставка зарубежных революционных художников к XVII партсъезду // Советское искусство, 1934, № 6 (172), 5 февраля. С. 1.

Мильман В. Выставка пролетарских художников Японии // Искусство в массы. 1930. № 7. С. 3–5.

Молодяков В. Россия и Япония в поисках согласия (1905–1945). Геополитика. Дипломатия. Люди и идеи. М.: АИРО XXI, 2012.

## Н

Накамура Ёсикадзу. История споров о современном японском искусстве // *Nakamura Gi. Nihon kindai bijutsu ronsōshi*.  
Кӯг̄ӯд̄о. January 1, 1981.

На крутом пороге: Очерки о комсомольцах 20-х годов. Саратов: Приволж. кн. изд-во. Ульянов. отд-ние, 1968. С. 37.

Николаева, Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX века. М.: Изобразительное искусство, 1996.

Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 39–41, 14.10.1927. С. 6–7.

## О

- Оваки Чиэко*. Круг японских связей Давида Бурлюка // Вісник ХДАДМ, 2008, № 9. Сходознавчі Студії, Вип. 1. С. 79–91.
- Оваки Чиэко*. Японский период в творчестве Давида Бурлюка (1920–1922). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Харьков, 2008.
- Окамото Токи*. Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8
- Оцуки Гэндзи*. Выставка пролетарского искусства в Японии // Революция и культура, 1929, № 9–10, С. 106–109.

## П

- Патлань, Ю.* Жизнь и судьба Василия Ерошенко (к 50-летию со дня смерти) Окно в Японию. URL: <http://ru-jp.org/patlan01.htm>, дата обращения 01.07.2024.
- Первая советская выставка в Японии // Всемирная иллюстрация, 1922, № 5. С. 14–15.
- Первый Всероссийский музейный съезд: тезисы докладов. М.; Л, 1930. С. 50.
- Петрова В. А.* Модификация культурологической идеи преподавания иностранного языка в отечественной педагогике в 30-е годы XX века // Научно-педагогическое обозрение (Pedagogical Review). 2021, Вып. 1 (35). С. 73–78.
- Посадков А. Л., Неизвестный Е. Г.* Спальвин: советский период в судьбе ученого и загадка исчезновения его библиотеки // Печатный двор. 2007, № 7.
- Приезд в СССР художника Гартфильда // За пролетарское искусство. 1931. № 8. С. 30; Художник германской революции // Советское искусство. № 37, 1931.
- Пролетарское искусство Японии. Письмо из Токио // Проектор, № 7, 1930. С. 26.
- Пунин Н.* Выставка картин советских художников в Японии // Жизнь

искусства, 1927, № 34. С. 10.

Пунин Н. Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927, № 36, С. 6–7.

Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000.

## Р

Революционная живопись // «Интернациональный театр» № 4 от 1932–1933 года.

Русское искусство за рубежом // Информационный бюллетень ВОКС, № 8 (35), 26 февраля 1926. С. 13.

## С

СССР на путях культурной смычки с заграницей // Советское искусство, 1928, № 4, С. 69–74.

Савелли Д. «Роли между нами отчетливо не распределены»: Борис Пильняк и Евгений Спальвин // Япония. Путь кисти и меча. 2004, № 2 (10). С. 24–29.

Современное французское искусство. Каталог выставки М.: Изд. Ком. Выставки, 1928.

Современное французское искусство. Каталог выставки М.: Изд. Ком. Выставки, 1928. С. 43, 54.

Современное японское искусство // Красная Нива, 1927, № 9. С. 15.

Сошина А. А. Творческая интеллигенция на Соловках // Соловецкое море (альманах). 2012, № 11. Спасо-Преображенский Соловецкий ставропигиальный мужской монастырь. URL: <https://solovki-monastery.ru/abbey/soviet-period/slon/401/>

Сцены из современной японской жизни // Правда, 2 декабря 1938, № 232, С. 4.

## Т

Терновец Б. Н. Революционное искусство в странах капитализма //

- Искусство, 1933, № 1–2. С. 187–210.
- Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом. Япония // Творчество, 1934, № 6. С. 3–4.
- Тиханова В. А.* «... за отсутствием состава преступления...» // Панорама искусств. Выпуск 13. М.: Советский художник, 1990.
- Токи Окамото.* Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22, с. 8.

## У

- Удзяку Акита.* Впервые в Москве // Красная Нива. 1927, № 44.

## Ф

- Фудзимото В. Е. Г.* Спальвин — секретарь советского посольства в Токио / Вакио Фудзимото: пер. с яп. М. Щепетуниной // Пути развития востоковедения на Дальнем Востоке России: сборник статей и библиография. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2014. С. 137.

## Х

- Художественная выставка 15 лет РККА: живопись, графика, скульптура, текстиль, декоративное искусство, искусство Палеха и Мстеры. М.: 1933.

## Ш

- Шалда В.* Латышские художники в Москве (20–30-е годы XX века) // Россия и Балтия. Том. 4. Человек в истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. С. 178—199
- Шафранская Э.* Бутовский полигон vs Нукусский музей имени И. В. Савицкого // Знамя, 2021, № 7. Журнальный зал. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2021/7/butovskij-poligon-vs->

[nukusskij-muzej-imeni-i-v-saviczkgogo.html](http://nukusskij-muzej-imeni-i-v-saviczkgogo.html), дата обращения  
15.01.2022.

## Э

- Эйхенгольц Е. Художник-боец // Смена. № 27. 30 сентября 1931.  
Эфрос Н. Д. Международное бюро революционных художников: обзор  
// Литературное наследство. Т. 8. Из истории Международного  
объединения революционных писателей. М.: Наука, 1969.

## Я

- Я. Н. Выставка «Революционное искусство Запада» в Москве // Интернациональный театр, 1932–1933, № 4. С. 41–43.  
Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: РИП-холдинг ГМИИ, 2012.  
Япония. 1927. Искусство новой России: Каталог выставки «Русские опять в моде». Памяти Николая Пунина. СПб: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 2018.  
Япония. 1927. Искусство новой России: Каталог выставки «Русские опять в моде». Памяти Николая Пунина. СПб: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 2018.  
Японская выставка в Москве // Правда, 1928, № 238. С. 6.

## В

- Buisson D., Buisson S. Léonard-Tsuguharu Foujita. — ACR Edition, 2001. — Vol. 1. — 590 p. — ISBN 286770149X.*

## С

- Chinghsin Wu. Parallel Modernism. Koga Harue and Avant-Garde Art in Modern Japan, University of California Press, 2019.*

## G

*Gough M.* Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda // *New German Critique*. № 107. Dada and Photomontage across Borders. 2009.

## H

*Handel-Bajema Ramona.* Art across Borders: Japanese Artists in the United States, 1895–1955. Dissertation for the degree for Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. New York: Columbia University, 2012.

## I

*Ishida Keiko.* The Reception of George Grosz in Japan During the 1920s and 1930s // *Transcultural Intertwinements in East Asian Art and Culture, 1920s–1950s*, VDG Weimar, 2018.

## J

*Jung J.* (2010). Radio broadcasting and the politics of mass culture in transwar Japan. UC San Diego

## K

Koga Harue Bunshū: Shajitsu to Kūsō. Chūōkōron Bijutsu Shuppan. 2004. P. 71–72.

Koga Harue gashū. Tokyo: Daiichi Shobō, 1931. p. 16–17.

## L

*Lidén Elisabeth.* Albin Amelin. Stockholm, 1975.

## M

*Michielsen Edwin.* Assembling Solidarity: Proletarian Arts and Internationalism in East Asia. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy Department of East Asian Studies University of Toronto, 2021.

## N

Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931.

## R

*Replay Ian.* Talking to the World: Esperanto and Popular Internationalism in Pre-war Japan // Japan Society Proceedings 152.

## S

Shea G. T. Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement Tokyo: Hosei University Press, 1964.

## T

The Brittle Decade: Visualizing Japan in the 1930s. Boston: MFA Publications, 2012 (Anne Nishimura Morse, Frederic A. Sharf, John W. Dower, Jacqueline M. Atkins).

## V

*Volk Alicia.* A unified rhythm. Past And Present in Japanese Modern Art// Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era, Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2004. Pp. 38–55.

## W

*Weisenfelt Gennifer.* The Expanding Arts of the Interwar Period//Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 65–98.

*Winther-Tamaki Bert.* Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912–1955, University of Hawai'i Press, 2012.

## Y

*Yamanashi Emiko.* Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras // Japan&Paris. Impressionism, Postimpressionism, and the Modern era. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2004. Pp. 29–37.

*Yamanashi Emiko.* Western-Style painting: four stages of acceptance // Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 19–33.

## ПЕРЕЧЕНЬ СОКРАЩЕНИЙ

- ГМНЗИ — Государственный музей нового западного искусства  
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени  
А. С. Пушкина  
ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации  
МОССХ — Московская организация Союза советских художников  
ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей  
МБРХ — Международное бюро революционных художников  
МБРЛ — Международное бюро революционной литературы  
МОРП — Международное объединение революционных писателей  
ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские  
АХРР — Ассоциация художников революционной России (С  
1928 года — Ассоциация художников революции (АХР))  
ГАХН — Государственная академия художественных наук  
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства  
(ранее ЦГАЛИ)  
ЯСЛХО — Японо-советское литературно-художественное общество  
АВП — Архив внешней политики Российской Федерации  
АГЭ — Архив Государственного Эрмитажа  
ГМВК — Государственный музей восточных культур, сейчас  
Государственный музей искусств народов Востока  
ОУХК — Отдел учета, хранения и комплектования

# ПРИМЕЧАНИЯ

## ВВЕДЕНИЕ

ГАРФ. — Ф. 5446. — Оп. 1. — Д. 327. — Л. 1.

## ЁГА — ХОЛСТ, МАСЛО

*Николаева Н. С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве: Середина XVI — начало XX века. С. 200.

*Yamanashi Emiko.* Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 29.

*Winther-Tamaki B.* Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912–1955. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 5.

*Yamanashi Emiko.* Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 32

*Николаева Н. С.* Япония — Европа. Диалог в искусстве: Середина XVI — начало XX века. С. 211.

*Yamanashi Emiko.* Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras. P. 32–33.

Meiji and the Dawn of Modernization in Japan. Public Relations Office. Government of Japan. URL: [https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/201810/201810\\_01\\_en.html](https://www.gov-online.go.jp/eng/publicity/book/hlj/html/201810/201810_01_en.html).

*Yamanashi Emiko.* Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō era. P. 34.

*Пунин Н.* Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927, № 36, С. 6–7. Цитата приводится с сохранением авторской орфографии.

*Пунин Н.* Живопись современной Японии // Жизнь искусства, 1927, № 36, С. 6–7. Цитата приводится с сохранением авторской орфографии.

Н. Н. Пунин — Н. С. Гончаровой 7 июля 1927 года. Токио. С. 292.

*Buisson D., Buisson S.* Léonard-Tsuguharu Foujita. ACR Edition, 2001. Vol. 1.

Современное японское искусство // Красная Нива, 1927, № 9. С. 15.

*Бубнова О. Н.* Искусство Японии. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934. С. 25.

*Накамура Ёсикадзу.* История споров о современном японском искусстве // *Nakamura Gi.* Nihon kindai bijutsu ronsōshi. Куūryūdō. January 1, 1981.

*Wu Chinghsin.* Parallel modernism. Koga Harue and Avant-Garde in Modern Japan. P. 152–154.

*Каневская Н. А.* К истории японской живописи (1868–1968) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. Москва: Наука, 1969. С. 38.

## НА ПУТЯХ КУЛЬТУРНОЙ СМЫЧКИ С ЗАГРАНИЦЕЙ

*Анатшева И. А.* Роль Всесоюзного общества культурной связи с границей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939. С. 30.

*Кузьмин М. С.* Деятельность партии и Советского государства по развитию международных научных и культурных связей СССР (1917–1932). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. С. 31

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1. — Д. 51. — Л. 29.

*Голубев А.* Взгляд на землю обетованную: из истории советской культурной дипломатии 1920–30-х годов. М.: Институт российской истории РАН, 2004. С. 104–105.

СССР на путях культурной смычки с границей // Советское искусство, 1928, № 4, С. 69.

*Анатшева И. А.* Роль Всесоюзного общества культурной связи с границей в развитии международного сотрудничества СССР, 1925–1939 гг. С. 109.

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 118.

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 120.

Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987. С. 120.

СССР на путях культурной смычки с границей // Советское

искусство, 1928, № 4, С. 71–72.

*Кларк К.* Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 50.

*Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор // Литературное наследство. Т. 8. Из истории Международного объединения революционных писателей. М.: Наука, 1969. С. 610.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом // Творчество 1934, № 6. С. 2.

*Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор. С. 612.

*Кронман Е.* Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11. С. 1.

*Handel-Bajeta Ramona.* Art across Borders: Japanese Artists in the United States, 1895–1955. Dissertation for the degree for Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences. New York: Columbia University, 2012. P. 238.

*Gough M.* Back in the USSR: John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda // New German Critique. № 107. Dada and Photomontage across Borders. 2009. P. 139.

Бригада художников. 1931. № 4. С. 25.

Приезд в СССР художника Гартфильда // За пролетарское искусство. 1931. № 8. С. 30.; Художник германской революции // Советское искусство. № 37, 1931. С. 2.; *Эйхенгольц Е.* Художник-боец // Смена. № 27. 30 сентября 1931. С. 16.

Из истории художественной жизни СССР: интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. С. 161.

См. например: РГАЛИ. — Ф. 681. — Оп. 1. — Ед. хр. 2941. (ВХУТЕМАС. ВХУТЕИН. Дело Якуба В. К); РГАЛИ. — Ф. 681. — Оп. 1. — Ед. хр. 1029 (ВХУТЕМАС. ВХУТЕИН. Дело Ирбита П. Я.).

Назарова Е. Л. Латыши в советской России / СССР с 1917 до конца 1920-х годов. Смена идеологических ориентиров // Россия и Латвия в потоке истории, 2-я половина XIX — 1-я половина XX в. Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2015. С. 204.

Выставка картин латышского художника Вольдемара Андерсона. С. 6.

Выставка картин латышского художника Вольдемара Андерсона. С. 10.

Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга Памяти жертв политических репрессий. Выпуск 8. М.: Издательство «Альзо», 2004 С. 275–277. См. также упоминания художников в других томах издания «Бутовский полигон. 1937–1938 гг. Книга Памяти жертв политических репрессий»: В. Андерсон (вып. 2, с. 63), П. Ирбит (вып. 2, с. 172), Я. Калнынь (вып. 3, с. 89), К. Вейдеман (вып. 2, с. 110), В. Якуб (вып. 3, с. 262); А. Берзин (вып. 1, с. 58).

ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 24773 (П-25983, дело П. Ирбита).

Тиханова В. А. «...за отсутствием состава преступления...» // Панорама искусств. Выпуск 13. М.: Советский художник, 1990. Стр. 6–30; следственные дела хранятся в ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 28179 (П-29376, дело В. Якуба), д. 21734 (П-22961, дело В. Андерсона), д. 24459 (П-25677, дело Г. Клуциса), д. 43633 (П-44925, дело А. Древина)

Показания обвиняемого Древина А. Д. // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. 43633 (П-44925). — Л. 26. Цит. по: Шафранская Э. Бутовский полигон vs Нукусский музей имени И. В. Савицкого // Знамя, 2021, № 7.

<https://magazines.gorky.media/znamia/2021/7/butovskij-poligon-vs-nukusskij-muzej-imeni-i-v-saviczkogo.html>, дата обращения 15.01.2022.

РГАЛИ. — Ф. 2943. — Оп. 1. — Д. 156. — Л. 3.

Жалоба Э. К. Балоде, жены В. К. Якуба // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. П-29376. — Л. 97; Д. 28179 (П-29376, дело В. Якуба).

*Lidén Elisabeth.* Albin Amelin. Stockholm, 1975. С. 96.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 21–26.

РГАЛИ. — Ф. 672. — Оп. 1. — Д. 979. — Л. 1–2.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 1.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 11.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 563. — Л. 1–2. 16 сентября 1937 года — Иностранная комиссия МОССХ — Платону Михайловичу Керженцеву, Комитет по делам искусств при СНК СССР.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. — Л. 18–19.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря 1939 года.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря 1939 года.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 5. — Д. 870. Материалы о пребывании в Советском Союзе шведского художника Амелина (письма, записи бесед, программа по обслуживанию). 23 ноября 1938-го. — 11 декабря 1939 года.

## СССР — ЯПОНИЯ

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. Токио, 2005. С. 3.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 6.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 7.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 8.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 9.

*Капитоненко А., Фудзии Т., Сузуки А.* Ошима в бытность Д. Бурлюка. С. 10.

*Давид Бурлюк.* Письма в Прагу (публикация Е. Л. Деменова) // Новый мир, 2018, № 8 <https://nm1925.ru/articles/2018/201808/pisma-v-pragu-6981/#sdfootnote5sym>.

*Белозёров Виктор.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933) // Искусство, 2023, № 4, С. 292.

*Асеев Николай.* Первая советская выставка в Японии. С. 14.

*Оваки Чиэко.* Японский период в творчестве Давида Бурлюка (1920–1922). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Харьков, 2008.

РГБ. — Ф. 372. — Оп. 3. — Д. 2. — Л. 1–2. Цит. по: *Белозёров, Виктор.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 292.

*Лаврский Н. А.* Э. Миганаджиан. М.: Искусство и жизнь, 1916.

Созидатель «живописных рахат-лукумов»: художник Аваким

Миганаджян / Армянский музей Москвы и культуры наций. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/artist-avakim-miganadzhyan?ysclid=ltjxaja0qr616319841>.

См. *Белозёров В.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 297.

Выставка московского художника А. Миганаджиана // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 6. С. 3.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. Д. 88. Л. 156. Подробнее см.: *Белозёров В.* От Москвы до Токио: выставки советского искусства и поездки художников в Японию (1925–1933). С. 297.

*Сошина А. А.* Творческая интеллигенция на Соловках / Соловецкое море (альманах). 2012, № 11. URL: <https://solovki-monastyr.ru/abbey/soviet-period/slon/401/>.

СССР на путях культурной смычки с заграницей / Советское искусство, 1928, № 4, С. 72.

Письмо Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // *Пунин Н. Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275.

*Белозёров В.* От Токио до Москвы: японские выставки и поездки деятелей искусства Японии в СССР (1925–1935). С. 340.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 66. — Л. 78. Цит. по: *Белозёров В.* От Токио до Москвы... С. 341.

Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 39–41, 14.10.1927. С. 6–7.

Нитиро-гейзицу киокай. Японо-советское литературно-художественное общество // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 39–41, 14.10.1927. С. 6–7.

РГАЛИ. — Ф. 2606. — Оп. 2. — Ед. хр. 387. — Л. 1.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 110.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 81.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 1.

Япония. 1927. Искусство новой России: Каталог выставки «Русские опять в моде». Памяти Николая Пунина. СПб: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 2018. С. 50.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 72. — Л. 107–108.

Письмо Н. Н. Пунин — П. И. Нерадовскому 5 мая 1927 года. Токио // *Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма.* С. 283.

Письмо Н. Н. Пунин — П. И. Нерадовскому 5 мая 1927 года. Токио // *Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма.* С. 283.

Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс–Пуниной, май 1927 года. Токио // *Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма.* С. 286

Выставка картин советских художников в Японии // Информационный бюллетень ВОКС.1927, № 19–20. С. 8–9.

*Белозеров В. От Москвы до Токио.* С. 304.

*Аркин Д. Советское искусство — Японии* // Известия. 1927, № 149. С. 7.

*Пунин Н. Выставка картин советских художников в Японии* // Жизнь искусства. 1927. 34. С. 10.

*Пунин Н. Выставка картин советских художников в Японии* // Жизнь искусства. 1927. 34. С. 10.

*Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов* // Искусство, 1968, № 9. С. 49.

РГИА. — Ф. 323. — Оп. 9. — Д. 4977. — Л. 22. См.: *Посадков А. Л., Неизвестный Е. Г. Спальвин: советский период в судьбе ученого и загадка исчезновения его библиотеки* // Печатный двор. 2007, № 7. С. 10–18.

*Икута М. Е. Г. Спальвин в Японии* // Известия Восточного института

ДВГУ. 2001, № 6. С. 30–31.

АВП. — Ф. 0146. — Оп. 10. — П. 131. — Д. 71. — Л. 16 об. и 17. См.:  
*Савелли Д.* «Роли между нами отчетливо не распределены»:  
Борис Пильняк и Евгений Спальвин // Япония. Путь кисти и меча.  
2004, № 2 (10). С. 24–29.

АВП. — Ф. 0146. — Оп. 10. — П. 131. — Д. 68. Л. — 45 об. См.:  
*Савелли Д.* «Роли между нами отчетливо не распределены»:  
Борис Пильняк и Евгений Спальвин. С. 24–29.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 113–114.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 114. — Л. 19. Опубликовано:  
*Фудзимото В. Е. Г.* Спальвин — секретарь советского посольства в  
Токио. С. 128–145. С. 141.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 114. — Л. 77. Опубликовано:  
*Фудзимото В. Е. Г.* Спальвин — секретарь советского посольства в  
Токио. С. 141.

*Белозеров В.* От Москвы до Токио. С. 343.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 171. — Л. 63.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 143. — Л. 8.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 143. — Л. 8.

*Гуревич М.* Художник-челюскинец Федор Решетников // Искусство.  
1934. № 6. С. 91–92. Поход «Челюскина». Т. 1. М.: Изд. «Правда»,  
1934. С. 420.

*Канторович Л.* Пять японских художников. Л.: Издательство  
писателей, 1933.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 12. — Д. 200. — Л. 5.; ГАРФ. — Ф. 5283. —  
Оп. 11. — Д. 277. — Л. 100–101. См.: *Белозеров В.* От Москвы до  
Токио. С. 337–341.

*Канторович Л.* Пять японских художников. С. 98, 108.

## JAPANA PROLETA ARTO

*Горелевский Л. А.* У меня есть старейший друг... // Огонек, 1988, № 8. С. 4. Жубит, Кришьян Юрьевич (1895–1989).

*Э. Д.* План работы СЭСС в области международной эсперантской деятельности // Бюллетень ЦК СЭСС. 1923, № 3 (9). С. 10.

*Власов Д. В.* Эсперкор — специфический тип рабоче-крестьянского корреспондента // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2012. Вып. 4. С. 137–143.

*Батта И.* Говорит мировой штаб межрабкоров // Международный язык. 1931. № 8–9. С. 340–342.

*Власов Д. В.* Эсперанто в советском радио-эфире. С. 154.

*Казакевич А.* Радио и эсперанто на службе международному пролетариату // Международный язык. 1926. № 8. С. 2–4.  
Радиопередачи на эсперанто выходили в СССР до 1936 г.

*Michielsen Edwin.* Assembling Solidarity: Proletarian Arts and Internationalism in East Asia. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy Department of East Asian Studies University of Toronto, 2021. P. 167.

*Replay, Ian.* Talking to the World: Esperanto and Popular Internationalism in Pre-war Japan// Japan Society Proceedings 152. P. 76–89.

*Nihon puroretaria bijutsu-shû.* Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931

*Nihon puroretaria bijutsu-shû.* Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931.

*Окамото Токи.* Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

*Окамото Токи.* Японский художник о советской живописи (перевод с японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

*Окамото Токи.* Японский художник о советской живописи (перевод с

японского Т. Сигемори) // Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 22. С. 8.

*Галеркина О.* Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство 1968, № 9. С. 50.

*Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор // Литературное наследство. Т. 8. Из истории Международного объединения революционных писателей. М.: Наука, 1969. С. 610.

*Оцуки Гэндзи.* Выставка пролетарского искусства в Японии // Революция и культура, № 9–10, 1929. С. 106–109.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, с. 125–128. В предисловии к тексту переводчица Наталья Фельдман указывает, что «статья была помещена в конфискованном январском (за 1929 г.) номере пролетарского журнала „Боевое знамя“» (Senki, 1928–1931).

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 125.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 126.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 126.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 127.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 128.

*Кочава С.* Выставка пролетарского искусства в Японии (перевод с

японского Н. Фельдман) // Ленинград, 1930, № 3, С. 128.

Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto. Tokyo, 1931.  
Пер. с японского А. Леленковой.

*Мильман В.* Выставка пролетарских художников Японии // Искусство в массы. 1930, № 7. С. 3–5; Ю. Пролетарское искусство Японии. Письмо из Токио // Прожектор, № 7, 1930. С. 26.

*Мильман В.* Выставка пролетарских художников Японии. С. 5.

Отдел Рукописей ГМИИ. Ф. 13. — Ед. хр. 220. — Л. 2.

ГАРФ — Ф. 5283. — Оп. 8. — Д. 104. — Л. 10, 14.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 27. — Л. 13–26.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 12. — Д. 197. — Л. 65.

ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 165. — Л. 15.

РГАЛИ. — Ф. 2707. — Оп. 1. — Д. 13. — Л. 12–13, 19–20. Переписка относится к июлю — сентябрю 1932 года.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом. Япония. С. 4.

*Shea G. T.* Leftwing Literature in Japan: A Brief History of the Proletarian Literary Movement Tokyo: Hosei University Press, 1964

# ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО И СОВЕТСКИЕ МУЗЕИ

Бюллетень «Советский музей» (1930).

Первый Всероссийский музейный съезд: тезисы докладов. М.; Л, 1930. С. 50.

Государственный Эрмитаж. Музей культуры и искусства: краткий справочник с планом. Москва, Ленинград: Ленизогиз, 1932. С. 45.

На крутом пороге: Очерки о комсомольцах 20-х годов. Саратов: Приволж. кн. изд-во. Ульян. отд-ние, 1968. С. 37.

АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24–25.

*Матвеев В. Ю.* Эрмитаж «Уединенный»... Т. 1. С. 285; АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24.

АГЭ. — Ф. 1. — Оп. 5. — Д. 1371а. — Л. 24–25.

Museum of Modern Western Art. URL:

<http://www.newestmuseum.ru/history/chronology/1918-1948/1930/index.php?lang=en&ysclid=lw3kr7xzjs265271567>

*Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: РИП-холдинг ГМИИ, 2012. С. 181.

*Алтухова А.* Из практики экскурсионной работы Гос. Музея нового западного искусства // Бюллетень «Советский музей». М.: Издательство Государственной Третьяковской галереи, 1931. С. 37, 39.

РГАЛИ. — Ф. 2707. — Оп. 1. — Д. 13. Л. 21–48 (фонд Уица).

Терновец // Искусство. 1933. № 1/2. С. 187–210.

Н. Я. Революционная живопись // «Интернациональный театр». № 4 от 1932–1933 года. С. 43.

РГАЛИ. — Ф. 2943. — Оп. 1. — Д. 3482. — Л. 23–24.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма //

Искусство, 1933, № 1–2. С. 208.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003. С. 128.

*Войтов В. Е.* Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей Востока, 2003. С. 138.

*Алешина Л. С., Яворская Н. В.* Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940: Материалы и документы. М.: Искусство, 1987. С. 186. Художники и художественные музеи к XVII партсъезду // Творчество, 1934, № 1. С. 4.

*Меленевская И.* Идея штурма. Выставка зарубежных революционных художников к XVII партсъезду // Советское искусство, 1934, № 6 (172), 5 февраля. С. 1.

*Кронман Е.* Живопись революционной Японии. С. 1.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство за рубежом. Япония // Творчество, 1934, № 6. С. 3.

*Терновец Б. Н.* Революционное искусство в странах капитализма // Искусство, 1933, № 1–2. С. 208.

*Терновец Б. Н.* Очередные задачи Государственного музея нового западного искусства // Советский музей. 1932. № 5. С. 73–77.

ГАРФ. — Ф. 5446. — Оп. 1. — Д. 327. — Л. 1.

*Каневская Н. А.* К истории японской живописи (1868–1968) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. Москва: Наука, 1969.; Борьба за прогрессивное реалистическое искусство в зарубежных странах. М.: Искусство, 1975 или *Коломиец А. С.* Современная гравюра Японии и ее мастера. М.: Изобразительное искусство, 1974.

## ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКЦИИ

[1] Здесь и далее транслитерация выполнена по системе Поливанова. В цитатах сохранена авторская транслитерация.

[2] История японского искусства рубежа XIX–XX столетий в контексте его взаимодействия с искусством Запада подробно описана в книге Натальи Николаевой, см.: *Николаева Н. С. Япония — Европа: Диалог в искусстве, середина XVI — начало XX века*. М.: Изобразительное искусство, 1996; и в статье *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras // Japan & Paris. Impressionism, Postimpressionism, and the Modern era*. Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 2004. Опираясь на эти тексты, в первой главе книги мы предлагаем краткий обзор истории искусства ёга.

[3] В случае с «Экономическим словарем» сложно дать точный перевод названия: оно отсылает к греческой этимологии слова «экономика», которое происходит от слова οἰκονομία — «правила ведения домашнего хозяйства». Круг рассматриваемых в словаре тем, соответственно, шире «экономического» в современном смысле слова: это не только финансовые отношения, но и фактически все элементы жизни человека — от геологии и права до живописи и архитектуры. *Yamanashi, Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras*. P. 29.

[4] Портрет в это время — особенный и знаковый жанр. В европейском искусстве портрет выявляет индивидуальные черты — и внешние, и психологические; в японской традиционной живописи изображение человека канонично, надындивидуально, портрет воспроизводил черты идеальной личности, а не реальной. Переход от одного принципа к другому, стремление достичь не только сходства, но и индивидуальной психологической характеристики стало важным этапом в живописи ёга. *Николаева Н. С. Япония — Европа*. С. 204–205.

[5] Первым из них стал Кунисава Синкюро (1847–1877), учившийся в 1870–1874 году в Лондоне. Вернувшись домой, он открыл студию и успел обучить около 100 учеников. В Лондоне будущий художник

должен был учиться на врача, но, прибыв в британскую столицу, начал изучать живопись. См: *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taishō eras.* P. 30–31.

[6] С 1902-го — «Тихоокеанское общество живописи» (Taiheiyo gakai). Подробно об этом и других объединениях этого времени см.: *Yamanashi Emiko. Japanese encounter with Western paintings in Meiji and Taisho era.* Pp. 29–37 и *Yamanashi Emiko. Western-Style painting: four stages of acceptance // Since Meiji. Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2012. P. 19–33.

[7] Салон французских художников (фр. Salon des artistes françaises) — ежегодная выставка, ставшая наследницей академического Салона. Была учреждена в 1881 году по инициативе премьер-министра Франции Жюлья Ферри. За ее организацию отвечало «Общество французских художников», выставка обычно проходила в начале февраля в Гран-Пале.

[8] Салон Национального общества изящных искусств (фр. Salon de la Société Nationale Des Beaux-Arts) — выставка произведений изящного и декоративно-прикладного искусства. Проходит в Париже ежегодно с 1861 года.

[9] Токийская школа изящных искусств (Tōkyō Bijutsu Gakkō) была основана в 1887 году.

[10] Запрет экспонировать произведения с изображением обнаженной натуры действовал еще много лет после этого инцидента — так, 32 года спустя, в 1927 году, цензура сняла с выставки советских художников в Японии «Искусство новой России» рисунок натурщицы Владимира Лебедева. Как отмечал куратор выставки Николай Пунин: «сочли неприличным, со спины можно». Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, май 1927 года. Токио > // *Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 286.*

[11] *Winther-Tamaki B. Maximum Embodiment: Yoga, the Western Painting of Japan, 1912–1955.* P. 14.

[12] Роман Николаевич Ким (1899–1967) — японист и переводчик с

японского, в 1920–1940-е годы сотрудник ИНО ОГПУ, писатель. В апреле 1937 года Ким был арестован как «японский шпион», и в июне 1940 осужден за контрреволюционную деятельность (статья 58-1а УК РСФСР) на 20 лет. В 1945 его дело было пересмотрено, срок сокращен до уже отбытого, в конце года Ким был освобожден. Реабилитирован в феврале 1959 года. Подробнее о Романах Киме см.: Куланов А. Е. Роман Ким. М.: Молодая Гвардия, 2016.

[13] Ким Р. О современной японской литературе // Запад и Восток. Сборник всесоюзного общества культурной связи с заграницей. Кн. 1 и 2. Москва, 1926. С. 29.

[14] Современное французское искусство. Каталог выставки М.: Изд. Ком. Выставки, 1928. С. 43, 54. На выставке было показано две работы Фудзиты («Женский портрет», «Облокотившаяся женщина») и три Коянаги («Розы», «Газели», «Кошка»).

[15] Маяковский В. В. Осенний салон // Очерки 1922–1923 годов. Лозунг-плакат. Неоконченное. Москва горит. Очерки 1927 года. М.: Директ-Медиа, 2010. С. 54. Досталось в этом обзоре не только Фудзите, он в целом о «мелкоте картиночной работы» Парижа 1920-х годов.

[16] Сведения об этих публикациях приводит в своей статье Ирина Кызласова. См.: Кызласова И. Л. Из истории отдела древнерусской живописи: А. И. Анисимов и О. Н. Бубнова // Труды Государственного исторического музея. Вып. 143. М., 2004. С. 256. К сожалению исследовательница не дает выходных данных статьи. См также: Бубнова О. Н. Японская живопись. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934 и Бубнова О. Н. Декоративные ткани «Всекохудожника»: доклад на производ. совещании в связи с выставкой 1935 г. М.: Всекохудожник, 1935.

[17] Комиссар Бубнов исчез — вместе с другими репрессированными — с фотографий и портретов. Ольга Бубнова исчезла почти отовсюду, кроме протоколов ее допросов в НКВД после ареста. Самый полный набор биографических сведений удалось собрать Ирине Кызласовой, опираясь на следственное дело

О. Н. Бубновой. См.: *Кызласова И. Л.* Из истории отдела древнерусской живописи: А. И. Анисимов и О. Н. Бубнова. С. 250–259.

[18] Иванов, Алексей Иванович (1877–1937) — ученый, китаевед.

[19] *Бубнова О. Н.* Искусство Японии. М.: Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств, 1934. Книга Бубновой стала последним изданием, посвященным японской живописи, напечатанным в 1930-х, снова к этой теме советские исследователи обратились лишь в конце 1960-х годов.

[20] Возможно, имеется в виду Эугениуш Зак (1884–1926) — французский художник, представитель Парижской школы.

[21] Возможно, немецкий экспрессионист Карл Хофер (1878–1955).

[22] Ника-кай (Nika-kai) — объединение, созданное Ямасита Синтаро, Исии Хакутей и другими ёга-художниками в 1914 году в противовес спонсируемой японским правительством выставке «Бунтен». Ассоциация организует выставки «Никатен», участвовать в которых могут все направления живописи (кроме традиционной живописи нихонга), скульптура, фотография и предметы дизайна. Сегодня ассоциация остается крупнейшей независимой организацией, занимающейся масляной живописью в Японии.

[23] MAVO — авангардное японское художественное объединение 1923–1926 под руководством Томоёси Мураяма. Группа практиковала междисциплинарный подход к искусству и известна своими перформансами, живописными и архитектурными проектами. См. например: Манифест Маво // 100 арт-манифестов. От футуристов до стакистов. М.: Альпина Паблишер, 2022. С. 300–302.

[24] Объединение футуристов (Miraiha Bijutsu Kyōkai, 1920–1923).

[25] Объединение «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai, 1924–1926).

[26] Alraune (нем.) — мандрагора. Мандрагора — род многолетних травянистых растений семейств, чьи корни напоминают по форме человеческую фигуру, и поэтому в ряде культур этому растению приписываются магические свойства или необычное происхождение.

В том числе мандрагору называли «цветком висельника», поскольку считалось, что она растет в тех местах, куда падала сперма повешенного.

[27] *Кога Харуэ*. Собрание сочинений «Реализм и воображение»; пер. с японского Ксении Гусевой, 2024. // *Koga Harue gashū*. Токио: Daiichi Shobō, 1931. p. 16–17.

[28] 30 декабря 1922 года Первым Всесоюзным съездом Советов был утвержден документ об основании нового государства, который подписали делегаты от четырех республик: Российской Советской Федеративной Социалистической Республики (РСФСР), Украинской Советской Социалистической Республики (УССР), Белорусской Советской Социалистической Республики (БССР) и Закавказской Советской Федеративной Социалистической Республики (ЗСФСР).

[29] Первой дипломатические отношения с Японией установила Дальневосточная республика (ДВР), существовавшая с апреля 1920 года по ноябрь 1922 года. 15 ноября 1922 года Дальневосточная республика вошла в состав РСФСР как Дальневосточная область.

[30] ВОКС стало правопреемником и продолжателем дела Комиссии заграничной помощи и Объединенного бюро информации, одной из основных функций которых была политическая пропаганда. Для ВОКС сущность программы работы осталась той же. Согласно О. Д. Каменевой, первой председателнице Правления ВОКС, задача состояла в том, чтобы «Охватить и выпукло показать за границей генеральную линию советской культуры во всем ее объеме, во всех разрезах». ВОКС. Факты и цифры. М., 1930. С. 5.

[31] Содержание художественной продукции — кино-, фотоматериалов, произведений изобразительного искусства — утверждалось Главреперткомом. Отчитываясь о работе сектора художественной культуры перед комиссией ЦК ВКП (б), заведующий С. М. Богомазов отмечал изменения, произошедшие в 1928–1929 годах: если раньше фотосекция рассылала высокохудожественные снимки «без политической установки», то с 1930 года по его словам «мы вместо балерины посылаем женщину-

работницу, вместо левитанского пейзажа — пейзаж индустриализации». Именно так, «с политической установкой» подбирались экспонаты на большую выставку «Искусство Советского Союза» — 150 холстов, 100 листов графики, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства — показанную в Норвегии, Швеции, Германии в 1930 году. Везде она вызывала интерес и множество откликов в прессе.

[32] Мы оставляем за рамками настоящей книги обширную тему коммуникации ГМНЗИ и объединения «Всекохудожник» с международными институциями (не только японскими). Отношения ГМНЗИ с заграничными культурными организациями и художниками начали изучать еще в конце 1970-х (см., например, «К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства (1922—1939)» / Авт.-сост. Н. В. Яворская; под ред. И. Е. Даниловой. М., 1978), про международные контакты «Всекохудожника», напротив, известно и написано очень мало, они упоминаются лишь в справочной литературе (например: Из истории художественной жизни СССР: Интернациональные связи в области изобразительного искусства, 1917–1940. Материалы и документы / Сост. и авт. вступ. ст.: Л. С. Алёшина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987).

[33] См. например: «За пролетарское искусство», «Рабис», «Бригада художников». Кроме того, статьи о Клубе и художниках его объединения публиковали литературные журналы, связанные с МБРЛ и МОРП — «Вестник иностранной литературы» (1928–1932), «Литература мировой революции» (1931–1932), «Интернациональная литература» (1933–1935). С 1928 по 1935 год в этих изданиях были воспроизведены около 380 работ 97 авторов из Америки, Европы и Азии. *Эфрос Н. Д.* Международное бюро революционных художников: обзор. С. 614.

[34] Вильгельм Якуб был членом Президиума МБРХ и в 1933–1935 годах активно принимал участие в работе объединения.

[35] См.: *Шалда В.* Латвийские художники в Москве (20–30-е годы

XX века) // Россия и Балтия. Том. 4. Человек в истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. С. 178–199. В Москве выставки проходили в Центральном московском латышском рабочем клубе имени Петериса Стучки (1922–1937, Страстной бульвар, д. 8). В 1934 году в клубе прошла персональная выставка Артура Рудзита, в 1935-м — Карла Вейдемана, в 1936-м — Вольдемара Андерсона, в 1937-м — Вильгельма Якуба.

[36] Тогда же художники создали Латышскую трудовую художественную коммуну. Председателем коммуны стал Александр Древин, секретарем — Карл Вейдеман.

[37] С 1928 года — Ассоциация художников революции (АХР)

[38] В районы индустриального и колхозного строительства в порядке «ликвидации отставания всего изофронта от общего фронта борьбы за социализм» в эти годы были командированы 116 художников. В апреле 1931 года Межведомственная комиссия при секторе искусств Главного управления по делам художественной литературы и искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР выработала основные задачи таких командировок: кроме создания тематических произведений

[39] 7 и 8 апреля 1936 года состоялась «конференция латышских советских художников», на которой главным спикером был А. Дурус с докладом «О социалистическом реализме, против формализма и грубого натурализма». 11 апреля избранное на конференции бюро латышских художников утвердило резолюцию, в которой указывалось, что «в дальнейшей работе все латышские художники должны руководствоваться указаниями об освобождении от влияния грубого формализма и натурализма в искусстве, данными центральным органом газетой «Правда». Государственный архив Латвии. — Ф. 1339. — Оп. 1. — Д. 201. — Л. 31–31, 35–39. См.: Шалда В. Латышские художники в Москве (20–30-е годы XX века) // Россия и Балтия. Том. 4. Человек в истории. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2006. С. 178–199.

[40] Иностранная секция (комиссия) МОССХ с 1936 по 1938 год

продолжала деятельность расформированного Международного бюро революционных художников.

[41] С июля 1937-го по ноябрь 1938-го нарком внутренних дел Н. И. Ежов подписал семь оперативных приказов, инициировав репрессии по «немецкой» (№ 00439 от 25 июля 1937), «польской» (№ 00485 от 11 августа 1937), «хабенской» (№ 00593 от 20 сентября 1937), «латышской» (№ 49990 от 30 ноября 1937), «иранской» (№ 202 от 29 января 1938), «афганской» (№ 226 от 16 февраля 1938) и «греческой» (№ 50215 от 11 декабря 1937) операциям.

[42] Заявление Даниловой (Андерсон) Э.В. // ГАРФ. — Ф. 10035. — Оп. 1. — Д. П-46716. — Л. 48. 21734 (П-22961, дело В. Андерсона). См.: *Шафранская Э.* Бутовский полигон vs Нукусский музей имени И. В. Савицкого. Согласно Госкаталогу, в настоящий момент произведения Андерсона «Сыроваренный завод» (1929), «Детский сад в Самарканде» (1932) находятся в собрании Государственного центрального музея современной истории России, портрет землекопа Сангатулла Сейфудинова (1932–1936) — в Екатеринбургском художественном музее, плакаты его авторства — в Самарском областном художественном музее («Весь мир охвачен пламенем борьбы угнетенных народов», 1931) и в Вологодском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике («Под боевым знаменем профинтерна на борьбу с капиталом и его агентурой», 1930-е).

[43] Дурус — «латинизированная» венгерская фамилия Кемень. «Durus» на латыни и «kemény» на венгерском означает одно и то же — «крепкий, твердый». Альфред Дурус (Кемень) (1895–1945) — венгерский публицист, литературный и художественный критик. В 1920-е годы он эмигрировал в Германию, где в 1923 году вступил в Коммунистическую партию, а в 1934 году — из Германии в СССР. В 1935–1936 годах он был ответственным секретарем МБРХ, в 1936–1937-м — представителем иностранной комиссии МОССХа.

[44] Альбину Амелину удалось побывать на одном из матчей турне сборной Басконии по СССР в 1937 году. Всего баски сыграли в

Советском Союзе девять матчей, четыре из которых — в Москве. Матчи в Москве проходили на стадионе «Динамо» 24 и 27 июня, 5 и 8 июля. Первым соперником басков стал московский «Локомотив», впервые в своей истории игравший с международной командой. В связи с этой игрой поднялся ажиотаж: на билеты было подано около 1 млн заявок, всего же на матче, по заверениям прессы того времени, присутствовало 90 тысяч зрителей — максимум, который смог вместить стадион. Газета «Красный спорт» неизменно отводила новостям о зарубежных гостях первые полосы, а 25 июня опубликовала на первой странице статью «С борта самолета», где рассказывалось о событии, очень тронувшем Амелина: цветах, сброшенных на футболистов с самолета, который пилотировал летчик Павел Блинов. «До земли остается 500, 300, 200 метров. Летчик поднял руку и огромный букет из пионов, фиалок и гвоздик полетел вниз. Стремительное падение цветов задержал раскрывшийся парашют, на белом шелковом куполе которого написано: „Физкультурный привет сынам героической Испании. Футболистам Страны Басков от газеты «Красный спорт» и агитэскадрильи им. Максима Горького“. Парашют с букетом цветов упал, цветы были вручены капитану команды Регейро». *Лебедев П.* С борта самолета // Красный спорт, 25 июня 1937, № 87 (470). С. 1.

[45] А. Дурус в переписке упоминает заметки об Амелине в «Литературной газете» и «Советском искусстве» и Prager presse — газете, выходившей на немецком языке в Праге (1921–1939). А. Дурус в переписке упоминает заметки об Амелине в «Литературной газете» и «Советском искусстве» и Prager presse — газете, выходившей на немецком языке в Праге (1921–1939).

[46] Нина Яворская в книге «История Государственного музея нового западного искусства 1918–1948» упоминает, что в коллекцию ГМНЗИ, кроме перечисленных работ, были дополнительно приобретены одна темпера, один рисунок тушью и две литографии. См.: *Яворская Н. В.* История Государственного музея нового западного искусства (Москва), 1918–1948. М.: РИП-холдинг ГМИИ, 2012. С. 315. В настоящее время произведения «Две женщины у окна» и «Цивилизация генерала

Франко» хранятся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, а литография «Спящий ребенок» — в собрании ГМИИ им. Пушкина.

[47] В доме Бурлюков во Владивостоке жили: Давид Бурлюк, его жена Мария Никифоровна (Маруся) (1894–1967), двое их сыновей Давид и Никифор, сестра Марии Лидия Никифоровна Еленевская (1912–1972), сестра Давида Марианна Давидовна Бурлюк (1897–1982) и чешский художник Вацлав Фиала (1896–1980), позднее, в 1921 году уже в Японии, женившийся на Марианне.

[48] Асеев, Николай Николаевич (1889—1963) — поэт, сценарист. С Давидом Бурлюком, так же как и с другими участниками футуристического движения — Велимиром Хлебниковым и Владимиром Маяковским, Асеев познакомился и сблизился в Москве в 1914 году. На Дальнем Востоке Асеев жил с 1917 года.

[49] *Асеев Н. Н. Солнечные прописи.* Владивосток: Владивостокское книжное издательство, 1973. С. 423–424.

[50] Живописец и график Виктор Пальмов (1888–1929) учился в Московском училище ваяния и зодчества в 1911–1916 годах и в это время познакомился с Давидом Бурлюком, жил и работал в 1919–1922 годах на Дальнем Востоке. С 1920 года был женат на Лидии Еленевской.

[51] Согласно Асееву, идея выставки русских художников в крупнейших городах Японии принадлежала газете «Осака Майничи» (Ōsaka mainichi) и предложение ее организовать поступило Бурлюку через Владивостокское отделение Российского телеграфного агентства (РОСТА). *Асеев Николай.* Первая советская выставка в Японии // *Всемирная иллюстрация*, № 5, 1922. С. 14.

[52] Орфография оригинала сохранена. Имеется в виду Н. Пальмов.

[53] Журналист Хирокичи Оотакэ и в дальнейшем продолжил работать в области русской культуры: в 1931 году он основал фирму «Наука», специализирующуюся на продаже русскоязычных печатных изданий. Хирокичи был не единственным журналистом, способствовавшим «продвижению» Бурлюка в Японии. Исследовательница Чиэко Оваки

упоминает также Куроду Отокичи, специального корреспондента газеты «Осака Майничи». Писать о Бурлюке он начал еще до его приезда: первые публикации были посвящены проектам художника во Владивостоке (Otokichi Kuroda. Rokkoku no miraiha bijutsu / *Otokichi Kuroda* // Tatsumi. 14 kan. Tōkyō, 1920. № 10. S. 2.)). По приезде Бурлюка Курода Отокичи сопровождал его в офис своей газеты, помогал устанавливать связи с другими японскими журналистами. Бурлюк тепло благодарил его в каталоге выставки и подарил свой пейзаж. См.: *Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка* // Вісник ХДАДМ, 2008, № 9. Сходознавчі Студії, Віп. 1. С. 79–91.

[54] Эта история особенно любопытна тем, что японский художник авангардист Того Сэйдзи все же несомненно увидел выставку и пообщался с Бурлюком. Исследовательница Чиэко Оваки в своей статье «Круг японских связей Давида Бурлюка» приводит фотографию, на которой на фоне развешенных по стенам картин запечатлены Того Сэйдзи, Киносита, Бурлюк и Пальмов. Известно, что в 1921 году Того Сэйдзи с помощью Арисимы Икума, одного из самых известных и авторитетных японских арт-критиков того времени, путешествовал в Италию и встречался с Маринетти, выступая как лидер японского футуризма. См.: *Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка*. С. 79–91. С. 86–87.

[55] Иена как денежная единица Японии была введена Законом о валюте 1871 года. Она приравнивалась к 1,5 г (0,048 тройской унции) золота или 24,26 г (0,780 тройской унции) серебра. Одна иена составляла 100 сен или 1000 ринов.

[56] Николай Иосифович Недашковский (1894–1924).

[57] Сергей Иванович Щербаков (1894–1967).

[58] *Оваки Чиэко. Круг японских связей Давида Бурлюка*. С. 82. Под влиянием Бурлюка Киносита Сьючиро, не имевший художественного образования, постепенно стал играть все более заметную роль в футуристском движении Японии. Именно он занимался подготовкой второй выставки Объединения футуристов (Мирайха бидзюцу кёкай, *Miraiha Bijutsu Kyōkai*) в 1921 году. Уже после отъезда Бурлюка, в

апреле 1923 года, Оваки открыл выставку этюдов Объединения футуристов, в 1924 году — персональную выставку, где читал лекцию о футуризме. Тогда же, в 1924 году, он провозгласил создание нового объединения «Санка», и организовывал уже его выставки. После распада «Санка» в 1926 Киносита Сьючиро вернулся к своей первой профессии, посвятил себя медицине.

[59] Маруся Бурлюк с сыновьями, Лидия Еленевская, Марианна Бурлюк и Вацлав Фиала приехали в Японию в конце ноября 1920 года. В 1921 году Вацлав и Марианна обвенчались в русской православной церкви в Токио, а в самом начале 1922 года уплыли на пароходе в Европу, в Триест, откуда добрались до Праги. Виктор Пальмов и Лидия Еленевская весной 1921 года вернулись в Россию. См.: Деменюк Е. Бурлюки на Влтаве / Пражский экспресс. URL: <https://www.prague-express.cz/ruscz/18530-2012-05-12-19-04-31>, из разговора журналиста Евгения Деменока с внучкой младшей сестры Бурлюка Иткой Мендеова и ее матерью Ольгой Фиаловой.

[60] Упоминание об этой выставке см.: Выставки советского изобразительного искусства (1917–1932): справочник. Т. 1. М.: Советский художник, 1965. С. 174; Выставка произведений К. Е. Костенко. Л.: Гос. Русский музей, М.: Искусство, 1959. С. 13.

[61] «Жар-цвет» (1923–1929) — объединение художников из Москвы и Ленинграда. В своих работах они ориентировались на традицию «мирискусников» и ставили во главу угла завершенность композиции и качество художественной работы, в противовес популярному в то время этюдному рисунку.

[62] РАБИС (или Сорабис — Союз работников искусств) — всесоветская организация работников сферы искусства, основанная в 1919 году. В состав РАБИСа входили более узкопрофессиональные объединения — союзы актеров, живописцев, скульпторов и т. д.

[63] «Одно только наличие концентрации на территориально небольшом кусочке земли — такого громадного количества культурных сил и, притом, высококвалифицированных культурных сил, открывают двери для гигантского развития культурно-

просветительной деятельности лагеря. И мы уже сейчас в этом отношении видим следующие достижения: хорошо оборудованный театр с определившимся уже наличием довольно крупных артистических сил, струнный оркестр, несколько певческих хоров... хорошо развита местная пресса» // Соловецкие острова. 1925. № 4–5. С. 41.

[64] У этой выставки так и не появилось единственно верного используемого варианта названия. В различных источниках ее называют «Искусство новой России», «Выставка искусства новой России» (японские варианты названия), «Выставка советского искусства», «Выставка изобразительного искусства Союза», «Живопись и графика СССР», «Выставка художников СССР», «Выставка произведений художников СССР», «Русская выставка».

[65] Главой «Советско-японского общества» был Симпэй Гото (1857–1929). Организация активно действовала лишь до его смерти в 1929 году. На страницах советской прессы его обычно титуловали «виконт Симпей Гото». Он был министром внутренних дел (дважды: 1916–1918, 1923–1924), министром иностранных дел (1918), мэром Токио (1920–1923). В 1923 году, после провала японской интервенции на территорию СССР, Гото вел неофициальные переговоры с об урегулировании японо-советских отношений.

[66] Вероятно, речь идет о журналисте Куроде Отокичи. Он знал русский язык и был сотрудником газеты «Осака-Майнити», которая должна была поддержать организацию выставки японских художников в СССР (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 125). Дополнительно в пользу того, что речь идет о Куроде Отокичи, свидетельствует их дружба с Бурлюком (см. прим. на стр. 75). (прим. науч. редактора)

[67] Участники Выставки советского искусства в Токио (15 мая — 1 июня 1927). **Живопись:** Альтман Н. И., Архипов А. Е., Бычков В. П., Богородский Ф. С., Берингов М. М., Белянин Н. Я., Богданов С. А., Гринберг В. А., Грабарь И. Э., Герасимов А. М., Древин А. Д., Журавлев В. В., Котов П. И., Кузнецов П. В., Крымов Н. П., Куприн А.

В., Кустодиев Б. М., Лучишкин С. А., Львов П. И., Лобанов С. И., Маркичев М. А., Модоров Ф. А., Машков И. И., Осмеркин А. А., Петров-Водкин К. С., Пахомов А. Ф., Попов Н. Н., Перуцкий М. С., Рождественский В. В., Ряжский Г. Г., Радимов П. А., Серебрякова З. Е., Сретенский Г. А., Стеньшинский И. С., Туржанский Л. В., Терпсихоров Н. Б., Удальцова Н. А., Федоров В. Ф., Фальк Р. Р., Франкетти В. Ф., Харламов М. Е., Штеренберг Д. П., Истомин К. Н., Юон К. Ф., Герасимов С. В., Кузнецов П. В., Бебутова Е. М., Ражин Н. П., Тышлер А. Г., Кончаловский П. П., Шестаков Н. И. **Графика:** Альтман Н. И., Бруни Л. А., Дейкин Б. Н., Доброковский М. В., Добров М. А., Земенков Б. С., Кравченко А. И., Костенко К. Е., Левитский Р. С., Лансере Е. Е., Лансере Н. Е., Лебедев В. В., Львов П. И., Митурич П. В., Митрохин Д. И., Нивинский И. И., Павлов И. Н., Петров-Водкин К. С., Радионов М. С., Тырса Н. А., Штеренберг Д. П., Чехонин С. В., Эндер Б. В., Серебрякова З. Е., Пахомов А. Ф., Тышлер А. Г., Фаворский В. А., Конашевич В. М.

[68] Доходы от продаж должны были поделить между собой художники и Центрпосредрабис. К выставке был выпущен каталог со вступительными статьями Пунина о советской живописи и Аркина о народном искусстве. Каталог сопровождался 125 иллюстрациями. Каталог и открытки были напечатаны за счет японской стороны, бесплатное посещение выставки было профинансировано «Асахи» (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 77. — Л. 45). Комиссар выставки смотрел на финансовый вопрос более пессимистично: «Надеемся, что „Асахи“ не ошиблась и что материальный успех будет удовлетворительным; на продажу картин особых надежд нет». См.: Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275.

[69] Выставка прошла в трех японских городах — в Токио, Осаке и Нагое, однако этот маршрут не был запланирован изначально. В статье «Советское искусство — Японии» в журнале «Красная нива» (1927, № 14. С. 19) как город, в котором планируется провести выставку, упоминается Дайрен. В бюллетене ВОКС (1927, № 15–16. С. 6) фигурирует Токио, Осака, Фукуока и «возможно Сеул». В бюллетене

ВОКС (1927, № 9–10. С. 26) указано, что в случае успеха выставки предполагается ее показ в Осаке и Кобэ. Из документов известно, что выставку хотели показать в Харбине и во Владивостоке (ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 11. — Д. 19. — Л. 64, 82).

[70] Перечисление лиц и организаций, под патронажем которых прошла выставка французского искусства XIX века, устроенная журналом «Аполлон» в Русском музее в 1912 году, занимает в каталоге пять страниц.

[71] Письмо Н. Н. Пунин — А. Е. Аренс-Пуниной, апрель 1927 года. Токио // Пунин Н. Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С. 275. «Ближний круг Ябэ Томое» — скорее всего, здесь идет речь о созданном в 1925 году объединении «Скульпторы», концентрировавшемся вокруг Ябэ Томоэ, Камбары Тая, Окамото Токи, Асано Мофу, Ёсихары Ёсихико и др. «Скульпторы» оказались под влиянием идей пролетарского движения и выступали против формализма, индивидуализма, дадаизма. Они считали необходимым развитие искусства на основе коллективного созидания пролетариата и прославления физического здоровья, в своих произведениях ориентировались на эти задачи.

[72] Это время длится с начала июня до середины июля. Пунин приводит его название в неверном написании, это слово читается как «цую» и переводится как «сливовые дожди» (примеч. науч. ред.).

[73] Пунин Н. Н. Выставка картин советских художников в Японии. С. 10. В бюллетене ВОКС была опубликована статья Окамото Токи: «Советские художники не знают расхождений между искусством и жизнью и бытом своего народа. Это говорит за то, что в их стране силы политические и общественные объединены в одном стремлении... Художественный мир Японии, застоявшиеся на одном месте, с этого времени, поняв огромное значение и высокий смысл показанной нам выставки, возможно, что изменит свой курс и пойдет по новому пути». Окамото Т. Японский художник о советской живописи // Информационный бюллетень ВОКС. 1927, № 27. С. 22. Позднее Окамото упоминал о влиянии, которое выставка оказала на

развитие японского пролетарского искусства, в статье «Обзор истории развития пролетарского искусства в Японии» (*Nihon puroretaria bijutsu-shû*. Альбому de japana proleta arta. Tokyo, 1931).

[74] ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 1а. — Д. 88. — Л. 113–114. При этом известно, что Спальвин по завершении выставки в Токио обращался к главе Японо-русского общества Сэкинэ Сайити с просьбой способствовать продаже картин во время выставки в Осаке. См.: Фудзимото В. Е. Г. Спальвин — секретарь советского посольства в Токио / Вакио Фудзимото; пер. с яп. М. Щепетуниной // Пути развития востоковедения на Дальнем Востоке России: сборник статей и библиография. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2014. С. 137.

[75] Список участников выставки был реконструирован Виктором Белозёровым на основании обнаруженных им архивных данных и опубликованных документов. В выставке приняли участие О. Т. Бизюков, Б. П. Бланк, Богомазов А. К., Гвоздик К. В., Дерегус М. Г., Довгаль А. М., Касиян В. И., Кричевский Ф. Г., Нелепинская-Бойчук С. А., Падалка И. И., Пальмов В. Н., Седляр В. Ф., Толкачев З. Ш., Фрадкин М. Б., Шавыкин Д. Н., Шаронов М. А., Шехтман Э. И., Шовкуненко А. А. Предположительные также были представлены работы Зернова Е. С., Пименова Ю. И., Терпсихорова Н. Б., Фрагера, Лебедева-Шуйского А. А., Герасимова А. М., Шифрина Н. А., Фёдорова В. Ф., Филипповича М. М., Гранавцевой М. С., Лучишкина С. А., Древина А. Д., Удальцовой Н. А., Кузнецова П. В., Бебутова Е. М., Ивановского И. В., Рязского Г. Г., Вялова К. А., Соколова-Скаля П. П., Ромадина Н. М., Штеренберга Д. П., Мельниковой Е. К., Чернышева М. В., Денисовского Н. Ф., Ладыгина (?), Богданова (?), Богомазова А. К., Санадзе К. Б., Махарабризяна (?), Аракеляна Г. Г., Гюрджана Г. М., Сарьяна М. С., Мангасарова Ш. Г. В разделе графики можно было увидеть произведения таких художников, как Гончаров А. Д., Кукрыниксы, Дмитриевский Н. П., Богаевский К. Ф., Малеина Е. А., Ефимов И. С., Еремян В. Н., Павлинов П. Я., Гудиашвили Л. Д., Игуинов С. Д., Купреянов Н. Н., Горшман М. Х., Шифрин Н. А., Гуревич М. Л., Могилевский А. П., Щурпин Ф. С., Удальцова Н. А.,

Барто Р. Н., Шор С. М., Бибиков В. С.

[76] 19 июня 1922 года на станции WJZ в Нью-Йорке прошла первая в мире радиопередача на эсперанто. За этим последовали радиоэфирные передачи на радиостанциях Лондона (1922), Москвы, Монреаля и Рио-де-Жанейро (все в 1923-м), Праги, Женевы и Хельсинки (1924). (Власов Д. В. Эсперанто в советском радио-эфире в 1920–1930-е годы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9, вып. 4. 2013. С. 154).

[77] «Союз эсперантистов советских стран» (СЭСС) был в 1927 году переименован в Союз эсперантистов Советских Республик (СЭСР).

[78] В советской России периодические издания на эсперанто для внутренней аудитории выходили в Кронштадте (*Esperantista Movado, Agitanto*), Петрограде (*Cirkuleraĵ Informoj*), Саратове (*Libera Torento*), Нижнем Новгороде (*Rugha Esperantisto*).

[79] Изучение иностранных языков в России в первые годы после революции было практически свернуто: эта дисциплина воспринималась как пережиток общества с ярко выраженным классовым неравенством. Отношение изменилось в 1923 году после выхода статьи Надежды Крупской «О преподавании иностранных языков», в которой она подчеркивала практическую значимость изучения языков и ставила целью воспитание по-настоящему интернационального поколения. Интенсивность изучения языков в советских школах со временем росла. 25 августа 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б), согласно которому по окончании средней школы выпускники должны были владеть хотя бы одним иностранным языком. Самый распространенный язык для изучения в школе был немецкий, французский и английский занимали второе и третье место, и четвертым, соответственно, был эсперанто. Подробнее см.: Петрова В. А. Модификация культурологической идеи преподавания иностранного языка в отечественной педагогике в 30-е годы XX века // Научно-педагогическое обозрение (*Pedagogical Review*). 2021, Вып. 1 (35). С. 73–78.

[80] Андреев А. Эсперантское движение в СССР // Революция и язык, 1931, № 1, С. 78–79. Хотя эсперанто в СССР никогда официально не

запрещали, почти вся деятельность, связанная с этим языком, прекратилась в 1937–1938 годах после репрессий, начавшихся с арестов руководства Союза эсперантистов Советских Республик (СЭСР). Генерального секретаря СЭСР Эрнеста Карловича Дрезена арестовали 17 апреля 1937 года по обвинению в шпионаже и контрреволюционной деятельности, а 27 октября он был расстрелян. После этого арестовали около 80 человек, включая ведущих эсперантистов, преподавателей, низовое руководство и технических сотрудников центрального аппарата СЭСР.

[81] Для бахаи, религиозного движения, возникшего в Персии в XIX веке, эсперанто был частью концепции социального равенства и религиозного понимания. В начале 1910-х в Токио возникла миссия бахаи под управлением Агнесс Александер, дочери гавайских христианских миссионеров. Ерошенко не исповедовал бахаи, но был близок к Александер и помогал в ее работе в Японии.

[82] Группа студентов юридического факультета Токийского Императорского университета Синдзинкай упражнялась в дебатах на эсперанто с корейскими и китайскими студентами.

[83] Накамура, принадлежавшая Сома Кокко и Сома Айдзо, была пекарней в Синдзюку и центром международной активности. Здесь можно было купить необычные для Японии продукты — русский хлеб и индийское карри. Сома Кокко (1877–1955)—писательница и меценатка, спонсировавшая японских интеллектуалов, артистов, художников, покровительница иностранцев-интеллигентов в Японии. Ерошенко жил в Накамура несколько раз и помогал Сома Кокко изучать русский язык. В Накамура до сих пор есть рецепт пирожков от Ярошенко.

[84] Подробнее о Василии Ерошенко см.: Белоусов Р. С. Мечтания скитальца // Ерошенко В. Я. Избранное. М.: Наука, 1977, или, например, Патлань Ю. Жизнь и судьба Василия Ерошенко (к 50-летию со дня смерти). Окно в Японию. URL: <http://ru-jp.org/patlan01.htm>, дата обращения 01.07.2024.

[85] Акита Удзяку. Впервые в Москве // Красная Нива. 1927, № 44.

С. 11. По возвращении в Японию Акита Удзяку опубликовал очерки, посвященные строительству социализма в СССР: Akita Ujaku. Wakaki Souëto Roshia. Tokyo: Sōbunkaku, 1929. В 1931 году организовал «Японский пролетарский эсперантистский союз» (эсп. Japana Prolet-Esperantista Unio) и возглавил «Общество друзей СССР».

[86] Радиовещание в Японии было начато в 1925 году, когда три станции — в Токио, Нагое и Осаке — получили на него разрешение от правительства. Вплоть до 1950 года радио находилось под жестким контролем правительства, что подразумевало, что культурные деятели левых убеждений не имели к нему доступа. Подробнее о радио в Японии в 1920–1930-е годы: Jung, J. (2010). Radio broadcasting and the politics of mass culture in transwar Japan. UC San Diego.

[87] Известно, что Жаворонков проводил еженедельные занятия эсперанто на радиостанции МГСПС — Московского губернского совета профессиональных союзов. В феврале 1938 года Виктор Жаворонков был арестован по обвинению в шпионаже в пользу фашистско-шпионской организации «Союзный центр» и в октябре 1938 года расстрелян.

[88] Вторая — «нейтральная» — часть эсперанто-движения использовалась японскими властями как одно из средств «мягкой силы», канал для разъяснения японской внутренней и внешней политики международному сообществу и в качестве такого проправительственного дипломатического инструмента просуществовала вплоть до 1944 года.

[89] Одзуки Сакаэ (1885–1923) — писатель, журналист, один из наиболее ярких представителей анархистского и социалистического движений в Японии.

[90] Кокуё (Обсидиан) (осн. 1922) — художественно-политическая группа анархистов.

[91] Янасэ Масаму (1900–1945) — ведущий пролетарский художник-график и мангака. Свою творческую деятельность начинал как футурист (и был членом японской «Ассоциация футуристического

искусства» (Miraiha Bijutsu Kyōkai), но в конце 1920-х обратился к социальной тематике и стал активным деятелем пролетарской арт-сцены. В 1931 году вступил в Коммунистическую партию Японии, в 1932 году был арестован и подвергнут пыткам по подозрению в нарушении Закона о сохранении мира.

[92] Имеется в виду Кузьма Петров-Водкин

[93] Основан в 1929 году как «Лига пролетарских художников Японии» — Nihon Proletaria Geijutsu Renmei.

[94] Ныне — Токийский художественный музей Метрополитен (Токуо Metropolitan Art Museum).

[95] Фукумотоизм — марксистская теория Фукумото Кадзуо (1894–1983).

[96] Оцуки Гэндзи. Выставка пролетарского искусства в Японии // Революция и культура, № 9–10, 1929. С. 109.

[97] К сожалению, имя установить не удалось.

[98] Скорее всего, здесь имеется в виду полотно, сегодня известное как «Призыв к забастовке» из собрания Государственного Эрмитажа.

[99] Исикавадзима — остров в дельте р. Сумида в Токио.

[100] Во время своего второго визита в СССР Томоэ сблизился с Петром Кончаловским, который написал его портрет (сейчас хранится в собрании Государственного Русского музея).

[101] Во встрече приняли участие художники Павел Кузнецов, Мартирос Сарьян, Кузьма Петров-Водкин, Алексей Кравченко, Ростислав Барто, Елена Бебутова, Даниил Даран, Николай Кузьмин, Давид Штеренберг.

[102] Вновь к тематике пролетарского искусства советские исследователи вновь стали обращаться лишь в 1960-е — начале 1970-х. Здесь следует упомянуть следующие статьи: Виноградова Н. Сложение модернистских течений в искусстве современной Японии // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство.

1969. С. 223–239; Каневская Н. К истории японской живописи (1868–1968 гг.) // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск II. 1969. С. 23–46; У истоков японского сюрреализма // Государственный музей искусства народов Востока. Сообщения. Выпуск VIII. 1975. С. 15–23; Коломиец А. С. К вопросу об определении связей пролетарского искусства Японии с революционным искусством европейских стран // Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М.: Б. и. 1972. С. 34–35 и Галеркина О. Японский союз пролетарских художников: к истории японской живописи 1920-х годов // Искусство. 1968, № 9. С. 48–53.

[103] Подробный перечень планируемых и осуществленных визитов, реконструированный на материалах ВОКС, см.: Белозёров В. От Токио до Москвы. С. 122–154.

[104] В переписке ВОКС 1934 года есть упоминание о планах на визит художников Кодзамы и Цуды, однако нет никаких подтверждений, что эти планы были реализованы. ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 190. — Л. 13.

[105] Эти переговоры велись по инициативе заведующего сетью государственных музеев Германии Густава фон Бецольда, желавшего «приобрести первоклассные экземпляры русских икон». Обмен так и не состоялся. См.: Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. С. 198.

[106] Закупка картин современных советских художников для эрмитажного обмена была поручена Ирбиту, дальнейший обмен — Кислицыну, посредником обмена должно было выступить ВОКС.

[107] Там он активно вел работу над «Первой объединенной выставкой работ латышских художников СССР», которая должна была состояться в начале 1937 года.

[108] Летом 1934 года Кислицын был уволен с новой должности и предстал перед судом: его обвиняли в нарушении постановления

правительства от 7 августа 1932 года о хищении общественной (социалистической) собственности. Из показаний свидетелей, которые публиковались в новгородской газете «Звезда», следившей за процессом, мы можем узнать, в чем заключались хищения: «древние иконы привозились с ликвидируемых монастырей возами и сваливались в кучу, а потом, по воле Кислицына, сжигались в печах <...> что печи собора и квартиры Кислицына отопляются иконами XVII и XVIII веков, чрезвычайно ценными». Суд дал Кислицыну «10 лет изоляции в концентрационных лагерях». Подробнее о его судьбе и «Деле музейных работников» 1934 года в кн.: Лопаткина К. Василий Пушкарев. Правильной дорогой в обход. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023.

[109] Подробнее о «Комнате современного искусства» в Эрмитаже см.: Лопаткина, К. Бастарды культурных связей: интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.

[110] Впервые эта работа была воспроизведена как иллюстрация к статье Бориса Денике «Японское искусство» в первом издании Большой советской энциклопедии.

[111] Профинтерн — Красный интернационал профсоюзов (1921–1937), международное объединение радикальных профсоюзов, созданное для координации их работы.

[112] Здание рабочего клуба завода «Каучук» было построено в 1929 году по проекту архитектора Константина Мельникова с участием инженера Генриха Карлсена и является памятником советского архитектурного авангарда.

[113] Встречаются варианты названия этой выставки — «Революционное искусство в странах капитализма», «Революционные художники запада».

[114] Имеется в виду полотно Усихаси Кодзо «Арест 16 апреля».

[115] Войтов В. Е. Материалы по истории государственного музея Востока, 1918–1950: люди, вещи, дела. М.: Сканрус. Гос. музей

Востока, 2003. С. 199. Плакаты неизвестного художника «Положим конец империалистической войне» (1930) и «Империалистическую войну превратим в революцию» (1930), оба 78,5 × 58 см, выполненные гуашью по бумаге, остались в коллекции Музея Востока и позднее были выведены из музейного фонда и списаны.

[116] Центральный музей народоведения был основан в 1924 году и сначала располагался в доме Пашкова, где ранее находился расформированный Румянцевский музей. В 1927 году его перевели в здание Нескучного дворца на Большой Калужской, 24.

[117] Известно, что ВОКС обращалось в Музей восточных культур весной 1928 года с запросом на выделение помещений под выставку современных японских художников — около 150 полотен — осенью 1928 года. Эта выставка не состоялась. Войтов. С. 104. Обсуждение выставки в ВОКС // ГАРФ. — Ф. 5283. — Оп. 4. — Д. 27. — Л. 25.

[118] Войтов. С. 230. Надо отметить, что в ноябре 1933 ГМВК уже получал из «Всекохудожника» 7 картин и 1 плакат выставки пролетарских художников, но 21 декабря 1933 года вернул их обратно. Там же. С. 209.

[119] Войтов. С. 222. Топография экспозиции Отдела Дальнего Востока, см.: Архив ОУХК. — 1934. — Д. 16. — Л. 9а–18б.

[120] Кронман Е. Живопись революционной Японии // Советское искусство, 1934, 5 марта, № 11. С. 1. Интересно, что полотно, которое воспроизводится в качестве иллюстрации в статье Кронмана, в 2018 году было выставлено на продажу во французском аукционном доме Ader как работа Ямаками Какити «Сцена ареста»: Ader. URL: <https://www.ader-paris.fr/lot/93109/9456919-yamakami-kakich-1901-1991-scene-darrestation-huile-sur-toile>.

[121] Кронман к тому же упоминает о том, что МБРХ собрало свыше 60 работ японских мастеров, на основе которых предполагалось собрать экспозицию для большой японской выставки в апреле — мае 1934 года. Судьба этих работ также неизвестна.

[122] Выставка была показана с 30 июня по 30 ноября 1933 в Москве, в

Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького, с 1 ноября 1933 по 10 мая 1934 в Ленинграде, в залах Русского музея, с 15 декабря 1934 года в Киеве, в залах Всеукраинского музея им. Т. Г. Шевченко, и с 22 марта 1935 года в Харькове, в здании Всеукраинской картинной галереи. Состав участников менялся от города к городу. Каталог выставки: Художественная выставка 15 лет РККА: живопись, графика, скульптура, текстиль, декоративное искусство, искусство Палеха и Мстеры. М, 1933., Маца И. Л. Иностранцы художники на выставке // Известия, 1933, 24 июля, № 183.

[123] Маца И. Л. Иностранцы художники на выставке // Известия, 1933, 24 июля, № 183. В статье Маца в качестве участников выставки упомянуты только Йото и Шири.

[124] САСШ — Северо-Американские Соединенные Штаты, название, употреблявшееся в русском языке для обозначения Соединённых Штатов Америки до середины XX века.

[125] В СССР она была опубликована в журнале «Альманах»: Кибэ С., Оцуки Г. Японский пролетарский плакат (пер. с японского Н. Фельдман) // Альманах, 1930, № 3. С. 92–104.

Эрмитаж провалил миссию уже на первом этапе — ему не удалось ни купить, ни получить в дар работы советских художников. Во многом это произошло из-за исполнителей музейного задания: заместителя директора по просветчасти Пауля Ирбита и ученого секретаря музея Ивана Кислицына. Для художника Пауля Ирбита, о судьбе которого мы говорили ранее, работа в ленинградском Эрмитаже была лишь кратким эпизодом в карьере. Он, как и многие латышские художники, работавшие в СССР, гораздо больше связей в художественной среде имел в Москве, новой советской столице. Недолго поработав в Эрмитаже, Ирбит переехал в Москву, где стал заведующим секцией ИЗО в латышском просветительном обществе Prometejs.

Выставки пролетарского искусства стали в Токио ежегодными и

проводились до 1933 года, вторая прошла в декабре 1929-го. Окамото Токи отмечал значительный прогресс художников, особенно в пролетарской манге. Из живописных произведений он выделил картины «Восстанем!» Ёсихара Ёсихико, «Рабочие похороны» Ябэ Томоэ, «Бастующие атакуют завод» Окамото Токи, «16 апреля» Утихаси Кодзо, «Охрана» Итимура Миодзо, «Прощание» Оцуки Гэндзи, «Исикавадзима» Такэмото Дзюндзо, «Объявление забастовки» Кири Ивао, «Последняя демонстрация забастовки» Ёримото Сирин. «Эти произведения — писал Окамото, — концентрируются на ключевой теме „перспективы победы пролетариата“, особо выделяя ее из всех существующих тем. По сравнению с произведениями, представленными на Первой выставке, эти находятся на более высокой ступени развития пролетарского реализма».

В 1930 году в коллекцию Государственного музея нового западного искусства в Москве были переданы четыре полотна японских пролетарских художников — Окамото Токи («Призыв к забастовке»), Куроды Юдзи («Проводы крестьянского депутата»), Ёсихары Ёсихико («Стачка») и Утихаси Кодзо («Арест 16 апреля»), купленные со «Второй выставки пролетарского искусства» в Токио. Это приобретение оказалось для ГМНЗИ очень своевременным на фоне происходившей в тот момент дискуссии о перестройке экспозиций: «рабочие» картины оказались нужны как никогда. Новый музейный нарратив необходимо было построить так, чтобы он мог «раскрывать посетителю на своем материале всеобщие законы диалектики», в фокусе экспозиции теперь должно было находиться «возникновение, развитие и уничтожение социальных формаций, их смена». В ГМНЗИ прошла «ревизия музея бригадой Рабоче-крестьянской инспекции», в результате которой было установлено, что «картин, посвященных по тематике рабочему классу, имеется в экспозиции 9, что составляет 2,18 %» и что «экспозиция МНЗИ строилась с целью выявления основных формалистических тенденций западноевропейского искусства в их эволюционном развитии». Вот некоторые из претензий инспекции: «покупка носит не плановый, а случайный характер и свидетельствует о чисто вкусовом подходе», «кубизм (Леже, Метценже), конструктивизм (Сюрваж), пуризм (Озанфан), сюрреализм (Миро) не

являются в настоящее время актуальными течениями. Ими увлекаются только эстеты и гурманы» и, наконец, что «музей не имеет идеологической целевой установки». Особенно сильный гнев комиссии вызвали «Руанские соборы» Клода Моне — из-за того, что на них изображены культовые сооружения.

В 1926 году советский востоковед, переводчик и, как это нередко бывало в СССР со знатоками редких иностранных языков, разведчик Роман Ким писал: «Новая японская живопись ещё не вышла из ученического, подражательного периода — своих собственных слов она ещё не имеет. Идите на любую выставку — вы увидите бесконечные вариации на тему Сезанна, Руссо, Пикассо, Ван Донджена, Леже, Пехштейна и Шагала. Правда, часть мастеров уже осуществляет попытки синтеза достижений европейских новаторов с традициями дальневосточного искусства живописи, например Кисида Рюсэй, который „переварив“ Дюрера и Сезанна, перешел к японским композициям, или Косуги Мисай — смотря на картины которого сразу же представляешь Пюви де Шаванна и китайских тушеписцев — но в общем современная японская живопись еще не эмансипировалась от влияния европейцев».

Все обвиненные — Ирбит, Андерсон, Древин, Вейдеман, Клуцис и Раценайс — были приговорены к высшей мере и расстреляны в феврале 1938 года. Согласно протоколу заседания Правления Московского областного союза советских художников от 15 февраля 1938 г., вопрос об исключении латышских художников из рядов МОССХ «в связи с их арестом и высылкой из Москвы» был решен положительно и единогласно<sup>29</sup>. Работы художников были изъяты, и на сегодня судьба их остается неизвестной. Так, жена Якуба пишет главному военному прокурору, жалуясь на то, что ее мужа арестовали в мастерской, забрали все картины, их было около ста, и концов найти она не может: «Я слышала, что некоторые картины были выставлены в магазине в витрине для продажи (например, на Тверской). Сохранилось ли что-нибудь?»<sup>30</sup>. Дочь расстрелянного в 1938-м художника Вольдемара Андерсона пишет в 1956 году Генеральному прокурору СССР Руденко: «...органами НКВД были вывезены его

картины (около 200 работ), зарисовки, гравюры, книги и мебель. О судьбе его картин и другого имущества нам также ничего не известно»[42].

Итак, 29 сентября 1920 года Бурлюк и художник-футурист Виктор Пальмов отплыли из Владивостока в Цуругу. С собой они везли 400 произведений 30 авторов для будущей японской выставки. Первая выставка была открыта уже 12 октября в Токио, в помещении фармацевтической компании «Хоси-Сэйяку» (12–29 октября, 1920), затем — в Осаке (22–29 ноября, 1920) и Киото (5–11 декабря, 1920). Авторами почти половины выставленных работ были сами организаторы: Бурлюк (150) и Пальмов (58); присутствовали произведения и многих других художников — Владимира Бурлюка, Лидии Еленевской, Василия Каменского, Павла Любарского, Жана Плассе, Вацлава Фиалы, Казимира Малевича, Владимира Татлина (произведения двух последних были в личной коллекции Бурлюка).

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Газета пишет об открытии выставки, и всё больше зрителей посещают выставку. Так в последнее время ежедневно число зрителей достигает в среднем 600 человек. Хотя вход на выставку бесплатен, но объем продажи буклетов выставки ценой в 30 сэн доходит до 60 йен в день, что с избытком обеспечивает их жизнь, и русские художники этим очень довольны. Добровольно им помогают, кроме хозяина компании „Хоси Сэйяку“ Хадзиме Хоси, работник редакции газеты „Токио Ничиничи“ Хирокичи Оотакэ, работник „Хоси Сэйяку“ Рюси Сэкигучи, футуристический художник Гё Фумон, студент медицинской школы Сюйчиро Киносита, студент школы французского языка „Канда Атэнэ-франсэ“ Судзу Оонуки, а также русские художники Недашковскийи Щербаков, которые порой посещают выставку. Помогаящие думают, что благополучная нынешняя ситуация продолжится недолго, поэтому желательно, пока взаимная симпатия не испортится, закончить выставку и пораньше возвратит художников на*

*родину. Однако художники по окончанию нынешней выставки хотят совершить экскурсию по Хаконэ и Никко, а потом устроить еще одну выставку — теперь уже в Осаке. Поэтому Оооаке придется попросить помощи у корреспондента «Осака Майничи» Кацудзи Фусэ, который в ближайшие дни приедет в Токио. Срок работы выставки продлили с 26 по 29 число».*

В этом же предисловии отражена и риторика кампании по борьбе «против формализма и натурализма»: «Оказывая содействие в работе нашим художникам, мы желаем им как можно скорее, серьезнее перестроить свою работу на основе социалистического реализма. Только на этой основе, устраняя элементы формализма, грубого натурализма, схематизма, можно добиться высоких образцов и в нашей национальной тематике»[39].

Книга, написанная Ольгой Бубновой в 1935 году, тем не менее осталась важнейшим для нас источником — единственной книгой, содержащей свидетельство взгляда советского искусствоведа на искусство ёга. «Искусство Японии» — небольшая книжечка, напечатанная в горизонтальном формате. Размер книги, выбор цветовой гаммы, гляцевая обложка напоминают о японских лаковых шкатулках. Замысел книги был амбициозен: рассказать обо всей истории японского искусства на сорока страницах. В предисловии к ней профессор А. И. Иванов подчеркивает: «Японское изобразительное искусство мало известно советскому читателю. Японский театр и японская литература нашли уже оценку, и с ним знакомы в СССР, но о японской живописи, скульптуре и архитектуре в советской литературе, за исключением нескольких отдельных статей, да статей по искусству Японии в Большой Советской Энциклопедии, работ нет, а между тем современное японское искусство представляет определенный интерес».

Советская Россия, Япония, эсперанто и пролетарское искусство удивительным образом встретились в одной точке в 1927 году, когда в десятую годовщину революции Москву посетил драматург Акита Удзяку. Изучать эсперанто Акита Удзяку начал в 1915 году — он

учился у Ерошенко, с которым они стали близкими друзьями. В Москву Акита прибыл уже убежденным эсперантистом, но здесь он открыл для себя новые возможности этого языка.

Первым действительно советским и вторым после выставки Бурлюка 1920 года масштабным проектом, оставившим след в истории японского искусства, стала выставка «Искусство новой России» 1927 года. В отчетах о зарубежных успехах в журнале «Советское искусство», подчеркивался ее масштаб и высокий уровень проведения: «Одной из наиболее интересных явилась выставка советской живописи в Японии (апрель — август 1927 г.), но ничего не было сказано о том, как и зачем она была организована. На эту выставку представили свои работы крупные художники Москвы и Ленинграда. Всего было экспонировано 140 названий масляной живописи и свыше 200 рисунков. Общественные и правительственные круги Японии приняли самое живое и энергичное участие в организации советской выставки. Одна из крупнейших токийских газет — „Асахи“ — предоставила для выставки бесплатно хорошо оборудованное помещение. Всего выставкой обслужено 10.000 посетителей».

Выставки к XV годовщине Октября проходили не только в ГМНЗИ, но и, например, в Государственном музее восточных культур (ГМВК) — на эту выставку Музей нового западного искусства выдал «1 картину японского художника Ушихаси и 2 японских плаката». Возникает закономерный вопрос: почему работы японских художников со Второй пролетарской выставки изначально попали в Музей нового западного искусства, а не в Музей восточных культур?

Окончательный список работ на выставку был утвержден 4 марта 1927 года, а 24 марта они уже были отправлены в Токио. Пунин и Аркин, сопровождая 11 ящиков с экспонатами (137 живописных полотен и свыше 300 листов графики), выехали из Москвы во Владивосток. Первым местом проведения — как и планировалось изначально — стали залы в здании газеты «Асахи» в Токио. По прибытии на место выяснилось, что «по целому ряду технических причин открытие выставки могло состояться лишь 15 мая» и целый

месяц стал для сопровождающих выставки «туристическим». Пунин писал, что пользуется этой возможностью, «принимая все приглашения», — и его впечатления от происходящего довольно противоречивы. С одной стороны: «Выставка, во всяком случае, имеет уже огромный идеологический успех. Почти не проходит дня, чтобы какая-либо из газет не писала по поводу этой выставки, или о нас, или вообще о русском искусстве. Нас приглашают, возят, показывают. Не без интереса слежу я за тем, как происходит из-за нас скрытая борьба двух враждующих художественных лагерей: тех, которые за старый мир и „против цивилизации“ (цитирую буквально), и тех, которые прониклись идеями Парижа и не хотят больше слышать о какемоно (японская картина). Так как подбор нашей выставки многосторонен, то, действительно, трудно решить — кто мы. <...> Выставка наша взята под весьма высокое покровительство — так что я даже не могу пересчитать всех званий тех титулованных особ, которые согласились быть членами комитета (вспомните „100 лет французской живописи“). Новый премьер также дал свое согласие быть президентом выставки. Как и полагается в таких случаях, мы уже не играем в этом никакой роли; политические и экономические колеса вертятся и мелют помимо нас, мелют и вертятся». И правда — издания по искусству «Центральное искусство» (Chūō Bijutsu), «Ателье» (Atorie), «Международная фотография» (Kokusai Shashin Jōhō), а целый ряд других газет и журналов подготовили к открытию обзоры. «Русские снова в моде!». С другой стороны, от художников Пунин чувствовал некоторую отчужденность: «Встретили нас хорошо, но не слишком; много низких поклонов и комплиментов, но, по существу, холодок столичных жителей. Только друзья Ябе — общество, подобное нашему левому Объединению, — интересуются по-настоящему. Они не кажутся мне особенно интересными, т. к. в сознании их всё перепутано: Маяковский, революция, Америка, пролетарская культура, АХРР, Чехов, Достоевский, Пильняк, Вербицкая — все смешано в одну кучу и всё им интересно. Требуют при этом, чтобы их называли „товарищи“. Хлебникова не знают, и трудно было убедить их в том, что Маяковский — ученик и подражатель Хлебникова, а не наоборот».

Выставку посещали около 500 человек в день, и не последнюю

роль в этом сыграло личное присутствие Пунина, ее комиссара, — его выступления были невероятно популярны. Аркин не слишком преувеличивал, когда писал: «Весна и лето этого года могут быть названы настоящим „русским сезоном“ в главнейших городах Японии. Советское искусство — в центре внимания японской общественности и художественных кругов». Но в то же время эти слова справедливы скорей для Токио. Пунин в своей статье об итогах этого проекта отмечал: «Выставка в Осаке протекала тихо, без особенной рекламы и без торжеств. Наступал период дождей (нубай), влага насыщала все и проникала всюду; трудно было ходить и дышать. Начался летний разъезд». И еще: «Трудно говорить об успехе выставки в Нагойе; за пять дней ее посетило около 3.000 человек, но ярлыки с обозначением авторов и названий были приклеены прямо на стекла поверх рисунков, и так висели всё время выставки, несмотря на мои протесты. Это обстоятельство не мешало, очевидно, нагойцам оценить русское искусство». Кроме того, в пику Аркину, сообщавшему, что «успех выставки колоссальный. Все газеты и иллюстрированные журналы были заполнены репродукциями наших картин и статьями, отмечающими жизнерадостный и бодрый характер наших художников», сам Пунин признавался, что он до конца так и не понял, какое же впечатление она произвела на японцев, однако отмечал, что молодые художники были разочарованы, поскольку произведения «революционного футуризма и кубизма» почти не были представлены в экспозиции. В то же время, писал Пунин, «один наш друг-японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражаний русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить».

Окамото Токи считал, что развитие авангардного искусства в Японии — выставки Давида Бурлюка, Виктора Пальмова, деятельность японских футуристов, группа MAVO Мураяма Томоёси — расшатывало устои традиционного японского искусства, давая при этом импульс развитию новых направлений. Он следил за развитием искусства в СССР: его впечатления от советской выставки 1927 года опубликовала газета «Асахи» (Asahi Shinbun). Перевод этой

статья на русский язык вышел в «Информационном бюллетене ВОКС». Окамото Токи писал: «В последнее время в кругах японского мира искусства часто раздаются голоса о том, что французское искусство не может уже дать японским молодым художникам того вдохновения, которого жаждет их молодая душа. В корне разделяя этот взгляд, я думаю, что в этом смысле выставка советских живописцев, открытая в Токио, окажет огромное влияние на японский художественный мир. Особенность произведений советских художников заключается не в том, как мы привыкли слышать, что они обладают новейшей формой в мире, которой нет еще ни в одной стране, но в том, что они обладают действительной новизной содержания, что мы глубоко почувствовали на показанной нам выставке. Советские художники не знают расхождения между искусством и жизнью и бытом своего народа. Это говорит за то, что в их стране силы политические и общественные объединены в одном стремлении». И далее: «В отношении формы и техники исполнения мы не можем не признать, что в произведениях советских художников немало чужих влияний, но это может быть оправдано тем, что это они работают не ради скуки или шутки ради над своими произведениями, что мы можем заметить у французских живописцев, и не во имя принципа „искусство ради искусства“, но для высшего наслаждения и вдохновения. Они имеют скорее несколько грубый характер, а произведения художников Кончаловского, Петрова и Машкова скорее боевой, направленный к завоеванию видного места для пролетарского искусства. Что касается художественного направления произведений советских живописцев, то есть здесь мы должны отметить своеобразность и отличие в наблюдениях. Через эту своеобразность наблюдений советские художники подходят к реализму. Этот переход к реализму нас весьма радует».

В 1930-е годы эсперанто преподавался в 80 учебных заведениях в 24 городах СССР и занимал четвертое место в учебных заведениях, преподававших иностранные языки. В статье 1931 года «Эсперантское движение в СССР» приводятся следующие данные: «число членов, организованных вокруг комитетов, кружков и ячеек союза [СЭСР], достигло 16116 человек в 637 населенных пунктах СССР. Одних

учебников реализовано за год на сумму свыше 40 тыс. Второй такой сильной и сплоченной эсперантской организации не существует больше нигде в мире».

Почти в самом начале пребывания Акиты в Москве его пригласили посетить радиостанцию, и этот визит произвел на писателя огромное впечатление: он пришел в восторг от технологий связи, доступных в СССР. Радио и телеграф позволяли преодолевать границы и расстояния и поэтому — создавать необыкновенную близость между людьми. Акита три раза выходил в советский радиоэфир на эсперанто — получить эту возможность ему помог ведущий радиопередач и преподаватель эсперанто Виктор Жаворонков. Акита описывал свою первую передачу следующим образом: «Когда мы впервые вышли в эфир [на эсперанто], сразу же последовал отклик из Австрии и Скандинавии. Они прислали нам подробные комментарии, которые нас очень обрадовали. Например, они откровенно критиковали нашу манеру говорить, произношение, того, когда делать паузы, и даже по поводу наших рассуждений. И это при том, что нам они были совершенно незнакомы, мы не видели их лиц, не знали, чем они занимаются или сколько им лет. Общаться мы могли только с помощью этого нового устройства». Акиту восхитило в этом опыте то, как легко, общаясь на эсперанто, можно было устанавливать непосредственный живой контакт, вести разговор с интернациональным пролетарским сообществом. Кроме того, участвуя в Конгрессе Друзей СССР (ноябрь 1927), Акита активно использовал эсперанто на неформальных встречах и в личном общении, что позволило ему ближе познакомиться со многими людьми, в том числе и из СССР. Однако в Японии, как и в советской России, потенциал эсперанто так и не был реализован: с 1930-х годов пролетарским эсперанто-группам в Японии становилось всё труднее функционировать из-за государственной цензуры и гонений, и к 1934 году, после запрета левых объединений, их деятельность была полностью прекращена.

Однако с 1932 года работы японских пролетарских художников выставлялись в Музее восточных культур практически постоянно. Начало было положено картиной Усихаси Кодзо «Арест 16 апреля» и

плакатами — на выставке к 15-й годовщине Октября. А в 1934 году «Всекохудожник передал ГМВК 14 картин японских художников», которые были затем представлены на выставке 1934 года, подготовленной Отделом Дальнего Востока — Картины и плакаты пролетарских художников завершали обширную экспозицию (всего 1142 экспоната, 698 из них — в разделе Японии). Согласно замыслу авторов экспозиции они «отражали классовую борьбу в современной Японии. Эта живопись, порывая с прежними традициями японского искусства, создает новое течение, близкое по своему характеру к нашей советской живописи».

Главными героями этой книги как раз и стали такие «невидимки»: мои изыскания начались с «эрмитажных» картин Окамото Токи, Куроды Юдзи, Ёсихары Ёсихико и Усихаси Кодзо и попыток для самой себя уяснить: кто эти художники и что это за живопись? В Эрмитаж они попали вместе с «Танцем» Матисса и по той же самой причине. Но в отличие от Матисса, имена японских художников мне ничего не говорили, стилистика их работ казалась странной и немного наивной, а названия их картин и годы создания обещали трудную и неизбежно интересную работу. Интуиция меня не подвела. Чтобы приблизиться к пониманию, чем было японское пролетарское искусство и как его восприняли в советской России, понадобилось обратиться к японскому искусству XIX века; к истории международных художественных контактов 1920–1930-х годов и отношению к иностранным художникам в СССР; даже к истории языка эсперанто. Всё это и вошло в книгу.

Японские художники смогли отправить новые работы на большие международные выставки в 1933 и 1934 году. С 30 июня по 30 ноября 1933 в ЦПКИиО им. Горького проходила огромная выставка «15 лет Рабоче-крестьянской красной армии (РККА)». Участие в ней зарубежных художников обеспечивало МБРХ. Выставке предшествовала долгая подготовительная работа: приглашения к участию отдельным художникам и в национальные секции МБРХ рассылало еще в 1931 году. Планировалось показать около 250 произведений художников из 15 стран, но в итоге на выставке

оказались лишь 28 работ 21 художника из 8 стран. Согласно каталогу, японскую секцию представляли художники Иота и Шири с двумя работами, одинаково названными «В подполье», и Такея Фужио с холстом «Против империалистов».

В 1936 году МБРХ прекратило свою деятельность, а его структура и наработанные за четыре года связи стали основой Иностранной комиссии Московского союза советских художников (1936–1938). Так же как и МБРХ, Иностранная комиссия занималась перепиской с художниками и организацией докладов, но все меньше организовывала новые выставочные проекты. Тем не менее она успела выступить организатором выставки английской антифашистской графики (1937), и двух персональных выставок — латышского художника, работавшего в Москве, Вильгельма Якуба (1937)[34] и шведского живописца Альбина Амелина (1937). И если выставка Хартфилда, организованная МБРХ, все еще была относительно свободной, яркой и современной, то выставка Амелина, организованная Инокомиссией МОССХ, и все произошедшее вокруг нее стало знаком сталинского закрепощения — репрессий во всех сферах жизни, включая культурную. А латышских художников, независимо от стилистики их творчества и степени лояльности советской власти, и вовсе ждал трагический финал.

Хотя сведений о самой выставке мало, печальная судьба художника нам известна: через год, осенью 1927 года он был арестован и приговорен к 10 годам заключения по пункту 6 статьи 58 УК РСФСР — «за контрреволюционную деятельность». Художник отбывал наказание в Соловецком лагере особого назначения, в 1929–1931 годах выполнял декорации для Соловецкого театра. Перед освобождением содержался в Повенце, где работал в музее Беломорско-Балтийского канала. Был досрочно освобожден в сентябре 1936 года и уехал в Саратов, так как въезд в Москву ему был воспрещен. В Саратове он устроился художником в Театр оперы и балета им. Чернышевского, где и проработал до своей смерти в 1938-м.

В 1873 году в Японии открылась первая художественная школа западного стиля, которую впоследствии окончили около ста

пятидесяти учеников. Основатель школы — Такахаси Юити — был одним из главных художников ёга и первопроходцем в изучении западного искусства. Ему и его соученикам из Отделения живописи при Центре изучения западных документов — в русскоязычной литературе его традиционно именуют «Институт изучения варварских книг, Бансё Сирабэйсё» — пришлось фактически самим прокладывать себе путь. Они изучали немногочисленные образцы европейской живописи в частных собраниях и адаптировали книжную информацию — о европейских пигментах, инструментах, техниках — под местные материалы; сам Такахаси лично занимался живописью у британского иллюстратора Чарльза Виргмана. Такахаси — одному из первых — было поручено исполнить портрет императора Мэйдзи в европейском костюме, что стало знаком эпохи перемен в жизни и искусстве.

Бубнова не была специалистом ни по японскому, ни по современному искусству, и это в конечном счете сыграло читателю на руку: книга построена хронологически, по марксистскому принципу «смены формаций», из-за чего пролетарская живопись описана в ней как последняя, наивысшая фаза развития японского современного искусства. Этому финальному разделу предшествует рассказ о различных направлениях «западной школы живописи», причем на него приходится пять иллюстраций, а на пролетарскую живопись — всего две. Более того, в этом маленьком издании — в первый и единственный раз за всю историю советского искусствоведения — воспроизведены работы трех японских модернистов, Кога Харуэ, Накагавы Кигэна и Сейдзи Того. Не называя их в тексте, Бубнова лишь констатирует: «После длительного периода преимущественного влияния французского импрессионизма и затем сезанизма в современной японской живописи наблюдается заметная струя, идущая от переработки немецких экспрессионистических образцов. <...> Воспроизводимые здесь репродукции „западной“ школы японской живописи ясно показывают, из каких источников она питается: французский сюрреализм, творчество Эрнста, Зака, Пикассо — вот о чем говорят эти репродукции. Увеличение числа репродукций дало бы указание на новые источники и новые имена художников Запада:

Хофера, Сутина». Возможно, образность картин этих художников — на контрасте с прямолинейностью пролетарской живописи — увлекла исследовательницу сама по себе или же показалась достаточно надежной иллюстрацией ее тезисов. Для нас же главное, что эти иллюстрации оказались в книге.

Один из трех упомянутых Бубновой художников-модернистов, Накагава Кигэн, родился в префектуре Нагано и в конце 1910-х годов учился в Токийской школе изобразительных искусств на отделении западной живописи у Исии Хакутея и Масамунэ Токусабуро. В 1919 году он получил грант на два года на обучение за рубежом и уехал в Париж, где его наставниками стали Анри Матисс и Андре Лот. Накагава Кигэн продвигал в Японии новые стили, которые освоил за границей, в том числе фовизм. По возвращении в Японию он выставлялся вместе с объединением «Ника» (Nika-kai). В 1923 году вместе с несколькими другими художниками — в том числе Ябэ Томоэ и Окамото Токи, о которых в этой книге пойдет речь в связи с пролетарским искусством, и Кога Харуэ, он вышел из нее, и художники образовали собственную группу — Action. В 1924-м эта группа — вместе с группой MAVO и Объединением футуристов — вошла в состав Третьего подразделения сотрудничества в области пластического искусства, коротко — «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai). В 1922 году Накагава Кигэн опубликовал книгу «Пикассо и кубизм» («Pikaso to ritsutaiha»).

В 30-е годы многие латышские художники — Ян Калнынь, Густав Клуцис, Александр Древин, Карл Иогансон, Карл Вейдеман, Вольдемар Андерсон, Пауль Ирбит, Ян Ринкус, Вильгельм Якуб, Цецилия Густав, Эрнст Гринвальд, Карл Мейкула, Альберт Берзин, Яков Грикис, Эдуард Раценайс — жили и работали в Москве. Именно здесь происходило их творческое становление — в том числе во время учебы во ВХУТЕМАСе<sup>21</sup>, здесь они работали по договорам с МОССХ, «Всекохудожником», Горкомом графики, в советских издательствах, здесь при содействии общества Prometejs проходили их выставки[35].

Тогда же, в начале 1920-х годов, эсперантистское движение в СССР стало организованным: был создан «Союз эсперантистов советских стран» (СЭСС), задачей которого было «распространение и применение эсперанто среди трудящихся масс СССР и содействие идеалам советского строительства в мировом масштабе». Главными изданиями, созданными для укрепления международных связей советских эсперантистов в 1920-е годы, были журнал *Sennaciĉesa revuo* («Вненациональное обозрение») и газета *Sennaciulo* («Вненационалист»), выходившие в Лейпциге с 1921 и 1924 года соответственно. Их выпускала международная организация рабочих эсперантистов — Вненациональная всемирная ассоциация (*Sennaciĉesa asocio tutmonda, SAT*), учрежденная в августе 1921-го. На страницах периодики SAT печатались письма о социалистическом строительстве в СССР и классовой борьбе пролетариата в других странах, помещались адреса рабочих, желавших переписываться при помощи международного языка. При советских печатных изданиях стали работать бригады эсперкоров. Они обменивались корреспонденцией с иностранными рабочими: в 1923–1936 годах эту переписку публиковало около 80 крупных газет. В то время группы эсперантистов при редакциях периодических изданий — у них было собственное название «пролетарские эсперанто-корреспонденты» (*Proleta esperanto-korespondado, PEK*) — существовали не только в Советском Союзе, но и во многих государствах с развитым эсперанто-движением, например в Бельгии, Болгарии, Германии, Китае, Франции, Японии.

Летом 1919 года «отец русского футуризма», поэт и художник Давид Бурлюк, оказался — вместе со своей большой семьей — во Владивостоке. Со свойственной ему энергичностью он быстро наладил связи на новом месте — с членами литературно-художественного объединения «Творчество». Среди учредителей «Творчества» был давний, еще московский, знакомый Бурлюка, поэт и литератор Николай Асеев. Он описывал Бурлюка так: «Широченные жесткого сукна штаны, цветной жилет, одноглазка в недостающем глазу и — фигура фавна, столпа, отца русского футуризма, врастает в землю от неожиданной встречи <...> Он был похож на дрессированного рабочего слона в стеклянной торговле... давит,

толкает, крушит и разрушает все полочки с художественными восторгами... Он устраивал выставки, издавал книги, гремел и громил мецан и пассаистов». Эту экстравагантную в своих проявлениях энергию Бурлюк во время жизни во Владивостоке направлял и на поиск возможности покинуть советскую Россию — художник хотел уехать в США. На этом пути Япония была для него интересным, но не конечным пунктом назначения.

В 1926 году советский востоковед, переводчик и, как это нередко бывало в СССР со знатоками редких иностранных языков, разведчик Роман Ким писал: «Новая японская живопись ещё не вышла из ученического, подражательного периода — своих собственных слов она ещё не имеет. Идите на любую выставку — вы увидите бесконечные вариации на тему Сезанна, Руссо, Пикассо, Ван Донджена, Леже, Пехштейна и Шагала. Правда, часть мастеров уже осуществляет попытки синтеза достижений европейских новаторов с традициями дальневосточного искусства живописи, например Кисида Рюсэй, который „переварив“ Дюрера и Сезанна, перешел к японским композициям, или Косуги Мисай — смотря на картины которого сразу же представляешь Пюви де Шаванна и китайских тушеписцев — но в общем современная японская живопись еще не эмансипировалась от влияния европейцев».

Датой возникновения японского пролетарского искусства можно считать 1927, когда компартия, тогда еще легальная, выступила на муниципальных выборах. В 1929 г. организовалась Лига пролетарских художников, которая планомерно руководила массовой художественной самодеятельностью. С первых же шагов это искусство было тесно связано с политическими задачами революционной борьбы японского рабочего класса и крестьянства. Последовавшие после 1928 г. жестокие репрессии правительства против рабочего движения способствовали тому, что это искусство не отклонялось в сторону аполитичного культурничества или самодовлеющих формальных исканий. В интересной статье двух видных художников коммунистов С. Киба и Г. Оцуки, помещенной в декабрьском конфискованном номере пролетарского журнала «Сенки» за 1928 г., сделана первая

попытка теоретического обобщения и изучения революционного опыта политического плаката.

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Газета пишет об открытии выставки, и всё больше зрителей посещают выставку. Так в последнее время ежедневно число зрителей достигает в среднем 600 человек. Хотя вход на выставку бесплатен, но объем продажи буклетов выставки ценой в 30 сэн доходит до 60 йен в день, что с избытком обеспечивает их жизнь, и русские художники этим очень довольны. Добровольно им помогают, кроме хозяина компании „Хоси Сэйяку“ Хадзиме Хоси, работник редакции газеты „Токио Ничиничи“ Хирокичи Оотакэ, работник „Хоси Сэйяку“ Рюси Сэкигучи, футуристический художник Гё Фумон, студент медицинской школы Сьючиро Киносита, студент школы французского языка „Канда Атэнэ-франсэ“ Судзу Оонуки, а также русские художники Недашковскийи Щербаков, которые порой посещают выставку. Помогаящие думают, что благополучная нынешняя ситуация продолжится недолго, поэтому желательно, пока взаимная симпатия не испортится, закончить выставку и пораньше возвратит художников на родину. Однако художники по окончанию нынешней выставки хотят совершить экскурсию по Хаконэ и Никко, а потом устроить еще одну выставку — теперь уже в Осаке. Поэтому Оотакэ придется попросить помощи у корреспондента «Осака Майничи» Кацудзи Фусэ, который в ближайшие дни приедет в Токио. Срок работы выставки продлили с 26 по 29 число».*

В годы активной работы японских пролетарских художественных организаций многие японские художники посещали СССР — это было одним из важных средств поддержания контакта. В ноябре 1925 года и в октябре 1926-го — марте 1927 года СССР посетил Томоэ Ябэ, в мае 1929-го и с февраля по март 1931 года — Кэндзо Кониси. В ноябре 1929 года художница Охба Рэйко приехала в Москву, где побывала на слете пионеров. Сохранились упоминания о том, что в июле 1930 года

СССР должен был посетить член Японского общества революционных пролетарских художников — Тэрасима Тэиси (и, судя по его произведениям, этот визит состоялся).

Следующим из художников Советской России, работы которого увидела японская аудитория, был пейзажист Константин Костенко: выставка его работ прошла в Японии в 1925 году. К сожалению, про нее известно очень мало — только сам факт ее проведения. Интересно, что на тот момент Костенко еще совсем недавно, в 1922 году, переехал в Петроград-Ленинград, но уже стал сотрудником Русского музея, где в итоге проработал более тридцати лет (1923–1955). В это время он тяготел к стилю объединения московских и ленинградских художников «Жар-цвет», выдвигавших принцип «композиционного реализма на основе художественного мастерства». Как экспонент международных проектов он был на хорошем счету — известно, что в 1920-е годы Костенко неоднократно становился участником выставок советского искусства за рубежом, например выставки русского искусства в США (1924–1925), международной выставки художественной промышленности и декоративных искусств в Монце и Милане (1927), выставок советского искусства в Токио, Осаке, Нагое (1927), выставки «Графика и книжное искусство в СССР» в Амстердаме (1929).

Важно подчеркнуть, что профессионально-политические объединения пролетарских художников восходили к группам, появившимся вокруг литературных журналов, и были тесно связаны с ними. Среди таких изданий главными были уже упомянутый «Сеятель» (1921–1923) и «Литературный фронт» (*Bungei sensen*, 1924–1932), ставший флагманом первой организации писателей рабочего класса — «Японской лиги пролетарских писателей» (*Nihon Proretaria Bungei Renmei*, также известной как *Proren* или *JPLAL*). Лига существовала в 1925–1926 годах, а в 1926–1927 году поменяла название, став «Лигой пролетарских деятелей искусств Японии» (*Nihon Proretaria Geijutsu Renmei*). Ее члены основывали новые объединения и переходили из одного союза в другой, пытаясь привести в соответствие собственные теорию и практику. Окамото Токи описывал этот процесс так: «Пролетарское искусство долгое

время находилось в центре анархистско-большевистского разногласий, однако анархистская фракция была исключена из „Лиги пролетарских деятелей искусств Японии“, и произошел окончательный поворот Лиги к марксизму. В 1927 году, после того как японское пролетарское искусство окончательно порвало с анархистами, оно впало в смуту сектарионизма под влиянием левых фракций. „Лига пролетарских деятелей искусств Японии“, оказавшаяся в водовороте теоретического диспута вокруг фукумотоизма, раскололась, и возникла новая организация — „Союз пролетарских и крестьянских деятелей искусств“ (Rōnō Geijutsuka Renmei). Затем в „Союзе пролетарских и крестьянских деятелей искусств“ разошлись социал-демократы и коммунисты, и появилось еще одно новое объединение — „Союз авангардных деятелей искусств“ (Zenei Geijutsuka Dōmei), и отделение изобразительных искусств „Союза пролетарских и крестьянских деятелей искусства“ полностью перешло в „Союз авангардных деятелей искусств“. Таким образом, литераторы входили в «Лигу пролетарских деятелей искусств Японии», «Союз пролетарских и крестьянских деятелей искусств» и «Союз авангардных деятелей искусств», а художники разделились между двумя направлениями: пролетарским и авангардным.

В свою очередь, «Японо-советское литературно-художественное общество», результат советских дипломатических усилий, было типичным для тех лет явлением. По мере налаживания связей между СССР и Японией — а налаживали их, как было сказано в предыдущей главе, посредством контактов в сфере культуры — в Японии стали возникать различные «общества дружбы с СССР». Стоит упомянуть «Общество русско-японской взаимопомощи» (Nichiro Sofukai, 1923), «Советско-японское общество» (ЯСО) (Nichiro Kyokai, 1926), «Японо-советское литературно-художественное общество» (Nichiro Geijutsu Kyokai, 1925). В июне 1931 года Японо-советское литературно-художественное общество было преобразовано в «Общество друзей СССР», которое, в свою очередь, разделилось на «Общество японо-советских культурных связей» (май 1932) и «Новое общество друзей СССР» (сентябрь 1932).

Выставки пролетарского искусства стали в Токио ежегодными и проводились до 1933 года, вторая прошла в декабре 1929-го. Окамото Токи отмечал значительный прогресс художников, особенно в пролетарской манге. Из живописных произведений он выделил картины «Восстанем!» Ёсихара Ёсихико, «Рабочие похороны» Ябэ Томоэ, «Бастующие атакуют завод» Окамото Токи, «16 апреля» Утихаси Кодзо, «Охрана» Итимура Миодзо, «Прощание» Оцуки Гэндзи, «Исикавадзима» Такэмото Дзюндзо, «Объявление забастовки» Кири Ивао, «Последняя демонстрация забастовки» Ёримото Сири. «Эти произведения — писал Окамото, — концентрируются на ключевой теме „перспективы победы пролетариата“, особо выделяя ее из всех существующих тем. По сравнению с произведениями, представленными на Первой выставке, эти находятся на более высокой ступени развития пролетарского реализма».

Выставка проходила в Осаке при поддержке газеты «Осака Майничи», а большая часть экспонентов была из Украинской ССР. В итоге из-за нескольких переносов даты открытия и срыва нормального процесса работы над выставкой сами организаторы ее оценивали как не слишком успешную. В протоколе совещания Отдела выставок ВОКС в феврале 1933 года отмечалось: «По японской выставке работа была организована неправильно. Имея условия японской выставки и тематический план, надо было передать общественным организациям и ведомствам установки для работы, созвав их для участия в работе. Во время работы над этой выставкой была ненормальная обстановка, тяжелая атмосфера, какой-то лихорадочный период... нам сказали: „Некогда совещаться. Когда пожар — некогда распределять силы“. Это было неправильно и результаты получились печальные». Здесь имелся в виду коммерческий неуспех и потребность экономить валюту. На этом же совещании прозвучали (из уст заведующего отделом выставок Моталина) фразы, в 1930-е ставшие лейтмотивом всей выставочной деятельности ВОКС: «Если советская власть строит социализм на те небольшие средства, которые имеет, то тем более Отдел Выставок должен укладываться в соответствующую смету... <...> В отношении содержания выставок необходимо преподносить ценный идеологический посыл... Выставки необходимо строить так, чтобы не

отделять идеологическую сторону от хозяйственной».

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Газета пишет об открытии выставки, и всё больше зрителей посещают выставку. Так в последнее время ежедневно число зрителей достигает в среднем 600 человек. Хотя вход на выставку бесплатен, но объем продажи буклетов выставки ценой в 30 сэн доходит до 60 йен в день, что с избытком обеспечивает их жизнь, и русские художники этим очень довольны. Добровольно им помогают, кроме хозяина компании „Хоси Сэйяку“ Хадзиме Хоси, работник редакции газеты „Токио Ничиничи“ Хирокичи Оотакэ, работник „Хоси Сэйяку“ Рюси Сэкигучи, футуристический художник Гё Фумон, студент медицинской школы Сьючиро Киносита, студент школы французского языка „Канда Атэнэ-франсэ“ Судзу Оонуки, а также русские художники Недашковский и Щербаков, которые порой посещают выставку. Помогаящие думают, что благополучная нынешняя ситуация продолжится недолго, поэтому желательно, пока взаимная симпатия не испортится, закончить выставку и пораньше возвратит художников на родину. Однако художники по окончании нынешней выставки хотят совершить экскурсию по Хаконэ и Никко, а потом устроить еще одну выставку — теперь уже в Осаке. Поэтому Оотакэ придется попросить помощи у корреспондента «Осака Майничи» Кацудзи Фусэ, который в ближайшие дни приедет в Токио. Срок работы выставки продлили с 26 по 29 число».*

Эрмитаж провалил миссию уже на первом этапе — ему не удалось ни купить, ни получить в дар работы советских художников. Во многом это произошло из-за исполнителей музейного задания: заместителя директора по просветчасти Пауля Ирбита и ученого секретаря музея Ивана Кислицына. Для художника Пауля Ирбита, о судьбе которого мы говорили ранее, работа в ленинградском Эрмитаже была лишь кратким эпизодом в карьере. Он, как и многие латышские художники, работавшие в СССР, гораздо больше связей в

художественной среде имел в Москве, новой советской столице. Недолго поработав в Эрмитаже, Ирбит переехал в Москву, где стал заведующим секцией ИЗО в латышском просветительном обществе Prometejs.

Работы японских живописцев активно задействовали в выставках: первая из них, приуроченная к V Конгрессу Профинтерна, прошла в августе 1930 года прямо в Зале революционного искусства ГМНЗИ — благодаря чему картины не пришлось ни перевозить, ни даже перешивать.

Надо отметить, что советскому зрителю приходилось верить экспертам на слово: у него практически не было возможности самостоятельно познакомиться с творчеством японских художников-модернистов. Редчайшим исключением стала выставка «Современное французское искусство» (сентябрь — ноябрь 1928), проходившая в московском Музее нового западного искусства. На ней можно было увидеть произведения двух японских художников — Фудзиты Цугухару и Коянаги Сэи. Оба они принадлежали к «парижской школе» — так обобщенно называют художников, в том числе иностранных, которые жили и работали в Париже в первой половине XX века.

Известно, что на сегодняшний день в собрании Музея Востока хранится пять больших полотен японских пролетарских художников: «Протест рабочих против надзора с пистолетом» (1930-е, 120 × 200 см) Ёритомо Сирина, две работы Суямы Кэйити — «За Родину» (1932, 113 × 95 см) и «Раненный в голову» (1930-е, 120 × 200 см), «Гнев (Обыск в крестьянском доме)» (1932, 130 × 190 см) Мицуко Араи и «Фотограф и дети» (1930-е, 134 × 165 см) Синкая Какуо. К сожалению, до сих пор не удалось проследить, были ли эти произведения среди некогда переданных в музей из «Всекохудожника» (и если да, то куда делись остальные девять); остается открытым и вопрос о том, как и при каких обстоятельствах работы японцев оказались в начале 1930-х во «Всекохудожнике».

Окончательный список работ на выставку был утвержден 4 марта 1927 года, а 24 марта они уже были отправлены в Токио. Пунин и Аркин, сопровождая 11 ящиков с экспонатами (137 живописных полотен и свыше 300 листов графики), выехали из Москвы во Владивосток. Первым местом проведения — как и планировалось изначально — стали залы в здании газеты «Асахи» в Токио. По прибытии на место выяснилось, что «по целому ряду технических причин открытие выставки могло состояться лишь 15 мая» и целый месяц стал для сопровождающих выставки «туристическим». Пунин писал, что пользуется этой возможностью, «принимая все приглашения», — и его впечатления от происходящего довольно противоречивы. С одной стороны: «Выставка, во всяком случае, имеет уже огромный идеологический успех. Почти не проходит дня, чтобы какая-либо из газет не писала по поводу этой выставки, или о нас, или вообще о русском искусстве. Нас приглашают, возят, показывают. Не без интереса слежу я за тем, как происходит из-за нас скрытая борьба двух враждующих художественных лагерей: тех, которые за старый мир и „против цивилизации“ (цитирую буквально), и тех, которые прониклись идеями Парижа и не хотят больше слышать о какемоно (японская картина). Так как подбор нашей выставки многосторонен, то, действительно, трудно решить — кто мы. <...> Выставка наша взята под весьма высокое покровительство — так что я даже не могу пересчитать всех званий тех титулованных особ, которые согласились быть членами комитета (вспомните „100 лет французской живописи“). Новый премьер также дал свое согласие быть президентом выставки. Как и полагается в таких случаях, мы уже не играем в этом никакой роли; политические и экономические колеса вертятся и мелют помимо нас, мелют и вертятся». И правда — издания по искусству «Центральное искусство» (Chūō Bijutsu), «Ателье» (Atorie), «Международная фотография» (Kokusai Shashin Jōhō), а целый ряд других газет и журналов подготовили к открытию обзоры. «Русские снова в моде!». С другой стороны, от художников Пунин чувствовал некоторую отчужденность: «Встретили нас хорошо, но не слишком; много низких поклонов и комплиментов, но, по существу, холодок столичных жителей. Только друзья Ябе — общество, подобное нашему левому Объединению, — интересуются по-настоящему. Они не

кажутся мне особенно интересными, т. к. в сознании их всё перепутано: Маяковский, революция, Америка, пролетарская культура, АХРР, Чехов, Достоевский, Пильняк, Вербицкая — все смешано в одну кучу и всё им интересно. Требуют при этом, чтобы их называли „товарищи“. Хлебникова не знают, и трудно было убедить их в том, что Маяковский — ученик и подражатель Хлебникова, а не наоборот».

Один из трех упомянутых Бубновой художников-модернистов, Накагава Кигэн, родился в префектуре Нагано и в конце 1910-х годов учился в Токийской школе изобразительных искусств на отделении западной живописи у Исии Хакутея и Масамунэ Токусабуро. В 1919 году он получил грант на два года на обучение за рубежом и уехал в Париж, где его наставниками стали Анри Матисс и Андре Лот. Накагава Кигэн продвигал в Японии новые стили, которые освоил за границей, в том числе фовизм. По возвращении в Японию он выставлялся вместе с объединением «Ника» (Nika-kai). В 1923 году вместе с несколькими другими художниками — в том числе Ябэ Томоэ и Окамото Токи, о которых в этой книге пойдет речь в связи с пролетарским искусством, и Кога Харуэ, он вышел из нее, и художники образовали собственную группу — Action. В 1924-м эта группа — вместе с группой MAVO и Объединением футуристов — вошла в состав Третьего подразделения сотрудничества в области пластического искусства, коротко — «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai). В 1922 году Накагава Кигэн опубликовал книгу «Пикассо и кубизм» («Pikaso to ritsutaiha»).

Один из трех упомянутых Бубновой художников-модернистов, Накагава Кигэн, родился в префектуре Нагано и в конце 1910-х годов учился в Токийской школе изобразительных искусств на отделении западной живописи у Исии Хакутея и Масамунэ Токусабуро. В 1919 году он получил грант на два года на обучение за рубежом и уехал в Париж, где его наставниками стали Анри Матисс и Андре Лот. Накагава Кигэн продвигал в Японии новые стили, которые освоил за границей, в том числе фовизм. По возвращении в Японию он выставлялся вместе с объединением «Ника» (Nika-kai). В 1923 году вместе с несколькими другими художниками — в том числе Ябэ Томоэ

и Окамото Токи, о которых в этой книге пойдет речь в связи с пролетарским искусством, и Кога Харуэ, он вышел из нее, и художники образовали собственную группу — Action. В 1924-м эта группа — вместе с группой MAVO и Объединением футуристов — вошла в состав Третьего подразделения сотрудничества в области пластического искусства, коротко — «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai). В 1922 году Накагава Кигэн опубликовал книгу «Пикассо и кубизм» («Pikaso to ritsutaiha»).

Одной из значимых фигур того времени был Василий Ерошенко, незрячий писатель и путешественник. Он прибыл из России в Токио в 1914 году и сразу стал участником нескольких групп, связанных с международной активностью и эсперанто — японских последователей религиозного движения бахаи, социалистического студенческого кружка Синдзинкай и группой вокруг пекарни Накамурая. С годами Ерошенко начал активнее общаться с японскими социалистами и анархистами и в мае 1921 был депортирован из Японии по подозрению в большевизме.

*Какая прекрасная королева.*

Следующий виток возможности обучения западной живописи был связан с поездками японских художников за границу, в крупные европейские центры мира искусства — Париж, Мюнхен, Лондон, Рим. Возвращаясь, японские художники-западники пытались объединяться и противостоять гонениям со стороны традиционалистов — так, в 1889 году, под неформальным лидерством живописца Асаи Тю возникло «Общество Мэйдзи» (Meiji bijustukai). Уже в год его основания состоялась первая, позже ставшая ежегодной выставка «Общества» в Токио, в парке Уэно. Именно благодаря этим выставкам живопись ёга получила свое отдельное название, противопоставляющее ее традиционной живописи — нихонга. Выставки «Общества Мейдзи» стали первой в истории Японии возможностью для широкой публики увидеть живопись западного стиля. Выставка 1890 года — вторая по счету — уже давала зрителю представление о значительной части европейского искусства. На ней

были показаны не только оригинальные произведения современных европейских художников — Милле, Руссо, Добиньи, Дега, — но и фотографии и гравюры работ старых мастеров: Рембрандта, Леонардо да Винчи, Ганса Гольбейна, Дюрера. А на шестой выставке «Общества», прошедшей в 1894 году, случился скандал с участием Куроды Сейки, художника, который сыграл огромную роль в развитии школы ега в Японии.

Летом 1919 года «отец русского футуризма», поэт и художник Давид Бурлюк, оказался — вместе со своей большой семьей — во Владивостоке. Со свойственной ему энергичностью он быстро наладил связи на новом месте — с членами литературно-художественного объединения «Творчество». Среди учредителей «Творчества» был давний, еще московский, знакомый Бурлюка, поэт и литератор Николай Асеев. Он описывал Бурлюка так: «Широченные жесткого сукна штаны, цветной жилет, одноглазка в недостающем глазу и — фигура фавна, столпа, отца русского футуризма, вращает в землю от неожиданной встречи <...> Он был похож на дрессированного рабочего слона в стеклянной торговле... давит, толкает, крушит и разрушает все полочки с художественными восторгами... Он устраивал выставки, издавал книги, гремел и громил мещан и пассаистов». Эту экстравагантную в своих проявлениях энергию Бурлюк во время жизни во Владивостоке направлял и на поиск возможности покинуть советскую Россию — художник хотел уехать в США. На этом пути Япония была для него интересным, но не конечным пунктом назначения.

Немного известно и о выставках Авагима Миганаджяна в октябре — ноябре 1926 года. Жизнь Авагима Миганаджяна, художника, выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества, до 1927 года была довольно размеренной и профессионально успешной (насколько это было возможно в годы революций и Гражданской войны). До революции 1917 в Москве у него была собственная школа-студия, он успешно развивал свой стиль, для которого был характерен интенсивный колорит, сказочно-экзотичные «восточные» сюжеты и стилистика персидской

миниатюры. «Тут все реально в его картинах, но в то же время и все фантастично, ибо ни таких пейзажей, ни костюмов, ни построек мы не найдем нигде на реальном Востоке», — писал о нем в монографии 1916 года Николай Лаврский. После революции Миганаджян некоторое время работал преподавателем художеств во ВХУТЕМАСе, был членом РАБИС и Центральной комиссии по улучшению быта ученых (ЦЕКУБУ). Помимо литературно-художественного кружка «Триада», он, так же как и Константин Костенко, входил в объединение московских и ленинградских художников «Жар-цвет» (1923–1929), участвовал в пяти выставках и был активным членом «Московского салона».

Предполагалось, что общая сумма продаж живописных произведений может составить 78 600, а графики — 16 486 рублей. Работы Петрова-Водкина оценивали в диапазоне до 1400 рублей, Машкова — до 1500, Альтмана до 1200, Фалька — до 1200 рублей. Рассчитывали и на определенные доходы от продаж билетов и каталогов: согласно предварительной смете, предполагалось, что входная плата принесет 10000 рублей, 2 250 рублей — продажа иллюстрированных каталогов и 750 рублей — неиллюстрированных. Кроме того, для продажи были напечатаны 25 открыток с репродукциями.

Начало XX столетия стало переломным моментом для японского искусства — в 1900 году на Всемирную выставку в Париже поехали как нихонга-, так и ёга-художники, значительное число которых учились у первого поколения японцев-«западников», получивших образование в Париже. Для них система европейского искусства — образование, институции, процесс обучения и работы — не была новой или чужой: многое они усвоили еще дома. Возвращаясь из Европы, они привозили с собой новейшие подходы и стили. В Японии начали публиковаться книги и журналы, в которых можно было узнать о постимпрессионизме или фовизме, а также внимательнее изучить работы старых мастеров — Ван Эйка, Дюрера, Рембрандта. Все это оказало значительное воздействие на японскую художественную практику. Необычные свойства новых для Японии материалов —

повышенная фактурность красочной поверхности, плотность, материальность масляной краски, богатство ее цветовых пигментов, видимость мазка — играли в эстетике ёга очень важную роль. Мазок становился своего рода инструментом, фиксирующим колебания артистического темперамента, а краска — впервые для японской живописи — выступала в роли «строительного материала» поверхности холста.

В годы активной работы японских пролетарских художественных организаций многие японские художники посещали СССР — это было одним из важных средств поддержания контакта. В ноябре 1925 года и в октябре 1926-го — марте 1927 года СССР посетил Томоэ Ябэ, в мае 1929-го и с февраля по март 1931 года — Кэндзо Кониси. В ноябре 1929 года художница Охба Рэйко приехала в Москву, где побывала на слете пионеров. Сохранились упоминания о том, что в июле 1930 года СССР должен был посетить член Японского общества революционных пролетарских художников — Тэрасима Тэйси (и, судя по его произведениям, этот визит состоялся).

Согласно статье художника Окамото Токи, опубликованной в упомянутом альбоме *Nihon puroretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto*, началом пролетарского изобразительного искусства в Японии можно считать выход первого номера «Народной газеты» (*Heimin Shinbun*) в ноябре 1903 года. Это антивоенное издание стало официальным печатным органом социалистического движения в Японии. На его страницах публиковались иллюстрации художников социалистов и художников — выходцев из рабочего класса. Вначале это были изображения философов и мыслителей, таких как Лассаль или Маркс, или перерисовки картин зарубежных авторов, но с началом Русско-японской войны, воспринятой как война за место Японии в мировом порядке, газета стала политизироваться, публикуя критические по отношению к действиям правительства материалы. Агитационные зарисовки художника Огавы Уэна «Последний бедный человек», «Десятки миллионов людей работают лишь на одного человека», «Богатство — украденная вещь» пользовались большой популярностью у читателей, так же как и антивоенные рисунки,

аудиторией которых были в первую очередь семьи призывников. Сюда же относится и первый политически мотивированный случай вмешательства японских властей в деятельность художников: в связи с этими иллюстрациями, а точнее в связи с «неуместностью таких рисунков в печати», газета получила от властей предупреждение. Однако вплоть до 1920-х годов художники в своих произведениях обращались к социальным темам лишь эпизодически — как, например, в случае Хаяси Сидзуэ, который представил на выставке общества «Ника» свое полотно «День освобождения от тюремного заключения Одзуки Сакаэ». В 1920-е годы первым выступлением левых сил стала выставка «Обсидиан» (Kokuuoten), организованная при поддержке японских социалистов. В 1921 году в Японии распространилось движение помощи жертвам голода в Поволжье: по инициативе около 40 пролетарских организаций было создано «Общество рабочих, равнодушных к проблеме голода в России», и в качестве одной из мер поддержки в декабре того же года была организована агитационно-пропагандистская «Выставка народного искусства». В то же время в качестве сотрудника только что созданного журнала «Сеятель» (Tane taku Hito) свою деятельность начал художник Янасэ Масаму.

Как художник, Курода привнес в японскую культуру богемный дух художественных мастерских старой Европы, закрепив новые форматы и практики. Как общественный деятель и руководитель — новые образовательные стандарты: в 1896 году он основал «Общество белой лошади» (Nakuba-kai), объединившее плэнеристов, а также способствовал тому, чтобы в 1898 году в Токийской школе изящных искусств (Tōkyō Bijutsu Gakkō), в то время — главной японской высшей художественной школы, было открыто отделение западной живописи.

Наряду с Германией и САСШ, страной, где революционное искусство также получило широкое развитие, является Япония. Бурный рост японского революционного искусства является свидетельством революционизирования рабочего класса и его растущего влияния на идеологию определенных трудовых кругов крестьянства и мелкой

буржуазии. Мы видим, как значительные кадры революционной интеллигенции становятся на позиции рабочего класса и ведут работу, полную политической насыщенности и воинствующей непримиримости.

Тогда же, в начале 1920-х годов, эсперантистское движение в СССР стало организованным: был создан «Союз эсперантистов советских стран» (СЭСС), задачей которого было «распространение и применение эсперанто среди трудящихся масс СССР и содействие идеалам советского строительства в мировом масштабе». Главными изданиями, созданными для укрепления международных связей советских эсперантистов в 1920-е годы, были журнал *Sennaciеса revuo* («Вненациональное обозрение») и газета *Sennaciulo* («Вненационалист»), выходившие в Лейпциге с 1921 и 1924 года соответственно. Их выпускала международная организация рабочих эсперантистов — Вненациональная всемирная ассоциация (*Sennaciеса asocio tutmonda, SAT*), учрежденная в августе 1921-го. На страницах периодики SAT печатались письма о социалистическом строительстве в СССР и классовой борьбе пролетариата в других странах, помещались адреса рабочих, желавших переписываться при помощи международного языка. При советских печатных изданиях стали работать бригады эсперкоров. Они обменивались корреспонденцией с иностранными рабочими: в 1923–1936 годах эту переписку публиковало около 80 крупных газет. В то время группы эсперантистов при редакциях периодических изданий — у них было собственное название «пролетарские эсперанто-корреспонденты» (*Proleta esperanto-korespondado, PEK*) — существовали не только в Советском Союзе, но и во многих государствах с развитым эсперанто-движением, например в Бельгии, Болгарии, Германии, Китае, Франции, Японии.

*Виктор Н. Хальмов, 33 года и одно другое лицо*

Выставки к XV годовщине Октября проходили не только в ГМНЗИ, но и, например, в Государственном музее восточных культур (ГМВК) — на эту выставку Музей нового западного искусства выдал «1 картину японского художника Ушихаси и 2 японских плаката».

Возникает закономерный вопрос: почему работы японских художников со Второй пролетарской выставки изначально попали в Музей нового западного искусства, а не в Музей восточных культур?

В 1937 году Бубновы были арестованы по ложному обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации, а затем расстреляны.

Один из трех упомянутых Бубновой художников-модернистов, Накагава Кигэн, родился в префектуре Нагано и в конце 1910-х годов учился в Токийской школе изобразительных искусств на отделении западной живописи у Исии Хакутея и Масамунэ Токусабура. В 1919 году он получил грант на два года на обучение за рубежом и уехал в Париж, где его наставниками стали Анри Матисс и Андре Лот. Накагава Кигэн продвигал в Японии новые стили, которые освоил за границей, в том числе фовизм. По возвращении в Японию он выставлялся вместе с объединением «Ника» (Nika-kai). В 1923 году вместе с несколькими другими художниками — в том числе Ябэ Томоэ и Окамото Токи, о которых в этой книге пойдет речь в связи с пролетарским искусством, и Кога Харуэ, он вышел из нее, и художники образовали собственную группу — Action. В 1924-м эта группа — вместе с группой MAVO и Объединением футуристов — вошла в состав Третьего подразделения сотрудничества в области пластического искусства, коротко — «Санка» (Sanka Zōkei Bijutsu Kyōkai). В 1922 году Накагава Кигэн опубликовал книгу «Пикассо и кубизм» («Pikaso to ritsutaiha»).

Одной из значимых фигур того времени был Василий Ерошенко, незрячий писатель и путешественник. Он прибыл из России в Токио в 1914 году и сразу стал участником нескольких групп, связанных с международной активностью и эсперанто — японских последователей религиозного движения бахаи, социалистического студенческого кружка Синдзинкай и группой вокруг пекарни Накамурая. С годами Ерошенко начал активнее общаться с японскими социалистами и анархистами и в мае 1921 был депортирован из Японии по подозрению в большевизме.

В организации выставок зарубежных художников в СССР немаловажную роль играли и горизонтальные профессиональные связи. Это могли быть частные лица, например режиссер Сергей Эйзенштейн, публицист Михаил Кольцов, писатели Илья Эренбург и Сергей Третьяков: каждый из них владел несколькими иностранными языками и поддерживал обширные связи с зарубежными коллегами и друзьями<sup>11</sup>. А могли профессиональные коллективы — например, Государственного музея нового западного искусства или объединения «Всекохудожник»[32]. Сюда же относится и творческое профессиональное объединение Международное бюро революционных художников (МБРХ).

Почти в самом начале пребывания Акиты в Москве его пригласили посетить радиостанцию, и этот визит произвел на писателя огромное впечатление: он пришел в восторг от технологий связи, доступных в ССР. Радио и телеграф позволяли преодолевать границы и расстояния и поэтому — создавать необыкновенную близость между людьми. Акита три раза выходил в советский радиоэфир на эсперанто — получить эту возможность ему помог ведущий радиопередач и преподаватель эсперанто Виктор Жаворонков. Акита описывал свою первую передачу следующим образом: «Когда мы впервые вышли в эфир [на эсперанто], сразу же последовал отклик из Австрии и Скандинавии. Они прислали нам подробные комментарии, которые нас очень обрадовали. Например, они откровенно критиковали нашу манеру говорить, произношение, того, когда делать паузы, и даже по поводу наших рассуждений. И это при том, что нам они были совершенно незнакомы, мы не видели их лиц, не знали, чем они занимаются или сколько им лет. Общаться мы могли только с помощью этого нового устройства». Акиту восхитило в этом опыте то, как легко, общаясь на эсперанто, можно было устанавливать непосредственный живой контакт, вести разговор с интернациональным пролетарским сообществом. Кроме того, участвуя в Конгрессе Друзей СССР (ноябрь 1927), Акита активно использовал эсперанто на неформальных встречах и в личном общении, что позволило ему ближе познакомиться со многими людьми, в том числе и из СССР. Однако в Японии, как и в советской России, потенциал эсперанто так и не был

реализован: с 1930-х годов пролетарским эсперанто-группам в Японии становилось всё труднее функционировать из-за государственной цензуры и гонений, и к 1934 году, после запрета левых объединений, их деятельность была полностью прекращена.

Нельзя сказать, что организация таких визитов давалась легко: в Российском архиве литературы и искусства сохранилась интересная переписка МБРХ с художниками Ф. Такея и Т. Тории — они хотели поступить учиться в Полиграфический институт как вольнослушатели. Если в первом письме они сообщают, что намерены изучать пролетарское искусство и укреплять дружеские связи с советскими художниками, в последующих письмах ставки повышаются: они пишут, что готовы спать не только на одной кровати, но даже на полу, если придется. Не известно, удалось ли Ф. Такее и Т. Тории достигнуть какого-либо результата, но известно, что это была одна из последних попыток японских художников посетить СССР.

По меркам ВОКС выставка тем не менее стала провальной, прежде всего с финансовой точки зрения. Из переписки со Спальвиным следует, что во многом в этом винили именно его: «Что касается „материального провала“, мы не собирались взвалить вину на вас, т. к. во многом виноват финансовый кризис Японии. Но договор с „Асахи“ был заключен с вами неудачно. Как показывает выставка в Нагоя, в организации которой вы не принимали участие, там посещаемость была выше, чем в Осаке, и материальный эффект значительнее. Ваше собственное признание, что Асахи потерпело убытку всего 160 иен, указывает на то, что Асахи заплатило мало за колоссальную рекламу, которую мы ей делали выставкой. Вы не сумели настоять на печатании альбома, когда частные торговцы нашли возможным пойти на риск их издать».

Музей искусств Востока был основан в 1918 году и вплоть до 1929 года не имел собственного постоянного помещения. В течение девяти лет он постоянно переезжал: сначала располагался в комнатах Государственного исторического музея, затем в помещениях Центрального музея народоведения и в Цветковской галерее на

Кропоткинской набережной. В 1929 году музею наконец выделили здание — бывшую церковь Илии Пророка на Воронцовом поле. До этого времени музей постоянно боролся за свое существование, балансируя на грани закрытия и отстаивая целостность своей коллекции. В марте 1930 года директор музея Ян Лидак писал в докладе о работе музея в предыдущие годы: «При царизме не было не только единого восточного Музея, но не было и восточных отделов в Музеях, т. к. по отношению к памятникам Востока в музейном деле господствовала та же тенденция, как и в политике по отношению к восточным странам, а именно „колониальная“ тенденция. За Востоком не признавали права на самостоятельное существование, он должен был служить лишь подсобным, побочным материалом при другом — русском или западном. ГМВК... постоянно встречал сопротивление со стороны других музеев, игравших на старом традиционном отношении к Востоку при передаче ему восточных вещей. В 1923–1925 году ГМВК даже подвергся форменной травле со стороны „спецов“ Музейного отдела Главнауки Машковцева и Григорова и некоторых музеев, стремившиеся его уничтожить и поделить между собой его коллекции. Только вмешательство Главнауки, НКВД, НАВ, ГАИМК и других учреждений спасло Музей от разорения. <...> Тем не менее при всяком удобном случае некоторые музеи стремятся выхватить коллекции из ГМВК (например, Музей народоведения, получивший из Музея в 1924 году на выставку 24 ковра, отказывается их вернуть)». Весь 1930 год ушел на переоборудование здания церкви под нужды музея. Только осенью 1930-го началась плановая подготовка выставок — музей перестроил свою работу, отбросив «старый археологический уклон» и целиком перевел работу «в плоскость изучения нового национального искусства и борьбы за него...». Перемещение фондов в новое здание также требовало много времени. Когда полотна Окамото, Ёсихары, Куроды и Усихаси прибыли в Москву, Музей восточных культур был не в состоянии их принять — и они были переданы в Музей нового западного искусства.

Социально-политические трансформации России после революций 1917 года, Гражданская война и появление в 1922 году нового государства — Союза Советских Социалистических Республик[28] —

неизбежно привели к необходимости заново выстраивать отношения со всеми странами мира. На официальном уровне важным было международно-правовое признание — сначала РСФСР, а затем и СССР. Первым РСФСР признал Афганистан — в 1919 году. Дипломатические отношения с Германией у РСФСР возникли в 1922-м, и к тому моменту новое государство признавали лишь 10 стран в мире. В отношении СССР процесс происходил так же медленно: Великобритания и Франция признали СССР в 1924-м, Япония и СССР подписали конвенцию об основных принципах взаимоотношений в 1925-м[29], а соглашение о дипломатических отношениях с США было подписано лишь в 1933 году.

*Художник остался доволен и тем, как прошла его выставка, публикациями, которые о ней вышли[45]. Политическая важность поддержания хороших отношений с Амелиным была тем выше, что часть его работ носила антифашистский характер, а антифашизм был публично декларируемой официальной советской политикой. Именно так — как «виднейшего антифашистского художника Швеции» его описывают в официальной корреспонденции (например, в ходатайствах о покупке его картин в Комитет по делам искусств при СНК СССР) и в газетных публикациях. При этом вопрос о закупке картин Амелина назывался «решением, имеющим крупное политическое значение»<sup>34</sup>.*

В феврале к процессу отбора произведений на выставку официально присоединились японский пролетарский художник, представитель Японо-советского литературно-художественного общества Ябэ Томоэ и японский журналист Курода. На практике их роль заключалась скорее в информационной поддержке выставки, чем в реальном выборе картин. Кроме того, в дальнейшем Ябэ выступал в качестве одного из сопровождающих выставки и переводчика.

Согласно статье художника Окамото Токи, опубликованной в упомянутом альбоме *Nihon proretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto*, началом пролетарского изобразительного искусства в

Японии можно считать выход первого номера «Народной газеты» (Heimin Shinbun) в ноябре 1903 года. Это антивоенное издание стало официальным печатным органом социалистического движения в Японии. На его страницах публиковались иллюстрации художников социалистов и художников — выходцев из рабочего класса. Вначале это были изображения философов и мыслителей, таких как Лассаль или Маркс, или перерисовки картин зарубежных авторов, но с началом Русско-японской войны, воспринятой как война за место Японии в мировом порядке, газета стала политизироваться, публикуя критические по отношению к действиям правительства материалы. Агитационные зарисовки художника Огавы Усэна «Последний бедный человек», «Десятки миллионов людей работают лишь на одного человека», «Богатство — украденная вещь» пользовались большой популярностью у читателей, так же как и антивоенные рисунки, аудиторией которых были в первую очередь семьи призывников. Сюда же относится и первый политически мотивированный случай вмешательства японских властей в деятельность художников: в связи с этими иллюстрациями, а точнее в связи с «неуместностью таких рисунков в печати», газета получила от властей предупреждение. Однако вплоть до 1920-х годов художники в своих произведениях обращались к социальным темам лишь эпизодически — как, например, в случае Хаяси Сидзуэ, который представил на выставке общества «Ника» свое полотно «День освобождения от тюремного заключения Одзуки Сакаэ». В 1920-е годы первым выступлением левых сил стала выставка «Обсидиан» (Kokuuyoten), организованная при поддержке японских социалистов. В 1921 году в Японии распространилось движение помощи жертвам голода в Поволжье: по инициативе около 40 пролетарских организаций было создано «Общество рабочих, равнодушных к проблеме голода в России», и в качестве одной из мер поддержки в декабре того же года была организована агитационно-пропагандистская «Выставка народного искусства». В то же время в качестве сотрудника только что созданного журнала «Сеятель» (Tane taku Hito) свою деятельность начал художник Янасэ Масаму.

В результате переговоров самой первой в «Комнате современного

искусства» была организована «Выставка революционных голландских художников» (октябрь 1932 — май 1933). Руководство Сектора западноевропейского искусства рассматривало проведение выставки работ из Нидерландов как начало важного этапа работы, но в то же время как полумеру: «...задача включения в состав собрания Эрмитажа современного искусства и, в частности, современного пролетарского искусства является одной из самых актуальных задач, стоящих перед сектором в ближайшие годы, на которую должно быть обращено самое серьезное внимание. Устройство отдельных выставок, показывающих материал отрывочно, в случайной последовательности, является только частичным разрешением этой задачи создания постоянной экспозиции, при наличии которой подобные выставки представляли бы в то же время значительно больший интерес. Исходя из того, что обмен художественными произведениями является единственным путем для создания этого отдела в Эрмитаже, необходимо привлечь к этому делу внимание широких общественных кругов и в первую очередь художественных организаций». Несмотря на громкие заявления, постоянная экспозиция современного искусства в Эрмитаже в том виде, как ее задумывали изначально, — состоящей из работ пролетарских художников, — не была создана ни в 1930-е годы, ни позднее. Выставки современного искусства также недолго оставались в планах работы Государственного Эрмитажа: в 1940 году «Комната современного искусства» навсегда прекратила свое существование.

«Первая объединенная выставка работ латышских художников СССР» в 1937 году проведена не была, но прошла выставка Вильгельма Якуба — ее совместно с Prometejs организовала Иностранная секция МОССХ[40]. А в декабре 1937 года начались аресты латышских художников — часть одной из волн репрессий в отношении национальных меньшинств СССР. Подобные операции позиционировались как борьба с «внешним врагом» — именно поэтому первыми их жертвами стали представители наций из граничивших с СССР «буржуазно-фашистских» государств: немцы, поляки, латыши. Среди арестованных в 1937 были Андерсон и Ирбит, заведующий секцией ИЗО Prometejs. В ночь с 16 на 17 января

1938 года арестовали Калныня, Древина, Вейдемана, Ринкуса, Якуба, Клуциса. Позднее в январе были арестованы Берзин, Грикис, Раценайс. Густав, Гринвальда и Мейкула арестовали в ночь с 29 на 30 января 1938-го25. Всем им было предъявлено обвинение в принадлежности к контрреволюционной фашистской террористической организации, существовавшей при Prometejs[41].

Следующим из художников Советской России, работы которого увидела японская аудитория, был пейзажист Константин Костенко: выставка его работ прошла в Японии в 1925 году. К сожалению, про нее известно очень мало — только сам факт ее проведения. Интересно, что на тот момент Костенко еще совсем недавно, в 1922 году, переехал в Петроград-Ленинград, но уже стал сотрудником Русского музея, где в итоге проработал более тридцати лет (1923–1955). В это время он тяготел к стилю объединения московских и ленинградских художников «Жар-цвет», выдвигавших принцип «композиционного реализма на основе художественного мастерства». Как экспонент международных проектов он был на хорошем счету — известно, что в 1920-е годы Костенко неоднократно становился участником выставок советского искусства за рубежом, например выставки русского искусства в США (1924–1925), международной выставки художественной промышленности и декоративных искусств в Монце и Милане (1927), выставок советского искусства в Токио, Осаке, Нагое (1927), выставки «Графика и книжное искусство в СССР» в Амстердаме (1929).

Среди художников, которых Prometejs активно поддерживал, был уроженец Риги Вольдемар Андерсон. Он не успел получить художественного образования в своем родном городе, поскольку в 1914 году был призван на военную службу. С декабря 1917 года он служил в Петрограде, в составе сводной роты латышских стрелковых полков, охранявшей здание Смольного института, где размещалось первое советское правительство. Параллельно с военной службой он учился в школе «Всероссийского общества поощрения художеств». После переезда советского правительства в Москву в марте 1918 года латышские стрелки, включая Андерсона, были расквартированы в Кремле. Там он и несколько других художников из части организовали

выставку своих работ. В результате этой выставки троих из них — Карла Вейдемана, Карла Иогансона и Вольдемара Андерсона — направили на обучение в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (Вторые государственные свободные художественные мастерские)[36]. В 1919–1921 годах Андерсон учился во ВХУТЕМАСе под руководством Константина Коровина. В 1925 он стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР)[37] и начал преподавать во ВХУТЕМАСе, принимая участие во всех выставках АХРР и во всесоюзных смотрах, таких как «10 лет РККА» (1928), «15 лет советского искусства» и «15 лет РККА» (обе — 1933). Конец 1920-х — первая половина 1930-х для него прошли в многочисленных творческих командировках: он побывал в Узбекистане, в немецком Поволжье, на Урале и в Казахстане[38]. В 1936 году Московский областной союз советских художников и Prometejs организовали персональную выставку Андерсона. На ней были представлены 62 полотна, созданных на протяжении всей творческой жизни художника — с 1919 по 1936 год. Экспозиция отражала эволюцию стиля художника и тематическое разнообразие его работ, которые, как отмечал в тексте к выставке В. Лобанов, «ставят художника в число активных мастеров сегодняшнего изофронта, идущего под знаменем социалистического реализма»<sup>23</sup>.

Фумон Гё, основатель и глава общества японских футуристов «Ассоциация футуристического искусства» (Miraiha Bijutsu Kyōkai) (1920), как и сама Ассоциация действительно взяли на себя значительную часть работы по организации выставки, включая обеспечение ее ежедневного функционирования, продажу буклетов и самих работ. И если с Фумоном Гё Бурлюка связывали скорее официальные отношения, то с Киноситой Сьючиро (которого упоминают как студента медицинской школы) он действительно сблизился, позднее они стали соавторами издания «Что такое футуризм? Отвечаю» (Miraiha towa? Kotaeru), представлявшего собой публикацию их публичной беседы на эту тему.

*Баски из Бильбао играли в футбол в Москве и, когда матч начался над полем, вдруг появилась целая масса самолетов, с*

*которых сбрасывали красные розы и другие цветы. Баски были удивлены и тронуты, потому что они привыкли, что у них на родине с аэропланов сбрасывают совершенно другие вещи. Это была захватывающее зрелище, и как только у меня будет время, я постараюсь его воспроизвести в красках[44].*

Позднее произведения из собрания ГМНЗИ стали показывать и на больших сборных «интернациональных» выставках, таких как, например, «Революционное искусство в странах Запада», приуроченная к пятнадцатой годовщине Октябрьской революции и проходившая в залах ГМНЗИ в ноябре 1932-го — феврале 1933-го. Организаторам не удалось получить для нее новые произведения из Японии «в силу общих политических условий, сделавших невозможным приезд делегатов в Москву и своевременную присылку работ на выставку». В обзоре экспозиции отмечалось: «[выставка] чрезвычайно слабо отражает то мощное революционное движение в области искусства, которое сейчас растет в Японии. О массовости этого движения дают представление лишь выставленные открытки. Что же касается живописного материала, то здесь представлены художники Окамото, Курода и Йошивара». Изначально планировалось, что Япония на этой выставке будет представлена «по линии МБРХ»: известно, что художники японской секции были готовы выслать двадцать своих работ — в списке упомянуты имена Ябэ Томоз, Хасиуры Ясуо, Ханэды Исиро, Мацуямы Фумио, Обы Рэйко, Ёсивары Ёсихико, Оцуки Гэндзи, Окамото Токи, Суямы Кэйси, Такамори Кацуо, Тэрасимы Тэйси, Тсурумари Акико, Ямаками Какити, Ёримото Сирина, Уэно Тацуо, Ивамацу Дзюна, а также произведения рабочих (2) и выпускные работы студентов токийской школы пролетарского изобразительного искусства (2). После того как работы не прибыли на выставку, еще некоторое время их предполагали сделать «материалом для самостоятельного показа», но эта идея тоже не воплотилась.

В отличие от Окамото Токи, восхищенного массовостью выставки, Оцуки Гэндзи видел необходимость — для всех представленных авторов и объединений — работать интенсивнее: «По отношению к

общему числу всех выставленных вещей число произведений, в которых субъективное содержание удовлетворяет объективному положению вещей, сравнительно невелико. Поэтому общее боевое единство очень слабо. Группа „Дзюкэй“, отбросив прежние отвлеченные поиски стиля, примкнула к борьбе пролетариата и начала творить новый художественный стиль, вытекающий из обретенного ею здесь реального содержания, однако в ней еще остались пережитки специально художественного догматизма, которые следовало бы устранить. Что касается группы „Напп“, то ее прежняя узкая дорога расширилась в путь стремительного развития. Пролетарское искусство возложило на плечи немногих художников крайне серьезную задачу. Создать подлинно художественное произведение может только тот, у кого есть понимание полнокровной реальной действительности, и кто вступил на путь творчества и самокритики. Кто же этого лишен, тот впадает в казенщину и отвлеченность».

Эсперанто, созданный Людвигом Заменгофом в 1880-х, изначально назывался *Lingvo internacia*, что в переводе означает «Международный язык». К 1940-м годам он успел завоевать признание многих выдающихся людей по всему миру: о нем с энтузиазмом писали Лев Толстой, Максим Горький, Анри Барбюс, Константин Циолковский и Джон Бернал. В начале XX века на эсперанто выходили десятки периодических изданий (в дореволюционной России их насчитывалось около 40), оригинальная и переводная литература и радиопередачи.

В итоге проблема качества работ все же была решена — благодаря назначению комиссаром выставки Николая Пунина, выдающегося искусствоведа, крупнейшего специалиста по современному искусству того времени. По словам самого Пунина, на выставке, не имевшей изначально никакого плана, общее количество объектов и имен художников уменьшилось за счет повышения избирательности: «Переделал всю выставку; удалось настроить Луначарского — председатель жюри — и 110 холстов АХРР'а были выброшены». В списке экспонентов осталось около 70 художников: Серебрякова, Грабарь, Кустодиев, Фаворский, Герасимов, Архипов, Фальк, Удальцова, Бебутова, Петров-Водкин, Тышлер — громкие имена,

блестящие произведения.

С 1930 года ГМНЗИ начал активно работать со своими подшефными предприятиями: организовывал выездные выставки в клубе завода «Каучук», типографии «Искра революции», 2-й Полиграфической школе. Так, первой «выездной» экспозицией для японской пролетарской живописи стала выставка «Классовая борьба на Западе и строительство СССР» в мае 1931 года в клубе завода «Каучук».

Время ёга — это периоды Мэйдзи (1868–1912), Тайсё (1912–1926) и ранний период Сёва (1926–1945). Начиная с XVII века и вплоть до второй половины века XIX, то есть весь период Эдо (1615–1868), Япония была закрытой страной, огражденной собственным правительством от внешнего влияния. Вся информация, которую можно было получить о Западе, сводилась к немногочисленным голландским, китайским и корейским книгам и предметам обихода, которые попадали в Японию через Нагасаки — город-порт на острове Кюсю. Вплоть до 1868 года для Японии Нагасаки был единственным окном во внешний мир. А единственной возможностью для художников того времени познакомиться с элементами западных художественных техник были книги — такие, как «Экономический словарь» Ноэля Шомеля (1725).

Общий поворот к реализму стал очевиден на «Первой выставке пролетарского искусства», которая прошла в ноябре — декабре 1928 года в Художественном музее префектуры Токио. 182 художника, участники левых художественных организаций, таких как «Лига деятелей рабоче-крестьянского искусства» (Rōnō Geijutsurenmei), «Союз массового искусства» (Taishū Jidai-sha), «Всеяпонская лига пролетарского искусства» (Zennihon Puroretaria Geijutsurenmei (Nappu)) и «Ассоциация деятель искусства Дзोकэй» (Zokei Bijutsu-ka Kyōkai), представили на выставку 321 работу. Как писал Окамото Токи: «Эта выставка произвела эффект разорвавшейся бомбы, открывающей новую эпоху в истории художественного движения нашей страны». Он подчеркивал, что именно на этой выставке наметились основные

тенденции развития пролетарского искусства — «изображение здоровья», «реализм» и «пролетарские темы» — и явственно проявились черты, от которых следовало избавляться: «формализм, академизм, романтизм». Среди отмеченных Окамото работ — «Домой с работы» Ябэ Томоэ, «Собрание на работе» Ёримото Сиirin, «Портрет Курахара Корэхито с газетой „Правда“» Нагаты Иссю, «Пикет» Кибэ Масаюки, «Изображения демонстраций» Оцуки Гэндзи.

*Вышеназванные лица, как уже сообщалось, проводят выставку в здании „Хоси Сэйяку“. Художники японского футуризма Сейдзи Того по адресу: Токийская область, Эбарегун, Камата 447, и Суючиро Яманака по адресу: район Янака, нака-нэгиси 16, от имени Футуристического общества художественной революции обратились с предложением содействия в организации выставки, но член организационной комиссии выставки Хирокичи Оотакэ отказал им в помощи ввиду их сомнительной честности. Тогда они предложили устроить приветственный ужин и назначили время в ресторане европейского типа „Коносу“ на улице Минамидэнматё Кёбаси. Однако они не только не приехали в ресторан, но и не появились в зале выставки и не дали связаться. Помощь предложили и другой футурист (Гё Фумон по псевдониму) по адресу: 46 Комагомэ-Сэндаги-тё района Хонго, в доме Тоичи Киносита, и его четыре товарища. Они организовали где-то в сентябре „Футуристическое художественное общество“ и, узнав в газете об открытии выставки Пальмова и др., обратились к организаторам выставки. С разрешения последних они по очереди ежедневно приезжают в выставочный зал и занимаются приемными и другими делами.*

В Париж Фудзита (или Леонард Фужита — на французский манер) прибыл в 1913-м, через три года после окончания Токийской школы изящных искусств. Первые годы во Франции стали для него временем поиска собственного стиля, очарования европейским кубизмом и футуризмом. Первое время он работал в акварели, а его холсты были

представлены на Осеннем салоне лишь шесть лет спустя, в 1919 году. К началу 1920-х сформировался круг главных сюжетов Фудзиты: кошки, дети, автопортреты и обнаженные женщины. Благодаря узнаваемой линейной стилистике и светлому колориту, его работы неизменно привлекали внимание. В 1923 году он уже был одним из самых известных художников Парижа и вошел в состав жюри Осеннего салона. Описывая выставки 1922–1923 года в очерке «Осенний салон», Владимир Маяковский отметил, что произведения Фудзиты привели публику в большое возбуждение. Об одной из его работ он писал: «Это номер 870, картина художника японца Фужита — „Ню“. Разлѣгшаяся дама. Руки заложены за голову. Голая. У дамы открытые настѣжь подмышки. На подмышке волосики. Они-то и привлекают внимание. Волосики сделаны с потрясающей добросовестностью. Не каким-нибудь общим мазком, а каждый в отдельности. Прямо хоть сдавай их на учѣт в Центроцетину по квитанции. Ни один не пропадѣт — считанные».

Выставку посещали около 500 человек в день, и не последнюю роль в этом сыграло личное присутствие Пунина, ее комиссара, — его выступления были невероятно популярны. Аркин не слишком преувеличивал, когда писал: «Весна и лето этого года могут быть названы настоящим „русским сезоном“ в главнейших городах Японии. Советское искусство — в центре внимания японской общественности и художественных кругов». Но в то же время эти слова справедливы скорей для Токио. Пунин в своей статье об итогах этого проекта отмечал: «Выставка в Осаке протекала тихо, без особенной рекламы и без торжеств. Наступал период дождей (нюбай), влага насыщала все и проникала всюду; трудно было ходить и дышать. Начался летний разъезд». И еще: «Трудно говорить об успехе выставки в Нагойе; за пять дней ее посетило около 3.000 человек, но ярлыки с обозначением авторов и названий были приклеены прямо на стекла поверх рисунков, и так висели всё время выставки, несмотря на мои протесты. Это обстоятельство не мешало, очевидно, нагойцам оценить русское искусство». Кроме того, в пику Аркину, сообщавшему, что «успех выставки колоссальный. Все газеты и иллюстрированные журналы были заполнены репродукциями наших картин и статьями,

отмечающими жизнерадостный и бодрый характер наших художников», сам Пунин признавался, что он до конца так и не понял, какое же впечатление она произвела на японцев, однако отмечал, что молодые художники были разочарованы, поскольку произведения «революционного футуризма и кубизма» почти не были представлены в экспозиции. В то же время, писал Пунин, «один наш друг-японец выдал нам тайну этой встречи двух искусств, сказав: через год выставок японских художников нельзя будет узнать: они будут полны подражаний русскому искусству. Этому нельзя верить и, вместе с тем, этому невозможно не поверить».

Одним из направлений работы, дававших выход на широкую аудиторию, были международные выставки, организацией которых с 1925 года в ВОКС занималось особое Выставочное бюро. В его задачи входило обеспечение участия советских художников в международных выставках и организация советских выставок за рубежом. Тематику выставок необходимо было согласовывать с Комиссариатом иностранных дел, но состав экспозиции находился под контролем Бюро. Презентация советских научных, культурных и художественных достижений была важной частью программы «обучения иностранцев» тому, как следует воспринимать советскую действительность[31]. Экспонаты подбирались в соответствии с «основной установкой производственного плана художественного сектора ВОКС»: главной задачей любой экспозиции была «пропаганда и популяризация за рубежом основных достижений социалистического строительства через образы искусства». В присутствии представителей ОГПУ и агитотдела ЦК РКП(б) проходил предварительный просмотр выставок, в результате которого их допускали или не допускали к показу.

Изначально Курода отправился в Европу изучать юриспруденцию, а художником стал, можно сказать, случайно: в Париже ему повезло встретиться с соотечественниками и попасть в художественную среду. Он никогда не учился изобразительному искусству в Японии, поэтому не был связан с традицией нихонга и как живописец полностью сформировался в европейской академической системе образования: в программу его обучения входили рисунок гипсовых бюстов углем,

копирование в Лувре, рисунок обнаженной модели, живопись маслом. В 1891 году Курода представил свою работу на выставку Салона французских художников, а в 1893-м — на выставку Салона Национального общества изящных искусств.

Среди художников, которых Prometejs активно поддерживал, был уроженец Риги Вольдемар Андерсон. Он не успел получить художественного образования в своем родном городе, поскольку в 1914 году был призван на военную службу. С декабря 1917 года он служил в Петрограде, в составе сводной роты латышских стрелковых полков, охранявшей здание Смольного института, где размещалось первое советское правительство. Параллельно с военной службой он учился в школе «Всероссийского общества поощрения художеств». После переезда советского правительства в Москву в марте 1918 года латышские стрелки, включая Андерсона, были расквартированы в Кремле. Там он и несколько других художников из части организовали выставку своих работ. В результате этой выставки троих из них — Карла Вейдемана, Карла Иогансона и Вольдемара Андерсона — направили на обучение в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (Вторые государственные свободные художественные мастерские)[36]. В 1919–1921 годах Андерсон учился во ВХУТЕМАСе под руководством Константина Коровина. В 1925 он стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР)[37] и начал преподавать во ВХУТЕМАСе, принимая участие во всех выставках АХРР и во всесоюзных смотрах, таких как «10 лет РККА» (1928), «15 лет советского искусства» и «15 лет РККА» (обе — 1933). Конец 1920-х — первая половина 1930-х для него прошли в многочисленных творческих командировках: он побывал в Узбекистане, в немецком Поволжье, на Урале и в Казахстане[38]. В 1936 году Московский областной союз советских художников и Prometejs организовали персональную выставку Андерсона. На ней были представлены 62 полотна, созданных на протяжении всей творческой жизни художника — с 1919 по 1936 год. Экспозиция отражала эволюцию стиля художника и тематическое разнообразие его работ, которые, как отмечал в тексте к выставке В. Лобанов, «ставят художника в число активных мастеров сегодняшнего изофронта, идущего под знаменем

социалистического реализма»<sup>23</sup>.

«Первая объединенная выставка работ латышских художников СССР» в 1937 году проведена не была, но прошла выставка Вильгельма Якуба — ее совместно с Prometejs организовала Иностранная секция МОССХ[40]. А в декабре 1937 года начались аресты латышских художников — часть одной из волн репрессий в отношении национальных меньшинств СССР. Подобные операции позиционировались как борьба с «внешним врагом» — именно поэтому первыми их жертвами стали представители наций из граничивших с СССР «буржуазно-фашистских» государств: немцы, поляки, латыши. Среди арестованных в 1937 были Андерсон и Ирбит, заведующий секцией ИЗО Prometejs. В ночь с 16 на 17 января 1938 года арестовали Калныня, Древина, Вейдемана, Ринкуса, Якуба, Клуциса. Позднее в январе были арестованы Берзин, Грикис, Раценайс. Густав, Гринвальда и Мейкула арестовали в ночь с 29 на 30 января 1938-го<sup>25</sup>. Всем им было предъявлено обвинение в принадлежности к контрреволюционной фашистской террористической организации, существовавшей при Prometejs[41].

Согласно статье художника Окамото Токи, опубликованной в упомянутом альбоме *Nihon proretaria bijutsu-shû. Albumo de japana proleta arto*, началом пролетарского изобразительного искусства в Японии можно считать выход первого номера «Народной газеты» (*Heimin Shinbun*) в ноябре 1903 года. Это антивоенное издание стало официальным печатным органом социалистического движения в Японии. На его страницах публиковались иллюстрации художников социалистов и художников — выходцев из рабочего класса. Вначале это были изображения философов и мыслителей, таких как Лассаль или Маркс, или перерисовки картин зарубежных авторов, но с началом Русско-японской войны, воспринятой как война за место Японии в мировом порядке, газета стала политизироваться, публикуя критические по отношению к действиям правительства материалы. Агитационные зарисовки художника Огавы Усэна «Последний бедный человек», «Десятки миллионов людей работают лишь на одного человека», «Богатство — украденная вещь» пользовались большой

популярностью у читателей, так же как и антивоенные рисунки, аудиторией которых были в первую очередь семьи призывников. Сюда же относится и первый политически мотивированный случай вмешательства японских властей в деятельность художников: в связи с этими иллюстрациями, а точнее в связи с «неуместностью таких рисунков в печати», газета получила от властей предупреждение. Однако вплоть до 1920-х годов художники в своих произведениях обращались к социальным темам лишь эпизодически — как, например, в случае Хаяси Сидзуэ, который представил на выставке общества «Ника» свое полотно «День освобождения от тюремного заключения Одзуки Сакаэ». В 1920-е годы первым выступлением левых сил стала выставка «Обсидиан» (Kokuuoten), организованная при поддержке японских социалистов. В 1921 году в Японии распространилось движение помощи жертвам голода в Поволжье: по инициативе около 40 пролетарских организаций было создано «Общество рабочих, равнодушных к проблеме голода в России», и в качестве одной из мер поддержки в декабре того же года была организована агитационно-пропагандистская «Выставка народного искусства». В то же время в качестве сотрудника только что созданного журнала «Сеятель» (Tane taku Hito) свою деятельность начал художник Янасэ Масаму.

Итак, 29 сентября 1920 года Бурлюк и художник-футурист Виктор Пальмов отплыли из Владивостока в Цуругу. С собой они везли 400 произведений 30 авторов для будущей японской выставки. Первая выставка была открыта уже 12 октября в Токио, в помещении фармацевтической компании «Хоси-Сэйяку» (12–29 октября, 1920), затем — в Осаке (22–29 ноября, 1920) и Киото (5–11 декабря, 1920). Авторами почти половины выставленных работ были сами организаторы: Бурлюк (150) и Пальмов (58); присутствовали произведения и многих других художников — Владимира Бурлюка, Лидии Еленевской, Василия Каменского, Павла Любарского, Жана Плассе, Вацлава Фиалы, Казимира Малевича, Владимира Татлина (произведения двух последних были в личной коллекции Бурлюка).

Музей искусств Востока был основан в 1918 году и вплоть до

1929 года не имел собственного постоянного помещения. В течение девяти лет он постоянно переезжал: сначала располагался в комнатах Государственного исторического музея, затем в помещениях Центрального музея народоведения и в Цветковской галерее на Кропоткинской набережной. В 1929 году музею наконец выделили здание — бывшую церковь Илии Пророка на Воронцовом поле. До этого времени музей постоянно боролся за свое существование, балансируя на грани закрытия и отстаивая целостность своей коллекции. В марте 1930 года директор музея Ян Лидак писал в докладе о работе музея в предыдущие годы: «При царизме не было не только единого восточного Музея, но не было и восточных отделов в Музеях, т. к. по отношению к памятникам Востока в музейном деле господствовала та же тенденция, как и в политике по отношению к восточным странам, а именно „колониальная“ тенденция. За Востоком не признавали права на самостоятельное существование, он должен был служить лишь подсобным, побочным материалом при другом — русском или западном. ГМВК... постоянно встречал сопротивление со стороны других музеев, игравших на старом традиционном отношении к Востоку при передаче ему восточных вещей. В 1923–1925 году ГМВК даже подвергся форменной травле со стороны „спецов“ Музейного отдела Главнауки Машковцева и Григорова и некоторых музеев, стремившиеся его уничтожить и поделить между собой его коллекции. Только вмешательство Главнауки, НКВД, НАВ, ГАИМК и других учреждений спасло Музей от разорения. <...> Тем не менее при всяком удобном случае некоторые музеи стремятся выхватить коллекции из ГМВК (например, Музей народоведения, получивший из Музея в 1924 году на выставку 24 ковра, отказывается их вернуть)». Весь 1930 год ушел на переоборудование здания церкви под нужды музея. Только осенью 1930-го началась плановая подготовка выставок — музей перестроил свою работу, отбросив «старый археологический уклон» и целиком перевел работу «в плоскость изучения нового национального искусства и борьбы за него...». Перемещение фондов в новое здание также требовало много времени. Когда полотна Окамото, Ёсихары, Куроды и Усихаси прибыли в Москву, Музей восточных культур был не в состоянии их принять — и они были переданы в Музей нового западного искусства.

Социально-политические трансформации России после революций 1917 года, Гражданская война и появление в 1922 году нового государства — Союза Советских Социалистических Республик[28] — неизбежно привели к необходимости заново выстраивать отношения со всеми странами мира. На официальном уровне важным было международно-правовое признание — сначала РСФСР, а затем и СССР. Первым РСФСР признал Афганистан — в 1919 году. Дипломатические отношения с Германией у РСФСР возникли в 1922-м, и к тому моменту новое государство признавали лишь 10 стран в мире. В отношении СССР процесс происходил так же медленно: Великобритания и Франция признали СССР в 1924-м, Япония и СССР подписали конвенцию об основных принципах взаимоотношений в 1925-м[29], а соглашение о дипломатических отношениях с США было подписано лишь в 1933 году.

Одной из значимых фигур того времени был Василий Ерошенко, незрячий писатель и путешественник. Он прибыл из России в Токио в 1914 году и сразу стал участником нескольких групп, связанных с международной активностью и эсперанто — японских последователей религиозного движения бахаи, социалистического студенческого кружка Синдзинкай и группой вокруг пекарни Накамурая. С годами Ерошенко начал активнее общаться с японскими социалистами и анархистами и в мае 1921 был депортирован из Японии по подозрению в большевизме.

Книга, написанная Ольгой Бубновой в 1935 году, тем не менее осталась важнейшим для нас источником — единственной книгой, содержащей свидетельство взгляда советского искусствоведа на искусство ёга. «Искусство Японии» — небольшая книжечка, напечатанная в горизонтальном формате. Размер книги, выбор цветовой гаммы, гляцевая обложка напоминают о японских лаковых шкатулках. Замысел книги был амбициозен: рассказать обо всей истории японского искусства на сорока страницах. В предисловии к ней профессор А. И. Иванов подчеркивает: «Японское изобразительное искусство мало известно советскому читателю. Японский театр и японская литература нашли уже оценку, и с ним

знакомы в СССР, но о японской живописи, скульптуре и архитектуре в советской литературе, за исключением нескольких отдельных статей, да статей по искусству Японии в Большой Советской Энциклопедии, работ нет, а между тем современное японское искусство представляет определенный интерес».

Решение о покупке всегда было политическим, его принимало высшее руководство культурных институций, а не искусствоведы. При проведении международных выставок произведения приобретали не для того, чтобы усилить или разнообразить коллекции советских музеев, расширить представление об искусстве той или иной страны, а с целью произвести благоприятное впечатление на зарубежных художников и институции, дать им еще один повод комплиментарно отзываться о Советском Союзе в прессе. Приобретенные на этих выставках работы десятилетиями оставались в музейных хранилищах, их не выставляли, не публиковали и не изучали. Так, графические произведения финских художников с выставки 1934 года попали сначала в собрание Государственного музея нового западного искусства, а затем — после раздела его коллекций — в Пушкинский музей и в итоге ни разу не выставлялись. Так продолжалось в 1950-е и далее: известно, что все произведения для новых выставок мексиканских художников в СССР были полностью привозными. На них никогда не использовали «местные» экспонаты, которые в разное время были получены (и благополучно приняты!) в дар и хранились в коллекции Пушкинского музея. В случае Амелина Дурус подал в закупочную комиссию Всесоюзного комитета по делам искусств запрос на покупку четырех его произведений: «Цивилизация генерала Франко» (6000 руб.), «Женщины у окна» (5000 руб.), «Заход солнца» (2000 руб.) и «Спящий мальчик» (400 руб.), но, судя по всему, были куплены только три из них: два больших холста «Цивилизация генерала Франко» (1936) и «Женщины у окна» (1936), и литография «Спящий мальчик» (1936)[46].

Изначально Курода отправился в Европу изучать юриспруденцию, а художником стал, можно сказать, случайно: в Париже ему повезло встретиться с соотечественниками и попасть в художественную среду.

Он никогда не учился изобразительному искусству в Японии, поэтому не был связан с традицией нихонга и как живописец полностью сформировался в европейской академической системе образования: в программу его обучения входили рисунок гипсовых бюстов углем, копирование в Лувре, рисунок обнаженной модели, живопись маслом. В 1891 году Курода представил свою работу на выставку Салона французских художников, а в 1893-м — на выставку Салона Национального общества изящных искусств.

Третья выставка пролетарского искусства — последняя, о которой Окамото упоминает в «Альбоме пролетарского искусства» 1931 года. Художник особо отметил несколько работ: картины «Планы на вечер» Ёсихара, «Комсомолка» Тэрасима, «Звук» Ябэ, «Отправление» Окамото, «Непорядочный руководитель Минами Киити, пытающийся избавиться от забастовок» Итимуры, «Судебное заседание» Такамори, «На площадь» Ивамацу, «Непорядочное начальство» Араи, «Свергнем непорядочное начальство!» Ёримото, «Против введения запретов» Асано. Впрочем, советский зритель, по всей видимости, оставался в неведении о проведении последующих выставок: публикации на эту тему в советской печати 1930-х годов — после упомянутых статей в журналах «Искусство в массы» и «Прожектор» — нам неизвестны.

Однако с 1932 года работы японских пролетарских художников выставлялись в Музее восточных культур практически постоянно. Начало было положено картиной Усихаси Кодзо «Арест 16 апреля» и плакатами — на выставке к 15-й годовщине Октября. А в 1934 году «Всекохудожник передал ГМВК 14 картин японских художников», которые были затем представлены на выставке 1934 года, подготовленной Отделом Дальнего Востока — Картины и плакаты пролетарских художников завершали обширную экспозицию (всего 1142 экспоната, 698 из них — в разделе Японии). Согласно замыслу авторов экспозиции они «отражали классовую борьбу в современной Японии. Эта живопись, порывая с прежними традициями японского искусства, создает новое течение, близкое по своему характеру к нашей советской живописи».

На фоне арестов латышских художников разворачивалась история последнего в 1930-х годах визита западного художника в СССР. Этим художником был швед Альбин Амелин, член Коммунистической партии Швеции. В июне — июле 1937 года Амелин впервые посетил Советский Союз. Его приезд был приурочен к выставке его работ в Музее нового западного искусства, организованной Инокомиссией МОССХ. Второй его приезд состоялся с 2 декабря 1938-го по 7 января 1939-го. Переговоры о «шведской выставке» начались еще в 1935 году. Первоначально речь шла о том, чтобы представить работы нескольких художников, затем — только представителей объединения Färg och Form («Цвет и форма»), и лишь позднее в переписке появилось имя Амелина<sup>31</sup>. Основным корреспондентом Амелина в Москве был Альфред Дурус[43]. В марте 1937-го он направил Амелину ряд писем, в которых обсуждалась дата открытия выставки — май 1937 года. В связи с этим художник немедленно начал к ней готовиться, заблаговременно отправил в Москву работы и запросил визу. Дальше началась череда неурядиц: из-за проволочек с визой получить ее удалось только в мае, так что Амелин оказался в России позже, чем планировал, 9 июня. Как оказалось, приехал он все равно слишком рано: по вине советских организаторов время открытия выставки все время отодвигалось, и в итоге художник так и не попал на собственный вернисаж.

Почти в самом начале пребывания Акиты в Москве его пригласили посетить радиостанцию, и этот визит произвел на писателя огромное впечатление: он пришел в восторг от технологий связи, доступных в ССР. Радио и телеграф позволяли преодолевать границы и расстояния и поэтому — создавать необыкновенную близость между людьми. Акита три раза выходил в советский радиоэфир на эсперанто — получить эту возможность ему помог ведущий радиопередач и преподаватель эсперанто Виктор Жаворонков. Акита описывал свою первую передачу следующим образом: «Когда мы впервые вышли в эфир [на эсперанто], сразу же последовал отклик из Австрии и Скандинавии. Они прислали нам подробные комментарии, которые нас очень обрадовали. Например, они откровенно критиковали нашу манеру говорить, произношение, того, когда делать паузы, и даже по

поводу наших рассуждений. И это при том, что нам они были совершенно незнакомы, мы не видели их лиц, не знали, чем они занимаются или сколько им лет. Общаться мы могли только с помощью этого нового устройства». Акиту восхитило в этом опыте то, как легко, общаясь на эсперанто, можно было устанавливать непосредственный живой контакт, вести разговор с интернациональным пролетарским сообществом. Кроме того, участвуя в Конгрессе Друзей СССР (ноябрь 1927), Акита активно использовал эсперанто на неформальных встречах и в личном общении, что позволило ему ближе познакомиться со многими людьми, в том числе и из СССР. Однако в Японии, как и в советской России, потенциал эсперанто так и не был реализован: с 1930-х годов пролетарским эсперанто-группам в Японии становилось всё труднее функционировать из-за государственной цензуры и гонений, и к 1934 году, после запрета левых объединений, их деятельность была полностью прекращена.

В 1933–1936 годах Бубнова работала во «Всекохудожнике» — Всероссийском союзе кооперативных объединений работников изобразительного искусства. В эти годы вышло несколько ее публикаций, например статья «Советская женщина в искусстве», изданная во Франции, и две книги: первая была посвящена народной русской вышивке, а вторая — как раз по японскому искусству. Кроме этого, во «Всекохудожнике» она курировала выставку «Женское декоративно-прикладное искусство», «Молодежную выставку» и раздел советской живописи на Юбилейной Пушкинской выставке.

В 1930-е годы эсперанто преподавался в 80 учебных заведениях в 24 городах СССР и занимал четвертое место в учебных заведениях, преподававших иностранные языки. В статье 1931 года «Эсперантское движение в СССР» приводятся следующие данные: «число членов, организованных вокруг комитетов, кружков и ячеек союза [СЭСР], достигло 16116 человек в 637 населенных пунктах СССР. Одних учебников реализовано за год на сумму свыше 40 тыс. Второй такой сильной и сплоченной эсперантской организации не существует больше нигде в мире».

Бубнова не была специалистом ни по японскому, ни по современному искусству, и это в конечном счете сыграло читателю на руку: книга построена хронологически, по марксистскому принципу «смены формаций», из-за чего пролетарская живопись описана в ней как последняя, наивысшая фаза развития японского современного искусства. Этому финальному разделу предшествует рассказ о различных направлениях «западной школы живописи», причем на него приходится пять иллюстраций, а на пролетарскую живопись — всего две. Более того, в этом маленьком издании — в первый и единственный раз за всю историю советского искусствоведения — воспроизведены работы трех японских модернистов, Кога Харуэ, Накагавы Кигэна и Сейдзи Того. Не называя их в тексте, Бубнова лишь констатирует: «После длительного периода преимущественного влияния французского импрессионизма и затем сезанизма в современной японской живописи наблюдается заметная струя, идущая от переработки немецких экспрессионистических образцов. <...> Воспроизводимые здесь репродукции „западной“ школы японской живописи ясно показывают, из каких источников она питается: французский сюрреализм, творчество Эрнста, Зака, Пикассо — вот о чем говорят эти репродукции. Увеличение числа репродукций дало бы указание на новые источники и новые имена художников Запада: Хофера, Сутина». Возможно, образность картин этих художников — на контрасте с прямолинейностью пролетарской живописи — увлекла исследовательницу сама по себе или же показалась достаточно надежной иллюстрацией ее тезисов. Для нас же главное, что эти иллюстрации оказались в книге.

Цена произведений значительно разнилась — обычно в промежутке от 10 до 500 иен, но в некоторых случаях могла достигать и до 2000 иен. Несмотря на упомянутую Бурлюком «умеренность продаж», на вырученные средства он смог купить билеты из Владивостока для своих многочисленных домочадцев, и следующие месяцы они прожили в Японии все вместе. Николай Асеев в статье 1922 года «Первая советская выставка в Японии» писал, что в общей сложности в трех городах было продано картин на 25 000 иен.

В книге Бубновой приведена работа Коги Харуэ 1929 года «Птичья клетка», в которой хорошо видны характерные черты его позднего творчества. «Птичья клетка», напоминает ребус, в котором разномасштабные объекты — живые (фигура обнаженной женщины, цветок, лебеди) и неживые (клетка, механизмы, конвейерная лента) гармонично соединяются в особый замкнутый микрокосм. Все эти объекты — и живые, и неживые — сосуществуют, дополняя и уравновешивая друг друга. Историк искусства Чинсин Ву приводит в своей книге предположение Хаями Ютаки о том, что обнаженная женская фигура здесь — это отсылка к кадрам немецкого фильма «Альрауне» (1929) с Бригиттой Хельм, звездой немого кино и «Метрополиса» Фрица Ланга, в заглавной роли. В Японии фильм показывали под названием «Удивительно красивая женщина Альрауне». По сюжету главная героиня — Альрауне — рождается в результате эксперимента: яйцеклетку проститутки искусственно оплодотворяют спермой повешенного убийцы. Девочку воспитывает как племянницу ученый Якоб тен Бринкен. Повзрослев, Альрауне становится красивой женщиной, она соблазняет мужчин и доводит их до любовного безумия. В конце концов Альрауне сама влюбляется в племянника тен Бринкена — Франка, только вернувшегося из Африки. Он отвечает ей взаимностью, и кажется, что проклятие Альрауне снято. Однако счастье длится недолго: она узнает о своем происхождении и кончает жизнь самоубийством. Хаями Ютака подчеркивает: Альрауне — плод технологий, и она прекрасна, она очаровывает множество мужчин. На первый взгляд, прямой связи между этой историей и картиной Коги нет. Однако, кроме живописного полотна, художник написал стихотворение с таким же названием — «Птичья клетка»:

*Они приехали в Токио с целью, по их словам, рисовать пейзажи Японии и устроить выставку при содействии Хирокичи Оотакэ, работавшего корреспондентом газеты „Токио Ничиничи“ во Владивостоке, и привезти около 300 своих футуристических картин для показа японским зрителям. Было запланировано провести выставку в здании газеты „Токио Ничиничи“ в течение нескольких дней. Однако*

*руководство газетного издательства не разрешило им использовать помещение так долго. Поэтому работник издательства, некий Исидэ, обратился к г-ну Хоси, президенту фармацевтической компании „Хоси Сэяку“ по адресу: Минамидэмма-тё 3–22 района Кёбаси и получил разрешение на проведение выставки в одном из помещений, расположенном на 7 этаже здания этой компании в течение двух недель.*

Японские художники смогли отправить новые работы на большие международные выставки в 1933 и 1934 году. С 30 июня по 30 ноября 1933 в ЦПКИиО им. Горького проходила огромная выставка «15 лет Рабоче-крестьянской красной армии (РККА)». Участие в ней зарубежных художников обеспечивало МБРХ. Выставке предшествовала долгая подготовительная работа: приглашения к участию отдельным художникам и в национальные секции МБРХ рассылало еще в 1931 году. Планировалось показать около 250 произведений художников из 15 стран, но в итоге на выставке оказались лишь 28 работ 21 художника из 8 стран. Согласно каталогу, японскую секцию представляли художники Иота и Шири с двумя работами, одинаково названными «В подполье», и Такея Фуужио с холстом «Против империалистов».

Летом 1919 года «отец русского футуризма», поэт и художник Давид Бурлюк, оказался — вместе со своей большой семьей — во Владивостоке. Со свойственной ему энергичностью он быстро наладил связи на новом месте — с членами литературно-художественного объединения «Творчество». Среди учредителей «Творчества» был давний, еще московский, знакомый Бурлюка, поэт и литератор Николай Асеев. Он описывал Бурлюка так: «Широченные жесткого сукна штаны, цветной жилет, одноглазка в недостающем глазу и — фигура фавна, столпа, отца русского футуризма, вырастает в землю от неожиданной встречи <...> Он был похож на дрессированного рабочего слона в стеклянной торговле... давит, толкает, крушит и разрушает все полочки с художественными восторгами... Он устраивал выставки, издавал книги, гремел и громил мецан и пассаистов». Эту экстравагантную в своих проявлениях

энергию Бурлюк во время жизни во Владивостоке направлял и на поиск возможности покинуть советскую Россию — художник хотел уехать в США. На этом пути Япония была для него интересным, но не конечным пунктом назначения.

Согласно первоначальному плану в «Комнате современного искусства» должна была располагаться постоянная экспозиция современных западноевропейских мастеров. Работы для нее собирались приобретать по бартеру — в обмен на картины и скульптуры советских художников. Это позволило бы не тратить на приобретение западных картин дефицитные валютные средства: советские работы для обмена можно было купить за рубли или получить в дар. Этот путь не был новым для музейного сообщества: сотрудники ГМНЗИ занимались пополнением фондов при помощи даров и обменов с начала 1920-х годов. Меняли разное — так, например, в 1932 году директор музея Борис Терновец с интересом поддержал предложение Игоря Грабаря обменять несколько икон из запасников Третьяковской галереи на «несколько произведений новой германской живописи, вовсе отсутствующей на территории СССР».

Уже с начала 1920-х Советский Союз использовал контакты в сфере культуры для формирования собственного имиджа и налаживания дипломатических связей. В 1923 году при ЦИК СССР была создана Комиссия заграничной помощи (КЗП), которая централизовала работу с информацией о Советском Союзе, попадавшей к «зарубежной общественности». На Комиссию также были возложены обязанности установления контактов в области культуры с государствами, не признавшими СССР, посредством «организации выставок за границей, заграничных гастролей, книгообмена, фотообмена и информационной деятельности в обоих направлениях»<sup>1</sup>. В декабре 1923 года при Комиссии было создано Объединенное бюро информации (ОБИ), призванное полностью координировать ее информационную работу. Как отмечал Анатолий Луначарский, до создания ОБИ состояние культурных связей СССР с Западом носило «кустарный характер»<sup>2</sup>. Несмотря на то что штат этих организаций в сумме составлял меньше 20 человек, им удалось в

короткий срок добиться значительных успехов: их деятельность во многом способствовала появлению на Западе общественного движения за дружбу с Новой Россией. Благодаря этому стало очевидно, что необходимо создать отдельную организацию для работы над развитием международных культурных и общественных связей — и 5 апреля 1925 года в Москве прошло учредительное собрание нового объединения: Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). В Уставе ВОКС подчеркивалась главная задача новой организации: содействовать установлению и развитию связей между советскими и заграничными научными, культурными и общественными организациями, а также их работниками[30].

В 1931 году, когда Кэндзо Кониси приехал в Москву во второй раз, ВОКС организовал для него встречу с советскими коллегами, на которой художник выступил с рассказом о современной японской живописи. «В своем докладе художник Кониси говорит об эволюции японского искусства последних лет. Преобладающие в японском искусстве французские влияния, начавшиеся с эпохи экспрессионизма, последние годы сменились влиянием русского искусства. Особенное влияние мы видим в области плаката, детской книги и вообще графических искусств, но также и советская живопись имеет уже в Японии много последователей, особенно в отношении революционного содержания». Также ВОКС организовало смотр картин Кониси, где была высказана мысль о необходимости сближения с японскими художниками. При этом в одном из документов упоминается, что художник даже вступил в объединение «Четыре искусства» и предлагал открыть его отделение в Японии.

Следующий виток возможности обучения западной живописи был связан с поездками японских художников за границу, в крупные европейские центры мира искусства — Париж, Мюнхен, Лондон, Рим. Возвращаясь, японские художники-западники пытались объединяться и противостоять гонениям со стороны традиционалистов — так, в 1889 году, под неформальным лидерством живописца Асаи Тю возникло «Общество Мэйдзи» (Meiji bijustukai). Уже в год его основания состоялась первая, позже ставшая ежегодной выставка

«Общества» в Токио, в парке Уэно. Именно благодаря этим выставкам живопись ёга получила свое отдельное название, противопоставляющее ее традиционной живописи — нихонга. Выставки «Общества Мейдзи» стали первой в истории Японии возможностью для широкой публики увидеть живопись западного стиля. Выставка 1890 года — вторая по счету — уже давала зрителю представление о значительной части европейского искусства. На ней были показаны не только оригинальные произведения современных европейских художников — Милле, Руссо, Добиньи, Дега, — но и фотографии и гравюры работ старых мастеров: Рембрандта, Леонардо да Винчи, Ганса Гольбейна, Дюрера. А на шестой выставке «Общества», прошедшей в 1894 году, случился скандал с участием Куроды Сейки, художника, который сыграл огромную роль в развитии школы ёга в Японии.

Для лучшей координации усилий близких по духу объединений в 1928 году была создана «Всеяпонская федерация пролетарских искусств» (Zen Nihon Musansha Geijutsu Renmei), или NAPF (аббревиатура от названия на эсперанто Nippona Artista Proleta Feracio). В нее вошли несколько более специализированных объединений: союз пролетарских писателей, театральных деятелей, художников, кинорботников и музыкантов. Японский союз пролетарских художников также был частью «Федерации» и одновременно входил — как одна из секций — в состав Международного Бюро революционных художников (МБРХ). Основное ядро этой группы составляли живописцы Ябэ Томоэ, Окамото Токи, Ёсихара Ёхисико, Ёримото Сирин, Утибаси Кодзо, Кояма Эйди, Онодзава Ватару, Ивамацу Дзюн, Аран Микуко, Оцуки Гэндзи, Такамори Сёдзэ и графики Янасэ Масаму, Суяма Кэйити и Судзуки Кэндзи. Благодаря отчетам для Бюро МБРХ мы знаем о невероятной работоспособности этого подразделения: всего за четыре года, с 1930-го по 1934-й, оно провело три национальные конференции и 40 выставок в Токио и Осаке. Кроме этого, секция выпускала два журнала: первый был посвящен вопросам революционной борьбы рабочих и крестьян и выходил тиражом в 5000 экземпляров, второй, с тиражом 1500 экземпляров, освещал вопросы искусствоведения, а

также публиковал материалы, знакомившие читателя с революционным искусством СССР. При этом за один только год художниками объединения «было создано 200 плакатов, 300 картин, 500 рисунков, 50 скульптур.

Особенно часто благодаря МБРХ на выставках можно было увидеть работы художников «Клуба Джона Рида» (1929–1935) — американской федерации организаций, объединяющих левых писателей, художников и интеллектуалов, названной в честь американского журналиста и активиста. Художники «Клуба Джона Рида» (среди них Альберт Абрамович, Уильям Гроппер, Исигаки Эйтаро, Луи Лозовик, Минна Гаркави, Фред Эллис, Митчелл Филдс) входили в состав МБРХ как его американская секция. Их работы в СССР выставляли чаще других: с 1931 по 1936 год они почти непрерывно демонстрировались на тематических, коллективных и персональных выставках в различных советских учреждениях и много публиковались в журналах о литературе и искусстве[33].

Среди художников, которых Prometejs активно поддерживал, был уроженец Риги Вольдемар Андерсон. Он не успел получить художественного образования в своем родном городе, поскольку в 1914 году был призван на военную службу. С декабря 1917 года он служил в Петрограде, в составе сводной роты латышских стрелковых полков, охранявшей здание Смольного института, где размещалось первое советское правительство. Параллельно с военной службой он учился в школе «Всероссийского общества поощрения художеств». После переезда советского правительства в Москву в марте 1918 года латышские стрелки, включая Андерсона, были расквартированы в Кремле. Там он и несколько других художников из части организовали выставку своих работ. В результате этой выставки троих из них — Карла Вейдемана, Карла Иогансона и Вольдемара Андерсона — направили на обучение в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (Вторые государственные свободные художественные мастерские)[36]. В 1919–1921 годах Андерсон учился во ВХУТЕМАСе под руководством Константина Коровина. В 1925 он стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР)[37] и начал

преподавать во ВХУТЕМАСе, принимая участие во всех выставках АХРР и во всесоюзных смотрах, таких как «10 лет РККА» (1928), «15 лет советского искусства» и «15 лет РККА» (обе — 1933). Конец 1920-х — первая половина 1930-х для него прошли в многочисленных творческих командировках: он побывал в Узбекистане, в немецком Поволжье, на Урале и в Казахстане[38]. В 1936 году Московский областной союз советских художников и Prometejs организовали персональную выставку Андерсона. На ней были представлены 62 полотна, созданных на протяжении всей творческой жизни художника — с 1919 по 1936 год. Экспозиция отражала эволюцию стиля художника и тематическое разнообразие его работ, которые, как отмечал в тексте к выставке В. Лобанов, «ставят художника в число активных мастеров сегодняшнего изофронта, идущего под знаменем социалистического реализма»<sup>23</sup>.

«Ёга» (yōga) — в переводе с японского «живопись в западном стиле». За этим коротким словом стоит почти восемьдесят лет постоянной работы, открытий и разочарований, смелых попыток и неудач японских художников, осваивавших «западные» материалы — холст и масляную краску, новые подходы к традиционным жанрам, например индивидуальность в портрете и «западные» живописные приемы: прямую и воздушную перспективу, композицию и взаимодействие красочных пятен.

Скандал с работой Куроды на шестой выставке «Общества Мэйдзи» (1894) стал главным скандалом ёга-живописи 1890-х годов и касался «вопроса об обнаженных» в живописи тех лет. Публичная нагота попала в Японию под запрет в 1873 году. Еще в 1860-х обнаженные японцы и японки могли совместно принимать ванны, а матери без раздумий кормить своих детей грудью где угодно, но начиная с 1873 года всё это было строго запрещено — из-за стремления японского правительства модернизировать и европеизировать Японию и изменить ее восприятие в мире (из этих же соображений в том же году был снят эдикт на запрет христианства). Цивилизация в ее западном варианте в те годы прочно ассоциировалась с пуританской моралью, а потому телесное,

приватное должно было быть надежно скрыто от посторонних глаз. Благодаря этим запретам Курода начал свою творческую биографию в Японии со скандала. На его картине «Утренний туалет», выставленной в Салоне Национального общества изящных искусств 1893 года и на Четвертой национальной промышленной выставке в Киото в 1895-м, была изображена обнаженная девушка перед зеркалом. Это вызвало волну негодования, изображение обнаженной натуры смущало и возмущало посетителей, они требовали убрать картину с выставок. Для художника это стало большим сюрпризом — такой реакции он совсем не ожидал. Обнаженная натура на картине для него не была чем-то запретным или пикантным, это было прежде всего упражнение в анатомии, необходимое для совершенствования мастерства художника. В конце концов «Утренний туалет» остался на выставке — но лишь после специального решения жюри, объявившего, что оно не находит причин для снятия картины с показа.

Искусствовед и сотрудник Государственного музея нового западного искусства в 1933–1936 годах Евгений Кронман в своей статье «Живопись революционной Японии» упоминает два полотна в новой экспозиции Музея восточных культур: «В картине у Ухаси „За решеткой“ (Музей восточных культур) — скупая, темная, почти черная цветовая гамма призвана подчеркнуть основное — гнетущее настроение, присущее мрачному застенку. Наоборот, в картине Оканиру Зиро „Отряд революционной обороны“ (Музей восточных культур), изображающей схватку в трамвае рабочего пикета со штрейкбрехерами вожатыми — краски яркие, кричащие, цвета — боевые, зажигающие энергии. В символической монументальной композиции, изображающей красноармейца, стоящего на страже мира, преобладают парадные цвета — красный и золотой, развернутые в яркую симфонию».

Одной из значимых фигур того времени был Василий Ерошенко, незрячий писатель и путешественник. Он прибыл из России в Токио в 1914 году и сразу стал участником нескольких групп, связанных с международной активностью и эсперанто — японских последователей религиозного движения бахаи, социалистического студенческого

кружка Синдзинкай и группой вокруг пекарни Накамурая. С годами Ерошенко начал активнее общаться с японскими социалистами и анархистами и в мае 1921 был депортирован из Японии по подозрению в большевизме.

Иван Кислицын, образование которого состояло из «трех классов сельской школы и жизненного университета сельского батрака», после революции вступил в ряды Красной армии и служил в заградотряде «на страже государственной хлебной монополии». Продвинувшись в карьере ему удалось в 1920-е благодаря учебе в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова и работе в пропагандистской группе ЦК партии в Курске, Татарстане, Узбекистане, Смоленске. В 1930 году его направили на годичные курсы аспирантуры в Ленинград, окончив которые он получил должность ученого секретаря в Государственном Эрмитаже. На новом месте Кислицын долго не задержался: его повысили, назначив директором управления Новгородскими музеями. При этом, по некоторым свидетельствам, из Эрмитажа он «был изгнан за легкомыслие».

Еще через несколько месяцев, уже в 1930-м, публикация о «Первой выставке пролетарского искусства» вышла в журнале «Ленинград». Это была статья художественного критика Кочавы С. в переводе и с предисловием Наталии Фельдман. В коротком вступительном слове Фельдман описывает контекст, в котором происходила выставка: «Это был смотр сил, значительно способствовавший уяснению пройденного пути, определению новых путей и объединению пролетарских организаций на фронте искусства. С другой стороны, это была как бы демонстрация достижений пролетариата, благодаря чему выставка приобрела и политическое значение и стала предметом широкого и, разумеется, большей частью отрицательного внимания. Буржуазная печать возмущалась самим фактом предоставления выставке общегородского здания, преобладающие отзывы буржуазных критиков на все лады развивали формулу «„это не искусство, а агитация“, и, наконец, из-за опасения эффективности этой агитации выставка была подвергнута строгой цензуре, в результате чего часть картин, как опасные, была с выставки удалена».

Окончательный список работ на выставку был утвержден 4 марта 1927 года, а 24 марта они уже были отправлены в Токио. Пунин и Аркин, сопровождая 11 ящиков с экспонатами (137 живописных полотен и свыше 300 листов графики), выехали из Москвы во Владивосток. Первым местом проведения — как и планировалось изначально — стали залы в здании газеты «Асахи» в Токио. По прибытии на место выяснилось, что «по целому ряду технических причин открытие выставки могло состояться лишь 15 мая» и целый месяц стал для сопровождающих выставки «туристическим». Пунин писал, что пользуется этой возможностью, «принимая все приглашения», — и его впечатления от происходящего довольно противоречивы. С одной стороны: «Выставка, во всяком случае, имеет уже огромный идеологический успех. Почти не проходит дня, чтобы какая-либо из газет не писала по поводу этой выставки, или о нас, или вообще о русском искусстве. Нас приглашают, возят, показывают. Не без интереса слежу я за тем, как происходит из-за нас скрытая борьба двух враждующих художественных лагерей: тех, которые за старый мир и „против цивилизации“ (цитирую буквально), и тех, которые прониклись идеями Парижа и не хотят больше слышать о какемоно (японская картина). Так как подбор нашей выставки многосторонен, то, действительно, трудно решить — кто мы. <...> Выставка наша взята под весьма высокое покровительство — так что я даже не могу пересчитать всех званий тех титулованных особ, которые согласились быть членами комитета (вспомните „100 лет французской живописи“). Новый премьер также дал свое согласие быть президентом выставки. Как и полагается в таких случаях, мы уже не играем в этом никакой роли; политические и экономические колеса вертятся и мелют помимо нас, мелют и вертятся». И правда — издания по искусству «Центральное искусство» (Chūō Bijutsu), «Ателье» (Atorie), «Международная фотография» (Kokusai Shashin Jōhō), а целый ряд других газет и журналов подготовили к открытию обзоры. «Русские снова в моде!». С другой стороны, от художников Пунин чувствовал некоторую отчужденность: «Встретили нас хорошо, но не слишком; много низких поклонов и комплиментов, но, по существу, холодок столичных жителей. Только друзья Ябе — общество, подобное нашему левому Объединению, — интересуются по-настоящему. Они не

кажутся мне особенно интересными, т. к. в сознании их всё перепутано: Маяковский, революция, Америка, пролетарская культура, АХРР, Чехов, Достоевский, Пильняк, Вербицкая — все смешано в одну кучу и всё им интересно. Требуют при этом, чтобы их называли „товарищи“. Хлебникова не знают, и трудно было убедить их в том, что Маяковский — ученик и подражатель Хлебникова, а не наоборот».

**Лопаткина, Катарина**  
**ЯПОНСКОЕ. МОДЕРНИСТСКОЕ. ПРОЛЕТАРСКОЕ.**  
**ИСКУССТВО ЯПОНИИ 1920–1930-Х ГОДОВ В СССР**

Выпускающий редактор **ДАРЬЯ ЛОГИНОПУЛО**

Литературный редактор **АЛЕКСАНДРА МИНЬКОВСКАЯ**

Научный редактор **КСЕНИЯ ГУСЕВА**

Дизайн и верстка **МАРИЯ КАСАТКИНА**

Корректор **ИРИНА МИХЕЕВА**



# СОДЕРЖАНИЕ