

Ольга Певзнер

1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть II. Скрытая история, 1920–1924

Данная статья является продолжением рассказа о 1-й Русской художественной выставке в Берлине [21]. Во второй части статьи рассматриваются вопросы скрытой культурной политики и дипломатии, события, предшествовавшие берлинской выставке, бюрократические игры и особенности советского политического закулисья. Впервые подробно описана подготовка «обеих» берлинских выставок и определены их организаторы. Тема «ликвидации» экспонатов и организации коммерческого проекта по сбыту картин на Западе также освещается впервые.

Ключевые слова:

1-я Русская художественная выставка,
Луначарский,
Штеренберг, Габо, Марьянов, Альтман,
Дрейер,
Малевич, Родченко,
Коровин, Крайтор.

1. В путь

Берлин

Мысль устроить международную художественную выставку, использовать искусство в пропагандистских целях могла прийти только Луначарскому — как народный комиссар просвещения, отвечавший за вопросы культуры, он занимался и идеологией в сфере искусства и должен был реализовывать революционные идеи в области культурной пропаганды. Конечно, главными теоретиками-идеологами были Ленин и Троцкий, но как министр, идеолог-практик, Луначарский имел конкретную задачу распространения мировой революции, и первым стремлением мог быть только Берлин.

С одной стороны, этому способствовали уникальные отношения двух стран. Еще по Брестскому договору Германия и Советская Россия в 1918 году взаимно признали друг друга и впоследствии заключили ряд договоров, в том числе соглашение о национализации германской собственности в России. Компьенское перемирие 13 ноября 1918 года аннулировало Брестский договор, но МИД Германии в январе 1919-го пришел к заключению, что его отмена не аннулирует признание Советов. Иными словами, оставалось только восстановить дипломатические отношения. 6 мая 1921 года было подписано Временное соглашение двух стран, ставшее значительным шагом к Рапалло, и в течение 1921-го создавались совместные германо-советские общества. Германия вышла на второе место по торговле с Россией (26,1%, после Британии с 29,1%) [4, с. 27, 29]. Таким образом, была возможна отправка ценностей в Германию, картина не угрожал арест вследствие претензий на компенсацию долгов.

Второй очень важный фактор — место проведения выставки. Борис Пастернак записал о 1906 году: «Берлин полон русскими... Был в Берлине и Горький. Отец рисовал его» [19, с. 215]. Так исторически сложилось, что этот город стал меккой для русских интеллектуалов и местом постоянного немецко-русского культурного обмена.

Этот феномен в 1923 году Катрин Дрейер объясняла любовью немцев и русских к философии. В итоге они оказались близки в выражении нового видения искусства: и те и другие больше заботились о духе, чем о форме. И именно это сходство породило такое германо-русское объединение, как «Синий всадник». Предпосылки к сближению сложились еще раньше, когда со второй половины XIX века в Германии, как и в России, в искусстве доминировал реализм, идущий об руку со скептицизмом. Что бы ни рисовали реалисты, будь то пейзажи, портреты, крестьян или рабочих, они писали их отстраненно, «извне». Как следствие, новое искусство в обеих странах приняло наиболее радикальные формы, и для современного немецкого или русского художника была важна вовлеченность, работа «изнутри», что привело к яркому выражению чувств — экспрессионизму [33, pp. 102–111]. Луначарский безусловно принимал во внимание и историческую близость культур, и некоторые политико-культурные аналогии. Деятельность *Novembergruppe*, организованной в дни Ноябрьской революции 1918 году в Германии, политические плакаты, активность левых радикальных художников — все это было знакомо наркомку.

В 1920 году Луначарский отправил в Германию пропагандировать новое русское искусство юного Константина Уманского¹. Его статьи в мюнхенском журнале *Der Ararat* и книга «Новое искусство в России, 1914–1919» [28] впервые озвучили для немцев результаты совершенно неизвестного эксперимента и утверждали особые связи двух стран. «В то время как изолированные от интенсивной культурной жизни Запада русские художники жаждут возможности более тесного контакта, художественный мир Германии тоже внимательно следит за русским искусством, чье молодое поколение еще до войны показало глубины своей духовности, свою жизнеспособность и ценность его позитивных достижений» [28, с. 14].

Но и сами немцы ощущали близость культур, особенно после поражения в войне. В 1922 году немецкий критик писал: «Изоляция, вызванная Мировой войной, принудила немцев и русских опереться на собственные силы, в результате чего в обеих странах сложилась своя художественная культура, не существовавшая ранее, и в этом удивитель-

ное доказательство того, что русские и немецкие чувствования гораздо теснее связаны, чем можно было предположить» [41].

После вынужденной военной паузы жизнь русского искусства в Берлине, эмигрантском доме для трехсот тысяч русских интеллигентов [30, с. 189], была ключом. «На одной из берлинских улиц их [русских] живет так много, что улица эта теперь шутя называется Нэпский проспект» [16, с. 14]. «В Берлине существовало место, напомилавшее Ноев ковчег, где мирно встречались чистые и нечистые; оно называлось Домом искусств. В заурядном немецком кафе по пятницам собирались русские писатели. Читали свои рассказы Толстой, Ремизов, Лидин, Пильняк, Соколов-Микитов. Выступал Маяковский. Читали стихи Есенин, Цветаева, Андрей Белый, Пастернак, Ходасевич. На докладе художника Пуни разразилась гроза; яростно спорили друг с другом Архипенко, Альтман, Шкловский, Маяковский, Штеренберг, Габо, Лисицкий, я [Эренбург]» [31, с. 391].

Вскоре многие из перечисленных, уверовав в свои или чужие иллюзии, вернулись в СССР, а остальные переместились в Париж или за океан. Но тогда, в начале 1920-х, упускать такую возможность в деле идеологии и пропаганды было нельзя. Одновременно уже не поток, но ручей художественных сил просачивался из Советской России в Берлин. Управлял этим процессом нарком Луначарский. Он лично решал вопрос выдачи виз и паспортов через Наркомпрос.

«Пятикопечное искусство»

В интервью 1970 года Габо рассказывал, что хорошо запомнил, когда произошел перелом и было принято решение об отъезде. В 1921 году состоялось собрание в Большом театре, и Луначарский провозгласил новую политику в области искусств.

«То, что сейчас нужно — это пятикопечное искусство». Для народа, чтобы за пять копеек можно было его купить. Маяковский сидел рядом и было видно, что он нервничал. Затем он говорил речь, но не сказал ничего. Он мог быть очень сильным, если хотел этого, но Луначарского критиковать он не хотел. Он просто с ним не соглашался. Потом вышел Малевич. Он не был хорошим оратором. С чего он начал говорить — это с Супрематизма, а потом он сказал: «Когда я умру, вы должны похоронить меня с руками вот так» (раскинув руки). И он действительно в своей манере говорил что-то, говорил, что не интересовало публику. Это было слишком личным и это

1 Будущий чрезвычайный полномочный посол в США и Мексике начал свою службу в Международном отделе ИЗО НКП в 18-летнем возрасте.

было действительно очень хорошо, потому что он сказал: «это так неверно, все, о чем вы говорите — это так неверно». Он был намного сильнее Маяковского [42].

Многочисленные публикации Луначарского не содержат упоминаний о «пятикопеечном искусстве»², однако косвенное подтверждение словам Габо можно найти в обращении к иностранным делегатам III Конгресса Коминтерна, проходившего в июне-июле 1921 года:

Например, недавно был устроен большой митинг художников. Моя программная речь была принята одними с нескрываемой симпатией, другими — «левым» меньшинством — сдержанно. Но после того, как я ушел из театра, поднялся Содом и Гоморра — художники переругались вдребезги [12, с. 100]³.

Перемены в риторике и политике Наркомпроса тоже подтверждают произошедший в 1921 году поворот. И если в 1920-м Луначарский еще журил левых и только намечал потребность пролетариата и крестьянства в реализме [13], то вскоре ситуация изменилась. Укрепление партийной, а значит — государственной позиции началось с подчинения Наркомпросу независимого Пролеткульта в октябре 1920-го. Ленин лично провел резолюцию на Второй Всероссийской конференции. Месяц спустя декретом Совнаркома был учрежден Главный политико-просветительский комитет Наркомпроса РСФСР (Главполитпросвет), бесценно возглавляемый Крупской до своего отпуска в 1930 году.

В конце февраля 1921 года Ленин посетил Вхутемас и остался крайне недоволен «засильем футуристов». Активно вмешивался в художественную политику Главполитпросвет. Когда в конце апреля Луначарский сместил Штеренберга с должности заведующего ИЗО и назначил Альтмана, Ленин написал записку академику Покровскому: «Нельзя ли найти надежных анти-футуристов?» [29, с. 714]. В июне 1921 года Луначарский выступил с программной статьей «Главполитпросвет и искусство»:

2 *An art of five kopeks* — фраза, якобы брошенная Луначарским, попала в англоязычную литературу со слов Габо, однако авторы не дают на него ссылки [37, р. 89; 45, р. 166].

3 Написано обращение, очевидно, было по-французски, и некоторые словосочетания в публикации не переведены, а русифицированы. Здесь: митинг художников — собрание художников; казовый — случайный; от фр. *cas* — случай и т. п.

...дело Главполитпросвета снабжать клубы, Народные дома, а также места, где вообще собирается публика, художественными произведениями. Я говорю здесь пока не об агитационном искусстве (вроде плакатов и т. п.), а о настоящих картинах, гравюрах, художественных литографиях, бронзах, гипсах, хороших фотографиях и т. п. Если мы соглашаемся, что вообще дело популяризации художественных произведений необходимо, то надо обратить внимание и на эту сторону. Главполитпросвет должен взять в свои руки закупку произведений искусств, воспроизведение их и распределение их в качестве украшения для потребностей организованных масс и даже частных жилищ тружеников [14, с. 150].

Эти слова определяют суть «пятикопеечного искусства».

Государство — единственный коллекционер и заказчик — влияло на художников непосредственно через закупки, которые в начале 1921 года происходили очень активно. С конца декабря 1920-го до 18 апреля было куплено 700 произведений. Между маем 1921-го и мартом 1923-го — только 250 произведений. До конца 1923-го еще 723 работы⁴. На этом масштабные закупки закончились. Габо не зря разъясняет определение «пятикопеечного искусства» — «чтобы было можно за 5 копеек его купить». Речь идет не только о народном или пролетарском искусстве, о котором грезил теоретик Пролеткульта А. Богданов или Л. Троцкий, уверенный, что пролетариату нужно выражение своего душевного склада [24, с. 130]. Луначарский решал вопрос как практический человек⁵.

Изменения в словах и действиях наркома подтолкнули к отъезду тех, кто уже имел опыт жизни в Европе, а тем более, чья карьера там состоялась. Луначарский отпускал художников лично, поскольку сам выдавал визы и паспорта.

4 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23.

5 Эта черта была заметна современникам значительно больше, чем сейчас, на историческом расстоянии. В предисловии к английскому изданию (1923) трех пьес наркома после биографической справки следует такая характеристика: «Луначарский всегда мечтает о созидании, о лучшем устройстве человечества... Поэтому в некотором смысле его искусство более прозаичное, никогда не было достаточно возвышенным, как вдохновенные полеты его современников, потому что он хочет строить, а не парить в эмпиреях. ... Он не приверженец ЛЕФа, анархических бунтовщиков искусства, не религиозный мистик вроде Блока... не буржуазный аристократ вроде Теннисона или радикальный реформатор вроде Браунинга. Он всегда революционер по отношению к последним, и конструктивный практик по отношению к бесформенным искателям формы и настороже к бесконечности, которую преследуют мистики» [39, pp. VI, VIII].

Первым в декабре 1921 года в трехмесячную командировку для восстановления Интернационала искусств выехал Василий Кандинский [43, S. 31]. Однако он не планировал возвращаться. Его последнее детище — Академия художественных наук — попала под контроль Луначарского и должна была выполнять идеологические задачи. Кандинский отправился в Берлин⁶.

Список обид на Советскую власть Марка Шагала начался с потери должности комиссара по делам искусств Витебской губернии, а следом и места директора художественного училища в Витебске. Приехав в Москву в 1920 году, он оформил зал и один спектакль Еврейского камерного театра, но больше у Грановского работы для него не было. С 1920-го и до отъезда Шагал вынужден был жить в Малаховке, где работал учителем рисования в еврейской трудовой колонии детей беспризорников. Однако художник не терял надежд на возвращение в Европу, где с довоенной поры у него оставались картины. 14 июля 1919 года, например, Шагал обратился в Международное художественное бюро отдела ИЗО Наркомпроса «с просьбой принять меры к защите и охране художественных произведений в Берлине и Амстердаме»⁷.

В июне 1922 года в Каунасе была организована выставка, куда он выехал один. Белла со сломанной ногой не могла его сопровождать и вместе с дочерью присоединилась к нему в Берлине. Шагал еще долго оставался советским художником в зарубежной командировке. В 1924 году при обсуждении участников выставки в Венеции его кандидатура называлась среди «наших заграничников». В начале 1930-х Шагал дарил свою графику Третьяковской галерее, до конца оставался приверженцем левых взглядов и никогда не делал антисоветских заявлений.

6 Вице-президентом ГАХН Кандинский оставался где-то до мая 1923 года. См.: Отчет. 1921–1925. М.: ГАХН, 1926. С. 78. В 1922 году он продолжал получать паек, в 1926-м был избран членом-корреспондентом академии по секции пространственных искусств, и только в 1929-м — через восемь лет после отъезда — Кандинского исключили из состава академии, как эмигранта. РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 267. Л. 4, 9, 10.

7 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 8, далее 9. Относительно работ в Амстердаме Шагал покровил душой. Он прекрасно знал, что три выставленные в 1914 году работы были официально проданы. Спустя годы Шагал утверждал, что он не получил за них деньги, что не отменяло факт продажи. Поэтому художник и не оспаривал принадлежность работ, когда они оказались в Музее Стеделийк к концу 1920-х годов. А судьбу своих берлинских работ, оставшихся у Вальдена, он действительно не знал. На обращение Шагала ответили уже 12 августа 1919, что меры в Берлине приняты, и в немецкий Совет рабочих депутатов Людвигу Беру направлено письмо.

Маловероятно, что, отпуская этих художников, Луначарский просил об особых услугах Кандинского с его международной славой и аллюром или ненадежного Шагала, уже провалившего задачи в области государственного строительства и идеологии. Их значение и успехи сами служили на благо Советского государства. Но с молодыми художниками, разделявшими коммунистические идеи, разговор мог строиться иначе.

Габо

Вопреки тому что рассказывал Габо, вряд ли братьев Певзнер начали лично притеснять в 1921 году. То, что Антуана лишили мастерской во Вхутемасе, полностью укладывалось в последствия развернувшейся борьбы «академистов и футуристов». 4 марта 1921 года Народная рабоче-крестьянская инспекция в соответствии с рекомендациями профессора Никольского предписала «закрыть временно те из факультетов Высшего художественно-технического училища Москвы, на которых не могут вестись практические занятия из-за отсутствия необходимых помещений, материалов и приборов, а также те факультеты, на которых в настоящее время состоит менее 30 человек слушателей»⁸. Музейное бюро приобретало работы братьев⁹. Но то, что они смогли уловить перемену ветра в культурной политике, говорит о большом чутье, некоторой инородности и полной самостоятельности. Их художественные вкусы и идеи сформировались вне России. Февральская революция призвала обратно, но эстетическое кредо было уже настолько четко сформулировано, что ни Татлин, ни Малевич не смогли оказать влияния.

Весной 1922 года Габо решил на отъезд. Как обычно в случае с работниками искусств, вопрос о поездке за границу решал нарком просвещения. Версия, которую Габо предложил в интервью Старру и Фрэмptonу [42], хороша для иностранных читателей, незнакомых с советской реальностью, более того, в ней нет главного — содержания разговора с Луначарским. Художник попал к министру по протекции Штеренберга. «Он не задавал много вопросов. И сказал: все в порядке». Дальше Луначарский дал Габо паспорт, но не дал денег или возможность купить валюту. Тогда

8 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Ед. хр. 156. Л. 7 (Докладная записка с резолюцией НКРКИ от 4.03.1921), 13–15 (Докладная записка В. А. Никольского от 2.03.1921).

9 Габо, №2081: Торс, Пространственный рельеф, 12 декабря 1920 (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 6). Антуан Певзнер, записанный как Натан Борисович, был более успешен в своих отношениях с закупочной комиссией. Зарегистрированы номера 231, 232, 233, 234, 767, 1341, 1437, 2820 работы маслом и 2839 работа углем (72 × 92) его авторства.

художник снова отправился к Штеренбергу, и тот впервые ему рассказал о выставке. В действительности об этом было известно не только по слухам, но и из газет¹⁰, ученики ВХУТЕМАСа вообще и его ученики в частности уже успели предоставить свои работы. Дело происходило весной 1922 года, все списки были готовы, художники уже передали картины, находившиеся в их собственности. Штеренберг дал деньги, согласно версии Габо, где-то в марте-апреле, если он приехал за шесть месяцев до открытия. Следует помнить, что полнокровное финансирование началось позже, поскольку Особый Комитет по устройству заграничных выставок и по организации поездок русских артистов в Западную Европу был образован по постановлению ВЦИК только 28 марта. Поездка в Берлин была запланирована на май [7, с. 14]¹¹. Возможно ли себе представить, что 500 рублей выдали человеку, не служившему в Наркомпросе, до открытия бюджета? Такое финансовое нарушение маловероятно.

Оказавшись в Германии, Штеренберг действительно нуждался в помощи, и тут Габо совершенно искренен. Его наняли как советского гражданина, товарища, актуального скульптора, на которого, возможно, делал ставку нарком.

Луначарский выпустил Габо легко, как человека идейного, и с удовольствием — с глаз долой радикального левого скульптора. Он мог взять с собой все что угодно и выехать. Достаточно сказать, что в таможенном

10 В «Вечерних Известиях» (№ 8 от 10.04.1922) опубликована заметка: «В ближайшем будущем, в Берлине предполагается устройство художественной выставки, с каковой целью туда выезжает зав. Отд. Худ. Образования Главпрофобра т. Штеренберг».

11 Проект организации Комитета был внесен Наркомпросом на заседание Президиума ВЦИК 23 марта и тогда же был принят. Голосование 28 марта полным составом ВЦИК и публикация носили формальный характер, но придавали Постановлению статус закона. Выписка из протокола заседания Президиума ВЦИК от 23.03.1922: ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 803. Л. 3.

12 Габо еще много лет сохранял советский паспорт, и, когда родилась дочь в 1941 году, получил для нее советское гражданство. Его идеологические предпочтения всегда оставались на стороне левых, что характерно для хорошо образованных евреев из черты оседлости.

13 До революции Марьянов вращался в литературных кругах, был связан с Есениным. Юрий Ивнев о Марьянове: «Это был удивительный человек, в котором необычайная кошачья мягкость сочеталась с большой жесткостью. Он со всеми соглашался, но все делал по-своему. Небольшого роста с красивым женственным лицом, томными голубыми глазами и откинутыми назад длинными волосами... он производил скорее приятное впечатление, несмотря на претенциозность, которая всегда отталкивает» [23, с. 47, 48]. Из личного дела следует, что он служил в НКП с 1917 года по рекомендации Луначарского, а к 1920-му добрался до руководящих постов, на Коллегии НКП докладывал по финансовым вопросам. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 51. Д. 252; Оп. 1. Д. 318. Л. 187, 188, 201–204.



1. Организаторы 1-й Русской художественной выставки в Берлине. Слева направо: Давид Штеренберг, Давид Марьянов, Натан Альтман, Наум Габо, Фридрих Лутц «Литератора» Марьянова, как называли его «Известия» [22], все безоговорочно воспринимали как представителя спецслужб, контролирующего происходящее. Фотография впервые опубликована Габо в 1971 году [36]

списке при въезде экспонатов в Германию нет ни одной вещи Габо. Отправившись за границу за шесть месяцев до выставки, Габо никогда ни слова не говорил о деталях своего отъезда, о возможной порученной ему миссии¹², как, впрочем, и Лисицкий. Утверждение, что Марьянов был приставлен следить за ним — это эгоцентричные фантазии.

Перед Давидом Марьяновым стояли совсем другие задачи, и выставка была неплохим стартом¹³. Он не вернулся из Берлина, отправился



2. Давид Марьянов перед картинами Натана Альтмана на 1-й Русской художественной выставке в Берлине

путешествовать, стал секретарем Рабиндраната Тагора, а потом Альберта Эйнштейна. В 1930 году женился на Марго Эйнштейн, приемной дочери физика. Авантюрный характер Марьянова или руководящий перст с Лубянки (возможно, вместе) привели его в США, где он вернулся к литературе, написал книгу об Эйнштейне и отныне именовался физиком и ассистентом гения¹⁴. Им интересовались и немецкая разведка, и ФБР, его шпионская деятельность подразумевалась, но так никогда и не была доказана. Хотя косвенных доказательств можно найти достаточно.

В материалах подготовки Берлинской выставки есть любопытный документ — объяснительная записка Заведующего экспедицией Постоянной показательной выставки Шурова, адресованная руководителю выставки Мануйлову. Между ним и Марьяновым сложилась конфликтная ситуация, и тот не мог вывезти экспонаты, хранившиеся в ведении

Мануйлова. Заручившись поддержкой Управделами СНК Николая Горбунова, Марьянов явился, и Шуров так это описывал: «Сего дня 5-го января 1922... тов. Марьянов потребовал по телефону грузовой автомобиль и, обращаясь ко мне при свидетелях, сказал следующее: если вы хоть на минуту меня задержите, то сегодня же вечером и вас и тов. Мануйлова посажу в ВЧК, в тот же час позвоню на Лубянку. За каждую минуту замедления будете сидеть по полугода»¹⁵. В 1922 году такими угрозами никто не шутил, более того, когда Мануйлов был вынужден объясняться перед Горбуновым за срыв отправки, все события описывались подробно, и только эпизод с Лубянкой из истории пропал.

Комиссар Штеренберг и другие официальные лица

Милый Давид!
При вашем имени
обязательно вспоминаю Зимний.
Еще хлестали пули-ливни —
нас
с самых низов
прибой-революция вбросила в Зимний
с кличкой странной —
ИЗО.

...
И древних яркостью дразня,
в бока дворца впилась «мазня».
Дивит покои царёвы и князьки
наш
далеко не царственный вид.
Люстры —
и то шарахались даже,
глядя...
хотя бы на вас, Давид...

14 *Marianoff D. Einstein: An Intimate Study of a Great Man. New York, 1944.* Брак с Марго продлился только 7 лет (1930–1937), но связь с ее отцом Марьянов сохранял вплоть до своей смерти в 1950 году.

15 ГАРФ. Ф. Р-130. Оп. 5. Д. 1096. Л. 129.

Это посвящение Маяковского написано, возможно, во время посещения им Берлинской выставки [17, с. 79]¹⁶, и оно ему соответствует больше, чем те статьи, что вышли тогда за его подписью [15]. Штеренберг действительно представлял собой удивительный случай всеобщей симпатии, как чиновник и как художник.

В. Лапшин фиксирует дату начала участия Штеренберга в подготовке выставки [9, с. 352, примеч. 14] — Мандат № 376 от 26.02.1921, по которому он разрабатывал план вывоза художественных произведений за границу и устройство сопутствующих мероприятий: издание альбомов, проведение концертов и др. К этому моменту был уже готов первый «Список произведений, предназначенных для заграничной выставки»¹⁷. Мандаты Штеренберга соответствуют документам Музейного бюро. Получив первый мандат 26 февраля, он отправил поручение 3 марта доставить работы для Заграничной выставки и разместить в помещении на Б. Дмитровке, д. 11¹⁸.

31 марта 1921 года Уполномоченный НКВД в Берлине В. Копп написал в МИД Германии о желании Наркомпроса устроить выставку в ближайшее время и даже приложил план транспортировки. «Эта выставка должна дать немецкой общественности исчерпывающее представление об изобразительном искусстве России с 1914 по 1921, особенно за последние три года. На выставке будет представлено 250 произведений всех имеющихся в России направлений в искусстве, в том числе 100 картин и скульптур, 100 произведений современной русской художественной промышленности, 50 произведений реорганизованных русских академий художеств... Квалифицированный отбор намечаемых к экспонированию произведений гарантирует их высокое качество» [3, с. 39–40]. Неудивительно, что неделю спустя МИД Германии отклонил это предложение, оставляя, однако, возможность к нему вернуться позже: «Горячо приветствую идею о развитии понимания русской культуры путем организации выставки произведений русского искусства, однако, учитывая современное положение, считаю преждевременной предлагаемую для этого дату» [3, с. 40]. До завершения дипломатических урегулирований такие акции были

16 Стихотворение не датировано, но судя по записи строк, написано в 1922 году — не позднее начала 1923-го.

17 Списки картин: РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 127–130, 146–150, 152.

18 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 126.

невозможны¹⁹. Но тон ответа позволил НКВД продолжить подготовку весной и летом 1921 года²⁰.

9 ноября на приеме по случаю годовщины революции нарком Луначарский снова заговорил о желании устроить выставку. За прошедшие семь месяцев Россия и Германия настолько продвинулись к подписанию совместного договора, что, учитывая время, необходимое для организации, можно было прогнозировать дальнейшее развитие событий. Барон фон Мальцан, министерский директор, в дальнейшем статс-секретарь и заведующий русским отделом МИДа дал согласие при условии, что не государство будет организовывать выставку и маршрут будет заранее определен. Когда в Берлине в январе-феврале 1922 года проходили консультации об урегулировании спорных вопросов будущего Рапальского договора, в Москве выдавали последние картины из Музейного фонда «для передачи Штеренбергу». 11 февраля 1922 года первый этап подготовки был закончен и 16 февраля Луначарский выдал Штеренбергу новый мандат № 7293 для «дела организации выставки картин русских художников в Берлине и общего заведывания» [9, с. 352, примеч. 17].

Декабрьское заявление Луначарского о том, что выставка организовывалась поспешно и что соотношение левых и правых оказалось не в пользу последних [11], преследовало определенные цели. В действительности выставка готовилась больше года. В итоге 105 картин, принадлежащих государству, были отправлены в Берлин. Это несколько больше, чем было предложено Коппом в марте 1921 года, но в целом концепция, заявленная год назад, почти не претерпела изменений.

19 февраля Н. Крестинский, полномочный представитель НКВД в Германии, обратился к Ленину с письмом, в котором раскритиковал Штеренберга и Луначарского — московских организаторов выставки. Он вообще сомневался в ее художественном уровне и соответствии вкусам самого Ленина, членов правительства и ЦК. Крестинский не получил ни какого-либо постановления, ни каких-то кредитов на расходы. Конструктивная часть письма сводилась к предложению «учредить постановлением Совнаркома специальную комиссию из достаточно ответственных людей (здесь и далее курсив мой. — О. П.) для проведения

19 Временное торговое соглашение — первый шаг к сближению между странами — было заключено только через месяц — 6 мая 1921 года.

20 Второй список картин — Акт 63: РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 130, 145.

в Москве всей подготовительной работы по организации выставки»²¹. Письмо, написанное против Луначарского, обернулось в итоге укреплением его позиций.

1 марта Луначарский обратился в НКВД и НКВТ тоже с просьбой *о создании комитета* по устройству выставок и артистических поездок за границу с двойной целью: благотворительной — для сбора средств в пользу голодающих — и пропагандистской. Но самое важное: этот комитет «из энергичных работников» — самого Луначарского, Штеренберга, Б. Красина и других — оказывался дублирующим функции Всероссийского комитета по организации выставок и художественных турне за границей. Луначарский решил разработать «род устава и перечисление задач, и помощь» комитету Ольги Каменевой²².

Письмо Крестинского спровоцировало обсуждения и вынудило Штеренберга и Луначарского давать объяснения²³. Заверяя Горбунова в содержательности, полноте и высоком художественном уровне выставки, Штеренберг первый и единственный раз замечает, кто ее готовил. «Все отделы небольшие, но отобраны под наблюдением художника Альтмана из Фонда ИЗО». Экспонаты делились на следующие группы:

- I. Отдел живописи.
 1. Союз русских художников и передвижники.
 2. Мир искусства.
 3. Левые направления.
- II. Отдел плакатов.
- III. Отдел художественной промышленности: фарфор, вышивка, графика.
- IV. Работы учащихся художественных школ: живопись и графика.

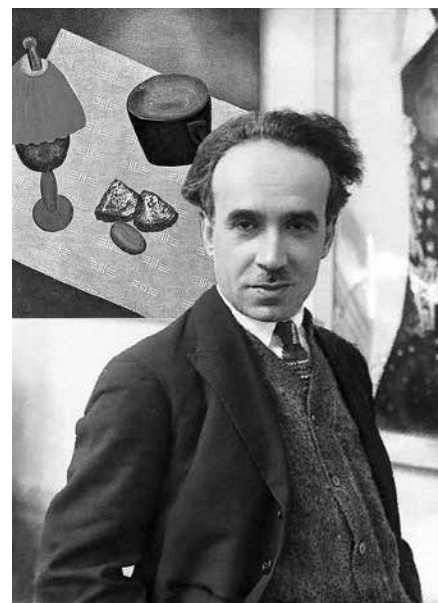
Луначарский ответил Горбунову одним предложением, в котором взял на себя ответственность за экспонаты, которые «не послужат к ущербу доброго имени Советской республики».

Наконец прояснилась роль Натана Альтмана в организации выставки. Она не ограничивалась только его служебными обязанностями, как представителя НКП или художественной секции Государственного

21 ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Р. 3. Л. 105–108.

22 АВПРФ. Ф. 04. Оп. 58. П. 369. Д. 56091. Л. 15 и об.

23 ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Л. 97–98.



3. Давид Штеренберг на фоне своих картин на 1-й Русской художественной выставке в Берлине



4. Натан Альтман на фоне своих картин на 1-й Русской художественной выставке в Берлине
Фото из кн.: Арватов Б. Натан Альтман. Берлин: Петрополис, 1924

ученого совета (ГУС) по сопровождению произведений в Берлин. Его присутствие на открытии выставки и на официальной фотографии обусловлено значительностью его миссии: он отобрал произведения к показу. Фактически Альтман был *автором концепции*, в то время как Штеренберг занимался чисто организационными, практическими вещами.

Ответом на письмо Крестинского в конце марта стал Декрет ВЦИК № 300 об образовании Особого комитета по устройству зарубежных выставок и по организации поездок артистов за границу²⁴. Согласно Декрету при Центральном комитете помощи голодающих при ВЦИК (Помгол)

24 Декрет подписан 23 марта 1922 года, опубликован в «Известиях ВЦИК» (№ 70 от 28 марта 1922).

следовало образовать Особый комитет, подчиненный НКП во главе с Луначарским. В него помимо представителей НКП должны были входить сотрудники НКВД, НКВТ и ГПУ. Все дела комитета следовало обсуждать на уровне ВЦИК, а все доходы от устраиваемых им выставок и концертов шли «в фонд организации помощи по взаимному соглашению этих организаций».

Цена вопроса

Одновременно с последним этапом подготовки берлинской выставки по тем же инстанциям проходили согласования выставки Малявина. Поскольку механизм получения финансирования был абсолютно идентичен, и большая выставка прошла тот же бюрократический маршрут, комментарии официальных лиц очень интересны и содержат ряд обобщений.

Берлинская эпопея Малявина началась с Заявления, написанного им лично первому лицу. «Предлагаю организовать выставку моих произведений, картин и рисунков, в пользу голодающих, по Западной Европе и Америке, где картины и рисунки должны быть изданы в сотнях тысяч экземпляров и использованы в виде отдельных монографий, как выявляющих типичное пролетарское искусство» [10, с. 346, 348]. Художник просил помимо выездных документов содействия в получении своих произведений из музеев и частных коллекций.

14 января 1922 года Ленин дал поручение Луначарскому через секретаря СНК Горбунова. Буквально через два дня Луначарский развернуто ответил вождю. Собрать картины постановлением Совнаркома не представляло труда, но он видел серьезную проблему в финансировании. Луначарский знал, что выставка Малявина будет не просто бездоходной, но и убыточной. Продажа билетов, картин или альбомов не могла увенчаться успехом, но пропагандировать малявинское не пролетарское, а крестьянское искусство стоило. Художника можно было пустить за границу, но финансирование следовало возложить на Помгол или Совнарком. Он не стал бы заранее разочаровывать «тех, кто мог бы думать, что в результате окажется какой-нибудь крупный доход для голодающих». Луначарский в конфиденциальном письме Ленину делал выводы относительно всего рынка, применимые к любой выставке-продаже: «На продажу картин... расчета нет никакого. Может быть, одну-две картины и купят, но вряд ли за такую цену, чтобы это окупило бы все расходы. Об этом говорю с уверенностью, ибо знаю,

что и вообще-то рынок на живописные произведения новейшего времени очень сейчас в Европе стеснен...» [10, с. 348–349].

То, что Луначарский сказал конфиденциально, нарком иностранных дел Литвинов сообщил 16 февраля в письме в Малый Совнарком. «Считая командирование художника Малявина с политической точки зрения весьма желательным... Наркоминдел полагает, что выставка картин никакого дохода в пользу голодающих не даст, и что, поскольку художник Малявин посылается на государственный счет, придется, вероятно, покрывать дефицит по устройству самой выставки»²⁵. Бюджет был оценен в несколько десятков тысяч золотых рублей. Рабоче-крестьянская инспекция дала отрицательное заключение по финансированию выставки²⁶. 3 марта Наркомат внешней торговли нашел выход: бюджет выставки в 15 тысяч теперь уже довоенных рублей следовало провести по смете Помгола²⁷.

Аналогичным образом по поводу берлинской выставки Вилли Мюнценберг обращался лично к Ленину, и тот 26 ноября 1921 года через секретаря Горбунова давал поручение Малому Совнаркому. Мюнценберг был у Ленина уже после того, как 23 ноября фон Мальцан дал свое согласие на проведение выставки. 9 марта Мюнценберг снова обратился к Ленину. И эту выставку тоже проводили по смете Помгола.

Выставка Малявина обнаружила еще одну проблему: взаимоотношения государства и художников при организации международных выставок. 7 марта Малявин получил мандат от Луначарского на изъятие собственных картин из музеев и от частных лиц на срок до одного года. 10 марта директор ГТГ И. Грабарь обратился в Наркомпрос (Главнауку) с мотивированным протестом. Он оговорил обязательные *государственные гарантии* принимающей стороны, страховку, правильную транспортировку и упаковку, но и *полную налаженность международных отношений*²⁸. В апреле решение об изъятии произведений отменили.

В итоге, 16 мая Наркомпрос вышел в Президиум ВЦИК с предложением создания государственного органа. Устраивать выставки отныне должны профессионалы, командируемые на время выставки для контроля за ее проведением. Выступления русского искусства за границей

25 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 878. Л. 10.

26 Там же. Л. 11, 14.

27 Там же. Л. 20.

28 Там же. Л. 25.

должны быть скоординированы и делаться в интересах всех современных художественных течений с рациональным использованием финансовых средств²⁹.

Если судить по официальным документам, то только в конце марта впервые провозгласили благотворительный характер берлинской выставки, и ее главную цель — помощь голодающим. Через месяц Особый комитет запросил Малый Совнарком об ассигновании 2 миллиардов рублей³⁰. Эти средства требовались не только на организацию берлинской художественной выставки, но вопрос о ней стоял наиболее остро³¹. После небольшого бюрократического маневрирования, 8 июня ЦК Помгола средства выделил. Пропаганда стоит дорого.

Задержка в открытии финансирования повлекла за собой задержку отправки. Вместо планов на май, все сдвинулось на июнь. 18 июня в газете «Накануне» сообщили о готовности выставки к отправке. Малявин тоже еще в Москве, готовился к монографической выставке картин за границей [18, с. 12]. К 7 августа выставка прибыла и даже прошла таможенно. Авторы повторяют вслед за Тугендхольдом, что выставка была повезена «почти на гроши и почти на авось» и проблуждала месяц в дороге. Это снова преувеличение. Приблизительная смета перевозки и развески, подписанная Штеренбергом, была составлена с большим запасом в рублях и марках, и не расписана детально³². Срок доставки также не вызывает вопросов. Две даты известны: 5 июля Альтман был еще в Москве и участвовал в заседании Особого комитета³³, а 7 августа глава Департамента искусств Правительства Германии Редслоб сообщил Министру экономики, что Штеренберг и Марьянов нанесли ему визит и оставили копию списка экспонатов, прошедших германскую таможенно [44]. То есть сама доставка заняла менее месяца.

29 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 878. Л. 33.

30 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 1567. Л. 1–9. В апреле 1922 года 2 миллиарда рублей составляли около 61 500 USD. Курс высчитан так: рубли переведены в золотые рубли, которые имели котировку 1 USD = 26,77 рубля.

31 7 июня 1922 года Красин подписал смету на срочные расходы: организационные (почта, телеграф, поездки), канцелярские и хозяйственные — по 200 миллионов на каждую позицию. Эти 600 миллионов тоже входили в бюджет Особого комитета, как часть еще невыделенных двух миллиардов. ГАРФ. Ф. 3385. Оп. 2. Ед. хр. 785. Л. 7.

32 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Д. 598. Л. 478. В смете 50 млн рублей и 65 тыс. марок в июне 1922 года, учитывая инфляцию и курсы обмена, составляли 450 USD. Это очень большая сумма. Для сравнения, вся берлинская выручка 4 918 024 марок составляет 1093 USD по курсу на ноябрь или 702,5 USD по курсу на декабрь.

33 ГАРФ. Ф. 1064. Оп. 6. Ед. хр. 87. Л. 4.

15 октября 1922 года состоялось открытие выставки, а уже 17 октября директор галереи Фридрих Лутц сообщил Катрин Дрейер цены на 12 выбранных ею произведений. То есть покупавшая картины для *Société Anonyme* и в свою личную коллекцию Дрейер была в Берлине к открытию выставки и сразу приняла решение о покупках. Переговоры заняли 10 дней, а итоговая сумма за 8 произведений составила 1 665 000 марок³⁴. Результат первых двух недель разошелся с ожиданиями Луначарского и должен был пробудить немало радужных надежд.

Еще одна выставка

Особенности управления государством — необходимость принятия решения на высшем уровне и аппаратные игры — привели к тому, что появилась вторая выставка «Советская Россия в Берлине». Она готовилась параллельно художественной после первого обращения Мюнценберга к Ленину 26 ноября 1921 года.

Вторая выставка была пропагандистской с элементами хозяйственной, и ее организацией руководил Давид Марьянов. Он выполнял личное поручение Горбунова, которому в свою очередь давал поручение Ленин после визита Мюнценберга. Это следует из писем Марьянова Горбунову — секретарю СНК: «получив задание от вас и от Мюнценберга»³⁵. И Луначарский договаривался с немецкой стороной, и Мюнценберг просил Ленина именно о художественной выставке, но Горбунов отдал распоряжение доверенному лицу делать свое. Горбунов, видимо, думал, что сможет получить и картины, по крайней мере, такая задача ставилась перед Марьяновым. «Я не везу с собой картинной галереи, которую мне обещал тов. Луначарский, хотя картины уже все собраны в одном месте». Нарком не мог просто отказать, он ставил условие: художественную выставку должен сопровождать Штеренберг, который, однако, еще не получил визы.

Но и это еще не все бюрократические препятствия. Для организации и сбора экспонатов Марьянову было предоставлено помещение

34 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 400 000 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 марок [9, с. 359], то есть покупка Дрейер составила почти половину этой суммы.

35 Здесь и далее: ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Л. 138, 139, 144, 114, 94.

в Постоянной показательной выставке ВСНХ в Петровском пассаже: «В первые дни организации выставки я был у т. Ганецкого. Он сообщил мне, что содержание выставки его не касается, но по вопросам организации (транспорт, склад...) предложил привлечь Мануйлова, который с этими вопросами знаком. В тот же день я привлек Мануйлова, изложив ему план выставки»³⁶.

Заведующий выставкой Мануйлов сразу, как только все узнал, 1 декабря, сообщил Председателю ВСНХ Петру Богданову о планирующейся выставке и о выделенном на нее кредите³⁷. Его предложение заключалось в том, чтобы выдать Марьянова с его проектом из дела, перехватить инициативу (и кредит) и поехать в Берлин. В качестве экспонатов Мануйлов предлагал взять уже готовую и еще идущую выставку к 9-му съезду Советов. О картинах Мануйлов не знал. Согласно резолюции, Богданову понравилось это предложение. 2 декабря Богданов получил второе, официальное, письмо от замнаркома по иностранным делам Якуба Ганецкого, в котором четко сформулирована задача выставки: «...с исчерпывающей полнотой отразить хозяйственное строительство в Советской России, и особенно... моменты наивысшего трудового напряжения. Диаграммы и плакаты должны дать полную картину наших достижений». Циркуляр Ганецкого с тем же текстом, разосланный по всем Комиссариатам, к удивлению Марьянова, прежде всего изменил «характер выставки (т. е. специальный хозяйственно-торговый)» и ответственного организатора. Экспозиция должна была стать хозяйственной, и руководителем был назван не он, а Мануйлов³⁸.

За следующие четыре дня в руководстве ВСНХ провели все необходимые решения, и уже 6 декабря в Наркоминдел обратились за загра-

36 Марьянов — Горбунову, 7.01.1922. ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Л. 139.

37 Здесь и далее: Там же. Л. 125–126, 126 об.

Э. Берар приводит принятую Малым Совнаркомом смету в «70 000 миллионов рублей на организацию выставки в Берлине», оставляя без комментария. Во-первых, кредит составлял 70 миллионов, и перекрестный анализ документов этим подтверждает. Во-вторых, речь идет о финансировании только пропагандистской выставки. Ниже Берар дает цитату из письма Марьянова Горбунову, что только «упаковка картин стоит 40 000 000 (сорок миллионов)», которые ему никто не выделял [1, с. 111, 114]. В том же письме Марьянов объяснял, что выделенные 70 миллионов он тратил экономно: «Комиссариаты, которые срочно взялись изготавливать материалы — своих средств не имели и представляли мне сметы от 10 до 45 миллионов; я больше 10 и до 2-х миллионов никому не выдавал», рассчитывал оставить на упаковку своих экспонатов и, зная, что денег больше не будет, заставлял «Комиссариаты изыскивать добавочные средства». Там же. Л. 138 об.

38 Там же. Л. 126.

ничными паспортами. Президиум ВСНХ успел назначить заведующим берлинской выставкой Мануйлова, ему в помощь — целый комитет по отраслям промышленности, а также определил пять специалистов для командировки в Берлин.

Одновременно загранпаспортом Марьянова занимался Горбунов лично³⁹. Бюрократический вес Председателя ВСНХ несомненно уступал влиянию Управделами СНК, имевшему прямой доступ к Ленину в любой момент. Но, судя по объяснениям Марьянова Горбунову 30 декабря, он справлялся сам, только предъявляя мандат Управделами СНК. Несмотря на то что пятерым командированным от ВСНХ выдали мандаты и загранпаспорта, ничего не получилось, и Мануйлов мог только расставлять мелкие препятствия (описанный выше эпизод с вывозом экспонатов).

Письмо Марьянова многое объясняет: «Мне казалось, что на *общегерманской капиталистической выставке*, не видящей дальше своего лотка, *павильон “Советская Россия”* будет представлен, как боевой лозунг борьбы и труда... у меня предметные экспонаты только как иллюстрация к диаграммам, фотографиям, плакатам и лозунгам». Несколько раз Марьянов упоминал «русский павильон» и «оформление его комнат». Видимо, *непонимание* началось с Горбунова, который решил, что в Берлине будет большая торгово-промышленная выставка. Луначарский, пообещавший дать картины, не мог этого не заметить, но предпочел наблюдать со стороны.

В Берлине выяснилось, что вместо художественных произведений прибыло 904 номера: фотографии, диаграммы, плакаты и лозунги, образцы чего угодно: шприцев, дактилоскопии, урожая хлеба, 335 книг, среди которых 309 политических, а остальные — художественная литература, подобранная идеологически. Неудивительно, что Крестинский написал Ленину о том, что такую выставку проводить нельзя⁴⁰. Ошибку объяснили недопониманием и исправили в Москве: Горбунов собрал мнения коллег и от имени правительства от проведения этой выставки отказался.

39 Телефонграмма в НКВД от 14 декабря. ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Л. 151.

40 ГАРФ. Ф. Р130. Оп. 5. Ед. хр. 1096. Л. 105–108.

II. КОММЕРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

Взгляд из Москвы

2 декабря Луначарский сформулировал официальный взгляд на берлинскую выставку на страницах «Известий»: «выставка второстепенных полотен», в основу которой «легли наши закупки, преследовавшие главным образом цель помочь русским художникам в наиболее тяжелые годы», когда комиссия «не могла настаивать на подлинно высоком уровне закупок». И несмотря на то, что «друзья и враги констатируют успех нашей выставки», «немцы получили не совсем правильное представление о русском искусстве» [11].

Тугендхольд дважды закрепил это впечатление, повторяя те же цитаты из немецкой прессы: 24 декабря в «Известиях» [25] и в № 1 «Русского искусства» за 1923 год [26]. Недавний Комиссар ИЗО Наркомпроса по Крыму (1919–1922), только что переведенный в Москву на должность заведующего художественным отделом правительственной газеты «Известия», внес уточнение относительно роли коллеги Штеренберга: «недочеты эти произошли не по вине организатора выставки». Это сами художники, и особенно академики, не дали своих лучших работ.

Большую часть статьи Луначарский посвятил обзору немецкой и французской критики, причем французам он неожиданно отдал предпочтение. Единственным французским критиком, которого он цитировал подробно, был Вальдемар Жорж (Ярошинский), опубликовавший в газете «Эр нувель», по словам Луначарского, четыре статьи. Однако в *L'Ere Nouvelle* нет ни одной статьи или даже нескольких строк о берлинской выставке! В. Жорж действительно там печатал небольшие заметки о проходящих выставках, а основной критикой занимался Луи Воксель; много места посвящено новостям из Советской России или из Берлина, но о выставке современного русского искусства нет ни слова.

Вальдемар Жорж, приехавший с российским паспортом в Париж из Лодзи в 1911 году, как многие получившие хорошее образование евреи из черты оседлости, придерживался социалистических взглядов. Он был безусловно сторонником модернизма, но в его послевоенном варианте, резюмированном Кокто как «возвращение к порядку» [8]. Оказавшийся за границей в 1921 году Грабарь это моментально почувствовал: «Мне стало ясно, что в европейском искусстве за последние годы произошел заметный поворот от французского кубизма и немецкого экспрессионизма к новому культу формы и рисунка» [2, с. 284].

С этих позиций следует читать предложенные Луначарским цитаты, тогда очевиднее становится пропагандистская подделка, риторика наркома, вложившего «в уста» дружественного критика необходимое обличение эмигрантского «Мира искусства», поощряемого, кстати, журналом Вокселя *L'amour de l'art*; а также хвалебные речи о себе, о государственной культурной политике, театре Таирова и декоративном искусстве, где левизна позволялась.

«Неужели французское правительство поставит препятствия к посещению [выставкой] Парижа? Неужели оно подумает, что эти картины служат революционной пропаганде?» — спрашивает за Вальдемара Жоржа Луначарский⁴¹. В этой показной наивности нарком прячет две существенные проблемы. Советская официальная выставка не могла пересечь границу Франции, потому что никто не мог гарантировать ее сохранность вследствие существовавших экономических претензий, как государственных, так и частных. Как бы восторженно ни писал условный критик об успехах русского искусства, Луначарский не мог не знать, что все предыдущие попытки «покорить Париж» неизменно заканчивались провалом. Даже Дягилев, с его неумной энергией и недюжинным организационным талантом, однажды привезя живопись, разочаровался в этой идее. Париж жил собственной жизнью столицы художественного мира, в отличие от Берлина, который был, скорее, перекрестком.

Впрочем, В. Жорж мог о выставке знать. В газете *L'Intransigeant* три фразы Мориса Райналя посвящены русской выставке. Среди других новостей он сообщает, что в Берлине заслуживает интереса показ современного русского искусства и каталог, насчитывающий 600 номеров. «Было бы полезно, и тут я согласен с коллегой Вальдемаром Жоржем, облегчить организацию этой выставки в Париже». Последние слова заметки Райналя, дают понять, что он не только не был в Берлине, но и не видел каталога, так как имена записал на слух: «Три скульптора Габо, Мешмецкий (Медунецкий) и Татлин придают современной скульптуре основы новой эстетики» [40]⁴².

41 Еще одна деталь выдает автора статьи. Вальдемар Жорж со страниц *L'Ere Nouvelle* не мог бы так обратиться: «Я официально прошу Франца Журдена, президента Осеннего Салона, и Поля Синьяка, президента Салона Независимых, получить от властей позволение гостеприимно принять эту выставку в одном из наших Салонов», — поскольку по субординации еще даже не был допущен писать об Осеннем Салоне или Салоне Независимых. Большие статьи на главные события делал Луи Воксель.

Статья Луначарского от 2 декабря выполняла несколько функций, одной из которых было создание мифа о поездке выставки в Париж. В день выхода статьи Луначарский обратился к заместителю председателя ГПУ Иосифу Уншлихту «по делу о выезде в Париж выставки». Он сообщил, что ему удалось уже добиться разрешения на провоз произведений в Париж. И в статье, и в обращении в ГПУ Луначарский не дал ни одной конкретной детали: с кем договорились, где и когда планируется. Нарком извещал заместителя Дзержинского о необходимости не дать эмигрантским кругам сделать конкурирующую выставку. Произведения художников-эмигрантов никого уже на Западе не интересуют, а вот из России «различных более-менее оппозиционно настроенных художников или просто художников обывателей» могут привлечь. Далее Луначарский сформулировал главное — просьбу: ни в коем случае не выпускать из страны никаких картин вплоть до его особого сообщения. *Исключение могли составлять только художники, выезжающие с собственными картинами и соответствующими разрешениями* (которые выдавал Наркомпрос, то есть сам Луначарский). «Я очень прошу вас, т. Уншлихт, сделать все от вас зависящее, чтобы органы ГПУ и пограничная охрана твердо проводили эту меру. Много картин вывозится Американским Красным Крестом, разными иностранцами и также много картин проскальзывает под разными предлогами...»⁴² Так изящно Луначарский замкнул контроль за вывозом картин, временным или постоянным, лично на себя.

18 декабря Уншлихт ответил Луначарскому, что картины современных художников вывозятся за границу различными частными лицами и различными способами по визам Наркомпроса. Заместитель председателя ГПУ просил Народного комиссара больше виз в Европу не выдавать и пересмотреть уже выданные. На основании этого распоряжения был составлен приказ, который должен был действовать «до окончания выставки»⁴⁴. Однако 18 декабря выставка в Берлине уже закончилась, а о следующей еще не договорились. ГПУ воспользовалось

42 Если заметка Райналя не была срежиссирована, то Вольдемар Жорж мог это пожелание высказывать только устно. Заключение Райналя, не видевшего ни выставку, ни каталога, о том, что три скульптора придают современной скульптуре основы эстетики — образец бессмыслицы [...qui semblent avoir donné à la sculpture moderne les bases d'une esthétique nouvelle].

43 ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 1. Ед. хр. 3377. Л. 13.

44 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 3377. Л. 39.

ситуацией и лишило Луначарского права выдавать визы. Годом позже для выставки в Венеции НКП будет только ходатайствовать, а окончательное решение останется за «органами», способными отказать даже протеже Луначарского⁴⁵.

2 декабря в «Известиях» Луначарский констатировал неуспех выставки, а месяц спустя «Зрелища» и «Известия» сообщали, что Штеренберг выезжает в Берлин и Париж с пополнением — новыми картинами Поповой, Пальмова, Веснина, Родченко [6] и молодежи, вышедшей из Вхутемаса [27]. Менее чем за месяц было собрано порядка 200 произведений [9, с. 360, примеч. 161].

План

Спешная поездка Лутца в Москву могла послужить для Луначарского одним из поводов писать Уншлихту в ГПУ. Устроив сделку с Катрин Дрейер от имени Галереи Ван Димен в начале ноября, он сразу отправился в путь. Учитывая систему въезда в СССР, Лутц приехал с ведением Луначарского, более того, это была уже не первая поездка. По словам Денисовского, представители Ван Димен побывали в Москве еще в начале 1922 года, посетили НКП и предложили свою галерею «на весьма льготных условиях» [9, с. 329].

Из Москвы Лутц писал Дрейер, и текст письма⁴⁶ ничего срочного или нового не сообщает, но оно само и факт его отправки достаточно интересны [38]. Письмо написано 23 ноября на листках записной книжки карандашом и подписано Лутцем. Имя и адрес — отель в Париже — на конверте сделаны другой рукой, чернилами, человеком, владеющим русским. Этот адрес перечеркнут, и также чернилами другой рукой написан адрес отеля в Нью-Йорке. Штемпели почтового отправления свидетельствуют, что, начав свой путь в Москве 24 ноября, письмо добралось в американский отель только 12 декабря, минуя Париж. Галерист написал, а уже поисками постоянно путешествовавшей Дрейер, занимался кто-то другой.

Лутц сообщил, что уже две недели находится в Москве, в том числе для изучения нового русского искусства, и что восхищается

45 Эфрос, подготовивший концепцию Советского павильона на Венецианской биеннале 1924 года, не смог выехать из страны, несмотря на то что был «человеком Луначарского» по простой причине отсутствия разрешения на выезд [20].

46 Письмо написано неразборчиво от руки и еще не было расшифровано.

воодушевлением русских художников и сопереживает русскому народу, терпящему огромные лишения. «В вас, несмотря на один только продолжительный разговор, я понял, что встретил великодушного человека» [38].

Похоже, что складывалась цепочка для продажи картин, где Лутц — дилер, а Дрейер — покупатель. Начало переговоров в октябре велось на бланках «Галереи Ван Димен, живопись новых мастеров, Унтер ден Линден, 21». Последнее письмо на бланке за подписью Лутца отправлено 27 октября и в нем подтверждается список покупки. 2 ноября Лутц написал на старом бланке, однако название галереи было перечеркнуто. Теперь это *Galerie Lutz*. Во время его пребывания в Москве переписку вел Стейнбарт от имени Ван Димен. В следующем письме, уже в апреле 1923 года появился новый бланк: «Галерея Лутц, живопись новых мастеров, Унтер ден Линден, 21», с другими банковскими реквизитами.

Нестабильная немецкая марка делала берлинское направление малоинтересным для коммерсантов из Наркомпроса, а значит, следовало выйти на художественный рынок стран с более стабильной экономикой. Нужен был кто-то помимо Ван Димен, еще кто-то свой и опытный в делах выставок и коммерции. И такой человек нашелся — Иван Кондратьевич Крайтор⁴⁷ — художник-реставратор, бывший руководитель Галереи Лемерсье, коллекционер, сотрудник НКП и Комиссии по Заграничной помощи. Еще в сентябре 1922 года, параллельно с отъездом Коровина, он получил Удостоверение от Особого комитета о командировке и ходатайство в получении загранпаспорта, но им не воспользовался. 18 декабря Крайтор снова обратился в комитет с просьбой о загранпаспорте. Цель командировки указана смутно: «для урегулирования вопроса сбора экспонатов и продления срока выставки, которая после Берлина имеет быть в Париже и других городах». В начале января 1923 года, выхлопотав также загранпаспорт некоей Анне Васильевне Куделько и получив все возможные удостоверения, Крайтор был готов к отъезду. Если он и успел выехать в начале года, то в первых числах августа Крайтор вернулся для урегулирования административных дел. Согласно его заявлению от 18 августа и резолюции на нем Красина, география деятельности Крайтора ограничивалась Парижем, Римом и Лондоном. Означает ли это, что Берлин уже отдали в ведение Лутца?

47 Дело о командировке Крайтора: ГАРФ. Ф. А3385. Оп. 2. Ед. хр. 355.

Штеренберг был членом Особого комитета и одновременно Коллегии профобра в Наркомпросе⁴⁸. Но отдел художественного образования мог подождать, пока его заведующему было дано государственное поручение. Удостоверение от 2 января 1923 года свидетельствует, что Штеренберг мог вести предварительные переговоры с государственными и частными представителями по созданию совместных предприятий по сбыту за границей изделий, выпускаемых Наркомпросом.

О том, как был организован коммерческий проект может свидетельствовать договор, датированный расплывчато — 1923 годом. В ГАРФе он сохранился во многих копиях, но не в подлиннике, что подтверждает п. 20: «Подлинный договор хранится в Берлине в отделе НКП по Заграничным закупкам и в заверенной копии у Крайтора».

Договор не был заключен до начала осени, что следует из письма З. Гринберга⁴⁹, отправленного из Берлина Луначарскому и В. Яковлевой в копию⁵⁰, в котором сообщалось, что выставка себя не оправдала, что поездки в другие страны невозможны. «Не принося никаких доходов, выставка ложится тяжелым бременем на Комиссию. Приходится содержать тов. Штеренберга, хранить экспонаты и нести прочие мелкие расходы. Прошу Вас сообщить мне, как Наркомпрос предполагает поступить в дальнейшем с выставкой: оставить ее здесь или увезти в Россию? Принимая во внимание все же интерес к русскому искусству за границей, возможно было бы оставить выставку за границей, но в корне изменить ее организацию». Письмо написано 2 июня 1923 года, то есть после окончания показа в Амстердаме⁵¹.

12 июля 1923 Коллегия НКП постановила ликвидировать выставку. Порядок ликвидации поручалось выработать Луначарскому. Штеренберг должен был оставаться в Берлине «до окончания переговоров о смешанном обществе для реализации художественных ценностей с фирмой Ван Димен»⁵².

Гринберга это положение дел не устраивало, и 6 августа, то есть спустя два месяца после первого обращения к наркому, он пишет уже

48 ГАРФ. Ф. 1565. Оп. 15. Ед. хр. 1307. Л. 4, 6.

49 Луначарский привлек Гринберга и Штеренберга в Наркомпрос сразу после революции. Литератор Захарий Гринберг стал членом Коллегии НКП и заводотделом 16 февраля 1920 года. В 1922-м он возглавил Комиссию по Заграничному снабжению НКП в Берлине.

50 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 5–7.

51 Выставка шла один месяц с 1 мая [5] или с 28 апреля по 28 мая [35].

52 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 8.

только Варваре Яковлевой⁵³, руководившей Главным организационным управлением НКП — главному противовесу Луначарскому в наркомате. По его словам, экспонаты еще находились в Голландии, но, если бы было распоряжение отправить все в Москву, он смог бы это устроить из сумм на непредвиденные расходы. Гринбергу было неясно, каково положение Штеренберга в Берлине. Он, согласно постановлению коллегии, остался для переговоров с Ван Димен, но «никакие переговоры по существу не ведутся»⁵⁴.

20 августа на Коллегии НКП рассмотрели отправленную Штеренбергом смету на транспорт выставки до Москвы, признали затраты чрезмерными и посчитали целесообразным *передать выставку Крайтору*. Однако возникает некоторое недоумение, если сравнить две сметы — отправки в Берлин из Москвы и устройства выставки (оформление, развеска, каталог), составившую 450 долларов, и смету только транспорта из Амстердама в Москву — 536 долларов⁵⁵.

В итоге *договор заключили* председатель Закупочной комиссии Наркомпроса З. Г. Гринберг и Уполномоченный НКП по устройству за границей художественных выставок Д. П. Штеренберг, с одной стороны, и частное лицо — «Художник И. К. Крайтор», с другой. Договор предполагал:

- передачу *всех произведений берлинской и амстердамской выставок*, принадлежащих ИЗО и «частично Крайтору», для выставок и ликвидации на аукционах;
- пополнение Крайтором своего фонда *из новых картин, покупаемых у художников и освобождаемых НКП от вывозной пошлины;*
- обязанности Крайтора:
 - а) отправка, упаковка, гарантии сохранности при перевозке, подготовка к выставке и развеска;
 - б) организация публикаций и рекламы, плакаты, каталоги, проспекты;

53 Яковлева, подруга Крупской, прожила бурную революционную жизнь, затем возглавляла ЧК в Петрограде и раскрыла там коррупционный заговор. В записи Гиппиус от 14 октября 1918 года: «В Гороховой (ВЧК) “чрезвычайке” орудуют женщины (Стасова, Яковлева), а потому — царствует особенная, — упрямая и тупая, — жестокость», — речь идет именно о Варваре Николаевне. В 1922–1929 годах — заместитель Наркома Просвещения, в 1929–1937-м — Нарком финансов.

54 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 10, 11 об.

55 Смета на транспорт в Москву: ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 1918. Л. 9; см. примеч. 31.

- с) продажа не ниже указанной цены в валюте;
 - затраты Крайтора могут быть покрыты из сумм за входные билеты и от продажи картин;
 - НКП получает:
 - 10% с продажи билетов;
 - 60% с продажи произведений ИЗО;
 - 5% с продажи прочих произведений;
 - Крайтор получает:
 - 30% с продажи произведений;
 - 40% с продажи произведений ИЗО;
 - деньги от продажи работ ИЗО вносятся в валюте *на текущий счет на имя председателя Закупочной комиссии*. За просрочку — пеня 2% в день.

Залогом стала московская коллекция Крайтора. Все произведения до отправки к месту выставки должны храниться в помещении НКП в Берлине. Крайтор получал двух помощников, командировки и охранные грамоты. В случае банкротства самого Крайтора он нес за себя ответственность сам, остальные споры следовало решать в Московском суде.

Целью договора являлась продажа вывезенных картин — ликвидация выставки — и налаживание вывоза без пошлины для последующего сбыта других произведений. Вердикт Луначарского «выставка второстепенных полотен» был вынесен еще 2 декабря 1922 года. Берлинская выставка не должна была вернуться.

Вторая партия картин уже вывозилась под будущий проект Крайтора, очевидно беспошлинно, согласно найденному Лапшиным в архиве Штеренберга «Соглашению о произведениях искусства, фаянсе, хрустале и картинах, предназначенных для русской выставки в Париже» [9, с. 360, примеч. 161]. Тогда несоответствие количества художников — 32 в реальности и 19 в списке — объясняется тем, что работы студентов Вхутемаса в фонд для продажи не включались [21]. Сообщение Красина Гринбергу 6 декабря 1923 года тоже подтверждает факт беспошлинного ввоза⁵⁶. «Картины, полученные в свое время т. Штеренбергом от т. Крайтора для выставки Наркомпроса за границей по имеющемуся у вас иску, надлежит немедленно выдать Крайтору, причем

56 ГАРФ. Ф. 3385. Оп. 2. Ед. хр. 355. Л. 23.

те из них, которые являются собственностью Крайтора (купленные им у художников), подлежат оплате установленных вывозных пошлин». За проданные картины Крайтор должен был заплатить Комиссии заграничной помощи 10%.

Становится ясно, почему Штеренберг привез обратно свои картины сразу после Амстердама. Находит слабое объяснение факт выдачи семье Крайтора в апреле 1925 года произведений из Музейного фонда. Денисовский сообщил, что со слов Штеренберга тот брал их из коллекции Крайтора⁵⁷. Получается, коллекции Крайтора и Музейного фонда немного смешались, и в Москве Крайторам выдали несколько государственных вещей.

Это подтверждает уже упомянутое письмо Гринберга Луначарскому: «...совершенно неожиданно для меня совсем недавно выяснилось, что картины таких крупных художников, как Архипов и др. попали на выставку при посредстве третьих лиц. А выяснилось это при следующих обстоятельствах: картины реалистов здесь имеют большой успех и их хотят приобрести, но они оцениваются настолько дорого, что не представляется возможным их купить. Заинтересовавшись материальной стороной дела, вопросом получения хотя какой-либо выручки для покрытия хоть части расходов, я счел возможным поставить вопрос о понижении цен на картины. И, конечно, я был уверен, что в этом вопросе мы можем иметь дело или с государством, которое приобрело картины, или с художником, которому они принадлежат. Но оказалось, к крайнему моему изумлению, что эти картины принадлежат третьим и совершенно посторонним лицам, заинтересованным лишь в колоссальных барышах и не позволяющим продавать картины ниже поставленной цены. Выяснилось также и столь же неожиданно для меня, что лица, близко стоящие к выставке, знали об этом, с моей точки зрения, крайне ненормальном явлении». Ни одна из картин Архипова не вернулась, две из них принадлежали государству⁵⁸, но, судя по словам Гринберга, они были представлены от «третьих, посторонних лиц».

И главное, больше неудивительно отсутствие каких-либо списков экспонатов. По точным данным о проданном государственном имуществе пришлось бы отвечать. Штеренберг в подготовленном отчете

57 РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 190.

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

не называет количество реализованных картин, а только вырученную сумму. А что касается числа произведений, то все были поставлены перед фактом при вскрытии ящиков в декабре 1924 и в январе 1925 года, после возвращения экспонатов из Венеции.

Фиаско

6 ноября Луначарский обратился к своему заместителю по Особому комитету Красину с просьбами как бы не от своего имени: «Говарищ Д. П. Штеренберг высказывается за передачу нашей выставки Крайтору. Прошу вас дать в кратчайший срок Ваше заключение по этому поводу. Равным образом, ввиду выраженного Коровиным желания об устройстве его выставки тем же Крайтором, думаю, что надо дать на это наше разрешение»⁵⁹. Луначарский не мог пренебречь таким важным партийным принципом, как коллегиальность решения, а Красин не торопился с ответом. 22 ноября Наркомпрос требует заключить с Крайтором договор в недельный срок. О том, что в Берлине Гринберг-Штеренберг и Крайтор уже подписали свой, не упоминалось. То, что это был состоявшийся, факт свидетельствует письмо из Договорной комиссии НКП: «Договор, заключенный Гринбергом, Штеренбергом и Крайтором не мог быть утвержден...» Луначарскому нужно было получить визу Особого комитета, чтобы коммерческое предприятие наконец заработало.

Осторожный Красин не только не торопился подписывать, но и сделал все возможное, чтобы этого не пришлось делать. Проект договора был отправлен не только в Наркомюст и Договорной комитет НКП, но и Председателю Комиссии заграничной помощи при Президиуме ЦИК Союза ССР О. Д. Каменевой, на том основании, что Особый комитет был создан при этой Комиссии. 21 декабря она написала первое жесткое письмо, затем его несколько смягчила и отправила вторую версию Варваре Яковлевой.

Особый комитет по делам артистических турне прислал мне проект договора с Крайтором, касающийся не только оставшихся картин с выставки в Берлине, но и права беспошлинного вывоза из России.

59 ГАРФ. А3385. Оп. 2. Ед. хр. 355. Л. 18.

Этот договор считаю совершенно недопустимым, допускающим расхищение наших художественных ценностей, так как, согласно ему, Крайтору предоставляется право безошибочно вывозить произведения русских художников. Наркомюст придерживается той же точки зрения и считает, что в таком виде договор заключен быть не может. Так как Луначарский как будто интересуется этим делом, то я написала ему свою точку зрения и просила воздержаться давать какое-либо обещание заинтересованным лицам. Насколько я знаю, вы очень интересуетесь этим делом, и я поэтому сообщаю вам о нем и со своей стороны, прошу сообщить мне ваше мнение по этому поводу.

Каменева убрала эмоции и подробности, и получилось:

Не знаю, насколько верно я осведомлена, что этот проект рассмотрен и вами, а потому спешу поставить вас в известность, поскольку за договора Особого Комитета юридическая ответственность целиком лежит на Комиссии Заграничной помощи, я не могу согласиться с такого рода договором. Этот договор был послан в Наркомюст, который категорически возражает против него. Прошу вас поставить меня в известность, каковы будут ближайшие шаги НКП в этом направлении⁶⁰.

Яковлева ответила, что вопрос будет рассмотрен Коллегией НКП и «высказанные вами замечания безусловно примет во внимание». Одновременно Договорная комиссия НКП дала свою оценку⁶¹. По ее мнению, заключенный договор написан неясно:

1. За чей счет покупаются Крайтором картины?
2. Кто контролирует работу Крайтора?
3. Какое обеспечение дается Крайтором?
4. Кем, в какой валюте производится оценка и передача картин Крайтору?
5. Кому и где производится сдача Крайтором непроданных картин?

60 ГАРФ. Ф. А3385. Оп. 2. Ед. хр. 355. Л. 19, 25; ответ — Л. 29.

61 Там же. Л. 20.

Решение Президиума Коллегии НКП 31 января 1924 года оформили в два Постановления⁶². Приняли новый проект положения об Особом комитете по организации заграничных турне и художественных выставок при Комиссии по Заграничной помощи. Комитет вывели из-под влияния Луначарского; теперь представитель от Наркомпроса должен был утверждаться совещанием наркомов. Решение о договоре с Крайтором перепоручили этому новому Особому комитету. В случае, если решение не будет принято, следовало найти другие меры по ликвидации выставки. Шансы экспонатов вернуться из Берлина увеличились.

Но Каменева не была бы собой, если бы на этом остановилась. Февраль ушел у нее на проверку дел Особого комитета, а 1 марта она разразилась письмом на пяти страницах. Адресатом значился Луначарский, но копия шла все той же Яковлевой. «За последние 3–4 недели, не скрою от Вас, Анатолий Васильевич, что я пережила волнения, не охватывавшие меня за весь период моего соучастия в Советском строительстве. Я просто боялась, что меня в любой момент могут привлечь по какой-либо статье кодекса, если бы захотели порыться в архивах Особого Комитета: многие договора не имеют дат, не имеют точных условий, и в таком виде ни для кого не могут быть обязательны; еще худшее нарушение сделано Особым Комитетом в области жилых помещений, легкомысленной выдачей охранных грамот, повлекшей, по заявлению МУНИ, уголовно наказуемую спекуляцию. Ни на кого не бросаю тень, только из недоразумений двойного управления»⁶³. Суть ее письма можно было изложить в двух фразах: председатель Особого комитета не должен распределять кредиты, а сам Комитет не может быть подчиненным сразу двум ведомствам — НКП и Комиссии по Заграничной помощи. Еще через два дня Коллегией НКП утвердила это постановлением: отныне Особый комитет действовал на основе инструкций Комиссии по Заграничной помощи.

12 апреля на заседании Комитета Русского отдела выставки в Венеции впервые прозвучала идея об использовании произведений, хранящихся в Берлине. А 25-го на заседании Художественного совета Штеренберг предложил рассматривать экспонаты берлинской и амстердамской выставок как ресурс для восполнения пробелов, чтобы

62 Там же. Л. 36, 37.

63 ГАРФ. Ф. А2306. Оп. 1. Ед. хр. 1989. Л. 25–29.

«развернуть шире левый фронт, пока представленный слабо»⁶⁴. С этого момента возвращение произведений стало реальным.

4 апреля 1924 года Анна Крайтор передала в новый Особый комитет телеграмму брата⁶⁵, посланную из Парижа, с просьбой продлить договор, заключенный в августе 1923 года и подписанный Красиным. По этому договору Крайтор отправлялся в Италию на свои средства для возобновления издания портретов Чехова и Толстого. Собственно, этот договор и стал официальным поводом для отъезда Крайтора, поскольку Наркомпрос и лично Луначарский потеряли возможность давать визы и паспорта в начале 1923 года, после обмена любезностями с Уншлихтом.

А уже 5 апреля Особый комитет постановил в продлении отказать, в то время как Луначарский подписал продление на два месяца. Не дожидаясь этого срока, Особый комитет снова рассмотрел заявление Крайтора 3 мая и подтвердил свое прошлое решение. Предприятие по сбыту русской живописи в Европе потерпело крах. Впрочем, Крайтор остался с уже вывезенными картинами русских художников классических направлений.

Первый Особый Комитет во главе с Луначарским просуществовал с 23 марта 1922 года до конца января 1924-го. После этого нарком больше не мог влиять на его решения.

Берлинская выставка, начинавшаяся как внешнеполитическая, пропагандистская акция, не предполагала никаких доходов. Более того, ее провели по бюджету Центрального Комитета помощи голодающим⁶⁶ — финансовой «черной дыре», которая вскоре прекратила свое существование. Столкнувшись с мировым арт-рынком, нарком Луначарский неожиданно увидел большой коммерческий потенциал в современном искусстве. Поскольку игра, которую он вел, была известна только близким соратникам по Наркомпросу, остальные — Уншлихт (ГПУ),

64 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 15. Ед. хр. 52. Л. 29 об.; Ед. хр. 54. Л. 6.

65 ГАРФ. Ф. А3385. Оп. 2. Ед. хр. 355. Л. 34.

66 ЦК Помгол был образован декретами ВЦИК в июле 1921 года, в сентябре 1922-го преобразован в ЦК Последгол — ЦК по борьбе с последствиями голода, который был ликвидирован 1 августа 1923 года.

Красин (НКВТ), Каменева (Комиссия при Президиуме ЦК) не приняли эти правила. В итоге Луначарский потерял право выдавать документы для выезда из страны и председательство в Особом комитете, то есть инициативу в практических вопросах, касающихся зарубежных выставок и турне; граница была полностью закрыта для вывоза произведений искусства без особого разрешения НКП или Министерства культуры⁶⁷. Благодаря этой внутренней конфронтации большинство произведений — участников берлинской выставки вернулись в СССР.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Берар Э. Экспонаты из plombированного вагона. Первая русская выставка в Берлине. Документальная история // Новое литературное обозрение. 2021. № 4. С. 103–128.
2. Грабарь И. Э. Моя жизнь. Автобиография. М.–Л.: Искусство, 1937.
3. Документы внешней политики СССР. Т. IV. М.: Госполитиздат, 1960.
4. Жигалов Б. С. Германия и СССР. Экономические и политические отношения (март 1918 — июнь 1941). Томск: Томский государственный университет, 2013.
5. За рубежом // Известия ВЦИК. 1923. № 108. 17 мая. С. 6.
6. Зрелища. 1923. № 19. 3–14 января. С. 15–16.
7. Искусство и голод. Комитет художественной помощи // Эcran. Вестник театра, искусства, кино, спорта. 1922. № 29. Апрель. С. 14.
8. Кокто Ж. Призыв к порядку // Кокто Ж. Тяжесть бытия. СПб.: Азбука-классика, 2003.
9. Лапшин В. П. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год; Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание. 1982. № 1. С. 328–362.
10. Литературное наследство. Т. 80. В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка. Доклады. Документы. М.: Наука, 1971.

67 Мифы, подобные рассказам Х. Адкинса [32] о вывозе произведений и многократных поездках Курта Бенедикта в 1922–1925 годах, не выдерживают критики. Ему следовало бы заручиться поддержкой на высшем уровне и ГПУ — для въезда, и НКП — для вывоза, или иметь связи высоко в партийной иерархии, чтобы обе организации беспрекословно выполняли указания и выдавали разрешения.

11. Луначарский А. В. Русская выставка в Берлине // Известия ВЦИК. 1922. № 273. 2 декабря. С. 2–3.
12. Луначарский А. В. Искусство в Москве // Луначарский А. В. Искусство и революция. Сборник статей. М.: Новая Москва, 1924.
13. Луначарский А. В. Об отделе изобразительных искусств // Новый мир. 1966. № 9. С. 236–239.
14. Луначарский А. В. Наши задачи в области художественной жизни. Статья первая. Главполитпросвет и искусство // Красная новь. 1921. №1. Июнь. С. 146–157.
15. М. [Маяковский В. В.] Выставка изобразительного искусства в Берлине // Красная нива. 1923. №2. С. 25.
16. [Маяковский В. В.] Сегодняшний Берлин. Из впечатлений В. Маяковского // Зрелища. 1923. № 19. С. 14.
17. Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М.: Художественная Литература, 1957. Т. 4. С. 79.
18. Московская хроника // Накануне. Литературное приложение. 1922. № 8. 18 июня. С. 12.
19. Пастернак Б. Л. Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1. С. 215.
20. Певзнер О. А. Павильон СССР на Венецианской биеннале 1924 года. Реконструкция выставки // Искусствознание. 2022. № 4. С. 202–273.
21. Певзнер О. А. 1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть I // Искусствознание. 2023. № 2. С. 238–323.
22. Русская художественная выставка в Голландии // Известия ВЦИК. 1923. № 123. 6 июня. С. 7.
23. «Сохрани мою жизнь». Осип Манделштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева. М.: Обновление, 1991.
24. Троцкий Л. Б. Литература и революция. М.: Государственное издательство, 1924.
25. Тугендхольд Я. А. Вопросы художественного дня // Известия ВЦИК. 1922. № 292. 24 декабря. С. 6.
26. Тугендхольд Я. А. Художественная выставка в Берлине // Русское искусство. 1923. № 1. С. 100–102.
27. Тугендхольд Я. А. Выставка в музее живописной культуры // Известия ВЦИК. 1923. № 5. 10 января. С. 6.
28. Уманский К. А. Новое искусство в России / Перевод с издания 1920 г. Владимир: Розановский центр, 2018.
29. Хлебников Л. М. Борьба реалистов и футуристов во Вхутемасе (Новые материалы) // Литературное наследство. Т. 80. М.: Наука, 1971.

30. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.
31. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М.: Советский писатель, 1990.
- T. 1.
32. Adkins H. Erste Russische Kunstausstellung. Berlin 1922 // Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlin: Nicolai, 1988. S. 185–215.
33. Dreier K. S. Western Art and the New Era. An Introduction to Modern Art. New York: Brentano's, 1923.
34. Erste russische Kunstausstellung. Berlin: Galerie Van Diemen, 1922.
35. Eerste Russische Kunsttentoonstelling. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1923.
36. Gabo N. The 1922 Soviet Exhibition // Studio International. 1971. Vol. 182. No 938. P. 171.
37. Hughes R. The Shock of the New. Art and the Century of Change. London: BBC, 1980.
38. Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive. YCAL MSS 101. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
39. [Lunacharski A.V.] Three plays of A.V. Lunacharski / Tr. by Magnus L.A., Walter K. London: George Routledge & Sons, 1923.
40. Raynal M. Les Art // L'Intransigeant. 1922. 1 novembre. P.2.
41. Schikowski J. Russische Kunst // Vorwärts. 1922. № 495. 19 Oktober. S. 2.
42. Starr — Frampton Interview Material (1970). YCAL MSS 541 Naum Gabo Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
43. Steneberg E. Russische Kunst Berlin 1919–1932. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1969.
44. Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke. Reichskunstwart. Bundesarchiv, R 32/116.
45. Watson P. A Terrible Beauty. A History of the People and Ideas that Shaped the Modern Mind. London: Wiendenfeld & Nicolson, 2000.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список произведений, показанных в Берлине и Амстердаме и не вернувшихся в Россию.

В скобках указаны номера по каталогам: номера 1–237 по берлинскому каталогу [34], номера 597–623 — по амстердамскому [35]. Звездочкой (*) отмечены произведения вне каталогов.

Размеры даны в сантиметрах. Размеры в квадратных скобках получены в результате вычислений.

Архипов Абрам

- 1 (5). *На рынке*. Холст, масло. 115,5 × 130.
 2 (6). *Горячая деревня*. Около 1920. Холст, масло. 98 × 88.
 3 (7). *Молодая крестьянка*. 1919. Холст, масло. 106,7 × 83.
 4 (8). *Чтение газеты*. Холст, масло. 49 × 71.

Бочков Феодосий

- 5 (13). *Зима*.

Брумберг Валентина

- 6 (598/597). *Пейзаж*.

Бурлюк Давид

- 7 (19). *За столом*. 53 × 35.

Гауш Александр

- 8 (47). *Пейзаж*. 130 × 89.

Герасимов Сергей

- 9 (51). *Старуха*. [95/100 × 65/70].

Грабарь Игорь

- 10 (52). *Последние лучи*. 1921. Холст, масло. 60 × 73.
 11 (*). *Начало осени*. 1921. Холст, масло. 104 × 134.

Денисовский Николай

- 12 (26). *Париж*. Живопись. 38 × 66,5.

Жуковский Станислав

- 13 (68). *Полночь*. [120 × 100].
 14 (69). *Интерьер. Старая гостиная*. [130 × 110].
 15 (70). *В мае*. [130 × 110].
 16 (71). *Былое*. [130 × 110].
 17 (72). *Осенняя дорога*. [130/150 × 100/115].
 18 (73). *Зима*. 1915. 42 × 64⁶⁸.

Зайцев или Зайцева⁶⁹

- 19 (200). *Натюрморт*.
 20 (201). *Цветы*.

Иванов Александр

- 21 (60). *Графин и бутылка*.

Кандинский Василий

- 22 (*). *Композиция*. В списке № 632.

Коровин Константин

- 23 (89). *Снежный пейзаж/Зима*. 1920. Холст, масло. 98 × 70.
 24 (90). *Музицирование/Романс*. 1919. Холст, масло. 87,5 × 66,5.
 25 (91). *Мечтание*.
 26 (92). *Вечер/К вечеру*.
 27 (93). *Девушка/Цыганка*. 1921. Холст, масло. 88 × 64,5.
 28 (94). *Натюрморт*. 1920. Холст, масло. 87,5 × 66,5.
 29 (95). *Веранда/Терраса*. 1919. Холст, масло. 66,5 × 88.
 30–68. В таможенной описи под именем Коровина указано 18 пейзажей — 6 размером [90 × 70] и 12 размером [100/70 × 70/50]. С указанием «Мастерская Крайтора» были вывезены предположительно еще 20 картин Коровина. Всего — 38 картин Коровина.

Крайтор Иван

- 69 (96). *Натюрморт*.
 70–72 (*). Три картины маслом. (Коровина?)

Крымов Николай

- (97–100). *Пейзажи*.
 73. *Туча/Пейзаж с купальщицей*. Масло. 71 × 53,5.
 74. *Пейзаж с лодкой*. Масло. 75,5 × 53,5.

Кузнецов Павел

- 75 (104). *Восточный пейзаж с барашками*. 98 × 89.

Кустодиев Борис

- 76 (106). *Невеста/Красавица*. 1919. Холст, масло. 75,5 × 102.

68 «Зима» (1915. Холст на картоне, масло. 42 × 64) из частного собрания полностью совпадает с изображением в каталоге выставки. Она несколько выбивается из ряда привезенных работ Жуковского по размеру. Однако, судя по тому, что «Зиму» упаковали с графикой и рядом работа Лапшина 65 × 55 — это именно та «Зима». Одновременно можно сказать с уверенностью, что картина не возвращалась вместе с выставкой.

69 Одинаково встречаются оба написания. Никаких инициалов или других указаний не найдено.

Лисицкий Лазарь

77 (121). *Проун 2с*. Фанера, масло, бумага, металл. 59,5 × 40.

78 (122). *Проун 19d*. 1920–1921. Фанера, масло, лак, картон, коллаж. 97,5 × 97,2.

79 (605). *Конструкция*⁷⁰.

Маковский (нет инициалов)

80 (*) Картина.

Малевич Казимир

81 (127). *Точильщик*. 1912–1913. Холст, масло. 79,5 × 79,5.

Нестеров Михаил

82 (145). *Три старца*. Живопись.

Ноаковский Станислав

83 (*). Картина.

Певзнер Антуан

84 (615). *Композиция*⁷¹.

Пуни Иван

85 (157). *Композиция*.

Пэн Юрий

86–87 (*). Две картины.

Родченко Александр

88 (165). *Черное и серое*. *Композиция № 80*. 1918. Холст, масло. 80 × 82.

Светлов Сергей

89 (224). *Город/Пейзаж «На улице»*. [70 × 54].

90 (225). *Телеграфист*.

Синезубов Николай

91 (202). *Пенза/Пейзаж*. Масло. 62 × 44,5.

Туржанский Леонард

92 (226). *Город*.

Тышлер Александр

93 (*). Картина. Номер в списке 624.

Удальцова Надежда

94 (235). *У пианино*. 1915. Холст, масло. 107 × 89.

Фешин Николай

95 (*) Картина.

70 Картина не перечислена в таможенной описи.

71 Картина не перечислена в таможенной описи.

Хвостенко Василий

96–97 (*). Две картины, одна из которых «Утро».

Чайков Иосиф

98 (*). Картина. В описи 30.07.1924 указан № 18.

Чернышев Николай

99 (233). *Натюрморт*. [83 × 60/65].

Шемякин Михаил

100–101 (*). Две картины. В списке № 623, 626.

Штеренберг Давид

102 (215). *Лес*. [70/80 × 65].

Щербиновский Дмитрий

103 (230). *Пейзаж, Финляндия*. Начало XX в. Холст, масло. 38 × 64,5.

Экстер Александра

104 (33). *Венеция*. 1916. Холст, масло. 123 × 97.

Юдин Лев

105 (74). *Композиция*.

Юон Константин

106 (77). *Портрет старухи*. Масло. 90 × 71.

ERRATUM

В опубликованном каталоге выставки (см.: Певзнер О. 1-я Русская художественная выставка в Берлине. Реконструкция. Часть I // Искусствознание. 2023. № 2. С. 309) была допущена ошибка.

Вместо:

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

Отправлена в Одессу. Утеряна.

Верно:

80/79. *Композиция № 228/Острия парят* / Бывш. эскиз к *Композиции VIII*. 1920. Холст, масло 136 × 179. Отправлена в Одессу. Утеряна.