

Мария Беликова

## Новая вещественность: взгляд современников из СССР

Статья посвящена анализу советской критики Новой вещественности в условиях активного развития выставочной деятельности между Германией и СССР в период с 1924 по 1932 год. В то время пока организаторы выставок пытались утвердить идею о солидарности современных немецких и советских художников, работы которых, по их представлениям, органично вписывались в концепцию «революционного искусства», советские художественные критики в большинстве своем придерживались иного мнения, вырабатывая другие критерии для анализа революционного искусства. В работе проанализированы архивные документы музея, которые позволяют прояснить подходы музейных работников к анализу немецкого искусства.

Ключевые слова:

Новая вещественность,  
революционное искусство Запада,  
советская художественная критика, ГМНЗИ.

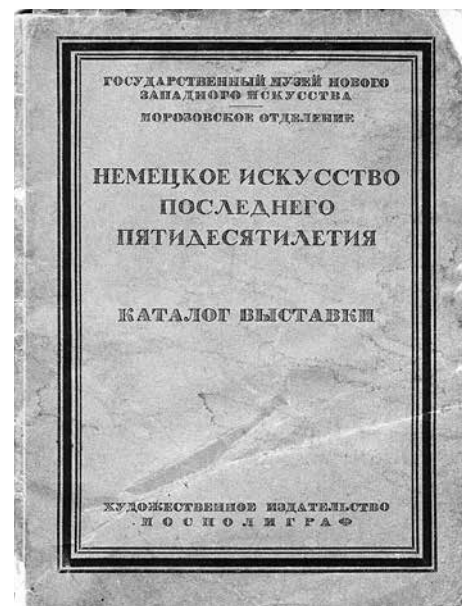
Советская художественная жизнь 1920–1930-х годов имела тесные связи с культурной жизнью Веймарской Германии, чему способствовала идеологическая близость двух государств, находившихся в международной политической изоляции и искавших друг в друге попытки ее преодоления. Сближению двух стран в сфере культуры и искусства способствовала также и интеллектуальная близость целого ряда немецких художников с советской идеологией, многие из которых с большим энтузиазмом принимали участие в выставках, проходивших в СССР. Значительная часть немецких художников, творчество которых относится к Новой вещественности, испытывали симпатии к молодому Советскому государству, вдохновлялись наглядным примером коренного изменения политического режима, который, как тогда казалось, обещал более справедливую и благополучную жизнь. Работы таких художников, как Г. Гросс, О. Дикс, Г. Херле, Ф. Зейверт, Э. Йоханссон, А. Редершайдт, Р. Шлихтер, Б. Гиллес, Г. Арнцт, О. Нагель, К. Фолкер, О. Грибель, Г. Даврингхаузен, В. Лахнит, О. Нерлингер, Г. Шримпф, можно было увидеть на выставках, проходивших в 1924–1933 годы в музеях Москвы, а затем и других городов.

В эти годы было проведено четыре таких выставки, организаторы которых, будь то Межрабпом, Международное бюро революционных художников (МБРХ), ВОКС, ГАХН или ГМНЗИ, так или иначе стремились показать советской общественности, что прогрессивное искусство на Западе не просто существует, но и имеет все перспективы считаться революционным. В отношении немецкого искусства под понятие «революционный» часто попадали работы художников так называемого левого крыла Новой вещественности<sup>1</sup> (Отто Дикс, Георг Гросс, Рудольф

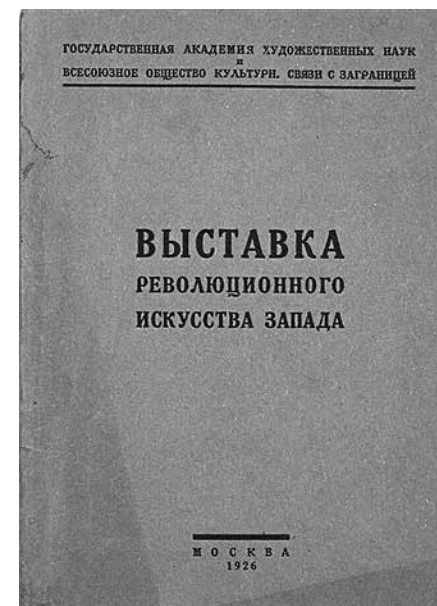
1 Следует отметить, что на этих выставках практически не было представлено «правое» крыло Новой вещественности, поскольку его художники (А. Канольдт, Г. Шримпф, К. Мензе) оставались аполитичными. В этой связи советская критика изначально имела дело с ограниченным количеством немецких художников.



1. Обложка каталога 1-й Всеобщей германской художественной выставки. Москва–Ленинград–Саратов. М.–Л.: Межрабпом, 1924



2. Обложка каталога выставки *Немецкое искусство последнего пятидесятилетия*. Москва, ГМНЗИ М.: Мосполиграф, 1925



3. Обложка каталога *Выставки революционного искусства Запада* Москва, ГАХН, ВОКС. М., 1926

Шлихтер, Отто Нагель, Эрик Йоганссон, Георг Шольц и другие), которые стремились показать оборотную сторону эксцессов капитализма через изображение повседневной жизни бедных слоев населения (рабочих, бездомных, проституток), с одной стороны, а с другой — через карикатурную критику буржуа и капиталистов. В каталогах выставок тех лет можно встретить типичные фразы о том, что немецкие художники «морально связаны с социальной жизнью Советского союза» [6, с. 7] или что «совместная работа русских и немецких художников завоюют весь мир в области искусства» [6, с. 2]. В подобном ключе организаторы выставок часто пытались подать ее широкой общественности. Но как работы немецких художников воспринимались советскими критиками, разделяли ли они восторги организаторов и считали ли немецкое искусство революционным?

\*\*\*

Самая первая выставка — «Первая Всеобщая Германская художественная выставка» — открылась 18 октября 1924 года в залах Государственного исторического музея. Целью выставки было не просто показать немецкое искусство как таковое, во всем его разнообразии, а скорее, продемонстрировать советскому зрителю, что революционное искусство активно развивается и за пределами СССР. На выставке были представлены и импрессионисты, и экспрессионисты, однако организаторы приложили усилия, чтобы привлечь к выставке как можно больше участников прокоммунистической «Красной группы». Многих из художников, входивших в данную группу, позже стали относить к Новой вещественности (после проведения в Мангейме выставки в 1925 году

под кураторством Г. Хартлауба). В первой выставке немецкого искусства приняли участие Отто Дикс, Георг Гросс, Георг Шримпф, Рудольф Шлихтер, Конрад Феликсмюллер, Франц Зейверт, Карл Фолкер, Отто Нагель, Генрих Херле, Генрих Даврингхаузен, Вильгельм Лахнит, Эрик Йоханссон и другие.

Выставка имела широкий отклик в прессе. Логично начать рассмотрение критических обзоров со статьи наркома Просвещения А. В. Луначарского, который держал речь на открытии выставки. В статье «Германская художественная выставка» Луначарский делает акцент на несостоятельности экспрессионизма как художественного явления и возлагает большие надежды на новых прогрессивных художников Германии, которых называет «веристами». В отличие от экспрессионистов, которые не в состоянии выработать доступный социальный язык, немецкие художники, по его мнению, стремятся быть понятными широким массами, используя элементы социальной действительности. «Но эти немецкие “веристы” не останавливаются на простом копировании действительности. Мы видим у таких немецких художников стремление к картине, то есть к подлинно поэтическому произведению, богатому внутренним единым смыслом: элементы действительности комбинируются у них таким образом, чтобы картина с необыкновенной яркостью высказала... и ударила одновременно в голову и в сердце зрителю», — отмечает он<sup>2</sup>. Луначарский также обращает внимание на то, что «веристы» активно используют приемы прошлых живописных практик — экспрессионизма, дадаизма, футуризма — однако не забывают при этом о связи с реальностью, «чтобы не терять социального языка, связи со зрителем, чтобы не перестать быть понятным» [17, с. 325]. Критик видит большой агитационный потенциал в искусстве «веристов», поскольку большая часть представленных на выставке работ выражают тем или иным образом социальный протест, недовольство существующей социальной реальностью.

Столь же положительно оценил выставку и Алексей Сидоров, чья статья «Изобразительные искусства 1924–25 гг.: СССР и Германия» [25] во многом отражала доклад, с которым он выступил в ГАХН в связи с открытием выставки. Сидоров отрицательно пишет о присутствовавших

2 Луначарский А. Германская художественная выставка // Прожектор. 1924. № 20, 31 октября. Здесь и далее цит. по: [17].

на выставке работах экспрессионистов, поскольку не находит их оригинальными, но совсем другие слова находит о художниках «Красной группы», которую называет «организационной душой выставки» [25, с. 27]. О. Дикса он называет «самым интересным графиком выставки», О. Грибеля — «великолепным фантастом и рисовальщиком гротескной и жуткой сатиры», а Г. Гросса характеризует как «одного из интереснейших, хотя не сразу бросающихся в глаза мастеров выставки» [25, с. 27]. Сидоров называет этих художников «веристами» и «боевиками-реалистами», а также проводит аналогии с социально-критическими литографиями О. Домье и с работами бельгийского художника Ф. Ропса: «...его слишком жуткие видения определяют восприятия и Дикса, и Грибеля и самого Жоржа Гросса» [25, с. 28]. Сидоров одобрительно относится к решению оргкомитета сделать акцент в экспозиции на работах молодого поколения художников, поскольку в них присутствует «волнение трепетной по настоящему творческой воли» [25, с. 30], несмотря на определенные недостатки («гримасы боли», «ужимки эротики», «исковерканность примитивизмов», «выхолощенность конструкций» [25, с. 30]). «Все это простительно, — пишет Сидоров, — поскольку есть факт социального заказа» [25, с. 30]. В заключении Сидоров считает, что «выставке должен был быть произнесен оправдательный приговор. Она показала нам лицо Германии неофициальной. Это лицо может быть мало приятно. Всмотреться в него было бы нужно, чтобы понять всю неуравновешенность, раздвоенность, в силу того трагичность положения культурной Германии наших дней» [25, с. 30].

Журнал «Печать и революция» посвятил Первой германской выставке специальный раздел, в который вошли три статьи (Я. Тугендхольда, Н. Тарабукина и А. Федорова-Давыдова), сопровождавшиеся полутора десятками иллюстраций<sup>3</sup>.

3 См.: Тугендхольд Я. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 105–111 (далее цит. по сб. очерков Тугендхольда [29], в котором статья опубликована во второй, исправленной и дополненной редакции, впервые напечатанной под названием «Германское искусство» в кн.: Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. М.–Л.: ГИЗ, 1928. С. 65–79); Тарабукин Н. По поводу выставки немецкого искусства // С. 111–116; Федоров-Давыдов А. О некоторых характерных чертах немецкой выставки // С. 116–123 (далее цит. по: [31]). В редакционном комментарии, предведомлявшем весь блок, говорилось: «Ввиду большого интереса не только художественного, но и общественного, какой вызвала “Всеобщая выставка современного германского искусства”, — мы посвящаем ей три статьи, друг друга дополняющие. Статья Я. Тугендхольда, анализируя, главным образом, формально-художественную сторону



4. Афиша 1-й Всеобщей германской художественной выставки в Ленинграде 1925

Яков Тугендхольд с разочарованием отмечает, что на выставке показано мало работ экспрессионистов, что не позволяет сформировать полноценное впечатление о состоянии современного немецкого искусства. Тугендхольд пишет о «веристах», чье творчество представляет собой третью фазу развития немецкого искусства — «сдвиг в сторону жизненной правды» [29, с. 134]. Он упоминает таких художников, как Г. Гросс, О. Дикс, Р. Шлихтер. Критик высоко оценивает серию работ Дикса «Война», которую сравнивает с гравюрами Гойи. Он также отмечает, что Первая мировая война и ее последствия стали для многих художников поворотным пунктом в осознании роли искусства в деле революции. В качестве примера он приводит Гросса, который в прошлом был дадаистом и «осмеивал» само искусство, однако ужасы войны и бедственное положение Германии после ее окончания повлияли на художника отрезвляюще, поскольку он осознал, что может внести свой вклад в изменение положения дел в стране посредством обличе-

экспонатов выставки, устанавливает связи германского искусства с французским и русским и дает общую художественную оценку современного германского искусства. Положительное качество этой выставки, подчеркиваемое со стороны содержания Н. Тарабукиным, ее «действенность» — несколько не противоречит отрицательной характеристике, которую дает существу этой «действенности» Федоров-Давыдов (С. 105).



5. Вид экспозиции 1-й Всеобщей германской художественной выставки в Саратове. 1925

ния пороков и несправедливости современной буржуазной Германии. По мнению Тугендхольда, произведения немецких «веристов» гораздо точнее изображают тяготы немецкого народа, чем все предшествовавшее им искусство.

Отдельным провокационным моментом выставки было наличие большого количества работ, несущих в себе явный эротический подтекст, поскольку художники наглядно изобличали пороки немецкого общества: в экспозиции выставки присутствовали рисунки обнаженных проституток, сцены в публичных домах, сцены насилия и так далее. У многих советских критиков это вызвало отторжение и негативную оценку. Тугендхольд тем не менее пытается выяснить причины этого навязчивого эротизма в немецком искусстве и заключает, что он является следствием морального разложения немецкого общества и его упадка, а немецкие художники лишь протоколируют реальность, показывают зрителю то, что существует в окружающем их мире. Тугендхольд в этой связи говорит о «вещности» и неонатурализме, которые доминируют в современном немецком искусстве, и констатирует, что «пролетариату такое обострение «эроса» едва ли нужно» [29, с. 136]. В заключение, анализируя творчество художников «Красной группы», он пишет, что в подобном искусстве «нет бодрых и ярких нот, которые действительно звали бы вперед и выпрямляли спину и дух пролетариата» [29, с. 136].

Таким образом, критик сводит на нет все устремления организаторов показать революционное искусство Германии.

Размышляя о немецком искусстве, Николай Тарабукин делает регулярные отсылки к современному отечественному искусству. По его мнению, современное немецкое искусство — это прежде всего «общественное явление, а не музейно-исторический факт» [26, с. 112]. По этой причине оно рассчитано на массы, а не на художественную элиту. Путь немецкой живописи — это «путь активной общественности», и в отличие от советского художника, которого Тарабукин называет «принципиальным антиобщественником», немецкий художник занимает активную жизненную позицию. «Немецкий художник не пассивный созерцатель пейзажей, фруктов, глиняных кувшинов, подобно нашим бубновалетчикам. Он не иллюстратор событий, не хроникер... подобно русским “ахровцам”», — отмечает он [26, с. 113]. Далее следуют довольно эмоциональные размышления о формализме в русском искусстве, который проявляется даже в самом прогрессивном художественном объединении — АХРР, представители которого лишь «пассивно отображают хронику революционных событий» [26, с. 113].

Впрочем, немецкое искусство тоже далеко от революционного идеала, поскольку «немецкий протест переходит в голый нигилизм, протест ради самого протеста» [26, с. 114]. Однако в немецком искусстве автор находит больше положительных моментов, чем в отечественном. Главной отличительной чертой немецкой живописи и графики является наличие в них «динамики формы и экспрессии выражения»: «Не только ксилографии, офорты, графика, но и живопись задуманы в формах динамически развернутого сюжета. Начиная от принципов композиции, кончая линией и психологической характеристикой персонажей, выполненных подчас с изумительной экспрессией и остротой, — экспонаты вызывают в некоторых, особенно жутких моментах, чувство глубочайшего потрясения. На этом фоне русское искусство... одеревенело в формально-композиционных элементах... лишено динамики остроты» [26, с. 115]. Критик даже прощает немецким художникам пресловутый эротизм, который вызвал волну негативных откликов в прессе, ссылаясь при этом на Л. Н. Толстого, утверждавшего, что искусство было и остается «размазыванием половых мерзостей» [26, с. 115].

Свой обзор Тарабукин завершает сравнением русской и немецкой графики. По его мнению, немецкая графика сюжетна, тесно связана с книгой, журналом, пропагандой и в целом выполняет агитацион-

ную функцию. Русская графика в этом смысле уступает немецкой, поскольку она «натюрмортна» и ориентирована, скорее, на украшение книги. Автор выражает надежду, что отечественное искусство будет развиваться в сторону сюжетности, злободневности, а его воздействие на массы будет увеличиваться.

Тарабукин не торопится называть немецкое искусство революционным, однако считает его достойным примером для советских художников с точки зрения выбора сюжетов, композиционных построений, технического мастерства, а главное — уровня психологического воздействия на зрителя. В этом его позиция расходится с мнением Федорова-Давыдова и Щекотова, которые не считали, что у немецких художников следует чему бы то ни было учиться.

В своей статье, заключающей специальный раздел «Печати и революции», Алексей Федоров-Давыдов достаточно критично оценивает выставку. Он сразу же отмечает, что организаторы подают ее как антибуржуазную и сочувствующую революционной России. В этой связи он задается вопросом, «действительно ли фактически выражаемое немецкими художниками так или иначе адекватно их сознательным революционным намерениям, действительно ли это искусство революционного пролетариата, действительно ли этому должна учиться русская художественная молодежь» [31, с. 18]. И практически сразу дает на эти вопросы отрицательный ответ, поскольку единственное, что наглядно демонстрирует данная выставка, по его мнению, это «кошмарный развал социальной жизни и почти безумной издерганности социальной психики» [31, с. 18]. Федоров-Давыдов отмечает, что произведения художников «Красной группы», которые преподносятся как наиболее революционные, на деле не выражают ничего, кроме сплошного отрицания, пессимизма, ощущения безысходности. «Что может противопоставить какой-нибудь О. Дикс разврату буржуазии и массовой проституции, что, кроме беспредметного ужаса и растерянного хватания за голову, что можно извлечь из листов Г. Гросса при всей остроте и звучании его линии?» [31, с. 19]. Говоря о сюжетной стороне произведений, Федоров-Давыдов отмечает односторонний уклон в эротизм, который прослеживался, как уже отмечалось выше, у большого количества представленных работ. «Стремясь сознательно разрушать разврат, протестовать против него, немецкий художник бессознательно сам упивается всеми этими мерзостями, черпая острое, болезненно напряженное удовольствие в изображениях эротической патологии» [31, с. 20]. Не принимает автор

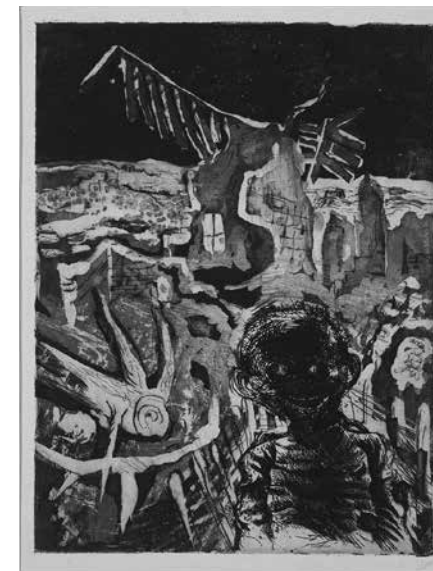
и работ Ф. Зейверта и Г. Херле, художников из «Кельнской прогрессивной группы», в которых содержался протест против цивилизации и индустриализации, поскольку для самого Федорова-Давыдова данные понятия были прогрессивными и идущими бок о бок с революцией и прогрессом человечества.

Как мы видим, взгляд Федорова-Давыдова на Первую германскую выставку был противоположен точке зрения Луначарского, Тугендхольда и Сидорова, для которых был важен сам факт проведения выставки, ознаменовавшей начало международного культурного сотрудничества СССР с самой идеологически близкой страной — Германией, и которые расценивали работы немецких художников, критикующих капиталистическую реальность и сочувствующих простым рабочим, как свидетельство роста протестной силы в стране. Федорову-Давыдову же одной критики и разоблачения было недостаточно, поскольку широким массам был нужен, по его мнению, конкретный призыв к действию, чего живопись и графика немецких художников не давала: «В трудные дни испытания для пролетариата не больше ли нуждается он в некоторой героической идеализации себя художниками и не будет ли потребителем этой картины буржуа, который увидит в ней доказательство, что рабочий низшая раса» [31, с. 22]. Подобного мнения придерживались и многие немецкие критики, которые отмечали, что работы художников Новой вещественности — это не столько призыв, сколько холодная констатация фактов, лишенная революционного потенциала [40; 41].

Еще более критический отзыв написал Николай Щекотов, отметивший на выставке «болезненные, вредоносные неприемлемые для нас элементы» [32, с. 7]. Щекотов настороженно отнесся к разоблачениям пороков капиталистического немецкого общества и упрекал художников в односторонности их подходов: «Немецкие художники как бы похоронили всякий намек на героическую классовую борьбу, развивающуюся на их глазах» [32, с. 7]. Их графические рисунки он счел стереотипными, а образ рабочего — унижительным: «низкий лоб, тупой взгляд, неуклюже топорное тело и челюсть и руки орангутанга» [32, с. 7]. Пессимизм, которым окрашено большинство произведений выставки, не должен, по мнению Щекотова, проникнуть в советское искусство, а значит, советским художникам (как и зрителям) в принципе нечего почерпнуть из этой выставки. Автор сравнил работы немецких художников с картинами Репина и Сурикова; у первых он выявил нечеткие



6. Георг Гросс. *Герой*. 1924  
Литография  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



7. Отто Дикс. *Сожженная деревня*  
Лист № 22 из серии *Война*. 1924  
Типографская печать  
ГМИИ им. А.С. Пушкина

и вялые формы, «случайные “новаторские” эффекты, только дробящие силу выразительности наилучших произведений» [32, с. 9].

Пожалуй, единственным из критиков, кто подробно остановился на технической и художественной стороне творчества немецких художников, была Ксения Кравченко. Свою статью в журнале «Гравюра и книга» она целиком посвятила анализу графики художников Новой вещественности — Дикса, Гросса, Шлихтера, Шольца; в статье подробно анализируется техника и композиция работ и не затрагиваются политические аспекты выставки. «Увиденное нами прежде всего нас поразило», — пишет Кравченко в начале статьи, прежде всего отмечая Отто Дикса, чьи офорты «обнаруживают исчерпывающее знание материала и всех его возможностей»: «Игра в бильярдной» Дикса — прекрасный лист по уравновешенности композиционных частей <...> по странности пространственного построения с неожиданными элементами обратной перспективы» [16, с. 22–23]. Кравченко



8. Отто Дикс. *Голова женщины*. 1924  
Литография  
ГМИИ им. А.С. Пушкина



9. Отто Дикс. *Девушка перед зеркалом*. 1921  
Холст, масло. Размеры неизвестны  
Утрачена

скрупулезно анализирует каждую графическую работу, выявляет особенности рисунка и передает общее впечатление, которое формирует то или иное произведение. По ее мнению, работы молодых немецких художников выражают протест и борьбу с буржуазным бытом, а также полны сострадания к рабочему классу. Недостатки автор также ищет в технической и художественной составляющей работ и находит их, например, в графике Феликсмюллера, у которого «форма не отчетлива и смята и совсем неубедительна, хотя и неожиданна» [16, с. 26]. В заключение Кравченко высказывает мнение о том, что работы немецких художников представляют «бесспорную ценность», поскольку «их обостренная сюжетность и эмоциональная речь, пожалуй, и их декоративная монументальность, могут натолкнуть наших граверов на присоединение новых достойных элементов к своему столь испытанному мастерству» [16, с. 27].

Таким образом, несмотря на все усилия организаторов по отбору наиболее «прогрессивных» работ, так или иначе связанных с революционной или пролетарской тематикой, Первая германская выставка произвела на советских критиков, скорее, удручающее впечатление: работы художников Новой вещественности, несмотря на всю их критику капитализма, не вдохновляли на борьбу, а скорее, передавали ощущение безысходности.

Также важно отметить, что советские критики называли немецких художников «Красной группы» «веристами», вторя критикам немецким, которые стали причислять «веристов» к Новой вещественности лишь после вышеупомянутой выставки 1925 года в Мангейме. Однако в советских публикациях и после 1925 года термин «новая вещественность» встречается крайне редко: поскольку советских критиков интересовало лишь «левое» крыло направления, их продолжали называть «веристами» или «экспрессивными реалистами» [35, с. 4]<sup>4</sup>.

\*\*\*

Осенью 1925 года в морозовском отделении ГМНЗИ открылась выставка «Немецкое искусство последнего пятидесятилетия»; ее экспозиция состояла исключительно из фондов московских собраний, включая работы, которые были приобретены с предыдущей выставки немецкого искусства. Экспозиция была небольшой, всего 67 произведений, среди авторов и художники Новой вещественности — Дикс, Даврингхаузен, Йоханссон, Лакнит, Нагель, Нерлингер, Шлихтер (в общей сложности 12 работ). Гросс представлен не был, поскольку на тот момент его работы еще не были закуплены. В предисловии к каталогу выставки директор ГМНЗИ Борис Терновец отмечал, что в силу ограниченности материала выставка «не может ставить себе целью дать полное и систематическое представление о немецкой живописи за данный период» [21, с. 3].

4 Впервые в советской критике термин «новая вещественность» появляется в статье Альфа А. 1927 года [7]. Автор упоминает гораздо большее количество немецких художников, чем любой другой критик того времени: Г. Гросса, О. Дикса, Р. Шлихтера, К. Хуббуха, К. Мензе, Г. Шримпфа (в оригинале статьи — Шруммпф). Статья представляет собой обзор немецких публикаций, на основе которого автор делает вывод, что немецкое искусство «находится в глубоком кризисе» [7, с. 56]. Также термин «новая вещественность» употребляет Гуго Гуперт в статье 1928 года [11]. «Новой вещественностью» он называет тенденции в современном искусстве Германии, а «веризмом» — левое крыло «Новой вещественности».

Про художников Новой вещественности в статье говорится лишь то, что они революционно настроены и сознательно становятся на классовую точку зрения, а также что «реалистические элементы их искусства еще не свободны часто от окраски экспрессионизма» [21, с. 9].

Поскольку выставка была небольшой и на нее не привезли работ из Германии, она освещалась в прессе гораздо меньше предыдущей, а немногочисленные отзывы носили в основном критический характер. Так, художник Борис Земенков назвал представленные произведения «очень слабыми вещами», в которых к тому же заметно сильное влияние русской и французской живописи: «Акварель Херле так и дышит Шагалом, с той лишь разницей, что последний острее, естественнее, а Херле — упрощенное издание»; а в целом в современном немецком искусстве «гегемония французского искусства далеко еще не изжита» [12, с. 72]. Положительно он оценил только Дикса, хотя и он «представлен далеко не лучшими вещами» [12, с. 72].

Схожим был и отзыв режиссера Сергея Юткевича, на которого выставка также не произвела особенного впечатления, а единственное, что он отметил, это влияние на Вильгельма Лахнита творчества Анри Руссо [34, с. 50].

Наконец, А. Федоров-Давыдов в своем обзоре московских выставок<sup>5</sup> также сопоставил немецкую и французскую живопись и заключил, что, «будучи значительно слабее французов в “живописности”, немцы гораздо более социальны в сюжетике своих вещей» [31, с. 51]. Однако, по мнению Федорова-Давыдова, материал данной выставки может послужить стимулом для «организации музея немецкого искусства, аналогично нашим превосходным собраниям французских мастеров» [31, с. 51].

\*\*\*

Выставка «Революционное искусство Запада» открылась в мае 1926 года; она была организована ГАХН и ВОКСом и проходила в картинной галерее Румянцевского музея. Экспозиция была построена по географическому принципу, причем самым обширным отделом был немецкий:

5 Федоров-Давыдов А. А. Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. 1926. № 3. С. 86–99 (далее цит. по: [31]).



10. Вид экспозиции выставки  
Немецкое искусство последнего  
пятидесятилетия. Москва, ГМНЗИ, 1925

многие немецкие издательства и галереи откликнулись на просьбу организаторов прислать работы художников, равно как и сами художники выразили желание принять участие в выставке. Из художников Новой вещественности были представлены Г. Гросс, О. Дикс, М. Бекман, Г. Херле, Ф. Зейверт, Э. Йоханссон, А. Редершайт, Р. Шлихтер.

Во вступительной статье к каталогу П. С. Коган заявил о крайне амбициозной цели, которую призвана осуществить выставка — «положить начало объединению революционно-художественных объединений в европейском масштабе» [10, с. 3].

Наиболее программной была статья Абрама Эфроса [33], который принимал участие в организации выставки. Эфрос анализирует экспозицию с точки зрения ее вклада в международное революционное движение, и потому статья достаточно идеологизирована



и наполнена соответствующим лексиконом. Эфрос подчеркнул важность культурного сотрудничества СССР с другими странами: советское искусство находится в международной изоляции, и «традиционный провинциализм начинает чувствовать себя хозяином положения», а поскольку русское искусство всегда находилось под влиянием Запада, то «разъединение с Западом означает потерю определяющих образцов» [33, с. 20]. Эфрос отмечает, что при отборе произведений «программа, направление, методы на этот раз были для нас важнее индивидуальности и мастерства отдельных художников» [33, с. 22], и, в частности, о художниках Новой вещественности он пишет: «Если эти молодые немцы делали не так, как нужно, то, во всяком случае, они делали то, что нужно» [33, с. 22]. Немецких художников Эфрос разделил на три группы: экспрессионизм (Гросс, Бекманн, Феликсмюллер), неореализм (Дикс), примитивизм (Зейверт). При этом Эфрос подчеркивает всю условность данной классификации, поскольку «все эти деления и этикетки приблизительны, условны, зыбки, окрашиваются друг другом, переступают границы друг друга, переливаются друг в друга» [33, с. 22]. Критик не использует ни термин «новая вещественность», ни более распространенный термин «веристы». Поскольку причины выбора подобной терминологии автор не объясняет, то остается предположить, что он исходил из формальных стилистических особенностей произведений, не желая объединять данных художников в единую группу, поскольку не видел в представленных работах стилового единства. Отдельно Эфрос выделил Гросса, которого отнес к «наиболее замечательным и даровитым» мастерам современности [33, с. 22].

На выставку откликнулся и А. Федоров-Давыдов, который уделил ей больше внимания, чем предыдущей<sup>6</sup>. Он по-прежнему рассматривает ценность художественных произведений с точки зрения их служения революции. Критик отмечает, что экспрессионизм до сих пор является ведущим направлением, которое определяет стиль и мировоззрение многих европейских художников, в том числе и немецких. Большинство произведений выставки — это «искусство больных и ущербных настроений» [31, с. 62]. Некоторые работы превосходные по качеству, как, например, у Дикса или Феликсмюллера, однако, «в его остроте примитивизма заключен безнадежный распад формы» [31, с. 62]. Автор не видит путей дальнейшего развития подобного искусства ни стилистически, ни идеологически. Как и в своей первой рецензии на немецкую выставку 1924 года, Федоров-Давыдов критикует немецких художников

за их безнадежный пессимизм, отсутствие положительного идеала, ограниченность в выборе тематик, излишний эротизм.

А. В. Луначарский также не оставил данную выставку без внимания<sup>7</sup>, отметив общую для европейского искусства тенденцию — освобождение от «рыхлого, неоформленного академизма и натурализма» [17, с. 343]. Луначарский относит немецких художников к «левому» флангу экспрессионистов, а Дикса и Гросса называет «полуреалистами-полуэкспрессионистами» [17, с. 345]. По его мнению, эти художники все больше удалялись от языка реальности, «все более и более стараясь быть верными лишь “вулканической выразительности” внутренних переживаний...» [17, с. 345]. Они чрезмерно увлеклись изображением ужасов и страданий: «Мы тут ясно видим, что за известной чертой начинается просто невразумительность и манерность; может быть, сам художник весьма искренен, но курьезная заумная форма, в которую он свою искренность одевает, порождает сомнения в ее действительном содержании» [17, с. 345]. Работы художников Новой вещественности, которые действительно подразумевают интеллектуальное восприятие, по мнению Луначарского, недоступны для понимания широким слоям населения, а значит — не несут социальной пользы. Если в рецензии на Первую немецкую выставку критик отреагировал вполне благосклонно и его устраивала художественная манера немецких «веристов», то на этот раз Луначарский уже не считает их работы прогрессивными. При этом, конечно, за два года, разделившие эти выставки, никто из представленных на них художников не изменил радикально свой стиль; вероятно, изменились взгляды на искусство самого Луначарского.

\*\*\*

Последняя выставка, на которой были представлены художники Новой вещественности, проходила уже спустя 6 лет, с ноября 1932 по февраль 1933 года в залах ГМНЗИ, — «Революционное искусство в странах капитализма». На ней были показаны работы Г. Бартеля, О. Грибеля, Г. Гросса, Х. Грундинга, О. Дикса, Ф. Зейверта, Э. Йоханссона, О. Нагеля, К. Фолкера,

6 Федоров-Давыдов А. А. По выставкам // Печать и революция. 1926. № 5. С. 78–94 (далее цит. по: [31]).

7 Луначарский А. Выставка революционного искусства Запада // Правда. 1926, 5 июня, № 128 (далее цит. по: [17]).

Р. Шлихтера. Произведения немецких художников были собраны исключительно из московских фондов, поскольку у организаторов возникли определенные трудности с получением работ из Германии [14, с. 175]. Каталог к выставке подготовлен не был, однако в журнале «Искусство» была опубликована статья Б. Терновца, в которой он как директор музея подробно рассказывает об организации и содержании выставки [27].

В разделе, посвященном немецкому искусству, Терновец, как и многие другие советские критики, отмечает влияние экспрессионизма, а также то, что эти работы выражают не столько пафос борьбы, сколько «надрыв, трагическое ощущение действительности, ужас перед той пропастью, в которую война, голод, разруха низвергли человечество» [27, с. 188]. Терновец также соглашается с критиками, которые отмечают талант Дикса, однако здесь он указывает на то, «что его трактовка революционных сцен говорит скорее о его “критическом” отношении к революции, о его неверии в силы пролетариата» [27, с. 190]. Терновец приводит в качестве примера работу Дикса «Баррикады», которую «можно воспринимать лишь как клевету, как дикую насмешку над восставшим пролетариатом» [27, с. 190]. Более того, критик считает, что работы Дикса, в которых содержится антибуржуазная критика или революционная тематика, как правило, наполнены субъективными переживаниями художника: «... его “критика” буржуазного общества лишена классового подхода» [27, с. 189]. С большей симпатией Терновец относится к творчеству Гросса, поскольку художник осознает классовые противоречия современного общества, а также цели пролетариата, что «дает Гроссу ту силу, которой не хватает значительной части художников-попутчиков»: Гросс, пожалуй, единственный из представленных

8 Подобная точка зрения, впрочем, не была преобладающей. Так, И. Маца не соглашался с тем, чтобы причислять Гросса к пролетарским художникам, поскольку он «отрицает и только отрицает», тогда как «революция не только отрицает старое, но и строит новое или, по крайней мере, указывает путь к этому строительству», а для Гросса «пролетарий — раб, мученик или труп. Единственный активный элемент его картин — буржуа, а единственный положительный мотив его картин — ненависть к этому буржуа» [18, с. 78]. В другой своей работе Маца продолжает: Гросс «остался на полпути к пролетарскому искусству, потому что <...> видит его односторонне, не реально, с точки зрения формулировок классовой борьбы» [19, с. 234]. Подобным образом в Диксе Маца видит художника, который «с холодной трезвостью хирурга» раскрывает зло буржуазного общества, однако в основе мировоззрения которого глубоко укоренен «пессимизм того же мелкобуржуазного интеллигента» [19, с. 232]. Работы Феликсмюллера также остаются непонятными рабочему классу, поскольку художник сохранил большую зависимость от экспрессионизма, его трактовка пролетарской темы овеяна «явным мистицизмом», а идея «закутана в тонкие символы» [19, с. 177].



11. Отто Нагель. *Старый рабочий* 1925. Картон, масло. 68 × 52  
Государственный Эрмитаж



12. Оскар Шлеммер. *Парацельс, законодатель*. 1923  
Холст, масло. 99,5 × 75  
Государственная галерея, Штутгарт

художников, который «сознательно ставит свое искусство на службу рабочего класса» [27, с. 189]<sup>8</sup>. Также Терновец выделяет целый ряд немецких художников, в которых заключен, по его мнению, большой потенциал для дальнейшего развития революционного искусства: Бартеля Гиллеса, Отто Нагеля, Отто Грибеля, Ганса Грундинга, Вернера Шольца. В завершение статьи Терновец отмечает, что современное французское искусство не может сравниться с немецким по своему революционному потенциалу.

Схожие взгляды на немецких художников выразила и Нина Яворская, отметившая в своей статье [35], что лишь Гросс сумел преодолеть влияние экспрессионизма, тогда как стиль остальных художников можно определить как «экспрессивный реализм» [35, с. 41]. В то же время, отдельные художники, такие как Ф. Зейверт и Г. Арнцт, до сих пор находятся в большой зависимости от формализма, распространенного

в буржуазном искусстве. В заключение Яворская с сожалением констатирует, что Дикс и Феликсмюллер «не пошли дальше по пути революционного искусства и перешли на позиции буржуазного искусства» [35, с. 41].

Значительно место в статье Льва Варшавского [9] занимают размышления о борьбе пролетариата и о роли искусства в деле революции. При анализе работ немецких художников Варшавский останавливается подробно лишь на творчестве Гросса, который «в острых лаконичных рисунках... обнажает действительное лицо современной Германии, дает яркую картину угнетения масс, буржуазного ханжества, глупого мещанства, спекуляции, разврата» [9, с. 137]. Однако Варшавского, как и многих других советских критиков, не устраивает, что художник не идет дальше описания сложившейся ситуации.

Таким образом, можно отметить, что советская критика рассматривала данную выставку уже целиком с идеологических позиций и ставила социальное значение произведения выше значения художественного. Если в рецензиях на Первую выставку еще встречались положительные отзывы на работы художников Новой вещественности, то в статьях, посвященных третьей и в особенности четвертой выставкам у критиков вырабатывается единый подход к анализу произведения, который заключается в его соответствии или несоответствии определенным критериям, таким, например, как отсутствие упаднического духа, острая антибуржуазная и антикапиталистическая критика, наличие призыва к революционной борьбе, проявление сочувствия к тяготам пролетариата, натуралистическая трактовка образов для доступности широким массам населения. При этом «реализм» на момент написания последней из рассматриваемых статей (1933) еще не был аксиомой. Для Варшавского стиль, в котором работают художники, вообще не важен: «...нам нечего бояться разобщенности форм, если только революционные мастера усвоят боевые классовые задачи графического искусства» [9, с. 140].

\*\*\*

Второй существенный пласт материалов, относящихся к Новой вещественности, является неопубликованным и хранится в архиве ГМНЗИ (Отдел рукописей ГМИИ им А. С. Пушкина). Один из таких документов — доклад «Творческий путь Отто Нагеля» Александры Алтуховой [1], работавшей в ГМНЗИ и вплоть до его расформирования заведовавшей



13. Георг Шримпф. Портрет Оскара Марии Графа. 1918. Холст, масло. 65 × 45  
Ленбаххаус, Мюнхен

методической, научно-просветительской и экскурсионной деятельностью. Доклад был написан на основе ее личной беседы с художником<sup>9</sup>.

В докладе приводятся автобиографические сведения о художнике, рассматривается эволюция его стиля. Алтухова называет Нагеля художником пролетариата [1, л. 1] и подчеркивает его тесную связь с рабочим классом. Автор положительно оценивает его работы 1921–1925 годов, в которых он «стремится вскрыть ряд основных моментов капиталистического общества, наглядно показать их пролетарскому зрителю, с определенной целью воспитать его классовое сознание» [1, л. 5]. Нагель также удостоивается похвалы за то, что дает изображения действительности «в простой понятной массовому зрителю реалистической форме <...> и не стремится к формальным изощрениям» [1, л. 5].

Доклад вызвал оживленную дискуссию среди сотрудников музея. Так, в частности, Сергей Лобанов критиковал доклад Алтуховой за недостаточно критический подход к художественной стороне произведений Нагеля, учитывая тот факт, что он является художником-самоучкой, а значит не «может создать такого художественного произведения, которое бы воздействовало не только тематически, но и специфически художественно» [4, л. 40 об.]. Точку зрения Лобанова поддержала Вера Сидорова, специалист по голландскому искусству конца XIX – начала XX века. Однако Борис Терновец и Нина Яворская поддержали докладчицу, поскольку, по их мнению, работы Нагеля имеют «широкое революционное воздействие».

Наибольшую ценность представляет сборник «Революционное искусство Запада» [5], который готовился к печати в начале 1930-х годов и был приурочен к выставке 1932–1933 годов «Революционное искусство в странах капитализма», однако так и не был издан. В предисловии к сборнику Б. Терновец пишет об объекте исследования, которым является «наряду с пролетарским искусством, революционное искусство, то есть находящееся в перманентном брожении искусство наиболее радикальных ориентирующихся на рабочий класс прослоек немецкой буржуазии» [5, л. 5]. Он также указывает на критерии, которыми руководствовались авторы при оценке произведений: «Вопросы оценки

9 Отто Нагель — представитель социального крыла Новой вещественности, сочувствовавший левым идеям, член КПГ, — был женат на русской эмигрантке Валентине Никитиной, неоднократно приезжал в СССР на открытия выставок немецкого искусства и даже был организатором выставки работ Кете Кольвиц в Москве в 1932 году.



14. Вильгельм Лахнит. Мост. 1922  
Холст, масло. 44,9 × 64,4  
Государственный Эрмитаж

революционного искусства с точки зрения его художественного качества не выдвигались нами на первый план сознательно. Основным критерием ценности революционного искусства в данных условиях является именно степень его “революционности”, так как оно связано с решающей и глубочайшей битвой, которое когда-либо знала история» [5, л. 6]. И далее: «Здесь нет беспристрастности наблюдателя, здесь есть определенная политическая установка» [5, л. 10].

Особый интерес представляют две статьи сборника: «Основные этапы развития пролетарского искусства в эпоху всеобщего кризиса капитализма и пролетарских революций» Н. Яворской и «Жорж Гросс» Б. Терновца.

В своей статье Яворская подробно анализирует политический фон, в котором развивалось революционное искусство. В разделе,

посвященном немецкому искусству, автор пишет о таких авторах, как Георг Гросс, Отто Дикс, Генрих Херле, которых называет мелкобуржуазными художниками, чье творчество «окрашено экспрессионизмом, отражая настроения напряженности, отчаяния, охватившего мелкобуржуазную интеллигенцию перед зрелищем невыносимых бедствий трудящихся масс» [5, л. 141]. Яворская употребляет термин «экспрессивный реализм», который она использовала и в своей опубликованной статье в журнале «Интернациональный театр» [35].

Статья Б. Терновца посвящена творчеству Г. Гросса. Важно отметить, что в сферу научных интересов Бориса Терновца никогда специально не входило немецкое искусство, поскольку он отдавал предпочтение французскому искусству. Так, например, в корпусе опубликованных материалов (в том числе в сборнике, изданном уже после его смерти; [28]) нет специальных статей, посвященных современным немецким художникам; он упоминал их лишь в обзорных статьях, посвященных выставкам в ГМНЗИ. В этом смысле статья Терновца о Гроссе дает возможность познакомиться со «скрытыми» интересами директора музея. Личный архив Бориса Терновца свидетельствует о том, что он следил за творчеством художника на протяжении достаточно длительного периода. В сохранившихся материалах присутствует целых четыре варианта статьи для сборника, и каждый последующий вариант содержит ту или иную новую информацию о художнике: уточнение биографических сведений, добавление анализа этапов его творчества, а также высказываний немецких критиков об эволюции стиля Гросса и т. д. Даже когда сотрудничество с Германией во второй половине 1930-х было прервано, а сам Гросс после прихода фашистов к власти эмигрировал в США, в заметках Терновца отражается информация о художнике во время его пребывания в Америке. Терновец с радостью отмечает участие Гросса в антифашистской выставке «Против войны и фашизма» в Нью-Йорке и надеется на его активную гражданскую позицию в дальнейшем.

В варианте статьи, помещенном непосредственно в сам сборник «Революционное искусство в странах капитала», Терновец дает подробный анализ этапов творчества Гросса, суть которых состоит в отходе от дадаизма в пользу искусства, понятного широким массам. Терновец подробно останавливается на каждом из альбомов Гросса, анализируя манеру, в которой работает художник, оценивает уровень революционного воздействия каждого из альбомов. Те альбомы, в которых художник

переходит к жанровым сценам и критике буржуазного быта, получали, как правило, отрицательную оценку автора, поскольку такой подход «не связан с борьбой и интересами пролетариата» [5, л. 36]. Терновец также критикует то, как Гросс изображает рабочий класс: «Рабочие для Гросса не товарищи в борьбе, не класс, проводящий величайшую в мире революцию, а “рабы”, измученные, бесправные...» [5, л. 34]<sup>10</sup>.

Не получает высокой оценки у Терновца и живопись Гросса, поскольку в ней «социальная тематика отступает теперь на задний план, преобладают портреты, — четкие, сухие, вырисованные, напоминающие утверждающийся в это время стиль “новой вещественности”». При этом, несмотря на тщательность штудирования, на желание внутренне углубить образ, дать психологически развернутую характеристику, эти тонко сделанные протокольные портреты Гросса говорят гораздо меньше, чем его штриховые рисунки...» [5, л. 40]. Мнение Терновца о превосходстве графики Гросса над живописью совпадает с точкой зрения некоторых немецких критиков (например, К. Шеффлера [39], Г. Хоффманна [38]).

В заключение Терновец пишет, что Гросс «дрался в первых рядах бойцов, но не слился с пролетариатом» [5, л. 46]. Во втором варианте статьи Терновец более оптимистичен и выражает надежду, что «в решительный час Гросс будет на нужных позициях» [2, л. 47].

Во втором варианте статьи Терновец также отмечает, что Новая вещественность, к которой может быть отнесена живопись Гросса и Дикса, это «широкое течение, с несколько неопределенными границами» [2, л. 25]. Данная ремарка в сторону Новой вещественности позволяет предположить, что Терновец и Яворская были однозначно знакомы с данным термином, который использовали немецкие критики, описывая немецкую и графику после 1925 года, но намеренно не употребляли его в своих публикациях. По всей видимости, в своем стремлении быть доступными для понимания широкому кругу читателей они находили его слишком интеллектуализированным, а само явление сложным для подробного объяснения всех его аспектов и специфики.

Кроме того, важно отметить, что Терновец ссылается на две немецкие статьи о творчестве Гросса, опубликованные в журнале *Kunst und Künstler* в 1925 и 1929 годах. Первая статья принадлежит анонимному

10 Ср. характеристику Гросса, данную И. Маца; см. выше примеч. 8.

автору [37], вторая — главному редактору журнала Карлу Шеффлеру [39] (предположительно и первая статья была написана Шеффлером, поскольку она во многом повторяет мысли, изложенные во второй). Сравнительный анализ точек зрения Терновца и Шеффлера представляет собой прекрасный пример зеркального отражения подходов советской и немецкой художественной критики. В тот период, когда работы Гросса были более политизированы, а значит, более пригодны для положительной оценки в советской критике, немецкий автор критикует Гросса за его излишнюю увлеченность морализаторством. Эту статью и приводит Терновец [2, л. 27], чтобы доказать свою мысль о том, что буржуазные критики в лице Шеффлера не приемлют прогрессивное и наполненное антикапиталистической критикой искусство Гросса. Однако в период, когда Гросс увлекается бытовой сатирой и снижает уровень накала «политических страстей», Шеффлер хвалит художника за, что в его работах появилось художественное начало и человечность. Терновец приводит эту статью, чтобы продемонстрировать, какие ошибки допускает Гросс, отходя от революционных задач своего искусства, тем самым потакая буржуазной критике и заискивая перед ней. Данное сравнение наглядно показывает, сколь различными были подходы двух критиков и сколь разными были их критерии оценки художника.

Таким образом, можно заключить, что попытка организаторов выставок создать иллюзию солидарности между немецкими и советскими художниками не увенчалась успехом. Если Первая выставка немецкого искусства была встречена положительными отзывами и надеждами на кооперацию немецких и советских революционных художников, то последние выставки получили достаточно скептические оценки. Советские критики обнаружили фальшь и неискренность в «революционном» настрое немецких художников и пришли практически к единодушному выводу о недостижении немецкой живописью и графикой высокой планки революционного искусства.

Впрочем, история показала, что советские критики были не так уж не правы — ведь сегодня Новая вещественность мало у кого из исследователей ассоциируется с призывами к революции или пролетарской солидарностью, а рассматривается, скорее, как искусство переходного периода, отражающее социально-экономические противоречия послевоенной Германии в преддверии радикальной смены власти.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники

1. Алтухова А. П. Творческий путь Отто Нагеля. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. II. Ед. хр. 11.
2. Терновец Б. Н. Жорж Гросс. ОР ГМИИ. Ф. 55. Оп. II. Ед. хр. 45.
3. Терновец Б. Н. Жорж Гросс. ОР ГМИИ. Ф. 55. Оп. II. Ед. хр. 46.
4. Протоколы заседаний научных сотрудников за 1929 г. ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. II. Ед. хр. 320.
5. Революционное искусство Запада (сборник). ОР ГМИИ. Ф. 13. Оп. II. Ед. хр. 125.

### Литература

6. 1-я Всеобщая Германская художественная выставка. М.: Межрабпом, 1924.
7. Альф А. Художественная жизнь Германии // Советское искусство. 1927. № 3. С. 53–59.
8. Бескин Э. М. Художественная политграмма. Пособие для художественных технических ВУЗов. М.–Л.: Теакинопечат, 1930.
9. Варшавский Л. Р. Революционная западная графика // Книга и пролетарская революция. 1933. № 1. С. 133–140.
10. Выставка революционного искусства Запада/Каталог. М.: ГАХН, ВОКС, 1926.
11. Гунперт Г. О современной немецкой живописи // Революция и культура. 1928. № 13 С. 69–72.
12. Земенков Б. С. Немецкое искусство последнего пятидесятилетия // Советское искусство. 1926. № 1. С. 71–73.
13. Зивельчинская Л. Я. Экспрессионизм. М.–Л.: ИЗОГИЗ, 1931.
14. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства (1917–1940). Материалы и документы/Сост. Л. С. Алешина, Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1984.
15. Искусство, которое не покорилось 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма/Под ред. С. Д. Комарова М.: Искусство, 1972.
16. Кравченко К. Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве // Гравюра и Книга. 1925. № 1–2. С. 20–29.
17. Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 1. М.: Искусство. 1982.
18. Маца И. Искусство современной Европы. М.–Л.: ГИЗ, 1926.

19. Маца И. Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М.: Изд-во Коммунистической академии, 1929.
20. Модернизм. Анализ и критика основных направлений/Под ред. В. Ванслова, М. Соколова. 4-е изд. М.: Искусство, 1987.
21. Немецкое искусство последнего пятидесятилетия/Каталог выставки. Государственный музей нового западного искусства; Морозовское отделение. Сост. Пахомова Т. М., Сидорова В. А., Яворская Н. В. М., 1925.
22. Пышиновская З. С. Немецкие художники-антифашисты. Москва, 1976.
23. Пышиновская З. Новая вещественность в Германии // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы. 20–30-е годы XX века. М.: ГИИ, 1996.
24. Пышиновская З. «Правое» мюнхенское крыло «Новой вещественности» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 2. С. 113–130.
25. Сидоров А. А. Изобразительные искусства 1924–25 гг.: СССР и Германия // Бюллетени ГАХН. 1925. № 1. С. 19–30.
26. Тарабукин Н. По поводу выставки немецкого искусства // Печать и революция. 1924. № 6. С. 111–116.
27. Терновец Б. Н. Революционное искусство в странах капитализма // Искусство. 1933. № 1/2. С. 187–210.
28. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи/Сост., вступ. ст., тексты к разд., коммент. Л. С. Алешиной, Н. В. Яворской. М.: Советский художник, 1977.
29. Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки/Сост. Т. П. Каждан. М.: Сов. художник, 1987.
30. Турчин В. «Новая вещественность» — искусство потерянного поколения // Советское искусствознание. 1990. № 26. С. 99–150.
31. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975.
32. Щекотов Н. М. Мы и современное искусство Германии // Искусство трудящимся. 1924. № 1. С. 7–9.
33. Эфрос А. М. Революционное искусство Запада // Прожектор. 1926. № 11. С. 20–22.
34. Юткевич С. И. Шестьдесят семь. Выставка немецких художников в Музея нового западного искусства // Вестник работников искусства. 1926. № 8. С. 50.

35. Яворская Н. В. Революционное искусство Запада // Интернациональный театр. 1933. № 4. С. 41–43.
36. Яворская Н. В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1928–1948. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2012.
37. Der Künstler als Journalist: Georg Grosz // Kunst und Künstler. 1926. Heft 9. S. 354–359.
38. Hofmann H. Auseinandersetzung mit George Grosz // Deutsche Kunst und Dekoration. 1930/31. Heft 67. S. 364–368.
39. Scheffler K. Georg Grosz: Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen im Verlag Bruno Cassirer // Kunst und Künstler. 1929. Heft 7. S. 269–273.
40. Schmidt P. Die deutschen Veristen // Das Kunstblatt. 1924. Heft 12. S. 367–372.
41. Westecker W. Die Neue Sachlichkeit: Probleme des Nach-expressionismus // Die Kunst für alle. 1927/28. Heft 42. S. 16–23.