

Михаил Дединкин

## «Первая всеобщая германская художественная выставка» 1924–1925 годов: искусство немецкого авангарда и советская публика

Первая в Советской России после Мировой войны и периода революций выставка зарубежного искусства должна была стать манифестацией современного и политически мотивированного искусства. Ожидалось, что она будет встречена с энтузиазмом и станет предметом широкого обсуждения, мостом, соединяющим прогрессивное искусство РСФСР и Германии. Но экспозиция была встречена холодно, а показ ее в Саратове и Ленинграде сопровождался скандалами. В статье анализируются как обзоры выставки московских художественных критиков, так и отклики на выставку, появившиеся в периодической печати Саратова и Ленинграда.

Ключевые слова:

Межрабпом, экспрессионизм, Баухауз, Новая вещественность, советская художественная критика.

В октябре 1922 года Межрабпомом совместно с Наркомпросом была устроена выставка советского искусства в галерее Ван Димена в Берлине, привлечшая внимание и вызвавшая живую реакцию немецкой художественной интеллигенции [30; 18]. Шестью месяцами ранее, 16 апреля 1922 года, РСФСР и Германская республика заключили Рапальский договор об установлении дипломатических отношений и «урегулировании всех спорных вопросов». Оба государства были изгоями в политической системе, созданной в Европе после Мировой войны, и были остро заинтересованы во всех способах прорыва изоляции. В Германии в наведении контактов, в том числе в области культуры, было заинтересовано правительство, а в Советской России идею экспозиции в Берлине поддержал сам Ленин [41]. Ставка на самые радикальные формы искусства, отобранные для выставки, возымела искомый пропагандистский успех. Владимир Маяковский прямо сформулировал цель советской демонстрации в немецкой столице: «Мы должны вдуть в эту отдушину максимальное количество наших коммунистических идей» [23, с. 558]. Для экспозиции, которую немецкая сторона будет готовить для России в качестве ответной, это сыграет свою негативную роль. Немецкий отбор будет столь же тенденциозным — обостренно «революционным и прогрессивным». Организационный комитет, возглавляемый художниками из «Красной группы»<sup>1</sup> берлинцем Отто Нагелем и Эрихом Йогансоном из Дрездена, будет делать это с исключительной добросовестностью. (Ил. 2–3.)

Само название, «Первая всеобщая германская художественная выставка», предполагало продолжение показов немецкого искусства в России. В изданиях, посвященных советско-германским художественным связям, эта выставка упоминается как общеизвестный и, видимо, достаточно изученный факт, но собственно посвященная ей литература

<sup>1</sup> «Красная группа» — немецкое художественное объединение, возникшее в июле 1924 года по инициативе Д. Хартфилда, Г. Гроса и Р. Шлихтера и других представителей творческой интеллигенции, непосредственно связанных с КПГ.



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

ограничивается буквально двумя-тремя статьями [13; 4; 5; 2]. Однако и из них не вполне понятна история ее показа в России и реакция критики и публики на немецкую экспозицию.

\*\*\*

Выставка открылась 19 октября 1924 года в Москве в залах Исторического музея. (Ил. 1.) На вернисаже выступали А. В. Луначарский и Д. П. Штеренберг. Отто Нагель, сопровождавший выставку на протяжении всего времени ее демонстрации в России, был потрясен Советским Союзом: «Я стал очевидцем того, что было совершенно невообразимо с точки зрения привычных для немца понятий: люди приходили огромными

толпами, очередь в четыре ряда опоясывала все здание музея. Люди принесли с собой красные флаги и коротали время в спорах и дискуссиях. Конечно, не все, кто пришел сюда, были знатоками искусства, которое стало теперь доступно простым людям» [16, с. 39].

Экспозиция выставки, подготовленная Нагелем, делилась на четыре раздела: политическое искусство (Георг Гросс, Отто Дикс, Генрих Цилле, Карл Хольц, Отто Нагель, Франц Зейверт, Эрих Иогансон, Кете Кольвиц и др.)<sup>2</sup>, экспрессионизм (Макс Пехштейн, Эмиль Нольде, Оскар Кокошка, Конрад Феликсмюллер, Макс Каус и др.)<sup>3</sup>, абстрактный экспрессионизм (Вилли Баумейстер, Пауль Клее, Артур Сегал, Рудольф Беллинг, Курт Швиттерс и др.)<sup>4</sup> и конструктивизм (Вальтер Гроппиус, Арнольд Топп, Готфрид Граф, Иоганнес Мольцан, Ласло Мохой-Надь и др.)<sup>5</sup>. Такое деление, конечно, несколько условно. Но по своему составу выставка охватывала самый широкий круг современного немецкого искусства, художников, в той или иной мере сочувствовавших Советскому Союзу<sup>6</sup>.

Интерес, проявленный московской публикой к заграничной выставке, был, возможно, велик, но реакция советских критиков была весьма сдержанной, далекой от восторженности [13].

Нарком Луначарский в статье «Германская художественная выставка» прибегает в развернутой вступительной части к описанию позитивного движения современного советского искусства в условиях нового

- 2 «Группа художников, вступающих своим творчеством в борьбу пролетариата против капитализма. Художники не хотят создавать новое искусство, но хотят агитировать. Путем вещественной стеновой картины, которая понимается каждым человеком, они пытаются воздействовать на зрителя» [28, с. 2].
- 3 «...Экспрессионист не хочет копировать только внешний вид предмета. В то время как раньше художник изображал оболочку, экспрессионист пытается передать душу предмета, и передать ее зрителю. Красками и измененными формами он пытается передать зрителю представление вещи» [28, с. 3].
- 4 «Эти художники не пишут своих картин ради каких-нибудь предметов. <...> Абстрактные художники пишут только чистыми красками, композициями плоскостей. <...> Как в музыке различные тона создают гармонические взаимоотношения, так экспрессионист творит краской и линией» [28, с. 3].
- 5 «Конструктивисты исходят из абстрактного экспрессионизма. <...> Они работают рука об руку с техникой и архитектурой. <...> Конструктивист организует плоскость. Он работает линейкой и циркулем. Вся молодая архитектура Германии стремится к целостности и целесообразности» [28, с. 4].
- 6 Были представлены «Берлинский сецессион» (7 человек), «Штурм» (5), «Берлинские независимые» (18), «Ноябрьская группа» (20), «Немецкий союз художников» (13), «Дрезденское товарищество художников» (14), Прусская академия художеств (6), «Дрезденский сецессион» (18), «Красная группа» (12), «Пролетарские художники» (1), Баухауз (9), Союз немецких архитекторов (2) и художники, не принадлежавшие к художественным объединениям (30).

общественного строя от футуризма к АХРР, от искусства индивидуалистического к поискам форм творчества, объединяющих новое общество. Но эти поиски затянулись, и результаты не столь впечатляющи: «Подчас художники АХРР являются довольно верными зеркалами, отражающими внешность явлений; но ведь художник не зеркало, художник — это творец, он должен вернуть миру его образ претворенным в своем горне мыслителя и поэта. Этого почти никогда нет» [20, с. 310]. Чем может помочь пример немецкого искусства, которое находится в другой ситуации? Страна переживает затянувшийся кризис, живет в ожидании революции. Ведущим искусством в современной Германии является экспрессионизм, а он не способен найти требуемый социальный язык.

*Художник, по мнению экспрессионистов, не должен быть рабом действительности, не должен отражать ее, он должен выражать себя самого... Немецкий художник кричит о том, что болит в его душе. Однако, несмотря на свое стремление к содержательному искусству, экспрессионисты лишь в редких случаях поднимаются до общественно значительных сюжетов. <...> Экспрессионисты настойчиво утверждают, что художник должен быть пророком, что художник есть человек глубинного содержания и его картина есть проповедь, но проповедь особая, непосредственно потрясающая чувства. Но что же, собственно, проповедовать? <...>...экспрессионист не знает точно, куда звать, и не знает, что проповедовать. Он больше кричит, чем говорит [20, с. 311–312].*

Им противопоставлены социально ориентированные немецкие художники:

*<...> коммунистическая революция крепла в недрах германского общества и зацепила художников. <...> Это, конечно, сразу же помогло им обрести содержание. <...> Желая обратиться к массам и желая быть как можно лучше понятыми, эти художники берут элементы действительности, ибо изображение элементов действительности есть лучший социальный язык. <...> Такой немецкий художник новейшей формации чрезвычайно легко идет к дефигурации образа, к сгущению красок, он часто заменяет действительность карикатурой, кошмаром; но он оставляет реальность достаточно выраженной, чтобы не терять социального языка, связи со зрителем,*

*чтобы не перестать быть понятным. <...> В Германии... буржуазный строй, еще не ниспровергнутый, уже морально рухнул... он оттолкнул этим от себя интеллигенцию, он разочаровал ее также и всеми мерзостями лицемерной социал-демократической «республики». Этим объясняется анти-буржуазная ориентировка немецкого художника, этим объясняется факт, который мы никак не можем не признать: немецкий художник на пути своем к осознанию революции, к созданию революционного искусства опередил почти всех наших художников [20, с. 313–314].*

Вышедший во время работы выставки номер журнала «Печать и революция» был преимущественно посвящен критическому анализу современного немецкого искусства, представленного в залах Исторического музея. Я. А. Тугендхольд в статье «Выставка германского искусства в Москве» [37] отмечал, что на выставке нет цельности, всеобщности, декларируемой названием. Было время, когда с немецким искусством в России были знакомы, но уже в начале XX века французское искусство известно больше. Подборка экспрессионистов для выставки — случайная и несистематическая. Нет работ Либермана, Кирхнера, Марка, Макке, Моргнера. А такие известные мастера, как Кокошка, Клее, Нольде, Кампендонк, представлены исключительно графикой. Тот, кто ждал нового, разочарован. Если судить по выставке, то современное германское искусство сегодня «до последней степени эклектично. Без труда в нем можно отыскать следы самых разнообразных влияний, воспринятых самым откровенно-добросовестным образом».

Сравнивая произведения выставки с более знакомым в Москве французским искусством, Тугенхольд отмечает сложность отношений германского и романского художественного чувства.

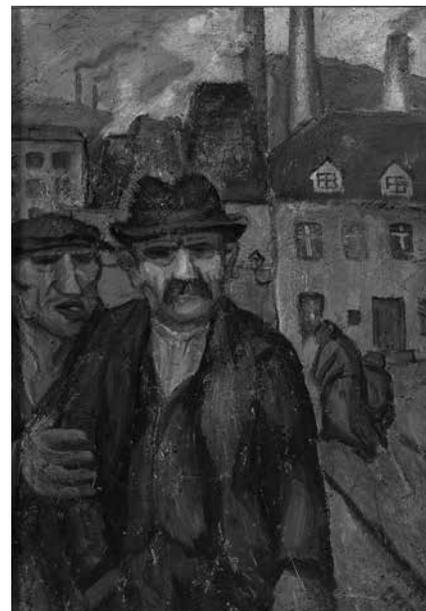
*В то время как искусство Франции характеризовалось чувством меры, ясной пластической гармонией, культом формы, равновесием рисунка и цвета — в германском искусстве на первом плане было всегда содержание, отвлеченное или натуралистичное. В этом интеллектуализме германского искусства — его большое духовное достоинство, но в нем же и причина известной живописной отсталости немцев. В искусстве Франции эмоция преобладала над сознанием; в германском искусстве интеллект, раздумье доминировало над непосредственным чувством. Французское*

искусство — искусство синтеза, германское — анализа. Отсюда именно гипертрофия в нем линии над цветом, отсюда именно скорее графический и «раскрашенный», нежели живописный, характер германской живописи (Дюрер — Кранах — Лейбль). <...> Немецкое своеобразие заключается в экзатичности, той повышенной страстности и напряженно-мучительной остроте. <...> И действительно, есть какой-то мистический натурализм, какая-то смесь порыва с надрывом, трагического с гротескным в живописи современного экспрессионизма» [37, с. 109].

Совершенно естественно также и то, что современная германская живопись оказалась в плену у эротики, этой родной сестры мистики... Давний умственно-чувственный эротизм германского искусства (вспомним хотя бы женщин Кранаха) ненормально обострился в атмосфере послевоенной Германии, достигнув в произведениях Георга Гросса, Гофмана, Янсена и особенно в скульптуре Беллинга своей кульминационной точки. <...>

Представленные на выставке литографии и гравюры «веристов»<sup>7</sup> и «Красной группы» вводят нас в искусство той части германской интеллигенции, которая по сравнению с экспрессионистами находится в «старшем классе» общественного жизнеощущения и развития. Это художники, понявшие, что единственный выход из тупика, индивидуальной анархии — не в мистике, а, наоборот, в союзе с пролетариатом. Их цель ясна — жанр, художественный экспрессионизм в области быта, в области общественной жизни. И будем справедливы, где мы найдем рисовальщиков столь едкой иронии, как Георг Гросс, такой поэтической силы, как Кэте Кольвиц... или — кто создал еще такой жуткий по своему эпосу памятник мировой бойни, как Отто Дикс с его пятьюдесятью офортами «Война»? — Никто... [37, с. 110–111].

Н. М. Тарабукин, наиболее положительно среди московских критиков оценивший германское искусство, увидел ценность немецкой выставки «не в исследовательской, не в эстетической чисто позиции... развернутого в Москве фронта германского искусства, а в обществен-



2. Эрих Иогансон. Стачка. 1920-е  
Картон, масло. 72,5 × 51,5  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ГЭ-9029



3. Отто Нагель. Старый рабочий  
(Человек с бельмом). 1923  
Картон, масло. 67 × 52  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ГЭ-9073

ной тенденции участников выставки и в тех «социальных» рефлексам, которые должны возникать на русской почве, как результат воздействия этой выставки»:

Немецкий художник хочет быть активным... Он не пассивный созерцатель пейзажей, фруктов, глиняных кувшинов, подобно «нашим» «бубнововалетцам». Он не иллюстратор событий, не хроникер, хотя бы и с «красной звездкой» в петлице, подобно русским «ахроровцам»... Немецкие художники, выставка дает право на такое обобщение, — активные участники общественной жизни. <...> Упрек, который раздавался в адрес выставки этого искусства, что «живопись»... у немцев и не ночевала, — упрек справедливый... Но преобладание графики... на немецкой выставке — чрезвычайно существенный симптом, всецело обусловленный как раз теми задачами

<sup>7</sup> «Веристами» автор назвал художников (О. Дикса, Г. Гросса), принадлежащих к направлению, вскоре развившемуся в Германии в «Новую вещественность».

*общественного порядка, которые я отметил как основные. Графика, будучи выраженная в гравюре или переданная фото-механически и связанная с журналом и книгой — по форме более пригодна выполнять общественную роль и быть активной... Зритель, выходя с выставки, начинает говорить о тех «чувствах» и мыслях, которые возникли у него под влиянием просмотренных сюжетов картин. Он взволнован хотя бы отрицательным воздействием «идей», воплощенных в изобразительных формах немецкими художниками. Пусть по существу воздействие отрицательно. Оно положительно в принципе, ибо именно воздействия мы ждем от современного искусства [35].*

Другой московский критик, систематически сотрудничавший в 1920-е годы с журналом «Печать и революция», А. А. Федоров-Давыдов, дополняет предыдущие рецензии статьей «О некоторых характерных чертах немецкой выставки». Замечая, что «все почти согласны в том утверждении, что значение ее не столько художественное, сколько социальное, хотя бы уже в том отношении, что все наиболее значительное и интересное из имеющегося на выставке создано художниками, в той или иной мере революционно настроенными», критик 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». Выставка произвела на него самое глубокое впечатление.

*И невольно, уходя с этой выставки потрясенный, думаешь: как жесток должен быть гнет и изнутри и извне, как издергана должна быть общественная психика, как ужасны социальные условия, если даже художники-коммунисты «Красной» и «Ноябрьской» групп — пролетарии по своей классовой сущности — оказываются для нас в своем творчестве лишь сплошными нигилистами, чье всеобщее отрицание пронизано кошмарами, мистикой безнадежного ужаса и садистской извращенностью, почти манией донельзя замученного, загнанного в тупик интеллигента, не ощущающего уже больше никакой почвы под своими дрожащими ногами. Конечно, все это не для нас [39, с. 117].*

Федорова-Давыдова более всего задевает та атмосфера безысходности, которая создается произведениями немецких мастеров:

*Передовые немецкие художники, революционно настроенные, которые составляют более двух третей выставки и которые лишь одни и интересуют нас здесь, считают своей задачей разрушение буржуазного строя средствами, доступными искусству. Задача — бесспорно революционная, но... лишь тогда, когда разрушение производится во имя чего-то, когда отрицание, уничтожающая критика имеют своим мерилом какой-то положительный идеал. <...> А кто смог бы усмотреть этот идеал, это положительное у немецких художников, если не считать единичных и притом почти всегда слабых и малоубедительных картин? Что может противопоставить какой-нибудь О. Дикс разврату буржуазии и массовой проституции, что, кроме беспредметного ужаса и растерянного хватания за голову, можно извлечь из листов Г. Гросса при всей остроте и звучности их линии? <...> Даже Кете Кольвиц, которую во всех прочих отношениях надо выделить из среды ее товарищей, изображает лишь отчаяние, лишь сбившихся в кучу плачущих и дрожащих женщин [39, с. 118].*

И дальше интересен один специфический аспект выставки, вызывавший наибольший этический и эстетический протест русской публики в целом (ил. 4):

*Если мы обратимся к сюжетам представленных на выставке картин, результаты получатся еще более убедительными. В конце концов, весь социальный протест немецких художников обращен почти целиком против проституции. Без преувеличения можно сказать, что почти половина всех экспонатов — изображение голых проституток во всех видах, позах, положениях и антуражах. Проституция из нужды, проституция унижительная, проституция торжествующая, сзади, спереди, сбоку, сверху, среди взрослых, подростков, чуть ли не среди грудных детей! Несомненно, проституция — одно из вопиющих зол Германии, но единственное ли и самое главное? <...> И глядя на эти потрясающие холсты, листы и скульптуры, зритель невольно думает не столько о буржуазии и ее разврате, сколько о том, почему на это устремляет главное свое внимание немецкий художник, почему его кошмары носят так ярко выраженный*

эротический характер? От этих изображений становится жутко. Но, быть может, потому, что в экспрессионистическом карикатуризме, в гротескной уродливости голых тел, в их изломах, в каком-то судорожном вывертывании тела, во всем тщательном, по-немецки старательном выписывании мерзейших подробностей чувствуешь момент определенного садистского сладострастия. Стремясь сознательно разрушать разврат, протестовать против него, немецкий художник бессознательно сам упивается всеми этими мерзостями, черпая острое, болезненно напряженное удовольствие в изображениях эротической патологии. <...> Кому нужны эти рисунки — старому сладострастнику, импотенту, не для него ли развратное изображение голой девочки, откровенно бесстыдной и циничной в своей развращенной наивности? <...> И примеров... болезненной эротики можно было бы приводить без конца, если бы это не грозило опасностью перепечатывания двух третей каталога [39, с. 119–120].

Вывод, сделанный критиком, однозначно негативен:

Как же подходят эти потрясенные и задавленные умы, эта болезненная, извращенная психика к сюжетам положительным: к рабочему классу, к революции? Здесь достаточно показательны картины Зейверта «Люди цифры» и Г. Хёрле «Фабричные рабочие» и «Европеец», где люди изображены в виде безличных манекенов, испещренных цифрами и знаками вопроса на лице... Они явно обнаруживают то отрицательное отношение к технике и «цивилизации», которое так сильно в современной Германии и которое так диаметрально противоположно нашему к этому отношению. Для них пролетарский коллективизм — это обезличивание жизни, механизация — смерть всякой духовности. Для них машинная культура — гибель человека от машины (А. Биркле «Человек и машина», «Распятый на машине»). <...> 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 [39, с. 121–122].

Выделяет критик как выпадающие из общего безрадостного фона выставки работы Кете Кольвиц и «определенно сильную» «Демонстрацию» Э. Иогансона и его же листы, «сделанные в манере Стейнлена».



4. Франц Зейверт. Проституции не место в конституции. 1920  
Ксилография. 65 × 50  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОГ-353061

Что касается последней названной работы, то она даже воспроизведена в журнале. На самом деле это хорошо сегодня известная литография Карла Хольца «Демонстрация безработных». (Ил. 13.)

\*\*\*

Выставка критикам определенно не понравилась. Тому есть несколько вероятных причин. Безусловно, ее немецкие организаторы стремились показать в красной столице самое революционное, активное и боевитое искусство. Но, видимо, далеко не все немецкие художники, особенно преуспевающие, хотели участвовать в крайне политизированной акции. Подбор экспонатов был, вполне очевидно, агрессивно тенденциозным<sup>8</sup>. Видимо, на выставке было непривычно много графики, за качество которой хвалили, но общее впечатление от выставки в глазах критиков это явно снижало. Но даже если бы этих причин не существовало, то вряд ли это привело бы к большому успеху. Ситуация в Советской России ставила перед идеологами искусства и художниками одни задачи, а немецкие реалии перед художниками-коммунистами и близкими им мастерами — совершенно другие. Но дело, конечно, не только в этом. Скорее, это сумма объективных предлогов для безусловно негативной критики. Значительно более важным, как представляется, было то, что Россия и Германия в области изобразительного искусства в чем-то фундаментальном, глубоко внутреннем, интуитивном не понимали, не воспринимали друг друга. Другое дело — литература, театр, кино, музыка, архитектура, дизайн. Там не только значительно больше взаимного интереса и понимания, но имеются и очевидные созвучия. В изобразительном искусстве ничего подобного нет. То есть пока далекий, покрытый романтической дымкой немецкий экспрессионизм пребывал в области отвлеченных идей, текстов художественных критиков и теоретиков, информации газетной хроники, им все живо интересовались, ждали. Но первая же встреча с этим искусством, очевидно, разочаровала.

8 Среди привезенных в Россию произведений были картины и графические листы с названиями: «Развлечения буржуазии», «Увеселения буржуазии», «Буржуазный дом терпимости», «Типы буржуазного общества», «Буржуазная оргия», «Буржуазные удовольствия», «Проститутка», «Проститутка перед зеркалом», «Пролетарская проститутка», «Кокотка» и т. д.

Художник П. В. Митурич так высказал отношение к выставке в письме к своей жене Вере Хлебниковой: «Только что был на германской выставке. Торжественно открывалась Луначарским и Штеренбергом. Кривят на все лады, но очень мало или даже нет живописи глубокой. Носит больше характер агитационный, видно, эти художники поощрялись политиками. Довольно много скуки и плохих красок. Много беспредметной пространственной живописи» [24, с. 131].

И дело даже не в том, кто смотрел на это современное немецкое изобразительное искусство — тонкий эстет Тугендхольд в Москве, партийный деятель И. И. Ионов в Петрограде, произносивший филиппики в адрес искусства русского авангарда и не знавший, что делать с привезенной им в РСФСР коллекцией авангарда немецкого [36], или достаточно далекий от мира изобразительного искусства герой романа В. В. Набокова «Дар» в Берлине<sup>9</sup>. При всем различии образования и воспитания, культурного уровня, специального кругозора, политических убеждений, их объединяло общее, присущее тому поколению родившихся в России людей неприятие языка немецкого изобразительного искусства. Это наблюдение ни в коем случае нельзя воспринимать как нечто абсолютное. Были, наверное, исключения. Но в целом — это характерное для России явление.

Даже такой осведомленный в области современного немецкого искусства художник, как М. В. Добужинский, некогда учившийся в художественных студиях Ашбе и Холлоши в Мюнхене, впервые столкнувшись с работами Отто Дикса на выставке в Берлине в 1926 году, в письме Г. С. Верейскому дал увиденному такую выразительную характеристику: «Это до такой степени ужасно и в то же время убедительно (великолепные рисунки), что я целый день ходил, точно я объелся нечистот и вдобавок меня кто-то поколотил. Конечно, это человек, ушибленный войной и, вероятно, безнадежно. Но все-таки фигура и доказательство,

9 Поэт Годунов-Чердынцев, герой романа, знакомится с преуспевающим в Берлине художником «ново-натуралистической школы», тоже русским эмигрантом Романовым, прославившимся портретом «графини д'Икс: абсолютно голая графиня, с отпечатками корсета на животе, стояла, держа на руках себя же самое, уменьшенную вдвое», картиной «Осень» — «...сваленная в канаву среди великолепных кленовых листьев черная портняжная болванка с порванным боком» и работой «Четверо горожан, ловящих канарейку», все четверо в черном, плечистые, в котелках (но один почему-то босиком), расставленные в каких-то восторженно-осторожных позах под необыкновенно солнечной зеленью прямоугольно остриженной липы, в которой скрывалась птица» [25, с. 107–108].

что картине дальше некуда идти. Для чего должна существовать картина, подобная этим? “Вешать на стену” перед собой вывороченные кишки сифилитических баб и прочие паскудства, великолепно нарисованные?» [12, с. 191]

Предвоенное авангардное изобразительное искусство Германии в России было слабо известно. Благодаря личным связям Кандинского отдельные работы мюнхенцев появлялись на выставках в России. Но о более глубоком знакомстве говорить не приходится. Своего Щукина и Морозова современное немецкое искусство в России не нашло. Когда его впервые воочию увидели в Москве, Саратове и Ленинграде, то выяснилось, что всем в увиденном очень не хватает, как точно написал Федоров-Давыдов, «малевщины», той живой и яркой прививки, которую восприняло русское искусство от новейшей французской живописи. К 1920-м годам она проникла в сознание не только художников русского авангарда. Это повлияло к тому времени на все школы и направления изобразительного искусства, но, конечно, в различной мере<sup>10</sup>. Так или иначе, ориентация на французскую живопись, что называется, «воспитала глаз» русских художников, критиков, зрителей, в целом определила восприятие искусства, чувство формы и цвета. Влияние это в такой же мере испытала и вся русская публика<sup>11</sup>. В газетных сообщениях о немецких художественных выставках начала 1920-х годов (такие отчеты составляли для советских изданий представители

10 Знакомство с современным французским искусством основывалось в первую очередь на уникальных московских собраниях Щукина и Морозова: «Благодаря необыкновенно точному вкусу Щукина лучшие полотна Матисса и Пикассо сразу после их завершения покидают мастерские этих художников. Лишь один раз французской публике удается посмотреть их в салонах, тогда как московские любители могут вдоволь посещать экспозиции, которые еженедельно, в определенный день, открыты для всеобщего обозрения. Вот что помогает нам понять, почему в России так невероятно быстро прижились фовизм и кубизм, которые столь сильно стимулировали появление там “новаторского начала”. <...> “Золотое руно” и “Бубновый валет”, с точки зрения популяризации французского искусства в России, сыграли такую же важную роль, что и коллекции Щукина и Морозова» [22, с. 54–55].

11 Я. А. Тугендхольд, возможно, самый проникательный московский художественный критик 1920-х гг., писал о наиболее привлекавшем его внимание явлении в современной русской живописи — «Бубновом валете», мастера которого показали свои новые работы на «Выставке картин» в 1923 году в Москве: «...Ядро “Бубнового валета” упорно пребывало на одной и той же платформе — в школе профессионального обучения живописному мастерству у французов, лишь восходя из одного класса в другой и меняя лишь — учителей. Здесь был период увлечения Ван Гогом (ранние работы Кончаловского и Фалька...), Гогеном (примитивизм Гончаровой, Бурлюков и отчасти Машкова и Кончаловского) и, наконец, — Сезанном (все вместе) и Дереном» [38, с. 96].

многочисленной тогда в Берлине русской диаспоры) объяснения велись, отталкиваясь от известных русской публике французских имен и художественных явлений, например, что-то похоже или не похоже на Пикассо, Дерена, Вламинка<sup>12</sup>. Впрочем, аналогичный прием существовал и при обращении критиков к отечественному футуризму<sup>13</sup>.

Немецкое же «чувство прекрасного», в живописи в первую очередь, вызывало в России интуитивный протест. Не столько акцентированное внимание на различных «язвах общества», сколько употребляемый при этом художниками специфический язык беспощадного натурализма воспринимался в России как неоправданная жестокость по отношению к зрителю. Кроме того, русское общество было тогда значительно более стыдливым в вопросах эротики, что делало многие произведения немецких мастеров совершенно неприемлемыми.

В специализированном журнале полиграфической секции Российской академии художественных наук «Гравюра и книга» появилась статья Ксении Кравченко «Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве». Критик начинает обзор с констатации полной неожиданности того, что было показано и произвело на нее наибольшее впечатление в Москве:

*Увиденное нами прежде всего нас поразило. Если основным критерием искусства является именно это — производить впечатление (условие необязательное, но допустимое), то здесь, на выставке, такое впечатление нам безусловно дано. <...> Здесь же, с листов немцев, на которых мы собственно никогда не смотрели, никогда над ними особенно не задумывались, увлеченные другой страной, бывшей для нас извечным образцом великолепного мастерства (выделено мной. — М. Д.), здесь нам закричал сюжет; нам упорно «рассказывают» и заставляют слушать, совершенно не заботясь о том, хотим мы этого или нет. Даже, наверно, мы этого не хотим и всемерно*

12 Свой репортаж об Академической выставке в Берлине Н. Лапшин ведет, не упоминая ни одного имени немецкого художника. Для него, видимо, как аксиома существует всего одна безусловно известная читателям точка отсчета, позиция для сравнения — французская живопись, Пикассо [19, с. 8].

13 В частности, Э. Голлербах писал: «Сравнивая с этими образцами произведения наших новаторов, видишь, как последние подражательны, жалки и убоги. То, что у Пикассо мучительно-искренно и сладостно-безобразно, то у его подражателей просто неумно, бессодержательно и бездарно» [10, с. 2].

этому сопротивляемся, но нам говорят так властно, так убедительно, что мы принуждены отвечать. <...> Гнев, насмешка, ужас, максимальная взволнованность, максимальная напряженность — так воспринимается большинство... листов. Еще едва уловимая, все же достаточно весомая, примесь болезненного ядовитого городского эротизма. Протест, борьба с буржуазным бытом, филистерством, мещанством, защита рабочего класса... но и любование пороком, изощрение в нем и сладостное желание, соединенное с отвращением, пройти в нем до глубины — тоже здесь неотвратимо присутствуют... Все это нагнетание переживаний и эмоций, конечно, должно как-то оправдываться и внешними качествами мастерства, иначе мы едва ли бы восприняли тематическую сторону с такой удручающей остротой [17, с. 21].

Поскольку это единственная специальная рецензия, посвященная графике на немецкой выставке, то интересно посмотреть, кого из художников выделяет критик. В области офорта это в первую очередь гравюры Отто Дикса из серии «Война», в которых «неумолимая точность рисунка, обдуманное распределение светотени, какой-то обнажающий сверхреализм подчеркивает подавляющую и обличительную кошмарность сюжета» [17, с. 23]. Как заслуживающие внимания в гравюре на металле в статье называются Кольвиц, Хеккель и Нольде. Значительно больше критика привлекает своей оригинальностью немецкая ксилография, гравюра на дереве:

*Мы, привыкшие видеть произведения наших граверов в силу ли внутреннего убеждения или же известных условий быта, сосредоточенных на Kleinmeistereien, с нескрываемым удивлением останавливаемся на этих монументальных, декоративных досках, сделанных белыми и черными сильно колоритными и насыщенными светом пятнами, на этих не линиях, а полосах, на этой крупной орнаментальности, образуемой конструированием тяжелых масс, на этой непригодности для смотрения вблизи.*

*Мы даже сначала несколько затрудняемся в нашем о ней суждении, ибо весь ассортимент художественных терминов, определяющих наших русских граверов, неприемлем и невозможен. Ведь здесь мы имеем явление уже некоторого граверного grand'art'a, если не в смысле качества, то уж, во всяком случае, размаха [17, с. 23].*



5. Рейнхард Хилькер. *Портрет Христианы Рольфса*. 1920  
Линогравюра. 52 × 38,3  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОГ-271741



6. Эрих Хеккель. *Человек на равнине*  
1917. Ксилография. 65,6 × 52,2  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОГ-271749

В целом Кравченко находит в показанном в Москве материале «бесспорную ценность, как открывающего большой этап работы мастеров, до сего времени нам мало известных. Если в их мастерстве наши художники, может быть, многого и не почерпнут, то 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» [17, с. 27].

Говоря о том удивлении, которое вызвала показанная на выставке в Москве немецкая гравюра, нужно отметить, пожалуй, наиболее яркую ее отличительную особенность. Эстетика немецкого экспрессионизма в той форме, которая была выработана дрезденской группой «Мост» в 1905–1910 годах, во многом опиралась на искусство немецкой ксилографии XV века. Молодые художники в работе с гравюрной доской принципиально отказались от технических усовершенствований,



7. Всеобщая международная выставка германских художников  
Вид экспозиции в Художественном музее им. А. Н. Радищева, Саратов, 1924–1925

находившихся в арсенале профессионального гравера-ксилографа. Они использовали доски не поперечного, более удобного в обработке, а самого простого продольного распила, и отказались от имеющегося у профессионала широкого спектра специальных резцов, ограничившись сапожным ножом, добиваясь большей выразительности гравюры за счет предельной упрощенности художественного языка. Именно такая работа в печатной графике, основанная на опыте немецких граверов готической эпохи, дала импульс развитию самостоятельного формального языка северо-немецкого экспрессионизма начала XX века. (Ил. 5–6.) Таким образом, новый язык немецкого модернизма многим был обязан искусству средневековья. У русской публики, впервые столкнувшейся со столь мощной манифестацией экспрессионизма на выставке 1924–1925 годов, многое вызывало неприятие. Художественный опыт русского зрителя не имел навыка того интимного общения с го-

тическим искусством, которым обладал зритель немецкий, а это чрезвычайно важно для восприятия изобразительного искусства немецких экспрессионистов. Эмоциональное искажение формы, парадоксальное сочетание идеального и ужасного, повышенная, доходящая до гротеска выразительность есть константа немецкого искусства. Эти качества присущи и немецкой готике XV–XVI веков, и барокко XVII века, и рококо XVIII века, романтизму и натурализму XIX века. На них во многом основывается эстетика экспрессионизма. В изобразительном искусстве это требует сопереживания в том регистре, который, очевидно, мало был развит в русском зрителе.

\*\*\*

Несмотря на прохладную критику в прессе, официально выставка проходила в Москве весьма успешно. По опубликованным данным ее посетило около сорока тысяч человек, причем большинство было организованных экскурсантов (пятьсот экскурсий), собравших учащихся, служащих и красноармейцев. Выставка должна была переезжать в Ленинград, но по случаю недавнего образования национальной автономной республики немцев Поволжья ее было решено сначала показать в Саратове.

Город являлся одним из крупнейших культурных центров нижнего Поволжья. Еще до революции там существовали университет и сельскохозяйственный институт, консерватория, драматический и музыкальный театры. В 1885 году в Саратове открылся (на основе подаренной городу живописцем А. П. Боголюбовым, внуком А. Н. Радищева, коллекции) первый в русской провинции общедоступный художественный музей. После революции он значительно увеличил свои коллекции. В 1918–1921 годах им руководил известный гравер А. И. Кравченко, профессор саратовского Вхутемаса, в который была преобразована местная художественная школа.

В залах Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева немецкая выставка открылась 28 декабря 1924 года. Был напечатан специальный выпуск каталога, где развернутую экспозицию именовали «Всеобщей международной выставкой германских художников» [4, с. 203]. Каталог саратовской выставки, подготовленный О. Нагелем, был составлен не по алфавитному принципу, подобно московскому, а в соответствии с распределением художников по залам. (Ил. 7)

Экспозицию торжественно открывали А. В. Луначарский, Д. П. Штеренберг и Отто Нагель. Первым в качестве художественного критика на страницах саратовских «Известий» выступил «губинспектор Губоно» Рысин, местный «культурный» начальник. В своем обзоре он, в духе риторики революционной агитации, нагнетал соответствующие страсти:

*За всю историю существования Саратова в первый раз открылась в нем и демонстрируется выставка иностранных художников. <...> В ней ярко отражена эпоха, но вместе с тем и сильно выражены два революционных момента, которые, при условии должной и умелой поддержки (пока Межрабпома), могут сыграть громадное политическое значение.*

*Прежде всего: на всех экспонатах выставки зритель не найдет ни одного веселого мотива. Ни на одном лице не увидит улыбки. Здесь предстают изможденные лица работниц-женщин, со вздутыми от голода животами (полотна художника Дикса), рождающие мертвых детей. Тут горнорабочие (художник Мюллер), названные горными рабами, через свой каторжный труд превратившиеся в дегенератов, и их дети с распухшими от голода и лишений головами... (Ил. 14.)*

*Мертвенного цвета тела, разбухшие головы, воспаленные дикие или обессиленные от тщетной надежды взгляды смотрят отовсюду, куда бы вы не повернулись.*

*Ужасы, кошмары, смерть смотрят из полотен...*

*В противовес этим вымирающим телам, мы найдем на выставке и представителей «господ положения» современной Германии. Здесь вы увидите оргии шиберов (спекулянтов), представителей торговой и промышленной буржуазии, изоцряющихся в эксцентрических болезненных наслаждениях... вакханалии, пьяный разгул, дикие оргии... Вот мотивы другой стороны бытовой жизни Германии.*

*<...> Выставка этих даровитых художников, отображающих реальную жизнь своей родины, без слов, без искусственно приплетенной пропаганды, вызывает потрясающее впечатление у зрителей, у которых невольно сжимается сердце, и все существо его невольно заражается колоссальной энергией борьбы и мести за дьявольское порабощение германского пролетариата [33, с. 3].*

В саратовских «Известиях» регулярно помещались заметки о работе выставки, печатались воспроизведения представленных работ (ил. 9),



8. Отто Нагель. Эберт и его правосудие. Карикатура из газеты: Известия саратовского Совета. 1925. № 43. 21 февраля. С. 2



9. Отто Нагель. Безработные. Репродукция из газеты: Известия саратовского Совета. 1925. № 22. 28 января. С. 2

преимущественно графических. Сообщалось о прибытии на выставку новых произведений Кете Кольвиц [29, с. 3]. Отто Нагель написал небольшую статью о «Красной группе» [27, с. 5] и выполнил специально для газеты несколько политических карикатур. (Ил. 8.)

Но, судя по всему, с сознательностью зрителя на выставке «дело у нас в Саратове обстоит недостаточно благополучно». В начале февраля 1925 года губинспектор Рысин вызывает к совести горожан:

*<...> цель выставки заключена не только в том, чтобы пропустить возможно большее количество посетителей, это коммерческая сторона. Существует задача более важная — идейная. Германские художники революционеры имеют целью агитировать своим искусством в художественном, так и в политическом отношении,*

и нужно добиваться не только все большей и большей цифры посещаемости, но также и того, чтобы как можно правильней и лучше каждый посетитель понял бы все то, о чем хочет нам рассказать германский революционный интеллигент. А вот в отношении правильности и оценки выставки, судя по книге впечатлений, находящейся в Госмузее, дело у нас в Саратове обстоит недостаточно благополучно. Официальные данные говорят за то, что эта выставка, будучи в Москве, вызвала большую посещаемость, получила большое одобрение и пользовалась особым вниманием и покровительством всех учреждений и организаций, причастных к культурной жизни красной столицы [32, с. 2].

Рысина огорчают не только негативные записи в «книге впечатлений», отсталость, сравнительно с московской, местной публики, привыкшей к «чистому искусству», и малая посещаемость выставки, коммерческий успех которой его не слишком интересует (напомним, выставка, по сути, была благотворительной)<sup>14</sup>. Вероятно, местный идеолог искренен в своих суждениях по поводу бедственного положения вымирающего немецкого пролетариата. Но больше его тревожит идейная сторона, что почему-то выразилось в обеспокоенности «недопониманием» обывателями прогрессивного абстрактного искусства, отражающего «горе, радость, ужас и покой»<sup>15</sup>.

Еще одна статья — «Выставка германских художников — зеркало современной Германии (К диспуту 22 февраля 1925 г.)» была написана Л. Ганжинским — политработником, более далеким от искусства, чем губинспектор Рысин. Отметив особенности политической ситуации в современной Германии, автор переходит к обзору выставки:

*Здесь, в Саратове, на выставке рабочих германских художников, мы имеем полную возможность видеть неприкрытое, реальное,*

14 В одном номере саратовских «Известий» приведены разные цифры посещаемости выставки — 8000 и 6614, но поскольку данные в статье Рысина полностью детализированы («Выставку посетило 6614 человек (членов профсоюза — 4399 (40 экскурсий), студентов — 617 (18 экскурсий), учащихся — 909 (22 экскурсии)»), приведенная им цифра вызывает больше доверия. Из 6614 посетителей, организованных, то есть направленных различными учреждениями, было 5925 человек. Причем, вероятно, красноармейцы здесь попали в число членов профсоюза. Таким образом, самостоятельно выставку посетили примерно 10 процентов от общего числа зрителей.

*отображенное умелой рукой художника лицо капиталистической Германии. Выставку нужно разбить на три отдельные части. Первая — искания «левых» в искусстве. У посещающих выставку невольно: «непонятно, что здесь такое!». Отчасти это верно. Достижения и особенности этих работ в значительной степени могут быть понятны тем, кто сам бывал на облаках «левых заумных» изданий. Однако, здесь, несомненно, имеются интересные материалы.*

*Вторая часть — архитектура... Эта часть интересна некоторой новизной подхода к решению стилистических проблем, материала и общей «симфонии» здания.*

*Третья часть представляет самый большой интерес и особенно ценна. Эта часть выставки вызывает особое внимание и дискуссию у посетителей. Книга впечатлений посетителей нестрит замечками именно об этой части выставки.*

*«Это грязь какая-то, а не выставка», «это порнография», «это обидно для посетителей», «это изломы, большие изломы жизни» и пр. и пр. Наивные авторы заметок, думающие, по-видимому, что дело искусства изображать только «высокое» и «прекрасное», не представляют, что этими замечками они, вместо желаемого для них*

15 В статье Е. И. Водоноса приводится фрагмент из воспоминаний саратовского художника М. И. Полякова:

*Для затравки была О. Нагелем устроена пресс-конференция для студентов худтехникума, которые должны были водить экскурсии по выставке и давать объяснения... Нагель был недоволен, когда слушавшие его студенты на указываемые им картины говорили: «Швах», тогда как он комментировал сии картины как «Гут», и удалился, говоря, что к картинам, привезенным им, в Москве относились более благосклонно. В верхнем зале были вещи (живопись, скульптура и рисунки) абстрактные, и рассказы о них были легко и свободно, импровизация полная. Внизу же были вещи сюжетные, но выполненные, как позволяла совесть и чувство меры художника, и здесь бывали забавные инциденты, вопросы, на которые не всегда приходилось отвечать убедительно. Все зависело от находчивости и красноречия руководителя экскурсии. Помнится, была экскурсия студентов консерватории, девушки и молодые люди, водил экскурсовод Г. Мельников. На одной картине «Мой брат животному подобен» изображено было: шахтеры, впряженные в упряжку вместо лошади, везущие уголь. Мельников пояснил: труд тяжел, вместо лошадей люди — и, ну, соответственно, лица у них от тяжелого труда зеленые. Экскурсанты проглотили сие молча.*

*Была еще картина, названия точно не помню, изображено было: толстые пьяные буржуа с дамами на коленях, с соответствующим натюрмортом. Лица у буржуа были зеленые. Послышался робкий вопрос одной девушки: «Товарищ художник, вот вы говорите, что у рабочих лица зеленые потому, что у них работа тяжелая, а здесь вот кутят, пьют, а лица у них тоже зеленые...» И вышло Tableau. Но Егор Мельников вышел из положения. Сурово посмотрев на девушку, он ответил: «Хотел бы я посмотреть на ваше лицо после беспорядочного пьянства...» Подобные случаи бывали. Не сказал бы, что выставка пользовалась успехом [4, с. 212].*

осуждения выставки, дают самую положительную оценку выставке и неожиданно для себя совершенно искренне, под впечатлением выставки, бичуют состояние современной Германии.

Эта часть выставки именно и ценна своим неприкрытым реализмом, изображающим истинные кричащие безобразия капиталистической Германии, вызывающие естественное отвращение, злобу, гнев, но... не на художников, а на действительных авторов, творящих бытие, отображенное на полотне и бумаге, — на буржуазию. <...> Выставку посетило восемь тысяч человек, в большей своей части рабочие, красноармейцы и учащиеся. Жаль, что в заметках участвовали очень немногие, и по преимуществу «противники» выставки [8, с. 1].

Публичное обсуждение выставки состоялось 22 февраля. Ход его вполне соответствовал предыдущей газетной полемике:

Немногие ораторы говорили о безумии и безобразии большинства произведений именно революционно-обличительного направления, ничего, на их взгляд, с подлинным искусством не имеющего. Художник старшего поколения, мастер строго академической выучки, Михаил Дмитриевич Егоров<sup>16</sup>, уклонившись от высказывания собственного мнения, предложил просто прочесть отзывы рабочих, которые дадут ясное представление об оценке этой выставки.

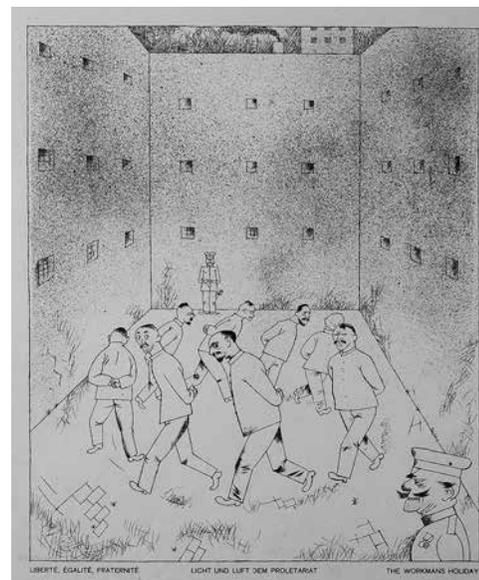
В. М. Юстицкий говорил о том, что главный промах германских революционных художников — преобладание революционного толка содержания над формой. Экспрессионистское заострение идеи угнетенности пролетариата представляет немецких рабочих уродами и кретинами, а такой рабочий революции не сделает.

О. Нагель полемизировал главным образом с В. М. Юстицким [21, с. 4].

\*\*\*

Далее выставка немецкого искусства переехала в Ленинград и открылась 3 мая 1925 года в парадных залах второго этажа Академии ху-

16 Егоров Михаил Дмитриевич (1883 — ?) — саратовский живописец, портретист, журналист. В настоящее время его художественные произведения неизвестны.



10. Георг Гросс. Свет и воздух пролетариату. Из серии *С нами Бог*. 1920. Фотолитография. 47,8 × 39. Государственный Эрмитаж, инв. ОГ-303718



11. Георг Гросс. Совершенная демократия. Из серии *С нами Бог* 1920. Фотолитография. 48,1 × 38,6. Государственный Эрмитаж, инв. ОГ-303720

дожеств. (Ил. 12.) Как ни странно, но ее открытие отмечено в газетах лишь предельно краткой заметкой, тонушей в сообщениях о майских праздниках. В эти дни Зиновьев торжественно принимал делегацию английских работниц — членов профсоюзов, которую пригласил в качестве самых почетных гостей даже на первомайскую правительственную трибуну. Отто Нагель наблюдал демонстрацию из толпы<sup>17</sup>.

Ленинградский журнал «Жизнь искусства», так торжественно объявлявший в октябре 1924 года о предстоящей выставке немецких художников в СССР, хранил молчание. До сих пор ни одна проводившаяся в Петрограде — Ленинграде выставка не проходила без рецензии

17 Созданные 1 мая 1925 года в Ленинграде рисунки О. Нагеля опубликованы в статье Э. Пышновской [31, с. 12–13].



12. Афиша 1-й художественной германской выставки в Академии художеств. Ленинград, 1925

на страницах этого издания. Немецкая экспозиция готовилась, видимо, к Первомаю, но, надо полагать, совершенно не оправдала ожиданий городского руководства, и вернисаж был перенесен. Такое молчание в прессе и отсутствие информации о каком-либо торжественном открытии свидетельствуют лишь о том, что партийное руководство Ленинграда было обескуражено. Зиновьев, произнесший в эти дни столько речей на торжественных собраниях с участием английских профсоюзных делегатов, не преминул бы на открытии выставки немецких художников, сочувствующих СССР, разразиться самой длинной речью на тему всемирной революции. Но не стал. То, что он увидел, его категорически не устраивало. «Громить» заблудших братьев не стали, но и рекламировать запретили. Освещение выставки в прессе было самым скудным.

Единственная рецензия, увидевшая свет непосредственно после открытия выставки, появилась в партийной «Ленинградской правде» 6 мая. Здесь с немецкой выставкой не слишком церемонились. В подписанной монограммой «БК» статье говорилось:

*Впервые с начала революции мы имеем возможность познакомиться с передовым искусством Германии... Главная ценность выставки для нас заключается в ее содержании.*

*С жесткой правдивостью, с огромной остротой и напряженностью германские художники изображают гниль и развал буржуазного общества, гнусность его войны, извращенность его «развлечений»... Полный отказ от «чистого искусства», от всякой «нейтральности» и «аполитичности», наиболее ярко выявлены «Красной группой» художников-коммунистов...*

*Но есть в творчестве германских художников нечто, с чем трудно примириться. Это — настроение безысходности и болезненного отчаяния, преобладающего в большинстве картин.*

*Целиком отдавшись отражению всей грязи и мерзости капиталистического строя, отодвинув на второй план для этого задачи искусства как такового, немецкие живописцы не дают ни малейшего намека на классовую борьбу, на конечную победу пролетариата, который один способен прекратить дикую вакханалию лжи и разврата, так удачно показанную разбираемой выставкой.*

*В этой неполноте отражения жизни современной Германии, где есть не только скотоподобные угнетатели, но и борющийся рабочий класс, в этой неполноте и кроется расхождение выставки с нашими настроениями, чуждыми всякого пессимизма [1, с. 7].*

13 мая в газете «Ленинградская правда» в разделе «Художественные новости» была опубликована краткая заметка: «Торжественное заседание, посвященное германской выставке, назначенное на 17 мая, — отменяется. В понедельник 18 мая в Циркулярном зале Академии художеств состоится диспут о выставке германских художников» [40, с. 7]. Это означало, что выставка была сочтена идеологически совершенно неуместной. После этого трудно удивляться тому холодному приему, который она встретила в ленинградской прессе.

18 мая на выставке (так же как в Москве и Саратове) была проведена дискуссия. 21 мая в «Ленинградской правде» появился краткий

отчет. Отто Нагель, уже знакомый с реакцией советской публики, на диспуте сказал: «Выставка — новое звено общения пролетарских художников Германии и Советской России. Перед германскими художниками стоит сейчас другая задача, чем перед советскими художниками. Их обязанность — использовать свое искусство, как оружие критики современного германского общества и уничтожения буржуазии...» [11, с. 5]. Об остальном, что говорилось на диспуте, можно лишь догадываться:

*Участник выставочного комитета от Губкома РКП тов. Гарин отметил громадное значение выставки, как мощного фактора культурной смычки русских и германских художников. Участники дискуссии отмечали ценность лабораторной работы германских художников, направленной к приложению искусства к производству. Указывалось также на то, что уродливые формы жизни современной Германии нашли свое отражение в формах, порой непонятных для нашего зрителя. Германскую выставку следует рассматривать, исходя из условий жизни и работы пролетарских художников современной Германии [11, с. 5].*

Комсомольская «Смена» поместила краткую рецензию на выставку, по совпадению тоже подписанную монограммой. Некто, скрывший имя за инициалами «ГБ», корил немецких художников-интеллигентов за недостаточную классовую зрелость:

*Под знаком распятия, под знаком мучительной смерти в капиталистическом аду — вся выставка. Когда ходишь по выставочным залам, кажется: не несколько лиц, а одно. И не потому, что картины однообразны. Наоборот, тем и талантливо художники революционной Германии, что смогли под тысячами отклонений увидеть один — оскаленный, слюнявый, самодовольный. Настоящее и единственное лицо буржуазии... Каково же лицо пролетариата? Оно показано распятым на кресте капитализма. <...> Художник-интеллигент, искренно преданный рабочему классу, в своих произведениях показывает ужасы голода, расстрелы, тюрьмы. Но рост пролетарского сознания ему разглядеть невозможно. Для него пролетариат не класс, а изголодавшиеся, опустившиеся «несчастливые» люди. (Ил. 10–11.)*

*Но все-таки тем, что эти интеллигенты сумели понять звериное лицо буржуазии, возненавидеть ее острой, неисчислимой ненавистью — пролетариату их работа ценна [6, с. 4].*

Наконец, журнал «Жизнь искусства», видимо, чтобы как-то отреагировать на первую после революции в городе зарубежную художественную выставку, поместил в № 21 за 26 мая репродукцию литографии Георга Гросса безо всякого комментария. Это тоже не совсем обычно. Воспроизведения работ с выставок в этом журнале печатали крайне редко. Можно предположить, что в номер планировали поместить специальную статью, посвященную выставке, но она не пошла и была опубликована позже. Примечательно, что в том же выпуске среди зарубежной информации помещена краткая статья Ильи Лапинера из Берлина «О новом германском музее», в которой как о значительном событии сообщалось об открытии новой экспозиции современного немецкого искусства в Кронпринцпале, где были выставлены в основном те же художники, что показывались тогда в Ленинграде. (Ил. 15.) И чтобы окончательно то ли прояснить, то ли замутнить картину современного западного искусства, этот же номер «Жизни искусства» напечатал отчет о лекции красного профессора И. И. Йоффе «Кризис современного искусства», прочитанной в университете. Один из создателей того течения в исторической науке, которое позже назовут «вульгарно-социологическим направлением», не оставлял большей части экспонируемых на немецкой выставке работ никакого права на существование:

*Индустриальная культура, с ее основным элементом — машиной, породила новый стиль, резко расходящийся с прежними стилями в искусстве. Он характеризуется апсихологизмом (отрицанием психологии), анатурализмом (отрицанием природы) и схематизмом. Он охватил все искусства и носит на себе все черты механистической урбанистической (сугубо городской и индустриальной) жизни. Экспрессионизм — крайне правое крыло этого течения. За ним идут футуризм и конструктивизм, — переводящие искусство в производство. Наряду с этим индустриальным стилем есть тенденция к варваризму и примитивизму, — явление, возникающее во все переходные эпохи социальных сдвигов, когда обнажаются низовые социальные пласты. В наше время социалистического переворота такое тяготение к первобытным формам культуры особенно сильно. Таким*

*образом, индустриализм и примитивизм — две черты, характеризующие современное искусство [15, с. 20].*

Так бы все и обошлось, намеками и общими словами, но случился конфуз. В том же самом злосчастном номере композитор и музыкальный критик Н. М. Стрельников, писавший статью о юбилее квартета им. А. К. Глазунова, в качестве журналистского хода, предполагавшего наглядное противопоставление плохого хорошему, начал ее со следующего пассажа:

*На днях я побывал на германской выставке. Ждал многого — не воспринял ничего. Говорили: да, немцы умеют изображать войну — мне показалось, не умеют. Говорили: да, немцы умеют вскрывать язвущее жало эротики — боюсь, что подумалось: не умеют. Их выставка — ярмарка душевной пустоты, сухотки спинного мозга и беззубой, даже невыразительной гримасы. Почудилось: нео-германцам нечего сказать — ни альфы завтрашнего дня, ни омеги вчерашнего. У нас многое куда интереснее, талантливее, убедительнее [34, с. 8].*

В целом эта позиция соответствовала взглядам высшего начальства, но получилось как-то излишне откровенно и прямолинейно. Пришлось редакции принимать меры. Спустя три недели в журнале появилась большая статья известного художественного критика С. К. Исакова, много писавшего на темы изобразительного искусства, — «Эй, ИЗО, чеши мне пятки! (Ответ на статью Стрельникова из № 21)». После развернутой полемической части, в которой музыкальному критику досталось за некомпетентность, Исаков перешел к кратким, но весьма характерным выводам о родственной связи русского и немецкого авангарда, а далее — к чисто «экспрессионистическим» пассажам, как их представляли критики выставки, начиная с Луначарского:

*Ученики обычно слабее учителей. Немецкие экспрессионисты — ученики Кандинского и Шагала. Конструктивисты — ученики Татлина. Супрематисты — Малевича... Ясное дело, формальными исканиями и достижениями им нас не удивить <...>*

*Караул! Задыхаемся! На помощь! Кричат германские художники. Зловонным гноем разлагающейся буржуазии захлестнуло нас! Заживо гнием, вырождаемся! К черту всякое искусство как искусство!*



**13.** Карл Хольц. *Безработные* 1920. Литография. 32,5 × 24,9  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОГ-363745



**14.** Конрад Феликсмюллер. *Рурский бассейн (Из цеха)*. 1920  
Ксилография. 42,5 × 34,7  
Государственный Эрмитаж,  
инв. ОГ-363749

*Да будет кисть художника — бритвой, молоток скульптора — тараном, резец гравера — хирургическим скальпелем! Вскроем силами искусства весь ужас капитализма! Толкнем пролетариат на путь революционной борьбы! [14, с. 13].*

В итоге получилось не многим лучше, но по-своему выразительно, а общая ситуация с отношением к выставке слегка выправилась.

Наиболее благосклонный обзор экспозиции появился в журнале «Ленинград». Некто «Владимир Г-г» отмечал как особенность выставки «ярый протест против “тихих и громких” ужасов современной Европы»:

*Картины германских художников на выставке резко разделены на две группы. Одна, наиболее многочисленная, — графика художников-экспрессионистов, отобразившая современную социальную жизнь буржуазного Запада, со всем ее фантастическим уродством, гнилью и лицемерием. Другая — немногочисленная группа художников, ищущих новых форм выражения. Это, главным образом, художники*



15. Генрих Кампендонк. *Человек и животные среди природы*. 1920-е  
Холст, масло. 95 × 65,5  
Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ-9137

супрематисты и конструктивисты. Лучшими вещами на выставке являются гравюры Кете Кольвиц... Литографии Карла Гольца — это почти фотографически точные виды улиц европейского города, с пешеходами, трамваями, автобусами, моторами. Но в этих тончайших пейзажах растворена такая малая крупинка тончайшей иронии, что зритель, сначала несколько озадаченный протокольной скукой городского пейзажа, приглядываясь к людям и вещам, понемногу начинает чувствовать себя втянутым в трагикомедию, называемую «Современной Европой» [7, с. 12–13].

Начинающая певица Валентина (Валли) Никитина, встретившая на выставке своего будущего мужа Отто Нагеля, так описывала позже успех немецкой экспозиции:

В 1924 году в Ленинграде нередко можно было видеть очереди за хлебом. Однако, впервые тысячи людей встали в очередь с раннего утра, чтобы посетить художественную выставку, открывшуюся в залах Академии художеств. Такого в Ленинграде раньше не было!

Более ста немецких художников в знак солидарности с молодым Советским государством прислали в Ленинград свои произведения. Все газеты были полны сообщений о необычайной выставке.

На выставке — какой скандал! — была представлена картина художника Отто Дикса, изображавшая обнаженную женщину, зашнурованную в корсет, да к тому же — боже мой! — еще и старую. Далее там экспонировалась скульптура Ганса Арпа — без ног, без головы, но с углублением в центре.

Теперь вы поймете, почему родители, мягко говоря, не рекомендовали нам посещать эту выставку. Но, несмотря на мамин запрет, одним весенним днем я и мои подруги встали в длинную очередь у касс выставки. Мы открыли тут искусство, отражающее страдания, нищету, безработицу.

В среде газетных критиков разразилась настоящая война. Представители старшего поколения, знавшие только мюнхенскую школу живописи, были склонны предать эту выставку анафеме. Молодые встретили ее с воодушевлением. Они отмечали, что после победы Октябрьской революции немецкие художники сделали новый шаг в искусстве, говорили о том, что художники воплощают в своем творчестве революционные идеи.

Но тем не менее и молодежи было нелегко понять тогдашнее немецкое искусство в его многоликости [26, с. 22–23].

Поскольку выше приведены критические отзывы о выставке, опубликованные в ленинградской прессе, то в качестве комментария к последней цитате можно отметить, что писались эти слова мемуаристкой спустя несколько десятилетий и, вероятно, искренне. Среди коммунистов той поры были люди, истово верящие и в любой ситуации предпочитавшие видеть то, что хочется или, по их убеждениям, следует видеть. Без такой веры никаких далеко идущих последствий революция не имела бы. И так рождаются маленькие и большие мифы: о немецкой выставке в молодом Советском государстве, о пролетарском искусстве, об авангарде и революции.

Однако следует заметить, что 30 мая «Ленинградская правда» сообщила, что выставку посетило шесть тысяч человек, из них пять тысяч — рабочие и учащиеся. «По сравнению с посещаемостью этой же выставки в Москве и Саратове, это количество очень незначительно, особенно для Ленинграда. Это объясняется тем, что там было устроено несколько сот экскурсий для членов профсоюза, красноармейцев и т. д. Необходимо, пока открыта эта замечательная выставка, наладить экскурсии и в Ленинграде» [9, с. 3]. Более тема немецкой выставки в ленинградских газетах и журналах не поднималась.

\*\*\*

Выставка, которую так ждали, на которую возлагалось столько надежд, окончилась тихо и бесславно. Она не оправдала надежд партийного руководства РСФСР, которое уже имело свое представление о правильном политически мотивированном искусстве и его формах. Темы классового борьбы и ужасов капитализма в изложении немецких экспрессионистов, с их аффектированным языком и подчеркнута жесткими выразительными средствами, не нашли отклика и у зрителей. После тяжелых лет войн, революций и разрухи Советская Россия нуждалась в ином, оптимистическом и позитивном регистре чувств. Художники советского авангарда воспринимали экспрессионизм как нечто архаичное, оценив лишь высокие достижения печатной графики. Конструктивизм и мастера Баухауза во многом работали как группа единомышленников, и их новизна не производила большого впечатления.

Выставка закрылась тихо, не произведя ожидаемого эффекта. Второй выставке современного немецкого искусства состояться тогда не довелось.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. БК. Германские художники // Ленинградская правда. 1925. №100. 6 мая. С. 7; Ленинградская правда. №106. 13 мая. С. 7.
2. Беликова М. Новая вещественность: взгляд современников из СССР // Искусствознание. 2018. № 4. С. 220–242.
3. Брун М. Выставка германских художников в Саратове // Известия саратовского Совета. 1925. № 22. 28 января. С. 2.
4. Водонос Е. И. Всеобщая международная выставка германских художников в Саратове (1924) // Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х гг. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2003. С. 203–215.
5. Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва»: 1918–1932. Саратов: Бенефит, 2006.
6. ГБ. Распятие на клепальном прессе (Выставка германских художников) // Смена. 1925. №112. 20 мая. С. 4.
7. Г-г В. Выставка картин германских художников // Ленинград. 1925. № 22. 20 июня. С. 12–13.
8. Ганжинский Л. Выставка германских художников — зеркало современной Германии (К диспуту 22 февраля 1925 г.) // Известия саратовского Совета. 1925. № 42. 20 февраля. С. 1.
9. Германская художественная выставка // Ленинградская правда. 1925. № 121. 30 мая. С. 3.
10. Голлербах Э. Пабло Пикассо (По поводу новой книги о нем) // Жизнь искусства. 1921. № 808. 13 сентября. С. 2.
11. Диспут о германской выставке // Ленинградская правда. 1925. № 113. 21 мая. С. 5.
12. Добужинский М. В. Письма. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001.
13. Зумпф Г. Выставки немецкого искусства в Советском Союзе в середине 20-х годов и их оценка советской критикой // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М.: Наука, 1980. С. 183–192.
14. Исаков С. Эй, ИЗО, чеши мне пятки! (Ответ на статью Стрельникова из № 21) // Жизнь искусства. 1925. № 24. 16 июня. С. 13.

15. Йоффе И. И. Кризис современного искусства (Лекция в Университете) // Жизнь искусства. 1925. № 21. 26 мая. С. 20.
16. Ключарев А. Первая зарубежная выставка в СССР // Художник. № 3. 1969. С. 39.
17. Кравченко К. Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве // Гравюра и книга. 1925. № 1–2 (4–5). С. 21–27.
18. Лапшин В. П. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание. 1983. Вып. 1 (16). С. 327–362.
19. Лапшин Н. Новая живопись в Германии (от нашего корреспондента) // Жизнь искусства. 1924. № 13. 25 марта. С. 8.
20. Луначарский А. В. Германская художественная выставка // Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. В 2 т. М.: Советский художник, 1967. Т. 1.
21. М. Бр. [Марко Брун] Диспут о выставке германских художников // Известия саратовского Совета. 1925. № 51. 3 марта. С. 4.
22. Мартен Ж.-Ю., Наггар К. Художественные связи: Париж — Москва // Москва — Париж. 1900–1930. Каталог выставки. В 2 т. М.: Советский художник, 1981. Т. 1.
23. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 20-х томах. М.: Наука, 2013. Т. 1.
24. Митурич П. В. Письмо В. В. Хлебниковой. 19 октября 1924 г. // Митурич П. В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.: РА, 1997.
25. Набоков В. В. Дар. СПб.: Азбука, 2000.
26. Нагель В. Рядом с Отто Нагелем: Воспоминания. М.: Советская Россия, 1984.
27. Нагель О. «Красная группа» германских художников (К выставке в Саратове) // Известия саратовского Совета. 1925. № 10. 13 января. С. 5.
28. Нагель О. Объяснения к каталогу // 1-я всеобщая германская художественная выставка. М.–Л.: Межрабпом, 1924. С. 2.
29. Новые картины художника Кэти Кольвиц // Известия саратовского Совета. 1925. № 5. 7 января. С. 3.
30. Ольбрих Х. Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М.: Наука, 1980. С. 162–175.

31. Пышиновская Э. Немецкие художники и молодая Советская Россия // Творчество. 1970. № 1. С. 12–13.
32. Рысин. Выставка германских художников (информационно-критический обзор) // Известия саратовского Совета. 1925. № 33. 10 февраля. С. 2.
33. Рысин. На выставке германских художников // Известия саратовского Совета. 1925. № 2. 3 января. С. 3.
34. Стрельников Н. Об одном в своем роде единственном юбилее (О квартете им. А. К. Глазунова) // Жизнь искусства. 1925. № 21. 26 мая. С. 8.
35. Тарабукин Н. По поводу выставки немецкого искусства // Печать и революция. 1924. № 6. С. 111–116.
36. «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России. Каталог выставки. СПб. Изд-во Государственного Эрмитажа, 2009.
37. Тугенхольд Я. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 105–111.
38. Тугенхольд Я. «Выставка картин»: Заметки о современной живописи // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 95–99.
39. Федоров-Давыдов А. О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Печать и революция. 1924. № 6. С. 116–123.
40. Художественные новости // Ленинградская правда. 1925. № 106. 13 мая. С. 7.
41. Bérard E. The First Exhibition of Russian Art in Berlin: The Transnational Origins of Bolshevik Cultural Diplomacy, 1921–1922 // Contemporary European History. 2021. Vol. 30. Special Issue 2: European Cultural Diplomacy and the Twenty Years' Crisis, 1919–1939/Ed. by B. Martin, E. Peller. Pp. 164–180.

Иллюстрации к статье № 2–6, 10–11, 13–15:

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.

Фото: П. С. Демидов, Ю. А. Молодковец, И. Э. Регентова,  
В. С. Теременин, Л. Г. Хейфец.