

Ольга Певзнер

1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть I

1-я Русская художественная выставка в Берлине осуществила культурный прорыв Советской России, ознаменовав собой окончание блокады молодого государства. Этому событию был посвящен ряд исследований и выставок, отличавшихся разной степенью научной достоверности. Однако до сих пор не определено, какие именно произведения составили основу экспозиции. Поскольку каталог выставки очень часто не дает конкретных названий, а его многочисленные фотографии все равно недостаточны, точные сведения о значительном количестве работ отсутствуют.

В настоящей статье рассматриваются вопросы реконструкции состава выставок советского искусства 1922 и 1923 годов в Берлине и Амстердаме с привлечением российских и немецких архивных данных. Иллюстрации сгруппированы в коллажи по стилям и базируются на свидетельствах очевидцев. В связи с избыточностью фактического материала тематика статьи вынужденно ограничивается рассмотрением произведений живописи и упоминает графику только в некоторых случаях.

Ключевые слова:

1-я Русская художественная выставка,
Штеренберг, Дрейер,
Малевич, Родченко, Габо, Коровин.

Исключительное значение 1-й Русской художественной выставки в Берлине неоспоримо, как для ее участников, так и для художественной жизни Европы. Изучению истоков выставки, политической подоплеку, судеб некоторых картин посвящены многие статьи и книги, среди которых не обошлось и без мифотворчества. Закрытость Советского Союза, недоступность не только архивов, но и музеев приводили к тому, что на отсутствии информации строились спекуляции, и арт-рынок изобретал провенансы «куплено на Берлинской выставке» на работы, находившиеся в музеях СССР. Мифы о выставочном происхождении работ было трудно опровергнуть, поскольку не было списка проданных произведений. Однако путем анализа архивных и таможенных документов РГАЛИ и Бундесархива такой список можно восстановить довольно точно. Настоящая статья посвящена реконструкции состава выставок в Берлине и Амстердаме в 1922 и 1923 годах, списков проданных работ и второй партии произведений, привезенной Штеренбергом.

ЛИТЕРАТУРА

Первая серьезная научная работа по изучению выставки, ее подготовки и устройства была сделана в 1982 году В. Лапшиным [18]. Неоспоримое преимущество автора состоит в том, что он видел документы из архива Штеренберга, который ныне недоступен и цитируется по статье Лапшина. Однако исследователь ошибочно датирует прибытие экспонатов в сентябре, ссылаясь на малозначительное в этом смысле письмо Горького, который был согласен на Почетное членство выставки «битых тарелок и старых гвоздей», только если ему никуда не придется выходить. Изображение выставки носит, скорее, описательный характер, содержащий приблизительные данные. О количестве живописи Лапшин ограничился приблизительным «более 200».

Как знак особенной толерантности Лапшин отмечал присутствие на выставке работ русских мастеров, «находившихся за рубежом»,

и перечислял фамилии художников, по его мнению, эмигрантов. Но Кандинский выехал в командировку с высочайшим разрешением только в декабре 1921 года, когда списки уже были готовы. Арнштам и Шагал продолжали свое сотрудничество с советскими властями. Супруги Пуни не высказывались против, а Иван оформлял революционные праздники в недавнем прошлом. Латыш Карл Залит (Карлис Зале), сделав нескольких революционных памятников, выехал сначала в Латвию, и только осенью 1921-го оказался в Берлине. А уж Бурлюк всегда подчеркивал свою связь с родиной, и его новые картины печатались в «Красной ниве» и передавались в дар СССР [10, с. 13–53]. Более того, в одном из списков перечислен «Портрет Ключева» «злостного антисоветчика» Бориса Григорьева, от которого, правда, в итоге отказались. Хотя следует отметить, что Арнштам, Богуславская, Милиоти и др. были скромно представлены в разделе графики.

Основная часть статьи посвящена перечислению известных работ и обзору критики. Существенным недостатком статьи Лапшина и многих авторов после него является цитирование немецкой прессы по статье Луначарского, то есть использование идеологически отобранных и уже однажды интерпретированных цитат. Особо оговорено значение выставки для обеих стран.

Лапшин первый назвал распределение ответственности на выставке: Штеренберг — комиссар, Денисовский — секретарь выставки, Альтман — сотрудник выставки, в частности, сопровождавший груз из Москвы в Берлин [18, с. 347].

В следующем, 1983 году лондонская галерея *Anneli Juda Fine Art* сделала выставку-посвящение *The 1st Russian Show*, несомненным вдохновителем которой был тогда еще начинавший свою европейскую карьеру Андрей Наков. Ему принадлежали вступительная и программная статьи [65]. Опубликованные «сенсационные» снимки «из архива Накова», в действительности, из бывшего архива Штеренберга, видели раньше у дочери художника — Фиалки Давидовны. Очень жаль, что честолюбие Накова не позволило ему упомянуть первоисточник. Собственно статья Накова не содержала ничего, кроме ошибок и домыслов автора. Идея, что главными зачинщиками выставки были Лисицкий и Эренбург, а Штеренбергу после оживленных дискуссий все-таки удалось убедить власти в необходимости показать беспредметное искусство, сейчас, после многих исследований, кажется смехотворной. Наков подкреплял свою позицию отсылками к неким рукописям из российских и из его

собственных архивов, которые так и не были обнародованы. Впрочем, эти фантазии устарели уже на сорок лет.

Статья Питера Нисбета из того же сборника [68] посвящена организации выставки и касается политических и дипломатических вопросов. Большой вклад Нисбета в том, что он поработал во многих немецких архивах.

Следует отметить, что в каталоге выставки *The 1st Russian Show* было оговорено, что на ней «выставлены произведения русских художников, участвовавших в 1-й русской выставке в Берлине в 1922 году»¹. То есть *Anneli Juda Fine Art* показала не те работы, которые были представлены на берлинской выставке, а другие произведения ее участников.

Совсем иначе обстояло дело в 1988 году на выставке *Stationen der Moderne*. Одной из тем этого масштабного шоу была 1-я русская выставка, статья и каталог сделаны Хелен Адкинс, к ней приложены 56 иллюстраций [41]. Поражает цинизм, с которым к работам из частных коллекций или галерей приписаны номера по берлинскому каталогу. Портрет работы Лентулова (№ 115 по каталогу) под названием «Портрет Малютина» (1921, холст, масло, 125 × 106) после берлинской выставки был отправлен в Саратов, где находится и поныне; в каталоге же Адкинс он превращен в «Автопортрет» (1912–1913, гуашь на картоне, 66 × 54,5) из частной коллекции. И подобных спекуляций как минимум 23 из 45 номеров каталога².

В изложении фактов Адкинс опиралась на Нисбета и Лапшина или на свое воображение. Утверждение, что выставка из 250 работ первоначально была запланирована Кандинским на весну 1921 года, в итоге превратилась в огромную экспозицию из порядка тысячи произведений, наспех собранных на продажу, является ничем не подтвержденной авторской гипотезой.

Позабыв о том, что выставка носила благотворительный характер, Адкинс выдвинула следующую версию: художники, предоставившие свои работы непосредственно для выставки, конечно, были разочарованы ее финансовым крахом. Однако Эдуард Плитч и Курт Бенедикт, руководители отдела картин старых мастеров в Галерее Ван Димен, скупили

1 Только две бронзовые скульптуры Архипенко, чьи фотографии 1922 года сохранились, отмечены с номерами по берлинскому каталогу.

2 Последние 11 номеров каталога — это фарфор. Невозможно судить о подлинности работ по фотографии и об их качестве. Речь идет только о том, что эти произведения не имеют никакого отношения к берлинской выставке: № 5/2, 5/3, 5/5, 5/6, 5/7, 5/11, 5/13, 5/14, 5/16, 5/17, 5/22, 5/23, 5/25, 5/26, 5/27, 5/29, 5/31, 5/32, 5/35, 5/36, 5/41, 5/42, 5/43.

оставшиеся работы, чтобы помочь художникам. Между 1922 и 1925 годом Бенедикт неоднократно ездил в Россию и покупал новые работы художников, с которыми познакомился в Берлине. В благодарность за помощь Любовь Попова подарила ему альбом с акварелями периода 1916–1918 годов. К концу 1920-х Бенедикт владел важной коллекцией русского авангардного искусства. Однако работы, которые во время Второй мировой войны скрывались в берлинском Шойненфиртеле, никого не интересовали. Бенедикт, живший в Париже с 1935 года, в 1951 году из-за нехватки денег продал свое поместье. Благодаря щедрости Бенедикта в свое время эта коллекция осталась на Западе и сегодня составляет редкое собрание русского авангардного искусства [41, с. 193]. Этим, видимо, объясняется такое количество мифических работ с провенансом Берлинской выставки.

В 2003 году Н. Автономова предприняла первую попытку анализа архивного материала — Инвентарной книги Государственного музейного фонда [3]. В алфавитном порядке имен художников были представлены поступившие в хранилище произведения. Список был снабжен номерами по берлинскому каталогу и информацией о сегодняшнем пребывании картин. Из 237 номеров живописи по каталогу перечислено 117, и только для 39 из них дано местонахождение, в нескольких случаях устаревшее³.

В статьях Е. Берар [6; 45] подробно рассматривается период, предшествующий решению о проведении выставки, разные этапы прохождения этого решения, бюрократические и личные отношения сторон, но не затрагиваются художественные произведения, состав выставки и т. д. Берар констатирует, что первое предложение поступило из Москвы весной 1921 года. Потом, к сожалению, она путает выставку Коминтерна⁴, организованную Мансуровым и проведенную в закрытом режиме в дни работы Третьего конгресса Коминтерна в Москве (22.06–12.07.1921), с планами на проведение международной выставки. Берар

3 Так, к примеру, для натюрморта Сарьяна «Армянка с сазом» указан Краснодарский музей. Действительно, в начале картина была отправлена туда, но в 1983 году, то есть за 20 лет до написания статьи, натюрморт был передан в Дом-музей Сарьяна в Ереване [3, с. 643].

4 «Выставка Коминтерна, упомянутая Кандинским, получила дипломатическое оформление через советского полпреда в Берлине Виктора Коппа». Весь фрагмент из дневника Бенуа автор трактует в контексте международной выставки в Берлине, что не соответствует изложенным фактам [6, с. 108].

подробно рассматривает значительность роли Вилли Мюнценберга, как прямую — организационную, так и закулисную, включавшую посещение Ленина, и подчеркивает роль политики и дипломатии, особенно, подписание Рапалльского договора, который активизировал подготовку выставки. Можно не соглашаться с Берар в некоторых оценках, однако ее вывод неоспорим: берлинская выставка имела двойственные задачи — художественную и пропагандистскую, советская культурная дипломатия и пропаганда сливаются и уже будут неотделимы.

Многие ранние статьи и книги изобилуют ошибками о роли Лисицкого в организации выставки (публикация Камиллы Грей и вслед за ней Э. Ньюман, Х. Ольбрих и др.) [27; 69; 71].

Авторы исследований, посвященных значительным участникам выставки, конечно, не могут обойти ее своим вниманием. К. Лоддер в своих исследованиях творчества Габо положила конец мифам об организационной роли Лисицкого, но интерпретировала отъезд Габо из России, строго следуя словам художника, не подвергнув их критической оценке [69]. И. Азизян в монографии «Александр Архипенко» посвятила главу берлинской выставке, однако ограничилась цитированием прессы и содержания каталога [5, с. 230–243].

Источники

Следы обсуждения организации международной выставки в ИЗО Наркомпроса обнаружить не удалось. Однозначно можно сказать, что первоначально состав формировался из приобретений, сделанных Закупочной комиссией ИЗО.

Первый «Список произведений, предназначенных для заграничной выставки»⁵, должен быть датирован январем-февралем 1921 года. 3 марта заведующий Отделом ИЗО Д. Штеренберг отправил в Музейное бюро НКП поручение организовать доставку работ художников, отобранных для Заграничной выставки из Музейного фонда⁶. Произведения должны были быть размещены в Выставочном помещении на Б. Дмитровке, д. 11. Первые 48 картин по списку были получены уже 10 марта, что подтверждает роспись Анны Крайтор, сотрудницы Наркомпроса.

5 Списки картин: РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Первый список — л. 127–129, второй — 130, третий — 146–150, список отобранных, но возвращенных картин — 152.

6 Там же. Л. 126.

Весь список включал 71 картину маслом, 4 акварели и 1 темперу. Произведения были получены А. Крайтор к 13 мая 1921 года. В статье в «Известиях» от 2 декабря 1922 года Луначарский (а потом и многие исследователи вслед за ним) утверждает, что отбор экспонатов якобы проводился в спешке и получился тенденциозным. Это совсем не так.

Первый список был прекрасно продуман. Из 71 картины в Берлин отправились 58. Полностью отказались от картин Беляева (3) и Наумова (1). Три картины Розановой и по одной Малевича, Экстер, Моргунова, Фалька, Захарова и Куприна — всего 9 работ — были потом заменены на другие тех же авторов. В Берлине не показали «Зеленую полосу» Розановой и «Отдыхающего плотника» Малевича. «Левый флюс» был не то чтобы критический: почти треть — 23 полотна — представляли старое искусство. Юон, Коровин, Крымов, Кустодиев, Архипов и другие с теми же картинами попали в берлинский каталог.

Второй недатированный список содержит 32 картины, из которых в Берлин поехали 23. Крайтор расписалась в получении 12 мая 1921 года. Неизвестный нам состав комиссии отобрал еще 103 живописных произведения. В августе 1921 года Акт № 63 зафиксировал окончание передачи Штеренбергу картин для Заграничной выставки. Это первое упоминание Давида Штеренберга, как ответственного лица в предстоящем событии. Акт перечисляет 26 картин из МЖК, 61 картину и 191 рисунок из Музейного фонда⁷. Из 103 картин оставили 87⁸. Выбор был окончательным, поскольку 81 картина оказалась в итоге в Берлине. Так, вне зависимости от дипломатических или финансовых затруднений, к осени 1921 года Музейное и Международное бюро ИЗО Наркомпроса свою работу сделало.

Оставалось только ждать подходящего политического момента. Он представился 9 ноября 1921 года в Москве: во время приема по случаю годовщины революции нарком просвещения завел разговор с одним из немецких дипломатов и выразил желание устроить в Германии и Скандинавии выставку русского искусства и ремесел. 23 ноября барон фон Мальцан, министерский директор, а с 1922 года статс-секретарь и за-

7 Акт 63 не датирован, но Акт 62 был составлен 4.08.1921, а Акт 64/65 — 23.08.1921. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 145.

8 Опись работ художников, возвращаемых Государственному фонду при Музейном бюро, оставшихся от выбора для Берлинской выставки. Без даты. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 152–153.

ведующий русским отделом МИДа, согласился на проведение выставки. Выдающийся немецкий дипломат, сыгравший ключевую роль в заключении Рапалльского договора 16 апреля 1922 года, понимал, однако, и риск получить вдобавок советскую пропаганду. Русской стороне были выдвинуты вполне приемлемые условия: выставка не должна быть государственной и ее передвижение по стране следовало оговорить заранее.

Пока решение немецкой стороны и последовавшие за ним организационные вопросы занимали политиков, в ИЗО Наркомпроса работа шла своим чередом. Вероятно, в мае 1921 года, когда судьба выставки еще не была ясна, работа остановилась, но после положительного решения ее возобновили. Вполне возможно, что Музейному бюро определили количество картин для выставки. В начале 1922 года там составили третий список, в получении произведений по которому Крайтор расписалась 11 февраля 1922 года. В тот же день она забрала согласно «Списку картин и рисунков» из МЖК 26 рисунков. Картин из Петрограда доставлено не было. В третьем списке 34 картины, 14 из которых не относятся к левым течениям. 24 картины были в Берлине.

Таким образом, сравнив списки ИЗО Наркомпроса и факты, только 105 картин, принадлежавших в тот момент государству, можно проследить по спискам, сохранившимся в РГАЛИ. Списка картин, находившихся в собственности художников не существует.

Далее состав выставки был зафиксирован немецкой таможней [85]. Он сохранился в архиве Эдвина Редслоба, историка искусства, возглавлявшего в тот момент департамент искусств в правительстве⁹. 7 августа 1922 года в докладной записке министру экономики Редслоб сообщил, что его посетили организаторы выставки Штеренберг и Марьянов в сопровождении известного немецкого писателя Холичера. К записке был приложен список немецкой таможни на семи листах, содержащий описания ящиков, фамилии авторов, названия и таможенную оценку, естественно, заниженную. Номера ящиков были даны при отправке, а номера произведений — это порядковые при досмотре. Из 32 ящиков с основной партией экспонатов не прибыли ящики № 10, 21 и 22. Содержимое этих ящиков можно восстановить, сопоставляя списки. Однако учитывая, что уже в ящике № 20 начинаются предметы

9 Должность Редслоба — *Reichskunstwart* (Попечитель искусств Рейха) — была официальной должностью в Министерстве внутренних дел Веймарской республики.



1. Фрагмент обложек каталогов 1-й Русской художественной выставки в Амстердаме (вверху) и Берлине 1922–1923

декоративно-прикладного искусства, а в ящике № 23 находился фарфор из художественных школ и Государственного фарфорового завода, маловероятно, что в № 21 и 22 были картины. Фактически живопись заканчивается в ящике № 18. Таким образом, остается не зарегистрированной, но доставленной чуть позже живопись из ящика № 10.

Этот таможенный список дает много дополнительной информации. Он фиксирует фактический состав отправки в Берлин. Некоторые названия более конкретны, чем те, что отражены в каталоге. Ящики собраны в Москве аккуратно, из картин близких размеров, стоявших рядом. Это позволяет делать предположения о размерах картин.

Каталог берлинской выставки [49] в разделе «Живопись» содержит 237 номеров, из которых десять безымянных, относящихся к Витебской или другой художественной школе (№ 189–198). В статистике будем учитывать 227 номеров по каталогу. И если названия часто малоинформативны, то большое количество иллюстраций делает каталог

особенным. Из воспроизведенных в нем 30 живописных работ 17 — левых и 13 — прочих течений, что точно воспроизводило пропорции присутствия на выставке разных направлений.

Архив Штеренберга¹⁰ содержал или только упоминал некий «список» — вещи, которые Штеренберг повез дополнительно. «В этом перечне названы 19 художников и 193 произведения. Документ без даты, но в Отчете о художественной выставке в Берлине и Амстердаме в 1922–1923 годах Штеренберг писал: “Поехал в Москву и оттуда привез в Берлин еще одну партию экспонатов, состоящую из фарфора, скульптур Коненкова, картин и рисунков”» [18, с. 360, примеч. 161]. Следует учитывать, что эта группа произведений попала в Германию уже после демонтажа выставки и выставлена в Берлине не была. Одним из источников для пополнения стали произведения, показанные 25–27 декабря 1922 года в МЖК на Поварской. Газета «Известия» прямо указала на это [39]¹¹. А интервью со Штеренбергом в еженедельнике «Зрелища» за 3–14 января 1923 года заканчивалось так: «Через неделю Штеренберг выезжает в Берлин и Париж. Выставка пополнена новыми картинами и произведениями Поповой, Пальмова, Веснина, Родченко и других художников» [26].

Январского списка (1923) нет, но есть возможность его частично восстановить, имея для сравнения опись немецкой таможни и советский список, сделанный в Берлине перед возвращением в Москву. Вторым проверочным документом является Акт 349, оформленный при вскрытии ящиков в Москве.

1 мая 1923 выставку открыли в Амстердаме [14]¹². На обложке берлинского каталога слова «Берлин» и «Галерея Ван Димен» заменили наклейками со словами «Амстердам» и «Музей Стеделийк». (Ил. 1.) Вкладыш в каталог [50] содержал два списка: номеров произведений, которые не будут показаны в Амстердаме, но отражены в каталоге¹³,

10 Все исследователи ссылаются на Архив Штеренберга по статье Лапшина. Вероятно, что часть архива, принадлежавшую дочери художника, видел А. Наков.

11 В «Известиях» перечислены участники выставки в МЖК из группы «Метод»: А. Лабас, С. Никритин, К. Редько, А. Тышлер. Их работы, а также, не упомянутые Тугендхольдом картины Н. Тряскина и П. Вильямса, отобрали для отправки за рубеж.

12 На обложке Амстердамского вкладыша в каталог сроки проведения выставки указаны иначе: с 28 апреля по 28 мая [50].

13 Этот список не подходит как источник информации о купленных работах. В нем перечислены картины, вернувшиеся в Москву (Акт 349), и некоторые проданные, но не все. Так, не указан купленный К. Дрейер Лисицкий. Но записана «Венеция» Экстер, которая была зафиксирована в описи 30.07.1924 и продана после.

и дополнительных работ. Последний имел номера, начиная с № 595, поскольку Берлинский каталог заканчивался на № 594. В некоторых случаях на один номер были записаны несколько композиций или один номер имел варианты А/В для разных художников.

30 июля 1924 года берлинская выставка, после того как часть ее уже второй месяц выставлялась в Венеции, была наконец описана¹⁴. Картины занимали восемь ящиков, которые были очевидно крупнее тех, что шли из Москвы в Берлин. В машинописной описи упомянуты фамилии и номера: это либо номер по каталогу, либо присвоенный при отправке. Справа, от руки написана римская цифра, которая означает номер ящика. Есть 37 номеров, которым не указали место. В этом перечне перечислена не вся живопись; картины, которые были пропущены, но доставлены, описаны в Акте 349.

Доставку осуществляло советско-германское предприятие «Дерутра», и 11 октября 1924 года Главнаука попросила перевезти груз из Московской таможни в Музейный фонд¹⁵. Следующий важный документ, фиксирующий состав выставки, Акт 349 от 16 декабря 1922 года. Согласно ему, 22 ноября «Хранилище государственного Музейного фонда приняло от Уполномоченного т. Штеренбергом т. Денисовского картины с Берлинской выставки в 8 заколоченных ящиках»¹⁶. Количество ящиков тоже, что и в описи в Берлине. Документ составлен по группам: живопись и рисунки отдельно (не всегда соблюдается), Москва и Ленинград отдельно, и главное, вещи, принадлежащие авторам, выписаны в самостоятельную группу.

Совокупный анализ этих источников: московских списков отбора, двух списков упаковки и таможни и последнего — Акта вскрытия ящиков, позволяет ответить на многие вопросы. Что было выставлено с самого начала? Что было отправлено помимо каталога? Каким был первоначальный список работ, принадлежавших авторам? Была ли действительно апатия художников по поводу международной выставки? Что привез Штеренберг? И наконец, что было продано? Какие произведения так и не вернулись в Россию?

Больше всего критических статей было опубликовано в Германии, и Луначарский [24], а позже Тугендхольд в журнале «Русское искусство» [38] их комментировали¹⁷. Особняком стоит венгерская критика коллег-конструктивистов [55; 56; 58], которые, с одной стороны, встретили русскую выставку с воодушевлением, а с другой — критиковали ее за буржуазность, недостаточную революционность и радикальность. Только Э. Каллай сделал действительно интересную статью¹⁸ и избежал фактических ошибок и фантазий. Интересны его наблюдения относительно отличий русского конструктивизма.

Статьи, рецензии, дневниковые записи и воспоминания современников — прекрасный источник для идентификации выставленных произведений. Однако стоит помнить, кем были эти авторы, и сохранять критический подход к их оценкам. К примеру, встречается цитирование записок Бориса Поплавского¹⁹ как художественного критика, без учета того, что он был 19-летним юношей с собственными представлениями об искусстве и с претензиями на свое место в нем [28].

СОСТАВ ВЫСТАВКИ И СТАТИСТИКА

Существенные проблемы возникают вследствие того, что российских архивных материалов недостаточно. Таможенный список доставки в Берлин дает много полезной информации. Сопоставив различные источники, можно определить, что вторая доставка картин²⁰ была записана двумя способами: имела нумерацию с шестой сотни или номер автора, если таковой был (как в случае Родченко); так отмечали произведения, принадлежавшие самим художникам. Следует помнить, что номера в напечатанном вкладыше в каталог не соответствуют номерам второй доставки.

Что касается скульптуры, то тут все выглядит логично. В таможенном списке нет работ находившихся в Берлине Архипенко, Габо

14 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 87–91.

15 Там же. Л. 86.

16 Там же. Л. 78–79 об.

17 Тугендхольд использовал почти тот же набор статей — «целый ворох газетных вырезок, лежащих передо мной», — что и Луначарский.

18 Например, Каллай описывает неизвестную пространственную конструкцию Медунецкого № 557: «Конструкция из трех диагоналей живет [в пространстве], потому что оси обозначены в самом общем виде, что дает полную свободу и размах пространственного действия» [55, с. 412].

19 Записки Б. Поплавского были впервые частично опубликованы Семеном Карлинским в 1974 году. Выражаем исключительную благодарность Жан-Клоду Маркаде за предоставление полной фотокопии записок.

20 Графика записывалась вместе с картинами, но ее можно отделить, исходя из Акта 349 или описи, составленной в Берлине 30 июля 1924 года.

и Залита. Нет также и «Головы молодого еврея» Альтмана. Однако нельзя утверждать, что скульптура не была привезена в августе, поскольку сам Альтман сопровождал перевозку, и отсутствует опись двух ящиков с прикладным искусством или скульптурой. Не упомянуты в каталоге и два рельефа Митурича, доставленные в отдельных ящиках № 27 и 28.

Каталог и реальное содержание ящиков отличаются. Так, был доставлен нигде не отмеченный рисунок Репина, а количество произведений Коровина значительно больше: в каталоге заявлено 7 живописных работ и 8 миниатюр в графике, а в таможенном списке — 20 картин и 16 миниатюр, из которых ничего не возвратилось. Вообще, живописи «в старом вкусе» было отправлено больше, чем заявлено.

Габо был одним из организаторов выставки на месте, в Берлине, и, по его словам, делал развеску в трех залах²¹: «абстрактном, Рождественский и Машков — Сезаннисты. Мало кто из них так себя называл... Сезаннисты, Супрематисты, абстрактные художники и прочие, Футуристы...» [81, р. 25]. То есть Габо делал развеску всего, за исключением зала академистов. Дмитриев уточнил размещение на втором этаже: в двух первых залах — живописцы, демонстрирующие «западную преемственность, преображенную индивидуальностью каждого». А в двух центральных — «старый мир отсечен», и Малевич, Розанова, Лисицкий, Древин, Татлин, Стенберг показывают «новую художественную культуру» [13].

Согласно определению Габо для разделения художников по залам, картина выглядела следующим образом:

| | Доставка 1922 года | Доставлено всего |
|--------------------------------|--------------------|------------------|
| Академисты | 35% | 31,6% |
| Сезаннисты | 17% | 15,7% |
| Футуристы / Экспрессионисты | 24% | 24,6% |
| Супрематисты / Абстракционисты | 24% | 28,1% |

21 Часто говорят «в трех галереях», неверно трактуя слова Габо: *I was arranging all these three galleries...* Речь идет о планировке экспозиции на Унтер ден Линден. Ни в каких других галереях ничего не было. В приведенных ниже иллюстрациях картины расположены плотнее, чем на нескольких сохранившихся фотографиях.

Баланс в пользу супрематистов изменился за счет привезенных произведений (31) в январе. Лапшин ссылается на некое «Соглашение о произведениях искусства, фаянсе, хрустале и картинах, предназначенных для русской выставки в Париже», в котором указаны 19 художников и 193 произведения [18, с. 360, примеч. 161]. По-видимому, на основании этого документа ввозилась в Германию вторая доставка. Но в реальности список содержал значительно больше имен — одних только авторов живописи было 36, из которых 16 были привезены повторно. Количество картин в первой доставке можно считать достоверным. Что касается живописи, доставленной в январе, то полученные результаты нужно оценивать, как «не менее 70 картин» на основании двух списков — июльской описи и Акта 349. Работы «неизвестных художников», Орехово-Зуевской школы из январской доставки, не учитывались, как и все остальные школьные работы, побывавшие в Берлине и Амстердаме.

| | 1922 | 1923 | Всего | Вернулось | Продано (?) |
|--------------------------------|------|------|-------|-----------|-------------|
| Академисты | 98 | 11 | 109 | 35 | 74 |
| Сезаннисты | 47 | 7 | 54 | 44 | 10 |
| Футуристы / Экспрессионисты | 66 | 19 | 85 | 64 | 21 |
| Супрематисты / Абстракционисты | 66 | 31 | 97 | 88 | 9 |
| Итого | 277 | 68 | 345 | 231 | 119 |

Учет вернувшейся живописи был сделан по Актам 349 и 544²².

Несколько слов о «школьных работах». В каталоге номера с 189 по 198 указаны с названиями произведений, но без фамилий авторов. Четыре из них конкретизированы — «Витебская школа». 103 единицы графики по каталогу описаны 12 номерами. В действительности таможенный список включал многократно больше безымянных работ этого типа.

№ 81 и 134. Две работы керамической мастерской (упакованы с живописью).

22 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 78–79; Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 54; Ф. 668. Оп. 1. Ед. хр. 78. Л. 285.

№ 137. 17 школьных работ (живопись) из мастерских Нижнего Новгорода, Ярославля, Твери, Витебска, Вологды.

№ 249. Работа мастерской. Конструкция (упакована с живописью).

№ 280. 208 школьных работ Высшей школы (Вхутемас; упаковано в ящик с живописью и графикой в папке).

№ 281. 8 работ мастерской пространственного реализма, Высшая школа (как № 280).

№ 331. 5 школьных работ (живопись).

Таким образом, вместо десяти номеров по каталогу, было отправлено не менее 25 живописных и 216 графических работ, при условии, что среди № 280 и 281 таможенного списка не было живописи. Эти вещи не продавались, в отличие от прикладного искусства: фарфора, изделий из дерева и металла, книг и альбомов — всего не менее 100, поскольку «школьный» фарфор, упакованный вместе с предметами Государственного фарфорового завода, не описывали. Еще следует держать в уме, что в двух отставших ящиках могло быть прикладное искусство.

В Акте 349 возврат школьных живописных работ показывает, что они принадлежали художникам. 14 живописных из первой доставки описаны по номерам каталога и по присвоенным номерам. Июльская опись содержит значительно больше позиций, и в этом нет противоречий. В Акте за номером 518 указан Декоративный институт, но не указано количество переданных вещей.

Таким образом, русское искусство было представлено широко и разнообразно, «европейский характер выставки определенно преобладал» [86]. Наркомату Просвещения удалось «доказать выставкой, что в Советской России есть чувство искусства и средства для него» [80].

АКАДЕМИСТЫ

Вопреки сложившемуся мнению, так называемые академисты представляли треть отправленных в Берлин произведений.

В таможенном списке обращает на себя внимание большое количество работ Коровина и Крайтора, связанных также и в жизни.

Иван Крайтор — художник-реставратор, руководитель галереи Лемерсье, коллекционер и устроитель выставок стал агентом художника Константина Коровина в середине 1910-х годов. Письма Коровина Крайтору 1915–1916 годов свидетельствуют не только о коммерческих, но и о дружеских отношениях, которые с годами только крепли. По-

сле революции Крайтор работал в Политпросвете при Наркомпросе, а с 1922 года в Комиссии заграничной помощи при ЦИК СССР. Под эгидой Главполитпросвета в декабре 1921 — январе 1922-го была организована первая персональная выставка Коровина. Н. Ильина полагает, что все 70 экспонатов выставки были вывезены Крайтором в 1923 году «для устройства выставки» и составили впоследствии «коровинское наследие» Крайтора [15, с. 74].

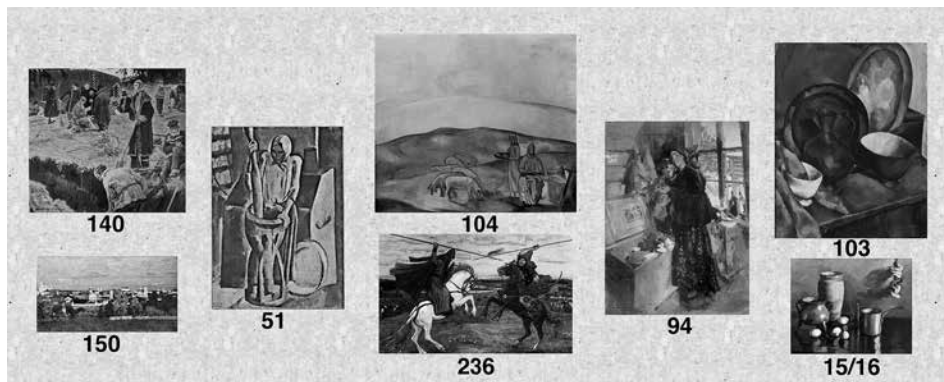
Сам Коровин выехал сначала в Ригу, а осенью 1922 года в Берлин. В своих мемуарах он представляет отъезд как стихийный, неподготовленный, несмотря на то, что Луначарский выдал ему паспорт за некоторое время до того. Поскольку особенности характера художника и факты его жизни говорят, скорее, о непрактичности, то организация вывоза и все договоренности были сделаны его агентом, обладавшим не только способностями к махинациям известного рода, но и необходимым местом работы²³.

Если сравнить каталоги двух выставок: персональной, 1921 года, и берлинской, то, несмотря на довольно расплывчатые названия, можно найти сходства.

| Берлин, 1922 | | | Москва, 1921 | | | |
|--------------|-----------------|----------|--------------|-----------|------|-------------|
| № | Название | Размер ± | № | Название | Год | Размер |
| 89 | Снежный пейзаж | 100 × 70 | 98 | Зима | 1920 | 98 × 70 |
| 90 | Музицирование | | 43 | Романс | 1919 | 87 × 66,5 |
| 91 | Грезы | | | | | |
| 92 | Вечер | 90 × 70 | 44 | К вечеру | 1919 | 87 × 66,5 |
| 93 | Девушка | 88 × 65 | 67 | Цыганка | 1921 | 88 × 64,5 |
| 94 | Натюрморт | 90 × 60 | 54 | Натюрморт | 1920 | 87,5 × 66,5 |
| 94 | Веранда/Терраса | | 47 | Терраса | 1919 | 66,5 × 88 |

Критики разошлись во мнениях по поводу Коровина. Для Поля Ландау он «сладок и банален», Осборн считал его пейзажи и интерьеры нежными, для Фехтера импрессионизм Коровина тонок, иногда слишком

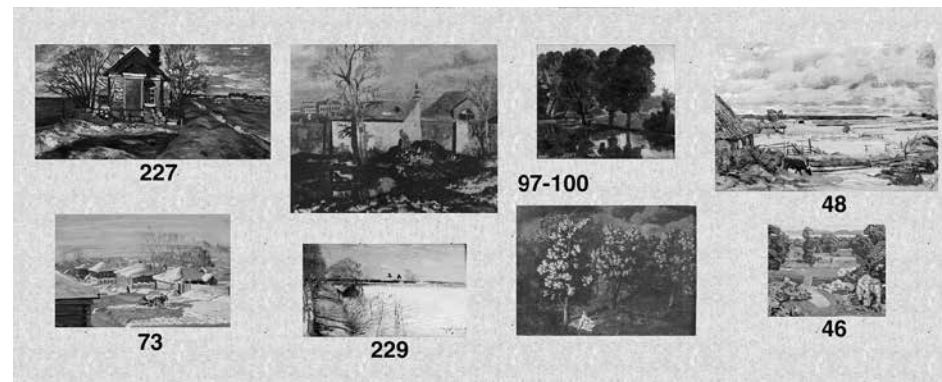
23 Комиссия по заграничной помощи, где служил Крайтор, должна была курировать деятельность советских организаций за рубежом или иностранных в СССР.



2. Реконструкция экспозиции в зале «академистов» с работами А. Моравова, П. Петровичева, С. Герасимова, П. Кузнецова, В. Васнецова, К. Коровина, О. Браз

красочен. Многие просто выделяют его имя среди четырех-пяти «правых» художников. Лукомский, сделавший максимальное количество статей и заметок о выставке, дал диаметрально противоположные оценки. В рецензии на выставку в «Аргонавтах» он писал: «Коровин — как всегда, грязен, сер, хлесткость его неприятна» [23]. Но в сентябре, еще до открытия выставки, он описывал многие картины и называл увиденное «лучшими вещами Коровина» [20]. А в ноябрьской статье «удачным» остается только пейзаж, но в целом, художник все тот же, каким он был в 1914 году. «Девушка», по мнению Лукомского, «деревянна и кукольна» [21].

В таможенном списке 6 пейзажей Коровина приехали в ящике № 16, следовательно, их размер был около 90 × 70; 12 пейзажей в ящике № 17 — от 100 × 70 до 70 × 50, «Натюрморт» и «Сарай» в ящике № 14 — около 90 × 60. В каталоге выставки перечислены только семь картин Коровина. У самого Крайтора в каталоге только один «Натюрморт», но в таможенном списке оказываются 4 картины маслом без указания жанра. Неожиданно в ящике № 20 вместе с 16 миниатюрами Коровина и пятью Крайтора обнаруживаются 18 работ «мастерской Крайтора». Из всего перечисленного в каталоге были только 8 миниатюр Коровина. Следует подчеркнуть, что все учебные работы не имели оценочной стоимости, однако на 18 из «мастерской Крайтора» проставлены минимальные



3. Реконструкция экспозиции в зале «академистов» с работами А. Гауша, Н. Крымова, Л. Туржанского, С. Жуковского, Д. Щербиновского

цены. Никаких учеников у коллекционера и реставратора не было, он загодя готовился к отъезду и переправлял картины Коровина за рубеж. По крайней мере первая отправка берлинской выставки была использована для вывоза 38–40 произведений и 21 миниатюры. В 1927 году Коровин писал в ответ сотруднику Третьяковской галереи: «Последние работы мои в Москве были выставлены на выставке в 1920 (в действительности в декабре 1921). Картины этой выставки находятся у И. К. Крайтора ... а где Крайтор — не знаю». [15]

Размеры подрамников Коровина практически всегда одинаковые, что подтверждает упаковка в ящики: 14 работ складывают вместе, 18 «мастерской Крайтора» тоже.

Но еще шесть картин получает семья Крайтора по возвращении выставки в Москву по Акту 333 от 11 апреля 1925²⁴. На обращении Музейного отдела в Хранилище от 12 апреля от руки сделаны объяснения Денисовского о том, что «настоящие вещи принадлежат И. Крайтору. Они были взяты у него для выставки Д. П. Штеренбергом», и сбоку: «В списке вещей, принадлежащих Музейному фонду, они числятся случайно, т. к. я не знал при составлении списка, кому они принадлежали».

24 Здесь и далее: РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 189, 190.

104а — это действительно работа Крайтора, «Матрос с флагом», взятый в январе и возвращавшийся в рулоне²⁵. 47а — «Чайная» Пырина и 56а — «Ангел» Нестерова, согласно номерам, не принадлежали государству. По поводу 1444 — «Портрета девушки» Васнецова ничего определенного сказать нельзя. Но с двумя номерами Гауша произошли метаморфозы. Оба — «Пейзаж (Англия. Летом. Ричмонд)» (1852) и «Холодный день» (1853) — были куплены Музейным бюро²⁶ и отобраны на последнем этапе. «Холодный день» не возвращался, и его номер присвоили «Фейерверку» и под ним отдали Крайтору. «Пейзаж» под собственным номером также был отдан Крайтору. Безымянный пейзаж (№ 47 по каталогу) был возвращен по Акту 1223. Эта история вызывает много вопросов. Возможно ли, чтобы для выставки привлекли произведения частного коллекционера? Почему были выданы произведения, купленные государством?

Вторая важная тема — это художники, вообще не упомянутые в каталоге. В первой доставке найден только Н. Хохряков, но в январе отправлены по одной картине Маковского²⁷, С. Ноаковского, С. Лобанова и две Ю. Пена. Из перечисленных вернулось только «Лето» Лобанова. В каталоге также нет и Филиппа Малявина, который, однако, был в Берлине с «двумя огромными полотнами-этюдами со своими вечными и ослепительно яркими “Бабами”» [48].

Эту группу художников немецкая критика назвала «русским стилем» и была единодушна по их поводу. Архипов и Малявин, практически всегда вместе, описывались как художники, работающие в западной манере, только с поверхностным русским налетом в виде пышногрудых девиц и красного цвета [60; 79]. «Бабы» Малявина — и прославленные, и ослепительные, и вечные, и надоевшие, и «уже не кажутся столь яркими» [44]. Борис Поплавский делает подробную запись: «О бабах Малявина очень много писалось, подробно разбиралось выражение лица у каждой, пробовали догадываться, из какой они губернии и т. д. Но никогда мне не доводилось читать серьезного разбора живописи, рисунка и композиции на его работах. Хотя да как же разобрать его композицию, когда ее у него нет, рисунок его раздрызган и не “сделан”».

25 Это, вероятно, показанный на 19-й выставке ВЦВБ №73 плакат-панно для музея Штаба всех Морских сил Республики «Моряки — авангард революции».

26 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 134.

27 Нет никаких указаний, какого именно из Маковских.

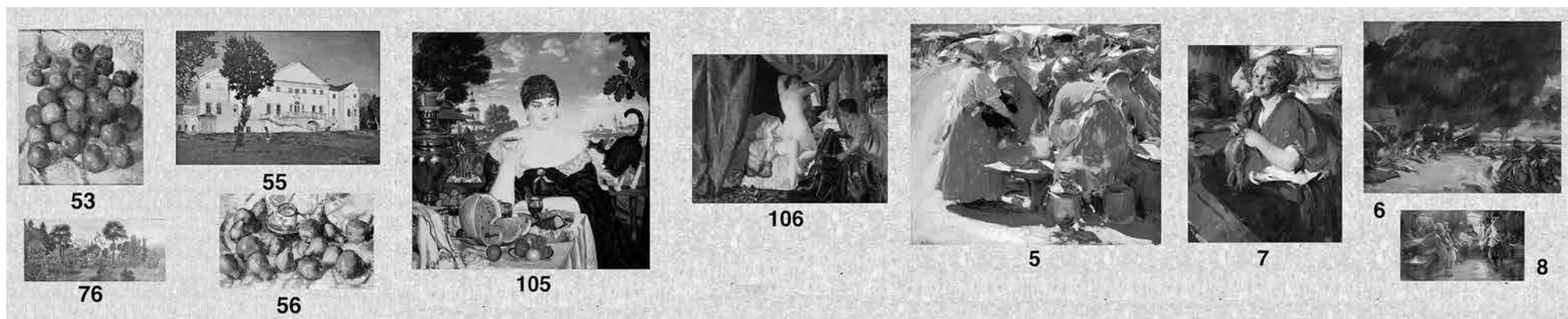
А живопись его, несмотря на феноменальное затрачивание материала, весьма жестка и суха. Архипов еще слабее того (у Малявина проявляются изредка признаки темперамента)» [28]. Архипов и Малявин напомнили критикам Андерса Цорна [51; 86]. Это сравнение, в 1922 году далеко не лестное, указывало на живопись прошедшей эпохи.

У Ландау русский стиль Кустодиева получил определения «торжественный», «величественный» [60]. Фехтер, ностальгируя по прежнему, довоенному Кустодиеву, неожиданно сравнил его с Сомовым («Кустодиев с толстой дамой у самовара заменяет декоративный круг Сомова») [51]. Русский маньеризм Сомова, корни которого следует искать у Фрагонара, уже никак не соотносился с романтическим представлением Кустодиева о русской счастливой городской жизни.

Отсутствующего Сомова вспоминали неоднократно. Ландау показалось, что «нежно-идиллические персонажи Крымова обладают этим драгоценным характером стилизации в манере Сомова». А Лукомский прямо сокрушался отсутствием самого Сомова [23, с. 68].

Русские импрессионисты Жуковский и Юон «видят мир опьяненными глазами охотника Тургенева» [60], обладают русскими чертами, но являются, по сути, парижскими тепличными растениями [78]. Жуковский демонстрирует чистые интерьеры и пейзажи [79], но, по мнению Лукомского, «банален, “эрзацен”, для толпы, отдает чем-то от новой “Нивы”». Юон — лучше в акварелях, чем в масле [23, с. 69].

Информацию о произведениях Жуковского можно дополнить сведениями из таможенного списка. Опубликован был зимний пейзаж, он же «Русская деревня», но можно найти много описаний других картин в критике. *Causeur* упоминает «изображения старых русских усадеб, где кресла и диваны из красного дерева, кажется, задремали, зажмурив глаза от яркого осеннего солнца, которое сияет в открытые окна» [48, с. 2] (о № 71 «Былое»). Лукомский говорит о другом интерьере, где «красная мебель, солнечные пятна на полу, в окнах липы, уходящие в солнечную даль, тюлевые занавески на окнах и дверях, отсветы паркета» [22] (№ 69 «Интерьер», в таможенном списке — «Старая гостиная»). Это описание напоминает известные гостиные в Брасове из ГМИИ и Бахрушинского музея, но не соответствует им в точности. «Май» был опубликован в «Ниве» в 1918 году (№ 19. С. 296), еще один «Радостный май» с подходящим размером хранится в ГТГ. В Акте 349 не упомянута ни одна работа Жуковского, хотя «Зима» каким-то образом вернулась, если это та же «Зима».



4. Реконструкция экспозиции «академистов»: работы И. Грабаря, К. Юона, Б. Кустодиева и А. Архипова

Александр Гауш участвовал в последней большой выставке перед войной — Балтийской выставке в Мальмё в 1914 году²⁸. Там был показан «Фейерверк» (Музей современного искусства, Мальмё). Восемь лет спустя Гауш вернулся со своими работами в Европу и снова предложил «Фейерверк». Лукомский дает еще такое описание картины: «...осенний пейзаж Серовской силы! Избы, тон густо-зеленой озими и вяло блеклая, желтоватая трава» [21]. Учет работ Гауша практически невозможен, поскольку ошибочно используются номера. «Фейерверк», не имевший номера Госфонда, записан № 1853. В Акте 349 есть только три работы из четырех.

| № | Берлин. Название | | Название | Размер | Собрание |
|-----|------------------|---------|------------------------------------|-----------|------------------|
| 52 | Последние лучи | Продана | Последние лучи | 60 × 73 | |
| 53 | Яблоки | | Красные яблоки на розовой скатерти | 79 × 64 | Абрамцево |
| 54 | Пейзаж | | Весенняя зелень, 1922 | 67 × 95 | |
| 55 | Пейзаж | | Старый дом, 1921 | 70 × 110 | Частное собрание |
| 56 | Фрукты | | Груши и чашка | 50 × 80 | Ужгород |
| Б/н | Пейзаж | Продана | Начало осени | 134 × 104 | |

Игорь Грабарь отправил шесть картин, пять из которых упомянуты в каталоге. И Осборн, и Фехтер замечают, что его «История искусства» известна значительно больше, чем картины. Лукомский говорит, что пейзажи лучше, чем «устаревшие по манере» натюрморты [23, с. 69].

Описание пейзажа без номера находим у Лукомского: «Полянка в парке. Заросли дорожки травой. Высох бассейн в середине клумбы. Осень окрасила деревья: нигде как в России, в Московской России, нет такого багрянца и золота. Осинник красный, кленовый лист ясно-ясно желтый, и зелень темная. Небо сиреневое. Тени глубокие иссиня-черные. Парк, островок леса у взгорья — и тучи свинцовые» [21]. Грабарь отметил ее в списке работ [12, с. 338] как «частное собрание, Гаага». «Последние лучи» были проданы еще на немецком этапе выставки, там — «частное собрание, Берлин». По Акту 349 отмечено возвращение двух, принадлежавших автору. «Старый дом» принадлежал Н.Р. Гагману и сейчас остается в частном собрании. В действительности вернулись четыре работы: № 53–56.

Немецкая критика очень осторожно высказалась по поводу этой группы художников. Джон Шиковски выразил общее мнение, сказав,

28 Выставка проходила с 15 мая по 4 октября 1914.

что выбор работ дает всесторонний обзор развития русской живописи с начала этого века. Однако старое искусство представляет меньший интерес, и только ученым может быть любопытно вскрыть специфические русские элементы. Это лишь «слегка тонированная параллель развития западного искусства от Академии до Сецессиона» [80].

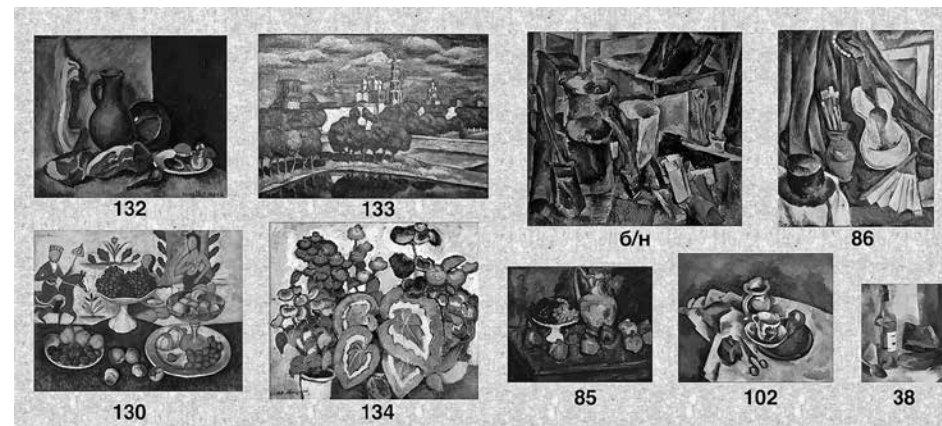
СЕЗАННИСТЫ

Если «академисты» всех направлений показались критикам неубедительными, то «сезаннисты» были «представлены полно, разнообразно и даже исчерпывающе» [23, с. 68].

Обращает на себя внимание факт, что из 22 художников этой группы только три не являлись студентами или преподавателями Вхутемаса в начале 1920-х годов. Это Фешин, отправленный вне каталога, Леблан и Френкель. Художника Френкеля тоже нет в каталоге, это имя встречается в Акте 349 и в списках поступления в Музейный фонд, причем там оно записано латиницей²⁹. Одновременно в берлинском каталоге № 128, 129 и в Справочнике выставок СССР есть фамилия Маниссон. Художника с такой фамилией не было. А вот Роза Френкель-Манюссон была.

Десять преподавателей Вхутемаса — это Фальк, Лентулов, Машков, Кончаловский, Федоров, Осмеркин, Куприн, Николай Григорьев, Лев Бруни. И девять студентов: Валентина Брумберг училась у Машкова и Шевченко; Раиса Идельсон, Надежда Свешникова, Галина Назаревская — из мастерской Фалька; Андрей Гончаров — ученик Машкова, Шевченко и Фаворского; Иван Чекмазов и Вера Фаворская учились у Фалька, Архипова, Коровина и Куприна. Давид Фрадкин был учеником Куприна в Нижегородских Государственных свободных художественных мастерских. В 1922 году Куприн переехал в Москву, преподавать во Вхутемасе, Фрадкин последовал за ним и в августе 1923-го поступил во Вхутемас. По-видимому, его работу в декабре 1922 года Куприн предложил среди студенческих. Пять художников-студентов были изначально включены в каталог наравне со своими преподавателями. Еще четверых Штеренберг довез дополнительно.

Критика достаточно спокойно отреагировала на сезаннистов. Ландау увидел симбиоз влияния Сезанна и одаренности Лентулова:



5. Реконструкция экспозиции «сезаннистов» с работами И. Машкова, П. Кончаловского, А. Куприна, Р. Фалька



6. Портреты «сезаннистов» Р. Фалька и П. Кончаловского

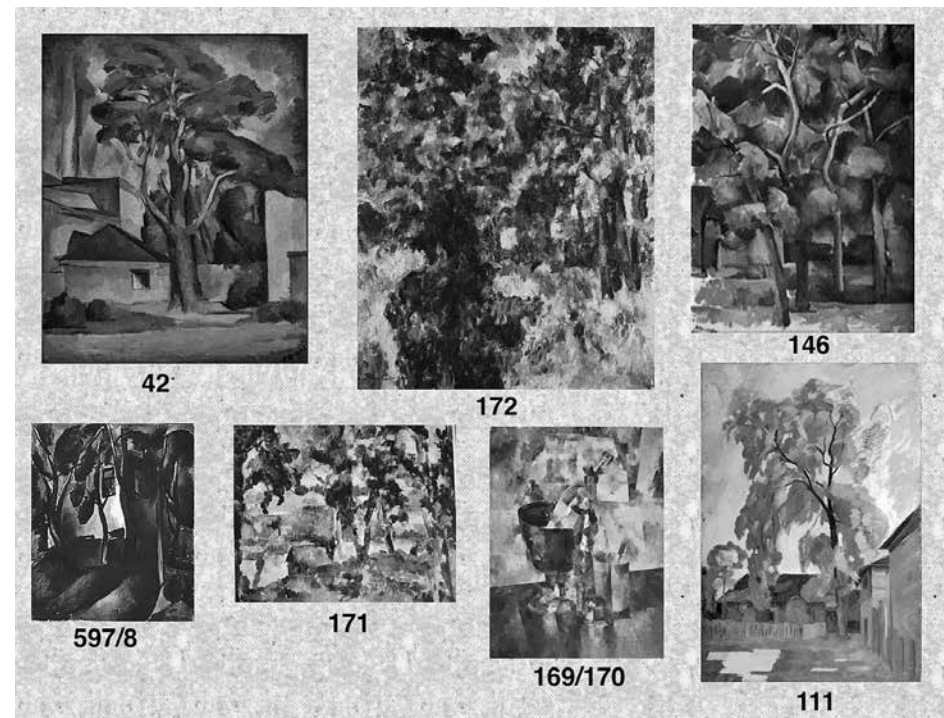
29 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 248.



7. Работы А. Лентулова

«Отсюда возникает сильная, своеобразная красочность, особенно в натюрморте, в котором русские вообще обнаруживают свою близость к природе, свою чувственную живость и “широкую” приземленность» [60]. К сожалению, не удалось установить, о каком натюрморте идет речь, он не проходит по спискам отбора и, очевидно, был в ящике № 10. Обратный натюрморт не вернулся. Остальные четыре работы принадлежали государству.

Фехтер на первое место в этой группе вывел Фалька за «превосходный портрет девушки и очень русский мужской портрет» [51]. С Фальком практически всегда упоминается Кончаловский [51; 60; 70]. На это наводили мужские портреты обоих художников: разные по стилю, они

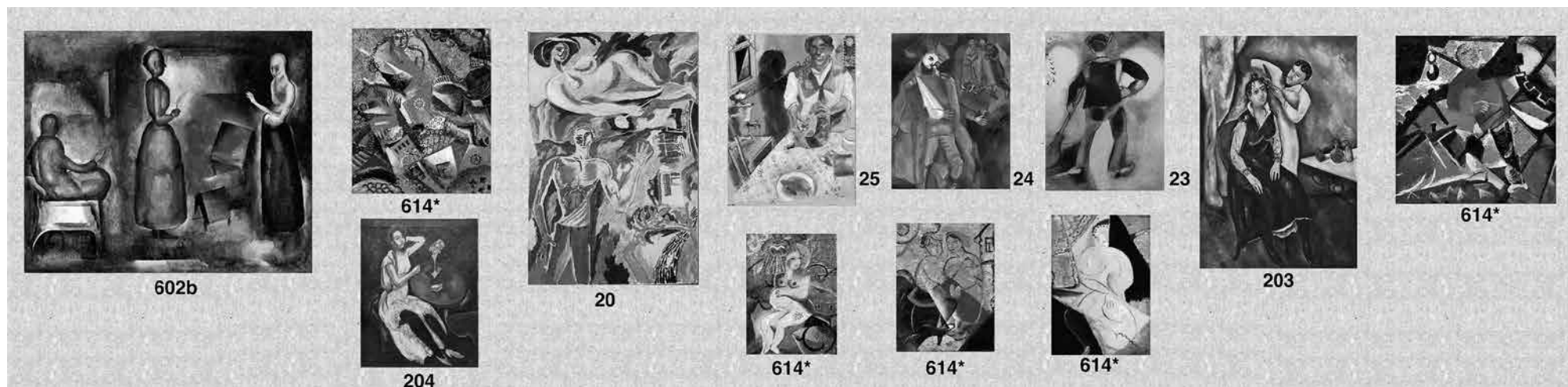


8. Реконструкция экспозиции «сезаннистов» с работами Г. Федорова, В. Брумберг, В. Рождественского, А. Осмеркина, М. Леблана

имели один отчетливый идейный источник. И если более рафинированный Фальк развивал идею Сезанна в кубистическом направлении, то Кончаловский, как один из «валетов», был русским сезаннистом с резкими цветовыми контрастами и примитивистской трактовкой образа.

Упоминался Рождественский, сделавший «шаг от живописного упрощения искусства Сезанна к кубизму Пикассо» [60], говорящий на языке французских кубистов [78] или, как и Куприн, выработавший свой стиль, оттолкнувшись от Сезанна [51]. В любом случае, Рождественского отнесли к парижской школе.

Лукомский в своих многочисленных статьях дал самые противоположные оценки. В статье в «Аргонавтах» Машков — представитель



9. Реконструкция экспозиции с работами «экспрессионистов»: А. Гончарова, В. Пальмова, Д. Бурлюка, М. Шагала, Н. Синезубова

«новых течений, начиная от сезаннистов» и одновременно — «нижней палаты» правых с их «квази-русскими или истинно русскими сюжетами» [23, с. 68]. В статье Лукомского от 26 сентября 1922 года — «Машков слаб» [20], а в начале 1923-го — он уже во главе сезаннистов и своей школы [23, с. 68]. Из немецких критиков Машкова упомянул только Фехтер. Борис Поплавский отметил большое живописное чувство художника и некоторую «салонность» его работ.

ЛЕВОЕ ИСКУССТВО

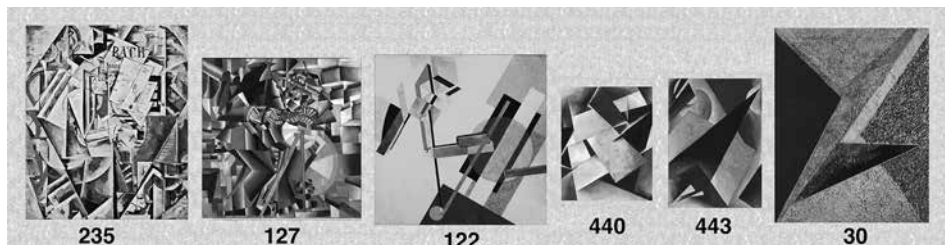
«А дальше, дальше начинается скачка с препятствиями, упражнения на трапециях, стремления все обнять, все разъяснить, все ниспровергнуть. Примитивизм, метафизика, музыка, математика, беспредметность, фактурные контрасты, кубизм, кубофутуризм, супрематизм, все это изо всех сил старается обогнать друг друга» [34, с. 2]. Так виделось новое искусство посетителям галереи Ван Димен.

Габо разделил левое искусство на предметное и беспредметное, абстрактное. В первую группу попали футуристы, экспрессионисты

и кубисты; во вторую — приверженцы абстракции, супрематисты и конструктивисты, как бы они себя ни называли. Возможно, такое деление, отчасти оправданное хронологией развития стилей современного искусства, было ему удобно при развеске. По сути, Габо разделил новое и новейшее искусство. «Точильщик» Малевича или «Фигура» Розановой не были повешены вместе с их же супрематическими работами. Но не только они имели работы для разных групп.

«И, хотя искусство левых недооценивается некоторыми нашими политиками», по словам Штеренберга [83, S. 484], оно было представлено разнообразно, вызвало отклик в прессе, его появлению в Берлине сразу приписали большое значение. Однако эта группа картин имела наименьший успех с точки зрения коммерческой: только 9 работ не вернулись в СССР.

Самым известным покупателем на берлинской выставке, благодаря которому западный мир познакомился с новейшим русским искусством, была Катрин Дрейер. Она делала покупки для *Société Anonyme* и в свое личное собрание. В архиве Дрейер сохранились детали этой сделки [57].



10. Картины, купленные Катрин Дрейер:
Н. Удальцова, К. Малевич, Л. Лисицкий,
Л. Попова, А. Древин

Первоначально в списке, переданном Фридриху Лутцу, директору Галереи Ван Димен, было 12 произведений. 17 октября Лутц сообщил ей в письме цены на эти произведения. Ценообразование не имело никакой логики и не зависело от значительности авторов, актуальности работ или принадлежности — государству или самим художникам. Композиция №80 «Черная» Родченко и «У пианино» Удальцовой оценены в 500.000 марок. «Точильщик» Малевича, «Композиция» Розановой №173 по каталогу оценены в 187.500 марок. А за «Россию» Альтмана попросили 1.250.000 марок. Лутц понимал это и оговорил, что цены остаются предметом переговоров. Цену на «Проун 19d» Лисицкого дали ошибочную, а на «Конструкцию» Медунецкого ее не было вовсе. Дрейер хотела купить две работы Габо («Голова» №543 и «Модель» №548) и «Интерьер» Штеренберга. За каждое из этих произведений было объявлено 375.000 марок.

На обороте листа Дрейер записала от руки новый список со своими ценами и припиской. Из первого остались «Модель» Габо, Удальцова, Малевич, Попова и Лисицкий. Ниже со знаком вопроса — «Супрематизм» Древина, «Конструкция» Медунецкого и «Пуни можно добавить».

24 октября Лутц сообщил, что предложение цен выставочным комитетом принято, а на следующий день телеграммой пришла цена на Медунецкого. Таким образом, итоговая сумма к оплате составила 1.665.000 марок³⁰. Однако возникло новое неожиданное условие: картины Малевича и Удальцовой должны продолжить выставочное турне и могли быть получены только после окончания выставки в Америке. В конце октября советским организаторам перспективы продолжения миссии казались радужными. Что же касается Дрейер, она проявила

| № | Фамилия | Название | Предложение | Цена | Собственность |
|-----|------------|-------------------------|-------------|---------|---------------|
| 213 | Штеренберг | Интерьер | 375 000 | – | Автор |
| 548 | Габо | Модель | 375 000 | 300 000 | Автор |
| 1 | Альтман | Россия | 1 250 000 | – | Автор |
| 556 | Медунецкий | Конструкция | (200 000) | 200 000 | Автор |
| 165 | Родченко | Черная | 500 000 | – | Госфонд |
| 122 | Лисицкий | Проун 19d | 37 500 | 120 000 | Автор |
| 443 | Попова | Композиция зеленая | 62 500 | 62 500 | ? |
| 440 | Попова | Композиция оранжевая | 62 500 | 62 500 | ? |
| 173 | Розанова | Композиция | 187 500 | – | Госфонд |
| 127 | Малевич | Точильщик | 187 500 | 180 000 | Госфонд |
| 235 | Удальцова | У пианино | 500 000 | 400 000 | Госфонд |
| 543 | Габо | Голова | 375 000 | – | Автор |
| 30 | Древин | Супрематизм | – | 340 000 | Автор |

твердость, и уже 27 октября советская сторона согласилась отпустить «Точильщика» и «Пианистку» сразу после окончания Берлинской выставки.

В итоге Катрин Дрейер купила на выставке 8 произведений и лично у Кандинского еще одну картину³¹. Некупленные Штеренберг, Альтман, Родченко и Розанова сделали бы панораму русского левого искусства

30 К сожалению, для советской стороны, промедление с оплатой в несколько дней привело к обесцениванию выручки. 3 ноября Лутц телеграфировал Дрейер, что не получившие оплату русские очень недовольны из-за обвала рынка. Дрейер прислала дополнительные 100 долларов или чуть больше 400000 марок в качестве компенсации. Однако и это не сильно исправило дело. Штеренберг в отчете НКП 25.01.1923 указал, что всего картин было продано на 4.072.725 [18, с. 359], то есть покупка Дрейер составила половину этой суммы.

31 В письме Лутцу от 7 ноября Дрейер упоминает о двух покупках с указанием их цен: «...я купила прекрасный женский торс Лембрука за 180000,00 марок, а большого Кандинского за 100000,00 марок, художников, известных в Нью-Йорке с 1913 года...» Факты покупки подтверждаются, цены, похоже, были несколько занижены специально для Лутца. В каталоге-резонне цена «Женского торса» обозначена — 200000 марок [47, с. 407]. О какой картине Кандинского шла речь — неизвестно.

более полной. Из первых имен в списках не было Шагала, Экстер, Филонова и Татлина.

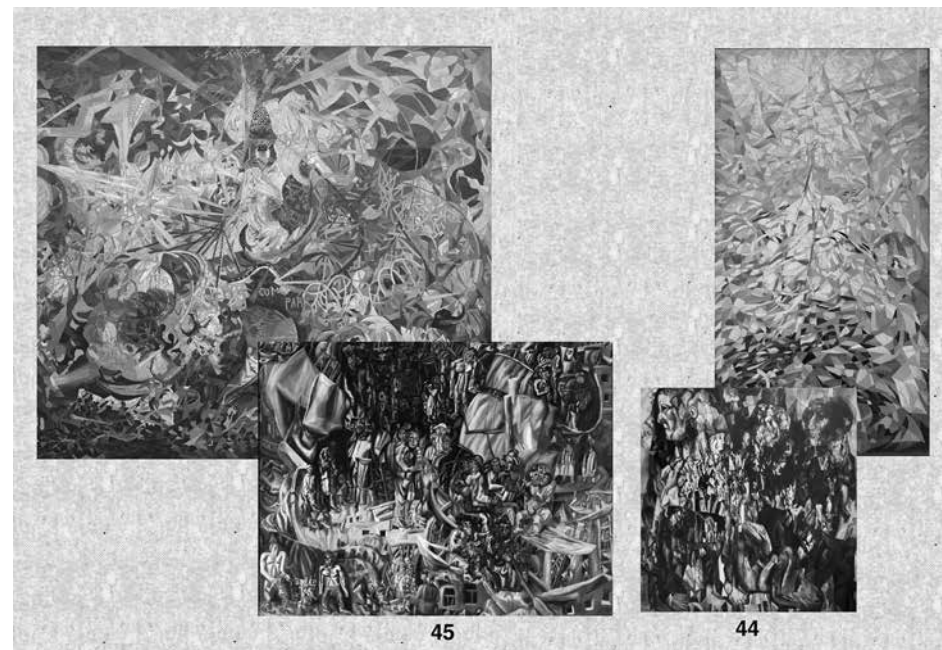
Филонову просто не повезло. Только что, в том же 1922 году, Доротея и Катрин Дрейер приобрели две больших работы Джозефа Стеллы³². Две картины Филонова на выставке и две купленных у Стеллы — стилистически родственные, обладающие похожим типом изображения, но из-за того, что художники вкладывали в них совершенно разные идеи, они передавали противоположное настроение. (Ил. 11.)

При этом Филонов собрал очень интересные оценки немецкой критики. «Особняком стоит Филонов, хаотичный визионер, в котором есть что-то от Достоевского в неумолимости взгляда и апокалиптического настроения, отчаянно борющегося духа, в жутком однообразии, доходящего до безумия искусства» [60]. «Новым для нас, однако, является Филонов, вдохновленный футуристами, в пленительной картине, которая, как в фантастическом Ноевом ковчеге, укрощает рой людей обычными красками, специфически русским настроением» [70, S. 3]. «У Филонова есть совершенно своеобразная манера видеть, и возможно даже устраивать, мелкую толкотню и болтовню человечков. По двум его композициям невозможно окончательно судить о том, рождается ли новая форма³³ или это просто своеобразная техника» [79]. Лукомский до начала выставки говорит, что «Филонов берет Григорьевский подход к композиции, или Босха, но вносит много визионерского и колористического» [20]. А спустя полгода уже именуется смесью Григорьева, Врубеля и бельгийца Леона-Фредерика. И заключает: «Вещи его неприятны» [23, с. 68]. Татаринцов считает его самым интересным из русских экспрессионистов [34, с. 2].

Шагал с тремя темперами из витебской серии, пожалуй, единственный, о ком Луначарский не преувеличил: он был показан на выставке «второстепенными работами» [24]. Лукомский соглашается в «Аргонавтах»: «Шагал — гораздо талантливее “Витебской” серии, чем на выставке в трех вещах» [23, с. 69]. Немецкие зрители и критики это заметили и не удовлетворились объяснением, что художник выглядел так скромно, потому что готовил свою персональную выставку [28; 69]. Ландау

32 Были куплены «Битва света. Кони-Айленд. Марди Гра» (1913–1914, холст, масло, 195,2 × 215) и «Весна. Процессия» (1914–1916, холст, масло 191,5 × 102,3) [47, pp. 628–632].

33 Шпатель использует определение «форма», но речь идет о большем — о художественном стиле.



11. Джозеф Стелла. *Весна. Процессия* (1914–1916) и *Битва света* (1913–1914) Художественная галерея Йельского университета
Павел Филонов. *Лица* (1915–1916) и *Корабли* (1913). Государственная Третьяковская галерея

прямо говорит, что о Шагале нельзя судить по показанным картинам. О нем можно здесь говорить как о хорошем художнике, но не как о гении, который был известен по фотографиям [60]. Шиковски видел все того же поэта-колориста, Фехтер и Полянский — ценного экспрессиониста. Полянский неожиданно о 35-летнем мужчине говорит: «...рослый молодой человек, почти мальчик». Бенэ констатировал в русской живописи: «... лидерство... не у Шагала, показанного очень слабыми картинами» [44].

Все три темпера принадлежали государству и прибыли из Москвы в ящике № 9. Обратное вернулись две, «Хозяйка» («Маня режет хлеб») была, очевидно, продана. Две другие поступили в Госфонд и были

отправлены в провинциальные музеи: «Метельщик» в Астрахань, а «Раненый солдат» в Минск. К сожалению, минский музей был разграблен в годы Второй мировой войны. «Раненый солдат» появился в 1961 году в каталоге-резоне зятя Шагала, Франца Мейера [63, р. 748] как принадлежащий Мэри Кэтрин Вудворт³⁴. В 1922 году эти работы Шагала для Дрейер не представляли интереса.

Экстер могла не соответствовать вкусам Дрейер, а из трех работ Татлина выбор был невелик: акварель «Моряк и китаец», эскиз декорации «Лес» и «Контр-рельеф». Учтывая, сколько запросили за «Россию» Альтмана, последний должен был побить все рекорды. Даже формальная таможенная оценка № 309 контррельефа Татлина составила 80000, и это самая дорогая работа левого искусства. Каждая картина Малевича оценена по 30000, а 80 тысяч — это два театральных макета Альтмана или четыре «Конструкции» (скульптуры) Стенбергов.

Менее интересной для Дрейер, но доступной покупкой был «Лес» — «эскиз Татлина, явно под влиянием Гордона Крэга» [70, S. 3]. Этот модернистский театральный реформатор был хорошо известен и в Германии, где он обосновался с 1904 года, и в России, куда по приглашению Станиславского он прибыл для постановки «Гамлета» (премьера прошла 23 декабря 1911 года). Спектакль имел исключительный резонанс и обсуждался вплоть до Первой мировой войны. Новаторские декорации из кубов и подвижных щитов, делили пространство вертикально. Крэг отказался от перспективы и фиктивного пространства, на фоне которого движется человек [11, с. 122–123]. Декорации 1913 года к «Жизни за царя» Татлин сделал безусловно в ключе модернистских идей Крэга, не отказавшись, однако, от элементов живописности. На Полянского этот театральный эскиз произвел впечатление, остальные критики больше акцентировали новаторство Татлина — «создателя нового стиля — татлинизма» [60] и его контррельеф — «особый вид пластики... построение пространства... [которое] помогает почувствовать грохот революции» и сильную личность Татлина [74, р. 414]. Контррельеф как новая русская скульптура — пространственная конструкция — оказался совершенно

34 Сайт архива TriCollege Libraries (<https://archives.tricolib.brynmawr.edu/resources/bmc-m102>), где хранятся бумаги Вудворт, сообщает, что она купила Шагала во время одной из своих поездок в Европу в 1930-е годы, не давая более никаких уточнений. Это совершенно невозможно, поскольку темпера оставалась в минском музее до момента его разграбления во время оккупации с июня 1941 по июль 1944 года. В 1986 Вудворт подарила темперу Художественному музею Филадельфии.

новой территорией [82]. Ханс Рихтер, перечисляя в книге воспоминаний имена русских художников на берлинской выставке, особенно выделил Татлина: «...и, прежде всего, работы известного тогда русского художника Татлина» [77, S. 97].

Несмотря на то что на Розанову была объявлена относительно разумная цена, Дрейер не стала обсуждать ее и отказалась от покупки «Композиции» (№ 173). Ольга Розанова была представлена разнообразно: 7 картин, 5 графических работ акварелью, карандашом или пером, 8 книжных рисунков и еще 5 дизайнов вышивки акварелью — все зафиксированы в Акте 349. № 455 берлинского каталога — карандашный рисунок «Бубновый валет», который никогда не упоминался в исследованиях о Розановой и ее картах. № 179 «Фигура» — это «Композиция» или «Портрет старухи» № 475 (81 × 58) из Музейного фонда, который также мог быть картой — седовласой дамой. Других работ Розановой в Берлине не было³⁵.

Еще пять картин Розановой включались в список и отвергались на различных этапах выставки. Три из них сейчас в ГРМ: «Супрематизм» (№ 314), «Керамическая ваза и стеклянные сосуды» (№ 283) и «Натюрморт с зеленым кувшином» (№ 270). Местонахождение № 369 неизвестно, а упомянутая уже «Зеленая полоса» — в Ростово-Ярославском музее.

Полянский назвал Розанову третьим супрематистом, после Малевича и Лисицкого. «Женщина многих талантов, не последним из которых является приложение своих женских сил к супрематизму. Она создала довольно много работ достойных, но в ней нет стихийной силы. Она тяготеет к украшению» [74, р. 415]. «Талантливая Розанова», по мнению Дмитриева, сочетала в своих полотнах удивительную технику,

35 Наков, а вслед за ним многие исследователи [2, с. 210], утверждают, что «Беспредметная композиция» из ГТГ (71 × 66) участвовала в берлинской выставке. Предположение строилось на том, что изображение было опубликовано в качестве иллюстрации к статье о выставке в журнале *Ma* («Сегодня») 25 декабря 1922 года. К. Пассут еще в 1983 году обратила внимание, что эти изображения уже были в распоряжении Л. Кассака до начала выставки [73]. Это подтверждается фактом публикации этой композиции Розановой в «Книге о новых художниках», вышедшей летом 1922 года, до начала выставки в Берлине [46]. Это не единственный случай, когда картинам ошибочно приписывается участие. Н. Автономова приводит цветную акварель Кандинского из Краснодарского музея в числе участников [4]. Это не так. Акварель ИЗО № 2531 была отобрана, но возвращена в ГМФ. Рисунок ИЗО № 1925 из ККХМ действительно участвовал в выставке. А. Сарабянов сообщает, что «Кубизм» Гавриса, тоже из ККХМ, был в Берлине [31, с. 133]. Однако в Акте 349 ни одного Гавриса не зафиксировано, а эта работа была передана из МЖК в Краснодар по Акту 89 от 24.01.1924, то есть до распределения картин с выставки.

взвешенность подхода и особую душевную мягкость [13]. Фехтер также ставил Розанову на одну доску с Малевичем и Родченко [51]. Ландау сделал обобщение для трех художниц — Розановой, Поповой и Экстер, которые рисуют столь энергично, что, как ему показалось, дразнят Малевича [60].

Удальцова — сильный талант среди многочисленных русских кубистов, достигает «богатого движения, пластической трехмерности и сильной экспрессии в абстрактных формах» [60]. Из двух показанных в Берлине картин — «У пианино» и натюрморта «Молоток и кружка» — Дрейер выбрала большую по размеру и более сложную композицию. Обе картины принадлежали государству и были включены во второй список. Не предполагая, видимо, успеха художницы в дальнейшем, Штеренберг взял в январе еще только одну работу № 629 — «Натюрморт» (ГРМ)³⁶.

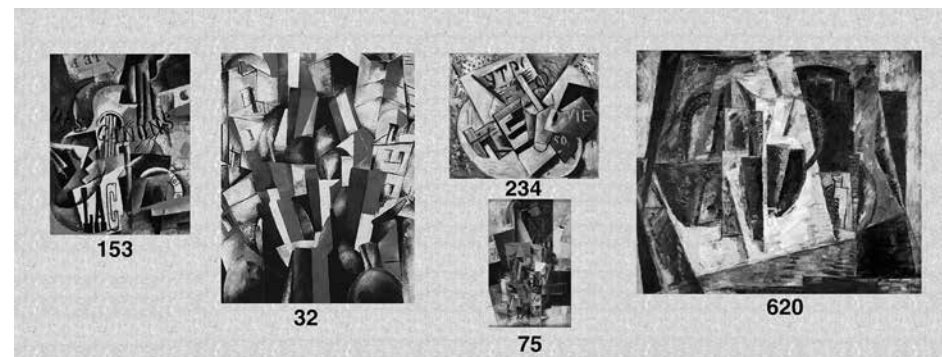
В случае Малевича, напротив, проданный кубофутуристический «Точильщик», посланный одним из пяти работ, привел к отправке еще четырех. Судя по обнаруженному названию «Уборка ржи»³⁷, Малевич отправил кубофутуристическую живопись.

Выбор произведений Малевича из Госфонда был небольшим. В первом списке появились «Отдыхающий плотник» (№ 1904, утерян) и «Супрематизм № 55» (№ 1907). Рассматривался и был отвергнут «Автопортрет» (№ 1906). «Плотника» заменили на «Точильщика» (№ 1905). Из отправленных первых пяти картин только две принадлежали государству. Остальные три находились в собственности автора, но они очень хорошо описаны современниками и легко определяются.

Неофит Поплавский прошел по выставке в сопровождении Альтмана, и тот подробно отвечал на вопросы: «Круг в квадрате, самая характерная картина его, на ровно-выкрашенном квадрате (белом), помещен сделанный циркулем очень точно черный круг, неизвестно

36 Л. Пчелкина и др. в комментарии к этому «Натюрморту» Удальцовой сообщают, что он участвовал в берлинской выставке под номером 234 [2, с. 229]. Это неверно. Натюрморт по каталогу № 234 — это «Молоток и кружка», отправленный с самого начала в ящике № 9, присутствующий в таможенном списке Бундесархива. В июльском списке натюрморт зафиксирован в ящике № 7 как № 234, а № 629 записан отдельно без указания ящика. В Акте 349 «Молоток и кружка» обретают свой инв. номер 2497, поступают в Госфонд как 6173 и отправляются в Дагестан, где находятся и поныне. № 629 числится по Акту 1223.

37 Название зафиксировано в списке на возврат без фамилии автора под номером 622, который соответствует номеру произведения, отданному Малевичу по Акту 378: РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 383. Список картин, приложенный к таможенной квитанции, здесь и далее: РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 87–91.



12. Реконструкция экспозиции «кубофутуристов» с работами Л. Поповой, А. Экстер, Н. Удальцовой, Л. Юдина

почему сбоку. На мои взволнованные вопросы, почему круг находится не посередине, Н. Альтман, совершенно с серьезным видом ответил, что «Малевичу казалось, он чувствовал, что его нужно поместить сбоку, оснований и объяснений этому никаких» [28].

Польский критик Полянский о второй работе: «Он достиг высшей степени чистого творчества в своей стихийной супрематической картине «Красный квадрат». Рамка, красный квадрат и больше ничего. Эта картина заставила меня осознать, что красный цвет приобрел наиболее интенсивное выражение. Этот цвет одновременно и предкрасный, и вечный красный». [74, р. 414].

American Art News привел просто через запятую: большой черный круг, красная геометрическая форма, белое на белом [84]. Пауль Вестхайм описал «Белое на белом» так: «Есть только белый цвет на белом фоне, «упрощение» дошло до того, что в белой рамке не осталось ничего, кроме пустого белого поля» [72]. У Поплавского о «Белом на белом», находим: «Необходимо выдумать новые формы, посредством которых можно было бы опять присоединить живопись к жизни, эти суждения, пожалуй, даже интересны, но неминуемо должны привести в тупик. В него попал и Малевич, дойдя до белого в белом, следующий этап (был бы!) просто белое полотно» [28]. После такой характеристики и, учитывая, что никто не сказал ни слова о форме на белом, следует исключить все конкретные изображения.

Согласно расположению в ящике № 4 при отправке в Берлин композиция должна была быть по одной стороне чуть больше 90, по другой — около 70 см³⁸. «Точильщик» и «Черный Круг» стоят рядом в ящике № 11. Нет сомнений, что «Круг» должен был быть около 80 × 80³⁹.

Довольно восторженный Полянский назвал красную композицию Малевича «квадратом», однако в списке отправки — это «Геометрическая фигура», как и в американском обзоре — «Красная геометрическая форма». Предположительно, саму изображенную фигуру можно назвать квадратом с большой натяжкой, однако холст был квадратный. Что касается размера, то, проанализировав рядом стоящие картины ящика № 5, его сторону можно определить в 70–73 см.

К сожалению, ничего нельзя сказать о номере 41а. Анализ списков позволяет сделать вывод, что эта система — цифра до ста и буква «а» — использовалась для записи картин, принадлежавших художникам, отправленных первоначально. Однако в этих ящиках 41а не обнаружена, следовательно, картина находилась в оставшемся № 10.

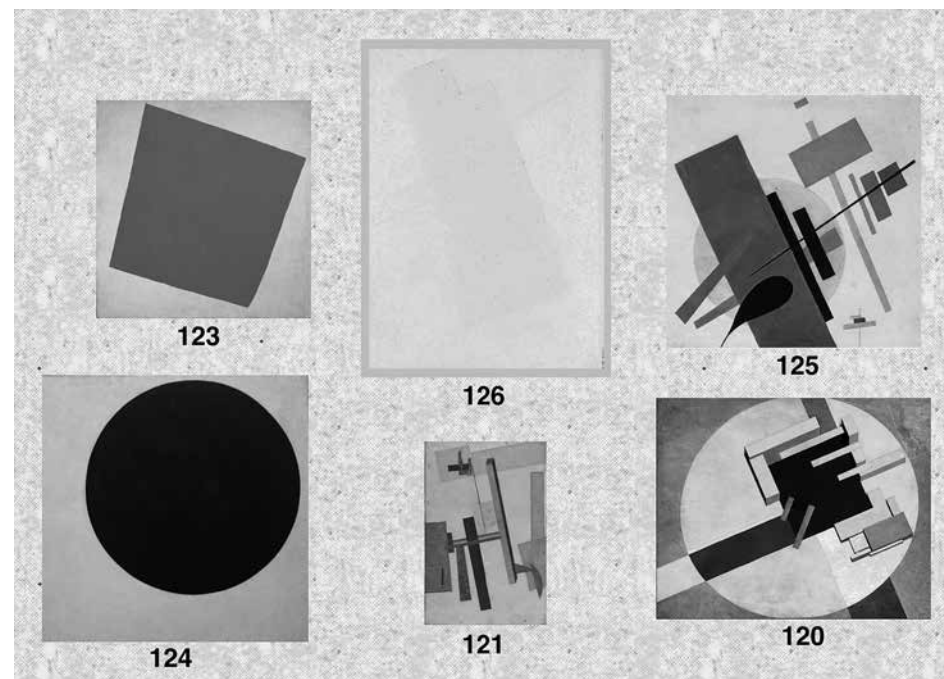
В январе Штеренберг привез картины № 622, 623, 635, 643, которые вместе с 41а, «Красной формой», «Черным кругом» и «Белым на белом» были возвращены Малевичу 21 июля 1925 по Акту 378.

С Родченко Штеренберг поступил так же, как с Малевичем: взамен одной проданной композиции, повез еще четыре.

О работах Родченко каталог говорит довольно расплывчато, но архивы и записи современников позволяют восстановить абсолютно все номера, отправленные сначала. Пять картин художника отправились на венецианскую выставку в 1924 году и были еще раз зафиксированы там. Немало этому помогла его система записи картин, которую художник начал вести по примеру Кандинского. Большинство работ, даже проданных в Госфонд, сохраняли авторскую нумерацию. На шесть номеров живописи в каталоге сразу было отправлено 8 работ. Известные по венецианской выставке «Композиция № 66/86», «Черное и белое», «Круг и плоскости № 114», «Круги № 112», «Доска № 101», «Композиция № 106» и еще три, которые названы в каталоге «Черная композиция», «Красная краска» и «Супрематизм».

38 В том же ящике были «Натюрморт» Кузнецова (98 × 71), «Архитектоника» Поповой (98 × 69), «Розовый» Баранова-Россине (93 × 71). «Лес» Татлина и «Городок» Петровичева, очевидно, уже были в рамах и в стекле.

39 Единственный «Черный круг на белом» с подобным размером 79 × 79 был продан Гмуржинской и должен находиться в частной коллекции [64, р. 223, S-195].



13. Реконструкция экспозиции с работами К. Малевича и Эль Лисицкого
В монтаже использованы несуществующие № 123 *Красная геометрическая форма* и № 126 *Белое на белом*, которые сделаны в соответствии с размерами ящиков и описаниями очевидцев. Для № 126 могли бы подойти композиции из Музея Стеделийк, Амстердам

Самым полезным источником оказался Поплавский. Он не просто оставил хорошие описания, но и зарисовал одну из композиций, в которой моментально узнается «Композиция № 126» из ГМИИ. «Самым интересным представителем супрематистов (так! — О. П.) другого толка является, пожалуй, Родченко, обладающий прекрасной благородной техникой, прямо удивительным мастерством, в разнообразии и богатстве способов покрытия холста. В работах, в которых он очень далек (хотя внешне и близок) идей супрематизма, видно большое живописное переживание и любовь к красивой картине (2 черных круга в квадрате).

Но как только “по должности” он начинает делать какие-то “бесплодные” вещи, вроде *серого “зигзага на черном”*, то уродству, безобразию и ненужности нет конца. Сделана эта картина по матовому черному холсту — проходит двумя зигзагами, приклеенная серая бумага. Движение безусловно получилось, но неужели Родченко думает, что одного движения на картине достаточно. Очень показательна картина того же Родченко “красная краска” (весь холст ровно и везде покрыт красной краской)» [28]. Нет сомнений, что «Красная краска» — это «Композиция № 134» из ГМИИ.

Впрочем, «Красная краска» получает очень едкое замечание от Вестхайма: «...цвет еще не средство выражения, он считается материалом, учебным материалом. Вы наносите краску на поверхность. Родченко закрашивает квадратик — ровно, интеллигентно — блестящей малиновой. Задание, подобно тому, которое дается ученикам маляров и лакировщиков для сдачи экзамена на мастера в наших ремесленных училищах» [72, с. 498].

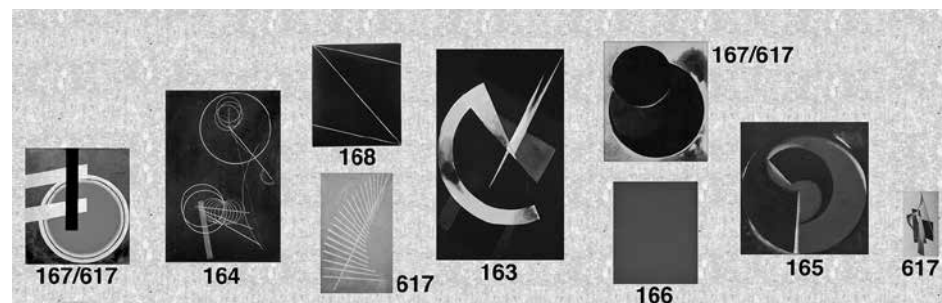
Полянский в своем восторженном стиле описывает только «Беспредметность», № 163 по каталогу — «Композицию № 66/86»: «Особенно интересна его конструкция в космосе. Родченко — русский Архимед. ... В конструкции Родченко спокойное равновесие. Никакая сила, ни созданная космическими законами, ни созданная искусственно, никогда не сможет нарушить это равновесие. Метеоры уже не так распространены» [74, р. 415].

Практически во всех немецких статьях упоминается фамилия Родченко, но нет никаких уточнений.

На первой же стадии отбора, в начале марта 1921 года, три работы Родченко из Госфонда были включены. В первом списке это: № 8 — «Доска 101», Госфонд № 2118; № 58 — «Композиция № 112», Госфонд № 2016; № 74 — Госфонд № 1742. Первые две уже известны.

Картина Родченко «Черное и серое» («Композиция № 80»; 80 × 82) была приобретена Закупочной комиссией в августе 1920 года, Госфонд № 1742⁴⁰. В списке возвращенных работ этой композиции нет. В каталоге «Черная композиция» обозначена № 165. Согласно информации

40 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 124. Известная фотографии Варвары Степановой на фоне «Композиции № 80» была сделана не позднее августа 1920 года, если она снята дома, или с весны 1921 до начала 1922-го на Б. Дмитровке, 11, где произведения хранились, а затем были упакованы и отправлены в Берлин.



14. Реконструкция экспозиции с работами А. Родченко

МоМА «Композиция № 80» была подарена музею самим художником через Джея Лейда в 1930-е годы. Это совершенно невероятно. Во-первых, картина принадлежала государству, и Родченко уже не мог бы ею распоряжаться⁴¹. Во-вторых, ее нет ни в одном списке, ни в июльском, составленном в Берлине, ни в Акте 394. То есть нет никаких сомнений, что «Композиция № 80» не возвращалась в Москву, а была продана, причем в течение берлинской выставки. Только в случае продаж Штеренберг привозил повторно картины уже участвовавших художников. Родченко в своих воспоминаниях не говорит о дарении ни слова, он констатирует, что композиция находится в МоМА.

Родченко и Малевич прибавили максимальное количество работ — по четыре. Следом в этом списке: Попова — три.

Любовь Попова представлена в каталоге четырьмя номерами: «Композиция», «Цветная конструкция», «Скрипки» и «Портрет». Все они поступили на выставку из Госфонда. В первом списке есть «Скрипка

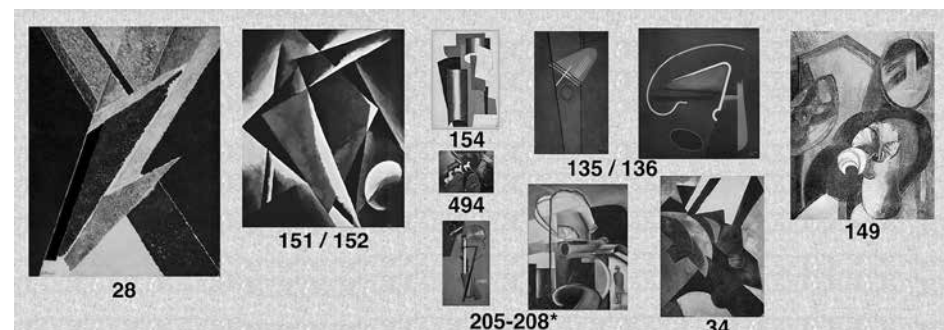
41 Следует заметить, что единичные случаи возвращения купленных государством картин всегда оформлялись и оставляли след. Так, например, вернувшиеся после берлинской выставки работы Фалька были неверно учтены, и в Краснодарский музей был отправлен «Город» (утерян), находившийся в собственности художника. Когда это выяснилось, то приняли решение пейзаж не возвращать, а выдать Фальку «Лилую девочку» (Днепропетровск, с 1979) взамен. Музейный отдел не руководствовался желанием художника, эта картина оставалась в Госфонде, когда все остальные были уже отправлены по музеям в 1925 году. Разрешение № 1421 с объяснением причин было выдано Фальку 5 февраля 1926 года, уже 6 февраля художник картину забрал, а документ присоединили в итоге к Акту 473, по которому Фальк получил принадлежавший ему «Мужской портрет». РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 60. Л. 72.

и пушки» («Итальянский натюрморт»)⁴². Во втором — две «Живописные архитектоники», Госфонд № 2668 и 2669. И уже в третьем списке появился «Портрет». Эти картины зафиксированы в таможенной описи в Берлине, в ящиках с картинами соответствующего размера. Живопись Поповой не была продана, но Катрин Дрейер купила две гуаши, и Штеренберг повез пополнение: № 653, 657 (№ 89), 658. Принадлежащие автору архитектоники с этими номерами отражены в июльской описи 1924 года и в Акте 349. Вернулись и были возвращены в Госфонд «Портрет», «Скрипка и пушки» и «Архитектоника» (№ 2669). В Венецию были отправлены «Архитектоника» (№ 2668) и еще три архитектоники, принадлежавшие художнице. С учетом их размеров, известных по упаковке венецианской выставки, они могли бы быть в оставшем ящике № 10. Или же они были привезены Штеренбергом, что кажется менее вероятным. Брат Поповой забирал их из Госфонда. На его заявлении от 12 февраля 1925 года стоит резолюция Штеренберга: «Вещи взяты мною лично у тов. Поповой»⁴³. К сожалению, это не вносит ясность, когда Штеренберг их забирал. Номера, присвоенные в Москве, помогают разделить две отправки, но в венецианских документах или в Заявлении Попова они не встречаются.

Двумя годами позже посетители Венецианской биеннале увидели три живописные, две графические работы и скульптуру Натана Альтмана, показанные впервые в Берлине. Альтман произвел огромное впечатление. С одной стороны, он, как и Штеренберг, продолжал свои поиски в рамках живописи. Они оба, по словам Лисицкого из лекции 1922 года, «выискивали для себя новые средства выражения с помощью наипростейшего изображения предметов» [61, р. 340]. И если Штеренберг базировался на контрастах фактур, то Альтман — на контрастах живописных манер и материалов. Альтман связывал абстрактные формы и слово, которое придавало работе содержание, создавая тем самым

42 Картина была продана Поповой государству под названием «Скрипка и пушки». Это футуристическое название-перевертыш, не имеющее смысла. На картине есть скрипка, газета Фигаро, намеки на итальянский флаг, начало слова женского рода (артикуль La) и надпись по-французски *des canons*. Это слово переводится не только как «пушки», но и как «каноны». Инструментальные каноны, скрипичные каноны, которые писали композиторы, начиная с Ренессанса, всю музыкальную историю. То есть написание этого слова рядом со скрипкой — совершенно логично, как и абсолютно в традиции футуризма — придание иного смысла, чем тот, что есть на самом деле.

43 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 57. Л. 12.



15. Реконструкция экспозиции с работами конструктивистов: Л. Поповой, К. Медунецкого, А. Древина, Г. Стенберга⁴⁴, А. Певзнера, А. Экстер

плакат-картину. То есть художник остался в традиционном поле картины и образов. Поплавский передает слова Альтмана, что «он пришел к выводу, что в картинах необходим сюжет, но не тот сюжет, который был прежде». И констатирует: «Альтман “конструктор”, не супрематист, на его полотнах, досках, картонах и так далее, часто между абстрактными формами бывают написаны вполне реальные предметы, как-то: буквы, линейки, железо и т. д.» [28].

Новаторство собственного стиля, существующего при этом в плоскости картины и говорящего языком живописи, привлекало, но даже это не объясняет объявленную за «Россию» цену. Неудивительно, что Дрейер не вернулась к разговору о ней со встречным предложением.

Композицию Древина продали довольно дорого, дороже, чем «Точильщика» Малевича и «Проун» Лисицкого, вместе взятых. На выставке помимо «Девушки в синем платье» (1915) были показаны три абстрактные работы⁴⁵: цветной «Супрематизм» (1918, ИЗО № 56) и две

44 Графика, № 494: Георгий Стенберг. «Лошадки». 1920. Картон, масло. 23 × 31. ККХМ им. Ф. А. Коваленко.

45 На обороте «Конструкции» из ГТТ автором указано: A. Drewnin/1921/вещ 2/Moscou. И еще фрагмент наклейки с авторской надписью: Drewnin Konstruktion [2, с. 108]. На обороте «Конструкции» из Йеля: A. Drewnin/21/3/Moscou. И далее Drewnin/K... (неразб.) st Schwarz/Weiss [47, с. 223]. Написанной неразборчиво может быть «Композиция» и «Конструкция», однако, основываясь на сходстве обеих работ, можно заключить, что там «Конструкция». К...st может также означать *Constructivist*, что соответствует году создания и самому изображению.

черно-белые «Конструкции» (1921), отличавшиеся по размеру. Дрейер купила меньшую. «Супрематизм» отправили в Задонский музей по Акту 340, и его местонахождение неизвестно.

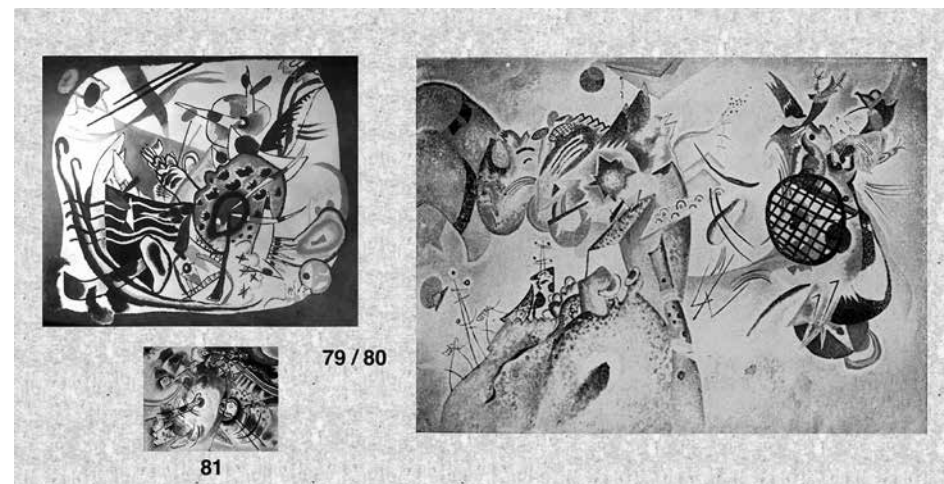
Дрейер не обмануло чутье на крайне редкие произведения — абстрактных вещей Древина сохранилось мало. Никакой особенной критики он не получил, в лучшем случае, его упоминали через запятую после Малевича [78] или после Малевича, Лисицкого и Родченко. Любопытна оценка Поплавского, который только в первый раз смотрел супрематизм и пытался в нем разобраться. На его свежий взгляд, картина выглядела так: «Существует два вида супрематизма. Задача первого оперировать в пространстве, не принимая во внимание поверхность холста. Вторая группа, заботясь главным образом о том, каким способом покрыть холст, — то есть о фактуре, ставят на второй план разрешение положений предметов в пространстве (Древин, Родченко и др.). По оригинальности и по отдаленности от живописи наисамый интересный супрематист — это Малевич» [28].

В январе Штеренберг не взял ни одной дополнительной работы Древина. Хотя привез немного «академистов» Радимова (2), Герасимова (2 очень больших полотна), Шемякина (1), «сезанниста» Фалька, «левых» Чернышева (2) и Клюна (2).

Кандинский получил комплиментарные оценки от немецкой критики (Ландау, Осборн, Шиковски), но и констатацию факта, что «абстрактная живопись Кандинского отнюдь не последнее слово в русской живописи» (Бенэ) [44]. Однако во время берлинской выставки Наркомпрос не продал ни одной работы Кандинского, но, возможно, от Лутца Штеренбергу стало известно, что сам Кандинский заключил сделку с Катрин Дрейер. Поэтому из Москвы взяли одну неопределяемую работу (70/90 × 40/60), которая зафиксирована в описи 30 июля, но никак не отражена в Акте 349⁴⁶.

Это не единственная картина, включенная в июльскую опись и не попавшая в Акт 349. «Венеция» Александры Экстер была куплена государством в начале марта 1921 года⁴⁷, в начале мая она была отображена. Картина хранилась в Берлине до лета 1924 года. В июле «Венеция»

46 В этом списке перечислены 4 работы Кандинского маслом, две из которых отмечены с работами очень большого размера. Номера записаны с ошибкой. № 81 записан дважды, а композиция № 228 записана как № 632, хотя ящик № 8 — это рулон. № 632 — это одна из № 81.



16. Работы В. Кандинского

отмечена своим номером по каталогу — № 33. Две другие работы никак не названы, но записаны. Иными словами, в Москву должны были вернуться три картины Александры Экстер. Что произошло между 30 июля и отправкой, по документам неизвестно. Однако следует признать факт, что работа, принадлежавшая государству, в Москву не вернулась и в Госфонд не поступила.

Видимо, и картина Кандинского, и «Венеция» Экстер были проданы в последний момент, в начале августа 1924 года, уже после сверки описи, и остались в Европе. В 1980 году «Венеция» Экстер была куплена для Музея современного искусства в Стокгольме Обществом друзей музея и членами семьи Бонье.

Экстер была представлена в Берлине дидактически: от кубофутуристического «Города», через попытку развить свою излюбленную тему

47 Государственный художественный фонд № 2504. Одновременно было куплено несколько произведений, будущих участников берлинской выставки: «У рояля» Удальцовой (№ 2496), «Натюрморт с гитарой» (№ 2498) и «Портрет» (№ 2500) Кончаловского, «Натюрморт» (№ 2503) и «Цветы бегонии» (№ 2502) Машкова. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 19 об. — 20.

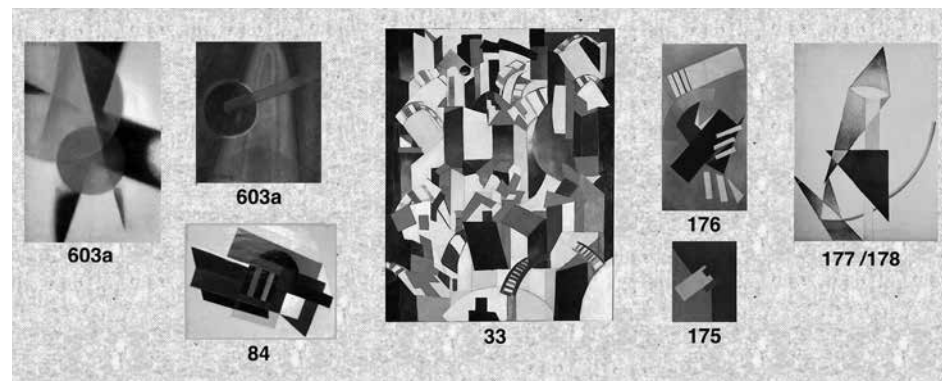
города в стиле супрематизма Розановой в «Венеции»⁴⁸, к живописному «Конструктивизму» — плоскостным, цветовым построениям и напряжениям. Вся живопись принадлежала государству. Макет «Город» был отправлен отдельным ящиком № 31, как и рельефы Медунецкого или модели Альтмана.

Одновременно в Берлине вышла книга Я. Тугендхольда «Александра Экстер» [36], которую презентовали в книжном магазине «Заря» на Марбургерштрассе, 18. Премьера хорошо иллюстрированного небольшого издания, по свидетельствам современников, сопровождалась показом нескольких работ для театра, вполне вероятно из тех, что были привезены для основной выставки. Татаринов отметил, что «в сфере театральных постановок [ее творчество] дало неоспоримые результаты. Здесь Экстер проложила новые пути, вместо иллюзорно написанных декораций, строя их из упрощенных форм. Ее архитектурные и декоративные увлечения нашли здесь богатое применение, равно как и кубистические принципы» [35].

Театральные работы Экстер были приняты очень хорошо. Макс Осборн восхитился макетом — трехмерной скульптурой, Полянский и Лукомский подчеркивают достоинства эскизов для театра в сравнении с ее же живописью. Но если Лукомский делает сопоставление: «Экстер — нарядна в рисунках костюмов, но не в картинах» [23, с. 69], — то Полянский вовсе не упоминает Экстер-живописца.

Еще больший успех имели театральные работы Натана Альтмана. Четыре крупномасштабных макета для Московского Еврейского камерного театра произвели впечатление на Вестхайма, Осборна, Полянского и Куна из *Kunstchronik*. 1 декабря этот журнал дает свою площадку для выступления самого Альтмана [42]. Он использует эту возможность для разъяснения современного русского искусства и своего собственного.

48 К сожалению, авторы следуют традиционным датировкам «Города» (1913) и «Венеции» (1915), данным Я. Тугендхольдом [36]. Однако при внимательном рассмотрении в ряду с другими работами возникают подозрения, что их несколько состарили. В 1913 году Экстер еще была в Европе, а кубистическая, насыщенная живопись города с французскими флагами совсем не соответствовала парижской художественной моде и больше похожа на воспоминание о Париже и на живопись Экстер конца 1914 года. «Венеция», очевидно, была сделана под впечатлением от работ Малевича и Розановой 1916 года. Это был первый и единственный подход к супрематизму с точки зрения цвета и форм, поэтому «Венеция» несколько выпадает из ряда произведений Экстер.

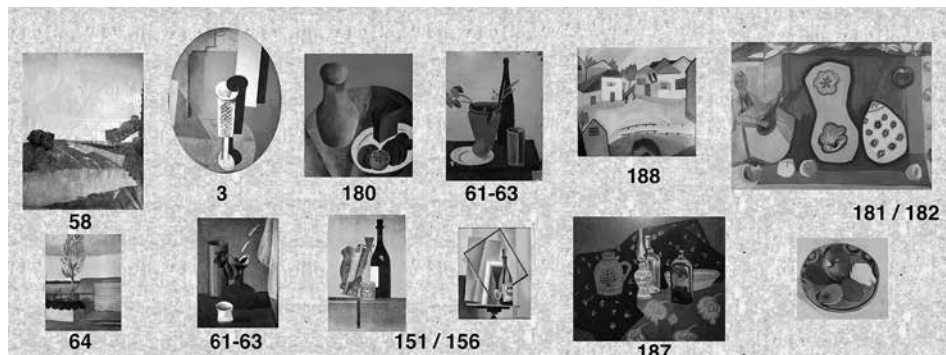


17. Реконструкция экспозиции с работами супрематистов: А. Экстер, О. Розановой, И. Пуни, Г. Клущиса

Альтман назвал три основных течения: супрематизм — работа цветом с первозданными формами на поверхности холста; космический конструктивизм, который отделился от поверхности холста, использовал любые материалы, и имел тенденцию к организации жизни и созданию предметов. Третье направление, к которому относился он сам и, к примеру Штеренберг, назван новый реализм — живопись на поверхности с использованием в том числе природных материалов (дерево, уголь, эмаль...). Беспредметное искусство в нем обрело предмет и социальное содержание. Новый реализм не изображал окружающий мир, а превращал в иллюзорный образ, напоминающий о нем, о предметах. Работа художника должна вызывать точные, ясные мысли и чувства.

Штеренберг в своих натюрмортах искал новые средства выражения с помощью наипростейшего изображения предметов. В определенном смысле он соответствовал европейскому мейнстриму на «возвращение к порядку» больше, чем радикальные супрематисты и конструктивисты.

Пауль Ландау: «Самым прекрасным и зрелым среди этих художников является Штеренберг, который возвращается к предмету и обращается с ним в чистом цвете с предельной деликатностью. В этом он также идет дальше Кандинского, который в своих красочных настроениях все больше перерастает в чисто декоративные решения. Штеренберг способен передать топор, тарелку и т. д. с такой правдивостью, что мы



18. Реконструкция экспозиции работ «нового реализма» с работами А. Грищенко, А. Иванова, Н. Альтмана, И. Пуни, Ф. Захарова, И. Школьника и близкого к ним М. Сарьяна

думаем, что узнаем топор и тарелку как таковые; он выпускает аромат леса из очаровательного участка лужайки с растениями и окутывает свои вещи таинственной атмосферой с тончайшим чувством поверхности и цвета. Штеренберг — настоящий художник» [60].

Макс Осборн: «Самый ценный новый знакомый — Штеренберг... живописец необыкновенной чуткости. Его мерцающий, несколько кубистический интерьер расцветает веселым безумием цвета. Его “Лес” с нежной зеленью на коричневом фоне, на фоне светло-фиолетового неба — тончайшая работа. Примитивно построенные натюрморты обнаруживают незаурядный вкус» [70, S. 3].

Кун в *Kunstchronik*: «Штеренберг поражает своим прекрасным колоритом. С необыкновенным мастерством и редким чувством пропорций даны прекрасные натюрморты, интерьеры и т. д., которые нарочито задуманы как двухмерные... Штеренберг — единственная фигура, стоящая выше среднего» [59, S. 111].

Шиковски хвалил «цветовые ритмы», Фехтер — вкус и идеи, идущие вразрез с супрематизмом, Бенэ и Шпаель называли его фактурные контрасты самыми интересными произведениями.

Детали, полезные для идентификации, опять находим у Поплавского: «...он налепляет на холст кусок около двух сантиметров (высоты) и ширины и 5 длины, покрывает яркой красной краской (это должно изображать очень реально и выпукло конфету), но он абсолютно не забо-

тится о том, как относится это яркое выпуклое пятно к остальным частям картины (и наоборот). И кладет эту конфету почему-то совсем сбоку» [28]. Другую деталь добавляет Ханс Рихтер: «...я очень хорошо помню нарисованных рыб Штеренберга» [77, S. 98]. Газета *Zeitbilder* рассказала о «сочетании материалов с разными поверхностями. На этой картине ребро разделочной доски находится рядом с концом ножа из стали, гладкие пористые яйца рядом с блестящей свежестью лука» [52].

В учете произведений Штеренберга самым полезным оказался поиск визуальных материалов. Это был самый фотографируемый художник выставки. В Акте 349 нет картин Штеренберга. В июльской описи отмечены три ничего не говорящих номера⁴⁹ без указания ящика, которые не были в итоге отправлены.

Первый список отбора дает только две работы: «Открытка» Госфонд № 2050 и «Серая с кувшином» Госфонд № 2052. Таможенный список фиксирует больше деталей.

| № Москва-Берлин | № Берлин, 1922 | № Венеция, 1924 | Сейчас |
|------------------------------------|---------------------|-----------------|---------------------------|
| 174. Конверт | 212. Письмо | | Письмо, ГРМ |
| 190. Композиция | 213/216. Интерьер | № 161 | Женщина на диване, ГРМ |
| 172. Конфета | 214. Мраморный стол | | Конфета, частное собрание |
| 189. Пейзаж | 215/221. Лес | № 162 | Папоротники. ГТГ |
| 180. Композиция | 216/213. Интерьер | | ? |
| 183. Белая ваза | 217. Ваза | | ? |
| 184/181. Натюрморт | 218/219. Натюрморт | | Натюрморт с хлебницей |
| 184/181. Натюрморт | 218/219. Натюрморт | | Натюрморт с яйцами |
| 129. Лампа | 220. Лампа | | ? |
| 178. Пейзаж | 221/215. Лес | | Был продан |
| | 222. Этюд | | |
| 177. Синяя ваза | Б/н. Голубая ваза | | |
| 175. Сигарета | | | Автор |
| Б/н. Натюрморт с рыбой (селедкой?) | | | |



19. Фрагмент экспозиции с работами Д. Штеренберга
Организаторы выставки на фоне произведений Штеренберга. Фото впервые опубликовано Габо в 1971 году

Нарисованные рыбы из воспоминаний Рихтера могли быть привезены в январе или оказаться в ящике № 10. Очевидно одно: Штеренберг отвез в Москву свои картины сам⁵⁰, кроме тех трех, что продолжали храниться в Берлине до 1924 года и которые, вероятнее всего, были проданы в последний момент, так как при вскрытии ящиков в Москве

49 Записаны № 26, 206, 207. Пропавшими являются № 216 и 217, с натяжкой можно допустить возможность такой описки. № 26 может быть № 26а. В составленном нами списке номер № 26а остался свободным.

они не были зафиксированы. Таким образом, как минимум четыре произведения Штеренберга были проданы в 1922–1924 годах.

Художники, жившие в этот момент в Германии, также имели возможность показать дополнительные работы, но осталось очень мало подтверждений, так как, в отличие от привезенных, они не фиксировались на таможне или в акте вскрытия ящиков. Рихтер упомянул еще «темные культовые портреты маслом Певзнера» [76]. Из Москвы был отправлен только натюрморт «Ваза с цветами» (Госфонд № 6186). Портреты Певзнер, живший в 1922 году в Берлине, предоставил сам.

Аналогично получилось и с Лисицким. Из Москвы, похоже, выехал только государственный «Витебск. Супрематизм города» (Госфонд № 1721), который, впрочем, и вернулся единственным и был затем направлен в Баку, где находится и поныне. «Проуны» 2с и 19d были проданы еще во время выставки.

Лисицкий уже был известен в Германии, в конце 1921 года он получил поручение отправиться на Запад для возобновления связей с представителями культуры и искусства, прерванные в 1914 году Первой мировой войной и последующей изоляцией. Он жил в Берлине, просвещал и проповедовал конструктивизм, социализм и революцию. Именно через Лисицкого, вспоминал Рихтер, современные немецкие художники знакомились с новым русским искусством [76, S. 15]. И хотя, по словам Стенеберга, журнал «Вещь» издавался им вместе с Эренбургом, глубоко укорененном в XIX веке, Лисицкий уже совершил большой скачок в новое, в современное искусство [82, S. 21].

На выставке в Галерее Ван Димен он привлек такое же внимание, как и Родченко. Для Адольфа Бенэ Лисицкий был воплощением современного искусства, наряду с Малевичем, Альтманом, Татлиным, Родченко и Габо. Полянский ставит его на второе место после Малевича: «Он ищет способ применить супрематическую живопись к истинному воплощению визионерских миров, ставших реальными в виде конкретных объектов» [74, p. 414].

50 Картины Штеренберга, участвовавшие в берлинской выставке, доставлялись в Венецию из Москвы. Среди экспонатов берлинской выставки, полученных Штеренбергом по Акту 563 в январе 1927 года, указаны 5 литографий и 1 рисунок. РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 64.

Акт 1223

Акт 349 о вскрытии ящиков от 16 декабря 1924 года можно найти в различных архивных делах Государственного музейного фонда, но только один список снабжен приписками от руки, по которым можно проследить дальнейшую судьбу произведений⁵¹. Если вещи, принадлежавшие государству, прослеживаются по Инвентарным книгам Центрального хранилища Государственного музейного фонда, то ключ к информации о картинах, принадлежавших художникам, дает эта копия Акта. Рядом с номерами учета произведений стоят отметки о выдаче и подписан номер акта, на основании которого это сделано. Определив номер акта, его можно найти среди актов выдачи предметов из Центрального хранилища. Обычно на одного художника или на супружескую пару составлялся один акт. И только два: № 333 и 1223 включают несколько разных фамилий. Первый случай касается так называемой коллекции Крайтора, второй имеет большое значение для исследования.

В январе 1927 года началась «разгрузка Центрального хранилища Государственного музейного Фонда», в связи с чем произвели учет неполученных картин и рисунков, принадлежавших художникам и организациям, и составили список авторов и организаций (учебных заведений)⁵². Малевич, Родченко и Степанова и др. свои произведения забрали. В итоге оставшиеся 52 предмета были включены в Акт 1223 и переданы в МЖК 16 января 1929 года⁵³. Это и есть произведения «вне инвентарной книги», поступившие в МЖК на последнем этапе его деятельности, не получившие музейного номера и продолжившие свое существование либо под порядковым номером в Акте 349, либо под присвоенным номером перед отправкой на выставку. Сопоставив эти данные со списками фондов МЖК, назначенных к продаже и передаче в ГТГ, ГРМ, провинциальные музеи, получено много новых сведений.

51 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 78–79.

52 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 26. Л. 74.

53 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 203, 204, 27–27 об.

54 РГАЛИ. Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 3–20. Список 1: передача в ГТГ; список 3: передача в ГРМ; список 4: передача в провинциальные музеи; список 9: картины, признанные не имеющими музейного значения и продажной ценности; список 12: картины, назначенные к продаже. Согласно Протоколу № 2 заседания Комиссии по разбору материалов МЖК от 2 февраля 1929 года, картины списка 9 должны были вернуться в Госфонд, списков 1–5 — отправиться по назначению, о судьбе картин двенадцатого списка речи не шло (л. 22). Однако картины девятого списка оказались в ГТГ и отправлялись в провинцию оттуда.

Произведения из Акта 1223 с номерами по Акту 349 и Спискам фондов МЖК⁵⁴

| № в Акте 349 | Автор | Инв. № в Акте | № по каталогу | № списка МЖК | № в списке МЖК | Инв. № в списке МЖК | Примечания |
|--------------|------------------------|---------------|---------------|--------------|----------------|---------------------|----------------------------|
| 308 | Пальмов | 608 | 614 | 1 | 98 | 608 | Вольск |
| 309 | Пальмов | 612 | 614 | 1 | 99 | 612 | ГТГ |
| 310 | Пальмов | 609 | 614 | 1 | 97 | 609 | ГТГ |
| 349 | Баранов-Россине | 31а | 8/9 | 1 | 101 | 363 | ГТГ |
| 419 | Древин | 28 | 28 | 1 | 100 | 412 | ГТГ |
| 436 | Филиппов | 105а | 45 | 1 | 102 | 436 | Филонов. Корабли. ГТГ |
| 322 | Пальмов | 18а | 614 | 3 | 21 | 310 | ГРМ. № записан дважды |
| 323 | Пальмов | 611 | 614 | 3 | 20 | 323 | ГРМ |
| 412 | Удальцова | 629 | 620 | 3 | 29 | 412 | ГРМ |
| 315 | <i>Витебская школа</i> | 39а | 196 ? | 4 | 52 | 315 | Томск |
| 316 | <i>Витебская школа</i> | 40а | | 4 | 56 | 316 | |
| 333 | <i>Витебская школа</i> | 23а | 197 | 4 | 46 | 333 | Самара |
| 326 | Медунецкий | 105 | 135 | 4 | 49 | 326 | Краснодар |
| 336 | Брумберг | 602 | 597/8 | 4 | 45 | 336 | Краснодар |
| 345 | Иванов | 33а | 60-3 | 4 | 52 | 345 | Краснодар |
| 363 | Баранов-Россине | 128 | 8/9 | 4 | 47 | 363 | Саратов |
| 367 | <i>Школа</i> | 51а | | 4 | 54 | 367 | |
| 380 | Гауш | 47 | 47 | 4 | 51 | 380 | Плес. Записан: Гаут |
| 385 | <i>Школа</i> | 607 | | 4 | 50 | 385 | Меркулов. Записан: Радимов |
| 405 | Гончаров | 601 | 602b | 4 | 55 | 405 | Саратов |

| | | | | | | | |
|-----|--------------------|-----|------|---|----|-----|----------------------------|
| 328 | Свешникова | 21а | 223 | 9 | 66 | 328 | Записан: Свешников |
| 332 | Медунецкий | 9 | 136 | 9 | 46 | 332 | ГТГ |
| 334 | Каган | 24а | 78 | 9 | 61 | 334 | Записан: Коган |
| 335 | Бочков | 25а | 14 | 9 | 45 | 335 | |
| 342 | Широков | 27а | 185 | 9 | 59 | 342 | Записан: Шароков |
| 343 | Юдин | 75 | 75 | 9 | 62 | 343 | Краснодар |
| 344 | Керамическая школа | 28а | | 9 | 52 | 344 | |
| 348 | Школа | 30а | | 9 | 63 | 348 | |
| 360 | Школа | 190 | 190 | 9 | 50 | 360 | Маяк |
| 362 | Керамическая школа | 64 | 195 | 9 | 49 | 362 | Натюрморт, ГТГ |
| 365 | Идельсон | 342 | 59 | 9 | 60 | 365 | Натюрморт |
| 366 | Школа | 192 | 192 | 9 | 54 | 366 | Корабль/Лодки. Вольск |
| 369 | Фрадкин | 53а | | 9 | 44 | 369 | |
| 373 | Кудряшев | 49а | 603b | 9 | 51 | 373 | Записан: Радимов |
| 377 | Тряскин | 604 | | 9 | 59 | 377 | |
| 378 | Зайцев | 199 | 199 | 9 | 55 | 378 | В каталоге: Зайцева |
| 382 | Школа | 198 | 198 | 9 | 53 | 382 | Кубизм ⁵⁵ |
| 386 | Школа | 233 | 191 | 9 | 56 | 386 | Деревья. Вольск |
| 388 | Школа | 193 | 193 | 9 | 47 | 333 | Девушка. Иваново |
| 391 | Васильев | 57 | 522 | 9 | 65 | 391 | Встречается: Васильева |
| 392 | Назаревская | 11а | 144 | 9 | 64 | 392 | Натюрморт |
| 398 | Лабас | 15а | 606 | 9 | 57 | 398 | Записан: Неизвестный автор |

55 В каталоге выставки к 100-летию МЖК под № 382 указана ученическая работа «Листья» из ВКМ. Далее сделано предположение, что это Пейзаж № 191 берлинского каталога. Однако в Акте 349 указан № 198 каталога, а значит, это «Кубизм». Сопоставляя различные списки и номера в них, «Листья» № 191 должен быть № 386, обычно обозначенный как «Ученическая работа», а в списке 9 подписанный «Меркулов». Это ошибка, связанная с плохой четкостью первоначальной записи. Меркулов — это № 385. К подобным ошибкам относится и запись № 388 как № 333 или Гаут вместо Гауша, Шароков вместо Широкова и т. п.

| | | | | | | | |
|-----|--------------|------|-----|----------|----|-----|----------------------------|
| 408 | Мастерская — | 3а | | 9 | 67 | 408 | |
| 409 | — Митурича | 4а | | 9 | 68 | 409 | |
| 414 | Школа | 6а | | 9 | 58 | 414 | Записан: Неизвестный автор |
| 346 | Школа | 194 | 194 | 12 | 40 | 346 | Натурщица, Вольск |
| 350 | Иванов | 29а | 64 | 12 | 37 | 350 | ГТГ |
| 438 | Славин | 107а | 619 | 12 | 41 | 438 | |
| 406 | Школа | 2а | | (выдана) | | | |
| 518 | Декоративный | 735 | | | | | |
| 519 | институт | 736 | | | | | |

Однако и в приписках в Акте 349, отмеченных как выданные по Акту 1223, случались ошибки.

| | | | | | | | |
|-----|----------|------|-------|---|-----|-----|-------------------------------|
| 347 | Попова | 653 | 613 | | | | |
| 325 | Стенберг | 98 | 205-8 | 1 | 105 | 347 | Стенберг, Цветная конструкция |
| 152 | Стенберг | 2026 | 494 | 9 | 48 | 325 | Стенберг, Лошади |

Неизвестная «Архитектоника» Поповой, не принадлежавшая государству, отмечена как выданная по Акту 1223, но в нем под № 347 оказывается Стенберг — № 325 по Акту 349. Его место, в свою очередь, занимает графика «Лошади» (ИЗО № 2026), которая сначала была учтена как принадлежавшая художнику № 325, а когда ситуация прояснилась, была отправлена по Акту 557 Кубанскому музею (7.01.1927)⁵⁶.

Более 90 лет назад появилось предположение, что автором картины из Куйбышевского областного художественного музея является Казимир Малевич. Она поступила в музей в 1929 году с подписью «Неизвестный художник. Витебская школа». В 1937 году сотрудник музея

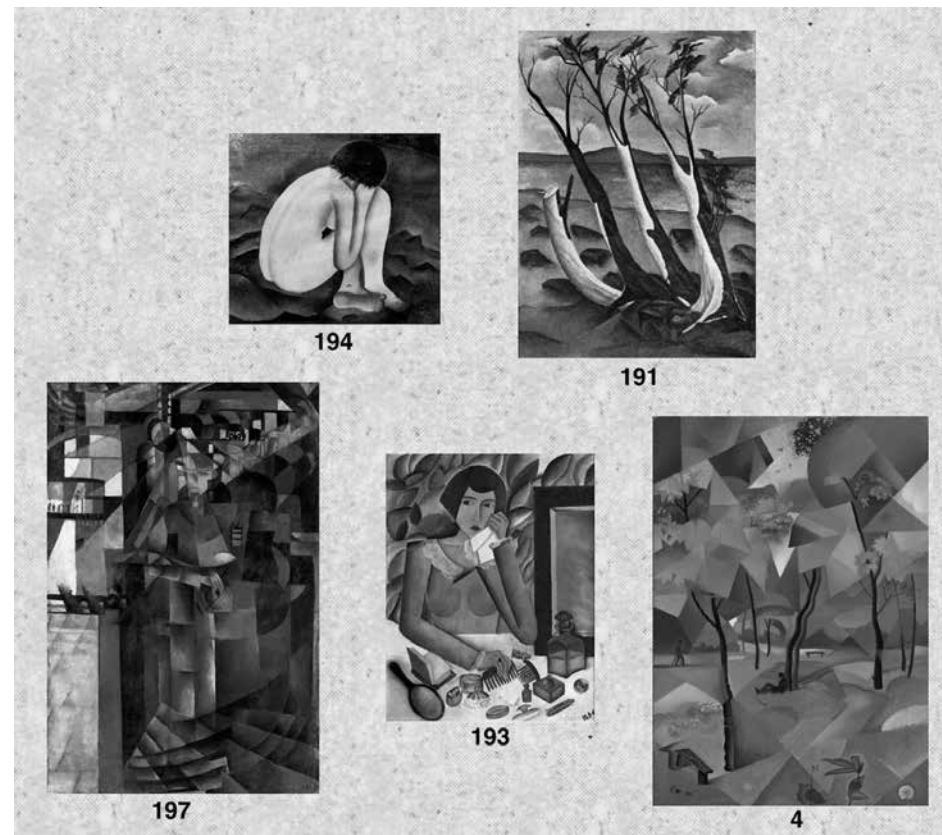
56 РГАЛИ. Ф. 686. Оп. 1. Ед. хр. 61. Л. 26. Эта путаница в записях привела к ошибочным предположениям о покупке «Цветной конструкции» Стенберга — «декабрь 1920 — 1922, предположительно приобретено у автора с 1-й выставки ОБМОХУ» [2, с. 222]. Это не так. Она отправилась в Берлин в первой отправке летом 1922 года как собственность художника под номером 98а и вернулась в том же разделе Акта 349.

М. Д. Философов предположил, что это — Малевич, что и записал поверх «неизвестный художник» со знаком вопроса. В 1930 году в путеводителе по музею описана некая работа Малевича, «Жизнь в большой гостинице»⁵⁷. В итоге сотрудники музея сделали вывод, что это именно она. А. Наков пришел к выводу, что это «Гитарист» (1914). Каталог выставки к 100-летию МЖК приводит картину под № 124 и сообщает, что это — № 333, Витебская школа, вне инвентарной книги МЖК, отправленная по списку 4 в Самару⁵⁸.

Все три картины Витебской школы после возвращения из Берлина остались в Госфонде, а затем попали в четвертый список для передачи в провинцию, что говорит о высоком уровне этих произведений. № 197 «Кубизм» берлинского каталога (присвоенный номер 23а) или № 333 по Акту 349 был приписан впоследствии Малевичу. Как и другие работы из школ, эта оказалась в МЖК по Акту 1223. К сожалению, имя автора не сохранилось. Во всех предположениях относительно этого произведения не учитывалось его участие в берлинской выставке среди ученических работ, что не давало окончательно разрешить вопрос авторства.

Сопоставление списков позволило документально подтвердить, четвертую картину Баранова-Россине, участвовавшую в выставке. № 349, ошибочно записанная как 363, присвоенный номер 31а, попала в список 1, сохранилась в ГТГ и ее участие не вызывало сомнений, так как сохранилась печать немецкой таможни. № 363, присвоенный номер 128, попала в список 4 и оказалась в Саратове. На ней никакие отметки не сохранились, и участие в выставке этой композиции «Форма и цвет» было неизвестно.

- 57 Средне-Волжский государственный краевой музей: краткий путеводитель / Сост. Н. М. Беркутов и др. Самара, 1930. С. 39. Сарабьянов приводит картину среди работ Малевича, но оговаривает, что «в настоящее время большинство исследователей (как и автор альбома) считают картину работой Н. В. Клюна 1913–14 годов» [32, с. 170]. Наков включил работу в свой каталог-резонанс Малевича под общепринятым названием, но оговорил, что это может быть «Гитарист» (1914) на основании того, что такая работа была отправлена в Самару. Более того, он уловил портретное сходство изображения с Давидом Бурлюком [64, р. 143].
- 58 Каталог сообщает, что картина приведена дважды — в списке 4 и 9. Авторы не сопоставили состав списка и последующую судьбу картин. Под номером 333 в списке 9 приведен № 388 «Женский портрет» из музея в Иванове или № 193 «Девушка за туалетом». Что касается авторства, то Пчелкина и Кочергина привели № 333 среди произведений Малевича, однако упомянули, что у ряда специалистов это вызывает серьезные сомнения.



20. Школьные работы (№ 191–197)

и Лес Ю. Анненкова

Справа внизу «Лес» Анненкова, участвовавший в выставке. Рядом с ним ученическая работа, которая более полувека приписывалась Анненкову. «Пейзаж» стал работой Натальи Гончаровой, «Натурщица» — Ольги Розановой, а «Кубизм» («Спускающийся по лестнице человек») — Малевичем или, по другой версии, Клюном. В каждом случае поводом для переименования была путаница в документах. Однако насколько работа Анненкова отличается от ученической, настолько же работа Витебской школы 1920 года не имеет ничего общего с кубофутуристической живописью Малевича 1913–1914 годов

Подобное уточнение можно сделать и по произведениям Александра Иванова. Из четырех отправленных натюрмортов № 60–63 и одного пейзажа № 64 в СССР вернулись два натюрморта, принадлежавших государству и отправленные потом в Сумы и Киев, и один принадлежавший автору, как и пейзаж. Два последних попали в Акт 1223. Пейзаж, № 350, присвоенный номер 29а, попал в список 12 и оказался в Вольске. Натюрморт № 345, присвоенный номер 33а, после списка 4 попал в Краснодар. На обороте этой картины есть штамп таможни и номер 33-с нечитаемым последним знаком. Таким образом, предположение авторов каталога выставки к 100-летию МЖК о том, что натюрморт из ГТГ был в Берлине, несостоятельно.

Работа с архивными документами и иллюстрациями позволяет исправить ошибки и дополнить информацию. Не только указать на композиции Клуна, участвовавшие в выставке, но уточнить названия картин Г. Якулова. Все они принадлежали государству и присутствуют в первом списке с такими названиями, которые, однако, на момент отправки картин в музей видоизменились:

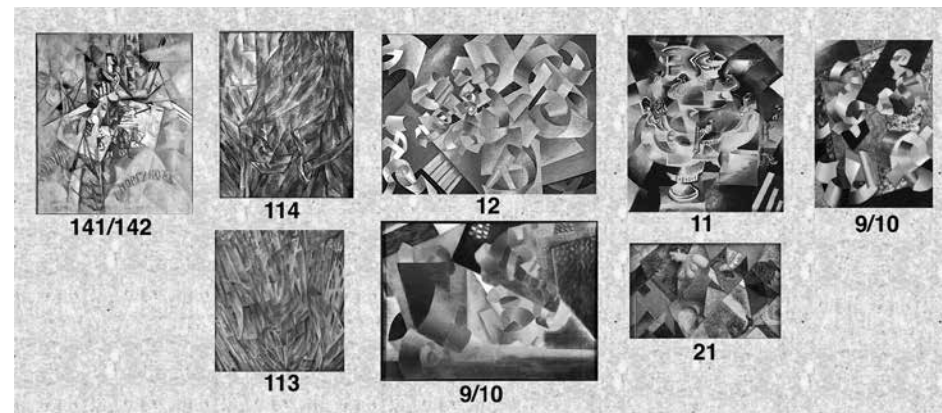
№ 2106 — «Декоративный эскиз», масло, $9 \frac{1}{2} \times 7$ (42 × 31) / «Кафе», темпера, 30,5 × 41, отправлено в Калугу;

№ 2105 — «Дама с лифтом», масло, 25 × 18 (109 × 80) / «Дама в лифте», масло, 109 × 80, отправлено в Краснодар;

№ 2076 — «Дама», масло, 22 × 14 (98 × 62) / «Дама (с веером)», картон, темпера, оставлено в ГТГ.

Последняя была опубликована в журнале «Русское искусство» (1923, № 1) среди других картин-участников. Это «Портрет Панны Паскевич», оказавшийся в Национальной галерее Армении. «Дама с лифтом» оставалась все годы в Краснодарском музее, сохраняя ошибочное название «Дама в лифте», хотя изображение лестницы, огибающей панорамный лифт с остеклением (или остекленную шахту лифта) позади дамы, достаточно определено. Ошибка случилась при переводе названия на немецкий и обратно на русский. Такую же неожиданную метаморфозу претерпел «Декоративный эскиз», на котором отчетливо виден театральный декор с лестницей слева, дама в длинном платье, полулежащая на диване, и ничего, что могло бы указывать на то, что это кафе.

10 января 1923 года в «Известиях» Тугендхольд расхваливал проходившую в МЖК выставку, с которой рекрутировали новые произведе-

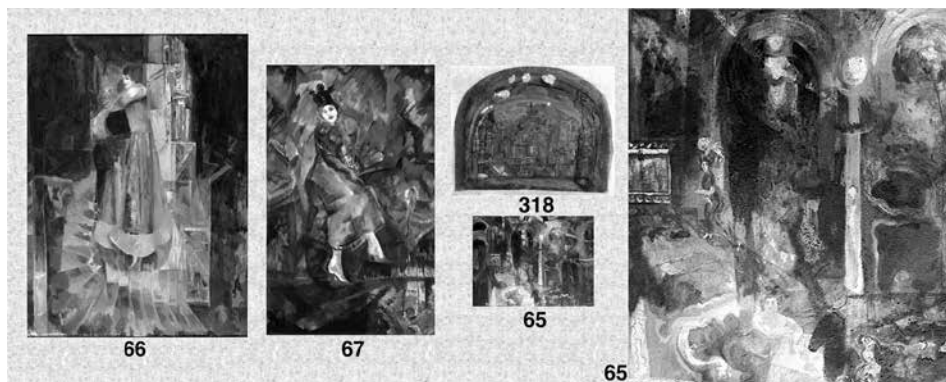


21. Реконструкция экспозиции «футуристов» с работами А. Моргунова, М. Ле Дантю, В. Баранова-Россине, Д. Бурлюка

ния для заграницы. Его слова о январской выставке он мог бы повторить и по поводу Берлина: «Все это — молодежь, только что вышедшая из Вхутемаса, и тем отраднее констатировать в ее работе признаки некоторого оздоровления нашего изобразительного искусства» [39].

В определенном смысле берлинскую выставку можно назвать выставкой достижений Вхутемаса: свои работы представили 37 преподавателей и 16 студентов. Это была не только демонстрация актуального искусства, но и политики государства и, в частности, Наркомпроса, направленной на создание системы государственного художественного образования. В отличие от безымянных школьных работ, живопись студентов Вхутемаса была выставлена наравне с профессиональными художниками. Это демонстрировало наглядно появление нового поколения, не учившегося при старом режиме, а сформировавшегося в послереволюционные годы в новых учебных заведениях, в передовой системе образования.

Однако выводы, к которым приходили идеологически ослепленные художественные критики, как Тугендхольд, и куда их планомерно вели собственно идеологи пролетарской культуры от Троцкого до Луначарского были диаметрально противоположными немецким теоретикам. Интересно, что, ни Луначарский, ни Тугендхольд не упоминают

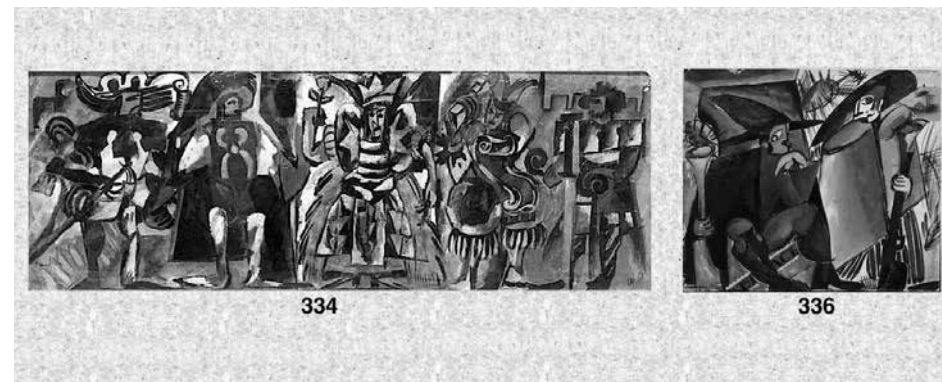


22. Живописные и графические работы Г. Якулова. Фрагмент «Декоративного эскиза» (№ 65)

статью Адольфа Бенэ, предлагавшую визионерскую теорию современного искусства [44].

В действительности 1-я Русская выставка обнаружила крайне важные вопросы, которые были не в состоянии сформулировать газетные критики. Бенэ констатировал, что «на русской выставке прослеживается процесс отказа от картины», которая есть лишь временно и культурно обусловленная форма искусства. Человек претерпел изменения в своей психической структуре, отделился от картины, она больше не может оставаться плодотворным видом деятельности. Русские художники, получившие полную свободу действий, ставили перед собой задачу создания не изображения, но непосредственного формообразования самой действительности. Лидерство здесь, по мнению Бенэ, принадлежало Малевичу, Родченко, Лисицкому, Татлину, Альтману и Габо.

Тугендхольд, напротив, как и Луначарский за год до этого, предлагал именно «преодолеть холод голой абстракции». Сделать «шаг вперед из четырех стен лаборатории наружу, к плоти и крови живого мира. Шаг вперед от одностороннего чисто-красочного супрематизма Малевича и бесцветного конструктивизма Татлина»: «Реакция против живописи повествовательной привела к отказу от всякой изобразительности, к культу отвлеченных и наукообразных исканий в области формы и техники. Реакция против *эгогизма*⁵⁹, против картины в золотой раме, украшавшей буржуазную гостиную, привела к крайности обратной —



23. Графические работы В. Комарденкова⁶⁰

к отрицанию живописи вообще, к признанию права на существование только за искусством в самом производстве. Ввиду этого угрожающего бойкота живописи, ставшей жупелом, и надо приветствовать усилие вернуться к разработке цветовых задач, к работе на холсте, к работе над картинами» [39].

Тугендхольд, глядевший сквозь очки Луначарского, не мог составить адекватную картину, идеология заменила ему интуицию, в то время как Бенэ увидел в новом русском искусстве перспективы развития современного искусства на весь XX век.

59 Тугендхольд употребил несуществующий термин в полемическом запале, поскольку, даже предположив опечатку, полученные *эрготизм* — отравление спорыньей и *эготизм* — самовлюбленность, никак не подходят в данном случае.

60 Графические работы: 318 — Г. Якулов, «Эскиз к Брамбилле», ИЗО № 1335, Госфонд 8290. ГЦТМ им. Бахрушина; 334 — В. Комарденков, «Фриз», ИЗО 1300/1301, Госфонд 6155, РОМИИ; 336 — В. Комарденков, «Эскиз костюма/Бандиты», ИЗО 1298, Госфонд 8259, НГХМ. Идентификация № 336 стала возможной благодаря работе И. В. Мироновой (НГХМ).

На пути в Германию графика иногда была упакована самостоятельно, и, соответственно, могла получить таможенный штамп. К примеру «Театральный этюд» («Эскиз к «Брамбилле») Якулова был упакован с живописью, как и «Композиция» («Эскиз декорации», ныне — «Кафе»). У ученика и друга Якулова — Василия Комарденкова из пяти графических работ «Фриз» № 334 проходил таможенно с живописью, а остальное — в папке, и поэтому отметок об участии в выставке не имеет.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамов В. В. Кандинский среди других мастеров «утраченного» авангарда // Дерибасовская-Ришельевская. 2008. № 33. С. 194–202.
2. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры / Сост. Л. Пчелкина, И. Кочергина. М.: ГТГ, 2019.
3. Автономова Н. «Первая художественная выставка русского искусства» Берлин. 1922 год // Искусствознание. 2003. № 2. С. 636–646.
4. Автономова Н. Дверь на Запад // Третьяковская галерея. 2021. № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2021-70/dver-na-zapad> (дата обращения: 23.04.2023).
5. Азизян И. А. Александр Архипенко. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
6. Берар Э. Экспонаты из plombированного вагона. Первая русская выставка в Берлине. Документальная история // Новое литературное обозрение. 2021. № 4. С. 103–128.
7. Б. Ш. Выставка русского искусства в Берлине // Накануне. 1922. № 160. 15 октября. С. 5.
8. Берлинская выставка // Вечерние известия. 1922. № 8. 10 апреля. С. 3.
9. Берлин – Москва, 1900–1950 / Ред. И. Антонова, Й. Меркерт. М.: Галарт, 1996.
10. Бурлюк Д. Воспоминания отца русского футуризма // Минувшее. Исторический альманах. 1988. Вып. 5. С. 13–53.
11. Волконский С. Художественные отклики. СПб.: Аполлон, 1912. С. 122–123.
12. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М.; Л.: Искусство, 1937.
13. Дмитриев. Первая русская художественная выставка в Берлине // Накануне. 1922. № 167. 24 октября. С. 5.
14. За рубежом // Известия ВЦИК. 1923. № 108. 17 мая. С. 6.
15. Ильина Н. Реставратор Иван Кондратьевич Крайтор и наследие Константина Коровина // Третьяковская галерея. 2012. № 1. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/1-2012-34/restavrator-ivan-kondratevich-kraitor-i-nasledie-konstantina-korovina> (дата обращения: 23.04.2023).
16. Кандинский В. Hauskatalog. Inv. 187-с, AM 81-65-682, Archive Kandinsky, Centre Pompidou.
17. Каталог собрания ГТГ. Живопись первой половины XX века. Т. 6. Кн. 2: К–Л. М.: ГТГ, 2017.

18. Лапшин В. П. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание '82. № 1. С. 328–362.
19. [Лукомский Г. К.] Письмо Лукомского о русских художниках // Известия ВЦИК. 1922. № 108. 17 мая. С. 5.
20. Лукомский Г. К. Листки художника. Русская выставка // Накануне. 1922. № 143. 26 сентября. С. 5.
21. Лукомский Г. К. Кустодиев и Грабарь (Выставка на Унтер ден Линден) // Накануне. 1922. № 176. 3 ноября. С. 5.
22. Л. У. [Лукомский Г. К.] О выставке русской живописи // Накануне. 1922. № 191. 21 ноября. С. 5.
23. Лукомский Г. К. Русская выставка в Берлине (Письмо из Берлина) // Аргонавты. 1923. № 1. С. 68–69.
24. Луначарский А. Русская выставка в Берлине // Известия ВЦИК. 1922. № 273. 2 декабря. С. 2–3.
25. Луначарский А. Искусство в Москве // Луначарский А. Искусство и революция. Сборник статей. М.: Новая Москва, 1924.
26. Ом. Русская выставка в Берлине // Зрелища. 1923. № 19. 3–14 января. С. 15–16.
27. 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. 162–174.
28. Поплавский Б. Записки. Фотокопия из архива Жана-Клода Маркаде. (Первая фрагментарная публикация: Poplavsky B. Unpublished notes / Ed. by S. Karlinsky, J.-C. Marcadé // Art International. The Lugano Review. 1974. Vol. XVIII. No. 5. Pp. 62–65.)
29. Родченко А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982.
30. Русская художественная выставка в Берлине // Жар-птица. 1922. № 8. С. 23–24.
31. Сарабьянов А. Первая русская художественная выставка. Уточнения состава произведений // Translations and Dialogues. The Reception of Russian Art Abroad / Ed. by S. Burini. Salerno: Europa Orientalis, 2019. Pp. 129–138.
32. Сарабьянов А. Неизвестный русский авангард. М.: Советский художник, 1992.
33. Сегал С. Русская выставка // Время. 1922. № 227. 20 ноября. С. 2–3.

34. *Татаринов В.* Русская художественная выставка в Берлине // Руль. 1922. № 589. 4 ноября. С. 2–3.
35. *Татринов В.* [Рец.] Я. Тугендхольд. Александра Экстер. «Заря», Берлин, 1922 // Руль. 1922. № 590. 5 ноября. С. 13.
36. *Тугендхольд Я.* Александра Экстер. Берлин: Заря, 1922.
37. *Тугендхольд Я.* Вопросы художественного дня // Известия ВЦИК. 1922. № 292. 24 декабря. С. 6.
38. *Тугендхольд Я.* Русская художественная выставка в Берлине // Русское искусство. 1923. № 1. С. 100–102.
39. *Тугендхольд Я.* Выставка в музее живописной культуры // Известия ВЦИК. 1923. № 5. 10 января. С. 6.
40. *Тд Я.* [Тугендхольд Я.] Русские художники за границей // Художественный труд, 1923. № 4. С. 23.
41. *Adkins H.* Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922 // Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlin: Nicolai, 1988. S. 185–215.
42. *Altmann N.* Das plastische Element in den Theaterdekorationen des staatlichen jüdischen Kammerspieltheaters in Moskau // Kunstchronik und Kunstmarkt. 1922. Nr. 9. 1 Dezember. S. 161–163.
43. *Bauer C.* Berliner Ausstellungen // Der Cicerone. 1922. Heft 19. Oktober. S. 803–804.
44. *Behne A.* Der Staatsanwalt schützt das Bild // Die Weltbühne. 1922. № 47. 6 November. S. 545.
45. *Berard E.* The “First Exhibition of Russian Art” in Berlin. The Transnational Origins of Bolshevik Cultural Diplomacy, 1921–1922 // Contemporary European History. 2021. Vol. 30. Iss. 2. Pp. 164–180.
46. *Buch neuer Künstler / Hrsg. L. Kassak, L. Moholy-Nagy.* Wien: Buch- und Steindruckerei Elbemühl IX, 1922.
47. *A Catalogue Raisonné. Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University.* New Haven, London: Yale University Press, 1984.
48. *Cauteur.* Выставка картин // Время. 1922. № 225. 6 ноября. С. 2–3.
49. *Erste russische Kunstausstellung.* Berlin: Galerie Van Diemen, 1922.
50. *Eerste Russische Kunsttentoonstelling.* Amsterdam: Stedelijk Museum, 1923.
51. *Fechter.* Russische Kunst. Ausstellung in der Galerie van Diemen. // Deutsche Allgemeine Zeitung. 1922. Nr. 445/446. 15 Oktober. S. 13.
52. *Franke W.* Die Russische Fürstin // Zeitbilder. 1922. Nr. 42. 22 Oktober. S. 1–3.

53. *Gabo N.* The 1922 Soviet Exhibition // Studio International. 1971. Vol. 182. No. 938. P. 171.
54. *Gertrud A.* Die erste russische Kunstausstellung // Die Rote Fahne (Abendausgabe). 1922. 17 Oktober. S. 3.
55. *Kallai E.* The Russian Exhibition in Berlin (Akasztott Ember. Vol. 2. 1923. February 15) // Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930/Ed. by T. O. Benson, É. Forgács. Cambridge: The MIT Press, 2002. Pp. 410–412.
56. *Kassak L.* The Russian Exhibit in Berlin (Ma. 1922. № 8. December) // Between Worlds... Pp. 409–410.
57. *Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive.* YCAL MSS 101. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
58. *Kemeny A.* Notes to the Russian Artists' Exhibition in Berlin (Egyseg. 1923. February 4) // Between Worlds... Pp. 413–414.
59. *Kuhn.* Ausstellungen // Kunstchronik und Kunstmarkt. 1922. Nr. 6. 10 November. S. 111.
60. *Landau P.* Die neue russische Kunst // Berliner Börsen-Zeitung. 1922. Nr. 476. 23 Oktober. S. 2.
61. *El Lissitzky.* New Russian Art: A lecture // El Lissitzky. Life. Letters. Texts. London: Thames and Hudson, 1968. P. 340.
62. *Lodder C.* Naum Gabo as a Soviet Émigré in Berlin // Tate Papers. 2010. No. 14. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/14/naum-gabo-as-a-soviet-emigre-in-berlin> (дата обращения: 23.04.2023).
63. *Meyer F.* Marc Chagall. Paris: Flammarion, 1961.
64. *Nakov A.* Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné. Paris: Biro, 2002.
65. *Nakov A.* This Last Exhibition which was the “First” // The 1st Russian Show. London: Annely Juda Fine Art, 1983. Pp. 6–47.
66. *Naum Gabo, Sechzig Jahre Konstruktivismus.* München, Prestel-Verlag, 1986.
67. *Naum Gabo, ein russischer Konstruktivist in Berlin, 1922–1932: Skulpturen, Zeichnungen und Architekturentwürfe, Dokumente und Archive aus der Sammlung der Berlinischen Galerie.* Berlin: Die Galerie, 1989.
68. *Nisbet P.* Some Facts of the Organizational History of the van Diemen Exhibition // The 1st Russian Show. London: Annely Juda Fine Art, 1983. Pp. 67–72.
69. *Neumann E.*, Russia's “Leftist Art” in Berlin, 1922 // Art Journal. 1967. Vol. 27. No. 1. Autumn. Pp. 20–23.

70. *Osborn M.* Russische Ausstellung // *Vossische Zeitung* (Abendausgabe). 1922. Nr. 490. 16 Oktober. S. 2–3.
71. *Olbrich H.* Galerie Van Diemen. Erste Russische Kunstausstellung // *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933.* Aufsätze. Bilder. Dokumente. Berlin: Dietz Verlag, 1987. S. 65–73.
72. *P. W. [Westheim P.]* Die Ausstellung der Russen // *Das Kunstblatt*, 1922. Nr. 11. S. 492.
73. *Passuth K.* Contacts between the Hungarian and Russian Avant-Garde in the 1920s // *The 1st Russian Shown.* London: Annely Juda Fine Art, 1983. Pp. 48–66.
74. *Poljanski B. V.* Through the Russian Exhibition in Berlin (Zenit. Vol. 3. No. 22. March 1923) // *Between Worlds...* Pp. 414–416.
75. *Raynal M.* Les Art // *L'Intransigeant*. 1922. 1 novembre. P. 2.
76. *Richter H.* Begegnungen in Berlin // *Avantgarde Osteuropa, 1910–1930* / E. Roters (Hrsg.). Berlin: Ausstellung der Deutschen Gesellschaft fuer Bildende Kunst, 1967. S. 13–28.
77. *Richter H.* Köpfe und Hinterköpfe. Zürich: Verlag der Arche, 1967.
78. *Schikowski J.* Russische Kunst // *Vorwärts*. 1922. Nr. 495. 19 Oktober. S. 2.
79. *Spael W.* Russische Kunstausstellung // *Germania* (Abendausgabe). 1922. Nr. 555. 18 Oktober. S. 2.
80. *Stahl F.* Russische Kunstausstellung, Galerie van Diemen // *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (Abendausgabe). 1922. Nr. 472. 18 Oktober. S. 2.
81. Starr – Frampton Interview Material (1970). YCAL MSS 541 Naum Gabo Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
82. *Steneberg E.* Russische Kunst Berlin, 1919–1932. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1969.
83. *Sterenberg D.* Die künstlerische Situation in Russland // *Das Kunstblatt*. 1922. Nr. 11. S. 484–492.
84. *[Turkel F.]* Berlin sees Bizarre Russian Art Show // *American Art News*. 1922. Vol. XXI. No. 4. November 4. P. 1.
85. Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke. Reichskunstwart. Bundesarchiv, R 32/116.
86. *Wi A.* Sowjet-Kunst. Ausstellung in der Galerie van Diemen // *Deutsche Zeitung. Unabhängiges Tageblatt*. 1922. Bd. 27. Nr. 463. 17 Oktober. (Morgenausgabe).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Каталог живописи на 1-й Русской художественной выставке в Берлине, 1922

Автор выражает признательность руководству Азербайджанского и региональных Российских музеев за оказанную помощь в проведении данного исследования. Особую благодарность хотелось бы выразить Диляре Садыковой (ККХМ им. Коваленко), Хадидже Асадовой (АНМИ, Баку), Марине Агеевой (НТМИИ), Марине Боровской (СГХМ им. А. Н. Радищева) и Ирине Мироновой (НГХМ).

Список сокращений

| | |
|--------|---|
| А- | Акт |
| АГКГ | Астраханская Государственная картинная галерея им. П. М. Догадина |
| АНМИ | Азербайджанский национальный музей искусств, Баку |
| ВКМ | Вольский краеведческий музей |
| ВОКГ | Вологодская Областная картинная галерея |
| ДВХМ | Дальневосточный художественный музей |
| ДМИИ | Дагестанский музей изобразительных искусств им. П. С. Гамзатовой, Махачкала |
| ГМИИ | Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. |
| ГРМ | Государственный Русский музей |
| ГТГ | Государственная Третьяковская галерея |
| ККХМ | Краснодарский Краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко |
| КМИИ | Калужский музей изобразительных искусств |
| ИОХМ | Ивановский Областной художественный музей. |
| ИОХМ | Иркутский Областной художественный музей им. В. П. Сукачева |
| НГА | Национальная галерея Армении, Ереван |
| НГРК | Национальная галерея Республики Коми, Сыктывкар |
| НГХМ | Нижегородский художественный музей |
| НТМИИ | Нижнетагильский музей изобразительных искусств |
| НХМ РБ | Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск |

| | |
|-------|--|
| ОМИИ | Орловский Музей изобразительных искусств им. М. А. Врубеля. |
| ПГХГ | Пермская Государственная картинная галерея |
| РГОХМ | Рязанский Государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина |
| СГХМ | Саратовский Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева |
| СИХМ | Серпуховский историко-художественный музей |
| СОХМ | Самарский художественный музей |
| ТОКГ | Тамбовская Областная картинная галерея |
| ТОХМ | Томский Областной художественных музей |
| ЯХМ | Ярославский художественный музей |
| MoMA | Музей современного искусства, Нью-Йорк |
| NAMU | Национальный художественный музей Украины, Киев |
| PMoA | Художественный музей Филадельфии |
| YUAG | Художественная галерея Йельского университета |

Номера 1–237 соответствуют номерам в берлинском каталоге [49].

Номера 597–623 даны по амстердамскому каталогу [50].

* отмечены произведения вне каталогов.

Если местонахождение не указано, значит, оно неизвестно.

Размеры даны в сантиметрах.

Размеры в квадратных скобках получены в результате вычислений.

Альтман Натан

1. *Россия. Труд*. 1921. Дерево, масло, эмаль, уголь, коллаж. 98,5 × 49. ГТГ.
2. *Петрокоммуна*, 1921, холст, масло, эмаль 104 × 88,5. ГРМ.
3. *Материальный подбор*, 1920, холст, масло, эмаль, клей, опилки, штукатурка 83 × 65,5. ГРМ.

Все — собственность автора; после Биеннале в Венеции в 1924 году, получены им в Москве 30 января 1925 года.

Анненков Юрий

4. *Лес*. Холст, масло. 107 × 71. ГТГ.

Архипов Абрам

5. *На рынке*. Холст, масло. 115,5 × 130. Частное собрание.
6. *Горящая деревня*. 1920. Холст, масло. 98 × 88.

7. *Молодая крестьянка*. 1919. Холст, масло. 106,7 × 83. Частное собрание.

8. *Чтение газеты*. Холст, масло. 49 × 71. Продана.

Все — собственность государства, в СССР не возвращались.

Не сохранилось изображения «Горящей деревни». В иллюстрациях использован «Пожар в деревне» (1920, холст, масло, 74,5 × 99,5, ГРМ), который считают эскизом к неосуществленной работе. По-видимому, Архипов сделал финальную картину и в декабре 1920 года продал ее государству¹. В инвентарных книгах часто записывался первым больший размер, поэтому нельзя сказать, как именно Архипов изменил композицию.

Баранов-Россине Владимир

9/10. *Форма и цвет*. 1917–1918. Холст, масло. 70,5 × 51,5. ГТГ.

10/9. *Форма и цвет/Беспредметное*. 1918. 72 × 52. СГХМ.

11. *Самовар*. 1919. Фанера, масло. 76,5 × 67,5. ТОКГ.

12. *Розовое*. 1920. Холст, масло. 71 × 96. АНМИ.

№ 9 и 10 собственность автора, А-349 № 349, 363, в МЖК (А-1223).

Список 1 и 4.

Бочков Феодосий

13. *Зима*. Не возвращалась.

14. *Горбун*. Собственность автора, А-349: № 365, в МЖК (А-1223),

Список 9, инв. № 365.

Браз Осип

15/16. *Натюрморт*. 1920. Холст, масло. 51,5 × 65,5. НГХМ.

16/15. *Натюрморт*. 1921. Холст, масло. 61 × 55. ГТГ.

Бруни Лев

17. *Зуав. Голова сенегальца*. 1914. Холст, масло. 64 × 46. АНМИ.

Брумберг Валентина

597/598. *Пейзаж с домом*. 1922. Холст, масло. 63 × 52. ККХМ.

598/597 *Пейзаж*. Не возвращалась. Собственность автора. В отправке № 602, А-349: № 336, в МЖК (А-1223), Список 4, инв. № 336.

¹ РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 2.

Бурлюк Давид

18. Козак и конь. Масло. 40 × 33. Отправлена на Кубань. Утеряна.
 19. За столом. 53 × 35. Не возвращалась.
 20. Портрет Каменского. 1916. Холст, масло. 97,2 × 66. ГТГ.
 21. Женщина с зеркалом. 1919. Холст, масло, коллаж. 37,8 × 57,5. РГОХМ.
 22. Кобзарь (Слепой), масло. 49 × 27. Отправлено в Киев, Всеукраинский музей.

Васнецов Виктор

236. Поединок/Единоборство Пересвета с Челубеем. 1914. Бумага, акварель, гуашь. 60 × 100. СОХМ.
 237. Этюд/Портрет девушки. 1894. Холст, масло. 69 × 47. Собственность государства, выдана сестре Крайтора (А-333).

Веснин Александр

623. Четыре беспредметные картины — две [90 × 60] и две [140 × 110]. Собственность автора, в списке № 660, 662, 677, 678. Возвращены после в Биеннале в Венеции в 1924 (А-562).

Вильямс Петр

622. Композиция большого размера. Собственность автора, в списке № 633, возвращена (А-286).

Гауш Александр

46. Лето в Англии, Ричмонд / Летом. 1910-е. Картон, масло. 36 × 44. Частное собрание.
 47. Пейзаж. 130 × 89. Не возвращался.
 48. Дождливый день / Холодный день. 1910-е. Холст, масло. 56 × 81. Плесский музей-заповедник.
 49. Фейерверк. Масло. 92 × 70.
 Три картины выданы сестре Крайтора (А-333), хотя две из них на выставку отправились из Музейного фонда: инв. № 1852 и 1853.

Герасимов Сергей

50. Пейзаж с домом. 1920. Холст, масло. 89 × 65. Отправлено в Харьков.
 51. Старуха. [95/100 × 65/70].
 601. Снедь.
 602а. Крестьянин.

601, 602а — картины большого размера, отправлены в рулоне. Собственность автора, возвращены (А-694).

Гончаров Андрей

- 602b. 2 композиции:
 Три фигуры. 1922. Холст, масло. 88 × 104. СГХМ.
 Композиция. Собственность автора. В списке № 601, А-349: № 405, в МЖК (А-1223), далее Список 4, инв. № 405.

Грбавь Игорь

52. Последние лучи. 1921. Холст, масло. 60 × 73. Продано в Берлине.
 53. Красные яблоки на розовой скатерти. 1920. Холст, масло. 79 × 64. Музей-заповедник Абрамцево.
 54. Весенняя зелень. 1922. Холст, масло. 67 × 95.
 55. Старый дом. 1921. Холст, масло. 67 × 110. Частное собрание.
 56. Груши и чашка на голубом. 1921. Холст, масло. 50 × 80. Закарпатский художественный музей им. И. Бокшая, Ужгород.
 * Начало осени. 1921. Холст, масло. 104 × 134. Продано в Гаагу.

Григорьев Николай

57. Пейзаж. Дерево. Картон, темпера. 67 × 51,5. Отправлено в Коломенское (А-419).

Грищенко Алексей

58. Пейзаж с рекой. Холст, масло. 88 × 70,5. ТОКГ.

Денисовский Николай

26. Париж. Живопись. 38 × 66,5. Не возвращался.
 599. Портрет Д. Штеренберга. Холст, масло. 53 × 63. ГТГ. Собственность автора, № 26, возвращен (А-265).

Древин Александр

27. Женский портрет. 1915. Холст, масло. 72 × 67. АНМИ.
 28. Конструкция/Композиция. 1921. Холст, масло. 124 × 95,5. ГТГ.
 29. Супрематизм, цветная. 1918. Холст, масло. 125 × 98. Отправлена в Задонский музей. Утеряна.
 30. Конструкция черно-белая/Супрематизм. 1921. Холст, масло. 107 × 87. YUAG. Продана.

Жуковский Станислав

68. Полночь. [120 × 100].

69. Интерьер. Старая гостиная.

70. В мае. [130 × 110].

71. Былое. [130 × 110].

72. Осенняя дорога. [130/150 × 100/115]. Продано.

73. Зима, 1915, холст на картоне, масло 42 × 64. Частное собрание.

Ни одна из картин не зафиксирована в А-349 или описи 30.07.1924.

Зайцев или Зайцева²

199. Портрет. Собственность автора, А-349: № 378, в МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 378.

200. Натюрморт. Не возвращался.

201. Цветы. Не возвращались.

Захаров Федор

180. Кувшин, натюрморт. Холст, масло 72 × 63. ДММИ.

Иванов Александр

60. Графин и бутылка. Не возвращался.

61–63. Натюрморт. Масло. 53 × 42,5. Отправлена в Сумы. Утеряна.

Бутылка. Холст, масло. 71 × 53. НАМУ.

Натюрморт. 1920. Холст, масло. 57 × 44. ККХМ.

64. Пейзаж. 1920–1921. Холст, масло. 54,5 × 44,4. ВКМ.

Идельсон Раиса

59. Натюрморт. Живопись. 50 × 40. Собственность автора, А-349 № 365; МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 365.

Каган Анна³

78. Композиция. [53 × 42]. Собственность автора. В описи 30.07.1924: № 197; А-349: № 334, в МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 334, записано как Коган.

2 Встречаются оба написания. Никаких инициалов или других указаний не найдено.

3 В архивных документах встречается Каган и Коган и ни разу не обозначено имя. В Каталоге «Каган».

Кандинский Василий

79/80. Композиции № 230/Зеленая кайма. 1920. Холст, масло. 120 × 140.

Отправлена в Харьков. Утеряна.

80/79. Композиция VIII/Парящее острие. 1920. Холст, масло. 136 × 179.

Отправлена в Одессу. Утеряна.

81. Беспредметное № 205/Наивная⁴. 1916. Холст, масло. 51 × 67. ККХМ.

* Композиция. В списке № 632. Не возвращалась.

Клуцис Густав

84. Конструкция/Супрематизм. 1920. Холст, масло. 49 × 67,5. АНМИ.

Клюн Иван

82/83. Супрематизм. Масло. 75,5 × 62.

83/82. Супрематизм.

603а. Три картины, в списке 656, 669, 672. Все собственность автора.

* 656. Беспредметность. 1922. Картон, масло. 62 × 55. ГТГ.

* 672. Беспредметность. 1921. Картон, масло. 86 × 59. ГТГ.

82, 83 – собственность автора, номера 9а или 10а.

Номера 9а, 10а, 656, 669 были возвращены автору (А-290 от 26.01.1925).

Номер 672, он же 951, был ошибочно зачислен в ГМФ под № 6145, но по А-325 от 20.03.1925 выдан Ключу. Композиция была приобретена у автора в 1930 году.

Кончаловский Петр⁵

85. Натюрморт с гранатами. 1909. Холст, масло. 70 × 89. Ростовский кремль.

86. Натюрморт. Гитара. 1917 (1916). Холст, масло. 110 × 87. ККХМ.

87. Портрет неизвестного в черном с цветком в петлице / Портрет К. К. Рауша, барона фон Траубенберга. 1911. Холст, масло. 130 × 108. ВКМ им. В. М. и А. М. Васнецовых.

88. Сенокос. 1918. Холст, масло. 88 × 106. Отправлена в Харьков.

* Натюрморт с топором. 1918. Холст, масло. 122 × 124. ИОХМ.

4 Название и датировка указаны Кандинским в Записной книжке. См.: Hauskatalog. Inv. 187-с, AM 81-65-682, Archive Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

5 Все датировки даны по спискам работ художника: Муратов П. П. Живопись Кончаловского. М.: Творчество, 1923. С. 83–87; Никольский В. А. Петр Петрович Кончаловский. М.: Всекохудожник, 1936. С. 133–152. Данные этих источников идентичны. № 86 «Гитара» подписана автором 1916, что противоречит его же записям.

Коровин Константин

89. Снежный пейзаж/Зима. 1920. Холст, масло. 98 × 70.

90. Музицирование/Романс. 1919. Холст, масло. 87,5 × 66,5.

91. Мечтание.

92. Вечер/К вечеру. Продана.

93. Девушка/Цыганка. 1921. Холст, масло. 88 × 64,5.

94. Натюрморт. 1920. Холст, масло. 87,5 × 66,5.

95. Веранда/Терраса. 1919. Холст, масло. 66,5 × 88.

В таможенной описи — 6 пейзажей [90 × 70] и 12 пейзажей [100/70 × 70/50]⁶. Не возвращались.

Крайтор Иван

96. Натюрморт.

* Три картины маслом (Коровина?) Не возвращались.

* Матрос с флагом. Панно. Возвращено сестре (А-333).

Крымов Николай

97–100. Пейзажи.

Туча/Пейзаж с купальщицей. Масло. 71 × 53,5. Продана.

Пейзаж с лодкой. Масло. 75,5 × 53,5. Продана.

Этюд/Весна. 1919. Холст, масло. 60 × 80. Художественный музей, Днепр.

Деревья у воды. 1920. Холст, масло. 42 × 52. СГХМ.

Кудряшов Иван

603b. Четыре картины. В списке № 603, 605, 673 — собственность автора, возвращены (А-329). № 49 в А-349: № 373, в МЖК (А-1223). В списке 9 инв. № 373 записан Радимов вместо Кудряшова⁷.

Кузнецов Павел

103. Натюрморт со ступкой, 1919, холст, масло 98 × 71. Художественный музей им. М. Туганова.

104. Восточный пейзаж с барашками. 98 × 89. Не возвращалась.

6 Размеры уточнены по каталогу выставки Коровина: Хвойник И. Константин Коровин. К выставке работ/Под ред. И. К. Крайтора. М.: ГИЗ, 1921.

7 Каталог собрания ГТГ называет № 577 Кудряшева «Супрематизм» (1920, холст, смешанная техника, 101,5 × 88) возможным участником берлинской выставки № 372, пренебрегая отметкой в каталоге, что выставлялся рисунок тушью. Более того, он не возвращался из Германии. См.: Живопись первой половины XX века. Т. 6. Кн. 2. М.: ГТГ, 2017. С. 186.

Куприн Александр

101. Натюрморт. Холст, масло. 88 × 106. Отправлена в Харьков.

102. Натюрморт с ножницами. 1917. Холст, масло. 73 × 87. ККХМ.

Кустодиев Борис

105. У самовара/Купчиха на балконе/за чаем. 1918. Холст, масло. 120 × 120. ГТГ

106. Невеста/Красавица. 1919. Холст, масло. 75,5 × 102. Частное собрание. Не возвращалась.

Лабас Александр

606. Три картины. В списке № 614, 665, 671 — собственность автора, возвращены (А-282).

* Композиция. 15а в А-349: № 398, в МЖК (А-1223). В списке 9 инв. № 398 записан «Неизвестный автор».

Лапшин Николай

107. Портрет. [65 × 55]. Собственность автора.

108. Натюрморт с цветами. Холст, масло. 42,5 × 34,5. Оставалась в Госфонде.

109. Садок. 1920. Холст, масло. 65 × 55. Отправлена в Сумы. Утеряна.

Лебедев Владимир

110. Женский портрет⁸. Масло. 60 × 44. НАМУ.

Леблан Михаил

111. Осень. 1918. Холст, масло. 106 × 73. ПГХГ.

112. Зима. Холст, масло. 59 × 85. Отправлена в ГТГ.

Ле Дантю Михаил

113. Поворот автомобиля. 1912–1913. Холст, масло. 62 × 57. ОМИИ.

114. Голова лошади. 1912–1913. Холст, масло. 76 × 60. ТОХМ.

Лентулов Аристарх

115. Портрет И. А. Малютин. 1918. Холст, масло. 123 × 106. СГХМ.

8 Портрет долгое время считался мужским.

116. *Кремль/Городской пейзаж*. 1919–1920. Холст, масло. 104 × 125. ДММИ.
 117. *Две женщины*. 1921. Холст, масло. 111 × 87. КММИ.
 118. *Натюрморт. Отсутствует в таможенном списке и в А-349*.
 119. *Городской пейзаж*. 1920. Холст, масло. 89 × 107. ККХМ.

Лисицкий Лазарь

120. *Город/Витебск. Супрематизм города*. 1920. Картон, масло. 77,5 × 64. АНМИ.
 121. *Проун 2с*. Фанера, масло, бумага, металл. 59,5 × 40. РМоА.
 122. *Проун 19d*. 1920–1921. Фанера, масло, лак, картон, фольга, коллаж. 97,5 × 97,2. МоМА.
 605. *Конструкция. Собственность автора, не возвращалась*.

Лобанов Сергей

- * *Лето*. В списке № 668. Собственность автора, возвращена (А-302).

Маковский (нет инициалов)

- * Картина. Не возвращалась.

Малевич Казимир

123. *Супрематизм/Красная геометрическая фигура*. Холст, масло. [70/73 × 70/73].
 124. *Супрематизм/Черный круг*. 1917. Холст, масло. 80 × 80. Частное собрание.
 125. *Супрематизм. Этюд/Супрематизм № 55*. 1916. Холст, масло. 80 × 80. ККХМ.
 126. *Белое на белом*. 1918. Холст, масло. [95/98 × 70].
 127. *Точильщик*. 1912–1913. Холст, масло. 79,5 × 79,5. УУАГ. Продано.
 607. *Портрет*.
 608. *Композиция*.
 * *Уборка ржи*. В списке № 622.
 * *Композиция*.
 № 123, 124, 126 и № в списке из Москвы 622, 623, 635, 643 — собственность автора, возвращены (А-378).

Манисон (Френкель-Манюссон) Роза

128. *Дети*. Масло. 43 × 53. ГМФ 7103.
 129. *Старик/Бродяга*. Масло. 64 × 45. Отправлена в Минск.

Машков Илья

130. *Натюрморт с виноградом*. 1912–1913. Холст, масло. 100 × 127. СГХМ.
 131. *Натюрморт*. [120/140 × 100/120]. *Собственность автора, возвращена (А-266)*.
 132. *Натюрморт/Мясо, кувшин, деревянная ложка*. 1914–1915. Холст, масло. 88 × 108. ККХМ.
 133. *Пейзаж/Новодевичий монастырь*. 1912–1913. Холст, масло. 93 × 126. Музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова.
 134. *Цветы/Бегонии*. 1910–1911. Холст, масло. 97 × 116. СИХМ.

Медведев Григорий

138. *Молотьба*. [40/50 × 35].
 139. *Деревня*. [40 × 33].
 Все — собственность автора, возвращено (А-353).

Медунецкий Константин

- 135/136. *Цветоконструкция № 9*. 1920. Дерево, масло. 60 × 37. ГТГ.
 136/135. *Цветоконструкция № 7*. 1921. Холст, масло. 67 × 63. ККХМ.
 137. *Цветоконструкция*. 1921. Масло. 49 × 33. Отправлена в Баку.

Мельникова Елена

610. *Композиция. Собственность автора, в списке № 618, А-349: № 399, возвращена автору (А-300)*.

Меркулов Юрий

609. *Композиция. Собственность автора. В списке № 607, А-349: № 385 записан как «Школа» и от руки приписано Меркулов. В описи от 30.07. записан как Меркулов. Поступил в МЖК (А-1223). В списке 9 под инв. № 385 записан «Радимов»*.

Моравов Александр

140. *Декабристы (в Чите)*. 1910. Темпера под стеклом. 69,5 × 76,576 × 89. Государственный исторический музей.

Моргунов Алексей

- 141/142/*. *Графин*. 1915. Холст, масло. 80 × 71. Слободской музейно-выставочный центр.

142/141. Подсвечник. Холст, масло. 70 × 39,5. Госфонд 6180.

143. Кубизм. 76 × 47. Отправлено в Могилев.

* /141/142. Композиция № 5. 1914. 71 × 40. Госфонд 6134.

Назаревская Галина

144. Натюрморт [70 × 55]. Собственность автора. А-349: № 392, в МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 392.

Нестеров Михаил

145. Три старца. Живопись. Не возвращалась.

Никритин Соломон

611. Старик. Картина большого размера. Собственность автора, в списке № 103а, возвращена (А-284).

Ноаковский Станислав

* Картина. Не возвращалась.

Осмеркин Александр

146. Пейзаж/Лес. 1920. Холст, масло. 96 × 76. АНМИ.

Паин Яков

147. Лампа. Холст, масло. 70 × 49. Отправлена в Сумы.

Пальмов Виктор

614. 5 композиций.

* Утро. 1919–1920. Холст, масло, станиоль. 50 × 37. ГТГ. В списке № 609.

* Пастораль. 1919–1920. Холст, масло, сусальное золото, станиоль. 52 × 40. ГТГ. В списке № 612.

* Композиция с красным всадником. 1920. Холст, масло, фольга. 62,5 × 53,3. ГРМ. В списке № 611.

* Композиция с мужской фигурой. 1921. Холст, масло, фольга. 64,5 × 60. ГРМ. В списке № 18а.

* Беременная радость. 1920. Холст, масло. 50 × 37,5. ВКМ. В списке № 608.

Все — собственность автора, в списке № 608, 609, 611, 612 и 18а, А-349: № 309-310, 322, 323, в МЖК (А-1223), далее Списки 1 и 3.

Певзнер Антуан

149. Натюрморт/Ваза с цветами. Холст, масло. 99 × 76. Госфонд 6186.

615. Композиция. Собственность автора, не возвращалась.

Петровичев Петр

150. Пейзаж, Владимир-на-Клязьме/Вид города Владимира. 1918. Холст на картоне, масло. 40 × 75,6. Областная картинная галерея, Тверь.

Попова Любовь

151/152. Живописная архитектура. 1920. Холст, масло. 107 × 88. ГТГ.

152/151. Цветная конструкция/Живописная архитектура. Масло. 69 × 98. Отправлено в Тамбов. ГМФ 6140.

153. Скрипка и пушки/Итальянский натюрморт. 1914. Холст, масло. 62 × 49. ГТГ.

154. Портрет. 1916. Холст, масло. 53 × 44. ИОХМ.

612. Театральная конструкция. № в списке 635, 657, 658.

613. 4 композиции.

* Две Конструкции. Размеры неизвестны. № в списке 635, 657, 658.

* Две Конструкции. [85/95 × 55/65].

* Конструкция. [107 × 88].

Все конструкции вне каталога — собственность автора, получены братом П. С. Поповым.

Пуни Иван

151/156. Натюрморт. 1922. Холст, масло. 58 × 46. ККХМ

156/155. Натюрморт. 1922. Холст, масло. 57,5 × 40. Отправлено в Харьков.

157. Композиция. Не возвращалась.

Пырин Михаил

148. В гостинице/Чайная/В трактире. 1914. Холст, масло. 44 × 53. Частное собрание. Выдана А. Крайтор (А-333).

Пэн Юрий

* Две картины. Не возвращались.

Радимов Павел

158. У колодца/Девушка с водой. 1912. Холст, масло. 29 × 29.

159. Поле. Этюд. [40/50 × 35]. Вечер в полях. 1912. Холст, масло. 30 × 41. Или: Поля. 1922. Картон, масло. 25 × 30.

160. Изба. 1921. Картон, масло. 30 × 41. Или: 1912. Холст, масло. 24,7 × 35,2.

161. Татарин. [40 × 33].

162. Трубочист. 1921. Холст, масло. 65 × 25.

* Голодный. [70/75 × 50].

* Марица/йка. [50 × 30].

* Дворик. [40 × 30].

* Картина.

Все — собственность автора, семь картин вернулись и получены им (А-353).

Редько Климент

616. 3 композиции. № в списке 619, 620, 625, А-349: № 374, 375, 379, возвращены (А-293).

Родченко Александр⁹

163. Беспредметное/Композиция № 66/86. Плотность и вес. 1919. Холст, масло. 122,3 × 73,5. ГТГ.

164. Конструкция на черном фоне/Композиция № 106. 1920. Картон, масло. 102 × 70. ГМИИ.

165. Черная композиция/Черное и серое, Композиция № 80. 1918. Холст, масло. 80 × 82. МоМА. Продана.

166. Чистый красный цвет, Композиция № 134. 1921. Холст, масло. 62,5 × 52,7. ГМИИ.

167/*. Композиция № 114, Круг и плоскости. 1920. Холст, масло. 71 × 62. НАМУ.

168. Супрематизм/Композиция на черном фоне, Композиция № 126. 1920. Холст, масло. 58,5 × 51. ГМИИ.

617. Четыре конструкции вне берлинского каталога.

*/167. Композиция № 112. 1920. Холст, масло. 72 × 63. ДМИИ.

* Доска № 101. 1920. Доска, масло. 24,5 × 41. ТОХМ.

* Композиция № 89, Желтая. 1919. Холст, масло. 67 × 40. ГМИИ.

⁹ Датировки «Композиций» Родченко откорректированы по каталогу XIX выставки ВЦВБ отдела ИЗО Наркомпроса, 1920, когда они были впервые показаны.

* Композиция № 122. 1920.

* Композиция. В списке № 628.

Номера 166, 168 по каталогу, Композиции 89, 106, 122 и № 628 — собственность автора, возвращены (А-577).

Рождественский Василий

169/170. Натюрморт с зеленой бутылкой. 1921. Холст, масло. 71 × 53. ГТГ.

170/169. Натюрморт. [70 × 55].

171. Пейзаж с рекой. 1919. Холст, масло. 58 × 72. ККХМ.

172. Деревья. Пейзаж. 1919. Холст, масло. 125 × 102. ЯХМ.

Натюрморты — собственность автора, возвращены (А-291).

Розанова Ольга

173/174. Алогизм. Улица. Холст, масло. 87 × 95. Отправлена в Чечню.

174/173. Натюрморт. Холст, масло. 100 × 82. Отправлена в Серпухов.

Утеряна.

175. Композиция. 1917. Холст, масло. 39,5 × 31. НТМИИ.

176. Композиция. 1917. Холст, масло. 84 × 62. АНМИ.

177/178. Супрематизм. Холст, масло. 89,5 × 49. Отправлена в Сумы.

Утеряна.

178/177. Супрематизм. 1916. Холст, масло. 81 × 58. НАМУ.

179. Фигура/Голова старухи/Конструкция. Холст, масло. 81 × 58.

Частное собрание.

Романович Сергей

* Четыре картины. Собственность автора, в списке № 663, 664, 667, 670, А-349 № 361, 370, 371, 400. Получены автором (А-294).

664. [105 × 80]. Пейзаж. [65/75 × 40/50].

Сарьян Мартирос

181/182. На голубой тарелке/Фрукты. 1915. Холст, масло. 35,5 × 39,5. КМИИ.

182/181. Армянка с сазом. 1915. Холст, масло. 67,7 × 91,2. Дом-музей М. Сарьяна, Ереван.

Светлов Сергей

224. Город/На улице. [70 × 54]. Не возвращалась.

225. Телеграфист. Не возвращалась.

Свешникова Надежда

223. Пейзаж. [70 × 53]. *Собственность автора, А-349: № 328, в МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 328.*

Синезубов Николай

202. Пенза/Пейзаж. Масло. 62 × 44,5. *Не возвращалась.*
 203. Парикмахер. 1920. Холст, масло. 89 × 62. НТМИИ.
 204. За туалетом. 1917. Холст, масло. 56 × 45. Тотемское музейное объединение.

Славин

619. Крестьянин. Большой холст. *Собственность автора, в списке № 107а, А-349: № 438, в МЖК (А-1223), далее Список 12.*

Стенберги Владимир и Георгий

205–208. Цветная композиция.
 В. Стенберг: Завод литейный. 1920. Холст, масло, 67 × 53. АНМИ.
 В. Стенберг: Композиция № 8. Масло. 67 × 64. *Отправлено в Харьков.*
 Г. Стенберг: Конструкция. 1921. Масло. 71 × 46. *Отправлено в Могилев.*
 Цветная конструкция № 2. 1920. Холст, масло. 55 × 67. *Отправлена в Сумы. Утеряна.*
 * Г. Стенберг: Цветная конструкция № 7. Доска, масло, темпера, металл, песок. 46 × 26. ГТГ.

Степанова Варвара

209. Две фигуры, желтые/Композиция. Доска, масло. 120 × 102. *Отправлена в Нижний Тагил.*
 210. Красная композиция. 1920. Холст, масло. 71 × 71. *Участвовала в Биеннале в Венеции в 1924. Вернулась в Госфонд, инв. № 2033.*
 211. Две фигуры. Масло. 89 × 69. *Отправлена в Харьков, ГМФ 6137.*

Тряскин Николай

* Картина. *Собственность автора, в списке № 604, А-349: № 377, в МЖК (А-1223), далее Список 9.*

Туржанский Леонард

226. Город. *Не возвращалась.*
 227. Весна/Холодной весной. 1911. Картон, холст, масло. 58 × 117. ДВХМ.

Тышлер Александр

* Картина. *Номер в списке 624. Не возвращалась.*
 * Картина. [90 × 60]. *В списке 617 или 617а. Получена автором.*

Удальцова Надежда

234. Молоток и кружка. 1915. Холст, масло. 51,5 × 43. ДМИИ.
 235. У пианино. 1915. Холст, масло. 107 × 89. УУАГ. *Продана.*
 620. Натюрморт. 1919. Холст, масло. 92 × 108. ГРМ. *Собственность автора, в списке 629; А-349: № 412; в МЖК (А-1223), далее Список 3.*

Фальк Роберт

35. Пейзаж с фигурой. Холст, масло. 104 × 122. Харьков.
 36. Дома/Город. Холст, масло. 72 × 96. *Отправлена в Краснодар. Утеряна.*
 37. Портрет мужчины с красным галстуком. 1920. Холст, масло. 136 × 88. *Частное собрание.*
 38. Натюрморт с бутылкой и хлебом. 1917. Холст, масло. 57 × 49. ВОКГ.
 39. Девушка в лиловом/Больная девочка. 1920. Холст, масло. 134 × 90. *Художественный музей, Днепр.*
 № 37 в каталоге — *собственность автора, возвращена (А-473). № 36 собственность автора, отправлена по ошибке в Краснодар. Взамен Фальку выдан № 39.*

Фаворская Вера

40–41. Листва. [115/120 × 70/90]. *Собственность автора, возвращена (А-521).*

Федоров Герман

42. Пейзаж с сосной. Масло. 102 × 102. АНМИ.
 43. Натюрморт с инжиром. Холст, масло. 97 × 80. *Отправлена в Коломенское (А-419).*

Фешин Николай

* Картина. *Не возвращалась.*

Филонов Павел

44. Композиция. Лица. Холст, масло. 100 × 102. ГТГ.
 45. Композиция. Корабли. 1913–1915. Холст, масло. 117 × 154. ГТГ.

Собственность автора. А-349: № 436 ошибочно записан как Филиппов. Поступила в МЖК, далее инв. № 436, Список 1.

Фрадкин Давид

* Картина. *Собственность автора, в списке № 53а, А-349: № 369, в МЖК (А-1223), далее Список 9.*

Хвостенко Василий

* Две картины, одна из которых — *Утро. Не возвращались.*

Чайков Иосиф

* Картина. *В описи 30.07.1924 указан № 18. Не возвращалась. Художником были получены только графические работы (А-318).*

Чекмазов Иван

228. *Обнаженная* [107 × 85]. *Собственность автора, получена (А-521).*

Чернышев Николай

231. *Монастырь.*

232. *Пейзаж.*

233. *Натюрморт.* [83 × 60/65]. *Продана.*

* Две картины без названия. *В списке № 616, 666.*

Все — собственность автора, получены (А-352 и 363).

Шагал Марк

23–25. *Витебская серия.*

23. *Метельщик.* 1914–1915. Картон, темпера. 49 × 37,5. АГКГ.

24. *Раненый/Раненый солдат.* 1914. Картон, темпера 49 × 36. РМоА.

Отправлено в Минск, украдено в 1941–1944.

25. *Хозяйка/Маня режет хлеб.* 1914. Картон, темпера. 53 × 41. Частное собрание. *Продана.*

Шемякин Михаил

183. *Весна.* 1910. Холст, масло. 89 × 69. *Отправлена в Тамбов, Госфонд 6181.*

184. *Пейзаж с фигурами.* Холст, масло. 59 × 69. *Отправлена в Могилев.*

* Две картины. *В списке № 623, 626, не возвращались.*

Широков Михаил (?)

185. *Дома. Собственность автора. А-349: № 342, в МЖК (А-1223), далее Список 9, инв. № 342 ошибочно записан как Шароков.*

Школьные работы

189. *Женщина с пилой.*

190. *Маяк.*

191. *Пейзаж. Обнаженные деревья у реки.* 1920–1922. Картон, масло. 92 × 69. ВКМ.

192. *Корабль/Лодки.* Картон, масло. 25,5 × 34,5. ВКМ.

193. *Девушка за туалетом.* 1920–1922. Бумага на оргалите, масло, коллаж. 73 × 58. ИОХМ.

194. *Натурищица.* 1920–1922. Картон, масло. 48,5 × 53,3. ВКМ.

Школа в Витебске

195. *Натюрморт.*

196. (возможно) *Композиция.* 1920. Дерево, масло, коллаж. 36 × 34. ТОХМ.

197. *Кубизм.* 1920–1921. Холст, масло. 108 × 71. СОХМ.

198. *Кубизм.*

Школьник Иосиф

186. *Натюрморт с лимонами.* 1912. Масло. 78 × 66,6. *Госфонд 6106, № 1866.*

187. *Натюрморт с бутылками.* 1919. Холст, масло. 71 × 85. АНМИ.

188. *Улица.* 1910-е. Холст, масло. 64 × 70. КМИИ.

Штеренберг Давид

212–222. *Фактура — контраст.*

212. *Письмо/Письменный стол.* 1920. Холст, масло. 46 × 55. ГРМ.

213/216. *Интерьер/Женщина на диване.* 1920. Холст, масло. 107 × 142. ГРМ.

214. *Мраморный стол/Натюрморт с конфетами.* 1919. Холст, масло. 71 × 53. Частное собрание.

215. *Лес.* [70/80 × 65]. *Продана.*

216/213. *Интерьер.* [80/85 × 65/70].

217/* *Белая ваза.* [80 × 65].

218/219. *Натюрморт с хлебницей.* [80 × 50].

- 219/218. Натюрморт с яйцами и зеленым луком. [75 × 65].
 220. Лампа. [60 × 55].
 221. Лес/Папоротники под Москвой. 1921. Холст, масло. 108 × 103. ГТГ.
 222/* Этюд.

*/217. Синяя ваза. [70/75 × 50/60].

* Сигарета. [60/70 × 50/60].

* Натюрморт с селедкой.

618. Пять натюрмортов, привезенных в январе.

Всего было доставлено 12 и 5 картин. Ни одна из работ не встречается в Акте 349. «Папоротники» и «Женщина на диване» участвовали в Биеннале в Венеции в 1924 году.

Щербиновский Дмитрий

229. Дом лесника/Пейзаж. Конец XIX — начало XX в. Холст, масло. 62 × 51. КМИИ.

230. Пейзаж. Финляндия. Начало XX в. Холст, масло. 38 × 64,5. Не возвращалась.

Эйгес Вениамин

31. На реке/Плоты. Масло. 66 × 48. Отправлена в Могилев.

Экстер Александра

32. Город. 1915. Холст, масло. 88,5 × 70,5. ВОКГ.

33. Венеция. 1916. Холст, масло. 123 × 97. Музей современного искусства, Стокгольм. Продана.

34. Беспредметность. 1920. Холст, масло. 71 × 53. ККХМ.

Юдин Лев

74. Композиция. Не возвращалась.

75. Кубизм. До 1922. Холст, масло. 42 × 28. ККХМ.

Юон Константин

76. Южный пейзаж. Холст, масло. 40 × 91. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Великий Устюг.

77. Портрет старухи. Масло. 90 × 71. Не возвращалась.

Якулов Георгий¹⁰

65. Декоративный эскиз/Кафе. 1920. Картон, темпера. 30,5 × 41. КМИИ.

66. Дама в лифте. 1920. Картон, масло. 108 × 80. ККХМ.

67. Дама с веером. 1920. Масло. 98 × 62. НГА.

¹⁰ Датировка произведений Якулова основана на датах их приобретения Музейным бюро — 12 декабря 1920. РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 6–7.