

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Дединкин Михаил Олегович

**«ТОВАРИЩЕСТВО ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА»
ФРИДРИХА БРАССА: РЕЦЕПЦИЯ НЕМЕЦКОГО
ЭКСПРЕССИОНИЗМА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ**

Специальность: 5.10.3. — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствознания

Том I

Научный руководитель:
Дудаков-Кашуро Константин Валерьевич,
кандидат культурологии

Москва 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Искусство и социальная борьба: Фридрих Вильгельм Брасс и Илья Ионович Ионов. Художественная жизнь и дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде в 1918–1919 годы	14
1.1. Фридрих Вильгельм Брасс – создатель «Товарищества пролетарского искусства»	14
1.2. Илья Ионов – литература и революция	24
1.3. Идеология и реальность: Первая государственная свободная выставка произведений искусства и дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде в 1918–1919 гг.	32
Глава 2. Деятельность Ф.В. Брасса и история появления коллекции «Товарищества пролетарского искусства» в России	60
2.1. Как было создано «Товарищество пролетарского искусства»	60
2.2. Первая советская делегация в Германии: «Вылазка Коммунистического интернационала на Запад»	66
2.3. Брасс в 1920-м году и позже	74
Глава 3. Дискуссия о пролетарском искусстве в Советской России и Германии в 1920-е гг.	79
3.1. Власть и авангард: дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде – Ленинграде в 1920-е гг.	79
3.2. Коммунисты и дадаисты: проблема пролетарского искусства по-немецки	92
Глава 4. Коллекция «Товарищества пролетарского искусства» и рецепция немецкого экспрессионизма в Советской России	108
4.1. Коллекция «Товарищества пролетарского искусства» в Госиздате	108
4.2. Рецепция немецкого экспрессионизма в России и «Первая всеобщая германская художественная выставка»	123
4.4. Коллекция Брасса в Музее Академии художеств	154
4.5. Эрмитаж. Оттепель	166

Заключение.	194
Примечания	196
Использованная литература	224

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. «Товарищество пролетарского искусства» – забытая художественная организация и новая страница в летописи российско-немецких культурных связей. В коллекции Эрмитажа автором диссертации была выделена группа произведений графики, объединенных наличием печати некоего «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса в Берлине¹. В этот отбор попали лучшие в музее гравюры немецких экспрессионистов, поступившие в разное время. Ни в изданиях, посвященных знакам графических коллекций, ни в справочных изданиях по немецкому экспрессионизму и искусству XX века, ни в каталогах, посвященных немецкому революционному искусству «Товарищество пролетарского искусства» и Брасс не упоминаются.

Благодаря дальнейшим изысканиям в других российских и зарубежных собраниях удалось выявить корпус из 246 оригинальных графических работ с эстампиями «Товарищества пролетарского искусства», а также установить, что произведения с печатью этого «Товарищества» есть только в коллекциях Петрограда/Ленинграда (144 – в ГЭ², 9 – в Научно-исследовательском музее Российской академии художеств и 93 – в Научной библиотеке Академии).

В ходе исследования удалось полностью реконструировать историю этой коллекции и выяснить, что подборка графики немецких художников, принадлежавших «Товариществу», была привезена в Петроград в ноябре 1920 г. председателем правления Госиздата И.И. Ионовым и фактически стала первым собранием современного зарубежного искусства, попавшим в России после революции.

Основатель «Товарищества» Фридрих Вильгельм Брасс (1873–1931) оказался яркой и характерной для эпохи фигурой. Выходец из ремесленной провинциальной среды, он обладал недюжинной энергией. Не став художником, он, тем не менее, смог оценить заложенную в современном искусстве потенцию к изменению мира. Его мечтой было соединение социально-политической деятельности с художественно-эстетическим воздействием искусства на самые широкие слои рабочих масс. Основанное им в 1920 году «Товарищество пролетарского искусства»

сыграло существенную роль в художественной жизни Германии, а прибытие всей коллекции «Товарищества» в Советскую Россию ознаменовало собой первый непосредственный контакт в области изобразительного искусства между двумя странами после революции и длительного перерыва в отношениях с Германией.

Таким образом, в настоящей диссертации «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса представлено как уникальный культурно-исторический феномен, рассматривающийся на широком фоне политических, социокультурных, художественных связей между Германией и Россией послереволюционных лет.

Актуальность исследования обусловлена назревшей необходимостью изучения коллекции графики немецких экспрессионистов в Государственном Эрмитаже и собраниях Академии Художеств, установления истории и обстоятельств появления этой значительной и во многом уникальной группы произведений в России. Интерес к искусству немецкого экспрессионизма в мире прошел несколько последовательных этапов. В последние десятилетия помимо больших мастеров предвоенного десятилетия начала XX века, групп «Мост» и «Синий всадник», особое внимание привлекают художники второго поколения экспрессионистов, развитие творчества которых относится ко времени Веймарской республики. Некоторым из них, как, например, Г. Гросу, К. Феликсмюллеру или М. Каусу, удалось добиться известности, но большое число художников «проклятого поколения», таких как Э. Годал, А. Шмидт-Нишиол, Р. Берлит или Р. Хейниш, остаются малоизвестными, поскольку работы художников-экспрессионистов оказались полностью изъяты из немецких музеев, вследствие идеологического преследования нацистским режимом. Идеологические «чистки», а также военные разрушения привели к тому, что сведения о творчестве многих из них, сохранились крайне скудно. Этими обстоятельствами определяется уникальность сохранившейся в России коллекции и ценность ее изучения.

Степень научной разработанности темы очень скромная, хотя библиография немецкого экспрессионизма весьма обширна. В фокусе внимания исследователей преимущественно оказывается первая фаза экспрессионизма, пришедшаяся на годы, предшествовавшие Первой Мировой войне. Причем,

экспрессионизм рассматривается как стиль, достаточно широко, охватывая самые различные аспекты художественной деятельности, вплоть до архитектуры. В этой традиции заметна определенная тенденция в смене акцентов: если для художественной критики начала 1920-х гг. наиболее существенными представлялись достижения в области изобразительного искусства и литературы, то впоследствии все большее внимание уделяется кино, театру и музыке³. Неизменной оставалась взаимосвязь этого стиля с общественно-политической жизнью Германии эпохи войн и революций. Это особенно существенно для темы «второго поколения экспрессионистов», художников, чья деятельность выпала на годы острого социального кризиса послевоенных лет. Время не давало им возможности избежать участия в политической борьбе и решении важнейших проблем, которые стояли перед обществом в годы радикальных перемен. Большинство публикаций, посвященных немецким мастерам «потерянного поколения», художникам, работавшим в 1918–1933 гг., рассматривает проблему связи искусства и политики как одну из наиболее существенных⁴.

Тема художественных объединений, созданных в Берлине на волне Ноябрьской революции 1918 г. и ожиданий от новых возможностей работы художников с пролетариатом, неоднократно становилась предметом научных исследований, особенно в отношении театров, создававшихся для рабочей аудитории⁵.

Также неоднократно рассматривалась исследователями и проблема взаимодействия русских и немецких художников-экспрессионистов и их перекрестных влияний. Впервые на это явление обратили внимание современники. В частности, вопрос о рецепции экспрессионизма в русской культуре и его связи с искусством авангарда стал предметом внимания уже в 1920-е гг. Однако очень быстро живой интерес историков искусства трансформировался в тенденциозную критику экспрессионизма, как художественного отражения кризиса современного капиталистического общественного устройства⁶. Новая волна серьезных аналитических сопоставлений и исследований стала возможна только полвека спустя в 1980–1990-е гг., когда был подготовлен сборник статей, посвященный

советско-германским связям в области изобразительного искусства под редакцией У. Кухирта, Г. Недошивина и З. Пышновской⁷, а также состоялась знаменательная выставка «Москва – Берлин / Берлин – Москва. 1900–1950», представленная весной 1996 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ее результатом стала не только художественная экспозиция, построенная как параллельный показ истории двух стран, отраженной в живописи, архитектуре, музыке и судьбах тех, кто их создавал, но и академический каталог⁸, статьи которого реконструировали как частные творческие связи, так и выявляли родство происходивших в России и Германии первой половины XX века художественных и политических процессов.

Продолжением исследований и попыткой ответить на вопрос о рецепции немецкого экспрессионизма в России и его влиянии на художников русского авангарда стал сборник статей отечественных и зарубежных искусствоведов под редакцией Г.Ф. Коваленко⁹. Однако и в нем, и в последующих отдельных публикациях деятельность «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса и история появления коллекции произведений «Товарищества» в России остались без внимания. В результате коллекция никогда прежде не описывалась. Не существует и работ, посвященных создателю «Товарищества» Ф.В. Брассу.

Объектом исследования являются произведения, происходящие из «Товарищества пролетарского искусства», хранящиеся, преимущественно, в Государственном Эрмитаже (144 работы), Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств (9 работ) и Научной библиотеке Российской Академии художеств (93 работы), а также отдельные листы, обнаруженные в зарубежных собраниях (Государственной галерее в Штутгарте, Штеделевском институте во Франкфурте-на-Майне, Кунстхалле в Гамбурге, Центре исследований немецкого экспрессионизма Роберта Горе Рифкинда в Лос-Анджелесе).

Среди них работы как мастеров первого, предвоенного поколения экспрессионистов – К. Шмидт-Ротлуфа, О. Мюллера, Э. Хеккеля, так и мастеров, относящихся преимущественно к послевоенным годам – Л. Майднера, Г. Гроса, К. Хольца, А. Шмидт-Нишиола, М. Кауса, Э. Годала и многих других.

Предметом исследования является история «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса в контексте художественной и политической жизни Германии и России 1918–1920-х гг.

Целью диссертации является комплексное **изучение** произведений графики немецких экспрессионистов, происходящих из «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса и реконструкция истории этого художественного объединения.

Из заявленной цели вытекает постановка следующих **задач**:

1. **Восстановить** историю создания и деятельности «Товарищества пролетарского искусства».
2. **Выявить** материалы для воссоздания биографии Фридриха Вильгельма Брасса, организатора «Товарищества».
3. **Реконструировать** историю приобретения коллекции «Товарищества пролетарского искусства» И.И. Ионовым.
4. **Проанализировать** трактовки понятия «пролетарское искусство», формулировавшиеся в ходе публичных дискуссий в Петрограде и Москве в 1918 – нач. 1920-х гг.
5. **Изучить** состав оказавшейся в Петрограде коллекции «Товарищества пролетарского искусства», а затем проследить ее историю в Госиздате и Музее Института пролетарского искусства.
6. **Восстановить** историю коллекции «Товарищества пролетарского искусства» после ликвидации Музея Института пролетарского искусства.
7. **Проанализировать** рецепцию немецкого экспрессионизма в Советской России на материалах периодической печати и истории экспонирования «Первой всеобщей германской художественной выставки».
8. **Оценить** значение коллекции «Товарищества пролетарского искусства» для советских музеев и ее использование в экспозициях.

Основным источником исследования стал графический материал коллекции «Товарищества пролетарского искусства», в настоящее время хранящийся в трех различных собраниях Санкт-Петербурга: Государственном Эрмитаже, Научно-

исследовательском музее Российской Академии Художеств и Научной библиотеки Российской Академии Художеств.

В ходе исследования были изучены аналогичные и связанные с ними работы в музеях Санкт-Петербурга, Москвы, Берлина, Гамбурга, Дюссельдорфа, Франкфурта-на-Майне, Мюнхена, Штутгарта, Бремена, Хагена, Эссена, Карлсруэ, Дрездена, Лейпцига и др.

Так же поиск необходимых исторических документов происходил в архиве Государственного Эрмитажа, Центральном государственном архиве литературы и искусства, Архиве Российской Академии художеств, и архивах Германии – Брюкке-архиве, документальном фонде Музея-архива Баухауса, городских архивах Берлина, Крефельда, Хагена, Дюссельдорфа, архиве Независимой социал-демократической партии Германии.

Первостепенной важности сведения были почерпнуты из периодики 1910–1920-х годов в фондах Российской национальной библиотеки, а также из личных бесед и письменных запросов диссертанта. В частности, большую значимость для работы имели воспоминания об Ионове академика Д.С. Лихачева, записанные в Пушкинском доме 6 февраля 1995 года, и переписка в ходе исследования с Гердом Ниссенем, внуком Фридриха Брасса.

Хронологические рамки диссертации, преимущественно, охватывают 1920–1950-е годы, начиная с момента возникновения «Товарищества пролетарского искусства» в Германии (1920 г.) и включая период перераспределения его коллекции в собраниях России (до конца 1950-х гг.).

Методология исследования определяется целью и задачами диссертации. Историко-культурный анализ, включающий сравнительно-описательный и типологический разбор «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса, позволил определить характер и место этой организации в художественной жизни Берлина послевоенных лет. Анализ архивных и письменных источников помог составить биографию самого Брасса. Кроме того, метод культурно-исторической реконструкции позволил проанализировать развитие дискуссий о «пролетарском искусстве» в России и Германии, определить и сравнить различные точки зрения на

место искусства и художника в социальной революции, рецепцию немецкого экспрессионизма в советской периодике и критике 1920-х гг., в том числе на примере обсуждения экспозиции «Первой всеобщей германской художественной выставки». Формально-стилистический анализ применялся для определения произведений в процессе подготовки каталога. В целом примененную методику можно охарактеризовать как комплексную, ориентированную на широкий круг явлений, связанных с темой диссертации.

Научная новизна работы определяется тем, что впервые была исследована история «Товарищества пролетарского искусства», выявлен круг участвовавших в его работе художников, а также изучена и описана коллекция, приобретенная у Брасса членом делегации Коминтерна И. Ионовым. Впервые составлена биография Фридриха Брасса, описывающая художественную и политическую деятельность этого незаурядного человека. Прослежена судьба коллекции в России от 1920 до конца 1950-х гг. В связи с этим проанализирована рецепция немецкого экспрессионизма в советской печати и художественной критике. Впервые подробно описана дискуссия о немецком экспрессионизме, развернувшаяся в прессе во время показа «Первой всеобщей германской художественной выставки» в Москве, Саратове и Ленинграде в 1924–1925 гг. Составлен научный каталог всех известных в настоящее время работ, происходящих из «Товарищества пролетарского искусства», находящихся в собраниях Санкт-Петербурга.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Товарищество пролетарского искусства», созданное в 1920 г. в Берлине Фридрихом Вильгельмом Брассом, имело целью концентрацию художников коммунистической ориентации и пропаганду их творчества.
2. Одним из важных направлений деятельности «Товарищества» было создание издательства и выпуск печатной художественной продукции и распространение ее в пролетарской среде.
3. Основу коллекции «Товарищества», собранной Ф.В. Брассом с февраля по октябрь 1920 г., составляли графические работы художников-экспрессионистов разных поколений.
4. Коллекцию «Товарищества пролетарского искусства», приобретенную в Берлине у Ф.В. Брасса в октябре 1920 г. делегацией Коминтерна, можно считать первым собранием современного западного искусства, привезенным в Россию после революции.
5. Приобретение коллекции «Товарищества пролетарского искусства» стало следствием публичных дискуссий, проводившихся в Петрограде в 1918 – нач. 1920-х гг. В дискуссиях участвовали представители Отдела ИЗО Наркомпроса, Пролеткульта, профсоюзов, художественных объединений и училищ, а также представители власти, стремившиеся в ходе полемики сформулировать понятие «пролетарского искусства», его принципы и задачи.
6. В 1927 г. коллекция «Товарищества пролетарского искусства» легла в основу экспозиции отдела современной западной графики музея Института пролетарского искусства (б. Академии Художеств). После ликвидации Музея часть работ «Товарищества» была переведена в Государственный Эрмитаж, где произведения художников-экспрессионистов существенно пополнили графическую коллекцию новейших мастеров.
7. Коллекция «Товарищества пролетарского искусства» уникальна, поскольку отражает многообразие художественных направлений, представленных в Берлине в 1920 г. Работы довоенного поколения

экспрессионистов, связанных с группой «Мост», соседствуют с молодыми мастерами второго поколения экспрессионистов, представителями дадаизма и конструктивизма. Многие из произведений относятся к крайне редким, некоторые являются уникалами.

8. Несмотря на крайне негативное отношение официальной советской критики к искусству немецкого экспрессионизма, к 1950-м гг. Эрмитаж собрал значительную коллекцию произведений, относящихся к «Товариществу пролетарского искусства». Первые показы экспрессионистов состоялись в Эрмитаже в годы оттепели, а работы из собрания «Товарищества» участвовали в различных экспозициях 1950-х гг.

Теоретическое и практическое значение диссертации. В диссертации реконструируется художественная деятельность неизвестного ранее исследователям «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса. Благодаря этому впервые вводятся в научный оборот многие сведения и материалы, позволившие восстановить утраченные страницы в истории немецко-российских культурных связей начала XX века, а также в истории формирования музейных коллекций первых советских десятилетий. Не менее значимым стало и исследование художественно-идеологического контекста освоения наследия «Товарищества» в России. В частности, реконструкция этапов и последствий дискуссии о пролетарском искусстве конца 1910-х–начала 1920-х гг., а также анализ рецепции современного немецкого искусства в России, позволившие автору диссертации впервые объяснить причины неприятия экспрессионизма в советской среде.

В составленном научном каталоге, включающем 245 работ 28 художников, исследован и описан ряд уникальных произведений экспрессионистов, не представленных в других собраниях, в том числе в Германии (например, гравюры Л. Майднера, Г.Г. Вольфа, Ф.В. Зейверта, М. Кауса, К. Опфермана, А. Шмидт-Нишиола и др.), и ряд рисунков.

В целом, теоретические выводы и материалы диссертационной работы могут быть использованы для дальнейших исследований в области изучения экспрессионизма и русско-немецких художественных связей. Собранный

фактический материал может быть полезен при составлении учебных программ и лекционных курсов по истории западноевропейского искусства, а также в выставочной деятельности.

Апробация работы. Большая часть известных в настоящее время работ, происходящих из «Товарищества», была показана на выставке в Государственном Эрмитаже и опубликована в сопровождавшем выставку каталоге, подготовленном автором диссертации¹⁰. Кроме того, доклады по теме делались на научных заседаниях Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа, а также на конференциях Эрмитажа (Вопросы Ворпсведе вчера и сегодня: Лирика, Родина, Социализм), Московского государственного университета (Лазаревские чтения), и в Калининградской художественной галерее.

По теме диссертации автором опубликованы три статьи в журналах, входящих в список ВАК, общим объемом 3,3 п. л.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырех глав, каждая из которых содержит по три раздела, Заключение, Примечаний, Списка использованной литературы (180 наименований) и «Каталога работ “Товарищества пролетарского искусства” Фридриха Брасса в собраниях Санкт-Петербурга».

ГЛАВА 1. Искусство и социальная борьба: Фридрих Вильгельм Брасс и Илья Ионович Ионов. Дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде в 1918–1919 годы

1.1. Фридрих Вильгельм Брасс – создатель «Товарищества пролетарского искусства»

Германия – страна, создавшая теорию и практику социал-демократии, марксистскую идеологию классовой борьбы и революции. Нигде проблемы социализма не были теоретически так всесторонне разработаны, как в Германии. Здесь к 1920-м гг. существовала почти семидесятилетняя традиция обсуждения вопросов социализма. В 1918–1919 гг. немецкое общество нашло в себе силы, чтобы не скатиться под «Красное колесо». По отношению к России количество тех, кто в момент ослабления государственной машины охотно подхватил лозунг «Грабь награбленное», разрушая системы гражданского общества, в Германии было несопоставимо меньшим.

Однако острая социальная ситуация во всех промышленно развитых странах обусловила появление пролетарских и «около-пролетарских» обществ, рабочих партий, групп с просветительскими и образовательными задачами. Одной из таких организаций было «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса. О его существовании в первую очередь свидетельствуют эстампы, печатные знаки «Товарищества», оттиски которых существуют на оборотах гравюр и рисунков. Их два: самого «Товарищества» и его издательства. Обе печати шрифтовые, по дизайну самые непритязательные. Зачастую в начале XX века знаки художественных объединений включали в себя какие-либо аллегорические изображения или надписи

исполнялись более оригинальным шрифтом. Художественное оформление призвано было раскрывать смысл, цель, специфику объединения. В данном случае все крайне непритязательно, строго информативно: указаны адрес, где располагалось «Товарищество», и имя руководителя.

Как официально действующая организация «Товарищество пролетарского искусства» в Берлине зарегистрировано не было. Улица Паульштрассе в Берлине проходит к северу от Тиргартена, между Альт-Моабитштрассе и мостом Лютербрюкке через реку Шрее. Дом 6 находился рядом с перекрестком, на который выходит знаменитая тюрьма Моабит. Он не сохранился, сейчас на этом участке стоит постройка послевоенного времени. Адресные книги Берлина за 1920-й и смежные годы в персональном регистре не содержат сведений о Фридрихе Брассе. В подомовом описании города в адресной книге за 1920 год в доме 6 по Паульштрассе зарегистрирована только одна организация: занимавший первый этаж здания бассейн «Адмиральский сад». Жильцами дома, согласно адресной книги, в 1920–1921 годах были: инженер, транспортный агент, книготорговец, зеленщик, ювелир, портной, повар, официант, чиновник, вдова. Брасса среди них нет. В печати «Товарищества» буквы «G.-H.» означают «Gartenhaus». В городской среде это, скорее всего, отдельно стоящее надворное строение, задний корпус, флигель, где, видимо, и располагалось «Товарищество». Надо полагать, там не было выставочного помещения.

Среди находящихся в Эрмитаже работ из «Товарищества пролетарского искусства» есть портрет Фридриха Брасса работы Людвиг Майднера (кат. 115) с подписью «Брасс – коммунист». На нем изображен пожилой мужчина с окладистой бородой. Такой облик характерен скорее для ветерана социалистической партии (ее история в Германии насчитывала уже более полувека) и не вполне ассоциируется со значительно более молодой по своему составу в те годы Коммунистической партией.

Фридрих Брасс не художник. Никаких его произведений не существует, нет его имени и в соответствующих справочных изданиях.

В городском архиве Берлина сведений о Брассе не нашлось. Помогли собрания документов берлинской Академии художеств, Немецкого веркбунда¹¹ и архив СДПГ, хранящийся в настоящее время в Международном институте социальной истории в Амстердаме. Они, в свою очередь, привели в архивы немецких городов Крефельд и Хаген. Кроме того, произведения, приобретенные у Брасса, нашлись в собраниях Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне и Государственной галереи в Штутгарте. Все это позволило составить некоторое представление о создателе интересующего нас общества.

Фридрих Вильгельм Брасс родился 20 февраля 1873 года в городе Крефельд (в Прирейнской провинции Пруссии) в семье ткача Генриха Брасса (1828–1892)¹². В конце XIX века Крефельд, расположенный на западном берегу Рейна поблизости от Дюссельдорфа, был интенсивно развивающимся индустриальным центром с населением, превышавшим восемьдесят тысяч человек. В городе и его округе в 1880-х годах работало до ста пятидесяти текстильных фабрик, выпускавших самую разнообразную продукцию. Это был крупнейший в Германии центр по производству шелка. Помимо этого, в Крефельде существовала развитая керамическая промышленность. Такие производства нуждались в художественно образованных работниках. В 1870-е годы в городе открылась Художественно-промышленная школа, а вскоре появился и Музей кайзера Вильгельма. Однако происходивший из социальных низов Брасс вряд ли мог получить большее, нежели обязательное в те годы в Германии общее начальное образование. В списках учеников местной Художественно-промышленной школы его имени нет. Внук Фридриха Брасса сообщил нам, что его дед в юности в 1887–1890 годах в Крефельде получил специальность столяра-мебельщика¹³.

В Городском архиве Крефельда сохранилась персональная учетная карточка Фридриха Вильгельма Брасса¹⁴ и записи о нем в книге регистрации жителей¹⁵. Он прусский подданный. В графе о религиозном исповедании записано – атеист. По профессии – художественный ремесленник. Упомянуто, что в 1896 году он жил в Нюрнберге, а в 1899 году – в Дрездене. Видимо, это были годы учебы ремеслу и странствий. В карточке зафиксированы крефельдские адреса Брасса в период с 1893

по 1919 год. Указано, что его женой была Элиза, урожденная Херкендель. В 1903 и 1904 годах у них родились дочери Виргиния и Шарлотта. В плохо сохранившейся верхней части формуляра есть пометка, что 7 августа 1899 года Брасс административно выслан полицией из Баварии по политическим мотивам.

Важным для знакомства с личностью и кругом интересов Брасса документом является письмо, написанное им 5 ноября 1903 года депутату Рейхстага от СДПГ Георгу фон Фольмару (1850–1922)¹⁶. Оно хранится в фонде СДПГ в архиве Международного института социальной истории в Амстердаме¹⁷. В этом пространным письме Брасс представляется как торговец произведениями прикладного искусства, практикующий экономист и технолог. Он предлагает себя в качестве издателя литературно-художественного справочника для членов Социал-демократической партии, к которой он принадлежал. Такое издание, утверждает Брасс, является востребованным и могло бы распространяться через партийные книжные магазины. В справочник должны войти лучшие произведения старого и нового изобразительного искусства, репродуцированные в гравюре или литографии и снабженные подобающими комментариями. Кроме того, по мнению Брасса, следовало бы издавать портреты партийных лидеров, выдающихся спортсменов, изображения технических достижений. Себя он рекомендует как человека, заинтересованного решить проблему художественного обустройства жилья рабочих, в чем видит средство к духовному самоутверждению пролетариата. Для этого необходимо устройство кооперативных мастерских, где изготавливали бы для рабочих художественную мебель и предметы потребления, демонстрировать которые необходимо на постоянной выставке, совмещенной с книжным магазином и лавкой предметов художественного ремесла. И Брасс, в меру своего разумения и имеющегося опыта работы, чувствует себя в силах осуществить это начинание.

Не известно, каков был ответ депутата, но тогда, в 1903 году, из этого почина ничего не вышло. Однако для нас письмо обладает особой ценностью. Во-первых, это достоверный образец почерка Брасса (той же рукой сделаны надписи на гравюрах и рисунках из Эрмитажа). Во-вторых, перед нами – развернутое

изложение программы действий, которой Брасс в той или иной степени будет придерживаться в течение всей своей жизни: он стремится создать и возглавить коммерческую организацию, кооператив или товарищество, служащее просвещению и духовному развитию рабочего класса. Предприятие задумывалось с достаточно широким спектром деятельности, но в любом случае предполагалось включение в его сферу изобразительного искусства и художественных ремесел, особенно – разнообразных произведений печатной графики. С них, собственно, это размышление в письме и начинается, тогда как о литературной части предлагаемого справочника не сказано ни слова. Брасс, напомним, рекомендует себя как опытного специалиста, торговца произведениями искусства, знакомого с вопросами экономики и полиграфической технологии. Видимо, подразумевается в первую очередь технология печатного, издательского процесса.

Некоторые подробности добавляют адресные книги Крефельда начала XX века. Они издавались регулярно, ежегодно или через год, и точно отражали официальное положение каждого жителя города. Брассы – большая крефельдская семья, в адресных книгах города их фигурирует множество. Фридрих Вильгельм Брасс впервые упомянут в справочнике 1901–1902 годов, живущим с матерью, вдовой Генриха Брасса. По специальности он назван коммивояжером. В следующие годы в адресных книгах Брасс не упоминается, хотя, судя по персональной учетной карточке, он по-прежнему живет в Крефельде, женится, обзаводится детьми.

В адресной книге Крефельда за 1905–1906 годы Брасс числится хозяином Художественного салона¹⁸. Здесь же размещена реклама, подробно описывающая деятельность заведения Брасса, торгующего живописью, гравюрами, репродукциями «лучших произведений старого и нового искусства», рамами, гипсовыми скульптурными отливками, керамикой, мебелью, ювелирными изделиями, а также книгами и журналами по искусству и его истории, художественной промышленности и педагогике. В адресной книге Крефельда за 1907–1908 годы Художественный салон Брасса упомянут уже по другому адресу – Рейнштрассе, 99, с филиалом на Вествалл, 73, где числится проживающим и сам Брасс. Но тот же справочник в перечне торговых фирм не упоминает предприятие

Фридриха Брасса, а на Рейнштрассе, 99 значится книгопечатня и литографское заведение М. Бушера. По адресу Вествалл, 73 в книге указан принадлежащий Ф. Брассу книжный магазин.

Итак, можно отметить существование связи между типографией и литографской мастерской Бушера (кстати, старейшим в городе заведением подобного рода, работающим с 1839 года) и Фридрихом Брассом. На одном из рисунков из собрания «Товарищества», портрете Либкнехта работы Арнольда Шмидт-Нишиола (кат. 179), сохранилась надпись рукой Брасса: инструкция по переводу рисунка на литографский камень для печати. Текст написан человеком, профессионально разбирающимся в производственной стороне дела. Собрание «Товарищества» показывает, что Брасс профессионально подбирал разные сорта бумаги, пригодные для печати литографий. Он сумел на самом высоком техническом уровне организовать издание серии литографий Эриха Годала «Революция». Оно выполнено с соблюдением всех обычных в то время для роскошного гравюрного издания правил: соответствующий титульный лист, ограниченный тираж, варианты оттисков на разной бумаге, эксклюзивный экземпляр, раскрашенный художником. Может быть, именно в крефельдской типографии и литографском заведении Бушера Фридрих Брасс познакомился с процессом художественной печати.

Видимо, «пролеткультовская» программа Брасса в провинциальном Крефельде оказалась несостоятельной. Далее в адресных книгах города имя Фридриха Вильгельма Брасса не появляется, хотя персональная учетная карточка сообщает о его жительстве в городе до 1919 года. В это время терпят крах, видимо, не только торговые начинания Брасса, но и его семейная жизнь. В 1908 году он, не получив развода, вынужден был уехать с новой семьей в Швейцарию, где поселился у родственников супруги на юге страны в городе Асконе. Там родились в 1909 году сын, а в 1911 году – дочь (вторая дочь в этом браке родилась уже в Германии в 1914 году). Вернулся он оттуда незадолго до Первой мировой войны, поселившись в Хеллерау, пригороде Дрездена. В те годы это был один из крупнейших центров современного дизайна. В 1909 году мебельный фабрикант Карл Шмидт (1873–1948) основал «Немецкие мастерские Хелерау». Здесь реализовывались мечты Брасса о

массовом производстве мебели и убранства для интерьеров, по проектам передовых архитекторов и дизайнеров. С Шмидтом сотрудничали крупнейшие мастера своего времени – Чарльз Макинтош, Макей Бейли Скотт, Рихард Римершмидт. Они готовили проекты разборной мебели из стандартизированных деталей, предназначенных для потребителей с невысокими доходами. Проводились конкурсы с названиями «Современный немецкий дом», «Дешевая квартира». Эта продукция была ориентирована на рабочий класс. Для занятых на предприятии рабочих был построен городок, где застройка производилась одновременно с озеленением территории и созданием того, что сейчас мы называем социальной инфраструктурой. На фабрике реализовывались многие принципы, подготовленные социал-демократической теорией (масштабная социальная поддержка, участие в прибыли и др.).

С началом войны Фридрих Брасс, которому исполнился сорок один год, был мобилизован. Он воевал на Восточном фронте, и в 1915 году попал в плен. Сохранилась его открытка, посланная семье в январе 1917 году из Саратова.

В России в годы войны находилось до двух с половиной миллионов военнопленных из Германии и Австро-Венгрии. С началом Февральской революции среди них началась активная агитация. Для большевиков-интернационалистов, ставивших важнейшей целью перерастание буржуазной революции в мировую пролетарскую, пропаганда среди военнопленных имела особое значение, и здесь они определенно лидировали¹⁹.

В Саратове Брасс пережил эйфорию первых революционных дней. Очевидно, увиденное произвело на немецкого социалиста огромное впечатление, поскольку, вернувшись в Германию, он причислил себя к первым немецким коммунистам.

Массовая репатриация военнопленных из России началась вскоре после Брестского мира. В семейном архиве сохранилась открытка, посланная Брассом жене из Вильнюса в апреле 1919 года.

В Берлине Фридрих Брасс появился в начале 1920 года. Ему 47 лет. В петербургских собраниях есть три портрета этого человека: работы Людвиг Майднера (ГЭ, Инв. № ОГ-353065), Рюдигера Берлита (ГЭ, Инв. № ОР-41344) и

Арнольда Шмидт-Нишиола (НИМ РАХ, инв. № Р-10873). А попасть в число персонажей Людвига Майднера, портретиста леволиберального Берлина, рисовавшего Брасса дважды (в 1920 и 1922 годах), это много значит. Думается, Брасс со своей патриархальной внешностью, энергичной грубоватой речью человека из низов и убеждениями коммуниста выделялся в кругах революционной берлинской богемы 1920-х годов.

Название созданной им организации типично для первых десятилетий прошлого века, когда крайне важной оказывалась определенно и однозначно выраженная социальная позиция. Так, первая художественная организация революционной Германии называлась «Рабочий совет по искусству». Тогда, в 1918 году, после отречения кайзера, в Германии, как и в России, образовалось двоевластие. С одной стороны, существовало либеральное Временное правительство народных уполномоченных, с другой – стихийно организовавшаяся система Советов рабочих и солдатских депутатов, которая многим представителям революционно настроенной интеллигенции казалась высшим проявлением народной демократии. Когда образовывался «Рабочий совет по искусству», призванный сплотить прогрессивно настроенных художественных деятелей, само название говорило о направленности общества: о симпатии к рабочим, ведущей силе революции, и к Советам, наиболее радикальной форме народного правления. «Рабочий совет по искусству» не сыграл сколь-нибудь заметной роли в истории, а развитие политической ситуации вскоре заставило большинство участников организации переоценить и Советы, но это – яркий пример использования знакового языка в революционной ситуации.

После январских и мартовских боев 1919 года в Берлине появились художественные организации, связанные с революционными партиями более непосредственно и делающие ставку на обращение уже не только ко всему обществу, но и прямо к пролетариату. В марте 1919 года появилось «Товарищество социалистических художников»²⁰. Его старостами стали Адольф Бене и архитектор Бруно Таут, в числе участников – художники Кете Кольвиц, Генрих Фогелер, Ганс Балушек, Карл Хольц, Ефим Голыщев. Все они состояли членами каких-либо

социалистических партий, это являлось обязательным условием участия в группе. Цель «Товарищества» – «социализировать художественный рынок». Коммерческой деятельностью здесь руководил Франц Наттерот. Группа просуществовала недолго. Внутренние противоречия привели к отказу Наттерота от руководства²¹.

В сентябре 1919 года в Берлине образовался театральный «Союз за пролетарскую культуру»²². Его создателями был тот же Франц Наттерот, поэты и драматурги Людвиг Рубинер, Иоганнес Бехер, Франц Юнг. В числе участников – художники и архитекторы Генрих Цилле, Ганс Балусшек, Бруно Таут, Генрих Фогелер и Адольф Бене. Союз существовал вначале совместно с экспрессионистическим Театром настроения «Трибуна», где тогда проводились и знаменитые утренники дадаистов (позже переименован в Пролетарский театр «Союза за пролетарскую культуру»²³). Его целью было привлечение рабочего зрителя. Места представлений выбирались в рабочих кварталах.²⁴ Эта труппа была непосредственной предшественницей созданного чуть позже Пролетарского театра режиссера-коммуниста Эрвина Пискатора (1920–1921).

Выбор названия для организации Брасса, возникшей в Берлине, видимо, в начале 1920 года, представляется вполне естественным. Как в России, так и в Германии никто не мог определенно сказать, что такое пролетарское искусство, но никто из участников революционного движения поначалу не сомневался в неизбежности его появления, его крайней революционности и прогрессивности. В сочетании со словами «пролетарское искусство» слово «Genossenschaft» (которое можно переводить на русский как «кооператив», «артель», «товарищество, товарищеское объединение») однозначно следует передавать в данном случае как «товарищество», поскольку «Genosse» – это «товарищ», и не просто «товарищ», а коммунист. Именно у коммунистов это слово являлось своего рода партийным приветствием. Коммунист Брасс для пролетарского искусства основывал именно «Товарищество». Предполагало ли оно какую-то совместную деятельность художников или все было предоставлено инициативе Фридриха Брасса? Надо думать, что словесно Брассом что-то декларировалось, как-то с отдельными художниками обсуждалось и, возможно, его начинание даже воспринималось как

нечто реалистичное. Брассу верили, от «пролетарского искусства», от революции чего-то ждали, этому политическому направлению сочувствовали. Скорее всего, на первых порах у Брасса были какие-то деньги, достаточные для сбора работ и их предполагавшегося, судя по письму Г. Гросу (см. ниже, с. 61), представления на Лейпцигской ярмарке. Наконец, Брассу удалось напечатать серию Э. Годала «Революция» и, видимо, портреты Либкнехта работы А. Шмидт-Нихиола. Но это было, как оказалось, столь же эфемерное образование на берлинской художественной арене, как и те, что упоминались выше. Все они ярко отражали поиски нового, социально активного, политически ангажированного искусства, что характерно для того нервного и бурного времени.

У «Товарищества» Брасса, надо думать, не было какой-либо особой сплоченности, основанной на определенном идеологическом фундаменте. Можно предположить, что художники даже никогда и не собирались вместе, поскольку подобная встреча где-либо и как-либо оказалась бы отмеченной и, скорее всего, сопровождалась бы, как это было принято, либо выставкой, либо акцией или печатным заявлением, подобающим случаю при создании художественного общества «с политическим уклоном». А это, хоть как-либо промелькнув в печати, переписке, воспоминаниях и т. д. никак не прошло бы мимо внимания историков. Таким образом, вероятнее всего «Товарищество» Брасса достаточно условно можно назвать сообществом единомышленников. Брасс лишь попытался использовать левую политическую ориентацию ряда художников, связанных как друг с другом, так, вероятно, и с ним самим личными отношениями.

1.2. Илья Ионов – литература и революция

Столь же важным для нашей истории персонажем и столь же типичным для большевистского времени в России был товарищ Ионов. Ныне прочно забытый, он почти десять лет после революции являлся в Петрограде весьма могущественной персоной. От его решений и взглядов зависели судьбы писателей, издателей, художников. Ионов управлял издательской деятельностью и полиграфической промышленностью огромного региона. Создатель первого Госиздата, петроградского, он являлся влиятельным сановником в городе и на всем Северо-Западе России, называвшемся в первые послереволюционные годы Союзом коммун Северной области. Его вознесение из «революционных низов» на один из самых важных в городе административных постов в точности соответствовало словам из партийного гимна: «Кто был ничем, тот станет всем».

Илья Ионович Ионов (Бернштейн, 1(13) августа 1887–1942) был профессиональным революционером и поэтом²⁵. Он происходил из бедной и многодетной семьи одесского торгового маклера. Под влиянием старшего брата Александра, революционера, сосланного в Иркутск в 1903 году, Илья рано пристрастился к чтению политической литературы и включился в революционную деятельность.

В 1899 году, на тринадцатом году жизни, он поступил учеником наборщика в типографию. В 1902–1903 годах учился в Одесском художественном училище на архитектурном отделении, но не окончил курс за отсутствием средств. С 1903 года Ионов давал частные уроки и работал чертежником, хотя только на следующий год сдал экстерном экзамен за четырехлетний курс гимназии. На этом его образование закончилось.

С 1902 года Ионов находился под наблюдением Охранного отделения полиции за распространение нелегальной литературы. В мае 1903 года он арестован,

но вскоре освобожден как «действовавший без разума». С 1904 года – член РСДРП. В 1905–1906 годах неоднократно арестовывался. С 1905 года Ионов публиковал под псевдонимом «Звонарь» стихи революционной тематики в партийной и, позже, ссыльной литературе. В сентябре 1906 года был сослан Одесским военно-окружным судом на поселение в село Тара Тобольской губернии, но вскоре бежал. В начале 1907 года он поселился в Петербурге, где в июне был арестован и помещен в одиночное заключение. Там Ионов совершил попытку самоубийства. В ноябре 1908 года по обвинению в принадлежности к военно-боевой организации Петербургского комитета РСДРП он был осужден на восемь лет каторжных работ, которые отбывал в тюрьмах Шлиссельбурга, Пскова, Орла и в Бутырской тюрьме в Москве. В 1913 году сослан на поселение в Нарым, а позже в село Тутура Иркутской губернии, где пробыл до Февральской революции 1917 года. Тюремные и ссылки наложили негативный отпечаток на его личность: «Он стал вспыльчивым, резким, прямолинейным до нетерпимости и грубым»²⁶.

Летом 1917 года Ионов вернулся в Петроград, где его избрали в Петросовет, и опубликовал первый сборник стихов – «Алое поле»²⁷. Вскоре после Октябрьской революции, в феврале 1918 года, он был назначен председателем правления Государственного издательства при Петроградском Совете. Эту должность он занимал более восьми лет, до мая 1926 года. Очевидно, помимо профессионального знакомства с издательско-типографской деятельностью и причастности к литературе свою роль в этом назначении сыграло то, что всеильный диктатор Петрограда Г.Е. Зиновьев²⁸ являлся мужем сестры Иопова, Златы Ионовны Лилиной²⁹. Брат и сестра, видимо, были близки по убеждениям. На дискуссиях по вопросам искусства они выступали вместе, выражая взгляды городского партийного руководства. Госиздат, отвечавший за одно из наиболее важных для большевиков направлений пропагандистской работы, и в Москве контролировался кланом Зиновьева: там управляющим делами в 1920-е годы служил Самуил Гладышев³⁰, муж сестры Зиновьева – Лии Ароновны Радомысльской.

Ионов оказался деятельным и энергичным организатором³¹. В короткий срок он создал мощное и жизнеспособное издательство. Деятельность Госиздата в первые

годы после революции была чрезвычайно разноплановой: это работа официального издательства, обслуживавшего новую власть, контроль над частными издательствами, управление полиграфической промышленностью. В распоряжении Госиздата были бумажные запасы всего Союза коммун Северной области, распространение печатных изданий и даже (какое-то время) цензура. Петроградское государственное издательство помимо выпуска политических агитационных и пропагандистских материалов публиковало научную и художественную литературу самого широкого круга³². Особое внимание Ионов уделял жесткому контролю за введением новой орфографии.

В 1918–1919 годах Госиздат находился в Смольном, а затем эта организация с неслыханным прежде размахом деятельности разместилась в огромном доме номер 28 на Невском проспекте, ранее принадлежавшем компании «Зингер». Тогда же на первом этаже расположился крупнейший в городе книжный магазин, и с тех пор он называется Домом книги. Спустя пять лет здесь работало триста сотрудников, а в петроградских типографиях Госиздата трудилось свыше тысячи ста рабочих³³. Они выпустили за это время более двух тысяч наименований книг. Полиграфическая промышленность города не испытала катастрофических последствий разрухи и сохранила работоспособность и квалифицированные кадры, что было едва ли не уникальным случаем в годы Гражданской войны. Постепенно в Госиздате сложилась система специализированных редакций, которые, став со временем самостоятельными издательствами, прожили в этом здании весь период существования Советской власти, и некоторые находились там вплоть до реконструкции Дома, имевшей место несколько лет назад. К работе в Госиздате в начале 1920-х годов привлекались Б.Р. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Б.Л. Модзалевский, Ю.Н. Тынянов, К.А. Федин, С.Я. Маршак и многие другие. В декабре 1919 года при издательстве открылся самый большой не только в городе, но и в стране книжный магазин. Для сотрудников работали богатейшая ведомственная библиотека³⁴, занимавшая почти целый этаж здания, и клуб «Книга, серп и молот» (открыт Ионовым в 1920 году).

В Госиздате выходили издания с иллюстрациями лучших петроградских художников, например, произведения А.С. Пушкина, оформленные А.Н. Бенуа («Капитанская дочка»), Б.М. Кустодиевым («Дубровский»), М.В. Добужинским («Барышня-крестьянка»), В.М. Конашевичем («Граф Нулин»), В.В. Лебедевым («Домик в Коломне»), Д.И. Митрохиным («Братья разбойники» и «Кавказский пленник»). С издательством сотрудничали такие графики, как Е.Д. Замирайло, С.В. Чехонин, Е.Д. Белуха, Н.Н. Куприянов, А.Н. Лео. Особое внимание уделялось культуре книжного оформления, художественному шрифту, обложке³⁵. Графическое убранство собственных поэтических сборников Ионов доверял Конашевичу. Художественный отдел возглавлял Э.Ф. Голлербах – известный историк искусства и критик, оказывавший значительное влияние на политику издательства. Его перу принадлежат опубликованные в Госиздате монография о рисунках Добужинского и «История гравюры и литографии в России». С 1925 года художественный отдел Госиздата возглавлял Ф.Ф. Нотгафт, а детский – В.В.Лебедев. Оформление и печать изданий петроградского Госиздата начала 1920-х годов выполнялись на максимально возможном в условиях тех лет уровне. Не случайно на первых после Гражданской войны международных выставках книги, в которых принимал участие СССР, – в Лейпциге и во Флоренции в 1922 году – советскую экспозицию готовил и представлял именно Ионов³⁶.

В 1919 году все региональные государственные издательства (Госиздаты) страны, существовавшие при местных советах (всего около шестидесяти), были объединены центральным аппаратом при Наркомпросе в Москве, а Ионов продолжал действовать вполне автономно, что приводило к многочисленным конфликтам со столичной администрацией. Его обвиняли в сепаратизме и, кроме того, в излишнем увлечении изданием научно-художественной литературы в ущерб политической. В 1922 году ситуация была урегулирована формальным слиянием московского и петроградского Госиздатов, но Ионов оставался до падения своего покровителя, Зиновьева, неуязвимым для критики и преуспевал.

Общественная деятельность Ионова, помимо того, что он на протяжении многих лет оставался депутатом Петросовета от Петроградского района, была достаточно

многообразна. В 1924–1926 годах Ионов был старостой Ленинградского отделения Общества бывших политкаторжан и ссыльных поселенцев³⁷. Кроме того, он в 1920 году возобновил деятельность Общества ревнителей русских художественных изданий, в правление которого тогда входили В.Я. Адарюков, В.И. Анисимов, М.В. Добужинский, Г.И. Ромм. В 1923 году Ионов выступил одним из учредителей Петроградского общества библиофилов³⁸. Вместе с Лилиной он входил в совет Музея революции, председателем которого был Зиновьев.

К вопросам литературы и искусства Ионов относился отнюдь не безразлично. Отец академика Д.С. Лихачева, Сергей Михайлович, работал инженером на крупнейшей в городе Первой государственной типографии («Печатный двор»), входившей в состав Госиздата. Дмитрий Сергеевич, передавая отзывы своего отца и людей, знавших Ионова, назвал последнего «образцом невежества и образцом любви к книге». Ученый вспоминал: «Ионов знал производство, машины, часто бывал в типографиях. Его любили и уважали рабочие. Но он был глубокий психопат – мог по-детски устроить истерику, если что-то не получалось»³⁹.

Ионов был библиофилом, собрал большую собственную библиотеку. Он пополнял ее редкими изданиями из громадных складов Книжного фонда в Апраксином дворе, прибегал к помощи А.М. Ремизова как знатока богатейшего книжного рынка послереволюционного Петрограда. В ремизовской Обезвельволпале Ионов назван «Красным кавалером с серпом и молотом. Он же – Иона Киточревный». В собрании красного издателя были как уникалы, старинные эльзевировы, альдины, так и запрещенные эмигрантские издания. Он привозил книги из-за границы, с книжных ярмарок, что тогда мало кто мог себе позволить. У него было много литературы по искусству, в том числе современному (например, альманах «Синий всадник»), гравюры. Были дворянские альбомы пушкинской поры. Среди прочего в библиотеке находилась посмертная маска Александра Блока работы М.Г. Манизера. Академик Лихачев в юности хорошо знал эту библиотеку: Ионов, отправленный в 1926 году в почетную ссылку торгпредом в США, оставил ее на попечение отца ученого. В просторной казенной квартире Лихачевых, находившейся при типографии, библиотека занимала отдельную комнату. Позже

Дмитрий Сергеевич вспоминал: «Несколько лет пребывания великолепной библиотеки в нашей квартире не прошли для меня даром. Я рылся и рылся в ней, читал, смотрел, любовался изданиями и рукописями, гравюрами и фотографиями с памятников искусства. Мне не хватало образования, – иначе я бы еще больше смог получить для себя от этой необыкновенной библиотеки. На многое я просто не обратил внимания»⁴⁰. Однажды начинающий филолог разыскал в одном из альбомов автограф, сильно напомиравший пушкинский, и рассказывал о своей находке направо и налево. Видимо, весть об этом как-то дошла до Ионова. Вскоре в квартиру пришли чекисты и, сложив всю библиотеку в огромный авиационный брезент, запечатали его прямо под потолком. В таком виде книжное собрание пролежало до возвращения владельца из США и было в полной сохранности перевезено в Москву. К сожалению, там следы библиотеки теряются.

В начале 1920-х годов Ионов активно печатал статьи и стихи в «Петроградской правде» и «Жизни искусства». Лирика его тяжеловесна и патетична. «Стихи Ионова насыщены здоровым, твердым революционным вдохновением. В его пафосе нет озлобления, грубой заносчивости или нетерпимости. Упорство твердой, решительной воли пульсирует в ямбическом течении его речи, ясной, простой и уверенной... Если говорить о влияниях, то, пожалуй, в смысле формы на Ионина оказали воздействие символисты», – писал рецензент о наиболее известном сборнике стихов Ионина «Колос»⁴¹. Но и в такой похвале констатируется вторичность звучания стихов «пролетарского поэта», тяготевшего к высокопарной риторике с неожиданными библейскими метафорами⁴². В целом «...для поэзии Ионина характерен космический символизм, гиперболизм как мера образных восприятий и поэтического воплощения действительности»⁴³. Среди современных поэтов Ионов преклонялся перед Блоком и Есениным. Впрочем, в историю русской литературы он вошел, прежде всего, как проводник политики советских властей в области культуры и книгоиздательства.

«В те времена, то есть в начале 20-х годов, на „уделе“ Госиздата сидел Ионов, сидел как в Путивле, во времена князя Игоря. Называли его „сам“. Его вкусы были непререкаемы, распоряжения неоспоримы. <...> Он был вечно как бы

наэлектризован, взвинчен от упоения собственным величием, полнотой власти. Ну, разумеется, и отношение к людям было „путивльским“ или „замоскворецким“. Для старых петербуржцев... все это казалось „распоясавшимся хамством“»⁴⁴.

В дневнике Блока за 6 января 1919 года запись: «Вчера утром звонок: – Здравсте. Говорит Ионов. Комиссар такой-то. Я хотел предложить перенести печатанье ваших книг в типографию, какую я укажу. Предлагаю издать „Двенадцать“ в Петроградском совдепе»⁴⁵. Запись сохранила врезавшееся в память Блока звучание голоса Ионова, его малокультурный говор и бестактную начальственную распорядительность. Предлагая крайне нуждавшемуся Блоку издание его произведений тиражом пятьдесят тысяч экземпляров, Ионов сулил поэту избавление от множества невзгод голодного и тяжелого времени. Но Блок не мог принять сотрудничество с большевистским Госиздатом, который всемерно утеснял частные издательства и стремился монополизировать все книгоиздание. При этом Ионов был влюблен в поэзию Блока и всеми способами стремился «заполучить» его в Госиздат. Поскольку поэт предоставил право публиковать свои произведения издательству «Алконост», препятствия ставились и последнему⁴⁶. Блок категорически восставал против ущемления права печати и слова. Следующие его слова из заметки об издательстве «Алконост» (февраль 1921 года) в первую очередь были обращены, как представляется, к Ионову: «Закрытие всех частных издательств и объединение издательского дела в государственном было бы новым шагом к опрovinциализованию жизни, к уничтожению остатков культуры. <...> Новый опыт с издательствами долженствует, очевидно, сделать все человеческие мысли и мечты нищими, подстриженными, похожими одна на другую, чтобы затем объединить их одной газетной передовицей, превратить лебедей в единую курицу:

Своя провинция, посмотришь вечерком –

Он чувствует себя здесь маленьким царьком...»⁴⁷.

Блок обострял конфликт с Ионовым и категорически отвергал сотрудничество, но закончилось это, впрочем, полным покаянием красного издателя в апреле 1921 года. Ионов даже помог поэту избавиться от жилищного уплотнения, когда к тому в квартиру пытались вселить матроса с подругой⁴⁸. Однако Ионов, с его объятиями

и притязаниями, в числе других деятелей новой эпохи толкал Блока к гибели⁴⁹. «Ионов, заведующий Гос. изд., завез Блоку в ночь похорон огромный куст роз с трогательной надписью. Он был очень задет смертью Блока. Одно время в издательских делах по поводу „Алконоста“ он его притеснял. Ионов ужасно любил поэзию Блока; но он шалый: одно время он систематически теснил произведения Блока...», – вспоминал Андрей Белый⁵⁰.

Столь же печальную известность Ионов заслужил и борьбой против созданного Горьким издательства «Всемирная литература»⁵¹. В основе конфликта лежали конкуренция и ведомственная ревность к успешному противнику. Госиздат сам стремился осуществить амбициозные планы по массовой публикации наиболее значительных литературных памятников человечества в новых образцовых переводах, снабженных научно-популярными вступительными статьями и комментариями. Ионов использовал для удушения конкурента все свое административное влияние⁵². Несмотря на многочисленные обращения литераторов и ученых в самые высшие органы республики, в 1924 году Ионов добился закрытия «Всемирной литературы», «экспроприации» редакционного портфеля и перехода в Госиздат части сотрудников. Конфликт с Горьким дорого стоил репутации Ионova и позже, когда власти особенно ласкали «великого пролетарского писателя» и добивались его возвращения на родину, привел к полной отставке Ионova от издательских дел⁵³.

Ионов считал себя компетентным не только в вопросах книгоиздательства и литературы. Его притязания были много шире. Простирались они и на изобразительное искусство в самом широком смысле. Наиболее очевидно это проявилось в 1918–1919 годах во время подготовки и проведения Первой государственной свободной выставки произведений искусства и развернувшейся в те месяцы дискуссии о пролетарском искусстве. Пожалуй, лишь в новом советском государстве эти, казалось бы, сугубо теоретические вопросы могли стать столь болезненно важными и актуальными. В конце 1918 года в Петрограде для многих это были действительно вопросы жизни и смерти.

1.3. Идеология и реальность: Первая государственная свободная выставка произведений искусства и дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде в 1918–1919 гг.

Октябрьская революция самым радикальным образом перевернула не только социальный, политический и экономический мир страны. Столь же ощутимы были и последствия в мире искусства. Художественный рынок фактически перестал существовать. Множество живописцев, скульпторов, графиков, архитекторов лишились заработка. Когда иллюзии относительно эфемерности новой власти развеялись, оказалось, что единственным реальным работодателем для художника теперь является государство. В октябре 1918 года выставочное дело в РСФСР «в целях освобождения художников от эксплуататоров» было национализировано.

«Как и всякая власть, большевики стремились привлечь к сотрудничеству деятелей искусств, украсить свое правление талантами»⁵⁴. Первыми предложить свои услуги власти поспешили не избалованные общественным и официальным признанием «левые». Хотя прежде они никак себя в деле борьбы за угнетенные классы не проявили, придя к пустовавшим административным должностям первыми, они с упоением и старательностью неопитов стремились зарекомендовать себя в качестве единственных правоверных борцов за дело рабочего класса. Как и в других областях новой администрации, рабочих среди них не было. Пока либеральный Союз деятелей искусства вел дебаты о передаче общественности дел, связанных с управлением различными отраслями искусства, коммунисты в январе 1918 года организовали отделы изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса. В Петрограде отдел ИЗО, расположившийся во Дворце искусств⁵⁵, бывшем Зимнем, возглавил художник Д.П. Штеренберг⁵⁶. Наиболее деятельными сотрудниками коллегии петроградского отдела ИЗО в первые годы после революции были О.М. Брик, Н.Н. Пунин, Н.И. Альтман, А.Е. Карев и Г.С. Ятманов. Функции отдела изначально были поистине безграничными: он

определял политику в отношении художественной пропаганды и оформления праздников, а также – образования, музейного дела и охраны памятников, производил закупки для Единого государственного художественного фонда и т. д. Вокруг отдела сплотилась группа художников – участников левых радикальных художественных группировок, которых в России называли общим именем «футуристы»⁵⁷. В воспоминаниях об этих днях левые художественные деятели как основную свою заслугу перед новой властью будут указывать, что именно они первыми «протянули руку» большевикам, оказавшимся в культурной изоляции. Главные усилия руководителей петроградского отдела ИЗО были направлены на установление контроля над музеями и учебными заведениями. Спустя десять лет А.В.Луначарский отмечал случайность этого «союза поневоле» с левыми художниками. Он писал, что «хотя пролетарская революция в течение довольно продолжительного времени готовилась в недрах старой России, но к культурному своему выражению, в особенности в форме искусства, она, тем не менее, совершенно не была подготовлена»⁵⁸.

Н.Н. Пунин⁵⁹ в апреле 1918 года в статье «Искусство и пролетариат» так мотивировал претензии левого искусства на исключительное положение в новом государстве: «Столь в наше время распространенное мнение, в силу которого пролетарским искусством может называться всякое искусство, если только оно изображает, иллюстрирует быт и нравы пролетариата, с нашей точки зрения, глубоко ошибочно. Прежде всего, самый момент изображения, предпосылаемый таким мнением, является уже моментом, характерным для буржуазного понимания искусства. Поскольку искусство есть познание материала, а не приложение художественных средств к классовой борьбе или к классовой деятельности, оно не содержит в себе обязательного условия что-либо изображать. <...> Искусство пролетариата... не только по ту сторону церковных икон и барских портретов, но и по ту сторону всякой иллюстрации, всякого изображения»⁶⁰. Достаточно постулировать, что «искусство есть познание материала» и лишено сюжетной составляющей, и дальше из этого рассуждения вытекают приоритет беспредметного

искусства и его лидирующая роль в революционном обществе, а также претензия на особое государственное внимание, то есть на власть и материальные средства.

Идеальный образ нового художника и требования к нему социалистического государства описаны О.М. Бриком⁶¹: «Сапожник делает сапоги, столяр – столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он „творит“. Неясно и подозрительно. <...> Звание творца давало право на привилегированное положение. В Коммуне творят все. Творить, быть самодеятельным – долг каждого коммунара. Профессионалы творцы коммуне не требуются. <...> Особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. В Коммуне все творцы; и не в мечтах, а в жизни. <...> Погибнут художники, которые только умеют „творить“ и „где-то там служить красоте“. Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы. Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготавливать статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. Такие художники нужны Коммуне. Они делают вполне определенное, общественно полезное дело; исполняют реальную работу, требующую особых способностей, особого умения. Такой труд дает право художнику встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными. Он служит залогом, что искусство не погибнет, но найдет себе место в общем строе коммунальной жизни»⁶².

Первый масштабный государственный заказ, оформление города к празднованию Первого мая 1918 года, был поручен мастерам левых художественных направлений, близких к отделу ИЗО: Н.И. Альтману, И.А. Пуни, В.Д. Богданову-Россине, К.Л. Богуславской, В.В. Лебедеву и др. Результат работы футуристов был встречен в еще не закрытой либеральной прессе преимущественно критически⁶³, а тенденциозное распределение государственных средств вызвало новый всплеск эмоций в полемике с властями Союза деятелей искусства. К первой годовщине революции благодаря гибкой позиции, занятой наркомом А.В. Луначарским, заказы распределялись уже среди более широкого круга художественных объединений. В работе участвовали помимо левых Н.И. Альтмана и Д.П. Штеренберга, оформлявших Дворцовую

площадь и Зимний дворец, представители «Мира искусства» – В.А. Щуко (Таврический дворец), М.В. Добужинский (Адмиралтейство), Б.Д. Григорьев (Адмиралтейская набережная), К.С. Петров-Водкин (Театральная площадь) и др. Теперь раздавалась критика слева, которая видела в подобном смешении течений опасное отступление от идеалов революционного искусства⁶⁴. Но таким компромиссом были недовольны и городские вельможи, о чем можно судить по отсутствию в основных городских газетах репортажей о прошедших праздничных событиях. К следующему Первомаю картина оформления города значительно «прояснилась»: «Все было ясно и понятно, не было никаких загадочных тряпичных картин на улицах, никаких карикатур»⁶⁵.

Дело закупки картин у современных художников в Государственный фонд развивалось в столь же конфронтационной атмосфере и весьма неспешно. Принципиальное решение о покупке картин было принято еще в мае 1918 года, но специальная комиссия, в которую вошли К.С. Малевич, В.Е. Татлин, Н.И. Альтман, А.Т. Матвеев, П.В. Митурич, Н.Н. Пунин, А.Е. Карев, а также П.И. Нерадовский от Русского музея и С.П. Яремич от Эрмитажа, собралась лишь в сентябре. Первоначальный список художников, работы которых предлагались для закупки, был составлен Малевичем и начинался с него самого, включал всех присутствовавших в комиссии художников и еще тридцать четыре представителя левых течений, дополненных именами Пикассо и Дерена⁶⁶. После более взвешенного обсуждения, учитывающего сложившееся общественное мнение, утвержденный Луначарским список был расширен до ста сорока трех имен, в число которых попали представители и мирискусников, и передвижников, и других художественных объединений реалистических направлений⁶⁷. Петроградский отдел ИЗО с этим решением долго не соглашался, отстаивая свою позицию исключительного протекционизма художникам-авангардистам⁶⁸. Фактические закупки комиссии в Петрограде начались лишь в начале 1919 года и были значительно скромнее ранее обещанных.

В 1918 же году художники много надежд на закупки связывали с заявленной отделом ИЗО выставкой, которую планировали открыть во Дворце искусств

(бывшем Зимнем дворце) к годовщине революции. Однако проходивший там же Съезд деревенской бедноты и подготовка к октябрьским торжествам отодвинули сроки. Сбор произведений был объявлен 27 ноября 1918 года, а монтаж экспозиции начался в январе следующего года «в холодном не отапливаемом помещении, где температура иногда доходила до 12° мороза. Работа в таких условиях шла чрезвычайно медленно, и открытие выставки значительно затянулось»⁶⁹.

Выставка устраивалась без жюри. Не взималась с художников и плата за экспонирование: «Государство дает только материальные средства; не являясь заказчиком в данном случае, оно не может быть и оценщиком. <...> Не вмешиваясь, государство не будет нести и ответственности за общий характер выставки. При такой организации выставки всякий участник лично несет ответственность за выставленные работы»⁷⁰. Взимать плату за посещение выставки тоже не предполагалась. К участию приглашались все желающие, а особенно приветствовались возможно имеющиеся где-то самодеятельные художники из рабочих⁷¹.

Согласно каталогу, экспонировались одна тысяча восемьсот двадцать шесть произведений трехсот пятидесяти девяти авторов. В бывшем Зимнем дворце Кабинет императрицы Марии Александровны, Золотую гостиную и Белый зал занимали члены общества «Мир искусства». Далее по анфиладе три зала занимал «Союз молодежи» и представители новейших художественных течений. Затем следовали передвижники и «Товарищество независимых». В Романовской галерее демонстрировали свои работы члены «Общества имени Куинджи». В Павильонном зале – «Петроградское общество художников» и «Общество взаимного вспомоществования русских художников». В Аполлоновом зале развесило картины «Товарищество петроградских художников», в Георгиевском – «Община художников». Среди экспонентов были независимые художники и художники-любители. Тут были представлены живопись, скульптура, графика, предметы декоративно-прикладного искусства. Количество выставляемых каждым мастером работ не ограничивалось и доходило до нескольких десятков (например, Борис Григорьев показал шестьдесят произведений).

Выставка открылась 13 апреля 1919 года. Речь произнес Пунин, играли «Интернационал». Зрелище было, видимо, интересное. В городе после революции не было вернисажей, сопоставимых со Свободной выставкой по масштабам экспозиции, широте и многообразию отражения художественного мира Петрограда. Пожалуй, только такие мэтры «Мира искусства», как К.А. Сомов, устойчиво сохранявшие клиентуру и в новых условиях, подошли к участию в выставке без интереса⁷². Большинство охотно воспользовалось шансом продемонстрировать работы последних лет. Активны были левые художники – Альтман, Матюшин, Пуни, Филонов, Маяковский, Кушнер, Шагал, Школьник, Шлейфер, Штеренберг и др. Тем не менее они отнюдь не доминировали на выставке, что отражало реальное соотношение числа мастеров, представлявших «левое» и традиционное искусство в городе.

Критика отзывалась о выставке благожелательно. Почти все отмечали сильное впечатление, произведенное двадцатью двумя картинами Павла Филонова, выставленными под названием «Ввод в мировой расцвет»⁷³. Сугубо негативное впечатление на публику и рецензентов произвела лишь работа Ивана Пуни, представившего закрепленную на деревянной поверхности фарфоровую тарелку. Видимо, рецензенты, учитывая активность левых в отделе ИЗО, ожидали от выставки большей скандальности и в итоге даже отмечали ее «профессорскую благонамеренность».

Выставка работала до 29 июня. За два с половиной месяца ее посетило примерно сорок тысяч человек (подсчет приблизительный, так как билетов не было)⁷⁴. Для Единого государственного художественного фонда комиссия на выставке приобрела сорок шесть картин и графических произведений восемнадцати художников⁷⁵. По отношению к громадному числу экспонатов это не очень-то много. Одна картина художника реалистического направления (какого, к сожалению, не указывалось) была похищена⁷⁶. Выставка категорически не оправдала надежд художников: «На выставке во Дворце искусств смешанная комиссия купила лишь несколько работ. Частные же лица приобрели не более десятка произведений исключительно правых художников»⁷⁷. Коллекционерами было куплено работ на сто тысяч рублей⁷⁸, что,

даже если принять во внимание практиковавшуюся Государственной закупочной комиссией «твердую цену на картины» в семь тысяч рублей⁷⁹, составляет всего лишь около полутора десятков произведений.

После празднования первой годовщины революции, во время формирования и работы Первой свободной государственной выставки произведений искусства, в Петрограде развернулась публичная дискуссия о месте художника в новой России и о пролетарском искусстве.

Итоги октябрьских торжеств были восприняты в петроградском отделе ИЗО как попытка дискредитации левых художественных течений, их права руководить художественной жизнью города и страны. Буря в печати разразилась после публикации в газете «Жизнь искусства», органе отдела театров и зрелищ Наркомпроса Союза коммун Северной области, возглавляемом М.Ф. Андреевой, негативной рецензии А.Я. Левинсона⁸⁰ на постановку «Мистерии-буфф» Маяковского. Статья завершалась словами: «Самое притязание футуризма – стать официальным искусством очнувшихся масс представляется мне насильственным. Поистине, это брак поневоле, и не сдержат усмешки, когда всегдашние рыцари рекламы карабкаются на ростру народных трибунов»⁸¹. Маяковский обращается за поддержкой к Луначарскому, припоминая сомнительное кадетское прошлое Левинсона. Но превращение «вчерашних шалунов» в революционных деятелей поразило не одного Левинсона⁸².

Отдел ИЗО активно встает на защиту своих интересов в газете «Искусство коммуны»⁸³, которая издается с декабря 1918 года. В первом номере – программная статья Пунина. Настаивая на принципиальной невозможности существования прежних художественных форм в новом государстве, он пишет: «Русская Октябрьская революция должна была, как никакая другая революция, разрушить и нашу старую буржуазную культурную идеологию. И она это сделала, в частности, она сделала это в области искусства, призвав к государственному художественному строительству лучшие молодые силы страны. <...> Наше новое коммунистическое искусство ничем не связано и ничем не обязано искусству буржуазии»⁸⁴.

В том же номере напечатан первый газетный отчет о дискуссии, проводившейся во Дворце искусств: «Отдел изобразительных искусств в целях агитации и пропаганды нового искусства продолжает устраивать митинги, на которых допускается свободная дискуссия. Первые три были устроены в б. Академии художеств и предназначены для, главным образом, учащейся молодежи. Четвертый, 24 ноября, для широких трудящихся масс в б. Зимнем дворце»⁸⁵. Заявленная тема дискуссии – «Храм или завод».

Открылся диспут речью идеологов отдела ИЗО. Пунин: «Буржуазное искусство рассчитано для тех, кто может его спокойно и пассивно созерцать. <...> Буржуазия стала считать искусство храмом, художественное творчество стало... священнодействием. <...> Пролетариат... не может иметь такой точки зрения на искусство. Голодному, ему не было дано спокойно созерцать произведение искусства. И хорошо, что так случилось, ибо он сохранил чистоту актуального художественного понимания. Пролетарского искусства пока нет, но можно наметить пути, по которым оно должно пойти. Пролетариат – великий мастер. Он создает ежедневно реальные ценности. Он прекрасно знает, что такое материал. Ни один художник, например, не знает так хорошо поверхности, как некоторые категории рабочих. Пролетариат внесет художественное понимание во всю окружающую нас повседневную жизнь. <...> Им присуще прикладное понимание предметов. Должна наступить совершенно новая эра в искусстве. Пролетариат создаст новые дома, новые улицы, новые предметы обихода. Зимний дворец, в котором происходит митинг, не выражает искусства пролетариата. Это остатки прошлой культуры. Время коллективизма не может удовлетвориться старым. <...> Искусство для пролетариата не храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, который выпускает всем художественные предметы».

О.М. Брик: «...дело пролетариата не вытеснить только буржуазию из занятых ею позиций, но, заняв эти позиции, изменить всю жизнь по-новому. Нельзя, например, вселяясь в буржуазные квартиры, оставить их в прежнем виде. Нужно селить в буржуазные квартиры не только новых людей, но и новый дух. В противном случае

можно опасаться, что наследство буржуазии окажет самое губительное влияние на пролетарскую культуру».

Большой успех имел выступивший затем В.В. Маяковский: «Нам нужно не мертвый храм искусства, где томятся мертвые произведения, а живой завод человеческого духа. Нам нужно ржаное искусство, ржаные слова, ржаные дела. Искусство нынешнего дня никуда не годно. Все старые предметы и пейзажи говорят только о сплетнях богачей и буржуа. <...> Искусство должно быть сосредоточено не в мертвых храмах-музеях, а повсюду – на улицах, в трамваях, на фабриках, в мастерских и в рабочих квартирах»⁸⁶.

Отчет не дает представления, имело ли место далее какое-либо обсуждение этих вопросов либо это было агитационное выступление руководства отдела ИЗО. Но о напряженности ситуации свидетельствует то, что из номера в номер в газете «Искусство коммуны» тема пролетарского искусства поднимается вновь и вновь. На страницах печати обретает публичные формы разгоравшийся конфликт между партийными руководителями Петросовета (Зиновьевым, Андреевой, Лилиной, Ионовым и др.) и отделом ИЗО. Во втором номере Осип Брик печатает статью «Художник-пролетарий». Он констатирует гибель старого искусства. Взамен старому придет новый идеальный творец, непрерывно ищущий новые пути в искусстве и борющийся с косностью невежественной толпы:

«Искусство будущего – пролетарское искусство. Искусство будет пролетарским, или его не будет вовсе.

Если это „искусство для пролетариев“, то его создадут, как и любое другое, люди искусств, „talанты“. По их мнению, талант – универсален. Ему ничего не стоит приспособиться к любой потребительской среде. Эти люди, неспособные отделиться от буржуазного потребительского взгляда на вещи, пытаются поставить пролетариат в несвойственное ему положение массового мецената, благосклонно позволяющего тешить себя занимательными выдумками. Отсюда постоянная забота о „понятности“, „общедоступности“, как будто в этом дело.

„Сами пролетарии“, – так ответят люди, понимающие пролетарское искусство как „искусство пролетариев“. Им кажется, что достаточно взять любого пролетария,

обучить его искусствам, и все, что он произведет, будет пролетарским искусством. Но опыт показывает, что в таких случаях вместо пролетарского творчества получается бездарная пародия на давно изжитые формы искусства прошлого. <...> Об этом забыли „Пролеткульты“.

Пролетарское искусство – это искусство художников-пролетариев. Художник-пролетарий – это человек, в котором сочетается воедино: творческий дар и пролетарское сознание.

Художник-пролетарий отличается от художника-буржуа не тем, что творит для другого потребителя, и не тем, что происходит из другой социальной среды, а своим отношением к себе и своему искусству.

Его талант принадлежит коллективу. Он творит, чтобы выполнить общественно важное дело. Он не знает личной выгоды, не заискивает перед толпой, а борется с ее косностью и ведет ее за собой путями непрерывно движущегося вперед искусства. Он всегда творит новое, ибо в этом его общественное назначение»⁸⁷.

Там же было напечатано стихотворение Владимира Маяковского «Радоваться рано»: «Будущее ищем. / Исходили версты торцов. / А сами / расселились кладбищем, / придавлены плитами дворцов. / Белогвардейца / найдете – и к стенке. / А Рафаэля забыли? / Забыли Растрелли вы? / Время / пулям / по стенке музеев тенькать. / Стодюймовками глоток старье расстреливай! / <...> / А почему / не атакован Пушкин? / А прочие / генералы классики? / Старье охраняем искусства именем...»⁸⁸. За этими стихами позже следовали успокоительные комментарии сотрудников отдела ИЗО и даже самого Луначарского, но слова уже прозвучали: кого-то провоцировали, на кого-то произвели самое гнетущее впечатление⁸⁹.

Молодой партийный функционер А.А. Муштаков⁹⁰ на страницах «Искусства коммуны» призывает рабочих активно вмешаться в спор об искусстве и поддержать левых художников: «Старый маляр буржуазии, привыкший обращаться с маленькими кистями и привыкший класть небольшие мазки на холстину, не может усвоить новые приемы работы. <...> До слуха рабочего, услаждаемого с самого детства шумом машин и станков, гулками раскатами паровых молотов, не могут донестись тихие жалкие звуки гитары и скрипки. <...> Ему, с самого детства

слышавшему многоголосые крики возмущения, вырывавшиеся из груди его отцов от нещадной эксплуатации, и крики торжества в минуты побед в происходящей классовой борьбе, не родны и не понятны нудные тягучие сентиментальные слова буржуазных поэтов. <...> Пролетариату нужно искусство, которое родилось из шума фабрик, заводов, улиц, которое по своему духу должно быть громовым искусством борьбы. Оно есть. Это футуризм. Но до тех пор, пока он в теории, пока он наверху бурлит, стараясь доказать гнилой интеллигенции свое право на жизнь, он не развалит искусство буржуазии. Для него нужен октябрь. А октябрь в искусстве может сделать только рабочий класс»⁹¹.

В следующем номере газеты Пунин провозглашает необходимость последовательного развития революции – осуществления в искусстве такой же диктатуры, как и в социальной жизни, то есть диктатуры творческого меньшинства, «большевиков от искусства», над косной массой художников: «...в искусстве есть художники, мастера, создатели великих ценностей, изобретатели новых методов и новых идей и ремесленники, подражатели, экспроприаторы, эксплуататоры и проч., и проч., армия бездельников, пользующаяся искусством как единственным средством к существованию. <...> Если мы допускаем, что пролетариат есть новый класс, призванный к революционизированию жизни... то само собой ясно, что с пролетариатом будут только те художники, творческие силы которых равновелики силам рабочего класса. Ясно, что только ограниченное число подлинных художников-изобретателей может претендовать на участие в новом строительстве и что вся масса эксплуататоров-подражателей, куда бы они сами себя не причисляли, к правым или левым в искусстве, не есть правые или левые художники, а никакие, и что им в нашей жизни нет, попросту, места. Мы хотим видеть осуществленным наш Октябрь, мы хотим утвердить диктатуру меньшинства, ибо только меньшинство и есть то творческое, которое имеет достаточно мощные мускулы, чтобы шагнуть в ногу с рабочим классом»⁹².

Статья Пунина «Наши задачи и профессиональные союзы художников» более четко описывает идеального художника нового мира и его задачи. Художников-творцов социалистическое государство должно взять на общественное содержание

как общественно-полезных работников⁹³. А художественные эпигоны должны исчезнуть, так как «картинки их нам не нужны, не нужны нам ни их пейзажи, ни их портреты, ни их баталии... Нам нужны сейчас хорошо, просто и художественно выработанные предметы обихода... Пусть идут на мебельные, обойные, ткацкие, деревообделочные, гранильные и другие предприятия, пусть подумают, каковы потребности и вкусы пролетариата, и пусть удовлетворяют этим вкусам, ибо это единственное, что сейчас необходимо»⁹⁴.

В конце декабря 1918 года противостояние между «левым» отделом ИЗО и Петросоветом достигло кульминации и разрешилось естественным образом в пользу более сильного, обладающего властными рычагами. Фактически признанием поражения в этой борьбе звучат слова О.М. Брика, обвиняющего в эстетической отсталости и мещанстве как петроградских рабочих, так и их вождей: «Рабочие массы в целом еще не осознали себя в нашем искусстве, а официальные представители ее в громадном большинстве имеют о нас и о задачах пролетарской культуры вполне определенное мнение. Такое отношение к нам со стороны влиятельных вождей пролетариата сильно тормозит нашу работу в рабочей среде»⁹⁵. Это публичное обвинение хоть и неназванных вождей в срыве футуристической революции в искусстве дорого стоило отделу ИЗО. Такое же внимание привлекло и носившее самый провокационный характер стихотворение Маяковского «Той стороне», появившееся в четвертом выпуске газеты «Искусство коммуны»: «Орете / „Пожарных! / Горит Мурильо!“ // А мы / не Корнеля с каким-то Расином – / отца – / предложи на старье меняться, – / мы / и его / обольем керосином / и в улицы пустим – / для иллюминаций»⁹⁶.

Полемика эта имела пока односторонний характер. Отдел ИЗО нервничает, призывает, шумит. Петросовет до поры не выражает своего мнения и не комментирует ситуацию. Н. Н. Пунин в работе «Футуризм – государственное искусство» отрицает обвинения в адрес футуризма в формальных притязаниях на власть: «...государства нам не надо. Не государственным искусством стал „футуризм“ – пробил час торжества новых художественных идей. <...> И если бы даже „футуризм“, как искусство, был бы в целом государственным искусством, это

значило бы только, что „футуризм“ – сильнейшее из всех существующих художественных течений, а на это мы действительно претендуем и, пожалуй, не отказались бы от того, чтобы нам позволили использовать государственную власть для проведения своих художественных идей... Дело не в „футуризме“, но в том, что „футуризм“ оказался обладателем художественного творчества. Среди бесчисленного количества творческих групп царит растерянность. Проблема пролетарского искусства не под силу ни пролеткульту, ни передвижникам, ни тем меньше индивидуалистам из „Мира искусства“. <...> Только молодежь, примыкающая к так называемому „футуристическому“ течению, знает, чего она хочет, только ею и поставлена во весь рост проблема пролетарского искусства, и уж, конечно, никем другим она и не может быть решена. Мы – не захватчики, мы – угадчики будущего... „Футуризм“ не государственное искусство, но единственно правильный путь по линии развития общечеловеческого искусства»⁹⁷.

Претензия руководства отдела ИЗО на монопольное выражение пролетарской идеологии в искусстве не встретила сочувствия и у петроградского Пролеткульта⁹⁸, опубликовавшего в своем журнале «Грядущее» ответ футуристам-руководителям, написанный старым большевиком П.К. Бессалько⁹⁹: «Футуризм хитрит: точно хамелеон, он старается принять чуждую ему окраску революционной культуры пролетариата. В „Искусстве коммуны“, во втором номере, Н. Альтман говорит: „Лишь футуристическое искусство построено на коллективистических основах. Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата“. <...> По мнению О. Брика, культура, творимая самими рабочими, не есть пролетарская культура. О. Брик тщится доказать, что истинными ее творцами являются художники-пролетарии, сиречь футуристические интеллигенты. <...> Мы исходим из того, что пролетарскую культуру создают сами рабочие, а не интеллигенты, случайно или не случайно дошедшие до идей пролетариата. <...> Ни в коем случае нельзя позволить футуристам тело рабочей культуры одеть в футуристическую одежду»¹⁰⁰.

Левые радикалы-теоретики обозначили область пролетарского искусства как высшую форму духовной деятельности человека, значительно расширив

представление об искусстве и его функции в обществе. В утопическом будущем художник, демиург-творец, должен неизведанными доселе путями вести массы к высшим целям. В ситуации, когда «художники, мастера, создатели великих ценностей, изобретатели новых методов» поднимают общество к бесконечному совершенству, «движение есть все, а результат – ничто». Роль массы в этом идеальном обществе сводится к послушному и покорному следованию за творцом, который «не заискивает перед толпой, а борется с ее косностью и ведет ее за собой путями непрерывно движущегося вперед искусства». Так художник-футурист в представлении Малевича претендует на роль жреца рождающегося нового культа¹⁰¹.

Практическое отношение петроградских художников и общественных деятелей и их видение проблемы пролетарского искусства нашли отражение в дискуссии на тему «Пролетариат и искусство», организованной профсоюзами во Дворце труда 22 и 29 декабря 1918 года. Где место художника в новом обществе? Кто он? Только частник-предприниматель, «источником дохода которого является работа на заказ и продажа изготовленных на дому произведений», или его можно причислить к трудящимся? Суть проблемы не только в идеологии, но и в том, что в условиях прогрессирующей разрухи и голода 21 ноября 1918 года Совнарком запретил частную торговлю продовольствием и ввел плановое нормированное распределение продуктов населению по классовому принципу¹⁰². Кем же оказались художники – буржуазией? Для получения карточки более высокой категории художник должен был поступить на государственную службу. Так властям было значительно легче контролировать людей свободных профессий. Карточки рабочих категорий получили тогда уже все служащие государственных театров и члены их семей. Рабочие карточки предлагались всем, кто вступал в новообразованный Союз журналистов. Причем объявление о продовольственных льготах совпало с оглашением даты учредительного съезда Союза. Так бытовые проблемы становились инструментом внутренней политики новой власти. С художниками дело обстояло сложнее – они уже давно были объединены во множество художественных союзов. Придумать один и для всех комиссары сразу не догадались.

Поскольку кульминационные для развития этого сюжета моменты дискуссии во Дворце труда освещены в печати наиболее полно и выразительно, то отчет из газеты «Искусство коммуны» нам следует привести почти полностью:

«Дискуссия... открылась речью М.Ф. Блоха¹⁰³, отметившего, что до сих пор искусство было интимным, ютилось в мастерской художников, до народных же масс оно не доходило. <...> Художники должны понять, что жизнь требует от них теперь другого. Теперь нужны не пейзажи, стоящие вне жизни. Художники должны слиться с рабочими, войти в их работу. <...> Художники должны ныне участвовать в борьбе пролетариата за будущее. Своими произведениями художники должны освещать эту борьбу, показывая пролетариату путь к новой жизни. Художники должны участвовать с рабочими в создании лучших условий жизни, в создании новых жилищ, новых предметов обихода, новых форм одежды и т. д. <...> Тут открывается еще больше простора для фантазии, чем раньше, когда они писали картины, но не создавали вещей. Художники, как в древней Греции, Египте или во времена Ренессанса, должны приблизиться к массам и вместе с ними строить и творить новую жизнь, творить так, чтобы им было понятно. Пусть художники идут на заводы, фабрики или в мастерские, пусть создают реальные вещи, пусть и они сделаются такими же производителями, как рабочие.

Против такой постановки вопроса высказался член Общества имени Куинджи Кудрявцев¹⁰⁴, который полагает, что художник не машина, поддающаяся переделкам. <...> Художники, какие они есть, такими должны и остаться. Нет никакой нужды переделываться под пролетариат. Пролетариат сам понимает, какое искусство ему нужно. <...> Может быть, наше искусство не нужно пролетариату, – тогда мы умрем естественной смертью.

Скульптор Керзин¹⁰⁵ в своей речи развил ту мысль, что искусство во всех его проявлениях имеет право на существование. <...> До сих пор художники переживали истинную трагедию. Они должны были вести борьбу с теми, для которых они творили, с меценатами. Но вот наступила революция. Казалось бы, для художников должны наступить лучшие времена, но тут их объявили буржуазией, а их искусство – буржуазным. Это несправедливо. <...>

Затем выступил бывший художественный критик „Нового времени“ Кравченко. <...> Труд художника не может быть приравнен к труду рабочего. <...> Не следует художников гнать на заводы. <...> Художники всегда стояли близко к народу. Они в поисках за темами ходили в деревни, на базары, на фабрики, в ночлежные дома. Художники имеют полное право быть гражданами первых категорий, а не той категории, к которой причислена буржуазия.

Затем выступил поэт Маяковский. Высказав сомнение в целесообразности выступления перед такой – почти сплошь интеллигентской – аудиторией, минуя этих „завсегдатаев Ампира“, он обратился к рабочей части собрания.

„Мы приветствуем призыв... к созданию пролетарского искусства. Но разве можно привлекать к этому делу огульно всех людей искусства, как это делается сейчас? Вы говорите: „Добро пожаловать“. Мы говорим: предъявите ваши мандаты. Кем вы посланы, сердцем, бьющимся с пролетарской революцией, или жаждой заказов нового хозяина? Сейчас все, кто вчера дебатировал вопрос о неподаче нам руки, наскоро усвоили новые идеи, но нас этим не проведешь. О новом надо говорить и новыми словами. Нужна новая форма искусства. Поставить памятник металлисту мало, надо еще, чтобы он отличался от памятника печатнику, поставленному царем. Революция, разделившая на два лагеря всю Россию, провела границу между правым и левым искусством. Налево – мы, изобретатели нового; направо – они, смотрящие на искусство как на способ всяческих приобретений. Это великолепно понимают рабочие, радостно принимающие наши выступления. Внеклассового искусства нет. Новое создаст только пролетариат, и только у нас, у футуристов, общая с пролетариатом дорога. Для обновления искусства нужна новая политическая организация творческих сил“.

Тов. Ансиелович¹⁰⁶... сказал, что нельзя требовать никаких мандатов от художников. Его не предъявит ни крайне правое, ни крайне левое крыло. <...> В искусстве много затхлого, консервативного, покрытого плесенью. Действительно, нужен, как говорит Маяковский, динамит, чтобы все взорвать. Но это не дает права говорить, что самым здоровым является левое искусство. В левом искусстве... здоровы только искания. Он преклоняется перед энергией левых. Перед их

энтузиазмом, с каким они отстаивают свое существование. Дорога́ динамика левых. Дóроги их искания, хотя подчас они приобретают уродливые формы. Искания – исканиями, но нужно все-таки содержание. Действительно, о новых вещах нужно говорить новыми словами. <...> Однако не все старое плохо, и не всякая новизна хороша. <...> Ни одна школа в искусстве не имеет пока права претендовать, что она связана с рабочим классом. Такой школы еще нет. <...>

Художник Зуев высказался в том смысле, что тов. Ансиелович является в вопросах искусства соглашателем с буржуазией. Пушкина, действительно, пора сдать в архив. ...Каждое время имеет свое искусство. <...> Репин и ему подобные не выражали чувств пролетариата. Такие художники теперь выдохлись. Только пролетариат даст новых художников. Тов. Ансиелович стал на защиту тех художников, которые должны сойти со сцены. Ему поэтому аплодировали только буржуазные художники.

В заключение выступил О.М. Брик. Он иронически отметил, что весь сыр-бор загорелся от того, что художники не попали в надлежащую категорию. Тут старались квалифицировать труд художников. Блох полагает, что художники должны отправиться на завод; другие находят, что этого мало, что художники должны создавать место для отдохновения, а третьи говорят, что художники своим творчеством должны культивировать вечную красоту... Прежде всего... нужно откинуть последнее. Выходит, что искусство является религией, монашеством, что противоречит пролетарской идеологии. Также не задача художников коммуны – создавать места для отдыха, где рабочие не могли бы думать о повседневных заботах. Это понизит активность рабочих. О прелестях отдыха пока рано говорить, ибо продолжается еще борьба. Пойти на заводы – вот единственная задача художников. Творить красоту нужно не для выставок и особняков, а вливать ее в самое производство. <...> Художники должны сделаться производителями. Следует меньше думать о красоте и создавать реальные вещи¹⁰⁷.

Продолжение дискуссии... состоялось 29 декабря.

На этот раз диспут об искусстве привлек почти исключительно художников. Рабочих среди публики, наполнившей зал, было исключительно мало. <...>

Первым выступил тов. Маяковский. Он указал, что аудитория зря аплодировала в прошлый раз тов. Ансиеловичу, ибо он говорил одно и то же, что и поэт Маяковский. Тов. Ансиелович подошел только к вопросу с общественной точки зрения. ...Футуристы сами отвергают сегодня то, что ими было сделано вчера. С таким же пафосом футуристы выступают против своего же искусства, если оно становится мертвым и старым.

Поэт Маяковский отбрасывает обвинение, что левые будто бы призывают к насилию над старым искусством. Он готов возложить хризантему на могилу Пушкина. Но если из гробов выйдут покойники и захотят влиять на творчество наших дней, то нужно им заявить, что им не может быть места среди живых.

Следующий оратор тов. Ионов. Он отмечает, что до революции рабочие и крестьяне не имели никакого представления об искусстве. Они не имели ни малейшей возможности к нему прикоснуться. Теперь культурная самодеятельность рабочих растет с каждым днем. Повсюду рабочими заводятся библиотеки, театры, клубы. Искусство, бывшее до революции недоступным пролетариату, теперь раскрепостилось. В этот момент обязанность старых революционеров-коммунистов предостеречь рабочих от такого рода искусства, как футуризм. Футуристы пользуются свободой слова во вред рабочему классу. Революция их ничему не научила. Они заполняют книжный рынок всякой рухлядью. Так обстоит дело в литературе футуристов. Скверно также в футуристической живописи.

Тов. Ионов, остановившись на разных работах футуристов, говорит, что футуристы кладут на холсты не хлеб, которого требуют массы, а камень. Разные плакаты, размалеванные футуристами, не могут вызвать сочувствия у рабочих. Ни в литературе, ни в живописи футуристы ничего не дают. Их искусство никому не нужно. Рабочий класс не может принять такое искусство. Рабочий класс не хочет старого искусства, но он не хочет и искусства футуристов. <...>

Художник Штембер¹⁰⁸ говорит, что художникам нужно теперь или потрафлять вкусу пролетариата, или погибнуть. Приглашать художников на заводы... недоразумение. И там нужны изобретатели. А что же будет с обыкновенными художниками? Неужели им просто погибнуть? Оратор затем высказывает сомнение,

существует ли пролетарская культура? Во главе революции стоит интеллигенция. Вся революционная идеология поэтому интеллигентская, а не массовая. Массы еще несознательны. Почему такая идеология называется пролетарской культурой?

В зале сильный шум, мешающий оратору говорить.

Оратору предоставляется собранием слово, но он отказывается от продолжения своей речи.

На трибуне Д.П. Штеренберг.

Свою речь он начинает с указания, что тов. Ионов нашел полную поддержку со стороны предыдущего оратора. Тов. Ионов хочет навязать нам свой вкус, но о вкусах не спорят. Лучше перейти к фактам. Когда разразилась октябрьская революция, кто первые пришли в Зимний дворец? Левые! Вы, обращается оратор к противникам левого искусства, пришли лишь тогда, когда дело октябрьской революции стало прочным.

– Я один из тех художников, которые вышли из среды рабочих. До тридцати лет я жил своим ремеслом.

Затронув разные направления в искусстве, Д.П. Штеренберг говорит, что индивидуальное искусство – сильное искусство, но его теперь нет. За последнее столетие происходит полное повторение того, что было сделано раньше, причем повторение скверное.

– А Роден? – слышатся голоса.

Д.П. Штеренберг отвечает:

– Роден один, но есть еще двести плохих Роденов. <...>

Творчество футуристов является коллективным искательством, как работа пролетариата. Тут уже говорят, что художники должны делать вещи. Об этом еще рано говорить. Художники этого еще не умеют. Они должны этому еще научиться. На вопрос о том, что было сделано левыми в течение года, Д.П. Штеренберг отвечает, что они раскрепостили и организовали художественные школы, из которых выйдут новые, молодые творческие силы. Кроме того, левые вынуждены были бросить свои палитры, и писать для представителей старого искусства охранные свидетельства. <...> За левыми художниками правда. Они настоящие

творцы жизни. Для правых художников на первом плане стоит теперь вопрос: кто будет покупать теперь их картины? Если бы не это волнение, они бы не принимали никакого участия в споре о новом и старом искусстве. Правый лагерь хочет организовать на знаменитостях, причем он забывает, что знаменитости все забирают себе. <...> Нам не нужно знаменитостей, нам нужен труд. Пойдите в школы, на фабрики. Трудитесь, как трудятся левые художники. У нас есть только одна точка зрения – пролетарская: кто трудится, тот ест. <...>

Тов. Певзнер находит, что во вкусах до недавнего времени господствовала полная вакханалия. Футуризм, по его мнению, следует рассматривать как признак духовного падения, начавшегося после 1905 года. Футуристов трудно понимать. Искусство должно служить обогащению и облагораживанию человеческого духа, окрашивать его чувства и мысли. Этому делу не служит искусство футуристов. Рабочие и крестьяне создадут свою культуру, а также свое искусство.

Тов. Журавлев тоже говорит, что новое искусство не является пролетарским. Он полагает, что лучше употреблять полотна на портянки, чем малевать непонятное. Новое искусство рабочим непонятно, оно им неродственно. Оно предназначается для тех, кто раньше упивались реализмом и пресытились им. Футуристы не понимают рабочих, и рабочие их не понимают. <...>

Скульптор Лавинский¹⁰⁹ заявляет, что молодежь считает левых художников своими вождями и за ними пойдет. Рельсы правильные. Возврата к старому нет. Не нужно гнусной эволюции в искусстве. Нужна революция. Нас спрашивают: что нам дали футуристы? Мы только начинаем. А что дали все правые художники? Закончил оратор восклицанием:

– Да здравствует новое творчество по рельсам футуризма!

Тов. Ионов во второй своей речи повторяет, что в сочинениях футуристов много непонятного. Коллективные искания понятны огромным массам. К такого рода искусству принадлежит творчество Родена, Менье и Редона. Индивидуальное искусство никому не нужно. Футуризм является индивидуальным искусством, ибо никто его не понимает. Футуризм является отрывком буржуазного искусства.

В заключение тов. Ионов говорит, что пролетариат сметет футуристов. Появятся новые художники, которые перейдут как через старое искусство, так и через искусство футуристов.

Тов. Руднев считает, что новые мысли и чувства, охватившие мир, должны найти новые способы выражения. Говорят, что в искусстве футуристов много непонятного. Но ведь тот же хаос пока и в политической жизни»¹¹⁰.

Можно представить то напряжение жизни и страсти, которое выплеснулось в этом диспуте и нашло отражение на слепо напечатанных серых газетных листах. Акция эта (организация диспута) была вынужденной. В замерзающем и голодном городе эпохи военного коммунизма без средств осталась значительная часть художественной интеллигенции. Ее причислили к буржуазии, то есть лишили скудного пайка и обязали к участию в общественных работах различного рода. На грани выживания оказались художники, принадлежавшие к разным поколениям, школам, политическим и культурным кругам. Их положение было отчаянным.

Для находящихся у власти левых, как это высказали Блох, Маяковский, Брик и Штеренберг, существует «граница между правым и левым искусством». Они не только не видят места для правых в искусстве современности, но даже могут «иронически отмечать» ничтожность повода для беспокойства – «весь сыр-бор загорелся от того, что художники не попали в надлежащую категорию». А всем правым – место на заводах, которые почти не работают и художественных заказов там нет (что известно всем присутствующим в зале), и почему-то в школах, где им, «отсталым», доверяется воспитание будущих поколений коммунаров. Какая у преуспевающих левых узнаваемая барская интонация советского начальства, мудро всезнающего, за всех все решившего, интонация чуть снисходительная, но вместе и угрожающая! За спиной этого художественного начальства, комиссаров, была крепко натянутая вожжи система карательных органов новой власти. Нужно помнить, что диспут происходил осенью–зимой 1918–1919 годов, когда «красный террор» был признан официальной политикой Советского государства¹¹¹. Попробовал бы годами пятью ранее кто-нибудь из чиновников империи так свысока поговорить с футуристами!

Сказав, что «для обновления искусства нужна новая политическая организация творческих сил», Маяковский вторгся в область, далекую от профессионального устройства художников в советском государстве. Политическая организация футуристических художников в условиях диктатуры пролетариата предполагает встраивание их организаций не только в государственные, советские структуры, но и в партийные, то есть создание «комфута»¹¹². В ходе развивавшегося конфликта футуристов из отдела ИЗО и с художественной общественностью, и с большевистским руководством одновременно их позиции от отчаяния и безнадежности такой борьбы на два фронта сдвигаются все левее: «...мы знаем, что все, что там, все, что на этих митингах, заседаниях, конференциях, в этих книгах, статьях и словах – все так бездарно, так творчески бессильно. / Довольно колебаний, сомнений, политиканства! Пока революция не погибла, не погибнем мы – ее дети. А если погибнет она, лучше было бы погибнуть с нею вместе!»¹¹³. Какая бы то ни было почва реальности уходит из-под ног Пунина и Брика. Развитие революции им видится только через духовное движение общества в футуризм: «...„футуризм“ не только художественное явление, это целое мировоззрение, лишь базирующееся на коммунизме, но в итоге оставляющее его, как культуру, позади; футуризм – движение, расширяющее и углубляющее культурную базу коммунизма, вводящее в него новый элемент – время, динамику, – не масс – форм, – времени»¹¹⁴.

Рабочий Пролеткульт был далек от таких крайних позиций. Анцелович уходит на диспуте от актуальных вопросов, волновавших художников, – пролетарского искусства здесь и сейчас нет. Для Пролеткульта самое важное, подлинное искусство – это творчество самих рабочих, обученных в пролеткультовских художественных студиях, то есть дело не этой аудитории и не вполне определенного будущего.

Ионов на диспуте – представитель Смольного, Петросовета. Он здесь самое высокопоставленное чиновное лицо, им высказывается мнение правителя города Г. Е. Зиновьева. Сам вождь красного Петрограда (в отличие от таких большевистских лидеров, как Троцкий, Каменев или Бухарин) ни об искусстве, ни о литературе не писал и вообще от кругов литературной и художественной интеллигенции по возможности держался на расстоянии. Однако свое представление о прекрасном

имел. Так, например, Зиновьев требовал 22 ноября 1918 года от Луначарского уничтожения «за безобразия» всего полностью тиража только что опубликованного отделом ИЗО альбома «Герои и жертвы революции» с рисунками К.Л. Богуславской, В.И. Козлинского, И.А. Пуни и др.¹¹⁵ В декабре 1918 года З.И. Лилина столь же решительно повела борьбу против установленного у Московского вокзала памятника Софье Перовской работы скульптора О. Гризелли¹¹⁶. Знаменитая террористка была изображена в образе «могучей львицы революции». В этом случае А.В. Луначарский согласился: «...футуристический характер памятника Софье Перовской привел к тому, что внешнее выражение прекрасной идеи художника вызывает подчас у многих насмешку. Памятник этот настолько непонятен пролетариату, что его придется снять»¹¹⁷. Лилина отвечала в городе за вопросы образования, но понимала круг своих служебных обязанностей значительно шире, как вопросы культуры в целом, и с комиссарской бесцеремонностью вмешивалась в литературную и художественную жизнь¹¹⁸. Очевидно, что во взгляде на футуризм точка зрения этого семейного клана едина. Предложенный Ионовым перечень современных художников, «чьи коллективные искания понятны огромным массам», выглядит абсурдным. Роден и Менье действительно были достаточно хорошо известными в России скульпторами, но утонченный символист Одилон Редон (если, конечно, это не было опечаткой в газетной стенограмме) попал в эту компанию по необъяснимому недоразумению. Ионов, высокопоставленный большевик, обвинял футуристов в отрыве от пролетариата и провозглашал неизбежность наступления нового искусства.

Отношение к футуристам наркома А.В. Луначарского в конце 1918 года, параллельно с развертыванием дискуссии, становилось все более критическим¹¹⁹. В вышедшем на второй день дискуссии 29 декабря 1918 года четвертом номере газеты «Искусства коммуны» Луначарский поместил статью «Ложка противоядия», написанную в связи с конфликтом между отделом ИЗО и Комиссариатом просвещения Северной области (то есть Петросоветом), в которой порицает редакцию газеты за «разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же

время от лица власти». Он гарантирует всем художникам право творчества: «...мы не можем позволить, чтобы официальный орган нашего же Комиссариата изображал все художественное достояние от Адама до Маяковского кучей хлама, подлежащей разрушению. <...> Комиссариат просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к отдельным направлениям художественной жизни. Предоставить вольное развитие всем художественным группам и лицам. Не позволить одному направлению затирать другие, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом. ...Было бы бедой, если бы художники-новаторы вообразили себя государственной художественной школой, деятелями официального, хотя бы и революционного, но сверху диктуемого искусства»¹²⁰.

Острая фаза обсуждения проблемы пролетарского искусства в конце декабря 1918 года миновала. Следующий всплеск страстей относится ко времени работы Первой государственной свободной выставки. Газетный отчет о следующем диспуте¹²¹, посвященном современному искусству, выглядит так:

«Диспут об искусстве, устроенный отделом изобразительных искусств в воскресенье 4 мая на выставке художественных произведений во Дворце искусств, прошел очень оживленно.

Открыл диспут председатель Отдела изобразительных искусств Пунин Н.Н. Он охарактеризовал основные группировки русского искусства: реалисты – не творцы, не изобретатели; „миriskусники“ – более жизненны, стилизуют и украшают жизнь, но кончили свой круг, окружены эпигонами; левая группа. Реалисты пользуются популярностью среди масс. Картины левых не понятны – в них надо вникать, изучать, смотреть. Массы никогда не шли за новаторами, но будущее принадлежит футуристам, так как на их стороне молодое, творческое напряжение.

Проскурин (рабочий) – все современное искусство буржуазно и должно пасть. Футуризм – местная революция в буржуазном искусстве. Пролетарское искусство еще придет¹²².

В. Шкловский¹²³ – в защиту народного искусства – лубок, икона, песня – искусство постоянное и не меняется под воздействием экономики.

Плешаков – нового искусства пока нет. Рушится пока только старое. У левых художников нет никакого мастерства.

С резкой критикой левого искусства выступил т. Ионов. Художественные произведения должны вызывать в зрителе те или иные чувства. Репин и Ге – вызывали в нем разные революционные и антирелигиозные чувства. Мимо же картин футуристов можно пройти вполне равнодушно. У рабочих нет ничего общего с футуристами. К картинам же старых мастеров они относятся с благоговением. Многие в их искусстве для них являются совершенно новым. Художники должны помогать рабочим в их революционной работе. Футуризм реакционное явление. На смену футуристам придут великие реалисты из низов народа». ¹²⁴

Отчет о том же диспуте, подписанный инициалами И.И., был опубликован и в газете «Жизнь искусства» ¹²⁵ – издании, подведомственном театральному отделу Петросовета, то есть М.Ф. Андреевой, находившейся в конфронтации с футуристами. Можно предположить, что под инициалами скрыто имя Ильи Ионова. Именно его выступление пересказано наиболее полно. По сути, он вновь выступает за доступное для широких масс по форме и необходимое власти по содержанию агитационное искусство, способное эффективно решать прикладные политические задачи.

Судя по краткости отчета, в него, видимо, попали далеко не все выступления, прозвучавшие на диспуте ¹²⁶. Пунина не поддержал никто. Незадолго до этого он сетовал на индифферентность современного общества: «Вопросы культуры, вопросы искусства, коллективистического искусства в настоящий момент не затрагивают широкие пролетарские массы, а верхние его слои в достаточной мере отравлены буржуазной культурой и буржуазным искусством» ¹²⁷. Собственно, на диспуте он констатировал отступление футуристов перед «буржуазной» косностью масс и вождей. Последний номер газеты отдела ИЗО «Искусство коммуны» вышел 13 апреля 1919 года, за три недели до диспута во Дворце искусств. Причиной прекращения издания была объявлена нехватка бумаги (напомним, что ее запасами в Петрограде распоряжался Ионов). В статье Пунина «Пролетарское искусство» из

этого последнего номера газеты отдела ИЗО сформулирована причина непонимания нового искусства среди рабочих, которая видится автору в том, что не каждый рабочий стал еще сознательным и просвещенным коммунистическим пролетарием¹²⁸.

В.С. Плешаков¹²⁹, один из студентов-старост Свободных художественно-учебных мастерских (реформированной Академии художеств), и представитель Пролеткульта Проскурин высказывались, судя по отчету, против диктата футуристов. Выступление В.Б. Шкловского о народных формах искусства кажется не отвечающим теме. В «Красной газете» приводятся его слова в защиту футуристов, произнесенные на диспуте: «Непопулярность футуристов ничего не доказывает. В свое время казались непонятными Пушкин и Лермонтов. Смеялись в свое время над Репиным и Толстым»¹³⁰. Для вчерашнего участника боевой эсеровской организации, всего за несколько месяцев до этого писавшего об «антинародности „придворного“ футуристического искусства», такое осторожное лавирование между центрами силы в этом споре выглядит необходимым¹³¹. В административной деятельности футуристов он видел, прежде всего, насилие над искусством: «попытка создать революционное искусство ведет к созданию фальшивых произведений»¹³².

Исполком Петросовета уже 10 апреля 1919 года в связи «с жалобами из районов на футуристическое засилие, наблюдавшееся на всех наших предыдущих празднествах», постановил: «Ни в коем случае не передавать организацию первомайского празднества в руки футуристов из отдела изобразительных искусств»¹³³. Осенью 1919 года при Петросовете организована Центральная рабочая группа по организации праздника второй годовщины Октябрьской революции, возглавляемая М.Ф. Андреевой и И.И. Ионовым¹³⁴. Этим отдел ИЗО лишился одного из наиболее сильных рычагов влияния на художественную жизнь города: самые значительные казенные заказы теперь распределялись Смольным. В декабре того же года в приветственном письме Первой конференции пролетарских писателей Петрограда Г.Е. Зиновьев писал: «Мы позволили одно время нелепейшему футуризму прослыть чуть ли не официальной школой коммунистического искусства. Мы позволили некоторым сомнительным элементам примазаться к

нашим Пролеткультам. Этому пора положить конец»¹³⁵. Финалом стало структурное переподчинение отдела ИЗО. Ранее отдел согласовывал свою деятельность только непосредственно с Наркоматом просвещения в Москве. Теперь он вошел в городскую структуру Петроно (Петроградского отдела народного образования), подчиняющегося и финансируемого Петросоветом, то есть Зиновьевым. Петроно возглавляла все та же М.Ф. Андреева, давний недруг футуристов. Фактически после этого какого-либо административного и финансового влияния у сотрудников отдела, тогда же переименованного в сектор изобразительных искусств Петроно, не осталось, хотя смещен никто не был. С этого времени конфликт перешел в стадию медленного вытеснения всех деятелей отдела ИЗО из властных структур. Временами возникали истории, кончавшиеся очередным скандалом и наступлением на стан футуристов, как это было с «Портретом вождей пролетарской революции», ненадолго появившемся в золотой раме от царского портрета в 1920 году в зале дома Лассаля (б. Городской думе)¹³⁶.

Другая сторона, занимавшая особую позицию по вопросу пролетарского искусства, Пролеткульт, была поставлена под партийный контроль в следующем, 1920 году. Провозглашенная Пролеткультом теория «герметичного» генезиса пролетарской культуры, формирующейся и существующей только внутри себя, расценивалась властями как опасная обособленность и замкнутость. Критикуя Пролеткульт за отрицание связи между культурой пролетариата и культурой прошлых эпох, за обособление пролетариата в деле культурного строительства от крестьян и интеллигенции, власть подозревала возможность появления там неконтролируемой политической оппозиции. В ноябре 1920 года ЦК поручает Зиновьеву подготовить проект постановления о Пролеткультах¹³⁷. Опубликованное в «Правде» 1 декабря письмо ЦК РКП(б) «О Пролеткультах» поставило все эти ранее автономные общественные организации под контроль Наркомпроса, включив их в аппарат комиссариата в качестве отдела. В пояснении к письму не забыты были и футуристы: «Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали коегде заправлять делами в

Пролеткультах. <...> В области искусства рабочим прививали нелепые извращенные вкусы (футуризм). <...> Те самые интеллигентские элементы, которые пытались контрабандно протащить свои реакционные взгляды под видом „пролетарской культуры“, теперь поднимают шумную агитацию против вышеприведенного постановления ЦК»¹³⁸. Резонно предположить, что писал это Зиновьев, имея в виду прежде всего «собственных», петроградских футуристов. Впрочем, цели письма ЦК были политические, далекие от задач художественных диспутов. Футуристы здесь играют роль наглядно яркого и убедительного для адресата примера деструктивной деятельности Пролеткультов. Примера, отвратительность которого общепонятна аудитории, к которой обращено письмо. Самостоятельная деятельность Пролеткульта постепенно сжалась, обретя форму борьбы за повышение культуры жизни рабочих, развитие творческой и художественной самодеятельности в домах и дворцах культуры, просуществовавших до конца Советской власти.

Такая ситуация сложилась в красном Петрограде в 1920 году, когда власть коммунистов значительно упрочилась. Примерно в то же время, в начале 1920-го, Фридрих Брасс основал свое «Товарищество», а в конце того же года собранные им работы отправились в Россию при посредничестве Ильи Ионова.

ГЛАВА 2

Деятельность Ф.В. Брасса и история появления коллекции «Товарищества пролетарского искусства» в России

2.1. Как было создано «Товарищество пролетарского искусства»

В архиве Академии изобразительных искусств в Берлине в фонде Георга Гроса сохранилась адресованная художнику записка Брасса. На бумаге с оттиском эстампия «Товарищества пролетарского искусства» Брасс написал: «18/II/1920 / Дорогой господин Грос, / вопреки договоренности Херцфельде не было, Гомперца также не застал. ... Я не могу ничего начинать с такой гениальной недееспособностью! Пишите мне определенно день и час, где нам с Херцфельде лучше точно встретиться. Я не могу попусту тратить время на такие неплодотворные визиты. Мне важно, кто предоставит все вещи, и мне совершенно не доставляет удовольствия работать за других для нашей общей цели. Время торопит, если вообще что-то может выйти для Лейпцигской ярмарки. / С наилучшим приветом, Брасс»¹³⁹.

Эта записка, написанная в резких и категоричных выражениях, невежливым и сумбурным слогом, напоминает Гросу о несостоявшейся встрече в издательстве «Малик» с руководителем издательства Виландом Херцфельде¹⁴⁰ и его сотрудником Гомперцем.¹⁴¹ Итак, «Товарищество» в эти дни, в начале 1920 года, уже существовало и намеревалось участвовать в весенней ярмарке в Лейпциге (в 1920 году она проводилась с 29 февраля по 6 марта), где традиционно представлялась художественная продукция, включая и печатную графику. Видимо, Брасс рассчитывал получить для показа издания «Малика». Издательством к этому

времени уже были опубликованы «Первый альбом Георга Гросса» и «Малый альбом Георга Гросса», сразу привлекая внимание к выдающемуся дару Гроссарисовальщика.

На значительной части листов из собрания «Товарищества» в углу проставлены цены: от пятидесяти до трехсот марок за лист. Часто цена ставилась на монтировках, а они сохранились на незначительном числе произведений. Поскольку специального выставочного помещения у «Товарищества» не было и о каких-либо экспозициях, им организованных, нам не известно, то можно предположить, что ставка делалась на успех продаж на традиционных ежегодных выставках, где могла бы демонстрироваться графика.

Вероятно, никаких специальных манифестов или печатных заявлений программного характера «Товариществом» сделано не было. Но Брассу тем не менее удалось привлечь к сотрудничеству и таких известных уже в то время мастеров, как Эрих Хеккель и Карл Шмидт-Ротлуф, и совсем молодых, начинающих художников. Как это могло произойти? Попробуем рассмотреть несколько предположений.

В мае 1920 года в Крефельде в Музее кайзера Вильгельма была открыта Первая выставка современного немецкого искусства¹⁴². Она включала в себя пятьдесят семь картин и более семидесяти графических работ современных художников и носила широкий обзорный характер. Помимо произведений художников группы «Мост» (Эриха Хеккеля, Отто Мюллера, Карла Людвиг Кирхнера, Макса Пехштейна, Эмиля Нольде, Карла Шмидт-Ротлуфа) были показаны работы Оскара Кокошки и Христиана Рольфа и даже уже умерших Франца Марка, Августа Макке и Паулы Модерсон-Беккер. Крефельдских уроженцев в экспозиции представляли Генрих Кампендонк и Генрих Науен. Для выставки был напечатан плакат, исполненный Эрихом Хеккелем в технике ксилографии¹⁴³, что очень важно для нас. Хеккель на выставке безусловно являлся центральной фигурой, наиболее маститым и признанным художником. Его творчество представлено самым значительным среди экспонентов числом произведений: восемью картинами и двадцатью четырьмя графическими работами, выполненными

в период с 1910 по 1919 год. Изготовлением же плакатов мастер не занимался уже несколько лет, со времен предвоенных выставок группы «Мост». Вероятно, что-то привлекало Хеккеля в этом выставочном проекте, кто-то связывал его с провинциальным городом, в котором не было ни крупного общественного художественного собрания, ни знаменитых коллекционеров современного искусства.

Можно предположить, что выставка в Крефельде каким-то образом свела Хеккеля с Брассом (ведь он в 1919 году еще числится среди жителей города). В собрании «Товарищества пролетарского искусства» достаточно много работ Хеккеля: мы знаем, как минимум, о двенадцати его гравюрах, попавших в Ленинград. Возможно, Брасс, человек колоритного пролетарского типа, был привлекателен и интересен художникам, возможно, он был способен увлечь их давно выношенной идеей о благородной просветительской акции для рабочих. Вероятно, именно тогда, весной–летом 1920 года, Брассом были получены от Хеккеля гравюры, ныне находящиеся в Эрмитаже; среди них есть ранние, очень редкие оттиски довоенных работ мастера¹⁴⁴.

Если предположить, что Брассу удалось во время подготовки крефельдской выставки привлечь в «Товарищество» Хеккеля, то от него связи ведут к его друзьям по группе «Мост»: Отто Мюллеру (две работы в «Товариществе») и Карлу Шмидт-Ротлуфу (восемь работ). Эти мастера придерживались социалистических убеждений и участвовали в деятельности «Рабочего совета по искусству» и «Ноябрьской группы». Вполне закономерно также и отсутствие в «Товариществе» еще одного художника «Моста» – Макса Пехштейна, с которым у друзей существовали политические разногласия: он единственный из именитых экспрессионистов выполнял антиспартаковские плакаты. Через Хеккеля Брасс мог познакомиться с молодыми художниками (а все послевоенное поколение около 1920 года было как минимум сочувствующим социалистам). Учеником Хеккеля считал себя служивший с ним в одном санитарном отряде в Бельгии во время войны берлинский художник Макс Каус (четырнадцать работ в известном ныне собрании «Товарищества», с

учетом дублетов). Сильное влияние Хеккеля в послевоенные годы испытали Вальтер Граматте (три работы) и Густав Генрих Вольф (семнадцать работ).

Еще одна группа молодых художников могла быть привлечена Брассом через знакомство с Людвигом Майднером (девять работ) – одним из наиболее успешных берлинских мастеров послевоенных лет, который был в контакте с большинством представителей революционно настроенной интеллигенции, литераторами и художниками. В числе его знакомых – берлинцы Георг Грос (девять работ), Эрих Годал (тридцать работ), Карл Хольц (девять работ), Якоб Штейнхард (одна работа), художник из Дрездена Конрад Феликсмюллер (две работы), Франц Вильгельм Зейверт из Кёльна (двадцать две работы) и Макс Бурхарц из Хагена (десять работ). От Феликсмюллера связи тянутся к саксонцам Рюдигеру Берлиту (пятнадцать работ), Вальтеру Якобу (шесть работ) и Зигфриду Берндту (девять работ).

Кроме того, в «Товариществе» есть молодые крефельдские художники: Фриц Хунен (три работы) и Рейнхард Хилькер, глухонемой ученик Христиана Рольфа (шесть работ). Здесь есть и одна работа самого Христиана Рольфа. Близок к Хунену в эти годы был Арнольд Шмидт-Нишиол (двадцать шесть работ), живший в Ворпсведе. Известно, что в это время он часто ездил в Крефельд¹⁴⁵. В 1920 году Хунен в Крефельде написал его портрет¹⁴⁶.

Упомянутые связи – известные, что называется, лежащие на поверхности. Брасс мог быть связан с художниками другими путями, но каким бы образом ни пересеклись их дороги, это были люди не случайные. Политически и социально это был достаточно узкий круг. Все левые художественные группы, литературно-художественные кружки, издательства политических газет и журналов были одним, хотя и разбросанным по всей стране, обществом. Они поддерживали отношения, с интересом следили за деятельностью друг друга, сотрудничали, знали о происходящем по соседству, спорили, переходили из одной группы в другую. Такое общее взаимопроникающее хаотичное движение характерно для столь нестабильного времени, как революция.

Всего в начинаниях «Товарищества пролетарского искусства», насколько нам это известно, принимало участие двадцать восемь художников, работы двадцати

четырёх из них представлены в Эрмитаже. Самым старшим из них был Христиан Рольфс, которому в 1920 году исполнился 71 год, самым молодым, Эриху Годалу и Рейнхарду Хилькеру, было по 21 году. Самому же Брассу в 1920 году, напомним, исполнилось 47 лет.

Художественно эти мастера представляли собой тоже определенную цельность. Большинство из них работали в стилистике экспрессионизма, однако заметна существенная разница между поколениями. Для Хеккеля, Шмидт-Ротлуфа и Мюллера, принадлежавших к старшему поколению экспрессионистов, которые создали этот стиль и утвердили его задолго до Первой мировой войны, приверженность ему была константой, единственно возможной формой выражения в искусстве. Для более молодых мастеров экспрессионизм был модным стилем, общепринятым художественным языком революционной эпохи, и вскоре большинство из них, включая, например, Годала, Бурхарца, Феликсмюллера, последуют по пути «Новой вещественности» или испытают в своем индивидуальном стиле ее сильное воздействие, как это случится с Граматте и Вольфом. Некоторые, как тот же Бурхарц или Зейверт, подвергнутся сильному воздействию идей конструктивизма. Из молодых художников долее других приверженность экспрессионизму сохранит, пожалуй, лишь Макс Каус. Однако в 1920 году все эти трансформации еще впереди.

На этом стилистически достаточно монолитном фоне архаично смотрятся цветные гравюры на дереве Зигфрида Берндта. Его предвоенные работы, лирические красочные пейзажи, целиком выполнены в манере югендстиля и воспринимаются в экспрессионистическом окружении поистине чужеродными. К ним примыкают работы погибшего на войне Генриха Асмана, экспрессионистическая стилистика гравюр которого еще только едва намечалась.

На другом полюсе в собрании «Товарищества» находится серия «С нами Бог» Георга Гроса. Ее появление на Первой международной ярмарке дадаистов в Берлине летом 1920 года стало одним из наиболее ярких художественных событий года. Искусство Гроса носит не только антибуржуазный, агитационный и сатирический характер. Столь же остро направлено оно против «буржуазной духовности и

анархизма» искусства экспрессионизма, за которым Грос видел одно из наиболее раздражающих проявлений «монополии капитала на духовные ценности»¹⁴⁷.

2.2. Первая советская делегация в Германии: «Вылазка Коммунистического интернационала на Запад»

В октябре 1920 года шли последние бои с армией Врангеля в Крыму. Победный исход Гражданской войны для Советской власти был предрешен. В июле на проходившем в Петрограде II конгрессе Коммунистического интернационала ставился вопрос о первоочередном внимании к политической ситуации в Германии. По прогнозам коммунистических аналитиков, именно в Германии с наибольшей очевидностью проявлялись признаки революционной ситуации, именно здесь существовала наиболее боеспособная Коммунистическая партия.

Еще во время Первой мировой единая Социал-демократическая партия Германии (СДПГ) раскололась на несколько самостоятельных партийных образований. Независимая социал-демократическая партия Германии (НСДПГ) возникла в апреле 1917 года в результате разногласий в лагере социалистов, вокруг военных вопросов и «политики классового мира». Партию возглавили Г. Гаазе и К. Каутский. В состав вновь организованной партии вошла также и группа интернационалистов «Союз Спартака» (Ф. Меринг, К. Либкнехт, Р. Люксембург, К. Цеткин). После революции 9 ноября 1918 года, когда была провозглашена социалистическая республика, Независимая партия вошла в состав временного республиканского правительства – Совета народных уполномоченных. Это привело к скорому выходу спартаковцев из Независимой партии и образованию ими на учредительном съезде 30 декабря 1918 года Коммунистической партии Германии (КПГ), ориентировавшейся на опыт «русских братьев». Карл Радек, эмиссар большевиков в Берлине, предвещал, что следующим правительством Германии будет «правительство рабочего класса, правительство Карла Либкнехта»¹⁴⁸. Отдельные массовые демонстрации и вооруженные выступления, плохо подготовленные и скоординированные представителями КПГ и сочувствовавшей им части Советов,

были подавлены в январе 1919 года, когда правительственные войска и гражданское ополчение не допустили попыток государственного переворота в Берлине, Гамбурге, Мюнхене и других крупных городах. Это был пик германского гражданского противостояния. Большинство населения не только не поддержало коммунистов, но и смогло организовать из демобилизованных офицеров, горожан и студенчества действенную самооборону – добровольческий корпус (Фрайкор), ставший опорой правительства. 15 января в Берлине офицерами гвардейских частей были убиты лидеры коммунистов К. Либкнехт и Р. Люксембург. Компартия была временно дезорганизована, бойкотировала выборы в Национальное собрание, но уже 3 марта в Берлине начались всеобщая забастовка и уличные бои. Военный министр Густав Носке ввел в город добровольческий корпус и приказал расстреливать на месте всякого, задержанного с оружием в руках. Погибло полторы тысячи повстанцев. Попытка пролетарской революции в Германии не удалась. Дальнейшие события шли по затухающему сценарию, иногда нарушаемому обострениями и всплесками насилия.

В марте 1919 года НСДПГ вышла из правительства и перешла в оппозицию, вновь сблизившись с коммунистами. В Национальном собрании, заседавшем в Веймаре, НСДПГ была наиболее лево ориентированной партией. И хотя ей принадлежало незначительное число депутатских мест (двадцать два против ста шестидесяти трех у социал-демократов, такого же числа мандатов у демократических и центристских партий и шестидесяти трех у правых), она оставалась наиболее близким политическим союзником КППГ. Привлечь независимых социал-демократов на свою сторону – такова была актуальная задача деятелей Коминтерна. С успехом революции в Германии в первую очередь связывали российские лидеры надежды на успех мировой революции. Тактической задачей представлялся раскол НСДПГ. О ситуации в 1919 году Троцкий писал: «В Германии после разгрома первой открытой революционной манифестации спартаковцев и после убийства их вождей передышка не наступает, в сущности, ни на один день. Стачки, восстания, прямые бои следуют друг за другом в разных местах страны. Едва правительство Шейдемана успевает восстановить порядок в

пригородах Берлина, как уже доблестным гвардейцам, завещанным Гогенцоллерном, приходится спешить в Штутгарт или Нюрнберг. Эссен, Дрезден, Мюнхен становятся по очереди ареной кровавой гражданской борьбы. <...> Революция германского пролетариата получила затяжной, ползучий характер и на первый взгляд может вызвать опасение, не удастся ли правящим негодьям истощить ее по частям в ряде бесчисленных схваток. <...> Теперь в процессе открытых частичных столкновений, в испытаниях этой революционной мобилизации, в суровом опыте этой ползучей революции пробуждаются и выпрямляются десятки тысяч временно ослепленных, обманутых и терроризированных народных вождей. <...> Трудности, частичные поражения и великие жертвы германского пролетариата не должны ни на минуту обескураживать нас. История не предоставляет пролетариату путей выбора. Упорная, не затихающая, снова и снова вспыхивающая ползучая революция явно близка к тому критическому моменту, когда, собрав все свои предварительно мобилизованные и воспитанные для боя силы, она нанесет классовому врагу последний смертельный удар»¹⁴⁹.

Отношения Советской России и Германии в послереволюционной ситуации для обоих государств имели огромное значение. Дипломатические отношения были установлены вскоре после подписания в марте 1918 года Брест-Литовского мирного договора, один из пунктов которого предусматривал прекращение революционной пропаганды, которое Советское правительство вело в Германии и союзных государствах. На практике именно российское посольство в Берлине стало одним из центров поддержки леворадикальных партий, призывавших к вооруженному восстанию и установлению диктатуры пролетариата. Накануне революции, 5 ноября 1918 года, одновременно с обращением к странам Антанты с просьбой о перемирии, германское правительство принца Макса Баденского, в котором участвовали и социал-демократы, закрыло посольство Советской России за вмешательство во внутренние дела Германии, а персонал был вскоре выслан из страны. Но уже 13 ноября 1918 года нарком Чичерин говорил по телефону с «министром иностранных дел Германии», социал-демократом и своим давним знакомым Оскаром Коном¹⁵⁰:

«Нас интересует теперь один специальный вопрос – свободный проезд в Берлин для некоторых наших друзей. Нам желательно делегировать в Берлин тов. Зиновьева и некоторых других»¹⁵¹. Однако быстро старые друзья договориться не смогли, тем паче, что депутат Совета народных уполномоченных Кон никакого отношения к Министерству иностранных дел не имел. Все советские представительства в Германии в 1919–1920 годах закрылись. В таких условиях организовать поездку лидера Коминтерна¹⁵² было чрезвычайно сложно.

Разрешение немецкого правительства на приезд делегации Коминтерна на съезд НСДПГ было дано лишь в октябре 1920 года. Срок пребывания ограничивался десятью днями. 8 октября 1920 года из Петрограда в Германию поездом через Ревель выехала делегация Коминтерна, возглавляемая его председателем Г.Е. Зиновьевым. С ним ехали Ионов, Гордон¹⁵³ и болгарский коммунист Шаблин¹⁵⁴. Это был первый официальный выезд советских руководителей на Запад. Был сделан принципиально важный шаг к прорыву послереволюционной политической блокады.

Съезд НСДПГ открылся 12 октября в Галле. На партийных и местных выборах 1920 года партия получила больше голосов, нежели годом раньше. Особенно значителен был успех на местных выборах в Тюрингии. Основной темой съезда был вопрос о присоединении к III Интернационалу. 15 октября на съезде на дневном заседании с речью, продолжавшейся четыре с половиной часа, выступил Зиновьев. Он прекрасно владел немецким языком (до революции некоторое время учился на химическом и философском факультетах Бернского университета). Современники отмечали его ораторский дар. Троцкий писал о Зиновьеве: «...оратор исключительной силы. Его высокий теноровый голос в первый момент удивлял, а затем подкупал своеобразной музыкальностью. Зиновьев был прирожденный агитатор. Он умел заражаться настроением массы, волноваться ее волнениями и находить для ее чувств и мыслей, может быть несколько расплывчатое, но захватывающее выражение. Противники называли Зиновьева наибольшим демагогом среди большевиков. Этим они обычно отдавали дань наиболее сильной его черте, то есть способности проникать в душу демоса и играть на ее струнах.

<...> На собраниях партии он умел убеждать, завоевывать, завораживать, когда являлся с готовой политической идеей, проверенной на массовых митингах и как бы насыщенной надеждами и ненавистью рабочих и солдат. Зиновьев был способен, с другой стороны, во враждебном окружении... придавать самым крайним и взрывчатым мыслям обволакивающую, вкрадчивую форму, забираясь в головы тех, которые относились к нему с заранее готовым недоверием»¹⁵⁵. В устах Троцкого такая оценка таланта Зиновьева дорогого стоит.

В Галле Зиновьев от имени ЦК РКП(б) и Исполкома Коминтерна говорил о диктатуре пролетариата и советской системе, вопросах взаимоотношений пролетариата и крестьянства, об интернационале профсоюзов и о двадцати одном условии вступления в Коминтерн¹⁵⁶. В постановке Зиновьева основной вопрос съезда сводился к дилемме: революция или реформизм. Оппонировал Зиновьеву битый жизнью и больной Юлий Мартов¹⁵⁷. Из-за болезни он смог сказать лишь несколько слов, остальной текст его резкого разоблачительного выступления прочел А.Н. Штейн¹⁵⁸. Отчеты о съезде дают представление о том, насколько были непримиримы страсти, разделившие вчерашних соратников, сколько ярости в их полемике, носящей одновременно и идеологический, и глубоко личный характер. В тот момент клуб профессиональных революционеров – действительно еще интернациональный, и русская яростная словесная схватка воспринимается как совершенно естественная на съезде немецкой партии. «Вопрос об отношении к советской России, само собой понятно, был фактически центральным вопросом съезда в Галле», – писал Зиновьев¹⁵⁹. Мартов, говоривший о практике большевизма и крушении демократии в России, не смог убедить депутатов НСДПГ. Это удалось сделать Зиновьеву, звавшему к идеалам мировой пролетарской революции. За присоединение к Единой германской секции Коминтерна высказались 237 делегатов, возглавляемых молодым партийным лидером Эрнстом Тельманом¹⁶⁰. Сто пятьдесят шесть делегатов, голосовавших против, покинули зал. Глядя на них, Зиновьев подумал: «Какие великолепные клиенты для будущей германской ЧК!». ¹⁶¹ Он ощущал себя на этом съезде скорее не гостем, а хозяином и, как в «красном Питере», по-хозяйски набрасывал будущие проскрипционные списки.

Фактически после этого НСДПГ перестала существовать. Большая часть членов партии, так называемые левые независимые, вступили в КПГ 26 октября 1920 года. Остальные вскоре вернулись в ряды СДПГ. В России деятельность съезда комментировалась в газете «Петроградская правда» в редакционной статье с красноречивым названием «Победа Москвы»¹⁶².

После этого выступления 16 октября Зиновьеву по приказу министра внутренних дел Зедеринга было предписано немедленно покинуть Германию за призывы к революционному террору. Поскольку регулярного транспортного сообщения между странами не существовало, то Зиновьеву, по его просьбе, было разрешено оставаться в Берлине до 23 октября, но под домашним арестом. Берлинские коммунисты хотели организовать грандиозный митинг с выступлением Зиновьева, однако «выступление не состоялось ввиду болезни»¹⁶³.

Очевидно, домашний арест на сопровождавших Зиновьева членов русской делегации не распространялся. Они могли свободно встречаться с местными коммунистами, знакомиться с городом, произведшим на них впечатление арены тяжелой классовой борьбы. «Точно попал на другую планету. Бездельники, пьяные, масса хамства... Буржуазия ловит последний момент. <...> Картина дикая, банально-глупая, пошлая... невольно думаешь, как хорошо, что это время у нас миновало!»¹⁶⁴ Такой взгляд на немецкую столицу Зиновьева разделял и Ионов, описавший юдоль страданий пролетариата, «фейерверк бессилия» и дикий разгул эксплуататоров в стихотворении «Берлин»¹⁶⁵. Стихи, как говорится, «зовущие» и гневно-жалостливые. Трудно сказать, было это тягостное впечатление от города правдой или позой. Конечно, Берлин не поражает ни архитектурными памятниками, ни романтикой. Он может не понравиться. Социальная ситуация оставалась здесь очень сложной, но так ли это задевало русских начальников? На родине Ионов шокировал нуждавшихся петроградских литераторов своим ухоженным видом, элегантными заграничными костюмами, роскошными привычками. Он жил в барской квартире на Звенигородской, пользовался казенным лимузином. Во все периоды своей советской карьеры постоянно был где-то около денег. Как издатель

славился скупостью. Видимо, через Зиновьева он как-то был связан с коминтерновскими деньгами.

А денег было много. Как вспоминал старый большевик Григорий Соломон¹⁶⁶, возглавлявший как раз в 1920 году советское торгпредство в Ревеле, однажды в представительство пришла зашифрованная телеграмма за подписью Зиновьева с просьбой выделить двести тысяч золотых немецких марок на покупку в Берлине товаров «для надобностей Коминтерна». Через некоторое время в Ревель по пути в Германию прибыл сам Зиновьев. Соломон, долгое время перед революцией живший за границей, а после переворота работавший в Москве, не узнал пролетарского вождя красного Питера. «Я помнил его... еще до большевистского переворота: это был худощавый юркий парень... Теперь это был растолстевший малый с жирным, противным лицом, обрамленным густыми, курчавыми волосами, и с громадным брюхом... Он сидел в кресле с надменным видом, выставив вперед свое толстое брюхо, и напоминал всей своей фигурой какого-то уродливого божка. Держал он себя важно... нет, не важно, а нагло. Этот ожиревший на выжатых из голодного населения деньгах каналья едва говорил, впрочем, он не говорил, а вещал...»¹⁶⁷. На обратном пути этот выдающийся борец за демократию и социализм вновь оказался в Ревеле, везя с собой семьдесят пять громадных ящиков, «в которых находились апельсины, мандарины, бананы, консервы, мыла, духи...»¹⁶⁸ и другие подобные товары, очевидно, необходимые для победы мировой революции.

Ионов никакой самостоятельной политической роли в коминтерновской группе, направленной в Германию, не играл, поэтому в Берлине, пока его патрон сидел под арестом, именно Ионов, надо полагать, и делал закупки для Петрограда. Деньги были из Коминтерна, и если там существовала отчетность, то бумаги могут быть в соответствующих партийных архивах. В фонде Госиздата в ЦГАЛИ сохранились только счета на имя Ионова из берлинской гостиницы «Рейхскрона» и на покупку в «Обществе друзей плаката» в Шарлоттенбурге годовых подборок издания «Плакат» за 1914–1920 годы и различных плакатов на сумму девять тысяч марок¹⁶⁹. Кроме того, там имеется накладная об отправке 9 ноября 1920 года из Штеттина в Петроград на имя Ионова грузов парохомом «Принцесса София Шарлотта»¹⁷⁰. В документе

упомянуты печатная бумага, товары для литографии и кинематографии, цинковые доски, пишущие машинки, книги, «промышленные фильмы», аптечные товары. И среди этого – «посылка от Брасса четыре ящика, рулон и упаковка книг». Так произведения из «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса попали в Советскую Россию.

2.3. Брасс в 1920-м году и позже

Брасс был не только коммунистом, но и торговцем. Он брал у художников, согласившихся участвовать в работе «Товарищества пролетарского искусства», произведения для продажи. На многих листах сохранилось написанное карандашом обозначение цены: от тридцати марок за небольшую гравюру до трехсот за рисунок большого формата. Если на вещи без сохранившейся цены (которая могла затереться, быть написанной на несохранившейся монтировке или лишь на одной из нескольких копий и т. д.) подобрать среди работ «Товарищества» примерные ценовые аналогии и приблизительно суммировать оценку того, что сейчас находится в Эрмитаже и Академии художеств, то получится предполагаемая цена коллекции – не менее двадцати–двадцати пяти тысяч марок¹⁷¹. По тем временам, когда в Германии еще не началась галопирующая инфляция, это были очень большие деньги. Так просто подарить заезжему русскому коммунисту работы, взятые у художников на продажу, Брасс, надо полагать, не мог.

Продажа коллекции фактически означала ликвидацию «Товарищества пролетарского искусства». Идея «Товарищества», видимо, не нашла экономической опоры. Никаких привлекательных для публики шумных акций организовать Брасс не смог, манифестов и деклараций не сочинил, в прессе отмечен не был. Эстампы, которые он печатал сам и привлекал в «Товарищество» для продажи, по большей части адресованы рабочему классу, а у того денег на приобретение произведений искусства в условиях послевоенного глубокого экономического кризиса не было.

Средства (возможно, коминтерновские), как мы помним, у Ионова были. Но никакой отчетности о сделке найти не удалось. Во всяком случае, забегая вперед, отметим, что Ионов в Петрограде распоряжался работами вполне свободно, легко дарил их, не утруждая себя какими-либо описями коллекции и прочими формальностями. В Россию отправилась не какая-то определенная подборка вещей,

а, видимо, все, что было в наличии у «Товарищества». До сих пор не удалось найти ни в одной из коллекций Германии или где-либо еще ни одного произведения с эстампилем «Товарищества». В Россию отправлены были дублиеты, триплеты, четвертые, пятые экземпляры, варианты оттисков на различных бумагах и даже подготовительный рисуночный материал для готовящихся, но не осуществленных гравюр, как, например, один из вариантов «Портрета Карла Либкнехта» работы Шмидт-Нишиола (кат. 179), который был подготовлен к переводу на литографский камень, но тиража по каким-то причинам не последовало. Единственное документально подтвержденное на настоящее время издание «Товарищества»¹⁷² – серия литографий Эриха Годала «Революция» – является одним из самых редких гравированных циклов того времени. Кроме Эрмитажа, располагающего раскрашенным автором экземпляром, а также вариантами оттисков на различных бумагах, в музейных собраниях мира существует лишь один полный комплект этого издания: нераскрашенный экземпляр на веленовой бумаге в собрании Центра исследования немецкого экспрессионизма Роберта Гора Рифкинда в Окружном музее Лос-Анджелеса¹⁷³. В Германии есть только пара листов из этой серии в собрании Штеделевского музея во Франкфурте-на-Майне.

«Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса просуществовало в таком виде, как мог его организовать и продвигать создатель, с его не слишком высоким образовательным уровнем и маргинальной причастностью к искусству, и так долго, насколько это оказалось возможным в той сложной политической и экономической обстановке.

Недолгое и странное существование «Товарищества пролетарского искусства» не лишило Фридриха Брасса кредита у художников. Наверное, никого не удивило, что подобное предприятие не уцелело в ситуации кризиса и революционного хаоса. В начале 1920-х он продает большой темперный рисунок Макса Кауса «Юноша на берегу моря» (1922) в Кунстхалле в Мангейме. В книге поступлений музея Брасс записан как торговец произведениями искусства из Хагена в Вестфалии¹⁷⁴. В 1922–1928 годах Брасс, снова записанный в инвентарную книгу как торговец произведениями искусства из Хагена, продает в Графическое собрание

Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне рисунки Нольде, Хеккеля, Шмидт-Ротлуфа, Фейнингера, Клее, Дикса, Шмидт-Нихиола. Почти все они были изъяты из собрания музея в 1937–1938 годах и уничтожены.

В Хагене, где долго жил Брасс, в Музее К.Э. Остхауза никаких вещей от него, вероятно, нет, и не было. Нет сведений о нем и в музейном архиве. В адресной книге города за 1927 год он записан как художественный ремесленник.

В 1927 году Брасс обращается в Национальную галерею Берлина с просьбой указать цены на право репродуцирования картин из этого собрания для издания школьных учебных таблиц. Мысль об издании художественных репродукций, заявленная еще в письме 1903 года, не покидала Брасса.

Наконец, в «Перечне членов Немецкого веркбунда на апрель 1928 года» Фридрих Вильгельм Брасс упомянут как житель Хагена, занимающийся «стандартизацией и нормированием офисной мебели» и продажей произведений «молодого искусства»¹⁷⁵. Указан его адрес – улица Ам-Биркенхайм 18–20. Видимо, никакого собственного конторского помещения у Брасса не было. Если вспомнить, что в адресной книге Хагена Брасс годом ранее был скромно назван художественным ремесленником, то можно усомниться в реальности существования его деятельности, связанной с офисным оборудованием.

К Берлинским годам Брасса относится присланный его внуком портрет, работы Арнольда Шмидт-Нихиола¹⁷⁶ 1921 года. Рисунок носит импровизационный характер, но это тот высочайший род маэстрии, который дается доскональным знанием внешних черт и постижением внутреннего характера образа, дающийся длительным опытом работы над моделью. Брасс запечатлен в профиль. Голова слегка наклонена, глаза потуплены. Образ мудрого и сильного человека создается короткими, энергичными движениями пера. Графический язык художника лаконичен и элегантен. 1920–1921 гг. были временем расцвета таланта художника, а этот портрет может быть отнесен к числу творческих удач мастера.

Герд Ниссен, внук Брасса, прислал в Эрмитаж фотографию наклейки хагенской фирмы деда, которая крепилась на оборотах продаваемых произведений.¹⁷⁷ Брасс именуется посредником по продаже произведений

современного искусства с 1902 г. Затем по алфавиту перечислен ряд имен, сотрудничавших с ним художников. Отметим уже упоминавшихся участников «Товарищества пролетарских художников»: Эриха Хеккель, Карла Шмидт-Ротлуфа, Отто Мюллера, Людвиг Майднера, Христиана Рольфа, Георга Гроса. Но появляются и новые имена. Если фигуры известнейших экспрессионистов старшего поколения, Эрнста Людвиг Кирхнера¹⁷⁸, Эмиля Нольде¹⁷⁹ и Лионеля Фейнингера¹⁸⁰ и Пауля Клее¹⁸¹, воспринимаются как органичное добавление к прежнему художественному составу, то появление имен актуальных для 1920-х гг. новых мастеров свидетельствует о замечательной художественной чуткости Брасса. Это представитель «Новой вещественности» Отто Дикс¹⁸² и Генрих Науэн¹⁸³, основатель группы «Молодой Рейнланд». Творчество обоих мастеров, при всем различии их дарования, носило ярко выраженный социальный характер и переживало в 1920-е гг. период расцвета. Несколько выпадает из этого ряда имя венгерского живописца Бела Кжбела¹⁸⁴, которое не получило значительной известности вне Венгрии, хотя большая часть его карьеры связана с Германией и Францией. Заключает список имя «v. Gawlensky», что, вероятно, неправильное написание имени русского художника Алексея Явленского¹⁸⁵. Это не свидетельствует о близком знакомстве Брасса с Явленским.

Завершает этот краткий перечень указание на работы молодых художников. Напомним, что мы знаем о происходящих от Брасса работах А. Шмидт-Нишиола в Штеделевском институте во Франкфурте и М. Кауса в Государственной галерее в Штутгарте. Упомянута скульптура, но пока никакими данными об этом мы не располагаем. Кроме того, есть указание на «хорошие произведения из-за границы», о чем сведений вновь нет. Однако, в целом вся программа предприятия Брасса почти буквально напоминает его первый Художественный салон в Крефельде.

После 1928 г. Брасс переехал в Дюссельдорф, где вновь основал «Дюссельдорфскую выставку художественных произведений» на Кёнигалле 8.¹⁸⁶ Внуком Брасса Гердом Ниссенем нам прислано изображение рекламного проспекта этого предприятия. Графическая марка украшена стилизованным портретом

бородатого пожилого мужчины с твердым, акцентировано направленным вперед взглядом. В нем легко узнать портрет самого Брасса.

В Дюссельдорфе Фридрих Вильгельм Брасс и скончался 5 мая 1931 г. в возрасте пятидесяти восьми лет.

Во всей этой истории Брасс – единственный настоящий пролетарий. Он не оторван от рабочей среды и стремился работать для нее, стремился принести искусство в дома пролетариев, поднять их культуру, уровень быта. Так он описывал свои планы уже в 1903 году. Наверное, они не слишком изменились и в 1920-м. Эта утопия могла осуществляться лишь на очень большие средства, которые могли быть получены только от государства. И называться такая утопия могла бы Пролеткультом. В Германии, особенно после разрушительной войны, для таких романтических затей денег не было. Ожидать коммерческого успеха от торговли графикой, причем наполовину политического содержания, было наивно. Некоторый успех мог быть обеспечен материальной поддержкой «Товарищества» со стороны Компартии, но такой помощи не было. Либо Брасс не смог нужным образом договориться с партийными лидерами, либо, поскольку какие-либо сведения о практической и серьезной работе партии с художественными организациями в это время отсутствуют, немецким коммунистам было просто не до искусства, как и их старшим братьям, большевикам, накануне революции.

Собрание «Товарищества пролетарского искусства» сегодняшней зритель может счесть эклектичным, включающим в себя слишком разнородные вещи, произведения мастеров, художественный уровень которых, возможно, совершенно несопоставим. Это, конечно, коллекция далеко не только шедевров. Вероятно, и собирались вместе эти работы исходя не из одних художественных целей. «Товарищество» служило не только коммерческим, но и определенным социально-политическим задачам. Однако каким-то чудом дошедшие до наших дней и собранные вместе, эти произведения представляют живой срез искусства Германии послевоенного времени со всей его разноликостью, одновременностью существования самых разных явлений. Это как археологический пласт, раскрытие

которого дает достаточно объективную картину живой исторической ситуации на примерах, кажущихся едва ли не случайными.

Глава 3. Дискуссия о пролетарском искусстве в Советской России и Германии в 1920-е гг.

3.1. Власть и авангард: дискуссия о пролетарском искусстве в Петрограде – Ленинграде в 1920-е гг.

Начавшееся с письма В.И. Ленина «О пролетарской культуре»¹⁸⁷ в октябре 1920 года активное «свертывание футуризма сверху» набирало силу в 1921–1922 годах. Напрямую это касалось в первую очередь художественных учебных заведений. Уже в феврале 1921 года комиссия Наркомата рабоче-крестьянской инспекции отмечала существование во Вхутемасах внутреннего конфликта, вызванного «близорукой и вредной политикой» отдела ИЗО¹⁸⁸.

А.В.Луначарский все далее отходил от поддержки футуристов. В том же декабре 1920 года при довольно скандальном обсуждении постановки В.Э. Мейерхольдом пьесы Верхарна «Зори» нарком, парируя выдвинутое Маяковским обвинение в непоследовательности политики по отношению к футуристам, писал, что «„левизна“ в искусстве явилась плодом нездоровой атмосферы буржуазного Парижа и кафе буржуазного Мюнхена, что этот футуризм с его проповедью бессодержательности, чистого формализма, с его кривлянием, перескакиванием одного художника через голову другого, при поразительной монотонности приемов, что все это есть продукт разложения буржуазной культуры»¹⁸⁹. Ведущие деятели комфута, особенно его идеологи, уже давно, с первых шагов отдела ИЗО, находящиеся в конфронтационных отношениях с интеллигенцией, теперь, отвергнутые и властями, попали в изоляцию¹⁹⁰. В статье «Советское государство и искусство» в 1922 году Луначарский констатирует чужеродность и ненужность

авангардных изобразительных художественных течений в советском государстве: «...„левые“ художники – пока они остаются самими собою – фактически так же мало могут дать идеологически революционное искусство, как немой сказать революционную речь. Они принципиально отвергают идейное и образное содержание картин, статуй и т.д. К тому же они так далеко зашли в деформации заимствуемого у природы материала, что пролетарии и крестьяне, которые вместе с величайшими художниками всех времен требуют, прежде всего, ясности в искусстве, только руками разводят перед этим продуктом позднего вечера западно-европейской культуры»¹⁹¹.

После ликвидации отдела ИЗО в 1921 году в Петрограде заканчивается «поход во власть» комфутов. Штеренберг и Брик перебираются в Москву. Оставшийся в городе Н.Н. Пунин держится по отношению к идеологам из Смольного все более дерзко. Когда после четырехлетнего перерыва летом 1923 года в залах Академии художеств была открыта Вторая государственная свободная выставка произведений искусств, он опубликовал цикл рецензий на страницах журнала «Жизнь искусства». В последней статье, «О правых», Пунин вновь возвращается к краеугольной теме художественной критики послереволюционных лет – проблеме определения пролетарского искусства: «Существует непроходимая путаница в современных терминах, и эта путаница особенно заметна на эпитетах, определяющих отношение искусства к революции и ее явлениям. Агитационное искусство, революционное, советское, пролетарское и т. д. Сейчас мне важно из всех этих терминов уяснить один, особенно сбитый, но имеющий в отношении „правых“ – в данный момент – решающее значение. Термин этот: „пролетарское искусство“. / Утверждаю, что никакого особого „пролетарского“ искусства нет и быть не может. / Не считая себя самого достаточно компетентным, чтобы самому определять отношения между пролетариатом и культурой, в подтверждение сказанного сошлюсь на человека, который, как все говорят, в этом деле является настоящим авторитетом, на Ленина. Года четыре тому назад отделом изобразительных искусств был выпущен плакат с лозунгом, кем-то наспех сочиненным: „Царству рабочих и крестьян не будет конца“. Плакат этот попался на глаза Ленину; Ленин возмутился и, возмутившись,

поместил в одной из московских газет статью. Возмущен Ленин был политической безграмотностью лозунга; суть его доказательств сводилась к следующему: пролетариат делал революцию вовсе не для того, чтобы утвердить себя классовым гегемоном на земле, но с целью создать внеклассовое общество или государство в условном значении этого слова; в том-то и полагал Ленин, вслед за Марксом, великую роль пролетариата, что последний призван освободить человечество от классовой розни, а не быть только очередным, четвертым, сословием, по примеру духовенства, дворянства и буржуазии овладевшим государственным аппаратом. Поэтому мечтать о непреходящем царстве пролетариата значит не понимать самой сущности его роли; диктатура же и гегемония пролетариата есть лишь фаза, преходящая фаза в развитии революционизированного исторического процесса. Так думал и писал Ленин, и, кажется мне, правильно думал. / Если распространить думы Ленина на искусство, то получим следующее простое утверждение: искусство, как часть общества, как показатель его культуры, после революционизированного пролетариатом исторического процесса должно стать внеклассовым искусством; в период диктатуры пролетариата искусство может быть использовано как средство агитации и пропаганды и только; никакого особого пролетарского искусства, если только не подразумевать в данном случае, как это часто делается, под термином пролетарское – агитационное, никакого особенного пролетарского искусства быть не должно, и не может, и нет. Так утверждает просто логика. Фактически это утверждение поддержано самим бытием искусства. Кто его знает, тот знает также, что художественная деятельность только в известной степени, не всегда легко определяемой, носила классовый характер и что в существе своем это – деятельность общечеловеческая, то есть внеклассовая. Искусство, когда оно подлинно, никому и ничему не служило и не служит, как бы об этом ни говорили московские конструктивисты из „Лефа“, пролеткульты и разные люди „на страже“. Поэтому понятие: „пролетарское искусство“ – есть чистый и притом интеллигентский миф. <...> Справедливо видя в передвижничестве наиболее удобную, легкую и общедоступную агитационную форму, эта критика почему-то стала требовать от художников перестать быть художниками и сделаться агитаторами; путая понятия

„пролетариат“ и „агитатор“, она утверждала существование особого искусства, никем не виданного и, пожалуй, несколько напоминающего платоновские идеи. С высоты этих чистых идей она обрушилась на тихих беспартийных „правых“ художников и на коммунистический „пролеткульт“ одновременно. Ничего не видя перед собою, ничего не воспринимая в самом бытии искусства, она наивно кричала о „попах“, о „помещиках“ и утверждала, что в мире существуют не только пейзажи, но еще какие-то пролетарские пейзажи (тоже из области чистых идей). В результате этой критики – бессмысленный газетный набор, несколько напоминающий заумную речь плохих футуристов (пролетарский пейзаж – это для меня заумная речь), и никакого влияния, никакой действенной помощи тем, которые ее ищут, уставая в хаосе и противоречиях нашего времени»¹⁹².

Столь радикальный пересмотр вопроса о классовой сущности искусства не мог оставить равнодушными «разных людей „на страже“», ведь еще недавно именно комиссар Пунин требовал введения художественной диктатуры прогрессивного меньшинства¹⁹³ и указывал на «единственно правильный путь по линии развития общечеловеческого искусства». Идеологи нарастания классовой борьбы не могли смириться с высказанной мыслью, что «искусство, когда оно подлинно, никому и ничему не служило и не служит». Редакционный комментарий к статье по сути обозначал решительное расхождение Пунина с официальной идеологией¹⁹⁴. Такое не прощалось¹⁹⁵.

Расхождение Пунина с официальной идеологией было симптоматично. Романтическая фаза революции по окончании Гражданской войны завершилась. Победившие большевики обратили все силы государственной машины на внутреннюю жизнь страны. Власть стремилась тотально контролировать все стороны существования общества. Образно это угасание наивных революционных художественно-экспериментальных порывов первых лет революции замечательно передано Владиславом Ходасевичем в образе рассыпающегося, нелепого, давно забытого и никому не нужного памятника Гейне: «В 1918 году, когда большевиками овладела мания ставить памятники, на этой площадке почему-то водрузили памятник Генриху Гейне. Какой-то чахоточный господин с бородкой

сидел в кресле, а у ног, ластясь, примостилась полуголая баба с распущенными косами – не то Лорелея, не то Муза. Памятник сделан был из какой-то белой дряни и внутри пуст. Зимой 1921 года я проходил мимо него. У Гейне нос был совсем черный, а у Лорелеи отбили зад, на месте которого образовалась дыра, наполненная грязной бумагой, жестянками и всяким мусором»¹⁹⁶.

Вскоре набравшая силы Ассоциация художников революционной России (АХРР) соединением революционной тематики и реалистической живописной традиции удовлетворила поиск актуальной формы современного искусства большевистских идеологов¹⁹⁷. Именно там ими ожидалось чудо появления на свет нового настоящего социалистического искусства: «...нам думается, что, если найдутся художники, которые сумеют сочетать хотя бы вот эту мироискусственную технику с АХРРовскими проблемами, они приблизятся к тому типу художника, которого вот уже столько времени ждет не дождется Революция»¹⁹⁸.

Луначарский, подводя итог поисков искусства, адекватного требованиям социалистического государства, так вспоминал первые этапы дискуссии о пролетарском искусстве: «В некоторой связи с „производственным“ уклоном находится и формальный уклон в искусстве: „Революционеры только те художники, – говорят его адепты, – кто создаст новые, революционные формы“. Но это игра слов, потому что ни откуда не следует, чтобы каждая формальная революция в науке или искусстве была в непосредственной связи с социально-политической революцией пролетариата¹⁹⁹. Можно сказать, что введение удушливых газов произвело целую революцию в военном деле. Но можно ли сделать отсюда вывод, что автор этих удушливых газов родственен коммунизму? <...> Нам говорили: „Что такое картина? Картина есть вещь, и как вещь она должна отличаться всеми свойствами вещи. Что же за вещь – картина? Висит на стене для того, чтобы производить известное впечатление на глаз. Если можно признать картину, то только такую, которая бы выполняла полностью свое вещное назначение красочного пятна“. <...> Иной художник чувствовал, что вещь он может сделать, а идеологию сделать не может, – не каждому это удается. <...>

Художник – не коммунист и не сочувствующий пролетарской культуре и искусству, но готовый им служить, очень любил шептать на ухо пролетариату: „Ты брось идеологию, тебе нужна вещь; вот насчет вещей я могу. А идеологией тебя только отравляют“. На самом деле пролетариату нужна идеология, и поэтому он даже довольно сердито хотел послать этих людей к черту. <...> Я ни на минуту не сомневаюсь, что форма должна развиваться на основе нового жизненного уклада. Обновленная идеология должна принести и обновление форм. Это, несомненно, так. Но на практике дело обстоит гораздо проще. И как мы не изобретали с самого начала новых букв, а только выбросили букву „ять“ и старыми буквами стали изображать наши коммунистические мысли, так и в области искусства задача пролетариата была с самого начала такая: четким шрифтом изложить, что у него на душе. Нельзя сказать, чтобы картины Репина были непонятны. Понятны, только говорят они не совсем то, чего хочет пролетариат. А картина какого-нибудь футуриста непонятна пролетариату, и он говорит: „Может быть, она и революционна, но черт его знает – не разберешь“. Как бы нас назвали, если бы мы предложили пролетариату книгу, написанную новой азбукой, с такими выкрутасами на каждой букве, что он не прочтет, и если бы мы сказали, что это есть „вещь“, и неважно, что она обозначает, а важно, как она выглядит, – „Посмотрите, какие красивые страницы, хотя их и не прочтешь“? Для класса, которому нечего говорить, нечего слушать, такая новизна печати может служить большим утешением, потому что этот класс держит книги в шкафах и показывает их с точки зрения шрифта, переплета и т. д. Но для класса, который хочет учиться жизни, это неподходяще. И он всегда будет стремиться к тому, чтобы воспользоваться наиболее удобочитаемой формой искусства. Эта наиболее удобная форма – форма реалистическая. ...Реалистическая форма есть та, которую пролетариат понимает. На последней выставке АХРР было видно, как понимает ее пролетариат и как она глубоко его радует: начинается настоящее, подлинное сближение пролетариата с художником. Этого другие художники не смогли сделать. <...> Мастерство, проявляющее себя на непонятных новых путях, иногда бывает невольно почти обманом, оно отказывается служить там, где надобно

настоящее мастерство. <...> Для настоящего времени совершенно не нужно и то изобразительное искусство, которое ничего не изображает»²⁰⁰.

Такое благополучное для коммунистической идеологии развитие художественной практики снижало остроту проблемы пролетарского искусства, отодвигая решение вопроса в неопределенное будущее. По поводу выставки АХРР в Академии художественный критик И.А. Аксенов писал в «Жизни искусства»: «Медленно и упорно рождается новая культура. Десятки лет нужны на ее вынашивание. Десятки лет отделяют нас от пролетарского искусства. Но в виду неистребимости художественного творчества – ни живопись, ни скульптура, ни поэзия, ни музыка своего существования не прерывают. В процессе развития искусства пролетарского, в процессе невидимом или малозаметном, скрытом в толще пролетариата и пока во многом еще пассивном (оно в значительной мере развивается в форме восприятия и критики чужого творчества), только верхушкой своей показывающегося в работе клубов и самодеятельных кружков, в процессе развития этого искусства ему сосуществуют и сопутствуют как доживающие последние времена свои искусство и культура низложенных классов, так и творчество художников, созданных периодом борьбы за власть нового хозяина жизни. Второй вид непролетарского искусства форсирует развитие искусства пролетарского, давая ему примеры революционного толкования задачи, материал для критерия, материал для анализа. Конечно, искусство, выросшее в пределах развернутой диктатуры пролетариата, будет во много раз и богаче, и революционнее теперешнего „передового“ искусства, но в построении своем оно многим этому предшественнику своему будет обязано»²⁰¹.

Не стоял в стороне от борьбы за революционное искусство и И.И. Ионов, активно приветствовавший АХРР. На диспуте «Революция и изобразительное искусство» в Доме печати 10 января 1924 года²⁰², на котором должно было быть оформлено создание в городе отделения АХРР, он выступил вместе с З. И. Лилиной против Павла Филонова. Краткий отчет был опубликован в «Петроградской правде»:

«Речь тов. Ионова. „АХРР – это первая ласточка художественного обновления. Два года тому назад в Зимнем еще проходили диспуты, какое искусство нужно народу. За более важными событиями диспуты сошли на нет, но теперь, когда позволило мирное положение, вопрос об искусстве стоит снова перед нами, и об этом свидетельствует появление АХРРа. / Беспредметники выполнили свой долг перед народом, по-своему честно. Но их искусство народу совершенно чуждо. Они ученики, а не учителя. Пролетариат имеет свой быт, не национальный, не семейный, а фабрично-заводской, производственный, который нужно отразить, что могут сделать реалисты. Беспредметники же пускай идут в парикмахерские или пишут плакаты, но не берутся писать картины. Пролетариат отдаст предпочтение тем, кто сумеет говорить с ним понятным языком“.

Тов. Лилина. „Бред больного человека, дефект в мозгу видит тов. Лилина в работах беспредметников. Их искусство не нужно народу, и прошлогодняя выставка в АХ это доказала. Нельзя оперировать при помощи абстракций, которые никому не понятны. Тов. Лилина возражает против утверждения, что у пролетариата нет быта, а есть бытие. Наоборот, быт есть, и она с особой радостью увидела, как проходит отражение этого быта красной нитью через всю выставку АХРРа, где рабоче-крестьянский, производственный быт затронут во всех проявлениях. Работы беспредметников имеют чисто лабораторное значение, но делать их учить в школах нельзя“.

Тов. Филонов. „Как бы не прикрывались реалисты высокими именами Маркса, Энгельса, Троцкого, смерть реалистов, как направления, законна. И осинный кол им в могилу. Само искусство не признает деления на правых и левых. Различие есть, но оно в обращении с материалом. Реалисты – это особый способ восприятия и разрешения задач, выдвинутых материалом. Левые художники оперируют научными понятиями, и в этом их сила. Левые имеют идеологию. Этим объясняется переход молодежи на нашу сторону. Нельзя вопрос об искусстве ставить в плоскость заказов. Мы не проститутки, а рабочие, и нужны государству независимо от направлений»²⁰³.

Отчет краток, хотя, вероятнее всего, выступлений было больше, а приведены лишь самые важные. Упоминание Филоновым «вопроса об искусстве, поставленного в плоскость заказов», показывает, что по сравнению с декабрем 1918 года ситуация на рынке художественных заказов для «левых» диаметрально поменялась. Теперь совсем другие люди контролировали распределение казенных подрядов. Футуристический прорыв закончился. Теперь им приходится держать оборону и оправдываться²⁰⁴. Художественной, духовной революции в России не получилось. Поэт В. Шершеневич так описал процесс изживания футуризма: «После революции фактически футуризм существовал, как существует пуля, не вынутая из тела. Она незаметно блуждает по организму. Потом, опускаясь все ниже и ниже, она случайно выходит наружу где-нибудь в пятке. / Так вышел через пятку СССР футуризм. <...> Футуризм перешел в ЛЕФ, ЛЕФ – в РЕФ, РЕФ – в блеф»²⁰⁵.

В Советской России 1920-х годов осуществилось то, за что ратовали футуристы в 1918 году: исчезла даже гипотетическая возможность автономного существования художественной жизни, независимой от власти. Отныне художники никак повлиять на касающиеся их государственные решения не могли. В Петрограде позиции Смольного, Ионова и Лилиной, остались неизменными и возобладали. Все теперь находится под твердым партийным контролем. Дело неуклонно шло к провозглашению «единственно верного творческого метода» – социалистического реализма.

Развернувшаяся в 1918 – начале 1920-х годов на диспутах и в печати полемика о сущности революционного искусства проходила в рамках социологизированного деления искусства на буржуазное и пролетарское. Автор фундаментального исследования «Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор» А.В. Крусанов так охарактеризовал дискуссию о пролетарском искусстве: «Крайняя упрощенность такой концепции (фактически осуществлялось деление на „своих“ и „чужих“) не оставляла места для промежуточных явлений... Примитивизм концепции вынуждал левых деятелей искусства, желавших играть активную роль в формировании художественной жизни страны, выступать в роли создателей „пролетарского“ и „коммунистического“ искусства. Этот же примитивизм концепции вынуждал

противников футуризма квалифицировать левое искусство как буржуазное. Ни у тех, ни у других просто не было выбора. Жонглирование ярлыками означало лишь борьбу за власть. Вне этой концепции ярлыки теряли смысл, но концепция считалась марксистской и не подлежала пересмотру»²⁰⁶.

Идеологическая дискуссия об искусстве в условиях Гражданской войны сама напоминала войну. Были «свои» и «враги», «союзники» и «нейтральные». Идеологические приговоры провозглашались самым решительным образом. Мнение противника не признавалось и не учитывалось. Как и всякое значительное общественное явление, эта дискуссия, с одной стороны, была весьма прозаичным отражением сиюминутной борьбы за власть и влияние, за материальные средства и их распределение, за выживание в условиях краха художественного рынка и крайней скудости государственных средств и возможностей для поддержания художественного сообщества. С другой стороны, как следствие глубоких социальных преобразований, дискуссия возникла на пике развития революции, когда могли быть осуществлены все формы насилия по отношению к оглушенному нуждой и террором обществу, когда революционные силы могли быть приложены в самых различных направлениях. Ожесточенные споры отразили разнородность сил, составляющих революционную массу, обнажили конфликты внутри правящего меньшинства. Утопические идеи построения бесклассового всемирного общества, высшей, наиболее совершенной формы развития человечества, столкнулись с бытом, противоречиями индивидуальных и групповых интересов, прозой проблем сегодняшнего дня. Культура нового государства по необходимости формировалась под давлением сиюминутных практических соображений.

Поэтому так принципиально важна мысль очевидца этих событий философа Н.А. Бердяева, изложенная им в книге «Философия неравенства» (написана в 1918 году). Бердяев характеризовал процессы, происходившие на его глазах в русской культуре этого времени, опираясь на противопоставление понятий культуры и цивилизации: «В жизни общественной духовный примат принадлежит культуре. Не в политике и не в экономике, а в культуре осуществляются цели общества. <...> Давно уже происходящая в мире демократическая революция не оправдывает себя

высокой ценностью и высоким качеством той культуры, которую она несет с собой в мир. От демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и в своей ценности. <...> Культура переходит в цивилизацию. Демократизация неизбежно ведет к цивилизации. <...> Культура и цивилизация не одно и то же. Культура родилась из культа. Истоки ее сакральны. Вокруг храма зачалась она и в органический свой период была связана с жизнью религиозной. <...> Культура имеет религиозные основы. <...> Культура символична по своей природе. <...> В культуре не реалистически, а символически выражена духовная жизнь. Все достижения культуры по природе своей символичны. В ней даны не последние достижения бытия, а лишь символические его знаки. <...> Культура имеет душу. Цивилизация же имеет лишь методы и орудие. <...> Культура основана на священном предании. <...> Культура, подобно Церкви, более всего дорожит своей преемственностью. В культуре нет хамизма, нет пренебрежительного отношения к могилам отцов. <...> Цивилизация дорожит своим недавним происхождением... Она гордится изобретением сегодняшнего. У нее нет предков. <...> Цивилизация всегда имеет такой вид, точно она возникла сегодня или вчера. В ней все новенькое, все приспособлено к удобствам сегодняшнего дня. В культуре происходит великая борьба вечности со временем, великое противление разрушительной власти времени. <...> Ей дорого увековечение, непрерывность, преемственность, прочность культурных традиций и памятников. Культура, в которой есть религиозная глубина, всегда стремится к воскресению. <...> Цивилизация, в отличие от культуры, не борется со смертью, не хочет вечности. Она не только мирится со смертоносной властью времени, но и на этой смертоносности временного потока основывает все свои успехи и завоевания. Цивилизация очень удобно и спокойно устраивается на кладбищах, забыв о покойниках. Цивилизация футуристична. В цивилизации есть хамизм зарвавшегося parvenu.

В культуре действуют два начала – консервативное, обращенное к прошлому и поддерживающее с ним преемственную связь, и творческое, обращенное к будущему и создающее новые ценности. Но в культуре не может действовать начало революционное, разрушительное. Революционное начало по существу

враждебно культуре, антикультурно. <...> Дух революционный хочет вооружить себя цивилизацией, присвоить себе ее утилитарные завоевания, но культуры он не хочет, культура ему не нужна. Не случайно вы, революционеры, так любите говорить о буржуазности культуры, о неправде, в которой родились все культуры, и с таким пафосом декламируете против слишком дорогой цены культуры, против неравенства и жертв, которыми она покупается. Никто из вас внутренне не дорожит культурой... <...> Вы с легкостью готовы разрушить все памятники великих культур, все творческие ценности во имя утилитарных целей... Новой культуры вы не можете создать, потому что вообще нельзя создать новой культуры, не имеющей никакой преемственной связи с прошлой культурой... Вы много говорите о революционной пролетарской культуре, которую несет в мир ваш класс-мессия. Но до сих пор нет ни малейших признаков возникновения пролетарской культуры, нет даже намеков на возможность такой культуры. Поскольку пролетариат приобщается к культуре, он целиком заимствует ее у буржуазии. Даже социализм он получил от „буржуазии“. Культура раскрывается сверху вниз. „Пролетарская“ настроенность и „пролетарское“ сознание по существу враждебны культуре. Воинствующе сознавать себя „пролетарием“ – значит отрицать всякое предание и всякую святыню, отрицать всякую связь с прошлым и всякую преемственность... В таком душевном состоянии нельзя любить культуру и творить культуру, нельзя дорожить никакими ценностями... Рабочий может участвовать в жизни культуры, если не будет сознавать себя „пролетарием“.

Социализм не несет с собой в мир никакого нового типа культуры. И когда социалисты говорят о какой-то новой духовной культуре, всегда чувствуется ложь их слов. <...> Нельзя делать культуру приложением к какому-то существенному, основному делу, чем-то вроде воскресного развлечения. Культуру можно творить лишь тогда, когда она сама считается существенным, основным делом. Социалисты хотят направить волю и сознание человека исключительно на материальную, экономическую сторону жизни. А потом делают вид, что они не против культуры, что они жаждут новой культуры. Вы, которые учите о культуре как надстройке над

материальной, экономической жизнью общества, можете лишь разрушать культуру»²⁰⁷.

Невозможно, говоря о революционной России, не сказать о Ленине. Он обращался к вопросам, связанным с искусством, лишь только по каким-то особенно раздражившим его поводам или мимоходом. «Новые художественные и литературные формации, образовавшиеся во время революции, проходили большей частью мимо внимания Владимира Ильича»²⁰⁸. «Нельзя скрывать того обстоятельства, – вспоминал Луначарский о событиях, происходивших в 1921 году, – что Владимир Ильич к так называемому „левому“ искусству относился отрицательно. Я помню, кроме целого ряда его отзывов в этом отношении, кроме знаменитого письма ЦК по поводу футуризма, в котором он довольно резко выступает против „потворства“ Наркомпроса этому „левому“ искусству»²⁰⁹, кроме всего этого я помню такой факт. / Одна молодая родственница Владимира Ильича поступила во Вхутемас и, естественно, сделалась футуристкой. Владимир Ильич с Надеждой Константиновной поехали однажды к ней в гости, в самые, так сказать, недра Лефа²¹⁰. Конечно, когда студенты... узнали, что приехал Владимир Ильич, то они решили обратиться к нему в свою веру. Спор был чрезвычайно горячий... Он [Ленин] говорил: „Я не понимаю, не нравится и не нравится, не понимаю, „рассудку вопреки, наперекор стихиям“: вот стихи Пушкина люблю, Гончарова люблю, а левых поэтов не понимаю и читать не хочу, скучно, некогда...»²¹¹. Изобразительное искусство для Ленина, если это не «полезная картинка», назидательная и агитационная, – вещь совершенно ненужная, которой революционеру следует избегать, стесняться²¹². Футуристические опыты его раздражали. Вероятно, вспомнив что-то о разговорах вокруг Вхутемаса, он мог сказать рисовавшему его портрет художнику Юрию Анненкову в 1921 году: «Я, знаете, в искусстве не силен, искусство, для меня, это... что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандистская роль, нужная нам, будет сыграна, мы его – дзык, дзык! Вырежем. За ненужностью»²¹³.

3.2. Коммунисты и дадаисты: проблема пролетарского искусства по-немецки

Ситуация с обсуждением проблемы пролетарского искусства в России и Германии имела схожие черты, звучала в близком регистре, но принципиально отличалась степенью актуальности для общества. В России после перехода власти в руки большевиков ломка старого шла значительно радикальнее, нежели эволюция немецкого общества, объявленная социал-демократическим правительством. События активной фазы революции в Германии развивались столь стремительно, что противоборствующие партии просто не успели прибегнуть к средствам художественной агитации.

Вскоре после поражения коммунистов в открытом противостоянии с правительственными войсками ситуация в Германии к середине 1919 года приобрела более устойчивый характер. К этому времени появились первые художественные произведения, посвященные немецкой революции. Серия «Революция» Эриха Годала, изданная «Товариществом пролетарского искусства» в 1920 году, является в этом ряду одной из многих. История, рассказанная Годалом, трагична. Начавшаяся с народного выступления, вызванного бедствиями, нищетой и голодом, революция развивается в организованное выступление. Возглавившие ее вожди, политик, призывающий к восстанию с балкона, и военный, изображенный на листе «Нападение», – это монстры, теряющие человеческий облик. Им под стать образ контрреволюционера – скелет в солдатской шинели и каске – «Смерть Берлина». Дальше изображено взаимное истребление людей, заканчивающееся танцем смерти вокруг гильотины. Такая революция напрасна и бессмысленна. Она не решает общественных проблем, а лишь увеличивает страдания и горе. В истории Годала нет положительных героев. Революция и контрреволюция выглядят близнецами.

Такое восприятие недавних исторических событий немецким художником не уникально. Можно вспомнить, что серия Вильгельма Плюнке «Марсельеза» (кат. 132) имеет также трагический сценарий. Вот названия композиций серии: «Недовольство» – «Оратор» – «Марш» – «Бои на баррикадах» – «Гильотина» – «Расстрел» – «Распятие». В отличие от пессимистического Годала у Плюнке есть герой, и он погибает за свое дело на кресте.

Столь печальными представлялись итоги революции художникам, чьи левые политические убеждения не вызывают сомнений. Очевидно, что от эйфории социальных иллюзий, характерной для первых месяцев революции зимы 1918–1919 годов, не осталось и следа. Манифест «Ноябрьской группы» 1918 года был обращен ко всему обществу и художникам: «Мы стоим на плодотворной земле революции. Наш девиз звучит: свобода, равенство, братство. Наше единство происходит из тождественности человеческого и художественного образа мысли»²¹⁴. Стремительная радикализация политической ситуации призывала художников к определению своей позиции в классовой борьбе. В 1919 году лидер леворадикальной кельнской группы «Тупые» Франц Зейверт, участвовавший в деятельности «Товарищества пролетарского искусства», писал: «Наши картины стоят на службе эксплуатируемых, к которым мы принадлежим и чувствуем себя с ними солидарными. Поэтому мы отказываемся развлекать бюргеров якобы антибуржуазной арлекинадой дадаистов, так как нашей задачей является не выявление банкротства буржуазии, а выявление творческой воли масс»²¹⁵.

Появление на арене политических дискуссий в 1919 году дадаистов было встречено в околореволюционных кругах настороженно. Эпатирующие выступления перед скандализированной публикой привлекли внимание к активистам нового движения и завершились Первой международной дада-ярмаркой летом 1920 года. Выставка называлась первой, но Георг Грос именно ее считал моментом, завершающим историю движения дада в Берлине. К этому времени ведущие персонажи берлинского дада стали коммунистами.

Компартия Германии, ориентировавшаяся на успешный опыт «русских братьев», находила аналог постреволюционной ситуации в Германии в

политическом положении в России после подавления революционных выступлений в 1905–1907 годах. Немецкие коммунисты готовились к долговременной наступательной работе. Поскольку в числе прочих проблем обсуждалась специфика и роль культуры и искусства немецкого пролетариата, интересно наблюдать, вспоминая дискуссии о пролетарском искусстве в России, как и о чем говорили на эту тему в послереволюционный период немецкие революционные художественные деятели.

Виланд Херцфельде, весьма обеспеченный интеллектуал, руководитель издательства «Малик» (с ним, напомним, в 1920-м собирался встречаться Брасс), стал влиятельным коммунистическим идеологом левого искусства. В статье «Общество, художник, коммунизм. Путь художника к коммунизму» 1920 года он писал о двойственности положения художника в современном мире и о пути художника к пролетарскому искусству через сознательное участие в партийной борьбе. Это был наиболее серьезный анализ отношений Коммунистической партии с художниками, недаром обширная статья Херцфельде выдержала за короткое время три издания. Для профессиональных революционеров в Германии, как и в России, изобразительное искусство, если оно не преследует прикладные агитационные цели, ценности не представляет, находится на дальней периферии сознания революционера. В политической организации художник воспринимается как человек странный, ненадежный, случайный. Острые вопросы соединения современного искусства и революционной борьбы ставят теоретики искусства, художественные критики. Как и в России, эти вопросы в Германии возникают у тех, кто более других заинтересован в ответах. Херцфельде наиболее развернуто и определенно описал отношение КПГ к художнику и художественному сообществу: «Художник – это рабочий, и его, как всех других рабочих, эксплуатируют. И все же он не пролетарий, поскольку его радости и беды, поражения и успехи не такие, как у пролетариата, он не делит их со своими товарищами. У него нет товарищей, а только соперники и конкуренты; он буржуазен. Поэтому нельзя говорить о пути „художников“ к коммунизму... а можно говорить лишь о пути „художника“ к коммунизму. Поэтому коммунистические художники будут не просто составлять

меньшинство, а явятся исключением – до тех пор, пока не будут созданы абсолютно новые общественные отношения.

Современный ход развития русской революции наглядно показал нам, как важно для революционного пролетариата вести свою пропаганду везде, где выполняется общественно необходимая работа, – даже если эта работа является привилегией буржуазии (например, в области медицины, техники, управления). Поскольку ни одна общность или нация не может в одночасье избавиться от своих эстетических привычек, своих удовольствий и развлечений, то „производство“ искусства необходимо. (Было бы чересчур оптимистичным предполагать, что оно когда-нибудь станет ненужным.) Безусловно, эту работу, как и многие буржуазные работы, пролетариату придется выполнять самому. Поначалу же для этого будут привлекаться соответствующие буржуазные элементы, потому что после того, как пролетарская власть откроет путь пролетарскому искусству и культуре, пройдет довольно много времени, пока этот путь будет пройден. Во время переходного периода (годы? десятилетия?) большая часть изначально работавших на буржуазию художников должна быть поставлена на службу коммунизму. Вследствие своих анархических склонностей многим художникам будет легче, чем другим людям, отказаться от буржуазной идеологии и, опираясь на фантазию, посвятить себя служению идеям революционного пролетариата. И все же для большинства из них это явится скорее платоническим актом принятия к сведению, в лучшем случае актом благосклонного согласия, поскольку для того, чтобы идти дальше, нужно было бы окончательно порвать с буржуазными торговцами и покупателями произведений искусства, с общественными инстанциями, короче – отпилить сук, на котором сидишь или сидеть собираешься. Революция же совершается людьми, которые изначально ни на каком суку не сидят и сидеть не собираются. Таким образом, первоначально причастными к коммунизму признает себя – что отнюдь не оппортунистично – лишь относительно небольшая часть художников, для которых их призвание равносильно их долгу встать на сторону коммунизма, на сторону революционного рабочего класса и постараться сделать пролетарскую идеологию основой своего творчества.

Эти немногие быстро поймут, что в школе коммунизма им нужно учиться самим, а не учить других. Огромное разочарование для людей, привыкших к среде, где самовлюбленность считалась добродетелью. Некоторые из них из „поверхностного мира“ политических революционеров вернутся назад к непознанным глубинам чистого духа или займут крайне левую позицию, где партия и политика бледнеют перед лицом абсолютного революционера... Лишь очень немногие художники придут к тому, чтобы сознательно посвятить себя служению классу, высшим принципом которого является преодоление эгоцентристского материализма и сепаратистского индивидуализма. / <...> Именно потому, что художник... не является пролетарием, он вынужден преодолевать совсем другие и более существенные препятствия... чтобы стать полезной силой в освободительной борьбе угнетенного класса. Его путь к коммунизму делится на две фазы. Первую фазу он проходит, когда осознает свое место в коммунистической партии... Этот путь относительно легкий. Вторая фаза состоит в осознании того, что продолжать заниматься своей профессиональной деятельностью, как раньше, он не может, как не может, например, коммунист работать в буржуазном журнале. ...У коммунистов (до захвата пролетариатом власти) нет ни музеев, ни театров, ни денег. Художник не видит никакого выхода; он вдруг ощущает, что повис в воздухе: для буржуазии он не может и не хочет работать по-старому, а пролетариат в психологическом и экономическом плане не способен обеспечить художника заказами. Революционные партии Германии... не только не пытались понять положение художника-коммуниста и, опираясь на марксистски образованную интеллигенцию, помочь ему решить возникшую дилемму, но... даже не брали эту проблему в голову; зато часто с постыдной для революционных марксистов бестолковостью обрушивались на разные „измы“ и художественные направления с критикой, суть которой сводилась к одной весьма удобной формулировке: что все это путано, незрело, непонятно и является продуктом буржуазного декаданса. Хотя во многих случаях речь шла о – может быть, и не совсем удачных – попытках коммунистических художников преодолеть вторую фазу своего пути к коммунизму, предпринять революционную перестройку

своего „производства“. „Видите ли, – жаловался мне недавно один член партии, – что касается художника, то каким бы надежным товарищем он ни был, как бы самозабвенно он ни был предан нашему делу, в партии он на протяжении еще многих лет не будет рассматриваться как полноценный боец, потому что раньше он, возможно, был экспрессионистом, анархистом, дадаистом, нигилистом или еще кем-нибудь; видите ли, товарищи будут постоянно это ему припоминать и ставить в вину; в этом плане они мало чем отличаются от „порядочного“ буржуа, который всегда будет попрекать проститутку, никогда не забудет про ее „предыдущую жизнь“ и никогда ее не простит...“

Революционеры страдают опасной склонностью к сектантству! Отвергать и бойкотировать людей, сторониться их и сомневаться в их лояльности только потому, что они другие, потому, что они когда-то совершили ошибку или поднимают неприятные темы, – это не по-революционному и не по-пролетарски.

Однако с исторической точки зрения абсолютно невозможно, чтобы художник преодолел социальные условности своих унаследованных от буржуазного мира профессиональных воззрений так же быстро и относительно легко, как он освобождается от традиционных политических взглядов. Потому что политически о нем пекутся, о нем думают, пишут и говорят, его заставляют и ведут и никогда не бросают в растерянности, не указав ему, в каком направлении нужно двигаться. В профессиональном же плане художник вынужден между тем обходиться своим интеллектуально узким и иначе ориентированным кругом знакомых. Ответ на вопрос „Как и что я должен делать?“ он вынужден искать в одиночку»²¹⁶.

Диспут о пролетарском искусстве в России велся вокруг отчаянно злободневных проблем. «Черную кошку» пролетарского искусства искали на самом деле попутно, основное внимание сосредотачивая совсем на других, более жизненных, приземленных проблемах. Это были вопросы, реально волновавшие художников. Херцфельде ведет разговор о коммунистическом искусстве в спокойной кабинетной атмосфере. Описанный им художник-коммунист кажется фигурой литературной, вымышленной. Он говорит об идеальных отношениях

художника-неофита и партии, о пути художника к коммунизму как о деле скорее не слишком близкого будущего, и говорит со снисходительным всеведением. Особенно впечатляюще это получилось в финале статьи, где художник представлен дезориентированным, но о нем внимательно пекутся те товарищи, кому положено.

Продолжение статьи, опубликованное Херцфельде в том же году под названием «Задачи коммунистического художника в буржуазном обществе», посвящено опасностям, подстерегающим коммунистического художника в его профессиональном кругу: «Очевидно, что интеллигент по сути своей и своему традиционному мировоззрению относится к классу буржуазии. И если он (чаще всего это журналисты, филологи, адвокаты и пр.), несмотря на это, все же легко находит путь в революционные партии и даже занимает там ведущие посты, то это потому, что в борьбе с буржуазией нужно использовать все средства ведения войны, которыми пользуется она сама, то есть в том числе и способности интеллигентов. <...> Путь „в пролетарии“ согласно неизбежным законам общественной принадлежности приводит... в среду „пролетарской богемы“. Эта среда состоит из радикалов с манией преследования, из людей, чье тщеславие и нетерпение заставило их покинуть рабочее место или бежать из буржуазного родительского дома, из провокаторов, шарлатанов и мошенников, из патологических, неврастеничных и галлюцинирующих новичков – к последним относятся художники, думающие, что они принадлежат к классу, за которым будущее, но в действительности взирающие на большинство представителей этого класса как на врагов. По сути своей они „мелкие буржуа“... Безусловно, в этих группах встречаются действительно настоящие классовые бойцы, но их единицы... <...> Если же художник не обладает незаурядными индивидуальными качествами, чтобы стать „правофланговым классовой борьбы“ и „профессиональным революционером“, как называют себя эти товарищи без всякой иронии, он никогда не забросит свою кисточку и перо! <...> / Художник, как никакой другой человек, легко поддается одурманиванию и обману. Поэтому, становясь от поколения к поколению все более подозрительным, он склонен тенденцию, как таковую, считать вредной, а пропаганду, как таковую, лживой. Это процесс духовной деградации, ведущий в конечном итоге к

самоубийству. <...> / Если в области литературы дискуссия о художественной форме, бушевавшая в течение последних десятилетий, постепенно утихла и сегодня каждый снова пишет, как хочет и может, то в изобразительном искусстве эта проблема, как и прежде, играет существенную роль. Мы далеки от того, чтобы подробно останавливаться на различных „измах“. Достаточно сказать, что все они возникли в результате оторванности от жизни. Поэтому нельзя отрицать, что стремление к новым возможностям изображения, к новым выразительным средствам, к преодолению традиционных представлений и суждений... порождено духом протеста и является в определенном смысле революционным. Возникает вопрос: революционным в смысле борьбы против чего и за что? Очевидно, что против симптомов старого и за успехи нового общественного строя. Но не против причин старого и за рождение нового порядка. <...> Совсем другой вопрос: является ли современное искусство питательной почвой, содержит ли оно в себе зачатки и зародыши искусства коммунистического сообщества пролетариев. Однако поиск ответа на этот вопрос является задачей не коммунистического художника (глубокие раздумья вредят его фантазии), а скорее исследователя культуры. <...> „Пролеткульт“ является эмбрионом будущей бесклассовой культуры, а потому еще не обладает сознанием, программой и т. д.; можно только произвести обследование с целью выяснить, беременен ли им пролетариат, определить и назвать „симптомы“ беременности, можно спорить, что является полезным для пролетариата, чтобы ребенок родился и рос здоровеньким. Однако коммунистический художник может внести свою лепту только тем, что целиком и безоговорочно поставит на службу революционной современности весь свой талант, отдаст этому все свои силы. Тогда и только тогда можно будет сказать, что он служит делу построения будущего»²¹⁷.

Херцфельде вписывает художника в боевую партийную структуру, однако сначала он должен доказать чистоту своих намерений. Искусство для Херцфельде-коммуниста индивидуалистично и, следовательно, греховно. Поэтому художнику нужно руководство и строгий идеологический контроль, ибо «глубокие раздумья вредят его фантазии». Для партии, стоящей перед дилеммой участия в легитимной политической борьбе, решающей фундаментальные проблемы построения

собственной организации, наконец, являющейся по своему влиянию на массы несопоставимой в сравнении со старыми массовыми социалистическими политическими структурами, вопросы, поднятые Херцфельде, едва ли были самыми актуальными. Но в его работе они получили стройное и однозначное решение. Как в знаменитом романе Толстого, диспозиция сражения за будущее искусство коммунистическим теоретиком предельно обдумана, и каждая колонна в определенный час будет маршировать в назначенном направлении, демонстрируя восхитительное прусское чувство порядка.

Рауль Хаусман²¹⁸, прежний соратник Херцфельде по различным левым изданиям, включая дадаистские, в конце 1919 года написал статью «Пролетарий и искусство». Хаусман – одна из наиболее влиятельных фигур эпохи Веймарской республики. Его антибуржуазные взгляды не оставляют сомнений в его приверженности идеям социальной революции²¹⁹. Но он – левый интеллигент, предпочитающий анархическую свободу жестким требованиям какого-либо партийного диктата. Он скептически относится к насильственному выделению искусства для пролетариата и подчинения художника требованиям классовой борьбы: «Некоторые „модернисты“ предпринимают сегодня большие усилия для того, чтобы создать новое искусство, обладающее политическими... качествами. Понимание пролетарием всего круга человеческих переживаний и страданий должно быть донесено до простого человека при помощи новых выразительных средств. Эти средства в большинстве своем уходят корнями в экспрессионизм, который высмеивается современниками как нечто исключительное и несерьезное, как нечто „наигранное“ – как будто искусство когда-нибудь было чем-то иным, чем „игрой“, наслаждением реальным и ирреальным миром... <...> Однако остается абсолютно непонятным, почему пролетарию следует отказываться в свободе восприятия или делать для него эту свободу недоступной – ценность, которая играет для него важную роль и которая важна для решения опасных, боевых и чересчур реальных конфликтных ситуаций. <...> Теперь же группа политически ориентированных литераторов и художников... хотят создать специально для пролетариев искусство, которое прежде всего в педагогическом плане было бы

выше „фривольной бессмысленности“ старого искусства... Но нужно ли столь презрительно относиться к этому порыву, к этому стремлению играть и изображать?.. Да и вообще, должно ли искусство подчиняться какому-то одному, определенным образом окрашенному „духу“? Ведь пролетарий тоже отнюдь не всегда является „чистым“ пролетарием: он прежде всего человек, а уж потом – особенный человек. Он так же, как аристократ, чувствует потребность наполнить свою жизнь переживаниями – в основе своей он так же противоречив, как и все люди; правда, он живет в особых конфликтных ситуациях, но эти конфликты носят сиюминутный (хотя и мотивированный) характер... Пролетарию не требуется особого „духовного“ подбадривающего искусства. Он должен уметь радоваться формам окружающих его вещей или самому процессу создания формы... Все остальное относилось и относится им к области пропаганды, которая искусством не является. Либо пролетарий отрицает наслаждение игрой и тогда отрицает искусство как таковое; тогда его стремлению к воспоминанию... достаточно простой фотографии... либо пролетарий предъявляет свои притязания на новую изобразительную силу... и тогда он будет порицать и отрицать все активистское, целенаправленное, подогнанное под него „специальное“ искусство»²²⁰.

Другая работа Хаусмана «Пролетарий умственного труда» обсуждает близкую для самоопределения художника проблему различия между буржуазной интеллигенцией и некой идеальной «трудовой интеллигенцией» – пролетариями умственного труда, к которым относятся и художники: «Бесконечная подвижность, не имеющая прочных фиксированных состояний, и бунтарский инстинкт стоят вне любого класса и формируют сущность пролетария умственного труда, но не интеллигента, который всегда был и останется буржуа. Интеллигент призывает к одухотворению человека, но это стремление является всего лишь религией потустороннего мира в нас, наподобие прежней веры в потусторонний мир вне нас, которая призвана была скрывать земные недостатки и отвлекать от земной несправедливости. Путем свершения мировой революции, представляющей собой радикальное уничтожение исторического, морального и физического сословия собственника, прийти к религии духа, как аскетическому успокоению и панацее от

всех бед, – этот духовный обман нужен интеллигентам, чтобы подсластить горькую пилюлю „ничто“. <...> Трудящийся человек, ищущий пути к освобождению и не являющийся интеллигентом, с полным основанием присоединится к пролетариату, чтобы разрушить все буржуазные препятствия. Тогда каждый познает любовь и свои отношения к общности и сможет переживать их, не подвергаясь техническому давлению со стороны религии, морали, скепсиса или науки. Тогда не будет больше пролетариев и интеллигентов. Современная классовая борьба пролетариата направлена против ощущения буржуазией надежности своего положения, против ее отвратительного преклонения перед собственностью. Пролетарий как таковой является воплощением всех мятежных натур и всех свободных людей. А интеллигент, стремящийся вымазать свободную землю „слизью“ своего духа, является заклятым врагом пролетариата»²²¹.

Придерживавшиеся максималистских левых политических взглядов художники и литераторы, образовавшие в Кёльне группу «Тупые», в большинстве своем принадлежали к Антинациональной социалистической партии. Они же образовывали кёльнскую группу Дада. Наиболее известными фигурами в этом движении были Макс Эрнст, Генрих Гёрле и Франц Вильгельм Зейверт. Издававшийся ими журнал «Вентилятор» в феврале 1919 года опубликовал анонимный памфлет «Революционные“ художники», направленный против явления в изобразительном искусстве, которое воспринималось в Германии как художественный аналог революционным действиям в политике: «...экспрессионизм присвоил себе право быть революцией в искусстве, а те, кто участвует в нем, чувствуют себя, благодаря своему соучастию и несмотря на приведенные выше факты, по крайней мере бунтарями. / Официальный экспрессионизм является для „избранной“ части человечества – поскольку авторитетная общественность уже открыла его для себя – признанной революцией в искусстве и литературе. Он превратился – и это роднит его с практикой революции, начавшейся 9 ноября и общественно и демократически окрепшей 13 января, – в фактор власти, которому уже не нужно больше быть революционным. Благодаря революции экспрессионизм стал „светским“, хотя и не в полной мере. Но остался ли он революционным

искусством? Прежде чем ответить на этот вопрос, выясним, что представляет из себя экспрессионист? / Он – революционер? Безусловно. Политик? Многократное „да“ ни о чем не говорит. / <...> / Он социалист? Кто же еще! Нельзя же отставать от времени. / Итог: он прекрасно вписывается в общество. Только в области искусства он революционер, притом – крайне левый. Непонятный (?), как Либкнехт или как Карл Маркс и Лассаль. Террорист, если речь идет об искусстве, в остальном упитан и имеет свою „общину“ или же голодает и никакой общины не имеет... / Если искусство по-прежнему является вещью в себе, предназначенной для „продвинутых“ умов и не имеющей ничего общего с политикой, тогда экспрессионизм спокойно может претендовать на анархию, на право называться революционным искусством. / Но – дело обстоит иначе. / Не существует искусства, не связанного с политикой. / Не существует искусства, которое бы было делом лишь одного избранного класса. / Не существует искусства, которое никак не соприкасается с жизнью. / Искусство – это выставление напоказ самого святого и нежного, что есть у человека, для того, чтобы все это любили. / Искусство – это совесть художника, его любовь, его вера, его внутренняя революция. / Народ, который не дает молодому поколению все лучшее, что есть в искусстве, не способствует духовному развитию молодежи, такой народ не достоин жить! / Но где тот непорочный человек и художник, пестующий свою душу на радость всему человечеству, обладающий чистой совестью и достаточной силой, чтобы быть художником и революционером. / Не позволяйте оболванивать вас громкими лозунгами <...> / Если речь идет о духе, кричите: „Революционеры в искусстве!“ В остальном же – экспрессионисты! Не поддавайтесь ни на какой эксклюзивный обман! Целый век искусство было эксклюзивным, было делом „гурманов“. Революционное искусство – это народное искусство. Возлюби чистого душой человека – это непереносимое требование чистой, непорочной революции»²²².

В экспрессионизме, находившемся в стороне от агитационного искусства и не отодвинувшем чисто художественные моменты во имя классовой борьбы, видели лишь внешнее подобие революционного искусства и угрозу делу революции. По мнению одного из лидеров кёльнских дадаистов Зейверта, революционный

художник должен быть прежде всего революционером, то есть человеком, отказавшимся от себя во имя человечества. Франц Вильгельм Зейверт, выходец из католической среды, несмотря на участие в самых левых политических и художественных организациях, не утратил внутренней связи с церковью. В статье «Сегодня или через сто лет!», написанной в апреле 1919 года, когда последние очаги коммунистического восстания в Германии были подавлены, он обращался со страстным призывом к борьбе за справедливость и народное единство со словами, которые не совместимы ни с какой партийной программой, кроме Евангелия: «Мы, бедняки, выходцы из народа, не собираемся создавать для Тебя рай на Земле. Мы прекрасно понимаем, что стремление жить в раю есть самое прекрасное и самое горькое, что дал нам Бог и что является первопричиной всех наших деяний и поступков. Мы хотим просто жить человеческой жизнью. Хотим священной бедности, вытекающей из сознания греховности богатства. Хотим священного труда на благо человека и всей земли. Священной любви к ближнему, к своим братьям. Мы можем дать Тебе очень мало, но разве это не все, чего нам не хватает, чтобы стать людьми? Народ, мы требуем от Тебя отказа ото всего, чтобы Ты мог владеть всем. Даже то небольшое, что у Тебя есть, мы хотим у Тебя отобрать – все, что имеют все»²²³.

Таким же фанатиком, отрицавшим все, кроме политической борьбы, был в первые годы Веймарской республики крупнейший немецкий художник тех лет Георг Грос, один из наиболее известных участников «Товарищества пролетарского искусства». В статье «Вместо биографии» (август 1920 года) он пишет не столько о себе, сколько о своем представлении об особой миссии художника-коммуниста в революционном обществе: «...Вы заблуждаетесь, когда утверждаете: художник, рисующий волчок, кубы или глубинный душевный пафос, – революционный художник, в отличие, скажем, от Макарта. И посмотрите на Макарта; это художник буржуазии, он живописует ее страсти, ее сюжеты и ее историю. А вы? Вы всего лишь последыши буржуазии. От кого вы заимствуете ваши снобистские идеи, ваши причудливые замыслы? Разве вы работаете для пролетариата, который станет носителем будущей культуры? Разве вы стараетесь приобщиться к миру

пролетарских идей, овладеть ими и противопоставить миру эксплуататоров и угнетателей? А ведь это возможно! <...> / Человек вовсе не добр, он – животное! Люди создали подлую систему, в которой есть верх и низ. Долг революционного художника – с удвоенной силой вести пропаганду, чтобы очистить картину мира от сверхъестественных сил, бога и ангелов и научить людей видеть их реальные отношения с окружающим миром. <...> / Пойдите на пролетарский митинг, посмотрите и послушайте: здесь люди, такие же люди, как вы, спорят о том, как хоть сколько-нибудь улучшить свою жизнь. <...> / Я стремлюсь быть понятным каждому человеку и держусь подальше от мнимой глубины, в которую, увы, нельзя погрузиться без водолазного костюма, подбитого кабалистическими знаками и умозрительной метафизикой. / Экспрессионистический анархизм должен прекратить свое существование. Сейчас художники довольствуются им поневоле и по неведению, потому что не связаны с трудовыми людьми. Настанет время, когда художник не будет больше богемным, мрачным анархистом, а светлым, мыслящим, здоровым работником коллективистского общества»²²⁴.

Подобно Зейверту, Грос требует от себя и других художников самоотречения во имя борьбы. Он не упоминает партию. Класс для него выше партийного объединения. Когда он разочаруется в практике КПГ и Коминтерна и покинет партию, он не перестанет вести свою общественную борьбу. Он пишет об искусстве, создаваемом для пролетариата и во имя пролетариата. Грос в этой статье и в последующих работах избегает вопроса о пролетарском искусстве. Обсуждать его в Германии в начале 1920-х годов становится неудобно. Информация о положении с «пролетарским искусством» в СССР существовала и не вызывала сочувствия.

Наиболее решительное отрицание провалившихся русских экспериментов с созданием пролетарского искусства, начавшегося со ставки на модернизм, а закончившегося АХРРОм, выразилось в специальном «Манифесте Пролет-искусства» голландско-немецкой группы «Де Стил», подписанном Тео ван Дойсбургом, Куртом Швиттерсом, Гансом Арпом, Тристаном Тцара и Кристианом Шпенгеманом в 1923 году: «Тех, кто выступает за пролетарское искусство, мы спрашиваем: „Что такое пролетарское искусство?“ Это искусство, создаваемое

самими пролетариями? Или искусство, которое служит только пролетариату? Или искусство, призванное пробудить пролетарские (революционные) инстинкты? Искусства, создаваемого пролетарием, не существует, потому что пролетарий, создающий искусство, уже не пролетарий – он становится художником. Художник же не пролетарий, но и не буржуа, поэтому то, что он создает, не принадлежит ни пролетариату, ни буржуазии, а принадлежит всем. Искусство – это духовная функция человека, имеющая своей целью освободить человека из хаоса жизни (в этом его трагичность). Искусство свободно в использовании своих средств, но ограничено собственными законами и следует исключительно своим собственным законам; но как только произведение становится произведением искусства, оно возвышается над классовыми различиями между пролетариатом и буржуазией. Если бы искусство служило исключительно пролетариату, не говоря уже о том, что пролетариат сам заражен буржуазными вкусами, то такое искусство было бы весьма ограниченным и, в частности, таким же ограниченным, как искусство чисто буржуазное. Такое искусство не могло бы стать универсальным; в основе его лежало бы не ощущение принадлежности всему миру, а чисто индивидуальные, социальные воззрения, ограниченные во времени и пространстве. Если же искусство призвано лишь пробуждать пролетарские инстинкты, то тогда оно в принципе в своих средствах ничем не отличается от искусства церковного или националистического. Как бы банально это ни звучало, но в принципе безразлично, рисует художник Красную армию с Троцким во главе или императорские войска, которые ведет Наполеон. Для ценности картины как произведения искусства абсолютно не важно, должна ли она пробуждать пролетарские инстинкты или же вызывать патриотические чувства. И то и другое с точки зрения искусства обман. <...> / Искусство, которое хотим мы, это искусство не является ни пролетарским, ни буржуазным, поскольку обладает силой, достаточной для того, чтобы оказывать воздействие на всю культуру в целом и не подпадать под влияние социальных условий. / Пролетариат – это состояние, которое необходимо преодолеть. Буржуазия – это состояние, которое необходимо преодолеть. Подражая своим пролеткультом „буржуйкульту“, пролетарии, сами

того не подозревая, укрепляют эту прогнившую буржуазную культуру, нанося вред как искусству, так и культуре в целом. / Своим консервативным пристрастием к старым, отжившим формам выражения и своей абсолютно непонятной антипатией к новому искусству они сохраняют то, против чего, согласно своей программе, должны бороться: буржуазную культуру. Таким образом: буржуазный сентиментализм и буржуазная романтика, несмотря на все усиленные попытки радикальных художников их уничтожить, будут не только продолжать существовать, но и культивироваться. Коммунизм – это такое же буржуазное явление, как и большевистский социализм, это новая форма капитализма. Буржуазия использует аппарат коммунизма, который в свое время был придуман не пролетариатом, а буржуазией, исключительно в качестве средства обновления своей прогнившей культуры (пример тому Россия). Поэтому пролетарский художник борется не за искусство, не за будущую новую жизнь, а за буржуазию. Любое пролетарское художественное произведение является не чем иным, как плакатом буржуазной пропаганды»²²⁵.

Как уже говорилось, именно в Германии была создана теория и практика социал-демократии. Здесь существовала полувековая культура обсуждения вопросов социализма, была традиция разговора на эти темы. Отсюда у немецких публицистов такой глубокий анализ будущего пролетарского искусства, тонкие рассуждения о месте художника в классовой борьбе. Немцы оказались способными к жизни в условиях политического «многоголосия», и то, что для русской художественной общественности стало кошмарной реальностью, в Германии осталось в области теоретических рассуждений. А наглядный пример российских экспериментов давал богатую пищу для размышлений над практикой социалистического строительства, в том числе и культурного. Возможно, пример германским левым интеллектуалам 1920-х годов показался слишком устрашающим.

Глава 4. Коллекция «Товарищества пролетарского искусства» и рецепция немецкого экспрессионизма в Советской России

4.1. Коллекция «Товарищества пролетарского искусства» в Госиздате

Прибывшее из Германии собрание «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса²²⁶ оказалось в петроградском Госиздате в ноябре 1920 года. Вещи находились там до лета 1926 года. Никакой описи собрания, надо полагать, сделано не было. Мы можем судить об исходном составе коллекции только по тому, что позже оказалось в Эрмитаже (приобретения музея с 1927 по 1980 год), и по произведениям, переданным в 1926 году из Госиздата в Музей Академии художеств. В общей сложности это 260 произведений графики.

Конечно, это далеко не все, что находилось в отправленных в Петроград «четырёх ящиках, рулоне и упаковке книг». Ионов действительно распоряжался коллекцией совершенно по-хозяйски. То, что Эрмитаж позже покупал у известных ленинградских знатоков графики и коллекционеров – Я.М. Каплана, И.И. Рыбакова, В.В. Воинова и даже у Ю.Е. Кустодиевой, вдовы художника, свидетельствует о свободном перемещении вещей из Госиздата (видимо, как по воле его «хозяина», так и «самоходом»).

Как пять гравюр из «Товарищества пролетарского искусства» могли оказаться у Б.М. Кустодиева? Трудно представить художника, более чуждого духу немецкого экспрессионизма. И какой-то специальной коллекции зарубежной графики, насколько известно, Кустодиев не собирал. Это мог быть только подарок самого Ионова, который высоко ценил талант великого мастера и неоднократно привлекал Кустодиева к работе в Госиздате²²⁷.

Есть свидетельства и о знакомстве Ионова с И.И. Рыбаковым²²⁸, крупнейшим в послереволюционном Петрограде коллекционером русской и иностранной живописи, графики, фарфора²²⁹. Тут возможно предположить благосклонность Ионова к интересам уважаемого собирателя современной графики.

Но пока не получилось разумно объяснить, каким образом гравюры и рисунки из собрания Брасса оказались в 1936 году у В.И. Никифоровой. У нее была куплена семьдесят одна работа, и все происходят из коллекции Брасса. Д.С.Лихачев в 1995 году говорил об «упадке», в который пришла некогда блистательная библиотека Госиздата, собранная Ионовым. Возможно, то было одно из следствий столь печального положения вещей.

Чтобы попытаться сейчас полнее реконструировать состав коллекции, нам следует рассмотреть еще несколько фактов поступления произведений из коллекции «Товарищества пролетарского искусства» в собрание Эрмитажа²³⁰.

В 1931 году в Отдел графики Эрмитажа (до 1948 года Отделение гравюр и Отделение рисунков составляли самостоятельный отдел) поступили из эрмитажного же Сектора западноевропейского искусства (так в период формирования Отдела истории западноевропейского искусства в начале 1930-х годов называлась Картинная галерея Эрмитажа) папка гравюр Георга Гроса «С нами Бог» (кат. 64–72) и тетрадь с фотомеханическими воспроизведениями серии литографий Макса Бекмана «Ад» (инв. № ОГ-303726–303737). На обоих изданиях есть эстампиль «Товарищества пролетарского искусства», на картонной папке и на обложке соответственно. На самих листах никаких знаков «Товарищества» нет. Вместе с этими произведениями поступили полный комплект журнала «Бильдерман»²³¹ за 1916 год, содержащий 48 гравюр (инв. № ОГ-303738–303785) и восемь выпусков гравированного издания «Шаффенден»²³² за 1919 и 1920 годы. Это 82-й нумерованный экземпляр (неполный, без трех гравюр) издания из тиража 125 экземпляров, включающий в себя 77 произведений оригинальной графики (инв. № ОГ-303786–303863).

Позже, 23 мая 1936 года, из Издательского отдела Эрмитажа в Отдел графики поступил полный комплект журнала «Кригсцайт»²³³ за 1914–1916 годы (инв. № ОГ-349329–349595), содержащий 267 гравюр.

Наконец, 18 декабря 1938 года из Ленинградской закупочной комиссии в Отдел графики Эрмитажа поступили еще 80 листов, составляющих полный комплект из восьми выпусков гравированного издания «Шаффенден» за 1919 и 1920 годы (инв. № ОГ 405830–405909). Это 39-й номерованный экземпляр издания.

Неизвестно, каким образом все эти серии и издания появились в Картинной галерее и Издательском отделе Эрмитажа. До поступления в Отдел графики они, видимо, никак в музее не регистрировались, и никаких номеров им не присваивалось. Каких-либо коллекционных или музейных пометок на них нет.

Резонно предположить, что между Эрмитажем и таким крупным культурным художественным центром, каким являлся Госиздат Петрограда–Ленинграда в 1920-е годы, существовало множество личных связей. Круг гуманитарной интеллигенции, который мог бы интересоваться редкими работами немецких экспрессионистов, был в 1920–1930-е годы в Ленинграде сравнительно невелик. В первую очередь здесь следует назвать имена сотрудника Отделения гравюр, художника и собирателя печатной графики Г.С. Верейского, сотрудника Отделения рисунков М.В. Доброклонского, но особенное внимание в данном случае привлекает фигура Федора Федоровича Нотгафта²³⁴.

Г.С. Верейский, возглавлявший в 1921–1930 годах Отделение гравюр Эрмитажа, подарил музею в 1929 году литографию Макса Кауса «Пейзаж с каналом I» из коллекции Брасса, и она сразу поступила в Отделение гравюр²³⁵. Не приходится сомневаться: если бы в коллекции Г.С. Верейского были другие работы немецких экспрессионистов, то и они попали бы в эрмитажное собрание.

М.В. Доброклонский, как мы увидим, организует передачу значительной части собрания Брасса из Музея Академии художеств в 1931 году, и вещи тогда же попадут по принадлежности в Отделение рисунков и Отделение гравюр.

Ф.Ф. Нотгафт в 1919–1929 годах работал помощником хранителя Картинной галереи Эрмитажа. Одновременно с 1925 года он возглавлял художественную часть

Госиздата. Такой знаток современного искусства не мог пройти мимо единственной в городе коллекции современного немецкого искусства. Очень вероятно, что именно при его участии значительная часть собрания Брасса оказалась в Картинной галерее и Издательском отделе Эрмитажа.

Добавим к этому еще два замечания. Первое: в Музее Академии художеств сохранилась папка, просто перегнутый пополам лист технической коричневой бумаги (типа упаковочного «крафта»), в которой хранятся рисунки, происходящие из «Товарищества пролетарского искусства». Раньше, судя по карандашным надписям с названиями работ, сделанным рукой Брасса, в этой импровизированной папке лежали рисунки Арнольда Шмидт-Нихиола. На ней есть оттиснутый эстамп «Товарищества». Возможно, в таких папках хранились все работы, бывшие в «Товариществе». Таким образом, есть основание предполагать, что если эстамп «Товарищества» на самом произведении нет, то он мог быть на подобной, но ныне утраченной обложке.

Второе: следует помнить, что в мечтах Брасса, изложенных в письме фон Фоллмару в 1903 году и подтвержденных его коммерческой практикой, когда он держал Художественный салон в Крефельде в 1905–1906 годах, для него всегда была важна торговля эстампами, художественными изданиями, книгами по искусству. Вероятно, и в планах «Товарищества» было нечто подобное. Поступившие в Отдел графики Эрмитажа издания «Кригсцайт», «Бильдерман» и «Шаффенден» относятся к военному времени и первым послереволюционным годам, а точнее к 1914–1920 годам. Художественные и человеческие контакты между Россией и Германией в этот период были сведены к минимуму, практически – не существовали. Гипотетически столь редкие художественные издания могли появиться в Петрограде как-то иначе, не с коллекцией Брасса, но никаких реальных версий подобных событий не существует.

Замечательно, что и второй, дублетный, экземпляр «Шаффенден», купленный Эрмитажем в 1938 году, тоже включает в себя выпуски только 1919 и 1920 годов. Вообще, для коллекции Брасса как торгового предприятия характерны и естественны дублеты. Так, каждый из литографических портретов Либкнехта существует в нескольких экземплярах. Есть два экземпляра репродукционной

версии литографий Бекмана «Ад». Ксилография Конрада Феликсмюллера «Из цеха» существует в Эрмитаже, и еще экземпляр – в Библиотеке Академии художеств. То же можно сказать о ксилографиях «Мужская голова» Макса Кауса, «Девушка у моря» Хеккеля, «Мужской портрет» Франца Зейверта, литографии «Безработные» Карла Хольца, всей серии «Материнство» Густава Генриха Вольфа и др. В Эрмитаже собраны варианты композиций из серии «Революция» Эриха Годала, отпечатанные на разных бумагах. Вероятно, карандашное обозначение цены в левом верхнем углу на работы Арнольда Шмидт-Нишиола «Поцелуй» (кат. 174) – «3 × 50» – подразумевает, что в «Товариществе» имелось три оттиска этой ксилографии, каждый из которых был оценен в пятьдесят марок. Таким образом, появление в Ленинграде дублетного комплекта только первых восьми выпусков «Шаффенден» за 1919–1920 годы объяснимо происхождением из числа вещей, привезенных Ионовым. Повторим: наличие вторых, иногда третьих и так далее экземпляров в собрании «Товарищества» не является чем-то исключительным, напротив, для него как торгового предприятия это закономерно.

Следует сказать и о том, что Брасс остался верен своему желанию, высказанному в письме депутату фон Фоллмару 1903 года: иметь в Художественном социал-демократическом салоне, о котором он мечтал, гравированные портреты партийных лидеров. Так, в числе привезенных в Петроград вещей оказались портреты Августа Бебеля²³⁶ и Шейдемана²³⁷. Видимо, Фридрих Брасс не слишком разбирался в тонкостях коммунистической политики. И если Бебель был в России причислен к числу классиков марксизма и даже удостоился в Петрограде памятника, то второй, Шейдеман, шел по разряду злейших врагов рабочего класса.

Отдельно нужно сказать о нескольких фотомеханических репродукциях в известной нам части собрания Брасса. Уже говорилось о двух экземплярах фотомеханических воспроизведений литографической серии «Ад» Макса Бекмана. Из собрания В.И. Никифоровой были приобретены как оригиналы два фотомеханических воспроизведения гравюр Марка Шагала²³⁸, и из собрания И.И. Рыбакова поступила репродукция литографии Оскара Кокошки²³⁹. Качество печати

этих работ самое высокое. На них нет никаких прямых указаний на то, что эти работы, строго говоря, оригиналами не являются. Имена Шагала и Кокошки были в России на слуху, и, естественно, Эрмитаж был заинтересован в приобретении работ известных современных мастеров. Можно было бы обратить внимание, что листы Кокошки Брасс оценил всего в десять марок, то есть значительно ниже цены любой оригинальной гравюры, но этого никто не сделал. Никакой специальной литературы о творчестве Шагала, Бекмана и Кокошки в России долгое время не существовало. А без этого, как и без контактов с зарубежными специалистами, без посещения графических собраний современного западного искусства, избежать таких недоразумений было невозможно.

Итак, если предложенные рассуждения о реальном составе присланной Брассом в Петроград коллекции справедливы, то число произведений возрастает до 621 графической работы. Это уже больше соответствует отправленным Брассом в Петроград «четырем ящикам, рулону и упаковке книг». Из них в Эрмитаже сейчас находится пятьсот шестнадцать работ (одиннадцать рисунков и пятьсот пять гравюр). Это составляет наиболее существенную часть музейного собрания немецкой печатной графики первой трети XX века. Лишь в середине века, уже во времена существования ГДР, коллекция современного немецкого искусства Эрмитажа будет пополняться столь же значительно – и количественно и качественно.

Если вопрос, какова была коллекция Брасса, может решаться более-менее определенно, то на вопрос, зачем Ионову было везти в Петроград и держать у себя в Госиздате коллекцию работ из «Товарищества пролетарского искусства», ответить значительно сложнее. Нравиться искусство немецких экспрессионистов Ионову, как однозначно следует из всего, что нам о нем известно, не могло. Красный издатель требовал от художественного произведения сугубого реализма, особенно в политически-агитационных работах. Портреты «причисленных к бессмертным» пролетарских лидеров, Карла Либкнехта и Розы Люксембург, исполненные Шмидт-Нихиолом или Зейвертом, казались Ионову, скорее всего, отвратительными карикатурами. Но все эти вещи, доставленные из Германии, не уничтожались,

подобно злополучному памятнику Софье Перовской работы итальянского футуриста Гризелли, а лежали в Госиздате до самой отставки Ионова. Вероятно, здесь были замешаны какие-то коминтерновские соображения и конъюнктуры.

Вскоре после возвращения Ионова из Германии, 21 марта 1921 года, правление Госиздата принимает постановление «Об организации заграничного бюро при Петрогосиздате»²⁴⁰. Заграничное бюро собирались создавать в Берлине на средства Коминтерна. Его целью было продвижение изданий Госиздата на немецкий рынок и публикация политической литературы для нужд КППГ. Тогда из этой затеи ничего не вышло, но Ионова, видимо, влекла стихия международной торговли. Трудно сказать, чего в его душе было больше: стремления делать мировую революцию или оказаться ближе к большим валютным средствам. Можно полагать, исходя из того, как сложится в будущем его карьера, что обе страсти существовали на равных. Во всяком случае, малосимпатичные работы немецких мастеров для каких-то заграничных изданий в будущем еще могли пригодиться²⁴¹.

Произведения, объединенные «Товариществом пролетарского искусства», оказались первым художественным собранием, привезенным из Западной Европы после революции в Советскую Россию, и очутились они не в глухой провинции, а в Петрограде. Причем не в самом странном и диком для искусства месте (например, в Смольном), а в Госиздате. Почему же современники в России так мало заинтересовались этой коллекцией? Есть статьи, дневники, воспоминания, опубликованная переписка художников, литераторов, искусствоведов тех лет, но там пока не удалось встретить хоть какое-либо упоминание о работах, доставленных Ионовым. Они никого не задели, хотя, как говорилось выше, петроградские коллекционеры старались приобретать работы немецких экспрессионистов. Несомненно, что и Эрмитаж пользовался любой возможностью получить их, поскольку вообще в музее задача пополнения собрания современного искусства воспринималась как одна из наиболее актуальных. Никакой реакции на коллекцию «Товарищества» в Петрограде не последовало. Почему?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, попробуем выяснить, что знали и как интересовались современным немецким искусством в России после революции.

Особенно наглядно это проявилось в реакции на Первую всеобщую германскую художественную выставку, проходившую в Москве, Саратове и Ленинграде в 1924–1925 годах.

В апреле 1920 года газета «Жизнь искусства», долгое время бывшая единственным специализированным периодическим изданием в Петрограде, посвященным вопросам искусства, поместила статью «Современный репертуар Запада». Обзор западной театральной жизни был составлен по материалам номера «Таймс» трехмесячной давности. В статье имеется такое невеселое резюме: «Беспроволочный телеграф сообщает нам о важнейших политических событиях, но духовная и культурная жизнь Европы осталась нам до сих пор совершенно неизвестной»²⁴².

Хотя рубрика «За границей» появилась в газете «Жизнь искусства» еще в ноябре 1918 года, как только закончилась Первая мировая война, содержание этого раздела составлялось, сообразно обстоятельствам, нерегулярно и хаотично. Журнал был по преимуществу театральным, поэтому печаталось много кратких сообщений о различных постановках и кинопремьерах, новости изобразительного искусства передавались значительно лапидарнее. Первой, касающейся немецкого изобразительного искусства, была заметка в номере от 9 ноября 1920 года, информирующая «о закрытии 1 октября Мюнхенской художественной выставки в Стеклянном дворце, прошедшей с большим успехом»²⁴³. Это сообщение о традиционном, известном с давних мирных времен событии давало понять, что мир рухнул не везде и не окончательно, и старые формы жизни искусства еще существуют. Сообщения рубрики были отрывочными и не совсем ясными, видимо, даже для тех, кто их готовил. Так, о созданном в ноябре 1918 года в Берлине «Рабочем совете по искусству» сообщалось: «Почти во всех центрах Германии образовались советы художников и деятелей искусства, выступающих с требованиями полного раскрепощения искусства и широких реформ в области художественного воспитания и государственной музейной политики»²⁴⁴. С опозданием газета пишет о выборах новых членов в берлинскую Академию художеств – Лембрука, Пурмана и Кольбе²⁴⁵, чьи имена могли быть известны в

России, но точно так же деловито сообщает и о выставке Кунстфэрайна в Гамбурге, где упомянуты имена художников, наверняка никому в России не известных: «Гуго Гартман, Ульрих Гюбнер, Георг Бурместер, Герман Урбан»²⁴⁶. Современное искусство Германии в 1920 году в разделе «Иностранная летопись» отмечено лишь одной краткой заметкой: «В Берлине открылась выставка „Дада“, которую критики называют „выставкой большевистского искусства“»²⁴⁷. Эта была Первая международная дада-ярмарка, которая привлекла огромное внимание к графической серии Георга Гроса «С нами Бог», в том же году попавшей в Петроград вместе с коллекцией Брасса.

В первые годы после революции в Петрограде об экспрессионизме знали лишь понаслышке. Название волновало²⁴⁸. Целая школа художников, артистов, музыкантов, драматургов, режиссеров, поставившая своей главной задачей передачу динамики внутреннего мира художника, казалась таинственной и прекрасной²⁴⁹. Хотя и принято говорить, что «Ленинград город маленький», он оказался достаточно большим, чтобы коллекция «Товарищества пролетарского искусства», осев в Госиздате у известного борца с футуризмом Ионова, оказалась доступной только самому узкому кругу знатоков, собирателей, музейных работников, художников. То, что они увидели, оказалось им чуждым, мало затронуло их. Вероятно, коллекция и в силу своего названия воспринималась в первую очередь как определенное социально-политическое, а не художественное явление. А именно госиздатовская интеллигенция (например, Голлербах и Нотгафт) менее всех могла восхищаться революционным искусством.

В 1922 году, отмечая особенности игры юбиляра актера В.Н. Давыдова, критик замечал, что «экспрессионизм после футуризма – последний по времени подарок Запада миру, появившийся на свет лишь в последние дни, в дни, когда РСФСР была отделена от мира стенами блокады и ненависти»²⁵⁰. Другой театральный критик, Е. Александрович, в статье «Экспрессионизм и романтизм» писал об изолированности России от новейших явлений художественной жизни на Западе: «Оторванность, невозможность следить за изменениями, которые переживает западная художественная жизнь. И нет достаточного материала,

литературы, чтобы иметь строго научно обоснованное суждение. Приходится довольствоваться отрывочными случайными сведениями... о грандиозном движении в искусстве, которое расцвело в период двух крупнейших событий нашего времени – русской революции и мировой войны. Я говорю об экспрессионизме, мастера и творцы которого происходят из немецкого искусства и сейчас живут и работают в Германии. Поэтому приходится преимущественно говорить о тех идейных формах нового искусства, которые даны в Германии»²⁵¹. В конце статьи Александрович с увлечением остановился на духовном начале немецкого экспрессионизма, которое именно и будут вскоре ставить в вину этому искусству ортодоксальные советские критики: «Новое искусство уже не удовлетворяется одними зрительными впечатлениями. Это искусство выражения, которое стремится создать новые явления, пользуясь для этой цели анализом и наследуя те силы, в которых коренятся явления нашего сверхчувственного мира... Таким образом в основу нового искусства ставится задача выражения внутренней сущности явлений»²⁵².

В номере газеты «Жизнь искусства» за 14 апреля 1922 года очень точная по определению статья Ивана Голя об искусстве Георга Гросса: «В будущей Германии Георга Гросса будут чтить как первого мастера, осмелившегося с большим, чем Эберт или Дитман, мужеством осмеивать „бошизм“ юнкеров, милитаристов и неуязвимых пруссаков. / Возьмите любой рисунок Гросса, в нем нет ничего романтического. Это революционное искусство, и по форме, и по содержанию, и по своей идее. Гросс отказался от всяких условностей, от всего общего. Он изображает жизнь не такой, какой она ему кажется, а такой, какова она в действительности. Своим глазом и своим карандашом, подобно стилету, он снимает все покровы с ее наружности, он не стесняется снимать одежды с людей, срывать с них маски и обнажать их душу. Подобно хирургу, он рассек тело, чтобы добраться до зараженных мест. / Его карандаш беспощаден. И жесток. У него нет жалости, нет милосердия. / Альбомы Гросса – каталог человеческой глупости и бесстыдства. / Для Гросса все равны, его сатира бьет всех одинаково. А калейдоскоп его типов – это выставка позора правящих. Никогда еще художник не видел жизни столь

жестоко, без всяких прикрас, без декораций, без грима, без костюмов, без света рамп. Это подлинно искусство революционера, не боящегося правды, как бы жестока она ни была»²⁵³. Это первая в Советской России критическая статья о крупнейшем немецком художнике послевоенного поколения. Позже работы Гроса будут участвовать в книжных и художественных выставках в России, он сам вскоре посетит страну и даже встретится с Лениным. Но это позже, а в апреле 1922 года петроградский журналист мог увидеть работы Гроса только в Госиздате, где находился экземпляр серии «С нами Бог».

Среди всех перечисленных художественных деятелей, критиков и литераторов лишь Константин Федин, долго живший в Германии, не понаслышке знал, что представляет собой искусство экспрессионизма и насколько органично оно для немецкой и только немецкой культуры. Негативно оценивая постановку пьесы немецкого драматурга-экспрессиониста Георга Кайзера «Газ» на сцене БДТ, он писал о феноменальности и исключительности немецкого экспрессионизма: «Экспрессионизм – не литературная школа, не новое течение искусства, а общественное движение, направленное против застоя, филистерства, лицемерия, реакции, насилия и лжи. У экспрессионизма один противник – мещанин. У него одно оружие – протест. / Экспрессионизм – общественное движение. Оно выросло на почве определенной страны и определенных условий и не способно жить на чужбине. Так, перенесенный на русскую почву, рушится стеновой хребет экспрессионистической драмы: то, что является революционным протестом в Германии, становится мелодрамой в России»²⁵⁴.

В Советской России, как показывает практика обсуждения вопроса о пролетарском искусстве, искусства беспартийного – не бывает. Поэтому и немецкий экспрессионизм, сколько бы услуг не было им оказано левому политическому движению во время германской революции 1918–1919 годов, не мог вскоре не получить политической оценки в России. Кажется, первым достаточно обстоятельно по этому поводу высказался художественный критик, сотрудничавший с Пролеткультом, а в начале 1920-х годов – с Лефом, Борис Арватов²⁵⁵. В рецензии на книгу немецкого искусствоведа Экарта фон Зюдова «Немецкое

экспрессионистическое искусство и живопись» Арватов транспарировал внутренние конфликты советского искусства на искусство немецкое, создавая заодно некий международный конструктивистский блок Леф–Баухаус и приписывая отечественному авангарду не совсем заслуженные, как представляется, лавры открывателя новых художественных горизонтов. При этом он использовал все бывшие в российском обиходе ярлыки, среди которых, разумеется, козырным являлось «пролетарское искусство».

Любопытное стечение обстоятельств. Книга Зюдова напечатана в Берлине в 1920 году. Статья московского критика, как следует из помещенной автором даты, написана в Петрограде 9 апреля 1922 года. Опубликована же она в официальном органе Госиздата, журнале «Книга и революция». Где мог прочесть эту книгу Арватов? В Госиздате у Ионова?

В статье Арватов писал: «Зюдов, безусловно, прав, указывая, что экспрессионизм не потому говорит о рабочих, что любит их, а потому, что, разлюбив буржуазию, не остается ничего иного, как полюбить пролетариат. <...> История новейшей западноевропейской живописи разветвляется, начиная с постимпрессионизма, на два основных и резко ограниченных русла: первое исходит из Сезанна, второе – из Ван Гога; первое через Пикассо и Татлина находит выход в произведениях искусства (его надо считать предтечей современного русского конструктивизма) и тем самым пролагает дорогу жизненному искусству пролетариата; второе через Матисса, Поля Клее, Кокошка и Кандинского упирается в тупик самодельной, субъективно-эмоциональной, по формам анархической игры чистой краски и линий. Социальным носителем конструктивизма является передовая, революционная, главным образом техническая интеллигенция; социальным носителем второго течения, т. е. экспрессионизма, является, как уже указывалось, интеллигенция отсталая, идеалистическая, беспочвенная. И не случайно, конечно, что конструктивизм пустил корни в Советской России, а экспрессионизм – в шейдемановской Германии. Не случайно поэтому и то, что германские революционеры создали триумфальную победу экспрессионизма. Грохот распада, военные поражения и

революционные бури так же вскормили потребителя Кокошка, как и поклонников Шпенглера. Это братья, не узнавшие друг друга. <...> У конструктивизма и экспрессионизма есть только одна общая черта: история и того и другого имеет перед собой процесс разложения форм станковой изобразительной картины. Он условно изображается через предметные сдвиги к полной объективности, – эту дорогу прошли оба течения. Но если первое решало при этом объективные, материальные задачи (фактура, свойства материала и т. д.), то второе использовало материал в целях субъективной, эмоциональной, мистической выразительности. Конструктивисты интересовались реальностью, сворачивали в технику и шаг за шагом накапливали опыт для будущего; экспрессионизм плевал на реальность, бил на чувственную сферу и сделал только одно: сам себе вырыл могилу. <...> Уже сейчас можно наблюдать в Германии новое, подлинно революционное движение в искусстве, объявившее решительную борьбу лже-социалистам от эстетики. Это движение оплодотворено идеями российского конструктивизма. Это движение с первых же шагов встало под знамена Коммунистической партии. Так начинается конец экспрессионизма»²⁵⁶.

Арватов клеймит экспрессионизм, видя за ним русский футуризм, и приписывает все революционные заслуги в искусстве, как в Германии, так и в России, конструктивизму. Это взгляд на экспрессионизм «слева». Критик В.П. Мелик-Хаспабов в журнале «Жизнь искусства» в статье «Экспрессионизм» предлагает иной взгляд на все «левые» течения: «Левизна в экономике и политике чувствуют необходимость в левизне в искусстве. По признаку „мышления по аналогии“ истекшее пятилетие было насыщено звуками, красками и образами Маяковского и Татлина, имажинистами, конструктивистами, комфутуристами и агитплаката. / Революционное искусство, пришедшее на смену замолчавшим и уехавшим, никогда не было социально революционным, и в такой же степени социальные революционеры, за немногими исключениями, являли пример крайних реакционеров в искусстве. Опыт с комфутуризмом не удался»²⁵⁷. Из этого следует, что революционное искусство еще не состоялось, а коммунисты в искусстве –

самые пошлые обыватели. В скором времени Мелик-Хаспабов найдет революционное искусство в АХРР.

Далекий немецкий экспрессионизм таинственно пленял неизвестностью и литераторов. В Москве в 1919–1921 годах существовала объединившаяся вокруг поэта Ипполита Соколова небольшая группа писателей, называвших себя экспрессионистами и позиционировавших себя «значительно левее футуристов и имажинистов». В Петрограде родственным немецкому экспрессионизму явлением считали себя эмоционалисты – литературная группа, лидером которой был поэт М.А. Кузмин²⁵⁸. В марте 1923 года писатели-эмоционалисты Кузмин, К.К. Вагинов, В.В. Дмитриев, А.И. Пиотровский, А.Д. Радлова, С.Э. Радлов, Юр.И. Юркун опубликовали «Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов» – символический жест, обращенный в никуда. В приветствии говорилось: «Художники, писатели и представители других искусств, объединенные лозунгами эмоционализма, шлют свой братский привет немецким экспрессионистам, а в их лице и всей новой Германии... Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжеленные спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами»²⁵⁹.

Наиболее значительным событием, реально ознакомившим русскую публику с историей и теорией немецкого экспрессионизма, стала публикация в 1923 году издательством «Всемирная литература» сборника статей ведущих германских художественных критиков²⁶⁰. Сборник знакомил с достижениями экспрессионизма в изобразительном искусстве, литературе, театре, музыке. Во вступительной редакционной статье отмечалась актуальность этой книги для советского общества, поскольку «отголоски этого течения, хотя и с большим опозданием, проникли в Россию и нашли некоторую оценку на страницах печати, причем мнения критики об этом явлении оказались крайне разноречивы. В то время, как одна часть критики приветствует экспрессионизм, усматривая в нем элементы „революционного пафоса“, другая – считает экспрессионизм течением реакционным, возникшим на фоне „распада буржуазной культуры“». Но как те, так

и другие отзывы основаны на крайне скудном материале и свидетельствуют о недостаточном знакомстве с предметом».

Появление немецкого экспрессионизма перед широкой публикой в России воочию становилось насущной необходимостью. Вначале была выставка немецкой книги в Москве, организованная советским обществом «Международная книга». Она открылась 3 сентября 1923 года в Историческом музее. Огромная экспозиция, размещенная в семи залах, включала в себя пятьдесят тысяч книг, изданных в Германии в период с 1914 по 1923 год. В художественном разделе были представлены книги издательства «Малик», графические серии Георга Гроса и Макса Бекмана²⁶¹.

Наконец, 7 октября 1924 года «Жизнь искусства» сообщает о скором открытии в Москве Первой всеобщей германской художественной выставки. Ее инициаторами выступили Комитет помощи художникам (Кунстлерхилфе) при ЦК Международной рабочей помощи (Межрабпом) в Берлине и Комиссия заграничной помощи при ЦИК СССР. Целью выставки указывается «демонстрация творчества революционной художественной интеллигенции Германии, наиболее тесно связанной с революционной борьбой германского пролетариата»²⁶².

4.2. Рецепция немецкого экспрессионизма в России и «Первая всеобщая германская художественная выставка»

Межрабпом был образован в 1921 году для помощи голодающим Поволжья. На следующий год Международной рабочей помощью совместно с Наркомпросом была устроена выставка советского искусства в галерее Ван Димена в Берлине, привлекавшая внимание и вызвавшая живую реакцию немецкой художественной интеллигенции²⁶³. Целью выставки, помимо демонстрации современного состояния изобразительного искусства в СССР, объявлялся сбор средств в пользу голодающих в России. Экспонатами выставки стали шестьсот произведений, приобретенных Закупочной комиссией Наркомпроса в Государственный фонд. А.В. Луначарский признавался, что «немцы получили не совсем правильное представление о русском искусстве. Им кажется, что „левое“ направление превозмозгает у нас и что близкие к реализму формы искусства у нас только доживают свой скучный век. Кроме того, немцы не увидели на нашей выставке, за редкими исключениями, действительно крупнейших произведений. Это печально. <...> Наша выставка в Берлине не отразила полностью ни сегодняшнего, ни в особенности завтрашнего дня нашего искусства. Она отразила только те своеобразные конъюнктуры, в которых мы жили в эти годы, – именно, прилив к нам сил с левого фланга дореволюционного искусства»²⁶⁴. Основой экспозиции были произведения К.С. Малевича, В.Е. Татлина, А.М. Родченко, Г.Г. Клуциса, Н.И. Альтмана, Д.П. Штеренберга, Эль Лисицкого, Н.А. Ладовского и др. Такая ставка на самые радикальные формы советского искусства, отобранные для выставки, имела успех. Немецкий зритель был заинтригован. Представленная «экспортная» картина советского искусства выглядела в глазах немецкой художественной интеллигенции разнообразной и убедительно прогрессивной. Она почти в точности соответствовала книге Константина Уманского «Новое искусство в России 1914–1919», появившейся на немецком языке годом раньше и выдержанной в максимально комплементарном по

отношению к деятелям коллегии ИЗО Наркомпроса духе²⁶⁵. В статье о выставке Луначарский приводит многочисленные цитаты из отзывов как консервативных журналистов, так и левых. И если критик социал-демократической газеты «Форвертс» патетически восклицает: «Неисчерпаемую полноту импульса не только для наших художников, но и для всей любящей искусство публики дала эта русская выставка. Вся она кричит об одном: вперед, к новым берегам!», то более консервативный журналист Пауль Ландау приходит к поразительному выводу: «Мне кажется, что русские, вместо французской деликатной красочной гармонии и немецких мистических судорог, начали более мужественное движение пространственно-пластического искания. По-видимому, для этого народа, столь фаталистически преданного теориям, абстрактное искусство явилось лакомым блюдом»²⁶⁶. Так, выставка, искусно подобранная и сдобренная необходимым количеством политических приправ, смогла привести к не вполне адекватному пониманию культурных процессов, происходящих в малознакомой стране. Для экспозиции, которую немецкая сторона будет готовить для России в качестве ответной, это сыграет свою негативную роль. Немецкий отбор будет столь же специфическим – обостренно «революционным и прогрессивным». Впрочем, кажется, немецкий организационный комитет, возглавляемый художниками из «Красной группы»²⁶⁷ берлинцем Отто Нагелем²⁶⁸ и Эрихом Иогансоном²⁶⁹ из Дрездена, будет делать это с исключительной добросовестностью. Еще одно существенное отличие выставок – немецкие музеи и государственные художественные институции не принимали участия в подготовке выставки. Необходимые для ее проведения средства тогда выделил Наркомпрос²⁷⁰.

Название «Первая всеобщая германская художественная выставка» говорило о том, что предполагалось продолжение показов немецкого искусства в России. В изданиях, посвященных советско-германским художественным связям, она везде вскользь упоминается как общеизвестный факт, но собственно посвященная ей литература ограничивается буквально двумя-тремя статьями²⁷¹. Однако и из них не вполне понятна история ее показа в России и реакция критики и публики на немецкую экспозицию. Поэтому интересно было обратиться к периодике тех дней,

позволяющей живее представить отношение в России к привезенной из Германии выставке.

Итак, это была первая масштабная демонстрация зарубежного искусства в Советской России после революции. Практической ее целью, заявленной в соответствии с задачами Межрабпома, было оказание материальной помощи испытывающим нужду немецким рабочим и их семьям (один из наиболее известных экспонатов выставки – литография Кете Кольвиц «Дети Германии голодают!»). Выставка открылась 19 октября 1924 года в Москве в залах Исторического музея. На вернисаже выступали А.В. Луначарский и Д.П. Штеренберг. Отто Нагель, сопровождавший выставку на протяжении всего времени ее демонстрации в России, был потрясен Советским Союзом. В этой фантастической стране ему довелось пережить, возможно, самые сильные эмоции²⁷². О выставке он писал: «Я стал очевидцем того, что было совершенно невообразимо с точки зрения привычных для немца понятий: люди приходили огромными толпами, очередь в четыре ряда опоясывала все здание музея. Люди принесли с собой красные флаги и коротали время в спорах и дискуссиях. Конечно, не все, кто пришел сюда, были знатоками искусства, которое стало теперь доступно простым людям»²⁷³.

Экспозиция выставки, подготовленная Нагелем, делилась на четыре раздела: политическое искусство (Георг Грос, Отто Дикс, Генрих Цилле, Карл Хольц, Отто Нагель, Франц Зейверт, Эрик Йохансон, Кете Кольвиц и др.)²⁷⁴, экспрессионизм (Макс Пехштейн, Эмиль Нольде, Оскар Кокошка, Конрад Феликсмюллер, Макс Каус и др.)²⁷⁵, абстрактный экспрессионизм (Вилли Баумейстер, Пауль Клее, Артур Сегал, Рудольф Беллинг, Курт Швиттерс и др.)²⁷⁶ и конструктивизм (Вальтер Гроппиус, Арнольд Топп, Готфрид Граф, Иоганнес Мольцан, Ласло Мохой Надь и др.)²⁷⁷. Такое деление, конечно, несколько условно. Но по своему составу выставка охватывала самый широкий круг современного немецкого искусства, художников, в той или иной мере сочувствовавших Советскому Союзу²⁷⁸.

Интерес, проявленный московской публикой к заграничной выставке, был, возможно, велик, но реакция советских критиков была весьма сдержанной, далекой от восторженности²⁷⁹.

Нарком Луначарский в статье «Германская художественная выставка» прибегает в развернутой вступительной части к описанию позитивного движения современного советского искусства в условиях нового общественного строя от футуризма к АХРР, от искусства индивидуалистического к поискам форм творчества, объединяющих новое общество. Но эти поиски затянулись, и результаты не столь впечатляющи. «Подчас художники АХРР являются довольно верными зеркалами, отражающими внешность явлений; но ведь художник не зеркало, художник – это творец, он должен вернуть миру его образ претворенным в своем горне мыслителя и поэта. Этого почти никогда нет»²⁸⁰. Чем может помочь пример немецкого искусства, которое находится в другой ситуации? Страна переживает затянувшийся кризис, живет в ожидании революции. Ведущим искусством в современной Германии является экспрессионизм, а он не способен найти требуемый социальный язык. «Художник, по мнению экспрессионистов, не должен быть рабом действительности, не должен отражать ее, он должен выразить себя самого... Немецкий художник кричит о том, что болит в его душе. Однако, несмотря на свое стремление к содержательному искусству, экспрессионисты лишь в редких случаях поднимаются до общественно значительных сюжетов. Субъективизм их так силен, что содержание и форма мельчают. <...> Экспрессионисты настойчиво утверждают, что художник должен быть пророком, что художник есть человек глубинного содержания и его картина есть проповедь, но проповедь особая, непосредственно потрясающая чувства. Но что же, собственно, проповедовать? <...> В том-то и дело, что немецкий экспрессионист не знает точно, куда звать, и не знает, что проповедовать. Он больше кричит, чем говорит. <...> Надо уметь найти социальный язык, художник должен быть вразумителен, понятен. Если вы взоидете на трибуну и станете кричать от боли, вы произведете, конечно, тяжелое, может быть, и потрясающее впечатление, но никому не ясно будет, что к чему»²⁸¹. Им противопоставлены более осознанно социально ориентированные немецкие художники: «коммунистическая революция крепла в недрах германского общества и зацепила художников. <...> Это, конечно, сразу же помогло им обрести содержание. <...> Желая обратиться к массам и желая быть как можно лучше понятыми, эти

художники берут элементы действительности, ибо изображение элементов действительности есть лучший социальный язык. <...> Такой немецкий художник новейшей формации чрезвычайно легко идет к дефигурации образа, к сгущению красок, он часто заменяет действительность карикатурой, кошмаром; но он оставляет реальность достаточно выраженной, чтобы не терять социального языка, связи со зрителем, чтобы не перестать быть понятным. <...> В Германии... буржуазный строй, еще не ниспровергнутый, уже морально рухнул... он оттолкнул этим от себя интеллигенцию, он разочаровал ее также и всеми мерзостями лицемерной социал-демократической „республики“. Этим объясняется анти-буржуазная ориентировка немецкого художника, этим объясняется факт, который мы никак не можем не признать: немецкий художник на пути своем к осознанию революции, к созданию революционного искусства опередил почти всех наших художников»²⁸².

Вышедший во время работы выставки номер журнала «Печать и революция» был преимущественно посвящен критическому анализу современного немецкого искусства, представленного в залах Исторического музея. Известный искусствовед Я.А. Тугендхольд в статье «Выставка германского искусства в Москве»²⁸³ отмечал, что на выставке нет цельности, всеобщности, декларируемой названием. Было время, когда с немецким искусством в России были знакомы (Овербек), ему учились (Дюссельдорфская академия), с восторгом воспринимали работы Бёклина, Штука, но и все. Французское искусство известно больше. Подборка экспрессионистов для выставки – случайная и несистематическая. Нет работ Либермана, Кирхнера, Марка, Макке, Моргнера. А такие известные мастера, как Кокошка, Клее, Нольде, Кампендонк, представлены исключительно графикой. Слабо показан Пехштейн. Из скульпторов нет Лембрука, Барлаха. Тот, кто ждал нового, разочарован. Если судить по выставке, то современное германское искусство сегодня «до последней степени эклектично. Без труда в нем можно отыскать следы самых разнообразных влияний, воспринятых самым откровенно-добросовестным образом».

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

художественного чувства. «В то время как искусство Франции характеризовалось чувством меры, ясной пластической гармонией, культом формы, равновесием рисунка и цвета – в германском искусстве на первом плане было всегда содержание, отвлеченное или натуралистичное. В этом интеллектуализме германского искусства – его большое духовное достоинство, но в нем же и причина известной живописной отсталости немцев. В искусстве Франции эмоция преобладала над сознанием; в германском искусстве интеллект, раздумье доминировало над непосредственным чувством. Французское искусство – искусство синтеза, германское – анализа. Отсюда именно гипертрофия в нем линии над цветом, отсюда именно скорее графический и „раскрашенный“, нежели живописный, характер германской живописи (Дюрер – Кранах – Лейбль). И отсюда, наконец, те страстные, мучительные и почти трагические попытки, которые делались и делаются германскими художниками с конца XIX века для того, чтобы преодолеть этот роковой заколдованный круг германского искусства, для того, чтобы приобщиться к мировой живописной культуре и завоевать, наконец, эту не дающуюся „живописность“. Немецкое своеобразие заключается в экстатичности, той повышенной страстности и напряженно-мучительной остроте. <...> Сами немцы, взяв у французских мастеров новую красочность, совершенно правильно рассматривают экспрессионизм как... возврат к готике, к отечественному и как бы вновь открытому Маттиасу Грюневальду. И действительно, есть какой-то мистический натурализм, какая-то смесь порыва с надрывом, трагического с гротескным в живописи современного экспрессионизма»²⁸⁴.

«Совершенно естественно также и то, что современная германская живопись оказалась в плену у эротики, этой родной сестры мистики. ...Давний умственно-чувственный эротизм германского искусства (вспомним хотя бы женщин Кранаха) ненормально обострился в атмосфере послевоенной Германии, достигнув в произведениях Георга Гросса, Гофмана, Янсена и особенно в скульптуре Беллинга своей кульминационной точки... Поскольку мы коснулись идеологии германских экспрессионистов, как исключительно растерявшихся интеллигентов, нельзя не указать и на те своеобразные ноты протеста против машинизма современности,

которые проскальзывают на выставке... Наряду с мастерской обработкой скульптуры Р. Беллинга, который вслед за Архипенко и Липшицем рассматривает человеческое тело как комбинацию пластически четких объемов, напоминающих машину, мы видим живопись Г. Герле, проникнутую ужасом перед этим торжеством механизированной культуры. Человек Герле – инвалид, составленный из протезов, рабочий будущего – живой автомат и отличающийся от других рабочих лишь номером. Этот мистический ужас приводит Герле к изображению СССР в виде механизированного человека с серпом и молотом вместо сердца.

Представленные на выставке литографии и гравюры „веристов“²⁸⁵ и „Красной группы“ вводят нас в искусство той части германской интеллигенции, которая по сравнению с экспрессионистами находится в „старшем классе“ общественного жизнеощущения и развития. Это художники, понявшие, что единственный выход из тупика, индивидуальной анархии – не в мистике, а, наоборот, в союзе с пролетариатом. Их цель ясна – жанр, художественный экспрессионизм в области быта, в области общественной жизни. И будем справедливы, где мы найдем рисовальщиков столь едкой иронии, как Георг Гросс²⁸⁶, такой поэтической силы, как Кете Кольвиц... или – кто создал еще такой жуткий по своему эпосу памятник мировой бойни, как Отто Дикс с его пятьюдесятью офортами „Война“? – Никто...

Георг Гросс, Отто Дикс, Цилле, Шлихтер – дети сегодняшнего германского дня. Живая, трепещущая слезами и кровью ненависть к этому черному дню, которая водит острием их карандашей, не всегда, конечно, укладывается в пластические формы искусства... Не будем же слишком требовательны к этой плеяде художников, которых историческая судьба заставила в XX веке переживать то, что мы пережили в эпоху передвижников»²⁸⁷.

Н.М. Тарабукин²⁸⁸, наиболее положительно среди московских критиков оценивший германское искусство, увидел ценность немецкой выставки «не в исследовательской, не в эстетической чисто позиции... развернутого в Москве фронта германского искусства, а в общественной тенденции участников выставки и в тех „социальных“ рефлексах, которые должны возникать на русской почве, как

результат воздействия этой выставки... Немецкий художник хочет быть активным... Он не пассивный созерцатель пейзажей, фруктов, глиняных кувшинов, подобно „нашим“ „бубнововалетцам“. Он не иллюстратор событий, не хроникер, хотя бы и с „красной гвоздикой“ в петлице, подобно русским „ахрровцам“... Он не только „репортерский“ отклик на „злобы дня“, подобно очень многим графикам карикатуристам из современных журналов. Немецкие художники, выставка дает право на такое обобщение, – активные участники общественной жизни. <...> Упрек, который раздавался в адрес выставки этого искусства, что „живопись“... у немцев и не ночевала, – упрек справедливый... Но преобладание графики... на немецкой выставке – чрезвычайно существенный симптом, всецело обусловленный как раз теми задачами общественного порядка, которые я отметил как основные. Графика, будучи выраженная в гравюре или переданная фото-механически и связанная с журналом и книгой – по форме более пригодна выполнять общественную роль и быть активной... Таким образом роль, которую хочет играть немецкое искусство, естественно, влечет его к графике... Зритель, выходя с выставки, начинает говорить о тех „чувствах“ и мыслях, которые возникли у него под влиянием просмотренных сюжетов картин. Он взволнован хотя бы отрицательным воздействием „идей“, воплощенных в изобразительных формах немецкими художниками. Пусть по существу воздействие отрицательно. Оно положительно в принципе, ибо именно воздействия мы ждем от современного искусства»²⁸⁹.

Другой московский критик, систематически сотрудничавший в 1920-е годы в журнале «Печать и революция», А.А. Федоров-Давыдов²⁹⁰, дополняет предыдущие рецензии статьей «О некоторых характерных чертах немецкой выставки». Замечая, что «все почти согласны в том утверждении, что значение ее не столько художественное, сколько социальное, хотя бы уже в том отношении, что все наиболее значительное и интересное из имеющегося на выставке создано художниками, в той или иной мере революционно настроенными», критик задается вопросом, «действительно ли фактически выражаемое немецкими художниками так или иначе адекватно их сознательным революционным намерениям, действительно

ли это искусство революционного пролетариата, действительно ли этому должна учиться русская художественная молодежь». Выставка произвела на него самое глубокое впечатление. «И невольно, уходя с этой выставки потрясенный, думаешь: как жесток должен быть гнет и изнутри и извне, как издергана должна быть общественная психика, как ужасны социальные условия, если даже художники-коммунисты „Красной“ и „Ноябрьской“ групп – пролетарии по своей классовой сущности – оказываются для нас в своем творчестве лишь сплошными нигилистами, чье всеобщее отрицание пронизано кошмарами, мистикой безнадежного ужаса и садистской извращенностью, почти манией донельзя замученного, загнанного в тупик интеллигента, не ощущающего уже больше никакой почвы под своими дрожащими ногами. / Конечно, все это не для нас. И сколь бы мы не верили в искренность намерений немецких художников, сколь они не потрясали бы нас, – их агитация слишком резко расходится с той, какую мы можем требовать от нашей современности и даже современности интернациональной». Федорова-Давыдова более всего задевает та атмосфера безысходности, которая создается произведениями немецких мастеров: «Передовые немецкие художники, революционно настроенные, которые составляют более двух третей выставки и которые лишь одни и интересуют нас здесь, считают своей задачей разрушение буржуазного строя средствами, доступными искусству. Задача – бесспорно революционная, но... лишь тогда, когда разрушение производится во имя чего-то, когда отрицание, уничтожающая критика имеют своим мерилom какой-то положительный идеал. <...> А кто смог бы усмотреть этот идеал, это положительное у немецких художников, если не считать единичных и притом почти всегда слабых и малоубедительных картин? Что может противопоставить какой-нибудь О. Дикс разврату буржуазии и массовой проституции, что, кроме беспредметного ужаса и растерянного хватания за голову, можно извлечь из листов Г. Гросса при всей остроте и звучности их линии? <...> Даже Кете Кольвиц, которую во всех прочих отношениях надо выделить из среды ее товарищей, изображает лишь отчаяние, лишь сбившихся в кучу плачущих и дрожащих женщин».

И дальше интересен один специфический аспект выставки, вызывавший наибольший этический и эстетический протест русской публики в целом: «Если мы обратимся к сюжетам представленных на выставке картин, результаты получатся еще более убедительными. В конце концов, весь социальный протест немецких художников обращен почти целиком против проституции. Без преувеличения можно сказать, что почти половина всех экспонатов – изображение голых проституток во всех видах, позах, положениях и антуражах. Проституция из нужды, проституция унижительная, проституция торжествующая, сзади, спереди, сбоку, сверху, среди взрослых, подростков, чуть ли не среди грудных детей! Несомненно, проституция – одно из вопиющих зол Германии, но единственное ли и самое главное? <...> И глядя на эти потрясающие холсты, листы и скульптуры, зритель невольно думает не столько о буржуазии и ее разврате, сколько о том, почему на это устремляет главное свое внимание немецкий художник, почему его кошмары носят так ярко выраженный эротический характер? От этих изображений становится жутко. Но, быть может, потому, что в экспрессионистическом карикатуризме, в гротескной уродливости голых тел, в их изломах, в каком-то судорожном вывертывании тела, во всем тщательном, по-немецки старательном выписывании мерзейших подробностей чувствуешь момент определенного садистского сладострастия. Стремясь сознательно разрушать разврат, протестовать против него, немецкий художник бессознательно сам упивается всеми этими мерзостями, черпая острое, болезненно напряженное удовольствие в изображениях эротической патологии. <...> Ведь на самом деле, если как-то можно согласиться с сюжетами Дикса, то что же сказать про рисунки Гросса, „Сентиментального матроса“ Г. Шольца, про сцены из жизни уличных детей Г. Цилле, про его детей на берегу моря? Надо иметь специфическую настроенность, чтобы свой протест против ужасающего положения пролетарских детей дать именно в таком аспекте. Кому нужны эти рисунки – старому сладострастнику, импотенту, не для него ли развратное изображение голой девочки, откровенно бесстыдной и циничной в своей развращенной наивности? <...> И примеров... болезненной эротики можно было бы приводить без конца, если бы это не грозило опасностью перепечатывания двух

третей каталога. <...> Ограничимся поэтому лишь еще одним указанием, что момент садистского сладострастия проявляется и в других сюжетах, как, например, в антимилитаристских, трактуемых обычно изображениями изуродованных и разлагающихся трупов. <...> Шольц рисует сатиру на „Благочестивую семью“ буржуа. Ему мало изобразить вырождающиеся типы, уродливые, жирные и бородавчатые, ультра-мещанскую обстановку, всю явную ложь буржуазной добродетели. Нет, ему обязательно нужно еще вставить сюда отвратительную и ничем, кроме смакования мерзостей, не оправданную подробность: рахитичный сынок вставил соломинку в зад живой лягушки и надувает ее ртом»²⁹¹.

Вывод, сделанный критиком, однозначно негативен: «Как же подходят эти потрясенные и задавленные умы, эта болезненная, извращенная психика к сюжетам положительным: к рабочему классу, к революции? Здесь достаточно показательны картины Зейверта „Люди цифры“ и Г. Хёрле „Фабричные рабочие“ и „Европеец“, где люди изображены в виде безличных манекенов, испещренных цифрами и знаками вопроса на лице... Они явно обнаруживают то отрицательное отношение к технике и „цивилизации“, которое так сильно в современной Германии и которое так диаметрально противоположно нашему к этому отношению. Для них пролетарский коллективизм – это обезличивание жизни, механизация – смерть всякой духовности. Для них машинная культура – гибель человека от машины (А. Биркле „Человек и машина“, „Распятый на машине“). Не помню уж чей „Обед рабочей семьи“ и близкий к нему „Обед на фабричном дворе“ Фёлькера изображают своих персонажей такими тупоумными, безликими уродами, что лишь чрезмерно наивного человека можно уверить, что это протест против пауперизации пролетариата. В трудные дни испытания для пролетариата не больше ли нуждается он в некоторой героической идеализации себя художниками и не будет ли потребителем этой картины буржуа, который увидит в ней доказательство, что рабочий – низшая раса. / Можно было бы написать еще много горьких истин о немецком революционном искусстве, но писать это не слишком приятно. В нашей оценке больше боли за немецкого революционного художника, под давлением социального кошмара потерявшего твердость духа и ясность

психики, нежели стремления обвинять его за то, что он криком кричит „от муки нестерпимой“»²⁹².

Выделяет критик как выпадающие из общего безрадостного фона выставки работы Кете Кольвиц и «определенно сильную» «Демонстрацию» Э. Иогансона и его же листы, «сделанные в манере Стейнлена». Что касается последней названной работы, то она даже воспроизведена в журнале. На самом деле это хорошо сегодня известная литография Карла Хольца «Демонстрация безработных» (кат. 158). Как могла возникнуть такая путаница – непонятно, но ошибка была повторена и в Саратове²⁹³.

Более других похвалы критика заслужил художник П. Бёкштигель²⁹⁴, «который как-то отрадно вырывается из всей выставки своей чрезвычайно интенсивной радостной гаммой желтых тонов. Его крестьянские фигуры, конечно, только предлог для буйного веселья, бесшабашной игры целыми кусками краски в огромных мазках шпателем, но как отрадно среди всей гнетущей атмосферы выставки с ее ужасными замогильными тонами, с ее кошмарными сюжетами вдруг увидеть эту яркость, эту радостную жизнь, эту „малаявщину“. Желтая краска горит, бросает рефлексы на стену, от нее словно желто-красное солнце в мрачном зале Исторического музея. Я благодарен художнику и готов даже переоценить его не бог весть какое мастерство. Но в этом уже виноваты его соседи по выставке»²⁹⁵.

Итак, выставка критикам не понравилась. Тому есть несколько вероятных причин. Безусловно, ее немецкие организаторы стремились показать в красной столице самое революционное, активное и боевитое искусство. Но, видимо, далеко не все немецкие художники, особенно преуспевающие, хотели участвовать в крайне политизированной акции. Подбор экспонатов был, вполне очевидно, агрессивно тенденциозным²⁹⁶. Видимо, на выставке было непривычно много графики, за качество которой хвалили, но общее впечатление от выставки в глазах критиков это явно снижало. Но даже если бы этих причин не существовало, то вряд ли это привело бы к большому успеху. Ситуация в Советской России ставила перед идеологами искусства и художниками одни задачи, а немецкая ситуация перед художниками-коммунистами и близкими им мастерами – совершенно другие. Но

дело, конечно, не только в этом. Скорее, это сумма объективных предлогов для безусловно негативной критики. Значительно более важным, как представляется, было то, что Россия и Германия в области изобразительного искусства в чем-то фундаментальном, глубоко внутреннем, интуитивном не понимали, не воспринимали друг друга. Другое дело литература, театр, кино, музыка, архитектура, дизайн. Там не только значительно больше взаимного интереса и понимания, но имеются и очевидные созвучия. В изобразительном искусстве ничего подобного нет. То есть пока далекий, покрытый романтической дымкой немецкий экспрессионизм пребывает в области отвлеченных идей, текстов художественных критиков и теоретиков, информации газетной хроники, им все живо интересуются, ждут. Но первая же встреча с этим искусством очевидно разочаровала.

Художник П.В. Митурич так высказал отношение к выставке в письме к своей жене Вере Хлебниковой: «Только что был на германской выставке. Торжественно открывалась Луначарским и Штернбергом. Кривят на все лады, но очень мало или даже нет живописи глубокой. Носит больше характер агитационный, видно, эти художники поощрялись политиками. Довольно много скуки и плохих красок. Много беспредметной пространственной живописи»²⁹⁷.

И дело даже не в том, кто смотрит на это современное немецкое изобразительное искусство – тонкий эстет критик Тугенхольд в Москве, партийный деятель Ионов в Петрограде, произносящий филиппики в адрес искусства русского авангарда и не знающий, что делать с коллекцией авангарда немецкого, или достаточно далекий от мира изобразительного искусства герой романа В. В. Набокова «Дар» в Берлине²⁹⁸. При всем различии образования и воспитания, культурного уровня, специального кругозора, политических убеждений, их объединяет общее, присущее тому поколению родившихся в России людей неприятие языка немецкого изобразительного искусства. Это наблюдение ни в коем случае нельзя воспринимать как нечто абсолютное. Были, наверное, исключения. Но в целом – это характерное для России явление.

Даже такой осведомленный в области современного немецкого искусства художник, как М.В. Добужинский, некогда учившийся в художественных студиях

Ашбе и Холлоши в Мюнхене, впервые столкнувшись с работами Отто Дикса на выставке в Берлине в 1926 году, в письме Г.С. Верейскому дал увиденному такую выразительную характеристику: «Это до такой степени ужасно и в то же время убедительно (великолепные рисунки), что я целый день ходил, точно я объелся нечистот и вдобавок меня кто-то поколотил. Конечно, это человек, ушибленный войной и, вероятно, безнадежно. Но все-таки фигура и доказательство, что картине дальше некуда идти. Для чего должна существовать картина, подобная этим? „Вешать на стену“ перед собой вывороченные кишки сифилитических баб и прочие паскудства, великолепно нарисованные?»²⁹⁹

Предвоенное авангардное изобразительное искусство Германии в России было слабо известно. Благодаря личным связям Кандинского отдельные работы мюнхенцев появлялись на выставках в России. Но о более глубоком знакомстве говорить не приходится. Своего Щукина и Морозова современное немецкое искусство в России не нашло. Когда его впервые воочию увидели в Москве, Саратове и Ленинграде, то выяснилось, что всем в увиденном очень не хватает, как точно написал Федоров-Давыдов, «малявщины», той живой и яркой прививки, которую восприняло русское искусство от новейшей французской живописи. (Хотя, конечно, влияние последней на немецкую было не менее существенным, чем ее же воздействие на русских живописцев начала века, прежде всего московских). К 1920-м годам она проникла в сознание не только художников русского авангарда. Это повлияло к тому времени на все школы и направления изобразительного искусства, но, конечно, в различной мере³⁰⁰. Так или иначе, ориентация на французскую живопись, что называется, «воспитала глаз» русских художников, критиков, зрителей, в целом определила восприятие искусства, чувство формы и цвета. Влияние это в такой же мере испытала и вся русская публика³⁰¹. В газетных сообщениях о немецких художественных выставках начала 1920-х годов (такие отчеты составляли для советских изданий представители многочисленной тогда в Берлине русской диаспоры) объяснения велись, отталкиваясь от известных русской публике французских имен и художественных явлений, например, что-то похоже или не похоже на Пикассо, Дерена, Вламинка³⁰². Впрочем, аналогичный прием

существует и при обращении критиков к отечественному футуризму³⁰³. Такая общероссийская «франкофилия» проявлялась в самых неожиданных ситуациях. Юрий Анненков вспоминал: «Осенью того же двадцать третьего года мне случилось ехать в Москву с Григорием Зиновьевым... в его личном вагоне. Первый председатель Третьего Интернационала (расстрелянный впоследствии Сталиным) говорил со мной о Париже. Глаза Зиновьева были печальны, жесты – редкие и ленивые. Он мечтательно говорил о Париже, о лиловых вечерах, о весеннем цветении бульварных каштанов, о Латинском квартале, о библиотеке Святой Женевьевы, о шуме улиц и опять о каштанах весны. Зиновьев говорил мне о тоске, овладевшей им при мысли, что Париж теперь для него недоступен. В Петербурге Зиновьев жил в гостинице „Астория“, пред которой на площади – Исаакиевский собор, похожий на парижский Пантеон, построенный из сажи, и купол которого Зиновьев видел ежедневно из окна своей парижской комнаты. <...> Но я никогда не забуду зиновьевской фразы... / – Революция, Интернационал – все это, конечно, великие события. Но я разревусь, если они коснутся Парижа!»³⁰⁴

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

В специализированном журнале полиграфической секции Российской академии художественных наук «Гравюра и книга» появилась статья Ксении Кравченко³⁰⁵ «Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве». Критик начинает обзор с констатации полной неожиданности того, что было показано и произвело на неё наибольшее впечатление в Москве: «Увиденное нами прежде всего нас поразило. Если основным критерием искусства является именно это – производить впечатление (условие необязательное, но допустимое), то здесь, на выставке, такое впечатление нам безусловно дано. <...>

Здесь же, с листов немцев, на которых мы собственно никогда не смотрели, никогда над ними особенно не задумывались, увлеченные другой страной, бывшей для нас извечным образцом великолепного мастерства (Курсив мой. – М.Д.), здесь нам закричал сюжет; нам упорно „рассказывают“ и заставляют слушать, совершенно не заботясь о том, хотим мы этого или нет. Даже, наверное, мы этого не хотим и всемерно этому сопротивляемся, но нам говорят так властно, так убедительно, что мы принуждены отвечать. <...> Гнев, насмешка, ужас, максимальная взволнованность, максимальная напряженность – так воспринимается большинство... листов. Еще едва уловимая, все же достаточно весомая, примесь болезненного ядовитого городского эротизма. Протест, борьба с буржуазным бытом, филистерством, мещанством, защита рабочего класса... но и любование пороком, изощрение в нем и сладостное желание, соединенное с отвращением, пройти в нем до глубины – тоже здесь неотвратно присутствуют... Все это нагнетание переживаний и эмоций, конечно, должно как-то оправдываться и внешними качествами мастерства, иначе мы едва ли бы восприняли тематическую сторону с такой удручающей остротой»³⁰⁶.

Поскольку это единственная специальная рецензия, посвященная графике на немецкой выставке, то интересно посмотреть, кого из художников выделяет критик. В области офорта это в первую очередь гравюры Отто Дикса из серии «Война», в которых «неумолимая точность рисунка, обдуманное распределение светотени, какой-то обнажающий свехреализм подчеркивает подавляющую и обличительную кошмарность сюжета»³⁰⁷. Как заслуживающие внимания в гравюре на металле в статье называются Кольвиц, Хеккель и Нольде. Значительно больше критика привлекает своей оригинальностью немецкая ксилография, гравюра на дереве: «Мы, привыкшие видеть произведения наших граверов в силу ли внутреннего убеждения или же известных условий быта, сосредоточенных на Kleinmeisterei, с нескрываемым удивлением останавливаемся на этих монументальных, декоративных досках, сделанных белыми и черными сильно колоритными и насыщенными светом пятнами, на этих не линиях, а полосах, на этой крупной орнаментальности, образуемой конструированием тяжелых масс, на этой

неприспособленности для смотрения вблизи. / Мы даже сначала несколько затрудняемся в нашем о ней суждении, ибо весь ассортимент художественных терминов, определяющих наших русских граверов, неприемлем и невозможен. Ведь здесь мы имеем явление уже некоторого граверного *grand'art'a*, если не в смысле качества, то уж, во всяком случае, размаха»³⁰⁸. Очевидно, что критик несколько не знаком с художниками и историей немецкого экспрессионизма. Вновь отметив исключительное дарование Кольвиц, Кравченко вслед за ней ставит графические работы Вильгельма Рудольфа (эстамп которого остается «грузным и одноцветным, а утрировка в выражении и сомнительная эротика заставляют все время бояться за уклон весов в сторону, противную всякому искусству») и Феликсмюллера (который «явно ближе к новым исканиям конструктивизма и кубизма, чем к старонемецкой ксилографии»), а завершает обзор работами Шмидт-Ротлуфа (в «прямолинейно примитивных» гравюрах которого «упрощенные формы тяжелы и просты, пожалуй даже слишком тяжелы для бумажного листа»). В листах Шмидт-Ротлуфа, кроме того, отмечается влияние Дерена и Матисса, что, впрочем, никак подробнее не раскрывается³⁰⁹. В целом Кравченко находит в показанном в Москве материале «бесспорную ценность, как открывающего большой этап работы мастеров, до сего времени нам мало известных. Если в их мастерстве наши художники, может быть, многого и не почерпнут, то их обостренная сюжетность и эмоциональная речь, пожалуй, и их декоративная монументальность, могут натолкнуть наших граверов на присоединение новых достойных элементов к своему столь испытанному мастерству»³¹⁰.

Говоря о том удивлении, которое вызвала показанная на выставке в Москве немецкая гравюра, нужно отметить, пожалуй, наиболее яркую ее отличительную особенность. Эстетика немецкого экспрессионизма в той форме, которая была выработана дрезденской группой «Мост» в 1905–1910 гг., во многом опиралась на искусство немецкой ксилографии XV века. Молодые художники в работе с гравюрной доской принципиально отказались от технических усовершенствований, находившихся в арсенале профессионального гравера-ксилографа. Они использовали доски не поперечного, более удобного в обработке, а самого простого

продольного распила. Они отказались от имеющегося у профессионала широкого спектра специальных резцов, ограничившись сапожным ножом, добиваясь большей выразительности гравюры за счет предельной упрощенности художественного языка. Именно такая работа в печатной графике, основанная на опыте немецких гравиров готической эпохи, дала импульс развитию самостоятельного формального языка северо-немецкого экспрессионизма начала XX века. Таким образом, новый язык немецкого модернизма многим был обязан искусству средневековья. У русской публики, впервые столкнувшейся со столь мощной манифестацией экспрессионизма на выставке 1924–1925 годов, многое вызывало неприятие. Художественный опыт русского зрителя не имел навыка того интимного общения с готическим искусством, которым обладал зритель немецкий, а это чрезвычайно важно для восприятия изобразительного искусства немецких экспрессионистов. Эмоциональное искажение формы, парадоксальное сочетание идеального и ужасного, повышенная, доходящая до гротеска выразительность есть константа немецкого искусства. Эти качества присущи и немецкой готике XV–XVI веков, и барокко XVII века, и рококо XVIII века, романтизму и натурализму XIX века. На них во многом основывается эстетика экспрессионизма. В изобразительном искусстве это требует сопереживания в том регистре, который, очевидно, мало был развит в русском зрителе.

Несмотря на прохладную критику в прессе, официально выставка проходила в Москве весьма успешно. По опубликованным данным ее посетило около сорока тысяч человек, причем большинство было организованных экскурсантов (пятьсот экскурсий), собравших учащихся, советских служащих и красноармейцев. Выставка должна была переезжать в Ленинград, но по случаю недавнего образования национальной автономной республики немцев Поволжья³¹¹ ее было решено сначала показать в Саратове.

Город являлся одним из крупнейших культурных центров нижнего Поволжья. Еще до революции там существовали университет и сельскохозяйственный институт, консерватория, драматический и музыкальный театры. В 1885 году в Саратове открылся (на основе подаренной городу живописцем А.П. Боголюбовым, внуком А.Н. Радищева, коллекции) первый в русской провинции общедоступный

художественный музей. После революции он значительно увеличил свои коллекции. В 1918–1921 годах им руководил известный гравер А.И. Кравченко, профессор в саратовского Вхутемаса, в который была преобразована местная художественная школа.

В залах Саратовского государственного художественного музея им. А.Н. Радищева немецкая выставка открылась 28 декабря 1924 года. Был напечатан специальный выпуск каталога, где развернутую экспозицию именовали «Всеобщей международной выставкой германских художников»³¹². Каталог саратовской выставки, подготовленный О. Нагелем, был составлен не по алфавитному принципу, подобно московскому, а в соответствии с распределением художников по залам.

Экспозицию торжественно открывали те же А.В. Луначарский, Д.П. Штеренберг и Отто Нагель. Первым в качестве художественного критика на страницах саратовских «Известий» выступил «губинспектор Губоно» Рысин, главный местный «культурный» начальник. В своем обзоре он, в духе риторики революционной агитации, нагнетал соответствующие страсти: «За всю историю существования Саратова в первый раз открылась в нем и демонстрируется выставка иностранных художников. <...> В ней ярко отражена эпоха, но вместе с тем и сильно выражены два революционных момента, которые, при условии должной и умелой поддержки (пока Межрабпома), могут сыграть громадное политическое значение. / Прежде всего: на всех экспонатах выставки зритель не найдет ни одного веселого мотива. Ни на одном лице не увидит улыбки. Здесь предстают изможденные лица работниц-женщин, со вздутыми от голода животами (полотна художника Дикса), рождающие мертвых детей. Тут горнорабочие (художник Мюллер), названные горными рабами, через свой каторжный труд превратившиеся в дегенератов, и их дети с распухшими от голода и лишений головами... / Мертвенного цвета тела, разбухшие головы, воспаленные дикие или обессиленные от тщетной надежды взгляды смотрят отовсюду, куда бы вы не повернулись. / Ужасы, кошмары, смерть смотрят из полотен... / В противовес этим вымирающим телам, мы найдем на выставке и представителей „господ положения“ современной

Германии. Здесь вы увидите оргии шиберов (спекулянтов), представителей торговой и промышленной буржуазии, изощряющихся в эксцентрических болезненных наслаждениях... вакханалии, пьяный разгул, дикие оргии... Вот мотивы другой стороны бытовой жизни Германии... Безудержный разгул, вопиющие безобразия, ужас, кошмары голода и смерти – все переплелись на выставке, все отображено полотнами, создавая дикую свистопляску окончательно разлагающейся классово и этически Германии. / <...> Выставка этих даровитых художников, отображающих реальную жизнь своей родины, без слов, без искусственно приплетенной пропаганды, вызывает потрясающее впечатление у зрителей, у которых невольно сжимается сердце, и все существо его невольно заражается колоссальной энергией борьбы и мести за дьявольское порабощение германского пролетариата»³¹³.

Газета регулярно помещала заметки о работе выставки, печатались воспроизведения представленных работ, преимущественно графических. Сообщалось о прибытии на выставку новых произведений Кете Кольвиц³¹⁴. Отто Нагель написал небольшую статью о «Красной группе»³¹⁵ и выполнил специально для газеты несколько политических карикатур³¹⁶.

Но, судя по всему, с сознательностью зрителя на выставке «дело у нас в Саратове обстоит недостаточно благополучно». В начале февраля 1925 года губинспектор Рысин взывает к совести горожан: «...цель выставки заключена не только в том, чтобы пропустить возможно большее количество посетителей, это коммерческая сторона. Существует задача более важная – идейная. Германские художники революционеры имеют целью агитировать своим искусством в художественном, так и в политическом отношении, и нужно добиваться не только все большей и большей цифры посещаемости, но также и того, чтобы как можно правильней и лучше каждый посетитель понял бы все то, о чем хочет нам рассказать германский революционный интеллигент. А вот в отношении правильности и оценки выставки, судя по книге впечатлений, находящейся в Госмузее, дело у нас в Саратове обстоит недостаточно благополучно. Официальные данные говорят за то, что эта выставка, будучи в Москве, вызвала большую посещаемость, получила

большое одобрение и пользовалась особым вниманием и покровительством всех учреждений и организаций, причастных к культурной жизни красной столицы. <...> На демонстрируемой в Саратове выставке представлены три главных художественных течения в современном германском изобразительном искусстве: неореализм, абстрактный экспрессионизм и конструктивизм. / Неореализм, играющий такую сильную политическую роль и отражающий в необыкновенно сконцентрированном виде социально-бытовое и политическое состояние Германии – наиболее ярко и богато выражен, а, поэтому, и преобладающее значение выставки и главный интерес ее заключен не в формально художественной стороне, а именно в стороне социологической. Это не есть искусство ради искусства, здесь очень мало того „чистого искусства“, к которому привыкло и от которого еще не отрешилось в достаточной степени русское общество. В неореализме нет и не может быть художественного прошлого, это само настоящее... Это голая правда разоренной, вымирающей Германии, этой полностью поработанной некогда блиставшей нации, ее экономического и этического развала, голод, дегенерация, смерть. Безумно и нелепо здесь искать художественные формы, бесцельного, пустого подражания природе. / Германия переживает в данный момент расцвет рисовального искусства, и блестящие произведения Георга Гросса, Отто Дикса, Цилле и Кэт Кольвиц, значительная часть которых демонстрируется на выставке, – стоят вне какой бы то ни было критики. / Верхние залы (абстрактный экспрессионизм и конструктивизм) обнаруживают у зрителя некоторое недопонимание. Это несколько неестественно, но совершенно целесообразно. Там есть, что посмотреть, еще больше там можно поучиться, там нет ничего таинственного и скрытого. Но секрет „недопонимания“ заключен в том, что подход к выставке, запросы, которые мы предъявляем к ней, несколько не те, которые должны быть. <...> Зал беспредметного искусства. Этот зал дает более того, что давало нам наивное и непрактичное подражание природе. Он дает нам новое и интересное творчество, результат художественных исканий, исканий многих годов и современных научных достижений... Художники посредством гармонических сочетаний совершенно чистых красок и линий стали творить композиции картины, в которых выражали свои переживания и замыслы.

Горе, радость, ужас и покой отображены беспредметниками на полотнах (худ. Фишер, Дикс, Эттен, Мельцер)... Художественная молодежь – конструктивисты – идут еще дальше и работают при помощи циркуля и линейки...»³¹⁷.

Рысина огорчают не только негативные записи в «книге впечатлений», отсталость, сравнительно с московской, местной публики, привыкшей к «чистому искусству», и малая посещаемость выставки, коммерческий успех которой его не слишком интересует (напомним, выставка, по сути, была благотворительной)³¹⁸. Вероятно, местный идеолог искренен в своих стенаниях по поводу бедственного, в сравнении с саратовским, положения вымирающего пролетариата «полностью поработанной некогда блиставшей нации», ее «экономического и этического развала, голода, дегенерации». Но больше его тревожит, естественно, идейная сторона, что почему-то выразилось в обеспокоенности «недопониманием» обывателями прогрессивного абстрактного искусства, отражающего «горе, радость, ужас и покой». Хотя этот грех непонимания, видимо, относился не только к абстракционистам и конструктивистам³¹⁹.

В том же номере газеты есть еще одна статья: «Выставка германских художников – зеркало современной Германии (К диспуту 22 февраля 1925 г.)» Л. Ганжинского – политработника, более далекого от искусства, чем губинспектор Рысин. Отметив особенности политической ситуации в современной Германии, автор переходит к обзору выставки: «Здесь, в Саратове, на выставке рабочих германских художников, мы имеем полную возможность видеть неприкрытое, реальное, отображенное умелой рукой художника лицо капиталистической Германии. Выставку нужно разбить на три отдельные части. Первая – искания „левых“ в искусстве. У посещающих выставку невольно: „непонятно, что здесь такое!“. Отчасти это верно. Достижения и особенности этих работ в значительной степени могут быть понятны тем, кто сам бывал на облаках „левых заумных“ изданий. Однако, здесь, несомненно, имеются интересные материалы. / Вторая часть – архитектура... Эта часть интересна некоторой новизной подхода к решению стилистических проблем, материала и общей „симфонии“ здания. / Третья часть представляет самый большой интерес и особенно ценна. Эта часть

выставки вызывает особое внимание и дискуссию у посетителей. Книга впечатлений посетителей пестрит заметками именно об этой части выставки. / „Это грязь какая-то, а не выставка“, „это порнография“, „это обидно для посетителей“, „это изломы, больные изломы жизни“ и пр. и пр. Наивные авторы заметок, думающие, по-видимому, что дело искусства изображать только „высокое“ и „прекрасное“, не представляют, что этими заметками они, вместо желаемого для них осуждения выставки, дают самую положительную оценку выставке и неожиданно для себя совершенно искренне, под впечатлением выставки, бичуют состояние современной Германии. / Эта часть выставки именно и ценна своим неприкрытым реализмом, изображающим истинные кричащие безобразия капиталистической Германии, вызывающие естественное отвращение, злобу, гнев, но... не на художников, а на действительных авторов, творящих бытие, отображенное на полотне и бумаге, – на буржуазию. / Измызганные, бесстыжие проститутки, свиноподобное жирное лицо самодовольного богача, изысканный до невиданных извращений разврат, – как живые перед нами. / Измученные рабочие, „подобные скоту“, голодные дети, опухшая работница, – вот другая сторона лица современной Германии. / Особенно интересны офорты, изображающие картинки из империалистической войны. Внешне они мало обращают на себя внимание. Однако, это одна из ценных картин на выставке. Кисть и перо редко брались за такой умелый реализм в разработке этого богатого материала. / Как живые встают перед нами восстающие пролетарии Германии. Будущее Германии, идущей через казематы, тюрьмы, баррикады... Выставку посетило восемь тысяч человек, в большей своей части рабочие, красноармейцы и учащиеся. Жаль, что в заметках участвовали очень немногие, и по преимуществу „противники“ выставки»³²⁰.

Публичное обсуждение выставки состоялось 22 февраля. Ход его вполне соответствовал предыдущей газетной полемике: «Немногие ораторы говорили о безумии и безобразии большинства произведений именно революционно-обличительного направления, ничего на их взгляд с подлинным искусством не имеющего. Художник старшего поколения, мастер строго академической выучки,

Михаил Дмитриевич Егоров, уклонившись от высказывания собственного мнения, предложил просто прочесть отзывы рабочих, которые дадут ясное представление об оценке этой выставки. / В.М. Юстицкий говорил о том, что главный промах германских революционных художников – преобладание революционного толка содержания над формой. Экспрессионистское заострение идеи угнетенности пролетариата представляет немецких рабочих уродами и кретинами, а такой рабочий революции не сделает. / О. Нагель полемизировал главным образом с В.М. Юстицким»³²¹.

Далее выставка немецкого искусства переехала в Ленинград и открылась 3 мая 1925 года в парадных залах второго этажа Академии художеств. Как ни странно, но ее открытие отмечено в газетах лишь предельно краткой заметкой, тонущей в сообщениях об майских праздниках. В эти дни Зиновьев торжественно принимал делегацию английских работниц – членов профсоюзов, которую пригласил в качестве самых почетных гостей даже на первомайскую правительственную трибуну. Отто Нагель наблюдал демонстрацию из толпы³²².

Ленинградский журнал «Жизнь искусства», так торжественно объявлявший в октябре 1924 года о предстоящей выставке немецких художников в СССР, хранил молчание. До сих пор ни одна проводившаяся в Петрограде–Ленинграде выставка не проходила без рецензии на страницах этого издания. Немецкая экспозиция готовилась, видимо, к Первомаю, но, надо полагать, совершенно не оправдала ожиданий городского руководства. Такое молчание в прессе и отсутствие информации о каком-либо торжественном открытии свидетельствуют лишь о том, что ни Г.Е. Зиновьеву, ни его жене З.И. Лилиной, практически контролировавшей культурную жизнь Ленинграда, выставка не угодила. Зиновьев, произнесший в эти дни столько речей на торжественных собраниях с участием английских профсоюзных делегатов, не преминул бы на открытии выставки немецких художников, сочувствующих СССР, разразиться самой длинной речью на тему всемирной революции. Но не стал. То, что он увидел, его категорически не устраивало. «Громить» заблудших братьев не стали, но и рекламировать запретили. Освещение выставки в прессе было самым скудным. В Ленинграде все неусыпно

контролировалось местным партийным начальством. В отличие от Москвы общественная жизнь бывшей столицы быстро, как когда-то писал Блок, «опровинциалилась»³²³.

Единственная рецензия, увидевшая свет непосредственно после открытия выставки, появилась в партийной «Ленинградской правде» 6 мая. Здесь с немецкой выставкой не слишком церемонились. В подписанной монограммой БК статье писалось: «Впервые с начала революции мы имеем возможность познакомиться с передовым искусством Германии... Главная ценность выставки для нас заключается в ее содержании. / С жесткой правдивостью, с огромной остротой и напряженностью германские художники изображают гниль и развал буржуазного общества, гнусность его войны, извращенность его „развлечений“... Полный отказ от „чистого искусства“, от всякой „нейтральности“ и „аполитичности“, наиболее ярко выявлены „Красной группой“ художников-коммунистов... / Но есть в творчестве германских художников нечто, с чем трудно примириться. Это – настроение безысходности и болезненного отчаяния, преобладающего в большинстве картин. / Целиком отдавшись отражению всей грязи и мерзости капиталистического строя, отодвинув на второй план для этого задачи искусства как такового, немецкие живописцы не дают ни малейшего намека на классовую борьбу, на конечную победу пролетариата, который один способен прекратить дикую вакханалию лжи и разврата, так удачно показанную разбираемой выставкой. / В этой неполноте отражения жизни современной Германии, где есть не только скотоподобные угнетатели, но и борющийся рабочий класс, в этой неполноте и кроется расхождение выставки с нашими настроениями, чуждыми всякого пессимизма. / Чисто художественный разбор выставки может вызвать следующие основные замечания. / От художника следует требовать живого ощущения действительности, позволяющего видеть все, и умения не слепо копировать, а собирать и организовывать увиденное в цельный и неразрывный организм живописного или скульптурного произведения. Недостаток этого чувства, отразившийся на всей выставке, приводит художника к двум отклонениям, одинаково вредящим непосредственному воздействию картины или скульптуры на

зрителя. Первое отклонение можно назвать подделкой под примитив, когда материалом для создания вещи берется не натура, а отвлеченное представление о ней (скульптура „Трагик“), что приводит к вещам сухим, стилизованным и бедным пластическим содержанием. / Второе отклонение – результат желания вплотную подойти к действительности: художник оставляет искусство и отдается простому констатированию жизни, которая так же далека от жизни, как фотография»³²⁴.

13 мая в газете «Ленинградская правда» в разделе «Художественные новости» была опубликована краткая заметка: «Торжественное заседание, посвященное германской выставке, назначенное на 17 мая, – отменяется. / В понедельник 18 мая в Циркульном зале Академии художеств состоится диспут о выставке германских художников»³²⁵. Это означало, что выставка была сочтена идеологически совершенно неуместной. После этого трудно удивляться тому холодному приему, который она встретила в ленинградской прессе.

18 мая на выставке (так же как в Москве и Саратове) была проведена дискуссия. 21 мая в «Ленинградской правде» появился краткий отчет. Отто Нагель, уже знакомый с реакцией советской публики, на диспуте сказал: «Выставка – новое звено общения пролетарских художников Германии и Советской России. Перед германскими художниками стоит сейчас другая задача, чем перед советскими художниками. Их обязанность – использовать свое искусство, как оружие критики современного германского общества и уничтожения буржуазии...»³²⁶. Об остальном, что говорилось на диспуте, можно лишь догадываться: «Участник выставочного комитета от Губкома РКП тов. Гарин отметил громадное значение выставки, как мощного фактора культурной смычки русских и германских художников. / Участники дискуссии отмечали ценность лабораторной работы германских художников, направленной к приложению искусства к производству. Указывалось также на то, что уродливые формы жизни современной Германии нашли свое отражение в формах, порой непонятных для нашего зрителя. Германскую выставку следует рассматривать, исходя из условий жизни и работы пролетарских художников современной Германии»³²⁷.

Комсомольская «Смена» поместила краткую рецензию на выставку, по совпадению тоже подписанную монограммой. Некто, скрывший имя за инициалами ГБ, корил немецких художников-интеллигентов за недостаточную классовую зрелость: «Под знаком распятия, под знаком мучительной смерти в капиталистическом аду – вся выставка. / Когда ходишь по выставочным залам, кажется: не несколько лиц, а одно. И не потому, что картины однообразны. Наоборот, тем и талантливы художники революционной Германии, что смогли под тысячами отклонений увидеть один – оскаленный, слюнявый, самодовольный. Настоящее и единственное лицо буржуазии... / Каково же лицо пролетариата? Оно показано распятым на кресте капитализма. / <...> Вот шахтер. На фоне заводских корпусов колоссальная голова на исхудавшей детской шее. И выкатившиеся, нарочно увеличенные, сумасшедшие белки. / Смотришь на эти лица. И спрашиваешь: неужели рабочие Германии только перекошенные голодом и унижениями, неужели нет радости борьбы, бодрящего сознания классовой спайки, нет ни намека на радость? Почему этого не замечает художник? / <...> Потому, что он видит сидящее на стуле мертвое тело, голова которого аккуратно положена на полу. Обычная голова и лужа крови... / Художник-интеллигент, искренно преданный рабочему классу, в своих произведениях показывает ужасы голода, расстрелы, тюрьмы. Но рост пролетарского сознания ему разглядеть невозможно. Для него пролетариат не класс, а изголодавшиеся, опустившиеся „несчастные“ люди. / Но все-таки тем, что эти интеллигенты сумели понять звериное лицо буржуазии, возненавидеть ее острой, неисчислимой ненавистью – пролетариату их работа ценна»³²⁸.

Наконец, журнал «Жизнь искусства», видимо, чтобы как-то отреагировать на первую после революции в городе зарубежную художественную выставку, поместил в номере за 26 мая несколько репродукций с произведений Г. Гроса, К. Кольвиц, П. Клее и М. Пехштейна, опубликованных безо всякого комментария. Это тоже не совсем обычно. Воспроизведения работ с выставок в этом журнале печатали крайне редко. Можно предположить, что в номер планировали поместить специальную статью, посвященную выставке, но она не пошла, а была заменена

иллюстрациями. Замечательно, что в том же выпуске среди зарубежной информации помещена краткая статья Ильи Лапинера из Берлина «О новом германском музее», в которой как о значительном событии сообщалось об открытии новой экспозиции современного немецкого искусства в Кронпринцпале, где были выставлены в основном те же художники, что показывались тогда в Ленинграде. И чтобы окончательно то ли прояснить, то ли замутить картину современного западного искусства, этот же номер «Жизни искусства» напечатал отчет о лекции красного профессора И.И. Йоффе³²⁹ «Кризис современного искусства», прочитанной в университете. Один из создателей того течения в исторической науке, которое позже назовут «вульгарно-социологическим направлением», не оставлял большей части экспонируемых на немецкой выставке работ никакого права на существование: «Индустриальная культура, с ее основным элементом – машиной, породила новый стиль, резко расходящийся с прежними стилями в искусстве. Он характеризуется апсихологизмом (отрицанием психологии), анатурализмом (отрицанием природы) и схемативизмом. Он охватил все искусства и носит на себе все черты механистической урбанистической (сугубо городской и индустриальной) жизни. Экспрессионизм – крайне правое крыло этого течения. За ним идут футуризм и конструктивизм, – переводящие искусство в производство. Наряду с этим индустриальным стилем есть тенденция к варваризму и примитивизму, – явление, возникающее во все переходные эпохи социальных сдвигов, когда обнажаются низовые социальные пласты. В наше время социалистического переворота такое тяготение к первобытным формам культуры особенно сильно. Таким образом, индустриализм и примитивизм – две черты, характеризующие современное искусство»³³⁰.

Так бы все и обошлось, намеками и общими словами, но случился конфуз. В том же самом злосчастном номере композитор и музыкальный критик Н.М. Стрельников³³¹, писавший статью о юбилее квартета им. А.К. Глазунова, в качестве журналистского хода, предполагавшего наглядное противопоставление плохого хорошему, начал ее со следующего задорного пассажа: «На днях я побывал на германской выставке. Ждал многого – не воспринял ничего. Говорили: да, немцы

умеют изображать войну – мне показалось, не умеют. Говорили: да, немцы умеют вскрывать язвящее жало эротики – боюсь, что подумалось: не умеют. Их выставка – ярмарка душевной пустоты, сухотки спинного мозга и беззубой, даже невыразительной гримасы. Почудилось: нео-германцам нечего сказать – ни альфы завтрашнего дня, ни омеги вчерашнего. У нас многое куда интереснее, талантливее, убедительнее»³³².

В целом эта позиция соответствовала взглядам высшего начальства, но получилось как-то излишне откровенно и прямолинейно. Пришлось редакции принимать меры. Спустя две недели в журнале появилась большая статья известного художественного критика С.К. Исакова³³³, много писавшего на темы изобразительного искусства, – «Эй, ИЗО, чеши мне пятки! (Ответ на статью Стрельникова из № 21)». После развернутой полемической части, в которой музыкальному критику досталось за некомпетентность, Исаков перешел к кратким, но весьма характерным выводам о родственной связи русского и немецкого авангарда, а далее – к чисто «экспрессионистическим» пассажам, как их представляли критики выставки, начиная с Луначарского: «Ученики обычно слабее учителей. Немецкие экспрессионисты – ученики Кандинского и Шагала. Конструктивисты – ученики Татлина. Супрематисты – Малевича... Ясное дело, формальными исканиями и достижениями им нас не удивить... / Караул! Задыхаемся! На помощь! Кричат германские художники. Зловонным гноем разлагающейся буржуазии захлестнуло нас! Заживо гнием, вырождаемся! К черту всякое искусство как искусство! Да будет кисть художника – бритвой, молоток скульптора – тараном, резец гравера – хирургическим скальпелем! Вскроем силами искусства весь ужас капитализма! Толкнем пролетариат на путь революционной борьбы!»³³⁴ В итоге получилось не многим лучше, но по-своему выразительно, а общая ситуация с отношением к выставке слегка выправилась.

Наиболее благосклонный обзор экспозиции появился в журнале «Ленинград». Некто «Владимир Г-г» отмечал как особенность выставки «ярый протест против „тихих и громких“ ужасов современной Европы»: «Картины германских художников на выставке резко разделены на две группы. Одна,

наиболее многочисленная, – графика художников-экспрессионистов, отобразившая современную социальную жизнь буржуазного Запада, со всем ее фантастическим уродством, гнилью и лицемерием. Другая – немногочисленная группа художников, ищущих новых форм выражения. Это, главным образом, художники супрематисты и конструктивисты. Лучшими вещами на выставке являются гравюры Кете Кольвиц... Литографии Карла Гольца – это почти фотографически точные виды улиц европейского города, с пешеходами, трамваями, автобусами, моторами. Но в этих тончайших пейзажах растворена такая малая крупница тончайшей иронии, что зритель, сначала несколько озадаченный протокольной скукой городского пейзажа, приглядываясь к людям и вещам, понемногу начинает чувствовать себя втянутым в трагикомедию, называемую „Современной Европой“». Кроме Кольвиц и Карла Хольца положительно были упомянуты «Евгений Гофман, Дикс, Грос, Цилле, Нагель, Гибель, Биркле, Гейзер, Крайн, Нольде, Мюллер, Циллер, Шлихтер»³³⁵.

Начинающая певица Валентина (Валли) Никитина, встретившая на выставке своего будущего мужа Отто Нагеля, так описывала позже успех немецкой экспозиции: «В 1924 году в Ленинграде нередко можно было видеть очереди за хлебом. Однако, впервые тысячи людей встали в очередь с раннего утра, чтобы посетить художественную выставку, открывшуюся в залах Академии художеств. Такого в Ленинграде раньше не было! / Более ста немецких художников в знак солидарности с молодым Советским государством прислали в Ленинград свои произведения. Все газеты были полны сообщений о необычайной выставке. / На выставке – какой скандал! – была представлена картина художника Отто Дикса, изображавшая обнаженную женщину, зашнурованную в корсет, да к тому же – боже мой! – еще и старую. Далее там экспонировалась скульптура Ганса Арпа – без ног, без головы, но с углублением в центре. / Теперь вы поймете, почему родители, мягко говоря, не рекомендовали нам посещать эту выставку. Но, несмотря на мамин запрет, одним весенним днем я и мои подруги встали в длинную очередь у касс выставки. Мы открыли тут искусство, отражающее страдания, нищету, безработицу. / В среде газетных критиков разразилась настоящая война. Представители старшего поколения, знавшие только мюнхенскую школу живописи, были склонны предать эту выставку

анафеме. Молодые встретили ее с воодушевлением. Они отмечали, что после победы Октябрьской революции немецкие художники сделали новый шаг в искусстве, говорили о том, что художники воплощают в своем творчестве революционные идеи. / Но тем не менее и молодежи было нелегко понять тогдашнее немецкое искусство в его многоликости»³³⁶.

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

Однако следует заметить, что 30 мая «Ленинградская правда» сообщала, что выставку посетило шесть тысяч человек, из них пять тысяч – рабочие и учащиеся. «По сравнению с посещаемостью этой же выставки в Москве и Саратове, это количество очень незначительно, особенно для Ленинграда. Это объясняется тем, что там было устроено несколько сот экскурсий для членов профсоюза, красноармейцев и т. д. Необходимо, пока открыта эта замечательная выставка, наладить экскурсии и в Ленинграде»³³⁷. Более тема немецкой выставки в ленинградских газетах и журналах не поднималась.

4.3. Коллекция Брасса в Музее Академии художеств

Летом 1926 года произведения графики «Товарищества пролетарского искусства» из Госиздата передали по специальному запросу в воссоздаваемый Учебно-показательный музей Академии художеств.

Судьба Музея Академии художеств неразрывно связана с судьбой самого учебного заведения. До 1917 года все коллекции Музея находились на месте, но незадолго до революции значительная их часть была вместе с собраниями крупнейших петроградских музеев эвакуирована в Москву. После революции Академия художеств 1 марта 1918 года «на заседании коллегии по делам искусств под председательством управляющего подотделом изобразительных искусств при комиссаре Народного просвещения Д.П. Штеренберга»³³⁸ была ликвидирована³³⁹. Коллекции Академии поступили в распоряжение Главнауки³⁴⁰. Академия как учебное заведение трансформируется в Петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские (ПГСХУМ)³⁴¹, их комиссаром был назначен художник А.Е. Карев. Объявленные свободные выборы профессоров и гласное обсуждение предстоящих реформ на деле оказались фикцией³⁴².

В октябре 1918 г. руководство сменилось, но и новому начальству, Н.Н. Пунину и О.М. Брику, не было никакого дела до музея³⁴³. Поскольку в идеале должна была восторжествовать идея полного разрыва с художественной традицией, то для такого «инопланетного» искусства музей старой академии под боком только мешал. По распоряжению Пунина и Брика 2 декабря 1918 года все гипсовые слепки с антиков, ставшие символом традиционной системы обучения, дабы не смущали души учащихся, были вынесены из мастерских во двор³⁴⁴.

Долгое время вещи из Музея Академии лежали упакованными на специально организованном складе вместе с различными другими коллекциями (Музея Училища Штиглица, частными коллекциями, поступившими в Музейный фонд, и др.). На протяжении 1919 года шли разговоры о судьбе собрания: «В

художественных организациях продолжается обсуждение судьбы Музея б. Академии художеств. Представитель отдела изобразительных искусств полагает, что нет никакого смысла в существовании музея, аналогичного Русскому музею»³⁴⁵. Интересно, кто был этим представителем отдела ИЗО – Пунин? Тем временем коллекции по распоряжениям Главнауки передаются частями в Русский музей и Эрмитаж³⁴⁶.

Результаты деятельности Мастерских («работа по раскрепощению всего академического строя»), продемонстрированные на выставке в ноябре 1919 года, привели к постепенным контрреформам³⁴⁷.

Академия и Музей начинают оживать в 1926 году. По инициативе нового ректора Академии художеств Э.Э. Эссена³⁴⁸ было принято решение об открытии Учебно-показательного музея Академии. В его Совет были приглашены профессора Академии О.Ф. Вальдгауер, Д.А. Шмидт и М.В. Доброклонский, являвшиеся в то же время крупнейшими специалистами Эрмитажа. Эссен, обращаясь в Эрмитаж, писал: «...нам желательно было бы, чтобы Эрмитаж считал Учебно-показательный музей АХ родственным себе дополнением»³⁴⁹.

Для посетителей Музей АХ должен был открыться в ноябре 1927 года, к десятилетию революции. В январе–марте 1926 года шли работы по разбору музейных складов в Академии художеств – произведений, принадлежащих Русскому музею (скульптура, картины), Музейному фонду (картины, привезенные по распоряжению Г.С. Ятманова), Главнауке (чертежи и модели архитектурного класса Академии) и предметов, «на которые претендентов нет».

Графический отдел музея формировал профессор Михаил Васильевич Доброклонский³⁵⁰, преподаватель Академии художеств и сотрудник Эрмитажа, блестящий специалист в области европейской графики. Одной из его актуальных задач было создание фонда современного искусства³⁵¹. Собирались произведения современных ленинградских мастеров графики. Свои работы музею дарил А.П. Остроумова-Лебедева и другие художники. Доброклонский был одним из инициаторов создания сборников «Гравюра на дереве», посвященных актуальным вопросам современной русской ксилографии³⁵².

16 апреля 1926 года за подписью ректора Эссена были отправлены два письма. Одно из них – в Эрмитаж: «При создании отдела графики Учебно-показательного музея Академии выясняется, что в распоряжении последней существуют пробелы в собрании гравюр и офортов, главным образом иностранных мастеров. Исходя из соображений желательности иметь в названных отделах музея наиболее полное отображение искусства гравирования и офорта, Академия художеств обращается с просьбой в Государственный Эрмитаж, не найдет ли он возможным уделить из своего собрания ряд дублетов...

Академия поручает профессору графического факультета Михаилу Васильевичу Доброклонскому сообщить конкретные материалы, желательные для пополнения, а равным образом, если таковые будут выданы, то и принять для Музея АХ»³⁵³.

Ответ из Эрмитажа был положительным. К готовящейся выставке графического отдела Музея Академии были переданы отобранные Доброклонским гравюры, но только на временное хранение³⁵⁴. Для выставки из Эрмитажа были направлены и рамы.

В тот же день второе письмо ректора направляется заведующему Ленинградским отделением Госиздата А.А. Гефту: «При организации Отдела графики Учебно-показательного музея Академии оказались существенные пробелы в собрании гравюр и офортов, что... является нежелательным, если принять во внимание, что названный Музей... преследует цели не только исторического изучения мастеров гравирования, но и подготовку новой квалифицированной силы этого искусства. / По имеющимся сведениям, Госиздат располагает значительным количеством листов гравюр. / ...Академия обращается с просьбой в Госиздат, не найдет ли он возможным уделить некоторое количество гравюр, по выбору Академии, для ее Музея. / В государственных интересах было бы желательно сохранить в Академическом музее наиболее интересные образцы гравировального искусства»³⁵⁵.

Ответ из Госиздата был положительным, а опись произведений, включавшая в себя все, что оставалось к лету 1926 года от коллекции «Товарищества пролетарского искусства», была составлена позже, когда точная дата передачи работ забылась:

«СПИСОК № 64

литографий, офортов, и т. д., поступивших
в Музей Академии художеств из ГОСИЗДАТА летом 1926 г. ³⁵⁶

1.	Якоб	Улица	Литография
2.	-	Воздушный шар	-
3.	-	Человек на земле	-
4.	-	Коммунистическое кафе	-
5.	-	Портрет дамы	-
6.	-	Портрет рабочего	-
7.	Макс Каус	Портрет (голова)	-
8.	-	Голова девочки	-
9.	-	Две головы	-
10.	-	«Говорящий»	-
11.	-	В цирке	Раскр. литография
12.	-	Женское ни	-
13.	-	Гавань Остенде	-
14.	-	der Grubler	-
15.	-	Пейзаж. Канал	Черн. литография
16.	-	-	-
17.	-	-	-
18 *.	-	Мужская голова	Ксилография
19.	Шмидт-Роттлуф	Женщины	-
20.	-	Предметы	-
21.	-	Женщина	-
22.	-	Торговец предметами иск-ва	-

23. -	Ландшафт	-
24. -	Люди	-
25. Зейверт	Св. семейство	Литография
26. -	Профиль	-
27. -	Поклонение волхвов	-
28. -	Детская голова	-
29 *. -	Мужская голова	-
30. -	Женская голова	-
31. -	Профиль (кк. № 26)	-
32 *. -	Мадонна	Линол.
33. -	Голова	-
34. -	Мадонна	-
35. -	Улица	Раскр. лит., бронз.
36. -		
37. -	Голова	Черн. литогр.
38. -	Pieta	Офорт
39. -	Голова	Раскр. литогр.
40. -	Город	-
41. -	Голова	-
42. -	-	-
43. -	Две головы	-
44. -	К. Либкнехт и Р. Люксембург	Светопечать
45. Хеккель, Эрих	Мужчина	Ксилогр.
46. -	Человек в долине	-
47*. -	Девушка у моря	-
48. -	Ожидающие раненых	-
49. -	Девушка на берегу	-
50. -	Зимний пейзаж	-
51. -	Пейзаж, Альзен	-
52. -	Мужская голова	Литограф.

53. Берлит	Слепая	Ксилогр.
54. -	Объятие	-
55. -	Мужская голова	-
56. -	Рыбак	-
57. -	Старики	-
58. -	Крестьянка	-
59. Хюбмен		
60. -	<i>Жертвы войны</i>	<i>Рисунок</i>
61. Крите	2 головки «Крестьянские дети»	Ксилограф.
62. -	Благовестие пастухам	-
63. -	Час ожидания	-
64. Курт Штормер	Положение во гроб	Офорт
65. -	Поклонение	Литограф.
66. -	Страх	-
67. -	Предсказательница	-
68. Берндт	Горный пейзаж	Цв. ксилогр.
69. -	Берег моря	-
70. Ауман	Деревья у воды	Линол.
71. -	Сад	-
72. Мейднер	Портрет спартаковки	Офорт
73. -	Портрет спартаковца	-
74. -	Автопортрет	-
75. -	<i>Портрет художника</i>	<i>Рис. (тушь)</i>
76. -	Отчаяние	Офорт
77. -	Мужской портрет	Литограф.
78. -	Пророк	-
79. Штейнхардт	Смерть	Ксилограф.
80. Грамате	Портрет Богеслава	-
81. -	Мужской портрет	-
82. -	Усталый солдат	-

83. Опферман, Карл	Идолопоклонение	-
84. -	Голова девушки	- ?!
85. -	Изгнание из храма	-
86. -	Пророк	-
87. -	Курильщик	-
88. -	2 святых	-
89. -	Мадонна	-
90. -	Мать и дитя	-
91. Шмидт-Нишиоль	Обнаженная	-
92. -	Любовники	-
93. -	Поцелуй	-
94. -	Женская голова	-
95. -	<i>Печальный человек</i>	<i>Рисунок</i>
96. -	<i>Чистильщик сапог</i>	-
97. -	<i>Портрет коммуниста Брасса</i>	-
98. -	<i>Девушка</i>	-
99. -	Вор	-
100. -	<i>Карл Либкнехт</i>	-
101. -	<i>Этюд «Роза Люксембург»</i>	- (клеев. кр.)
102. Отто Мюллер	Нищенка	Литограф.
103. Хольц, Карл	Улица	Рисунок
104. -	Благодарность родины	Ксилограф.
105. -	“Weisspartist”	-
106. -	Женские фигурки	-
107. -	Красное знамя	-
108. -	Красное знамя	-
109 *. -	Безработные	Литограф.
110 *. Феликс-Мюллер	Auf der Zeche	Ксилограф.
111. Вольф, Густав	Листовка	-
112. -	Раба божья	-

113 *. -	1	-
114 *. -	1 Гинекологи-	-
115 *. -	1 ческая	-
116 *. -	1 серия	-
117 *. -	1	-
118. -	1	-
119. Рилькер	Мужской портрет	Линол.
120. -	Портрет Хр. Рольфа	-
121. -	Город	-
122. -	Голова	-
123. -	Город	-
124. -	-	- ». ³⁵⁷

Список, видимо перепечатанный кем-то из технических сотрудников музея, содержит несколько ошибок или опечаток. Некоторые имена не были правильно прочитаны: Ауман – это Асман, Хюбмен – Хунен, Рилькер – Хилкер. Не были указаны названия нескольких работ. Под № 6, вероятно, подразумевается «Портрет русского» Вальтера Якоба. А единственное произведение Христиана Рольфа и гравюра Берндта «Еловый лес» вообще выпали из описи. Все остальные перечисленные в ней работы идентифицируются с теми, что сейчас находятся в Эрмитаже и Академии художеств, кроме ксилографии Р. Берлита «Старики» (в списке № 57) и рисунка А. Шмидт-Нихиола «Вор» (в списке № 99), обнаружить которые не удалось.

В торжественно открытом к десятилетию революции Музее Академии художеств экспозиция Графического отдела находилась в помещениях бывшей Кушелевской галереи. Там М.В. Доброклонский сплошной шпалерной развеской показал 1237 произведений европейской и русской гравюры и литографии от XV до XX века, от Шонгауэра до современности. Была представлена также и книжная графика. Это была, видимо, самая обширная из когда-либо создававшихся в России постоянных музейных экспозиций печатной графики. Такие показы графического

материала в то время практиковал и Эрмитаж, но в чуть более скромных масштабах³⁵⁸.

Современное западное искусство на выставке в Академическом музее было представлено работами из «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса. Списка показанных в той экспозиции работ обнаружить не удалось, но на нескольких гравюрах, поступивших из Музея Академии художеств в Эрмитаж, сохранились старые монтировки со следами долгого пребывания на свету (Макс Каус, Шмидт-Ротлуф, Карл Опферман, Шмидт-Нишиол, Эрих Хеккель и др.). Это могло произойти только тогда, поскольку нигде больше они подолгу не выставлялись. К настоящему времени многие старые монтировки не сохранились, так как позже, уже в Эрмитаже, их заменили, и теперь невозможно сказать, как много гравюр из собрания Брасса использовалось в экспозиции. К тому же, скорее всего, экспозиция графики в Музее Академии менялась.

Невозможно представить, чтобы М.В. Доброклонскому было близко искусство немецких экспрессионистов. Знаток и ценитель старого искусства, он нашел в новые времена убежище в Эрмитаже. Как и весь небольшой тогда штат музея, он спасал и сохранял художественные сокровища в условиях революционных потрясений. Замечательный профессионал, он ценил художественное качество произведений, даже, наверное, малосимпатичных ему – новейших немецких³⁵⁹. Кроме того, он преподавал в Академии, был связан со студентами и объективно считался с реалиями времени. Как у историка и музейного работника у него было ясное представление о необходимости отражения эволюции современного искусства в музейных экспозициях, тем паче, что музей создавался для учащейся художественной молодежи. Коллекция графики немецкого экспрессионизма тут пришлась как нельзя более кстати, поскольку это был яркий и несомненно максимально возможно политически близкий советским властям пример новейшего искусства. Первая всеобщая германская выставка проводилась в залах Академии всего два года назад, и многим наверняка была памятна. А в 1926 году в Москве демонстрировалась выставка «Революционное искусство Запада»³⁶⁰. Она была организована Всесоюзным

обществом культурной связи с заграницей, созданным О.Д. Каменевой в 1925 году. На новой московской выставке современного искусства немецкий раздел был достаточно внушительным: около ста двадцати произведений из более чем тысячи трехсот экспонатов. Там были показаны работы мастеров, представленных и в «Товариществе»: Георга Гроса, Карла Хольца, Франца Вильгельма Зейверта, Конрада Феликсмюллера. Кроме них вновь демонстрировались произведения Кете Кольвиц, Отто Дикса, Макса Бекмана, Генриха Цилле и др.

Немецкие мастера представлялись для целей Учебно-показательного музея актуальными, Совет музея интересовался ими и искал пути пополнения этой части собрания. Так, в отчете о командировке в Германию в мае 1927 года О.Ф. Вальдгауер сообщал, что «...есть также возможность получить коллекцию современной немецкой графики, которую обещал составить художник Дунгерт»³⁶¹. Спустя полгода тот же Вальдгауер должен будет перенести эту покупку на лучшие времена: «В виду отсутствия средств, приходится отложить вопрос о покупке гравюр современных немецких художников. К тому времени, когда эта покупка станет возможной, просить Доброклонского указать на наиболее необходимые пополнения»³⁶².

Также следует обратить внимание на выставку германского плаката, которая проводилась в Музее Академии художеств в 1928 году и была подготовлена при участии профессоров графического факультета М.В. Доброклонского, В.М. Конашевича, В.Н. Левитского и Д.И. Митрохина. На выставке демонстрировался только немецкий промышленный плакат 1914–1920 годов, политических плакатов не было. Представленная «коллекция дает возможность наглядно изучить свойственные современному плакату особенности формального и сюжетного порядка», что соответствует художественно-промышленному характеру обучения студентов Академии, писал в сопровождавшей выставку брошюре Э.Ф. Голлербах³⁶³. Остается вспомнить о сохранившемся в фондах Центрального государственного архива литературы и искусства в Петербурге счете, выписанном Ионову в 1920 году в берлинском «Обществе друзей плаката» при покупке

комплектов издания «Плакат» как раз за период 1914–1920 годов. Видимо, это больше, чем совпадение.

Однако планам развития музея не суждено было сбыться. Объявленный курс на скорейшую индустриализацию вновь поставил само существование Академии под угрозу. Стране потребовались дизайнеры, а не художники, и обучение следовало срочно приблизить к производству. В конце 1929 года коллегией Наркомпроса Музей Академии художеств признали «мертвым хранилищем разнородных вещей» и в скором времени расформировали. Академия снова потеряла имя и теперь называлась Институтом пролетарского изобразительного искусства. Назначенный ректор Института Ф.А. Маслов уволил прежних профессоров и освободил от служебных обязанностей в Музее АХ Вальдгауера, Шмидта, Доброклонского и большинство других сотрудников.

То, что происходило в Академии дальше, более напоминало погром. Наркомпросом в 1929 году была поставлена задача к 1 января 1930 года произвести дополнительный прием тысячи студентов, которых следовало обеспечить местами для занятий, общежитиями и т. д.³⁶⁴ Опять уничтожались гипсовые слепки с антиков «как не имеющих идеологической, художественной и материальной ценности»³⁶⁵. Большие копии на стенах оставлены, но затянуты холстом. Музей ликвидировался, и из него передано в другие хранилища более шестнадцати тысяч экспонатов³⁶⁶. Но это было еще далеко не все. В 1932 году Институт «уплотняется» и вынужденно передает в аренду Гипрогору 1150 квадратных метров площади (Круглый, Рафаэлевский, Пименовский и другие залы). Когда спустя несколько лет, спохватившись, начнут воссоздавать учебную систему Академии и связанный с ней музей, сделать это будет совсем не просто.

Значительная часть коллекции «Товарищества пролетарского искусства» (девятнадцать произведений) вместе с тысячами других работ, отобранных М.В. Доброклонским, В.Ф. Левинсоном-Лессингом, Д.А. Шмидтом и О.Ф. Вальдгауером, была передана в 1931 году в Эрмитаж³⁶⁷. Экспонаты перевозились спешно, в опечатанных ящиках. Списки и акты приемки составлялись, вопреки музейным правилам, уже по вскрытии ящиков в Эрмитаже.

Именно в 1931 году радикальная марксистская критика произнесла окончательный вердикт, безоговорочно признав экспрессионизм «стилем загнивающего капитализма»³⁶⁸. О демонстрации таких работ в сталинское время более не могло быть и речи, сколь бы эти произведения не были созвучны идеям классовой борьбы. Но даже и собирать такие работы было, наверное, рискованно. Однако именно в то страшное время, в 1936 году, приобретается половина хранящихся сейчас в Эрмитаже работ из собрания «Товарищества». Они куплены у Валентины Ивановны Никифоровой, жившей на улице Чайковского, дом 77, квартира 14. В адресной книге Ленинграда за 1935 год она названа редактором газеты «Смена»³⁶⁹. Установить какие-либо ее связи с Госиздатом не удалось, но М.В. Доброклонский, возглавлявший Отдел графики Эрмитажа, надо полагать, был хорошо знаком с историей вопроса, и покупка не вызывала у него никаких сомнений этического плана.

4.5. Эрмитаж. Оттепель

Только спустя двадцать лет, трагических для страны, города, Эрмитажа, появилась возможность вновь обратиться к западному искусству новейшего времени. В годы борьбы с формализмом, космополитизмом и «низкопоклонничеством перед Западом» в Эрмитаже наиболее пострадала экспозиция французского искусства второй половины XIX – начала XX века. Но вскоре после смерти Сталина оттепель понемногу начинает проникать и в Эрмитаж³⁷⁰.

Важной вехой на этом пути стал декабрь 1954 года. Тогда открылась первая, после гонений на формалистов, экспозиция, включившая в себя произведения классиков современного искусства, – экспозиция бельгийского искусства XIX–XX веков и голландского искусства XIX века. «Новым элементом является включение в состав экспозиции произведений В. Ван-Гога. Хотя выставленные работы „Кусты“, „Хижины“, „Арльские дамы“ относятся ко французскому периоду его творчества, – нет никакого основания отрывать глубоко эмоциональное и гуманистическое, несмотря на его субъективизм, творчество Ван-Гога от общего хода развития голландского искусства XIX–XX веков», – писала устроитель выставки К.Ф. Асаевич³⁷¹.

Возрождение жизни, замороженной сталинскими идеологами, идет вначале крохотными шагами. Симптоматично, что в это время начинают делаться не юбилейные, парадные и прочие выставки «по случаю», а экспозиции чисто художественные. «В 1954 году после длительного перерыва Эрмитаж возобновляет устройство выставок из своей богатой коллекции гравюр», сообщалось в статье, посвященной временным выставкам в Эрмитаже: английской гравюры XVIII века (открыта в том же декабре 1954 года) и французской цветной гравюры XVIII века (в феврале 1955 года), а также показанной весной 1955 года выставке иллюстраций к роману Сервантеса «Дон Кихот»³⁷².

Но подлинный прорыв в возвращении предававшихся еще недавно анафеме имен классиков современного искусства произошел в 1956 году. Прежде всего, вернулось зарубежное искусство, которое в первую очередь ждала публика и хотели показать ученые: творчество новых французских мастеров, так много значивших для русской культуры³⁷³. Тут было найдено на какой-то момент, видимо, ослабевшее звено в системе партийного идеологического контроля. Ведь Франция – союзник в войне, страна с сильной и влиятельной компартией, а наиболее прославленный современный художник, Пикассо, был известным борцом за мир и коммунистом.

В Эрмитаже прошла беспрецедентная по своим масштабам выставка «Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР», ранее показанная в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве³⁷⁴. Но в Москве и Ленинграде выставки несколько различались по составу. Эрмитажу удалось почти вдвое увеличить экспозицию и значительно расширить ее временной диапазон. Были показаны работы не только из этих двух музеев, но и из Публичной библиотеки, Русского музея, собраний Киева, Еревана, Саратова, Риги. В Эрмитаже появился обширный раздел средневекового искусства. Демонстрировалась живопись, скульптура, средневековые миниатюры, рисунки, гравюры и литографии, прикладное искусство. Выставка занимала 54 зала Зимнего дворца, причем музейная экспозиция французского прикладного искусства была включена в нее целиком. Всего было показано более двух тысяч экспонатов. Но самое главное – работы импрессионистов, постимпрессионистов и великих мастеров XX века были возвращены в залы музея. Собранные вместе московские и ленинградские произведения новых французов, включенные в контекст почти тысячелетнего развития французского искусства, вновь получали право быть показанными в СССР.

В большом обзоре «Временных выставок художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 году» в «Сообщениях Государственного Эрмитажа» М.А. Гуковский писал: «1956 год был ознаменован для Эрмитажа, как и для всего Советского Союза, значительным увеличением связей с заграницей. Десятки тысяч иностранцев группами или поодиночке посещали залы музеев, сотни писем, публикаций научного характера, фотографий памятников поступили из музеев и

научных учреждений всего мира и посылались им, установлены научные контакты с учреждениями различных стран, в первую очередь с работниками крупнейших музеев, многие из которых побывали в этом году в Эрмитаже. Связи эти, явившиеся результатом естественного стремления прогрессивных сил всего земного шара к установлению дружбы между народами, к борьбе с войной, самым страшным врагом человечества, несомненно, способствуют делу мира и принесут немалую пользу как народам зарубежных стран, так и народам СССР».³⁷⁵

В октябре–ноябре 1956 года в галереях по сторонам Висячего сада было показано 90 привезенных из Франции шедевров живописи XIX столетия – от Давида до Сезанна³⁷⁶. Впервые в Эрмитаже открыта зарубежная выставка, столь значительная по масштабам и качеству представленных на ней работ. И в центре ее экспозиции – искусство импрессионизма.

С 24 октября 1956 года на третьем этаже Зимнего дворца демонстрировалась выставка работ Поля Сезанна, также объединившая ленинградское и московское собрания³⁷⁷. Она была приурочена к пятидесятилетию со дня смерти художника. Второго ноября на научном заседании, посвященном памяти Сезанна, присутствовали не только сотрудники музея, но и художники, искусствоведы, люди, которым была небезразлична судьба искусства рубежа столетий. Выступили М.В. Алпатов, А.Г. Барская, хранитель коллекции французской живописи второй половины XIX – XX веков Эрмитажа, и заведующая Сектором живописи А.Н. Изергина³⁷⁸. Несмотря на сравнительно скромные размеры, персональный показ работ Сезанна, одного из наиболее повлиявших на искусство модернизма художника, стал ярким и запоминающимся событием, со всей очевидностью обозначившим наступление либеральной эпохи.

И одновременно с предыдущими, в десяти залах первого этажа Зимнего дворца была устроена выставка современных итальянских художников, организованная Обществом дружбы Италия–СССР. Это первый показ искусства «сегодняшнего дня» в Эрмитаже во времена хрущевской оттепели. Она включала в себя 160 работ, выполненных мастерами преимущественно за последние пять лет³⁷⁹. «Несмотря на несколько специальный характер, выставка имела значительный успех, – писал в

обзоре выставок 1956 года М.А. Гуковский, – и хотя некоторые посетители проявили большую страстность в суждениях об экспонированных произведениях и не всегда были свободны от нездорового увлечения новаторством ради новаторства, – общая оценка подавляющего большинства выставленного материала была положительной»³⁸⁰.

Там же, на первом этаже Зимнего дворца, позже в семнадцати залах показывалось бельгийское искусство XIX– XX веков из музеев этой страны (106 картин, 19 скульптур, 33 графические работы)³⁸¹.

Мероприятием юбилейного характера, призванным отметить семидесятилетие Пабло Пикассо, явилась организованная в шести залах третьего этажа Зимнего дворца и действовавшая с 1 по 20 декабря 1956 года выставка произведений мастера³⁸². Помимо его работ из музеев Ленинграда и Москвы экспонировалось двадцать пять картин, восемь рисунков и пять керамических блюд, присланных самим художником. Работы Пикассо из своих коллекций также предоставили И. Эренбург и Г. Козинцев. О серьезных спорах на выставке и о необходимости по-прежнему держать некоторый идеологический декорум свидетельствует такая цитата из статьи М.А. Гуковского: «Несмотря на то, что произведения художника из Государственного Эрмитажа, ГМИИ и частных собраний были включены в экспозицию, чтобы полнее осветить различные этапы творчества Пикассо, в частности ранний, реалистический этап, выставка оказалась несколько случайной по своему составу и всестороннего представления о многогранном творчестве художника не давала. Несколько излишне оказались акцентированными те черты маститого художника-коммуниста, которые делают его непонятым, а иногда и прямо неприемлемым для советских людей. Это, может быть, и явилось одной из причин того, что отмеченные печатью большого таланта и редкого своеобразия произведения художника вызывали не только большой интерес, но и оживленные споры у многочисленных посетителей. При этих спорах не всегда, впрочем, в надлежащей мере учитывалось то обстоятельство, что понять творчество Пикассо, как и ряда других прогрессивных художников Запада, можно, только связав это творчество с общим состоянием культуры современного капиталистического мира,

с его безнадежным упадком и с иногда приобретающим уродливую форму протестом против этого упадка в прогрессивных кругах»³⁸³.

Зрители на этих выставках действительно были многочисленны. Об этом свидетельствует заметный рост посещаемости музея: если в 1954 году в Эрмитаже побывали 1 906 142 посетителя³⁸⁴, то в 1956 году – 1 514 238 человек³⁸⁵. Но этот показатель вновь несколько снижается в 1957 году – 1 348 123 человека³⁸⁶.

Своего рода продолжением незадолго до того открытой экспозиции нового бельгийского искусства стала в апреле–августе 1957 года выставка «Бельгийское искусство конца XIX – первой половины XX вв. из собраний музеев СССР». Произведения собирались из музеев Москвы, Риги, Каунаса, Одессы³⁸⁷.

В июне–июле 1957 года были показаны двести графических произведений современных швейцарских художников Оттеля Барро, Генриха Штруба, Робера Энара и Ганса Эрни³⁸⁸.

В 1958 году следуют выставки современной графики Мексики³⁸⁹ и Аргентины³⁹⁰. С марта по май в Эрмитаже демонстрировалась большая ретроспективная выставка американского художника Рокуэлла Кента³⁹¹. Летом в Аванзале и Николаевском зале состоялась выставка современного искусства Венгрии³⁹². На третьем этаже Зимнего дворца прошла ретроспективная выставка Альбера Марке, одного из современных французских мастеров, оказавших значительное воздействие на ленинградскую художественную школу 1920–1950-х годов³⁹³.

Очередь немецкого искусства подошла далеко не сразу. Первыми, показанными в Эрмитаже в годы оттепели, были вещи, вывезенные из Германии в СССР после войны и теперь возвращаемые в ГДР. В августе–сентябре 1958 года в тех же главных выставочных помещениях музея – Аванзале, Николаевском и Концертном залах – были продемонстрированы отобранные специалистами музея девятьсот шедевров, от античности до современного искусства. В обзорной статье, посвященной выставке, В.Ф. Левинсон-Лессинг, говоря о графическом разделе экспозиции, особо отмечал, что «большой интерес представляют рисунки и акварели М. Бекмана, Э.Л. Кирхнера, О. Кокошки, М. Пехштейна, Ф. Марка, А.

Макке, Э. Нольде, Л. Фейнингера»³⁹⁴. Отметим, что это первое появление искусства немецких экспрессионистов на выставке в СССР после сталинских времен.

На громадной экспозиции «Немецкая графика. 1880–1957», подготовленной Немецкой академией изобразительных искусств и развернутой в те же самые дни в Эрмитаже, искусство экспрессионистов практически отсутствовало³⁹⁵. За основу показа была взята проводившаяся в 1956 году в Берлине выставка «Гравюрные циклы от Клингера до наших дней»³⁹⁶. Точнее сказать, незначительное присутствие на выставке работ Э. Барлаха, М. Пехштейна, М. Бекмана, О. Кокошки, К. Феликсмюллера и Г. Эмзена казалось незаметным среди многих сотен произведений художников, принадлежавших к реалистическим направлениям конца XIX – начала XX века и более молодому поколению мастеров, связанных уже с культурой послевоенной Германии, ГДР. Во вступительном слове к каталогу Отто Нагель, ставший президентом Немецкой академии изобразительных искусств, отмечал в современной немецкой графике «две основные тенденции: острая критика старого и плохого и защита нового. Ибо в социалистическом обществе художник, стоящий на стороне народа, превращается из критика в защитника порядка. Это изменение позиций художника, конечно, выражается как в содержании его произведений, так и в их форме. / Если на основании этого осматривать экспонаты выставки, то будет ясно, что в новейшей немецкой графике наряду с сознательным изменением критического реализма все сильнее выступают признаки социалистического реализма»³⁹⁷. Наконец-то, тот «светлый образ прогрессивного искусства», который Нагелю не удалось создать на выставке, демонстрировавшейся в Советском Союзе в 1924–1925 годах, теперь, нашел правильное воплощение и название.

Но и в ГДР не все были согласны с такой картиной мира современного немецкого искусства. В опубликованных в том же 1958 году в Берлине воспоминаниях Ганс Грундиг возмущался «схематичным подходом к данному вопросу, тем, что всех художников XX века отнесли к числу формалистов, и под этим ярлыком предали забвению. / Теперь уже пересмотрены многие положения этой явно антимарксистской концепции. И все же необходимо еще многое переосмыслить для того, чтобы дать исторически верный анализ изобразительного

искусства первых сорока пяти лет XX века. / Мы никогда не создадим полнокровной реалистической живописи, отражающей современность, если сбросим со счетов полвека в развитии критического реализма. В Германии, во всяком случае, мы не имеем на то права. Неверно, что наше культурное наследие заканчивается Менцелем, неверно, что потом воцарился сплошной формализм»³⁹⁸.

Именно выставка работ Ганса и Леи Грундиг начинает в Эрмитаже выставочный 1959 год³⁹⁹. Выставка была посвящена памяти незадолго до того скончавшегося Ганса Грундига. Леа была представлена только графикой. Сам состав выставки, преимущественно живописной, охватывавшей период работы Ганса Грундига с начала 1920-х годов до середины 1950-х, производил значительно более художественное и цельное впечатление, нежели официальная выставка немецкой графики.

В 1950-е годы в Эрмитаже находилось достаточное количество работ немецких мастеров XX века различных школ, чтобы можно было здесь, в Ленинграде, продемонстрировать значительно более живую картину развития немецкого искусства. Во-первых, в музее на протяжении трех десятилетий оказалась собрана значительная часть коллекции «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса. Во-вторых, здесь временно хранились превосходные собрания немецкого рисунка и гравюры из Национальной галереи в Берлине и Гравюрного кабинета из Дрездена, в которых были представлены все наиболее известные имена немецкого экспрессионизма. Эти коллекции, прежде чем быть отправленными в ГДР в 1958 году, оставались вполне доступными для музейных сотрудников.

Видимо, наличие достаточно интересного материала в собственной коллекции Эрмитажа и желание выразить свой взгляд на историю немецкого искусства побудили молодого хранителя Отделения гравюр Бориса Алексеевича Зернова (1928–2003), человека яркого, глубокого и независимого ума, обладавшего энциклопедическими знаниями искусства, предпринять выставку немецкой гравюры конца XIX – начала XX века.

Именно в 1950-е годы началась работа Б.А. Зернова в музее. Он не был, что называется, «деятелем». Напротив, от практической деятельности он по

возможности стремился дистанцироваться, но его пребывание в музее, его интеллектуальная свобода, оригинальность и парадоксальность мышления, неповторимое остроумие создали вокруг него особую атмосферу свободомыслия, созвучную эпохе «оттепели». Он не занимал административных постов, был лишен карьерных устремлений. То, что он делал в музее, часто балансировало на грани дозволенного. Как подчиненный он был неудобен начальству. Но трудно найти человека, столь же любимого в Эрмитаже, как Борис Зернов.

Воспользовавшись «благонамеренным» предложением десятилетнего юбилея образования ГДР, он показал в залах Растреллиевской галереи Зимнего дворца выставку немецкой графики, охватывающую период от середины XIX до первой трети XX века, – время от Менцеля до Грундига. Для этого из собрания Отделения гравюр он отобрал сто произведений тридцати немецких художников. Выставка была открыта с 10 октября 1959 по 4 января 1960 года.

Эта экспозиция, несмотря на довольно скромный подбор работ некоторых значительных для указанного периода художников, таких как В. Лейбль, Э. Барлах, Л. Коринт, «все же отчетливо характеризовала три ее этапа: реалистическую графику середины XIX столетия, графику рубежа XIX–XX веков и графику эпохи экспрессионизма»⁴⁰⁰.

«Наиболее цельное впечатление на выставке (несмотря на отсутствие работ Кирхнера и Нольде) производил раздел, посвященный графике экспрессионизма. Рядом блестящих работ (гравюр на дереве) были представлены Э. Хеккель и К. Шмидт-Ротлуф и отдельными, но также очень хорошими листами – О. Мюллер, Х. Рольфс, Л. Фейнингер, В. Лембрук. Заключительная часть выставки была посвящена периоду после Первой мировой войны, годам Веймарской республики, когда экспрессионизм в немецком искусстве достиг необычайного распространения и неведомой раньше социальной значимости. Крупнейшие художники 20-х годов Г. Гросс в серии литографий „С нами Бог“ и М. Бекман в литографической серии „Ад“⁴⁰¹ (листы из которых были показаны на выставке) вскрывают язвы окружающего их капиталистического мира. Идея революционной борьбы против этого мира, несколько абстрактно и противоречиво проводимая в литографической

серии „Революция“ Э. Годаля, в гравюрах Ганса и Леи Грундиг, получает ту вполне осознанную и четкую политическую направленность, которая позднее определила исключительное место их творчества в немецком искусстве времен фашистской диктатуры. / Как известно, летом 1958 года в Ленинграде экспонировалась выставка „Немецкая графика 1880–1957 годов“, привезенная из ГДР. Но, во-первых, она не совпадала с настоящей выставкой хронологически, а во-вторых, на ней совершенно отсутствовали такие большие мастера, как Либерман, Слефогт, Хеккель, Шмидт-Ротлуф. Выставка из фондов Эрмитажа, дав более или менее цельную картину развития графики Германии за определенный период, в то же время отчасти восполнила эти пробелы»⁴⁰².

Графика – искусство в музейном мире несколько маргинальное. Графические выставки быстро собираются, мобильны, не занимают, как правило, больших парадных экспозиционных пространств. Они на короткое время возникают на стенах выставочных залов, а затем рисунки и гравюры надолго скрываются от зрительских глаз в музейных хранилищах. В такой специфической графической сфере даже в условиях сохранявшегося жесткого политического контроля больше возможностей представить «неформатное» искусство. Так и в этом случае: в графической выставке, развернутой Зерновым в Растреллиевской галерее, можно было показать то, что в картинных экспозициях еще не позволялось. На этой выставке работы из «Товарищества пролетарского искусства» демонстрировались не в связи с их вовлеченностью в политизированное искусство и не как примеры актуального искусства сегодняшнего дня. Время уже создало дистанцию, позволившую увидеть за ушедшей в прошлое злобой дня, задевающей глаз остротой только что появившегося формального эксперимента, искусство, глубоко укорененное в вековые традиции немецкой графики. Вместе с тем немецкий экспрессионизм, лишившись некогда столь раздражавшей советских зрителей политической окраски, воспринимался в конце 1950-х годов в самом широком контексте европейского искусства начала XX века. В Эрмитаже рядом с находившимися в постоянной экспозиции работами французских фовистов и кубистов немецкая выставка воспринимались как органическое продолжение той

общей широкой панорамы новейшего европейского искусства, которую Эрмитаж предлагал зрителю.

Характерная для эпохи экспрессионизма атмосфера нервозности, душевного смятения в диапазоне от высокого пафоса до фатального пессимизма воплощалась новыми методами художественной выразительности. Они были одновременно и остроиндивидуальны, и стилистически сходны. Высокая мера человеческого переживания, объединяющая их, – константа немецкого искусства. Экспрессионисты на выставке Б.А. Зернова 1959 года – не сомнительный феномен эпохи кризиса и катастроф, а полноправные продолжатели никогда не прекращавшихся в немецком искусстве художественного поиска и высоких размышлений.

Все произведения, перечисленные Б.А. Зерновым в цитированном отрывке из его короткой заметки о выставке в «Сообщениях Эрмитажа» (каталог напечатан по каким-то причинам не был), кроме работ Грундигов, были, видимо, из числа привезенных Ионовым в Петроград в 1920 году. Они действительно представляют некую цельность, позволяя достаточно плотно воссоздать на подобной выставке историческую ткань искусства времен немецкой революции 1918–1919 годов, времени наибольшего распространения экспрессионизма. «Немецкий экспрессионизм с момента своего возникновения содержал элемент протеста против окружающей действительности. Этот протест был анархическим по существу и воплощен в субъективной форме. Уродству капиталистического мира художник мог противопоставить только свое человеческое и творческое „я“. Искусству революционного крыла экспрессионистов противостояло творчество реакционного крыла, в произведениях которых получают развитие отрицательные черты экспрессионизма: мистика, патология, культ уродливого и т.д. В то же время непосредственно от экспрессионизма отталкивается искусство Г. Гросса, О. Дикса, М. Бекмана – художники, вскрывающие язвы капиталистического общества»⁴⁰³.

Судьба сложилась так, что Б.А. Зернов, хранитель немецкой гравюры XIX–XX веков, относился к этому искусству с уважением и пиететом, но без внутреннего увлечения, сравнивая его с официальной женой, тогда как подлинной

властительницей его сердца представлялась французская культура новейшего времени. Он написал несколько превосходных научных работ на немецкие темы, и не только о романтическом (его излюбленном) искусстве, но и о Гансе фон Маре, Пауле Клее.

В скором времени Б.А. Зернов создал еще одну схожую немецкую графическую экспозицию из эрмитажной коллекции экспрессионистов. Выставка называлась «Революционное искусство западных стран в 20–30-е годы XX века». Она проходила в фойе Эрмитажного театра и была приурочена к 90-летию со дня рождения В.И. Ленина⁴⁰⁴. «Раздел графики включал в основном произведения немецких мастеров. Тут в первую очередь следует отметить известнейшую литографию Кете Кольвиц „Хлеба!“, остро сатирические листы Георга Гросса (из серии „С нами бог“), Бекмана (из серии „Ад“), ранние произведения Леи и Ханса Грундиг и др. Среди этих работ, идущих в общем по линии предметно-изобразительного искусства, несколько особняком стоят литографии Эриха Годалья (из серии „Революция“), ярко выраженного экспрессионистического характера, тяготеющих к абстракции»⁴⁰⁵.

Знал ли Б.А. Зернов об истории коллекции «Товарищества пролетарского искусства»? Скорее всего, нет. Эта музейная сторона дела, связанная с историей вещей, их происхождением, его мало занимала. Известно, какой гнев вызывала у него сама мысль, что в каталог его последней выставки немецкой графики, который он готовил совместно с хранителем рисунков Татьяной Афанасьевной Илатовской⁴⁰⁶, нужно вносить графу «происхождение». В 1950-е годы в музее еще работал М.В. Доброклонский, но представляется маловероятным, чтобы он говорил с Зерновым на эту тему. Они принадлежали к разным поколениям, работали в разных отделениях Эрмитажа. Доброклонский, переживший много трагических событий, вряд ли был склонен выходить за пределы своего достаточно узкого дружеского круга.

Эти выставки современного зарубежного искусства в Эрмитаже шаг за шагом ослабляли идеологические барьеры. Но только в 1962 году А.Н. Изергиной и А.Г. Барской удалось восстановить ту экспозицию новейшего искусства Франции,

которая существует без принципиальных изменений и поныне. Тогда полностью появились в залах коллекции живописи Матисса, Пикассо и Дерена. Даже в начале 1960-х это не прошло безболезненно. Стенограмма обсуждения этой экспозиции специальной комиссией Академии художеств СССР, возглавляемой ее президентом В.А. Серовым, позволяет судить, насколько непросто руководству музея было отвечать на обвинения в пропаганде «упаднического» искусства⁴⁰⁷. Несмотря на полную поддержку новой экспозиции французского искусства директором Эрмитажа М.И. Артамоновым, все могло бы закончиться печально, если бы А.Н. Изергина остроумно не процитировала комиссии подписанный Лениным текст постановления Совнаркома об объявлении государственной собственностью (в связи с выдающейся художественной значимостью) собрания С. И. Щукина. Этот прием, напоминающий использованную Н.Н. Пуниным ссылку на Ленина в приведенной выше статье 1923 года «О правых», был безотказным. Прямо действовать по намеченному погромному плану высокому художественно-партийному начальству после этого не удалось. Оставалось проглотить эрмитажное нахальство, затаив свои намерения до лучших времен. Несомненно, что такой афронт стал одной из составляющих, сумма которых привела к увольнению в 1964 году директора Эрмитажа М.И. Артамонова.

Немецкое же искусство в глазах идеологического начальства всегда выглядело еще более подозрительным. Поэтому, чтобы показать в Эрмитаже живопись В.В. Кандинского, понадобился еще десяток лет.

С середины 1960-х гг. Эрмитаж принимает ежегодно такое значительное количество зарубежных выставок, словно начал работать механизм восполнения пропущенной обществом за несколько сталинских десятилетий информации. Внутри музея шла напряженная работа по научной обработке огромных художественных сокровищ, аккумулированных в его стенах за послереволюционные годы. После стольких потрясений жизнь Эрмитажа постепенно нормализовалась. В это время в истории коллекции Брасса, осевшей в Эрмитаже, наступает «затишье». Позже, когда в 1978 году в ГДР праздновался юбилей немецкой революции, на выставку в Берлин⁴⁰⁸ было отобрано несколько

произведений из Эрмитажа. Среди них был «Портрет Карла Либкнехта III» Арнольда Шмидт-Нихиола (кат. 178). Очевидно, художественная энергия этой незаурядной работы интриговала создателей выставки, среди которых был известный знаток графики XX века Вернер Шмидт. Однако и в ГДР к тому времени было забыто все, что связано с Фридрихом Брассом, «Товариществом пролетарского искусства» и такими «поглощенными временем» его участниками, как Шмидт-Нихиол (единственный из представленных на той выставке художников, биография которого не приведена в фундаментальном каталоге 1978 года⁴⁰⁹). В декабре 1981 года ушел из жизни последний из участников «Товарищества пролетарского искусства» – крефельдский художник Фриц Хунен.

Интересно отметить, что именно произведения Арнольда Шмидт-Нихиола и Эриха Годала на всех упомянутых выше выставках середины XX века привлекали особое внимание, несмотря на отсутствие всяких сведений об этих мастерах.

В «Товариществе» Брасса было много художников, которые в 1920 году были достаточно известны. Это, во-первых, экспрессионисты старшего поколения: Христиан Рольфс и участники группы «Мост» Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуф, Отто Мюллер. Их творчество было уже принято обществом, заняло место в истории современного немецкого искусства. Интерес к их работам временами ослабевал, позже возрождался. Но они – всегда на виду, коммерчески успешны. О них уже при жизни написаны монографии. Полные каталоги их живописи и печатной графики были составлены современниками и до сих пор не нуждаются в существенной корректировке.

Далее следует назвать тех, чья слава складывалась в самые первые годы Веймарской республики: Георга Гроса, Конрада Феликсмюллера. Их позиции в истории искусства также давно ясны и никогда не колебались.

Ко многим из представленных у Брасса мастеров известность пришла несколько позже, в 1920-е годы. Это Вальтер Граматте, Макс Бурхарц, Макс Каус. О них пишут, они признаны критикой, получают престижные премии, их приглашают преподавать. То, что для их творчества во времена нацизма наступает период безмолвия, не приводит к забвению. Бурхарц и Каус после войны занимали

значительное положение в новой Германии, руководя крупными художественными школами.

В 1950–1960-е годы выходят научные труды, посвященные творчеству Густава Вольфа, Франца Вильгельма Зейверта, Людвиг Майднера, Карла Хольца. Прошло достаточно времени, многое забылось, и существующие современные каталоги их произведений не могут претендовать даже на относительную полноту. Но это был принципиально важный шаг к восстановлению творческого образа мастеров, существенная компенсация, приносимая в историческую картину художественной жизни Германии межвоенных десятилетий. Это стало возможно благодаря тому, что в собраниях музеев, крупных частных коллекциях, подобных специализировавшимся на искусстве немецкого экспрессионизма собраниям Лотара-Гюнтера Буххайма или Роберта Рифкинда, сохранилось достаточно большое число работ этих мастеров. Или работы каким-то чудом, несмотря на все превратности судьбы, сохранили сами художники, как было в случае с Майднером. Этот живой интерес имел положительный эффект – постепенно каждый из обретших «второе рождение» художников, участвовавших в деятельности «Товарищества пролетарского искусства», оказался восстановлен в ткани искусства XX века. Так заполнялись исторические лакуны, но что можно сделать, когда уничтожено почти все, созданное художником?

Мастера, принадлежавшие к «Товариществу», как и их произведения, в той или иной мере подвергались гонениям при нацистах. Художникам запрещали работать и выставляться. Их произведения изымались из общественных коллекций. При массовых изъятиях из музеев Германии в 1937–1938 годах «дегенеративного искусства» работы уничтожались многими сотнями. Так, например, картин, рисунков и гравюр Э. Хеккеля было конфисковано семьсот двадцать девять, К. Шмидт-Ротлуфа – шестьсот восемь, Г. Гроса – двести восемьдесят пять, К. Феликсмюллера – сто пятьдесят одна. Если перелистать книги поступлений немецких музеев за 1920-е годы, когда они активно пополняли коллекции современного искусства, то предстанет вполне кафкианское зрелище: целые листы записей с неуклонной методичностью и аккуратностью проштампованы печаткой с

надписью, например: «Изъято в авг. 1937 как дегенеративное искусство». Преимущественно эти работы впоследствии сжигались. Такое «кровопускание» дорого стоило коллекциям современного искусства. После войны восстановить свои собрания музеи смогли только частично. Эта ситуация с «нехорошим искусством» совершенно противоположна тому, что было в России в те же годы: здесь избавиться от казенного имущества непросто, даже если это старая пишущая машинка, и было легче уничтожить человека, нежели списать картину какого-либо отъявленного формалиста.

Многие немецкие художники, особенно тесно в своем творчестве связанные с левыми политическими партиями и изданиями, должны были в годы фашизма или бежать из страны, или, если это было невозможно, оставшись, всерьез опасаться за свою жизнь. Однако, отправляясь за рубеж, далеко не все могли, подобно Г. Гросу, увезти в эмиграцию большую часть своих работ и архив. Многие бежали, потеряв почти все, как, например, Эрих Годал. Те, кто оставался в Германии, часто меняли место жительства и уничтожали произведения, которые могли компрометировать их в глазах новой власти. Так было с Рудольфом Хейнишем, бежавшим из Франкфурта в Берлин, и с Карлом Хольцем, перебравшимся из Берлина в тихий Потсдам. Поэтому работы с выраженной политической тематикой почти не сохранились.

Следующим ударом по современному немецкому искусству была Вторая мировая война, обрушившая на Германию лавины бомб. Бомбардировкам подвергались практически все немецкие города. Мастерские художников, находившиеся в крупных культурных центрах (таких как Берлин, Дрезден, Лейпциг, Дюссельдорф и т.д.), уничтожались вместе со всем находившимся там имуществом. Превращались в пепел картины, графика, печатные доски и литографские камни. Мастер мог уехать, спастись, но его громоздкое художественное наследие оставалось погибать. Так пропало все, что хранилось в мастерских Хеккеля, Шмидт-Ротлуфа в Берлине, Берлита, Берндта и Якоба в Дрездене, Хилькера в Хагене, Шмидт-Нишиола в Мюнстере и Хунена в Крефельде. В берлинской мастерской Макса Кауса в 1943 году сгорело более двухсот пятидесяти картин и огромное число рисунков и гравюр.

Для художников, пользовавшихся известностью, это было тяжелым ударом, но все-таки где-то и что-то из их произведений сохранилось. Кроме того, они были достаточно состоятельны, чтобы перевезти хотя бы часть своих работ в безопасное место, как смогли это сделать Хеккель, Шмидт-Ротлуф и Феликсмюллер. Их творения, наконец, продолжали находиться в частных собраниях в Германии, вывозились в составе коллекций эмигрантов, галеристов.

Далеко не все, кто успешно начинал работать в веймарское время, сразу смогли найти свой круг ценителей. То, что в 1920-е годы такой известный галерист, как Альфред Флетхейм, проводит выставку Фрица Хунена в Дюссельдорфе, а работы Вальтера Якоба экспонируют дрезденская галерея Арнольд, мюнхенская Тангаузер и галерея Б.И. Ноймана в Берлине, служит знаком самого очевидного признания высокого художественного качества творчества этих мастеров. Но работы тех лет оставались преимущественно в их мастерских и практически все погибли в годы войны. Мастерам приходилось позже начинать заново и в совершенно новой ситуации.

Но все сравнительно. Для тех мастеров, чья художественная карьера не успела состояться до прихода к власти нацистов, эти события были катастрофой. Запрет на профессию, конфискации из музеев, «самоцензура», бомбардировки... Вот так, к примеру, практически полностью уничтожено все созданное Рюдигером Берлитом до 1945 года. Если бы он не работал в 1920–1930-е гг. активно в политических изданиях, частично сохранившихся в зарубежных библиотеках, то по нескольким случайно уцелевшим его произведениям, пейзажам и портретам, находящимся ныне в музеях Лейпцига и Дрездена, составить хоть сколько-нибудь адекватный образ его творчества было бы абсолютно невозможно. В музеях Германии не уцелело ни одного рисунка Берлита экспрессионистического периода. То же можно сказать о наследии Фрица Хунена и Рейнхарда Хилькера. Они также должны были в послевоенной Германии начинать все на пустом месте, когда не осталось и следа от когда-то существовавшей художественной репутации, не было знакомой артистической среды, а тяжелые условия жизни не позволяли ждать особого интереса общества к произведениям искусства. Время стремительно

менялось, изменялись его запросы, вкусы. Переживавшее денацификацию общество отшатнулось от художественного наследия межвоенных десятилетий. Молодое поколение увлекли различные варианты беспредметного искусства. Успешно начинавшие некогда мастера, например, Хейниш или Якоб, восстановить свое положение после периода тяжелых потерь и испытаний так и не смогли.

Этих художников позже стали относить к «потерянному поколению»⁴¹⁰, к тем, кто остался «в тени больших стилей», не принадлежал к заявившей о себе художественной группе, стремился найти свой путь в искусстве. Впервые эта группа художников в немецком искусстве XX в. была выделена Райнером Циммерманом⁴¹¹ в книге «Искусство потерянного поколения. Немецкая живопись экспрессивного реализма между 1925 и 1975»⁴¹².

Сам термин, «потерянное поколение», появился много раньше, но преимущественно относилось к поколению молодых писателей, прошедших через фронты Первой мировой войны. В Германии это Эрих Мария Ремарк, во Франции – Анри Барбюс, в Англии – Ричард Олдингтон, в Америке – Эрнест Хемингуэй. Они пришли на войну юношами, выжили в боях, испытали чудовищные потрясения и несравнимый ужас. В послевоенной жизни им сложно найти свое место. Герои их произведений, душевно покореженные, не верящие социальным институтам, которые им предлагает общество, оказались в изоляции, даже в остром противопоставлении буржуазному укладу жизни. Персонажи их прозы не могут адаптироваться в обществе, переживают депрессию, склонны к уходу в иллюзорный мир алкоголя, самоубийству. Потерявшие связь со старшими поколениями, которым они не прощают бессмысленной и кровопролитной войны они остро переживают кризис, разруху, нищету, революционные потрясения.

Все эти эмоции переживают и молодые немецкие художники, вернувшиеся в 1918 г. домой. Из двадцати восьми участников «Товарищества» подавляющее большинство родилось между 1880 г. и 1899 г. К началу Мировой войны им было тридцать четыре года и меньше. Это самый призывной возраст. В войне принимало участие двадцать из художников «Товарищества». Кроме участников группы «Мост», К. Шмидт-Ротлуфа, Э. Хеккеля и О. Мюллера, чья художественная судьба

сложилась уже в предвоенные годы, все остальные только начинали свой творческий путь в годы тяжелого экономического и политического кризиса. Это они, в первую очередь, и принадлежат к «потерянному поколению» немецких художников. К ним присоединились более молодые мастера, работавшие в 1920-х – начале 1930-х гг. Всех, кто не принял идеологию национал-социализма, не разделял эстетические идеалы вождей Третьего рейха, ожидала компания глумления и дискредитации, запрет на профессиональную деятельность, уничтожение находящихся в общественных собраниях работ. Из числа художников «Товарищества» подобные гонения коснулись двадцати двух мастеров (это при том, что здесь не учтены четверо художников, умерших до прихода нацистов к власти, и сам Брасс, скончавшийся в это же время). Это был период, когда они не только были обречены на молчание, но и жизнь их, как участников левых художественных и политических организаций, подвергалась опасности.

За трагическими для немецкого искусства 1930-ми гг. последовала война, когда во время бомбардировок сильно пострадало большинство крупных немецких городов. А там погибли мастерские художников, которые просто не имели возможности вывести куда-либо свои работы. Так исчез целый пласт художественного творчества, без которого нам трудно представить живую и разнообразную картину художественной жизни Германии 1918–1930-х гг.

Именно тем, что такие художники представлены в собрании «Товарищества пролетарского искусства», оно получает особую ценность и интерес. Находящиеся в коллекции превосходные работы мэтров немецкого экспрессионизма (Эриха Хеккеля, Карла Шмидт-Ротлуфа и Отто Мюллера) важны для Эрмитажа, поскольку являются в настоящее время наиболее значительными произведениями этого направления, представленными в музее. Столь же ценны и графические серии Георга Гроса «С нами Бог» (кат. 64–72) и Макса Бурхарца «Раскольников» (кат. 42–51). Но для истории искусства данные превосходные листы ничего не прибавляют. Эти гравюры известны, давно опубликованы, и каждая из них существует в нескольких экземплярах. Гораздо существенней, что в коллекции Брасса в

Эрмитаже и Академии художеств сохранились чрезвычайно редкие и уникальные работы молодых художников первых лет Веймарской республики.

Так, большая часть представленных здесь гравюр Рюдигера Берлита (кроме двух, кат. 20 и 30) ни в одном из немецких собраний не существует⁴¹³. Нет сведений и о том, чтобы в последние два десятилетия они проходили на аукционах. Его рисунки конца 1910–1920-х годов, видимо, нигде не сохранились.

Из девяти экспонируемых на выставке гравюр Густава Вольфа только две (кат. 52, 58) включены в каталог графических и скульптурных работ мастера⁴¹⁴. Его работы, находящиеся сейчас в Петербурге, очевидно, образуют единственный сохранившийся экземпляр серии, посвященной рождению ребенка и названной в каталоге «Материнство» (кат. 53–58). Пробные оттиски ксилографий отпечатаны самим художником. Тиража этой серии, судя по всему, не было.

Собранные здесь гравюры Франца Вильгельма Зейверта тоже преимущественно должны быть отнесены к уникалам, поскольку из девятнадцати работ в достаточно обширной литературе, посвященной художнику, упоминаются только пять. Особо следует отметить единственную в творчестве мастера цветную гравюру – «Пейзаж» 1920 года (кат. 91).

Среди работ Макса Кауса, художника, прожившего долгую жизнь, окруженного в поздние годы вниманием, чей путь в искусстве увенчан чредой почетных юбилейных выставок, особого внимания заслуживают три его цветные литографии, выполненные в уникальной технике печати цвета с камня, раскрашенного гуашью от руки, что делает эти работы фактически монотипиями (кат. 94, 98, 104). Работы Кауса крайне редки, и не только живописные, но и графические. Тираж его гравюр редко превышал десять–двадцать экземпляров. Сохранившиеся в западных собраниях гравюры подробно изучены и каталогизированы⁴¹⁵. Оказавшаяся в Петербурге коллекция Браса дополняет гравюрное наследие Макса Кауса еще тремя ранее неизвестными эстампами (кат. 95, 97, 99).

О творчестве Карла Опфермана, скульптора и гравера, работавшего в Гамбурге, можно составить представление только по нескольким обзорным

публикациям, посвященным искусству Гамбурга в межвоенные десятилетия. Судя по репродуцированным в них работам мастера и по тем эстампам, которые находятся в собрании гамбургского Кунстхалле, значительная часть сохранившихся в России работ (восемь из двенадцати) может претендовать на исключительность.

Серия литографий франкфуртского художника Рудольфа Хейниша «1918 и я» тоже может считаться единственным сохранившимся экземпляром (кат. 135–140). Ее нет в музеях, не было на аукционах. Нет упоминаний о ней и в какой-либо литературе.

Все происходящие из коллекции «Товарищества» гравюры глухонемого художника из Хагена Рейнхарда Хилькера, кроме «Портрета Христиана Рольфса», тоже не удалось найти в каком-либо собрании или каталоге.

Гравюры Карла Хольца, главным образом создававшиеся для политических изданий КПГ, в отдельных оттисках представляют большую редкость. В каталогах аукционных продаж удалось обнаружить только один такой эстамп⁴¹⁶.

Единственными в своем роде остаются два рисунка и литография Фрица Хунена. Работы художника этого времени практически не сохранились.

Уникальны все три гравюры погибшего на фронте Первой мировой молодого художника Генриха Асмана. Нет каких-либо свидетельств о его политических взглядах. Однако, судя по его рабочему происхождению, кругу общения, принадлежности к школе Георга Тапперта (в будущем активного деятеля «Рабочего совета по искусству», «Ноябрьской группы») и художникам Ворпсведе, можно предположить типичные для молодого экспрессиониста социал-демократические пристрастия⁴¹⁷. Попасты в «Товарищество» его работы могли через Арнольда Шмидт-Нихиола, жившего в 1918–1922 годах в Ворпсведе. Что же касается посмертного включения его работ в состав произведений «Товарищества», то это было в духе времени. Так, например, Август Макке, погибший в 1914 году, был избран в 1919 году почетным членом художественного общества «Юный Рейнланд».

Представленные в коллекции «Товарищества» работы Вальтера Граматте относятся к числу наиболее редких в наследии мастера. То же можно сказать о произведениях Людвиг Майднера и Вальтера Якоба.

О нескольких художниках практически не удалось найти информации. Это Йозеф Зауер, Карл Крите, Вильгельм Плюнке, Якоб Штейнхард, Курт Штёрмер.

Наконец, следует особо отметить двух художников, которые, как представляется, в значительной мере определяют лицо коллекции, об Эрихе Годале и Арнольде Шмидт-Нишиоле. И не только потому, что они количественно представлены в собрании Брасса значительным числом работ (соответственно четырнадцатью и пятнадцатью).

Серия Эриха Годала «Революция» (кат. 1–14) – один из самых замечательных памятников в коллекции «Товарищества». Высокое мастерство и безудержная колористическая энергия, исходящая от этих большеформатных листов, сразу приковывают к себе внимание. В них нет никакой подражательности, цитатности. Таких достоинств трудно ожидать, зная, что перед нами работы двадцатилетнего юноши, лишь годом ранее начавшего профессиональное образование в берлинской Академии художеств. Надо думать, что и большого опыта работы в литографии, требующегося для воплощения столь масштабного замысла, у Годала не было. Но, вероятно, согласиться на работу для малоизвестного «Товарищества», которое вряд ли было в состоянии обещать художнику золотые горы, мог только кто-то из начинающих. И трудиться, скорее, больше за идею и в надежде на славу. К 1920 году Эрих Годал уже почти два года публиковал свои графические работы в леворадикальном журнале «Акцион»⁴¹⁸. Техническую поддержку, надо полагать, оказал ему сам Брасс.

По манере рисунка листы из серии «Революция» весьма отдаленно напоминают литографии Вальтера Граматте, но работы Годала сложнее по композиции, значительно масштабнее, смелее. Серия была одним из откликов на крушение немецкой революции 1918–1919 годов. Уже в 1919 году в Лейпциге была напечатана серия из десяти литографий Вильгельма Плюнке «Марсельеза», посвященная революционным событиям. Не трудно заметить определенную

переключку ряда композиций Годала с листами из серии Плюнке: «Бунт» Годала – и «Человек, обращающийся к толпе» Плюнке, «Чрезвычайное положение» – и «Сражение», «Жертвы» – и «Гильотина»⁴¹⁹. Видимо, Годал был знаком с этой серией, поскольку в числе попавших в Россию работ из «Товарищества пролетарского искусства» Брасса есть один лист из серии Плюнке (титульный лист – кат. 132). Как и у Плюнке, в цикле Годала революция заканчивается трагически, но лейпцигский художник находит для исторической драмы высокую евангельскую метафору, тогда как Годал предпочитает оставаться ближе к сфере реальности⁴²⁰. Он избегает темы высокого страдания, жертвенности и гибели праведника, а делает акцент на стихийности народного выступления, его оправданности невыносимыми условиями существования, но обреченности в силу дезорганизованности толпы и невозможности противостоять сплоченной силе правительственных карательных отрядов. В итоге – революционные силы, инициировавшие нападение, гибнут, а торжествует Смерть во фригийском колпаке, собирающая в безумном танце бесчисленные жертвы на улицах городов, рабочих предместий, пляшущая вокруг гильотины. В этой истории то ли нет героя вообще, то ли, скорее всего, этот герой, развязавший бунт, стремительно трансформируется из юного барабанщика – в рабочего вожака, затем – в вождя, взывающего к толпе с балкона, и в финале – в одинокого бойца с пистолетом в руке, которому противостоит такой же экстатический образ – скелет в солдатской шинели и шлеме, с папиросой в оскаленных зубах, вооруженный таким же пистолетом.

Зачем околоммунистической художественной организации создавать столь пессимистический образ революционного выступления? Гипотетически можно заподозрить в этой серии призыв к большей сплоченности и организованности в предстоящих классовых схватках, но сейчас крайне трудно представить, что она имела именно такой агитационный смысл. Но без более точного знания обстоятельств ее создания нам не ответить на этот вопрос.

Об искусстве Эриха Годала по скудости сохранившегося материала судить очень трудно. Его работ в музеях и на художественном рынке практически нет. Он прожил жизнь скитальца. В годы Веймарской республики много работал в прессе.

Кроме того, создал немало рисунков весьма откровенного эротического характера. Сотрудничал с левыми политическими изданиями. После прихода фашистов к власти немедленно эмигрировал в Чехословакию. Там принял участие в антифашистской Первой международной выставке карикатуристов в Праге, где его работы специально отмечены критиками. Вскоре оказался в США, где продолжал работу в газетах и журналах. В годы войны сотрудничал как художник с Бюро пропаганды Госдепартамента. Вернулся в Германию в 1954 году и продолжал рисовать для иллюстрированных журналов⁴²¹. Он был карикатуристом. Когда-то это была распространенная и востребованная художественная специальность, требующая мгновенной реакции, находчивости и остроумия. В конце жизни опубликовал столь же едкие и остроумные воспоминания⁴²². В них нет ни одного слова ни о «Товариществе пролетарского искусства», ни о Фридрихе Брассе. Говорить о политических грехах молодости не всегда бывает приятно. Даже такой известный мастер, как Георг Грос, в своих воспоминаниях, опубликованных сначала по-английски в США, постарался представить поездку в СССР в 1922 году и прием у Ленина так, словно это было не шестимесячное путешествие почти на край света, а что-то совсем мимолетно-случайное, едва достойное упоминания.

Однако серия «Революция» (титульный лист и тринадцать литографий), напечатанная издательством «Товарищества» Брасса, стала самым значительным художественным произведением Годала. От тиража сохранилось, насколько известно, только два полных экземпляра – в Эрмитаже (кат. 1–14) и в собрании Центра исследования немецкого экспрессионизма Роберта Гора Рифкинда в Окружном музее Лос Анджелеса⁴²³. В Эрмитаже помимо полного экземпляра на плотной веленовой бумаге, раскрашенного художником, есть: 1) вариант, включающий в себя одиннадцать листов (без титульного листа и композиций «Заводы», «Марсельеза»), отпечатанный на цветной желтой японской бумаге; 2) четыре листа из варианта издания, отпечатанного с светло-коричневым (кремовым) подкладным тоном⁴²⁴; 3) два листа из варианта издания на тонкой белой веленовой бумаге без подкладного тона. В Германии удалось найти только один лист из этой

серии, находящийся в Графическом собрании Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне⁴²⁵.

В России работы Годала были сразу отмечены повышенным вниманием знатоков. Коллекционеры «растасили» всю серию, пока она еще была в Госиздате. К моменту передачи остатков коллекции Брасса в Музей Академии в Госиздате не сохранилось ни одного листа Годала. Они позже поступали в Эрмитаж из собраний Б.М. Кустодиева (1927 год, пять эстампов, вариант на белой бумаге), В.И. Никифоровой (1936 год, четырнадцать листов, раскрашенный вариант), В.В. Воинова (1973 год, одиннадцать работ, вариант на желтой бумаге).

Столь же востребованными оказались и работы другого молодого участника «Товарищества пролетарского искусства» – двадцатисемилетнего художника из Ворпсведе Арнольда Шмидт-Нишиола. Он представлен в собрании тоже достаточно весомо – пятнадцатью композициями. Тут восемь рисунков, четыре ксилографии и три литографии. Две из литографических композиций представлены также и раскрашенными вариантами. К этому количеству следует добавить одиннадцать дублетов.

Отдельную группу представляют пять версий портрета Карла Либкнехта: три литографии (две раскрашены гуашью) и два рисунка тушью. Один из рисунков (кат. 179) выполнен литографской тушью. Сохранившаяся на его обороте надпись, сделанная рукой Брасса, свидетельствует о том, что это подготовительный рисунок для перевода в литографию⁴²⁶. Таким образом, вполне резонно предположить, что и другие литографические портреты Либкнехта работы Шмидт-Нишиола были напечатаны Брассом или под его руководством, то есть скорее всего являются заказами и изданиями «Товарищества пролетарского искусства». Много общего можно заметить в технике литографий обоих художников. Они используют кисть и перо, а завершают работу процарапыванием по камню в тех местах, где в эстампе нужна особо тонкая, четкая и контрастная проработка белого. Вспомним, что оба художника – графики начинающие, которым такие специфические изыски самостоятельно одолеть вряд ли было под силу. Им совершенно необходима

помощь владеющего секретами мастерства печатника, каким, вероятно, и был Брасс.

Литографические портреты Либкнехта роднит с серией литографий Эриха Годала «Революция», являющейся подтвержденным изданием «Товарищества», еще и схожесть избираемого для эстампа крупного формата, далекого от более общепринятого камерного (размер листов Шмидт-Нихиола ок. 67,0 × 50,5 см, Годала – ок. 68,5 × 50,5 см). Можно даже предположить, что при печати этих листов в мастерской использовался один и тот же камень.

Присутствуют и там, и тут в качестве «роскошных экземпляров» эстампы, раскрашенные художниками гуашью, что тоже не слишком часто встречается в издательской практике. Бумага для литографий в обоих случаях выбирается необычно плотная.

«Подходит» для издания «Товарищества» и актуальная революционная тематика портретов Шмидт-Нихиола. Либкнехт в это время стремительно превращался в икону, немецкого Ленина. А поскольку в истории его имя неразрывно связано с Розой Люксембург, возможно, что находящийся в коллекции Брасса портрет революционерки (кат. 180) являлся началом работы художника над следующим важным для политической борьбы образом.

Общий же тираж портретов Либкнехта устанавливается по имеющимся на двух листах (кат. 175 и 176b) номерам эстампа в тираже – 4/50 и 3/50, то есть портреты Либкнехта I и II печатались тиражами по пятьдесят экземпляров. Можно предположить, что Брасс придерживался при печати изданий «Товарищества» этой цифры. Каждый из трех портретов представлен в Эрмитаже несколькими экземплярами. Портретов Либкнехта I и II в музее существует по пяти.

Поступили работы Шмидт-Нихиола в Эрмитаж из коллекций Я.М. Каплана (1927 г., три работы), из Музея Академии художеств (1931 г., четыре листа), из собраний В.И. Никифоровой (1936 г., восемь работ) и И.И. Рыбакова (1980 г., четыре эстампа). Остальные произведения Шмидт-Нихиола, представленные в каталоге, находятся ныне в Научно-исследовательском музее Академии художеств. Вполне очевиден интерес ленинградских знатоков к нервным, энергично

выполненным работам художника. То, что он был в России тогда (впрочем, как и теперь) совершенно неизвестен, коллекционеров не останавливало. Они в данном случае собирали не «художника», а «явление», характерные произведения мастера немецкого экспрессионизма, вобравшие в себя многие родовые черты, присущие этому современному стилю. Остальные участники «Товарищества», работы которых оказались в Петрограде, были тут известны не многим более, даже включая тех, кого теперь принято относить к мэтрам экспрессионизма. Но собирателей особенно привлекала именно энергетика литографий Шмидт-Нишиола. Его серия портретов Либкнехта являет последовательные фазы трансформации образа знаменитого коммунистического лидера, постепенно теряющего банальный человеческий облик «интеллигента в очках». Его лицо наполняется сверхчеловеческой силой и яростью, и в последнем подготовительном рисунке он появляется в ореоле сияния вокруг головы, напоминающем нимб (кат. 179).

Итак, насколько нам сейчас известно, в Петрограде в ноябре 1920 года оказалось двадцать шесть работ Шмидт-Нишиола, выполненных им в том же году.

Художник этот принадлежит к числу наиболее «забытых». Успешно начав художественную карьеру в Дрездене и Лейпциге, он оказался в революционные годы в коммуне художников в Ворпсведе, организованной Генрихом Фогелером. Из этой коммунистической среды, видимо, возникла его связь с художниками Крефельда и Брассом. Он много работает, но из всего, что он делал в то время, сохранились крохи. Известно, что в начале 1920-х годов он выполнил большое количество литографий, но в музеях Германии есть только одна. Из самых ранних работ – 1917–1919 годов – сегодня удалось обнаружить лишь шесть произведений⁴²⁷. Работа 1920 года в немецких собраниях известна всего одна. Из его гравюрного наследия в Германии и других западных собраниях сохранилось только три эстампа. А ведь творчество Шмидт-Нишиола хоть и поздно, в начале 1990-х годов, но весьма скрупулезно и обстоятельно изучено автором двухтомного каталога его работ Катариной Фатзелла⁴²⁸. Она смогла найти либо сами произведения мастера, либо хотя бы какие-либо свидетельства о них. Всего ею описано две тысячи семьдесят восемь работ, из них сто восемнадцать картин и три

гравюры, остальное – рисунки. Понятно, что какие-то работы он уничтожил сам, многое, находившееся в музеях, унесли нацистские репрессии, большой урон его наследию принесла гибель мастерской художника в Мюнстере в годы войны.

Повторим, что из работ Шмидт-Нихиола, выполненных в 1920 году, в Германии сохранилась только одна. Она находится в уже упоминавшемся собрании Штеделевского художественного института во Франкфурте. Три работы Шмидт-Нихиола были приобретены музеем в 1922 году. Одна из них, ксилография «Любовники» 1920 года (ее размеры отличаются от одноименной, находящейся в Эрмитаже), была изъята и уничтожена в 1938 году. До настоящего времени в коллекции сохранилось два произведения художника: «Портрет мужчины», литография 1920 года⁴²⁹ и акварель 1921 года «Натюрморт». С первого взгляда всякий, родившийся в СССР, в мужском портрете узнает В.И. Ленина. В книге поступлений музея кто-то карандашом вписал: «Троцки?»». Это действительно портрет Ленина, выполненный по известной фотографии П. Жукова, сделанной в июле 1920 года. Так, скрывшись за неожиданной анонимностью, ленинский портрет Шмидт-Нихиола счастливо избежал нацистского костра.

Теперь, когда коллекция Брасса более-менее собрана нами в прилагаемом к тексту каталоге, мы определенно знаем, что раннее творчество Арнольда Шмидт-Нихиола, равно как и Эриха Годала, наиболее полно представлено в Петербурге, и это мастера, заслужившие право остаться в истории немецкого искусства XX века.

История коллекции «Товарищества» в России затрагивает еще один интересный вопрос – о влиянии искусства немецких экспрессионистов на советских художников. Часть работ из коллекции Брасса находилась на выставке графики в Музее Академии художеств в 1920-е годы. С работами в его фондах также могли знакомиться студенты Академии. Видеть работы из «Товарищества» имели возможность художники, бывавшие в Госиздате. Как влияли эти немецкие работы на творческую молодежь? Говоря об этом, невольно первой вспоминается большая картина молодого Ю.И. Пименова «Инвалиды войны» (1926) из собрания Русского музея, которая в контексте данной работы перекликается с рисунком Фрица Хунена «Жертвы войны» (кат. 165). Существует несомненная связь между творчеством А.

Шмидт-Нихиола и рисунками Александра Дейнеки «Кулак» (1925, ГТГ) и «Женский портрет» (нач. 1920-х, Курская государственная картинная галерея им. А.А. Дейнеки)⁴³⁰.

Наверняка были и другие параллели. Ведь недаром стилистику возникшего в 1925 году «Общество станковистов» (ОСТ) называли «экспрессионическим реализмом». Эта тема немецко-русских художественных взаимовлияний заслуживает в будущем отдельного внимательного рассмотрения.

Но, показывая работы из коллекции Брасса в Эрмитаже, нам следует в первую очередь обратиться к области сугубо художественной. По прошествии почти века нами не так остро воспринимается политический импульс, рождавший эти произведения. Вероятно, на самом деле, не суть важно, «из какого сора» возникает искусство. Главное – «чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать». В коллекции, привезенной в Петроград из берлинского «Товарищества пролетарского искусства» осенью 1920 года, было много произведений мастеров, которые это умели. И теперь нашим современникам уже часто нужно специально погружаться в исторические глубины, чтобы понять, как та или другая работа связана с политической борьбой тех лет. За прошедшие десятилетия политический шлейф, некогда плотно тянувшийся за коллекцией Брасса, поблек, а то, что принадлежит вечности, проступило сейчас много отчетливее. Завершить историю коллекции «Товарищества пролетарского искусства» в Советской России хочется словами благодарности тем, кто обогатил нас этими произведениями, способствуя появлению редких и интересных работ в России, в Эрмитаже. Не случайно бо́льшая часть привезенного Ионовым из «Товарищества» Фридриха Брасса нашла приют в стенах музея, сумевшего в самые сложные годы сохранить свое лицо, остаться «над схваткой», быть достойным своей естественной роли в русской истории – проводника европейской культуры.

Заключение

Настоящим исследованием установлено, что «Товарищество пролетарского искусства» было создано в 1920 г. в Берлине Ф.В. Брассом, одним из первых коммунистов Германии. Он сумел собрать большое число произведений (гравюр и рисунков) художников, сочувствовавшим революционным социальным преобразованиям, и организовать деятельность издательства «Товарищества», опубликовав серию литографий Э. Годала «Революция» и цикл портретов Карла Либкнехта работы А. Шмидт-Нишиола.

Найдены документальные свидетельства того, что работы из «Товарищества пролетарского искусства» были приобретены в октябре 1920 г. в Берлине членом делегации Коминтерна И.И. Ионовым, председателем петроградского Госиздата. Таким образом, коллекция «Товарищества пролетарского искусства» стала первым собранием современного западного искусства, привезенным в Россию после революции.

Изучение различных обстоятельств возникновения и функционирования коллекции «Товарищества пролетарского искусства» в России, анализ ее работ, установление провенанса отдельных произведений, дали возможность реконструировать задачи «Товарищества», состав принадлежавших ему произведений, и драматическую судьбу коллекции. В 1920-е гг. она оказалась распылена по различным государственным и частным собраниям, но не утратила своего значения и в 1927 году легла в основу экспозиции отдела современной европейской графики музея Института пролетарского искусства (б. Академии Художеств).

В 1931 г. при ликвидации Музея Института пролетарского искусства значительная часть работ «Товарищества» была переведена в Эрмитаж, где произведения художников-экспрессионистов существенно дополнили графическую коллекцию новейших мастеров.

В диссертации определена связь между приобретением коллекции «Товарищества пролетарского искусства» и дискуссиями, проводившимися в Петрограде в 1918 – нач. 1920-х гг. в прессе и на общественных собраниях, обозначивших актуальность поиска определения понятия «пролетарского искусства». А также показано, что при всем внимании к искусству мастеров немецкого авангарда в Советской России 1920-х гг. творчество художников-экспрессионистов не встретило понимания ни в профессиональной среде, ни у публики. Тем не менее значение коллекции «Товарищества» для истории искусства по-настоящему велико и заключается в высоком художественном уровне объединенных в нем произведений и в широком диапазоне составляющих его художественных явлений: экспрессионизма, конструктивизма и дадаизма.

Составлен научный каталог всех известных в настоящее время работ, происходящих из «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Вильгельма Брасса, находящихся в Государственном Эрмитаже, Музее Российской академии художеств и Научной библиотеке Российской академии художеств (246 произведений).

Примечания

Введение

¹ Genossenschaft / f. proletar. Kunst / Friedrich Brass / Berlin N. W. 52 / Paul-Strasse 6, G.H.

² Здесь речь идет только об оригинальных графических работах с эстампиями «Товарищества», принадлежащих Эрмитажу. Репродукционная графика в данном случае не учитывается. О реконструкции полного состава коллекции «Товарищества» рассказывается в разделе «Коллекция Брасса в Госиздате».

³ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920). Пб., 1922; Пышновская З.Н. Немецкие художники-антифашисты: культ.-ист. очерк. М., 1976; Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978; Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. Сб. ст. М., 1980; Sydow E. von. Die deutsche expressionistische Kunst und Malerei. В., 1920; Herbert B. German Expressionism: die Brücke and der Blaue Reiter. L., 1983; Gesamtkunstwerk Expressionismus: Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. Ostfildern, 2010.

⁴ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002; Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933. В., 1978; Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975. Düsseldorf, 1980; Kleemann E. Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution: Studien zur deutschen Boheme zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik. Frankfurt a. M., 1985; Zimmermann R., Küster B. Expressiver Realismus: Maler der verschollenen Generation. München, 1994; Saehrendt Ch. Die Kunst der „Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg. Stuttgart, 2005; McCloskey B. George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936. Princeton, 1997.

⁵ Olbrich H. Proletarische Kunst im Werden. Berlin: Dietz Verlag, 1986; Kutschera J. Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918–1920. Frankfurt a. M., 1994; Barron S.; Dube W.-D. German Expressionism: Art and Society. Rizzoli, 1997.

⁶ Иоффе И. Кризис современного искусства. Л., 1925; Зивельчинская Л.Я. Экспрессионизм. М.; Л., 1931; Огородникова О.А. Русско-немецкие культурные связи в конце XIX – начале XX века: автореф. дис. на соиск. учен. ст. канд. ист. н. М., 2000; Гатальская Е.А. Россия и Германия: опыт межкультурного взаимодействия в первой трети XX века: автореф. дис. на соиск. учен. ст. канд. ист. н. Иркутск, 2006.

⁷ Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М., 1980.

⁸ Москва – Берлин. 1900–1950 / Под ред. И. Антоновой и Й. Меркерта. М., 1995.

⁹ Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2003.

¹⁰ «Товарищество пролетарского искусства» Фридриха Брасса: коллекция немецкого авангарда в Советской России: каталог выставки / М.О. Дединкин; Гос. Эрмитаж, Научно-исслед. музей Российской акад. художеств, Научная б-ка Российской акад. Художеств. СПб.: Изд. Гос. Эрмитажа, 2009.

¹¹ Немецкий веркбунд (Немецкий производственный союз) – общественное объединение архитекторов и мастеров прикладного искусства, занятых в промышленности. Существовал в 1907–1933 гг. Ставил целью обсуждение творческих проблем, реорганизацию строительства и художественных ремесел на современной промышленной основе, контроль за профессиональным образованием, торговлей и оплатой художественного труда. Возобновил свою деятельность в 1950 г.

¹² Geburts-Urkunde № 382 / 20 März 1873 – Stadtarchiv, Krefeld.

¹³ Сведения сообщены внуком Брасса в переписке с автором статьи 30 мая – 14 августа 2009 г.

¹⁴ Personenstandskarte Fr. Wilh. Brass – Stadtarchiv, Krefeld.

¹⁵ Bestand 4. Nr. 2172. S. 22 – Stadtarchiv, Krefeld.

¹⁶ Фоллмар Папорс, Георг фон (1850–1922) – один из лидеров Социал-демократической партии Германии. В юности служил в Папской гвардии. В 1869 г. перешел на баварскую службу. Получил тяжелое, приведшее к инвалидности ранение во время франко-прусской войны 1870–1871 гг. С 1877 г. редактор газеты «Дрезднер Фольксботе», с 1879 – цюрихской газеты «Социал-демократ». Депутат Рейхстага в 1881–1887 и 1890–1918 гг. Лидер баварских социал-демократов с 1880-х гг.

¹⁷ «05.11.03

Geehrter Herr von Vollmar,

Ihre Zugehörigkeit z. Vorstände d. Dürerbundes veranlaßt mich Ihnen die Veröffentlichung einer Schrift u. Kunstratgebers vorzuschlagen. Hielt die „Neue Welt“ wegen Ihrer starken Verbreitung am geeignetsten.

Es würde sich empfehlen, den neuen literarischen Ratgeber d. Kunstwerks, gesichtet, kurz abzudrucken, also nur knappe Hinweise mit Titel, Verlag & Preisangaben. Obschon das Kunstwerk abgedruckt werden kann, – denn als zusammengehörige „lose Blätter“ ist d. Ratgeber nicht zu betrachten – empfiehlt sich's bei Avenarius anzufragen. Auf die Wichtigkeit eines solchen Ratgebers b. d. Parteiangehörigen brauche nicht hinzuweisen. Anzuführen wäre, daß alles b. d. Parteibuchhandlungen erhältlich. (das neue Werk: Malerei, alte Meister b. Borg verlegt, Gravuren a/M je in Umschlag groß

Folio m. Text, bitte auch anzuführen, da mit das Beste was vorhanden (das Entsittlichende d. übrigen Borg'schen Verlagswerke will weiter nicht berühren.)

Habe mich schon nach geeigneten Kunstblättern, die d. Stoffes wegen und Künstler. doch hochsteheden Parteigenossen interessieren, umgetan, es sind nur wenige teure Blätter. Es muß noch mehr gesucht werden, evt. geschaffen. Künstlersteinzeichnungen oder Gravuren wären zu empfehlen. Was bis jetzt an Porträts u. dgl. von Parteigrößen verhanden Sportler der heutigen Technik, wenigstens soweit mir bekannt. Trage mich m. d. Herausgabe von Mustergültigem. Es müßte von Partei wegen geschehen, doch ein gegnerisch zu unterschiebender Selbstkultus vermieden werden, b. Portraits. Wen würden sie evt. als Verleger für derlei vorschlagen? Doch müßte selbiger v. d. sittl. künstlerischen Mitwirkung überzeugt und finanziell stark sein.

Mein Lebenswerk ist, wohnliche Heims zu schaffen für Arbeiter (auch geistige), das soll m. d. gleichen Mitteln geschehen, wie bis heran. Nicht weiß inwieweit Sie der Sache Beachtung geschenkt. Ich sage mir: wie in einem gesunden Körper sich nur ein gesunder Geist entwickeln kann, kann sich in wohnlichem Heim, ein Mensch wirklich ernst hinaufbilden.

Die Begründung von Genossenschaftswerkstätten, die sich mit Anfertigung individueller künstlerischer einfach vornehmer Möbel u. Gebrauchsgegenständen, befaßten, würden einen sittl. und materiellen Erfolg haben. Hiebei wrden das Forderungen Ruskins u. dtsh. geistigen Volkswirtschaftler betätigt. Sonderbar, daß Tolstoj gerade i.d. Sklavengeist Menschheit d. Satz Ruskins, nur Freude a.d. Arbeit kann d. Menschen zu Menschenmachen, zitirt. (Nicht wörtl. Angeführt, d. Sinn nach.)

Die Schaffung billigen Heims habe im Verein mit tücht. Kunstgewerblern, gelöst. Alle ähnliche Versuche auf Ausstellungen im In und Auslande führten meist zu negativem Erfolg, da meist dabei „geleichnert“ wurde, (Krupp in Düsseldorf) und zu schematisch.

Mit den Werkstätten müßte Ausstellung, einschl. Buch und Kunstwerkehandlung verbunden sein. Kraft meines Könnens fühle mich fähig dabei zu leiten, sowohl nach technische künstlerischesittl. und volkswirtschaftliche Anforderungen, der Tragweite meiner Behauptung bin mir wohl bewußt.

Sollte sich die Sache im Verein mit Gleichgesinnten nicht besprechen und betätigen lassen? Bitte meine 3 Vorschläge genau zu prüfen, hoffil. habe ich klar genug ausgedrückt. Ihre Einsicht wird mich einer Detailierung entheben. Nach dem Weihnachtsfest habe Zeit und Muße für 2 letzte Vorschläge. Für 1. jetzt soviel als möglich bzw. dem Ratgeber bitte Ihre Zeit und die der in Frage kommenden nicht zu kostbar zu finden, denn „Werke!“ sei unser Wahlspruch.

Frdl. Parteigruß u. Wohlergehen

Wünscht Ihr

F. Wilh. Brass

Krefeld, Petersstr. 199

NB. Betätige mich als Kunstwerkehändler, prakt. Volkswirtschaftler u. Technologe» – Georg von Vollmar Papers (1846-) 1857–1922 (-1929) C. Korrespondenz (Nr. 84-2891) / I. Briefe an Georg von Vollmar (Nr. 84-2363) / 306, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam.

¹⁸ «Kunstwerkeausstellung – Krefeld» Everstr. 40.

¹⁹ Васильева С.Н. Военнопленные Германии, Австро-Венгрии и России в годы Первой мировой войны: учеб. пособ. к спецкурсу. М.: Редакционно-издат. центр МГОПУ, 1999. 132 с.

²⁰ «Genossenschaft sozialistischer Künstler».

²¹ Kutschera J. Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918–1920. Frankfurt am Main: P. Lang, 1994. S. 32, 33.

²² «Bund für proletarische Kultur».

²³ «Proletarisches Theater des Bundes für proletarische Kultur».

²⁴ Kutschera J. Op. cit. S. 33.

²⁵ Трушкин В.П. Ионов Илья Ионович [Справ. ст.] // Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 422, 423.

²⁶ Там же. С. 423.

²⁷ Ионов И. Алое поле: Стихотворения. Пг.: Прибой, 1917. (Солдатская и крестьянская библиотека. № 18).

²⁸ Зиновьев Григорий Евсеевич (Радомысльский, 1883–1936) – коммунистический партийный и административный деятель, публицист, член РСДРП с 1901 г. С декабря 1917 по июль 1926 г. председатель Петроградского (Ленинградского) Совета. В годы Гражданской войны выступал за проведение политики массового террора в Петрограде. В 1919–1926 гг. председатель Исполкома Коминтерна. В 1926 г. снят со всех партийных и советских постов. В 1927 и 1933 гг. исключался из ВКП, в 1934 г. арестован, в 1936 г. расстрелян.

²⁹ Лилина Злата Ионовна (Бернштейн, 1882–1929) – партийный и административный деятель, публицист, педагог, член РСДРП с 1902 г., жена Г.Е.Зиновьева с 1903 г. После революции депутат Петросовета и член Петрогубисполкома, комиссар социального обеспечения, член коллегии Отдела народного образования Губисполкома, член редколлегии Госиздата.

³⁰ Гладышев (или Гладнев) Самуил Маркович (Закс, 1884–1937) – коммунистический, партийный и административный деятель. Сын фабриканта. С 1905 г. член РСДРП. В 1911–1912 гг. редактор большевистской газеты «Звезда». В 1916 г. глава Экспортно-импортной конторы Парвуса и Ганецкого в Петрограде. В апреле 1917 г. отец купил ему типографию «Труд», в которой печатались прокламации и газеты большевиков. В 1918–1920 гг. сотрудник

ВЧК, работал в Берлине. Позже глава аппарата Госиздата в Москве, редактор «Ленинградской правды», сотрудник Наркомфина. В 1936 г. арестован, в 1937 г. расстрелян.

³¹ Из дневника К. Чуковского: «15 октября, вторн. 1918... Ионов: маленький, бездарный, молниеносный, как холера, крикливый, грубый». – Чуковский К. Дневник: 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. С. 93.

³² См.: К семилетию Ленинградского отделения Государственного издательства. 1918–1925. Л.: Ленгиз, 1925.

³³ Ионов И. На службе книге. Петроградская правда. 1924. № 2. 3 января. С. 5.

³⁴ См. экслибрис библиотеки по рисунку И. Иванова: Новая книга: бюл. Гос. изд-ва. 1922. № 2. С. 14; по его же рисунку выполнен и экслибрис И. И. Ионина с аллегорическим изображением «Книга, побеждающая Смерть» (см.: Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 275). В собрании Эрмитажа – инв. № ЭРГ-17235, инв. № ЭРГ-17183.

³⁵ Голлербах Э. Обложки ленинградского Госиздата. Новая книга: бюл. Гос. Изд-ва. 1924. № 1. С. 15–21.

³⁶ «...Во Флоренции Петрогосиздат был главным виновником успеха издательского дела в нашей республике». – Луначарский А.В. Советская книга. Правда. 1922. № 173. 12 августа. С. 5.

³⁷ Восемь лет работы. 1924–1931. Через каторгу к пролетарской революции // Л.: Лениздат, 1932. С. 6–12.

³⁸ Декларация Ленинградского общества библиофилов. Ленинградское общество библиофилов : бюл. Вып. 1. Л., 1924. С. 7, 8.

³⁹ Запись моей беседы с академиком Д.С. Лихачевым в Пушкинском доме 6 февраля 1995 года. Речь шла о И.И. Ионове и его личной библиотеке.

⁴⁰ Лихачев Д.С. Воспоминания. СПб.: Logos, 1995. С. 97, 98.

⁴¹ Его [Голлербах Э.Ф.]. Илья Ионов. «Колос». Стихотворения. Государственное Издательство. Петербург. Книга и революция. 1921. № 12. С. 30.

⁴² «ГРЯДУЩЕЕ. Не раз сотрется крепкий посох / В усталых путника руках, / И много раз проснутся в росах / Цветы на мировых полях, // Пока долины Ханаана / В ночи паломники найдут / И отдых свой в тени фонтана, / Покой и счастье обретут. // Быть может только стариками / Они узрят великий град, / Но ослабевшими устами, / Прейдя, молитву сотворят, // За тех, кто торными путями / Идет с надеждою вослед, / И закаленными руками / Творит грядущий день побед». – Ионов И. Колос: Стихотворения / Обл. В. Конашевича. Пг.: Гос. изд-во, 1921. С. 12.

⁴³ Литературная энциклопедия: в 11 т. Т. 4. М.: Изд. Коммунистической академии, 1930. С. 556.

⁴⁴ Милашевский В. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М.: Книга, 1989. С. 242, 243.

⁴⁵ Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 7 // М.: Гос. изд. художественной литературы, 1963. С. 351.

⁴⁶ Чернов И.А. А. Блок и книгоиздательство «Алконост». Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока, май 1962 года. Тарту: Изд. Тартуского гос. университета, 1962. С. 530–538.

⁴⁷ Там же. С. 532.

⁴⁸ Блок А.А. Записные книжки: 1901–1920. М.: Гос. изд. художественной литературы, 1965. С. 473–475.

⁴⁹ Для Блока именно Ионов воплощал все ненавидимое, деспотическое, бездушно-чиновное в Советской власти. Можно предположить, что горькие слова об удушении свободы творчества, произнесенные поэтом в его речи «О назначении поэта» 13 февраля 1921 г. в Доме литераторов на собрании в годовщину смерти Пушкина, должен был услышать именно Ионов. Из дневника К.И. Чуковского: «13 февраля 1921 г. <...> После Кузмина – Блок. Он в белой фуфайке и в пиджаке. (Еще до начала спрашивал: – Будет ли Ионов? И вообще из официальных кругов?) Пошел к кафедре, развернул бумагу и матовым голосом стал читать о том, что Бенкендорф не душил вдохновенья поэта, как душат его теперешние чиновники, что П[у]шк[ин] мог творить, а нам (поэтам), теперь – смерть». – Чуковский К. Указ. соч. С. 158.

⁵⁰ Белый А. К материалам о Блоке. Александр Блок: Новые исслед. и материалы. Кн. 3. М.: Наука, 1982. С. 801.

⁵¹ Конфликт с Горьким начался значительно раньше – со статьи Ионина «Максиму Горькому (Певцу чужого стана)», помещенной в газете «Правда» в вечернем выпуске 3/17 ноября 1917 г. Ионов, принадлежавший к клану Зиновьева, был одним из участников организованной травли Горького в Петрограде. Из воспоминаний В.Ф.Ходасевича: «Когда, почему и как начали враждовать Горький с Зиновьевым, я не знаю. Возможно, что это были давние счёты, восходящие к дореволюционной поре; возможно, что они возникли в 1917–1918 годах, когда Горький стоял во главе газеты „Новая жизнь“, отчасти оппозиционной по отношению к ленинской партии. <...> Во всяком случае, к осени 1920 г. ...до открытой войны дело еще не доходило, но Зиновьев старался вредить Горькому где мог и как мог. Арестованным, за которых хлопотал Горький, нередко грозила худшая участь, чем если бы он за них не хлопотал. <...> Ища защиты у Ленина, Горький то и дело звонил к нему по телефону, писал письма и лично ездил в Москву. Нельзя отрицать, что Ленин старался прийти ему на помощь, но до того, чтобы по-настоящему обуздать Зиновьева, не доходило никогда, потому что, он, конечно, ценил Горького, как писателя, а Зиновьева – как испытанного большевика, который был ему нужнее». – Ходасевич В.Ф. Горький. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4 // М.: Согласие, 1997. С. 353. Горький был вынужден уехать за границу в октябре 1921 г.

⁵² Впрочем, современники отмечали, что Ионов, действуя открыто и по-своему честно, не был причастен к аресту главы издательства «Всемирная литература» А.Н. Тихонова (1880–1956), одного из ближайших сотрудников Горького. Из записей К.И. Чуковского: «16 [февраля], понедельник [1925 г.] Был вчера у Ионина. Как я и думал, он не виноват в аресте Тихонова. Он говорит: „Я могу открыто сердиться на человека, но на донос я не способен. <...> Плевать мне на толки... Совсем не для того, чтобы реабилитировать себя, я уже ездил в ГПУ хлопотать, и мне сказали: „Пошел вон!“ <...> Конечно, как коммунист, я принимаю на себя ответственность за все, что делает

коммунистическая партия, но вы же сами знаете, что я еще не посадил ни одного ч[елове]ка, а освободил из тюрьмы очень многих“. / И говорил он так увесисто, что я поверил ему. Не верить нельзя». – Чуковский К. Указ. соч. С. 325.

⁵³ Из письма М. Горького И.В. Сталину 25 января 1932 г.: «Прилагая копию письма моего Илье Ионову, я очень прошу Вас обратить внимание на вреднейшую склоку, затеянную этим ненормальным человеком и способную совершенно разрушить издательство „Академия“. Ионов любит книгу, это, на мой взгляд, единственное его достоинство, но он недостаточно грамотен для того, чтобы руководить таким культурным делом. Я знаю его с 18-го года, наблюдал в течение трех лет, он и тогда вызывал у меня впечатление человека психически неуравновешенного, крайне – „барски“ – грубого в отношениях с людьми и не способного к большой ответственной работе. <...> Он совершенно не выносит людей умнее и грамотнее его и по натуре своей – неизлечимый индивидуалист в самом плохом смысле этого слова. / Мне кажется, что его следовало бы заменить в „Академии“ другим человеком...». В постскрипуме к письму Сталина Горькому 28 января 1932 г.: «31-го января получил Ваше последнее письмо насчет „Академии“ и Ионova. Последнего придется снять с „Академии“. И. Ст». 5 февраля 1932 года Ионов писал Горькому: «Вы считаете меня ненормальным. Я знаю случаи, за время моего многолетнего сидения в царской каторге, когда совершенно здоровых товарищей упрягивали в сумасшедшие дома. <...> Со мной проделывали то же самое... я и там не изменился. <...> Я убежден, что совершенно здорового работоспособного коммуниста, 28 лет работающего в партии, имеющего заслуги на фронте гражданской войны и в области культурной и хозяйственной работы, чтобы такого товарища Партия позволила бы кому бы то ни было объявить ненормальным...» – «Жму Вашу руку, дорогой товарищ»: Переписка Максима Горького и Иосифа Сталина / публ., подгот. текста, вступ. и коммент. Т. Дубинской-Джалиловой и А. Чернева. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/9/perep.html.

⁵⁴ Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор. Т. 2. Кн. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 70.

⁵⁵ Зимний дворец после Октябрьской революции некоторое время в 1918–1919 гг. назывался то Дворцом бедноты, то Дворцом искусств. Очевидно, в этом сказалась неопределенность административной принадлежности Зимнего дворца в те годы. Только южная часть дворца, с входом с Комендантского подъезда, использовалась Наркомпросом для проведения концертов и собраний. В юго-западном крыле на первом этаже временно располагался сам Наркомпрос, где принимал А.В. Луначарский и проходили заседания всевозможных комиссий. Парадные залы Невской анфилады, жилые комнаты третьего этажа и большая часть служебных помещений первого этажа использовались Петросоветом для проведения съездов и других массовых мероприятий. Здесь на основе имущества существовавшего во дворце в годы войны госпиталя было оборудовано гостиничное помещение для одновременного приема около тысячи человек, которые обеспечивались постельями и едой. Так, осенью 1918 года здесь проходил Съезд деревенской бедноты, а с весны 1919 г. временно размещались возвращавшиеся после войны из немецкого плена солдаты. Третьим хозяином дворца вскоре стал Музей революции, занявший жилые покои и исторические комнаты императорской семьи, а также ряд помещений, примыкавших к ним. Вход в музей, который открылся 11 января 1920 г., осуществлялся с Салтыковского подъезда.

Ранее в 1917 г. в Петрограде Дворцом искусств называли законченный тогда строительством новый выставочный корпус Академии художеств на Екатерининском канале на углу Инженерной улицы (ныне Корпус Бенуа Государственного Русского музея). Именно в том Дворце искусств была открыта в октябре 1917 г. 1-я выставка «Общины художников», а в декабре – 46-я выставка «Общества передвижников» и праздновался юбилей И.Е. Репина.

⁵⁶ Штеренберг [Штернберг] Давид Петрович (1881–1948) – живописец, советский государственный деятель. Родился в семье мелкого служащего в Житомире. В 1905 г. переехал в Одессу для обучения живописи. В 1906 г. как активный член «Бунда» эмигрировал в Вену. В 1908 г. поселился в Париже, учился в Школе изящных искусств и Академии Витти. Выставлялся с 1912 г. в «Осеннем салоне» и «Салоне независимых». В 1914 г. познакомился с А.В.Луначарским. В 1917 г. вернулся в Россию. В 1918–1921 гг. комиссар Отдела ИЗО Наркомпроса. С 1918 г. работал в Москве. В 1920–1930-е гг. профессор Вхутемаса–Вхутеина. В 1925 г. возглавил художественное объединение «Общества станковистов» (ОСТ). В 1930 г. первым среди художников получил звание заслуженного деятеля искусств.

⁵⁷ «С самого момента своего появления в русской культуре понятие футуризм имело достаточно расширительный смысл и маркировало скорее социо-эстетическую „левизну“, нежели совокупность конкретных художественных принципов». – Горячева Т. «Царство Духа» и «Царство Кесаря»: Судьба футуристической утопии в 1920–1930-х годах. Искусствознание. 1999. № 1. С. 286.

⁵⁸ Луначарский А.В. Первые камни художественной советской культуры // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: в 2 т. Т. 2. М.: Сов. художник, 1967. С. 340.

⁵⁹ Пунин Николай Николаевич (1888–1953) – художественный критик, искусствовед. В 1907–1914 гг. учился в Петербургском университете. С 1913 по 1921 г. и с 1926 по 1938 г. работал в Русском музее. В 1918–1921 гг. комиссар петроградского отдела ИЗО Наркомпроса, Русского музея и Эрмитажа. Участвовал в упразднении Академии художеств, был комиссаром Свободных художественных мастерских. В 1919–1920 гг. депутат Петросовета. В 1921 г. кандидат в члены ВКП(б). В 1921–1925 гг. являлся профессором Академии художеств. В 1921–1926 гг. работал в ГИНХУК. В 1923–1925 гг. заведовал художественной частью Фарфорового (б. Императорского) завода. В 1922–1931 гг. сотрудник ГИИИ. Арестовывался в 1921 и 1935 гг. В 1932–1946 гг. профессор, заведующий кафедрой истории искусств ВАХ. В 1944–1949 гг. профессор кафедры истории искусств ЛГУ. С 1947 г. подвергался критике за

«апологетику формализма» и «преклонение перед буржуазным искусством». В 1949 г. освобожден от занимаемых должностей, арестован, осужден. Умер в лагере в Абези.

⁶⁰ Н. Искусство и пролетариат. Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 24.

⁶¹ Брик Осип Максимович (1888–1945) – литературовед, теоретик искусства, писатель. Один из создателей в 1915 г. Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ). Член коллегии петроградского отдела ИЗО Наркомпроса, заместитель комиссара Вхутемаса (б. Академии художеств). Один из редакторов газеты «Жизнь коммуны». С весны 1919 г. работал в Москве. В 1920-е гг. один из ведущих сотрудников журналов «Леф» и «Новый Леф».

⁶² Брик О.М. Художник и Коммуна. Изобразительное искусство. 1919. № 1. Ноябрь. С. 25, 26.

⁶³ «На гостинице „Астория“ плакат: всадник на зеленой лошади с копьём, которым поражает чью-то светло-коричневую ногу. Подпись: „Защитим Петроград“. / На Мариинском дворце три плаката: 1) мужик и баба заряжают ружья, между ними два сиротливых бутона; подпись „Стройте красную армию“; 2) вперемежку кубики, треугольники и свитки всех цветов радуги. Подпись „Фиал...“, буквы „ки“ тонут среди кубиков, внизу для вящего вразумления написано „цветы“; 3) те же кубики, треугольники и свитки с надписью „первое мая“. / На здании Главного штаба висело несколько загадочных картинок... Демонстрантам особенно понравился изображенный на одном из плакатов кузнец с одной правой и четырьмя левыми руками; правый глаз у кузнеца парил где-то в облаках. / У Александровской колонны лицом к Конногвардейскому бульвару на большом полотнище изображены деревенская баба и два мужика, один в красной, а другой в зеленой рубашке, все пляшут „Камаринскую“; надпись: „первое мая“. / На здании Зимнего дворца полотнище с двумя фигурами, пожимающими друг другу руки среди зеленого поля; между ними – какое-то дерево без листьев с двумя красными шишками; надпись: „Власть Советам“. / На решетке Зимнего дворца баба с серпом в руках: „Надо наладить наше хозяйство“. Матрос с кумачово-красным лицом на утлом челне среди волн грозит кому-то кулаком „Долой мировую войну“. / На здании штаба округа большой плакат: три фигуры с дрекольем, сзади дома, надпись: „Умрем, но не сдадим революционный Петроград“. На другом плакате господин в черном с зеленой кепкой и красным флагом, на флаге надпись: „Все в красную армию“, а внизу куча сваленных на бок домиков». – Торжества 1 мая. Плакаты // Вечерние огни. 1918. № 35. 2 мая. С. 3.

Рассказы о том же торжестве в официальных советских газетах пестрят эпитетами в превосходных степенях, но отличаются крайней уклончивостью в описаниях. И если о подготовке к майскому празднику красные газеты за месяц до него писали из номера в номер, то по его окончании не было никакого подробного репортажа и описания. То же можно сказать и о праздновании годовщины революции, но там на первый план вышли сообщения о начале революции в Германии. Интересно, как о ноябрьском празднике сообщал К. А. Уманский в первой, изданной в Германии после революции истории нового русского искусства: «Странную картину представляла петербургская Дворцовая площадь во время революционного праздника. Здесь боролись самые крайние направления нового искусства... Безвкусная огромная Александровская колонна, призванная прославлять в грядущих поколениях царский режим, лишилась своего гордого величия. Несколько простых, однако, хорошо использованных кубистических приемов (например, рассечение колонны круглыми и прямоугольными раскрашенными плоскостями, преимущественно сконцентрированными на постаменте) преследовали цель поставить под сомнение гордую статику этой колонны. Огромные знамена и полотна, созданные учениками Государственных художественных мастерских и лучшими петербургскими художниками, украшали город в совершенном соответствии с часто сопротивлявшейся архитектурой. Невозможно исчерпывающе рассказать об избытии этих декоративных сооружений со всеми их остроумными вариантами». – Umanskij K. Neue Kunst in Rußland. 1914–1919 // Potsdam; München: Gustav Kiepenheuer u. Hans Goltz, 1920. S. 37.

⁶⁴ «Взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы – как не мечтать об этом новому художнику, пролетарскому художнику, новому человеку. <...> Если нельзя было разрушить, стройте бутафорию, делайте вид, что разрушаете, но уж во всяком случае не украшайте. Не украшайте, потому что украшения эти никому не нужны. Не только мне, всем, кто имеет глаза и здравый смысл, было обидно видеть огромное количество тканей, испорченных часто очень дрянными плакатишками; ведь в наше время, когда мы все без штанов и юбок, это все равно, что хлеб на улицу вешать для забавы. <...> ...Не нужны все эти расписные тряпки, мокрые, полинявшие и продранные; не весело было в эти дни». – Н.П. [Н. Пунин]. К итогам октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 2.

⁶⁵ Л-он Ц. Первое мая в Петрограде // Петроградская правда. 1919. № 96. 3 мая. С. 2.

⁶⁶ Протокол совместного заседания Покупочной комиссии и Комиссии по организации музея живописной культуры. Музей в музее: Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. Сост. И.Карасик // СПб.: Государственный Русский музей, 1998. С. 352.

⁶⁷ Об итогах деятельности Фонда А.В. Луначарский писал: «Фонд этот во многих отношениях своеобразен. Во-первых, комиссия закупала больше произведений „левых“ художников, чем „правых“, – и совсем не потому, чтоб она была чрезвычайно пристрастна „налево“, а потому, что „правые“ художники за свои картины требовали цены, для тогдашнего нашего нищенского фонда неприступные, „левые“ же продавали свои картины, так сказать, по нашей государственной таксе. Во-вторых, и те и другие вовсе не торопились продавать государству за его бумажные гроши лучшие свои произведения, а спускали второстепенные. Конечно, комиссия не допускала сбыта нам хлама, но и не могла настаивать на подлинно высоком уровне закупок». – Русская выставка в Берлине // Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: в 2 т. Т. 2. М.: Сов. художник, 1967. С. 94.

⁶⁸ «Отдел изобразительных искусств настоящим заявляет, что приобретения будут делаться у всех художников, которые этого заслуживают, независимо от направлений, но что в первую очередь покупаются произведения тех мастеров, которые, будучи гонимы в эпоху господства буржуазных вкусов, не попали в музей по особым, теперь для всех очевидным причинам и влачили до самого последнего времени нищенское существование. Прославленные художники представлены уже во всех наших музеях и к тому же, как нам известно, обеспечены в материальном отношении, в виду этого Отдел полагает, что простая справедливость требует того, чтобы, прежде всего, приобрести для музея современного искусства более молодых и от этого официально менее популярных художников». – От отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения. Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 3.

⁶⁹ Каталог Первой государственной свободной выставки произведений искусства. Пб.: Дворец искусств (бывш. Зимний дворец), 1919. С. 7.

⁷⁰ Положение об устройстве художественной выставки в Петрограде. Пламя. 1918. № 22. 29 сентября. С. 13.

⁷¹ «Отдел изобразительных искусств принимает все меры, чтобы на выставке появились также художественные произведения рабочих. С этой целью отдел решил войти в контакт с существующими в Петрограде профсоюзными организациями. Кроме того, отдел обратится на днях к художникам-рабочим с воззванием понести свои работы в Зимний дворец, где эти работы встретят самый радушный прием». – К открытию выставки произведений искусства // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 4.

⁷² «24 [апреля 1919 г.]. Был на выставке в Зимнем дворце. Ужасная тоска. „Мир искусства“ тоже. Один Филонов меня заинтересовал, большое искусство, хотя и неприятное...». – Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 192.

⁷³ «Филонов, может быть, самый значительный художник на выставке. <...> Филонов одинок, он не правило, а исключение, отчасти чудак, отчасти почти чудо. Его последние картины, неподражаемые по технике, сверкающие, как драгоценные камни, кажутся какими-то произвольными, органическими отложениями его существа; глядя на них, не веришь, что это – дело рук человеческих. <...> Последний фазис реализма, когда картина перестает отражать действительность, но сама становится ее частью! Но какая сложная, жуткая готически извилистая душа раскрывается в этих мрачных фантастических симфониях. Показать во весь рост такого замечательного художника – в этом одном оправдание настоящей выставки». – Пумпянский Л. Выставка картин всех направлений // Пламя. 1919. № 52. 11 мая. С. 9–12.

⁷⁴ Закрытие выставки // Жизнь искусства. 1919. № 175–176. 28 июня. С. 4.

⁷⁵ См.: Жизнь искусства от 7 мая 1919, 25 июня 1919 и 28 июня 1919 г.

⁷⁶ Пропажа картины с выставки // Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1919. № 159. 17 июля. С. 2.

⁷⁷ Жизнь искусства. 1919. № 149–150. 8 мая. С. 2.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же. № 145–146. 1 мая. С. 3.

⁸⁰ Левинсон Андрей Яковлевич (1887–1933) – художественный и театральный критик, переводчик. Закончил историко-филологический факультет Петроградского университета, где позже преподавал французскую филологию. Перед революцией сотрудничал в петроградских газетах «Речь» и «Новое время», журналах «Аполлон», «Столица и усадьба» и др. Член редколлегии издательства «Всемирная литература». С 1920 г. в эмиграции в Берлине, затем в Париже.

⁸¹ Жизнь искусства. 1918. № 10. 11 ноября. С. 2.

⁸² Евгений Замятин позже напишет об этом феномене революционной эпохи в статье «Я боюсь», опубликованной в первом номере журнала «Дом искусств»: «Наинюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты – они объявили, что придворная школа – это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их желтых, зеленых и малиновых торжествующих кликов. Но сочетание красного санюлотского колпака с желтой кофтой и с нестертым еще вчерашним голубым цветочком на щеке – слишком кощунственно резало глаза даже неприхотливым: футуристам любезно показали на дверь те, чьими самозваными герольдами скакали футуристы. Футуризм сгинул. И по-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк – Маяковский. Потому что он – не из юрких: он пел революции еще тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальноточными стихами Берлин». – Замятин Евгений. Я боюсь // Дом искусств. 1920. № 1. С. 15.

⁸³ «Искусство коммуны» – газета, издававшаяся петроградским отделом изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения с 7 декабря 1918 г. по 13 апреля 1919 г. Всего вышло 19 номеров. Последний номер вышел в день открытия выставки во Дворце искусств.

⁸⁴ Пунин Н. Попытки реставрации // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 3.

⁸⁵ Митинги, дискуссии и концерты, как правило, проводились в Гербовом зале Дворца искусств (б. Зимнего). Там же позже давал представления и драматический Эрмитажный театр, работавший с июля по октябрь 1919 г. За это время три спектакля были подготовлены режиссером В. Раппопортом и один – Ю. Анненковым. Бесплатные спектакли шли по субботам для красноармейцев и организаций, платные для публики – по воскресеньям. Зал со сценой, устроенной по проекту художника Я. Гурецкого, тогда выглядел так: «Обычной театральной сцены нет. Под сцену приспособлена концертная эстрада, по бокам которой два обитых материей павильона. Задний план „сцены“ – четыре колонны, поддерживающие хоры Гербового зала, изящно задрапированы бархатом. Занавес, кулисы, рампа и

пр. основные приспособления сцены отсутствуют». – Кузнецов Е. Эрмитажный театр (Ф. Шиллер. Коварство и любовь) // Красная газета. 1919. 29 июля. С. 4.

⁸⁶ Л-ин М. Митинг об искусстве // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря. С. 3, 4.

⁸⁷ Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2. 15 декабря. С. 2.

⁸⁸ Маяковский В. Радоваться рано // Там же. С. 1.

⁸⁹ Для первых номеров газеты «Искусство коммуны» В.В. Маяковский написал несколько программных стихотворений. Первый номер газеты открывался стихотворением «Приказ по армии искусства» со словами, воплотившими чаяния футуристов о всеобщей перестройке художественной жизни: «Улицы наши кисти. / Площади наши палитры» // Там же. № 1. 7 декабря. С. 1.

⁹⁰ Муштаков Андрей Андреевич (1897–1938) – член ВКП(б) с 1914 г. После революции член Президиума Ленсовета и Леноблисполкома, зам. председателя комитета по топливу. В 1935 г. арестован по делу об убийстве С.М.Кирова. Отбывал наказание в Севвостлаге (Колыма), расстрелян в 1938 г.

⁹¹ Муштаков. Октябрь в искусстве // Там же. С. 1, 2.

⁹² Пунин Н. Правые-левые // Там же. № 3. 23 декабря. С. 1.

⁹³ Это предложение можно сравнить с разрабатывавшейся В.В. Хлебниковым программой утопической организации социалистического общества, где художники-футуристы должны принадлежать к привилегированной касте вождей, для которой следует «...устраивать таборы изобретателей, где они смогут устраиваться согласно своим нравам и вкусам. Обязать соседние города и села питать их и преклоняться перед ними» – Хлебников В. В. Письмо двум японцам / Хлебников В.В. Собр. произведений: в 5 т. Т. 5 // Л.: Изд-во писателей, 1933. С. 156.

⁹⁴ Н.П. [Пунин Н.Н.] Наши задачи и профессиональные союзы художников // Искусство коммуны. 1918. № 3. 23 декабря. С. 1.

⁹⁵ Брик О.М. Вы правы, тов. Муштаков! // Там же. С. 3.

⁹⁶ Маяковский В. Той стороне // Там же. № 4. 29 декабря. С. 3.

⁹⁷ Пунин Н. Футуризм – государственное искусство // Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 2.

⁹⁸ Пролеткульт – рабочая культурно-просветительная и литературно-художественная организация. Образован в августе 1917 г. Провозглашал задачу формирования пролетарской культуры путем развития творческой самостоятельности исключительно самого пролетариата. После Октябрьской революции превратился в мощную организацию, действовавшую во всей стране, серьезно соперничавшую с профсоюзами и разрабатывавшую самостоятельную программу работы в пролетарских массах. По обвинению в сепаратизме Пролеткульт был подвергнут партийной критике в 1920 г., лишен самостоятельности и поставлен под контроль Наркомпроса на правах отдела. В 1925 г. вошел в профсоюзы. В 1932 г. ликвидирован.

⁹⁹ Бессалько Павел Карпович (1887–1938) – рабочий-слесарь, писатель. Член РСДРП с 1904 г., меньшевик. Неоднократно арестовывался, заключался в тюрьмы. В 1909 г. сослан на вечное поселение в Енисейский край, откуда бежал за границу. С 1911 г. работал на заводах во Франции. После Февральской революции вернулся в Россию, примкнул к большевикам. Один из организаторов Пролеткульта. Редактировал журнал «Грядущее», возглавлял Рабочий революционный героический театр в Петрограде. В 1919 г. мобилизован, редактировал газету «Красный воин». Умер от тифа.

¹⁰⁰ Бессалько П. Футуризм и пролетарская культура // Грядущее. 1918. № 10. С. 10–12.

¹⁰¹ В 1924 г. Казимир Малевич в набросках к «Книге о беспредметности» так описывал роль художника в формировании культа Ленина: «Вся обрядность, конечно, должна быть сделана художниками, ибо до сих пор полагают, что художник оформляет жизнь. <...> Отсюда возникают мастера, которым даны будут росписи и постройки новых храмов, которые должны будут возникнуть при фабриках, или клубы примут их вид. <...> Клубы должны будут переименовываться в дома Ленина, т. е. уголок Ленина разрастется в дом, в комнату, а когда Ленинизм овладеет Италией, то дом Петра наречется домом его. <...> Художество станет на вторую ступень после первой Ленинской религии. <...> По мере восхождения их [художников] в новую религию Ленинизма, они пойдут в ход, станут обслуживать ленинский быт, пролеткульт станет первой иконостасной мастерской. <...> Все производство должно идти на обслуживание новой церкви, ибо все, что ни рождается теперь, – рождается в Ленинизме. <...> Ленинизм это то, во что нужно войти пролетариату, чтобы создать в мире мир, единое стадо и единого пастыря, парящего в виде духа над миром». – Из «Книги о беспредметности» // Малевич К. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М.: Гиллея, 2004. С. 206–225.

¹⁰² В ноябре 1918 г. в Петрограде хлебный паек составлял для граждан 1-й категории (рабочие, ответственные работники) – $\frac{1}{2}$ фунта хлеба в день, для 2-й категории (служащие) – $\frac{1}{4}$ фунта, для 3-й (буржуазия) – $\frac{1}{8}$ фунта, для 4-й (иждивенцы) – $\frac{1}{16}$ фунта. Художники, как мелкие предприниматели, были отнесены к 3-й категории. – О порядке выдачи хлеба и продуктов по хлебным категорийным карточкам // Петроградская правда. 1918. № 230. 20 октября. С. 3.

¹⁰³ Блох Михаил Федорович (1885–1920) – скульптор, автор агитационных гипсовых памятников «Великому металлисту», установленному перед Дворцом труда 7 ноября 1918 г., бюста Володарского (1919), монумента «Освобожденный труд» на Каменном острове (1920). В ходе диспута Маяковский неодобрительно высказался о памятнике «Великому металлисту». Его слова не сохранились, но можно привести мнение об этом памятнике близкого по взглядам Маяковскому Виктора Шкловского. «Поднялся и повис в воздухе вопрос об отливке из бронзы статуи «Великого Металлиста» работы скульптора Блоха. Не знаю, чьей работы такое пышное название этой

«статуи». Я считаю, что этот вопрос должен быть решен отрицательно, так как статуя очень плоха, плоха не с точки зрения футуриста, а плоха со всех точек зрения, и плоха потому, что сейчас нельзя сделать хорошей статуи «старой школы». <...> Правы были монахи, стиравшие с пергамента стихи Вергилия, чтобы на месте их написать свои хроники, нарисовать свои миниатюры. Это происходит не оттого, что изменяются формы жизни, формы производственных отношений. Изменения в искусстве – не результаты изменений быта. Они результаты вечного каменения, вечного ухода вещей из осязаемого восприятия в узнавание. Всякая художественная форма проходит путь от рождения к смерти, от видения и чувственного восприятия, когда вещи влюбляются и выглядят в каждом своем перегибе, – до узнавания, когда вещь, форма делается тупым штучником-эпигоном, по памяти, по традиции, и не видятся и самим покупателем. <...> Блох и Блохи делают вещи неосязаемые, не существующие художественно так же, как не существует «резьба» и «вазы» на буфетах. Так же умерла ныне столь косноязычно, столь неконструктивно употребляемая арка, которую тычут в революционные памятники. Если в России есть бронза и много людей, не понимающих искусство, но голосующих о нем, то «Великий Металлист» из гипсового чучела делается бронзовым чучелом, но это не обратит его «наизусть» сделанных форм в формы художественные» – О «Великом Металлисте». Шкловский Виктор. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С. 93-94.

¹⁰⁴ Кудрявцев Александр Иванович (1873—1942) – живописец. Вольноприходящий ученик Академии Художеств с 1899 г. В 1907 г. окончил АХ по мастерской И. Е. Репина. В 1907—1917 гг. занимался педагогической деятельностью. До 1914 г. заведовал художественно-иконописной мастерской в Мстёре. С 1914 г. работал в Петрограде—Ленинграде, занимал ряд ответственных должностей в Археологической комиссии и ГАИМК. Работал в реставрационной мастерской по новому искусству художественного отдела ГРМ. В 1928 г. был председателем Общества художников имени А.И. Куинджи. Член АХРР. Умер в блокаду.

¹⁰⁵ Керзин Михаил Аркадьевич (1883—1979) – скульптор. Закончил Академию художеств в 1912 г. С 1917 г. председатель правления объединения «Община художников». Член-учредитель первого профессионального Трудового союза художников в Петрограде (октябрь 1918 г.). С 1923 г. директор Витебского художественного техникума. Позже работал в Минске. С 1949 г. профессор и заведующий кафедрой скульптуры Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры.

¹⁰⁶ Здесь: Анцелович Наум Маркович (1888—1952) – государственный и профсоюзный деятель. Член РСДРП с 1905 г., неоднократно арестовывался. В 1917 г. член петроградского РК. В 1918 г. председатель петроградского горсовета профсоюзов. В 1921 г. секретарь заграничной организации профсоюзов СССР. В 1923—1931 гг. председатель ЦК профсоюза работников земли и леса. С 1931 г. секретарь ВЦСПС. В 1931—1934 гг. зам. наркома Рабоче-Крестьянской инспекции. В 1935—1938 гг. уполномоченный Комиссии советского контроля по Ленинграду и Ленинградской обл. В 1938—1940 гг. нарком лесной промышленности. В 1940—1941 гг. зав. культурно-массового отдела ВЦСПС. В 1941—1945 гг. на политработе в армии. В 1941—1945 гг. зам. наркома торговли РСФСР. В 1949 г. директор лесокомбината. С 1950 г. на пенсии.

¹⁰⁷ О.М. Брик не присутствовал на второй части дискуссии 29 декабря 1918 г., но развил тему своего выступления в опубликованной в тот день в «Искусстве коммуны» статье «Художники 3-ей категории»: «Художники обижены: их причислили к 3-ей категории, наравне с лицами, живущими с дохода на капитал и разного рода предприятий. <...> Группу „обиженных“ составляют художники, единственным источником дохода которых является работа на заказ и продажа изготовленных на дому изделий. <...> Художникам 3-ей категории следует не обижаться, а просто напроsto перейти на пролетарское положение. <...> Пролетаризация всякого труда, в том числе и художественного, культурная необходимость и неизбежность. Тут не помогут никакие слезы над якобы погибающей свободой творчества. <...> Художник, всю жизнь писавший картинку и продававший их на выставках и через художественные магазины, сейчас находится в критическом положении. Картин никто не покупает, жить не с чего, а в то же время его, как буржуя, зачислили в 3-ю категорию. <...> Положение жалкое, подчас даже трагическое. В утешение можно сказать, что в таком же положении находятся и многие другие категории граждан погибшего буржуазного строя: цари, князья, министры, генералы, банкиры, ливрейные лакеи». – Искусство коммуны. 1918. № 4. 29 декабря. С. 3.

¹⁰⁸ Здесь: Штемберг [Штембер] Виктор Карлович (1863 – 1921) – живописец, портретист. В 1881—1883 гг. учился в Академии художеств в Петербурге, затем в Парижской Академии у А.-В. Бугро и Ж.-Н. Робера-Флери. С 1888 г. участвовал в парижских Салонах. В 1903 г. – один из основателей «Говарищества художников». Член и экспонент объединений: Общество им. А.И. Куинджи, Санкт-Петербургское общество художников. Был чрезвычайно популярен, писал по заказам особ императорской фамилии.

¹⁰⁹ Лавинский Антон Михайлович (1893—1968) – скульптор, дизайнер, театральный художник, график. В 1913 г. окончил архитектурно-строительного отделения Технического училища в Баку. В 1918—1919 гг. учился в Петрограде в Свободных художественных мастерских у Л. Шервуда и А. Матвеева. Принимал участие в осуществлении плана монументальной пропаганды: 1918 г. - памятник К. Марксу для Красного Села, модель памятника М.Е. Салтыкову-Щедрину и др. В 1919 г. создал проект монумента Октябрьской революции, совместно с В. Синайским. В 1919—1920 гг. преподаватель по классу скульптуры в Саратовских свободных художественных мастерских. В 1920 г. сотрудничал в «Окнах сатиры РОСТА». Работал в различных жанрах плаката, один из первых мастеров фотомонтажного плаката, мастер киноплаката, исполняет рекламу, оформляет и иллюстрирует книги, был художником журнала «Леф». В 1921 г. оформил постановку «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского в театре

Мейерхольда в Москве. 1920—1926 гг. профессор Вхутемаса в Москве. В 1928 г. соавтор проекта павильона СССР на Международной выставке печати в Кёльне (совместно с Л. М. Лисицким). В 1927 г. снял фильм «Радио».

¹¹⁰ Левин М. Пролетариат и искусство // Искусство коммуны. 1919. № 5. 5 января. С. 2, 3.

¹¹¹ «Красный террор» был объявлен специальным Постановлением СНК РСФСР 5 сентября 1918 г. «О красном терроре» и официально прекращен 6 ноября 1918 г. В Петрограде уже 3 сентября 1918 г. было расстреляно 512 заложников «из числа буржуазии», в Кронштадте – более 400 офицеров. Всего, по официальным данным ВЧК, в городе за следующие два месяца было казнено свыше 800 человек. См.: Ратьковский И.С. Красный террор и деятельность ВЧК в 1918 году. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006.

¹¹² «Замысел был неплох: срастить коммунизм и футуризм не только идеологически, но и организационно, что дало бы возможность проводить свои идеи в качестве партийных не только от лица государства, но и от лица партии. Реализация этих планов сулила немалые выгоды и могла существенно изменить положение футуризма: во-первых, оградить новое искусство от нападков, поскольку любая критика переводилась бы тогда в политическую плоскость и могла быть квалифицирована в качестве контрреволюционной; во-вторых, появилась бы возможность использовать организационные структуры РСП(б) для проведения в жизнь своих идей» – Крусанов А. В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 189. Подготовленная отделом ИЗО программная декларация «Коммунисты-футуристы» появилась на страницах «Искусства коммуны» в конце января 1919 г. – Коммунисты-футуристы // Искусство коммуны. 1919. № 8. 29 января. С. 3.

¹¹³ Пунин Н. Революционная мудрость // Там же. № 6. 12 января. С. 2.

¹¹⁴ Пунин Н. Как могло быть иначе // Там же. С. 1.

¹¹⁵ Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 67.

¹¹⁶ Гризелли Орландо (1880–1958) – итальянский скульптор. Принимал участие в выставках Биеннале в Венеции и Квадриеннале в Риме. В 1918–1921 гг. – профессор Вхутемаса в Петрограде. Позже преподавал в Академиях художеств во Флоренции и Турине.

¹¹⁷ Крусанов А. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 67. Сделанный из тонированного гипса памятник Софье Перовской работы О. Гризелли был открыт 30 декабря 1918 г. и демонтирован в апреле 1919 г. Хотя само руководство отдела ИЗО странным образом открещивалось от ответственности за художественное качество установленных временных революционных памятников, все же в глазах и начальства, и общества это была именно их ошибка, хотя они виновны только в том, что организовали срочное выполнение партийного заказа как могли: местными подручными силами из единственно доступных, самых дешевых материалов. О таких памятниках сам Пунин писал: «...эти фигуры и головы, по размерам очень мизерны (ведь памятники делаются наскоро, к тому же они временные), агитационным целям служат плохо; рядом с памятниками царей и вельмож – это просто какие-то бородавки, внезапно выросшие там-здесь; еще на „открытиях“ их можно заметить в значительной степени благодаря болтающемуся на них красному лоскуту, ну, а уж в обычное время вы можете целый день ходить мимо и ничего не увидеть (я ежедневно ходил мимо памятника Радищева, но что он упал, заметил только на 8-й день)». – Пунин Н. О памятниках // Искусство коммуны. 1919. № 15. 9 марта. С. 2.

¹¹⁸ Из записей К.И. Чуковского: «10 апреля [1920 г.]. Пертурбации с Домом Искусства. Меня вызвали повесткой в „Комиссариат просвещения“. Я пришел. Там... уже был Добужинский. Кругом немолодые еврейки, акушерского вида, с портфелями. Открылось заседание. На нас накупились со всех сторон: почему мы не приписались к секциям, подсекциям, подотделам, отделам и проч. Я ответил, что мы писатели, этого дела не знаем, что мы и рады бы, но... Особенно горячо говорила одна акушерка – повелительным, скрипучим, аффектированным голосом. Оказалось, что это тов. Лилина, жена Зиновьева». – Чуковский К. Указ. соч. С. 143, 144.

¹¹⁹ 23 ноября 1919 г. на диспуте в московском Пролеткульте А.В. Луначарский сказал: «Пути футуризма и пролетарского искусства не совпадают. Пролетариат должен остерегаться таких революционных индивидуалистов, но это не значит, что их не нужно подпускать к пролетариату; благодаря своему классовому инстинкту пролетариат сумеет сам разобраться в них». – Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 210.

¹²⁰ Луначарский А. В. Ложка противоядия. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 31, 32.

¹²¹ Название диспута – «Искусство вчерашнее, сегодняшнее, завтрашнее».

¹²² В «Красной газете» слова рабочего Проскурина приводятся несколько иначе: «Футуризм только революционное выступление в самом буржуазном искусстве. Новое искусство создадут сами рабочие. Что касается футуристов, то их мастерство высоко поставлено». О выступлении Ионова в том же репортаже говорится: «Левое искусство сильно критиковал т. Ионов. – Художники должны помогать рабочим в их революционной работе. <...> Картины же футуристов не привлекают к ним рабочих. Они проходят мимо них равнодушно. Футуристическое искусство поэтому реакционно». – А.А. Старое и новое искусство // Красная газета. 1919. № 98. 6 мая. С. 4.

¹²³ Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) — литературовед, критик, писатель, сценарист. С 1912 г. учился в Петербургском университете на филологическом факультете. В 1916 г. стал одним из основателей «Общества изучения теории поэтического языка» (ОПОЯЗ). С 1914 г. добровольцем служил в армии, был ранен. В 1917 г. – помощник комиссара Временного правительства на Юго-Западном фронте. После Октябрьской революции входил в состав Военной комиссии ЦК правых эсеров. В 1918 г. бежал на Украину, служил в армии Петлюры. Вернулся в Петроград после амнистии эсеров в феврале 1919 г. В 1920 г. во время боев с Врангелем служил в Красной армии. В 1922 г. под угрозой ареста ушёл по льду в Финляндию. Жил в Берлине. В 1925 г. вернулся в Россию, поселился в Москве. С 1923 г. сотрудничал с Лефом.

- ¹²⁴ И.И. [Ионов И.И.?] Диспут об искусстве // Жизнь искусства. 1919. № 129. 6 мая. С. 1.
- ¹²⁵ «Жизнь искусства» – издание отдела театров и зрелищ Наркомпроса Союза коммун Северной области, выходившее с 29 октября 1918 г. в форме газеты, с 1923 г. – журнала. Одним из ведущих сотрудников, а с 1921 г. – редактором был Адонц Гайк Георгиевич (Петербургский; 1889–1938) – литературный и театральный критик, политредактор Ленотгиза, зав. отделом науки «Ленинградской правды», расстрелян в 1938 г.
- ¹²⁶ Накануне диспута газета «Жизнь искусства» объявляла о предположительном участии в нем «Н. Альтмана, В. Боцяновского, В. Голованя, Л. Ильина, В. Маяковского, К. Петрова-Водкина, В. Плешакова, Н. Пунина, Л. Руднева, Д. Штеренберга, В. Шкловского и др.». – Художественная жизнь // Жизнь искусства. 1919. № 127–128. 3–4 мая. С. 5.
- ¹²⁷ Н.Н. [Н.Н. Пунин.] Противникам // Искусство коммуны. 1919. № 16. 23 марта. С. 2.
- ¹²⁸ «...Художественного пролетариата и не пролетариата быть не может: единственное качество, каким может быть определяемо искусство, – это даровитость и бездарность. <...> Гораздо интереснее и гораздо сложнее вопрос о классовом характере тех или иных художественных форм. <...> Дело, в конце концов, сводится к физиологическому типу. <...> Физиологический тип складывается под влиянием тех или иных классовых группировок; физиологически обусловлена художественная форма, следовательно, художественная форма стоит в зависимости от классовой группировки. Детски просто и безошибочно. / <...> Многие из современных нам художественных течений имеют основания почитаться близкими физиологии пролетариата, – и прежде всего так называемые реалисты (передвижники). <...> Пролетариат, в особенности не коммунистический и мало культурный, инстинктивно тянется к ним, к их грубым вкусам, даже к их явному безвкусию, выразительному и дубоватому. <...> Популярность – вещь хорошая, в особенности популярность в пролетарских массах, но вся беда в том, что есть пролетариат и есть коммунистический пролетариат, и вот эти-то два пролетариата не только между собой различны, но нередко друг другу враждебны. <...> Коммунистический пролетариат... имеет одну особенность: он творческий. Творчество – почва коммунистического движения, его пафос и, тем самым, его трагедия, и вот, поскольку коммунистический пролетариат – творческий, для него искусство реалистическое – не свое искусство. <...> Реалисты крепки и грубы, но для того чтобы быть действительно творческими художниками, они слишком пассаистичны: их формы стары, изжиты, истерты. <...> Реалисты бездарны не как личности – это было бы еще полбеды, а как школа, как форма. <...> Реалисты не имеют оснований претендовать на пролетарское искусство. <...> Реализм и бездарность – синонимы; коммунистическая художественная форма не будет создана ими. / Коммунистическую художественную культуру создадут те, которые будут близки пролетариату по своему физиологическому типу и вместе с тем будут обладать творчеством, ибо творчество есть основа и содержание искусства». – Пунин Н. Пролетарское искусство // Там же. № 19. 13 апреля. С. 1.
- ¹²⁹ Плешаков Владимир Сергеевич (1891–1942) — живописец. Работал в станковой и монументальной живописи, в театре. Член АХРР. Умер в блокаду.
- ¹³⁰ А.А. Старое и новое искусство // Красная газета. 1919. № 98. 6 мая. С. 4.
- ¹³¹ В опубликованной в декабре 1918 г. в Харькове статье «Художественная жизнь большевистской России» В. Шкловский писал: «По странной случайности футуризм сделался официальным искусством в большевистской России. <...> Но насколько Советская власть не народна, настолько же чуждо пролетариату и ее „придворное“ футуристическое искусство. Не народным, а только личным вкусом или снобизмом А.В. Луначарского, отчасти признанием Максима Горького, отчасти готовностью к услугам, проявленной отдельными футуристами перед Советской властью, – объясняется то, что кормление многих из них принято на государственный счет. <...> Передовые художники селятся родить то, что еще не выношено, стараются связать то, что несвязуемо: искусство и политику». – Цит. по: Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 686.
- ¹³² Шкловский В. Памятники Русской Революции // Жизнь искусства. 1919. № 175–176. 28 июня. С. 2.
- ¹³³ Петроградская правда. № 80. 11 апреля. С. 3.
- ¹³⁴ Хроника // Жизнь искусства. 1919. № 263. 1 октября. С. 3.
- ¹³⁵ Первая конференция пролетарских писателей гор. Петрограда и Петроградской губ. // Грядущее. 1920. № 1–2. С. 28.
- ¹³⁶ Корреспондент «Петроградской правды» так описал увиденное: «...по всклоченной бороде и приземистому туловищу еще можно узнать Карла Маркса... Какой-то урод с прищуренными глазами, держащий в руке красную ленту, должен изображать собой Н. Ленина. <...> Стоящая фигура с искривленными ногами, синей шевелюрой и таким же синим лицом должна изображать собой тов. Троцкого. Из-за его спины выглядывает лицо, которое при внимательном изучении может сойти за изображение А.В. Луначарского. Наконец, в крайнем левом углу картины примостился какой-то уродливый карлик. Сколько я не присматривался, я так и не мог признать, кто же это. В публике толковали, что, вероятно, это... тов. Зиновьев. <...> Почему „кубисты“, „футуристы“ и им подобные взяли патент на истинно пролетарское искусство, заручившись эгидой Наркомпроса?» Далее, описав цветущее состояние петроградских драматических и музыкальных театров, открывших двери для массового зрителя, журналист задается вопросом: «Спрашивается, почему же живопись и скульптура взяты на откуп какими-то странными людьми, которые до тех пор уродовали Питер своим „творчеством“, пока организованная воля петроградского пролетариата в лице Исполнительного Комитета не постановила очистить площадь Восстания от злосчастного памятника Софье Перовской?» – Нежданов Д. Пролетарская (?) живопись // Петроградская правда. 1920. № 82. 17 апреля. С. 1.

- ¹³⁷ Выписка из протокола № 13 (61) заседания пленума ЦК от 10 ноября 1920. В.И. Ленин и изобразительное искусство. Письма. Воспоминания. Сост. и авт. вступит, статей В.В. Шлеев. М.: Изобраз. искусство, 1977. С. 356, 357.
- ¹³⁸ О Пролеткультах. Письмо ЦК РКП // Там же. С. 358.

Глава 2.

- ¹³⁹ «18/II/1920 / Werter Herr Gross, / Trotz der Anmeldung war Herzfelde nicht da, Gompertz traf auch nicht. G. Steht zu R. Z. Ich kann mit genialen Impotenz nichts anfangen! Schreiben Sie mir geflissentlich Tag und Stunde wo wir uns bestem bei Herzfelde bestimmt treffen. Ich kann meine Zeit nicht mit unfruchtbaren besuchen verträdeln. Wichtig ist mir, wer all an den Dingen beteiligt, ich habe keine Lust materiell für andere zu arbeiten für unser gemeinsames Ziel ja. Die Zeit drängt, wenn überhaupt etwas für die Leipziger Messe herauskommen soll. / Mit bestem Gruß / Brass». – Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Grosz-Archiv, Nr. 183.
- ¹⁴⁰ Херцфельде Виланд (Херцфельд; 1896–1988) – писатель, издатель. Брат художника Джона Хартфилда. Во время Первой мировой войны дезертировал, был арестован и отправлен в штрафную роту. В 1917 г. в Берлине основал леворадикальные журнал «Нойе югенд» и издательство «Малик». Одним из первых в Берлине стал печатать произведения дадаистов. Позже был соиздателем различных журналов околоммунистической ориентации. За публикации в журналах неоднократно привлекался к суду. В 1933 г. эмигрировал в Чехословакию, куда перенес деятельность издательства «Малик» и основал антифашистский журнал «Нойе дойче блеттер». В 1936 г. переехал в Лондон, а в 1939 г. – в Нью-Йорк, основав издательство «Аврора», целью которого являлась антифашистская работа и объединение писателей-эмигрантов. Вернулся в Германию в 1949 г. Занимал кафедру профессора современной литературы и социологии Лейпцигского университета.
- ¹⁴¹ Гомперц Юлиан (1898–1972) – социолог, журналист. Родился в США. Изучал экономику в Берлинском университете. Публиковал переводы с английского. Член КПГ. Сотрудничал в различных леворадикальных изданиях, был в 1919–1920 гг. редактором газеты «Роте фане» и ряда газет и журналов. Близкие отношения с В. Херцфельде и Г. Гроссом. В издательстве «Малик» занимался самым широким кругом вопросов, включая ведение бухгалтерии. Позже преподавал в Институте социальных исследований во Франкфурте-на-Майне, где провел в 1922 г. «Первую марксистскую неделю». В 1933 г. вернулся в США. Работал публицистом и переводчиком в Нью-Йорке. В конце 1930-х гг. перешел на активные антикоммунистические позиции. После войны вернулся в ФРГ.
- ¹⁴² Erste Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst: Veranstaltet vom Crefelder Museumsverein Mitte Mai bis Mitte Juni 1920. Krefeld, 1920.
- ¹⁴³ Dube A., Dube W.-D. Erich Heckel : Das graphische Werk. Bd. 2. NY: Vlg. Ernest Rathenau, 1974. S. 28. Н. 324.
- ¹⁴⁴ Эти же гравюры вошли в серию «Elf Holzschnitte. 1912–1919. Erich Heckel bei I.B. Neumann», опубликованную в Берлине в сентябре 1920 г. Каждый оттиск этого издания был помечен эстампилем печатника Фогта (Voigt). Эрмитажные экземпляры оттиснуты на иных бумагах и этой печати не имеют. Таким образом, они были, видимо, напечатаны раньше.
- ¹⁴⁵ Vatsella K. Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Monographie und Katalog der heute bekannten Werke. Bremen: Hausschild Verlag, 1990. S. 14.
- ¹⁴⁶ Hunen Fritz. Porträt Schmidt-Niechciol. 1920. Акварель. 565 × 398. – Von Dr. Andreas Sturies. 13.11.2004.
- ¹⁴⁷ Гросс Г. Вместо биографии. Гросс Г. Мысли и творчество. М.: Прогресс, 1975. С. 32.
- ¹⁴⁸ Радек К. Крушение германского империализма и задачи международного рабочего класса. М.: Изд-во Всеросс. центр. исп. ком-та советов Р., С., К. и К. депутатов, 1918. С. 53.
- ¹⁴⁹ Троцкий Л.Д. Ползучая революция // Правда. 1919. № 85. 23 апреля. С. 1.
- ¹⁵⁰ Кон Оскар (1869–1934) – деятель немецкого социал-демократического и сионистского движения. Получил юридическое образование, адвокат. Член СДПГ, позже – НСДПГ. С 1899 г. сотрудничал с К.Либкнехтом. С 1909 г. преподаватель в Берлине. В 1915–1917 гг. на военной службе. В 1918–1919 гг. – депутат Совета народных уполномоченных, позже – веймарского Национального учредительного собрания. Позже работал в министерстве юстиции. В 1920 г. близок КПГ. С середины 1920-х гг. активно работал в немецких сионистских организациях. С 1933 г. в эмиграции.
- ¹⁵¹ Революция в Германии // Жизнь искусства. 1918. № 15. 13 ноября. С. 2.
- ¹⁵² Коммунистический Интернационал (Коминтерн, III Интернационал) – международная политическая организация, объединявшая и координировавшая деятельность коммунистических партий в 1919–1943 гг. Ставила своей конечной целью подготовку и проведение всемирной революции, установление диктатуры пролетариата и перехода власти в руки коммунистических партий. В своей работе сочетала парламентские и нелегальные методы борьбы. Решения принимались на Всемирных конгрессах Коминтерна, проходивших в СССР. В период между конгрессами управляющим органом был работавший в Москве Исполком Коминтерна. В 1919–1926 гг. его возглавлял Г.Е. Зиновьев.
- ¹⁵³ Имя этого человека нигде не называется. Его фамилия упомянута только в газетах. В книге Г.Е. Зиновьева «20 дней в Германии», посвященной этой поездке, автор говорит только о трех членах делегации Коминтерна. Предположительно, этим четвертым могли быть: 1) Гордон Борис Моисеевич (1896–1937) – кадровый чекист, разведчик. Участник Первой мировой войны. В органах ЧК с 1918 по 1923 г. В 1927–1928 гг. – начальник Курского ОГПУ, затем военный разведчик, резидент внешней разведки СССР в Берлине. В 1934–1937 гг., занимал посты атташе и 2-го секретаря посольства, возглавлял резидентуру советской разведки в Германии. В 1937 г. отозван в Москву,

арестован и расстрелян; 2) Гордон А.И. – председатель правления Союза красных печатников, произнесший 26 июля 1920 г. по-немецки речь во Дворце труда перед германской делегацией II конгресса Коминтерна. Более вероятным представляется, что ездивший с Зиновьевым Гордон был все-таки чекист, а не профсоюзный лидер. Иначе непонятно, почему Зиновьев был столь забывчив.

¹⁵⁴ Шаблин Николай (Неделков Иван; 1881–1925) – деятель болгарского коммунистического движения, участник I и II конгрессов Коминтерна, член Южного бюро Коминтерна. Схвачен и заживо сожжен во время преследований коммунистов после организованного ими взрыва в кафедральном соборе Св. Александра Невского в Софии.

¹⁵⁵ Троцкий Л.Д. История русской революции. Т. 2. Ч. 1. М.: Terra–Terra, Республика, 1997. С. 50.

¹⁵⁶ Зиновьев Г.Е. Партейтагу Компартии Германии // Петроградская правда. 1920. № 245. 31 октября. С. 1.

¹⁵⁷ Мартов Юлий Осипович (Цедербаум; 1873–1923) – русский социал-демократ, один из лидеров меньшевизма. С 1892 г. в революционном движении. В 1895 г. участвовал в создании «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». В 1896 г. арестован и выслан в Туруханск Енисейской губ. В 1901 г. эмигрировал и стал одним из редакторов «Искры». На II съезде РСДРП (1903) выступил против ленинского плана построения партии. В 1905 г. член Петербургского Совета. С 1907 г. в эмиграции. Вернувшись в 1917 г. в Россию, занимал «левую» позицию в меньшевистской партии. На II съезде Советов выступил с предложением об образовании правительств из всех социалистических партий. После победы Октябрьской революции выступил против политических арестов и террора, закрытия газет, роспуска Учредительного собрания. Делегат VII съезда Советов (1919 г.), член ВЦИК. В 1919–1920 гг. депутат Моссовета. В сентябре 1920 г. эмигрировал.

¹⁵⁸ Штейн Александр Николаевич (Рубинштейн; 1881–1948) – меньшевик. С 1906 г. жил в Германии. В 1917–1922 гг. был членом НСДПГ, редактировал партийную газету "Фрайхайт". С 1933 г. жил в эмиграции в Чехословакии, затем во Франции и в США.

¹⁵⁹ Зиновьев Г. Партейтаг независимых и положение в Германии. Доклад на заседании Московского Комитета Р.К.П. М.: Типогр. III интернационала, 1920. С. 27.

¹⁶⁰ Тельман Эрнст (1886–1944) – деятель немецкого коммунистического движения. Транспортный рабочий. Член СДПГ с 1903 г. С 1904 г. активист профсоюзного движения в Гамбурге. В 1915–1918 гг. на фронте. Один из лидеров Ноябрьской революции 1918 г. в Гамбурге. Лидер левого крыла НСДПГ. С декабря 1920 г. член КПГ. Участник конгрессов Коминтерна, член президиума Исполкома Коминтерна. С 1924 г. депутат Рейхстага, лидер фракции КПГ. С 1925 г. председатель ЦК КПГ. В 1925 и 1932 гг. кандидат на президентских выборах. В 1933 г. арестован нацистами. Казнен в концлагере Бухенвальд.

¹⁶¹ Зиновьев Г. Указ. соч. С. 14.

¹⁶² Победа Москвы // Петроградская правда. 1920. № 235. 20 октября. С. 1.

¹⁶³ Сообщение РОСТА. Там же. 1920. № 233. 18 октября. С. 3. После речи в Галле Зиновьев простудился и потерял голос, если это не было «дипломатической болезнью».

¹⁶⁴ Зиновьев Г. Указ. соч. С. 11.

¹⁶⁵ «БЕРЛИН. Еще от ран Германия страдает, / Еще дымится кровь на мостовых, / Но барыши Берлин уже считает / И жнет хлеба, не сеяв для других. // Горят огни Аполло и Маскотты, / Торгаш кутит в закрытых кабаках, / И, выгодно удвоив обороты, / Он алкоголем заливает страх. // А там, вдали, до вод багровых Рейна, / Где пики труб вонзились в небеса, / Там, на равнинах Рурского бассейна, / Еще видна кровавая роса. // Она горит... Цветы грядущей мести, / Впитав ее, таинственно растут... / Бьет грозный час, когда илот предместий / Начнет творить свой справедливый суд. // И в этот раз ворота Бранденбурга / Не остановят красный вал труда: / Велик пример мятежный Петербурга, / Узду царей порвавший навсегда. // И пусть скользят беззвучно лимузины, / Пусть фейерверк бессилия горит... / Жестокий бой на улицах Берлина / Спор разрешит. / Берлин 1920». – Ионов И. Колос: Стихотворения. Пг.: Гос. изд-во, 1921. С. 12.

¹⁶⁶ Соломон Григорий Александрович (Исецкий; 1868–1942) – профессиональный революционер. Происходил из дворян Бессарабской губернии. Учился в Военно-медицинской академии и университете в Петербурге. В революционном движении с 1891 г. Активный участник «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». В 1902–1904 гг. арестован в Москве вместе с М.А. Ульяновой. Член РСДРП. В 1905 г. сослан в Сибирь. В 1906–1917 гг. в эмиграции. В 1918–1919 гг. сотрудник советского посольства в Берлине, консул в Гамбурге. Был арестован немецкими властями, заключен в тюрьму Моабит и в марте 1919 г. выслан из Германии. В 1919–1920 гг. сотрудник Наркомата внешней торговли. В 1920–1921 гг. торгпред в Эстонии. В 1921–1923 гг. директор торгово-акционерной фирмы «Аркос» в Лондоне. В 1923 г. оставил советскую службу, невозвращенец. Воспоминания впервые опубликованы в Париже в 1930–1931 гг.

¹⁶⁷ Соломон (Исецкий) Григорий. Среди красных вождей: 1898–1923. М.: Современник, 1995. С. 311.

¹⁶⁸ Там же. С. 312.

¹⁶⁹ «Verein der Plakatsfreunde E. V.
Charlottenburg 2, Kantstr. 1 8
1 Exemplar „Das Plakat“ 1910 – 20 Komplet – 8.000
Diverse einzelne Plakate – 1.000

9.000 DM» – РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. № 642 (13): Переписка с Германией.

¹⁷⁰ «Stettin 9 Nov. 1920 / Janov / Dämpfer Prinzessin Sophie Charlotte / L 1000 / 6 Sendung Brass 4 Kisten / Ballen / Packet Bücher... Druckpapier, Artikel für Litographie, Bücher, Zinkplatten, Kinematographische Artikel, Schreibmaschinen, Industrielle Filme, Apothekerwaren (866 Kilo)». – РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. № 642 (-2): Переписка с Германией.

¹⁷¹ Речь идет только о тех произведениях, на которые нанесен эстампиль «Товарищества». Если рассуждение об общем числе привезенных в Госиздат из Берлина работ, которое будет приведено в главе «Немецкий экспрессионизм в Госиздате, Петрограде и Советской России», верно, то оценивать коллекцию Брасса следует не менее чем в 30–35 000 марок.

¹⁷² Вероятно, изданием «Товарищества» была и серия литографических портретов Карла Либкнехта работы Шмидт-Нихиола. Развернутая аргументация этого приведена в заключительной главе.

¹⁷³ Davis B. *German Expressionist Prints and Drawings: The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies. Vol. 2: Catalogue of the Collection.* Los Angeles: Prestel, 1989. P. 215, 216.

¹⁷⁴ *Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten: Eine Stuttgarter Privatsammlung: Staatsgalerie Stuttgart 10.7–19.9.1999.* Stuttgart: Staatsgalerie, 1999. Nr. 104. S. 243. Abb. 176.

¹⁷⁵ Braß, F.W., *Standardtypen, Bureautechnische Normierungen, Junge-Kunst-Vertrieb, Hagen in Westfalen, Birkenhain 18–20*. – Deutscher Werkbund: *Mitgliederverzeichnis nach dem Stande Ende April 1928.* Berlin: DWB, 1928. S. 26.

¹⁷⁶ Арнольд Шмидт стал подписывать свои работы Шмидт-Нихиол с 1920 года. Вторая часть фамилии взята по названию места рождения матери в Силезии. Этот топоним художник писал по-разному, как Нихиол (Niehiol), так и Никхиол (Niechciol). На существующих в собрании «Товарищества» присутствует только первый вариант написания, который и взят нами как основной, хотя в литературе, посвященной художнику, присутствует и второй вариант.

¹⁷⁷ “F.W. Brass, *Kunstgewerkler / Fernruf Nummer 4244 Hagen I. W. Am Birkenhain 18–20 / Vermittle neuen Kunst seit 102. Weke von Czobel, Dix, Feininger, v. Gawlensky, Grosz, Heckel, Kirchner, Klee, Meidner, Otto Müller, Nauen, Nolde, / Rohlf, S.-Rottluff u. den Jüngeren. Plastiken. Gute Werke aus Ausland*“.

¹⁷⁸ Кирхнер Эрнст Людвиг (1880–1938) – живописец. В 1901–1905 гг. учился на факультетах архитектуры в Мюнхене и Дрездене, одновременно занимаясь в художественных студиях. В 1905 г. один из основателей и автор программы группы «Мост». В 1911 г. переехал в Берлин, участник выставок «Нового Сецессиона». В 1914 г. добровольцем ушел на фронт, через год комиссован по болезни легких. С 1917 г. жил в Швейцарии. В 1923, 1925 и 1929 гг. большие персональные выставки в различных городах Германии. Тяжело переживал нацистские гонения на современное искусство, покончил жизнь самоубийством.

¹⁷⁹ Нольде Эмиль (1867–1956) – живописец, скульптор, писатель. Учился в 1884–1891 гг. во Фленсбургской художественно-промышленной школе. В 1906–1907 гг. входил в группу «Мост», знакомство с Э. Мунком. Успех на выставках в Германии в 1910–1912 гг. В 1913–1914 гг. участвовал в научной экспедиции в Новую Гвинею. Негативно отнесся к развязыванию Мировой войны, позже принял датское гражданство, поселился в Зеебюле (Северный Шлезвиг). Сочувствовал национал-социализму, но нацистами преследовался как «дегенеративный художник». В 1941 г. последовал аппрет на профессию. Триумфальная демонстрация поздних работ на первой выставке «Документа» в Касселе в 1955 г.

¹⁸⁰ Фейнингер Лионель (1871–1956) – живописец, преподаватель. Родился в Нью-Йорке в семье музыкантов, выходцев из Германии. Учился в 1887–1888 гг. в Художественной школе в Гамбурге, в 1889–1892 гг. в Академии художеств в Берлине, в 1892 г. в Академии Каларосси в Париже. Позже работал в Берлине, сотрудничал с газетами и журналами. В 1906–1908 гг. в Париже, испытал влияние кубизма и футуризма. В 1908–1919 гг. работал в Берлине, сближение с экспрессионистами. В 1917 г. первая персональная выставка в галерее «Штурм». В 1919–1933 гг. преподавал в Баухаусе. Преследовался нацистами, в 1938 г. уехал в США, работал в Нью-Йорке.

¹⁸¹ Клее Пауль (1879–1940) – живописец, теоретик искусства. Учился в Академии художеств в Мюнхене, дружба с В.В. Кандинским. Поездки в Италию. С 1911 г. участвует в группе «Синий всадник». Эксперименты с беспредметным искусством. В 1912 г. в Париже знакомится с новейшими течениями во французском искусстве. В 1914 г. поездка в Тунис. Дружба с Р.-М. Рильке. В 1916–1918 гг. служил в тыловых частях. В 1920–1930-е гг. преподавал в Баухаусе и Дюссельдорфской академии, много выставлялся в Германии и США. В 1925 г. участвовал в выставке сюрреалистов в Париже. После 1933 г. подвергался преследованиям нацистов, вернулся в Швейцарию. В 1937 г. объявлен «дегенеративным художником».

¹⁸² Дикс Отто (1891–1969) – живописец, график. Учился в 1910–1914 гг. в Художественно-промышленной школе в Дрездене, первые эксперименты с кубизмом и абстракцией. В 1914–1918 гг. доброволец, командир пулеметного взвода на Западном и Восточном фронтах. Награжден Железным крестом, ранение. В 1918 г. продолжил учебу в Академии художеств в Дрездене. В 1919 г. стал основателем Дрезденского Сецессиона. В 1920 г. познакомился с Георгом Гроссом, участвовал в Первой дада-ярмарке в Берлине. С 1924 г. участвует в выставках Берлинского Сецессиона. В 1925 г. участвует в выставке «Новая вещественность» в Мангейме. Создал ряд остросоциальных картин и цикл гравюр «Война». В 1926 г. персональные выставки в Берлине и Мюнхене. В 1927–1933 гг. профессор в Академии художеств в Дрездене. При нацистах изгнан из Академии, поселился на Бодензее. В 1937 г. Объявлен «дегенеративным художником», в 1939 г. арестовывался гестапо. В 1945 г. призван в Фольксштурм, освобождение из плена в 1946 г. В послевоенное время регулярно выставлялся в Дрездене. Член художественных академий Восточной и Западной Германии, многочисленные награды.

¹⁸³ Науэн Генрих (1880–1940) – живописец, преподаватель. Родился в рабочей семье в Крефельде. Учился в 1898–1902 гг. в художественных академиях Дюссельдорфа, Мюнхена и Штутгарта. Участвовал в выставках

бельгийской Латемской школы, возглавлявшейся Жоржем Мине. В 1905–1905 гг. в Париже испытал влияние новейших течений в искусстве, особенно – фовизма. После 1906 г. участвовал в деятельности «Берлинского Сецессиона», выставлялся в Париже, дружба с Эмилем Нольде, знакомство с Максом Бекманом. С началом Мировой войны мобилизован, после газового отравления отстранен от службы. В 1918 г. Основал художественную группу «Молодой Рейнланд». В 1921–1937 гг. профессор в Академии искусств Дюссельдорфа. Преследовался нацистами, в 1937 г. уволен из Академии.

¹⁸⁴ Кжбел Бела (1883–1976) – венгерский живописец. Художественное образование получил в частных студиях в Мюнхене и с 1905 г. Академии Жюлиана в Париже. Испытал влияние фовизма и кубизма. В 1909 г. вернулся в Будапешт и основал художественную группу «Восемь». В годы мировой войны жил в Нидерландах. Позже жил в Берлине, выставлялся с «Новым Сецессионом». В 1925–1939 гг. работал в Париже. После войны жил в Будапеште и Париже. Поздние годы провел в Венгрии.

¹⁸⁵ Явленский Алексей Георгиевич (1864–1941) – живописец. Получил военное образование. В 1896 г. вышел в отставку и переселился в Мюнхен. Дружба с В.В. Кандинским и М.В. Веревкиной, учеба в художественной школе А. Ажбе. В 1909 г. участвовал в создании «Нового мюнхенского художественного объединения», а позже – «Синего всадника». Экспериментировал с экспрессионизмом и абстракционизмом. В 1914 г. переселился в Швейцарию. После войны поселился в Висбадене. В 1924 г. совместно с П. Клее, В. В. Кандинским и Л. Фейнингером основал группу «Синяя четверка». Успешно экспонировался в Германии и США. В поздние годы тяжело болел. Нацистами был причислен к «дегенеративным художникам».

¹⁸⁶ Kunstwerkeausstellung / Düsseldorf. / Verkauf von Werken der bildenden und angewandten Kunst durch: / F. Wilh. Brass. Königs-Allee 8. // Fernruf 151.“

¹⁸⁷ «... марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата <...> может быть признана развитием действительно пролетарской культуры. <...> съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации...» – Ленин В.И. О пролетарской культуре // Ленин В.И. ПСС. – 5-е изд. – М.: Политиздат. 1974. – Т. 41. С. 336–337.

¹⁸⁸ «За все время своего существования отдел ИЗО не сумел выполнить основной своей задачи: стать регулятором государственной политики в делах изобразительных искусств. Диктуемая группой крайних новаторов близорукая и вредная политика ИЗО только раскалывала художественную жизнь страны на враждующие лагеря... Не имея ни авторитета, ни сил, чтобы действительно стать во главе художественной жизни страны, отдел ИЗО по праву сильного захватил в свои руки дело художественного образования Республики, стремясь и здесь насаждать во что бы то ни стало излюбленный ими футуризм... Покровительствуемая ИЗО новая футуристическая академия гонит всех несогласных и хочет насиловать всякий талант, хотя бы и пролетарский, если он не преклоняется перед узкими догмами всяческих кубофутуристов и прочих последних слов буржуазного искусства Запада... Налицо бунт молодежи, открытый разрыв с футуризмом, стремящимся стать таким же помещиком в искусстве, каким была проклинаемая всею историей царская Академия». – В.И. Ленин и А.В. Луначарский: переписка, доклады, документы // М.: Наука, 1971. С. 712.

¹⁸⁹ Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 230.

¹⁹⁰ Из записей К.И. Чуковского: «19 апреля [1920 г.]. Сегодня впервые видел прекрасного Горького и – упивался зрелищем. Дело в том, что против Дома Искусств давно ведется подкоп. Почему у нас аукцион? Почему концентрация буржуазии? Особенно возмущался нами Пунин, комиссар изобразительных искусств. Почему мы им не подчинены? Почему мы, получая субсидии у них, делаем какое-то постороннее дело, не соответствующее коммунистическим идеям? и проч. / Горький с черной широкополой шляпой в руках, очень свысока, властным и свободным голосом: / „Не то, государи мои, вы говорите. Вы, как всякая власть, стремитесь к концентрации, к централизации – мы знаем, к чему привело централизацию самодержавие. Вы говорите, что у нас в Доме Искусств буржуи, а я вам скажу, что это все ваши же комиссары и жены комиссаров. И зачем им не наряжаться? Пусть люди хорошо одеваются – тогда у них швей не будет. <...> А на нападки, раздававшиеся здесь, я отвечать не буду, они сделаны из-за личной обиды: человек, к[ото]рый их высказывает, баллотировался в Дом Искусств и был забаллотирован“... / Против меня сидел Пунин. На столе перед ним лежал портфель. Пунин то закрывал его ключиком, то открывал, то закрывал, то открывал. Лицо у него дергалось от нервного тика. Он сказал, что он гордится, что его забаллотировали в Дом Искусства, ибо это показывает, что буржуазные отбросы ненавидят его... / Вдруг Горький встал, кивнул мне головой на прощанье – очень строгий стал надевать перчатку – и, стоя среди комнаты, сказал: / – Вот он говорит, что его ненавидят в Доме Искусств. Не знаю. Но я его ненавижу, ненавижу таких людей, как он, и... в их коммунизм не верю». – Чуковский К. Указ. соч. С. 144, 145.

¹⁹¹ Луначарский А.В. Советское государство и искусство. Луначарский А.В. Указ. Соч. Т. 2. С. 71.

¹⁹² Пунин Н.Н. Государственная выставка. О правах // Жизнь искусства. 1923. № 30. 31 июля. С. 6–8.

¹⁹³ Из речи Н.Н. Пунина на втором художественном митинге на тему «Меньшинство в искусстве» в ГСХМ 18 октября 1918 г.: «Лишь искусство футуристов, – говорит тов. Пунин, – отвечает современному революционному движению, протестуя и утверждая новые идеи в искусстве. / Если пролетариат еще не понимает искусства футуристов, то это не значит, что он не поймет его в будущем! / Никогда рабочий не понимал К. Маркса, теперь же

для пролетариата Маркс – великий учитель и вождь». – Жилин П. Второй художественный митинг // Красная газета. Веч. вып. 1918. № 201. 21 октября. С. 3.

¹⁹⁴ «Помещая настоящую статью Н. Пунина, являющуюся окончанием обзора его государственной выставки, Редакция считает необходимым указать, что основное положение автора о „пролетарском“ искусстве, представляющем собою якобы „интеллигентский“ миф, несомненное порождение нэпа, под давлением коего Н. Пунин сдал свою недавнюю позицию. Говорить о „пролетарском пейзаже“, б. м. и смешно в том толковании, какое дает этому термину Н. Пунин, но говорить о пролетарском подходе к пейзажу, каковой неизбежно отразится и на самом пейзаже-картине, вполне законно. К чему тогда филиппика Н. Пунина? / От кого другого, но только не от Пунина можно было бы, казалось, ожидать и заявления: „Искусство есть самодовлеющая деятельность“. Как недолго проходил Пунин в марксистском наряде, и как быстро слетели с него павлиньи перья». – Жизнь искусства. 1923. 31 июля. С. 8.

¹⁹⁵ Из записей К.И. Чуковского: «3 сентября. 1924. <...> Был вчера у Ахматовой. <...> Уходя, я сказал: „Как вы думаете, чем кончится внезапное поправление Пунина?“ – „Соловками“, – невесело улыбнулась она и пошла закрыть за мною дверь». – Чуковский К. Указ. соч. С. 286, 287.

¹⁹⁶ Ходасевич В.Ф. Младенчество: Отрывки из автобиографии. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4 // М.: Согласие, 1997. С. 201.

¹⁹⁷ Из «Декларации АХРР» (май 1922 г.): «Наш гражданский долг перед человечеством художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда... Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания». – Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы. Документы. Воспоминания. Ред.-сост. В.Н. Перельман. М.: Советский художник, 1962. С. 120.

¹⁹⁸ Искусство в футляре (по поводу выставки «Мира искусства») // Ленинградская правда. 1924. № 157. 12 июля. С. 7.

¹⁹⁹ «Те идеи, с которыми шел пролетариат, те чувства, которые горели в его сердце, были совершенно чужды молодым футуристам. Им трудно было приспособиться к нему в качестве художников-идеологов, – зато в качестве художников, делающих вещи, орнаментирующих, декорирующих художников, им можно было, казалось, найти контакт. / Надо сказать только, что в большинстве случаев эти художники были очень далеки от действительной индустрии и научной инженерии. Они только воспевали технику в своих теориях и подражали внешним формам машин в своих стилизующих орнаментах. Поэтому „революционное служение“ беспредметников сказалось разве только в удачной росписи фарфора да еще, может быть, в двух-трех случаях». – Луначарский А.В. Германская художественная выставка. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 1. С. 309.

²⁰⁰ Луначарский А.В. Основы художественного образования. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 356, 357.

²⁰¹ Аксенов И.А. Живопись на выставках АХРР, Обис и «Коминтерн» Бродского // Жизнь искусства. 1925. № 9. 3 марта. С. 9, 10.

²⁰² Диспут был посвящен обсуждению опубликованных в «Петроградской правде» 3 января 1924 г. тезисов «Революция и изобразительное искусство. Какие задачи стоят перед художниками в наши дни», которые были подготовлены Московским отделением АХРР. Организаторы ставили целью создание группы АХРР в Петрограде.

²⁰³ Революция и изобразительное искусство (На диспуте в Доме печати). Левые против АХРР // Петроградская правда. 1924. № 8. 10 января. С. 4.

²⁰⁴ «Что же касается изобразительного искусства, то до 17 года мы были на поводу у Запада. Но в то время как революционное движение толкнуло Германию в сторону экспрессионизма, в России такого движения не было. Несмотря на то что родоначальниками этого самого экспрессионизма в некоторой степени были русские художники, как Кандинский и Шагал, а до них Бурлюк, у нас движение это не привилось, и наши сезаннисты, кубисты, в общем и целом, все же были ветвью французской живописи. Начиная с 17 года, революцией ставится целый ряд новых задач перед русскими художниками, и с этой поры начинается безостановочное движение и искание самостоятельного пути, который отвечал бы духу времени. Лозунгом первых дней революции стало: вынести живопись на улицу, сделать искусство достоянием масс, не понимавших в значительной мере исканий художников, но и неумение самих художников сразу приспособить станковую живопись к другим целям. К украшению, к воздействию на большую толпу при необходимости конкурировать с архитектурой домов и улиц. Если эти попытки не дали в самом начале положительный результат, то они во всяком случае были искренним желанием немедленно ответить на запросы дня». – Штернберг Д. Вопросы художественной культуры // Жизнь искусства. 1925. № 11. 17 марта. С. 10.

²⁰⁵ Шершеневич В. Поэтические воспоминания: 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 546.

²⁰⁶ Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 83.

²⁰⁷ Бердяев Н. Философия неравенства. Письмо XIII : О культуре. Бердяев Н. Судьба России. М.: «Эксмо-Пресс, Фолио», 2000. С. 700–705.

²⁰⁸ Луначарский А.В. Ленин и искусство (Воспоминания) . Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 12.

²⁰⁹ Здесь говорится о письме ЦК «О Пролеткультурах», опубликованном в «Правде» 1 декабря 1920 г.

- ¹¹⁰ Леф (Левый фронт искусств) – литературно-художественное объединение, созданное в Москве литераторами, художниками и критиками, близкими Вхутемасу-Вхутеину, существовало в 1922–1927 гг. Луначарский здесь имеет в виду посещение Лениным общежития московского Вхутемаса.
- ¹¹¹ Из воспоминаний А.В. Луначарского. В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977. С. 420, 421.
- ¹¹² Из дневников А.Н. Бенуа: «Среда, 13/26 декабря [1917 г.]. Забавный анекдот рассказал Тихонов о Ленине... как Ленин в Стокгольме попросил их общего приятеля свести его в музей, „но так, чтобы товарищи не узнали“. Вообще же для Ленина искусство есть нечто чужое и для социалиста скорее ненужное – как всякая роскошь. Вот это мне, скорее, нравится. Лучше всего не касаться искусства, нежели представляться, будто благоволишь ему. Мерзость разных прихвостней, вроде Бриков и *tutti quanti*, заключается именно в том, что они совсем не ведают, что такое искусство, а горланят, а трещат об его освобождении, вгоняя его в то же время в сугубое, самое пагубное из рабств. Никогда искусство (настоящее, вдохновенное искусство) не было рабом, это всегда было скорее одно из проявлений человеческой свободы. Шедевра не создать из-под палки и „нарочито“, „умышленно“ – хотя бы под шпицрутенами целой демократической организации, хотя бы при самых трескучих воззваниях». – Бенуа А.Н. Мой дневник 1916–1917–1918. М.: Русский путь, 2003. С. 326, 327.
- ¹¹³ Анненков Ю. Дневник моих встреч : Цикл трагедий: В 2 т. Л.: Искусство, 1991. Т. 2. С. 247.
- ¹¹⁴ Kutschera J. Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918–1920. Frankfurt am Main: P. Lang, 1994. S. 23.
- ¹¹⁵ Ibid. S. 63.
- ¹¹⁶ Херцфельде В. Общество, художник, коммунизм: Путь художника к коммунизму // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2002. С. 235–238.
- ¹¹⁷ Херцфельде В. Задачи коммунистического художника в буржуазном обществе. Там же. С. 238–245.
- ¹¹⁸ Хаусман Рауль (1886–1971) – художник, литератор, журналист. Родился в Вене. Жил в Берлине с 1900 г. С 1912 г. сотрудник журнала «Штурм». Позже работал в журналах «Акцион», «Фрайе Штрассе» и других изданиях леворадикального толка. В 1918 г. один из основателей берлинского «Клуба Дада». Активно участвовал во всех мероприятиях дадаистов, один из инициаторов Первой международной дада-ярмарки. В 1921 г. выходит из движения, вместе с Куртом Швиттерсом организовывал антидадаистские акции. В 1920-е гг. сосредоточился на литературной работе, а также проводил электроакустические и оптические исследования; изобретал «Оптофон» – прибор, приводящий в соответствие звуковые и световые волны. В 1933 г. бежал на о. Ибицу, а в 1936 г., проехав через Прагу и Париж, скрылся в Лиможе, где поселился навсегда. В 1958 г. принимал участие в дадаистской выставке во Франкфурте-на-Майне и в Дюссельдорфе.
- ¹¹⁹ Хаусман Р. По мнению Дадасофа: Статьи об искусстве. 1918–1970 / Сост., хроника и коммент. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гиллея, 2016.
- ¹²⁰ Хаусман Р. Пролетарий и искусство. Там же. С. 276–278.
- ¹²¹ Хаусман Р. Пролетарий умственного труда. Там же. С. 278–279.
- ¹²² «Революционные» художники». Там же. С. 426–429.
- ¹²³ Зейверт Ф.В. Сегодня или через сто лет! . Там же. С. 416–417.
- ¹²⁴ Гросс Г. Вместо биографии. Гросс Г. Указ. соч. С. 19–22.
- ¹²⁵ Манифест Пролетискусства. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы // М.: Республика, 2002. С. 370, 371.

Глава 4

- ¹²⁶ Собственно, собрание произведений графики, поступивших от Фридриха Брасса в петроградский Госиздат, а позже – в Академию художеств и Эрмитаж, не было коллекцией как таковой. Брасс, очевидно, не был ни коллекционером, ни «любителем». Собранные у него в «Товариществе пролетарского искусства» произведения предназначались им для продажи. Словами «коллекция», «собрание» мы в данном случае лишь акцентируем внимание на общности их происхождения, их взаимосвязи в этом контексте, так же, как, например, называем «коллекцией Гоцковского» картины, купленные в 1764 г. Екатериной II у берлинского купца Гоцковского, или «коллекцией Бецкого» рисунки, подаренные И.И. Бецким Академии художеств в 1767 г.
- ¹²⁷ Голлербах Э. Графика Б.М. Кустодиева. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 20–33.
- ¹²⁸ Рыбаков Иосиф Израилевич (1880–1939) – юрист, коллекционер. Скончался в доме предварительного заключения. Его жена Лидия Яковлевна (1885–1953) передала в дар Эрмитажу в 1947 г. 4300 эстампов, среди которых было 10 работ из собрания «Товарищества пролетарского искусства». В 1980 г. у его дочери О.И. Рыбаковой Эрмитажем было куплено несколько произведений из собрания «Товарищества пролетарского искусства».
- ¹²⁹ Голлербах Э. Встречи и впечатления. СПб.: Инапресс, 1998. С. 254.
- ¹³⁰ Хронология поступления произведений из «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса в Эрмитаж (всего 144 произведения, представленные на выставке, из них – 11 рисунков):
 08.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплана (инв. № ОГ-236837–236848 – 12 работ);
 16.07.1927 г., от Ю.Е. Кустодиевой (инв. № ОГ-236850–236854 – 5 работ);
 31.06.1929 г., дар Г.С. Верейского (инв. № ОГ-245684 – 1 работа);
 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (инв. № ОГ-271733–271749, 271773, 271793; ОГ-271948 – 19 работ);
 06.07.1933 г., из Сектора западноевропейского искусства ГЭ (инв. № ОГ-303716–303725 – 10 работ);

06.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой (инв. № ОГ-353022–353062; 353065–353079; 353083–353087; инв. № ОР-41337–41346 – 71 работа);

19.04.1947 г., дар Л.Я. Рыбаковой (инв. № ОГ-363739–363746, 363749, 363750 – 10 работ);

18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой (инв. № ОГ-403240–403251 – 12 работ);

10.03.1980 г., из собр. О.И. Рыбаковой (инв. № ОР-46930 – 1 работа);

15.06.1980 г., из собр. О.И. Рыбаковой (инв. № ОГ-406619–406621 – 3 работы).

²³¹ «Бильдерман» („Der Bildermann: Steinzeichnungen fürs deutsche Volk“) – художественный листок, пришедший на смену изданию «Кригсцайт» (см. сн. 220). Издавался Паулем Кассирером в Берлине с апреля по декабрь 1916 года. От «Кригсцайт» унаследовал характер издания, но без какой-либо военной агитации. Сохранился и состав художников-участников. Из числа экспрессионистов добавились Э. Л. Кирхнер, О. Мюллер, Э. Хеккель, О. Кокошка и др. Было опубликовано 18 номеров (Jentsch R. *Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus* // Stuttgart: Edition Cantz, 1989. S. 98–102).

²³² «Шаффенден» („Die Schaffenden: Eine Zeitschrift in Mappenformen“) – гравированное издание, выпускавшееся Паулем Вестхеймом в Берлине в 1919–1923 гг. Включало в себя гравюры ведущих мастеров современного искусства, таких как Э. Хеккель, Л. Фейнингер, П. Клее, М. Пехштейн, О. Мюллер, К. Шмидт-Ротлуф, Г. Кампендонк, Л. Майднер, Х. Рольфс, Г. Грос, К. Феликсмюллер, В. Граматте, О. Кокошка, М. Каус, К.Х. офер, А. Кубин и др. Печатались гравюры умерших к тому времени художников, П. Модерсон-Беккер и В. Лембрука, и работы иностранцев, француза Ф. Леже, венгра Б. Кзобея, чеха Й. Чапека. Издание выпускалось отдельными тетрадями четыре раза в год, содержащими помимо гравюр краткие тексты о художниках. Тираж издания составлял 125 пронумерованных экземпляров. В 1919 и 1920 годах вышло по четыре тетради издания, включавшие в себя 80 оригинальных эстампов. Следующие выпуски появились после перерыва в 1922 и 1923 годах. (Jentsch R. *Op. cit.* S. 282–285; *Die Schaffenden: Eine Auswahl der Jahrgänge I bis III und Katalog des Mappenwerkes* // Berlin: Verlagsgesellschaft in Berlin, 1984).

²³³ «Кригсцайт» („Kriegszeit: Künstlerflugblätter“) – художественные листки, издававшиеся Паулем Кассирером в Берлине с августа 1914 по март 1916 г. Проект возник на волне эйфорического патриотизма, охватившего немецкое общество в первые недели мировой войны. Дешевые листки, содержащие в каждом номере новые произведения оригинальной печатной графики ведущих немецких мастеров, должны были стать общедоступным средством художественной агитации в поддержку войны. В издании принимали участие М. Либерман, М. Слефогт, К. Кольвиц, М. Бекман, Э. Барлах, Г. Цилле, А. Гауль и др. Всего вышло в свет 66 выпусков этого издания (Jentsch R. *Op. cit.* S. 93–95).

²³⁴ Нотгафт Федор Федорович (1886–1942) – искусствовед, издатель, коллекционер современного русского искусства, библиофил. Окончил в 1910 г. юридический факультет Петербургского университета. Прослушал курс лекций по истории искусства в Вюрцбургском и Мюнхенском университетах. В 1919–1923 гг. секретарь объединения «Мир искусства». В 1919–1929 гг. помощник хранителя Картинной галереи Эрмитажа. Одновременно в 1921–1924 гг. руководил частным издательством «Аквилон» в Петрограде. Издательство печатало книги с иллюстрациями А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиева, М.В. Добужинского, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Г.С. Верейского, Д.И. Митрохина, В.М. Конашевича и др. С 1925 г. заведовал художественной частью ленинградского Госиздата, позже работал в издательстве «Искусство». С 1938 г. руководил Издательским отделом Эрмитажа. Умер в блокаду. См.: Левинсон-Лессинг В.Ф. Вступительная статья. Выставка картин и рисунков русских художников начала XX века из собрания Ф.Ф. Нотгафта. Каталог. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962.

²³⁵ Верейский Георгий Семенович (1886–1962) – художник-график, историк искусства, коллекционер. Закончил в 1912 г. историко-филологический факультет Петербургского университета, в 1915 г. – Новую художественную мастерскую в Петрограде. С 1918 г. помощник хранителя, с 1921 по 1930 г. хранитель Отделения гравюр Эрмитажа. Позже был членом Ученого совета, входил в закупочную и реставрационную комиссии музея. Г.С. Верейский собрал достаточно большую и интересную коллекцию графики, отдавая предпочтение мастерам французской школы XIX–XX вв. Несколько наиболее редких произведений из своего собрания он завещал Эрмитажу. В 1963 г. 280 первоклассных гравюр было приобретено музеем. – См.: *Западноевропейская гравюра и литография XIX – начала XX века из собрания Г.С. Верейского*. Л.; М.: Советский художник, 1966.

²³⁶ Штруде Герман (Schtrude Hermann). Портрет Августа Бебеля. 1909. Литография карандашом, процарапывание по камню, оттиск с темно-оливковым подкладным тоном, на японской бумаге. 580 × 430; 633 × 480 мм. Экземпляр 95 из тиража 200 экземпляров. Поступление: 6 сентября 1936 г., из собр. В.И. Никифоровой. Инв. № ОГ-353063. – Бебель Август (1840–1913) – деятель германского и международного рабочего движения, один из основателей и руководителей II Интернационала. По профессии токарь. В 1869 г. стал одним из создателей СДПГ. Депутат Рейхстага в 1867–1872 гг. В 1872 г. за поддержку Парижской коммуны и протест против несправедливого мирного договора с Францией был осужден на шесть лет заключения в крепости. Позже наиболее влиятельный член секретариата СДПГ.

²³⁷ Шиман Макс (Schiemann Max). Портрет Шейдемана. Литография карандашом, оттиск на плотной веленовой бумаге. 440 × 270; 637 × 480 мм. Поступление: 6 сентября 1936 г., из собр. В.И. Никифоровой. Инв. № ОГ-353064. – Шейдеман Филипп (1865–1939) – деятель правого крыла немецкой социал-демократии. По профессии типографский рабочий. Депутат Рейхстага в 1903–1918 и 1920–1933 гг. Входил в Совет народных уполномоченных. В феврале–июне 1919 г. глава первого правительства Веймарской республики. В 1933 г. эмигрировал.

238 Инв. № ОГ-353081–353082.

239 Инв. № ОГ-363740.

240 РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. № 387 (-65) «Протоколы заседаний редакционной коллегии».

241 Поскольку для коллекции «Товарищества пролетарского искусства» Илья Ионович Ионов больше ничего не сделал, то, прощаясь с ним, следует сказать несколько слов о его судьбе.

В начале 1920-х годов Ионов встретился с Есениным. Для него любовь к Есенину, видимо, была столь же сильным чувством, как ранее увлечение Блоком. Ионов старался, как умел, помогать поэту. Есенин, приезжая в Ленинград, бывал у Иопова, пользовался его богатейшей библиотекой. Они были на «ты», бражничали в ресторанах. В последний год жизни поэта шли переговоры об издании в Госиздате книги Есенина «Ржаной путь». Велись какие-то денежные дела. В 1924 году Есенин посвятил Ионову стихотворение «Издатель славный! В этой книге...». В свой последний приезд в Ленинград Есенин общался с Ионовым. А вскоре «славный издатель» вновь плакал над гробом великого поэта. В наше время, когда Есенина почти канонизировали, Иопова причислили к «темным силам». Может быть все и сложнее, чем нам хотелось бы думать, но заподозрить Иопова в тайной враждебности к Есенину трудно. Он делал свое революционное дело и подминал частное книгоиздательство. Сквалыжничал, как положено издателю. Кому-то недоплачивал, кого-то не печатал, а литераторы этого не прощают. Но он не был злодеем. Он был человеком своего времени и места²⁴¹. Легко представить, что на этом важном государственном посту могла бы в сутолоке революции оказаться куда более зловещая фигура.

Ионов благополучно правил Госиздатом до мая 1926 года. Звезда его закатилась вместе с падением его всемогущего свояка Зиновьева, отстраненного от руководства Ленсоветом, Исполкомом Коминтерна и выведенного из Политбюро ЦК ВКП(б). Иопова тогда отправили в почетную ссылку торгпредом в США. В Америке он представлял Всероссийский текстильный синдикат и закупал для СССР хлопок²⁴¹. Впрочем, солдаты партии в качестве торгпредов часто занимались и иными вещами. Он вернулся через год и был полон желания вновь обратиться к книгоиздательству²⁴¹. Но на прежнюю должность в Ленинград путь был заказан, и в 1928–1929 годах Ионов заведовал издательством «Земля и фабрика» в Москве. В 1929–1932 годах он руководил издательством «Академия», но был снят с должности, как мы уже об этом писали, по личному ходатайству Горького перед Сталиным. В апреле 1932 года его назначили председателем акционерного общества «Международная книга», на коем внешнеторговом посту его и застал в 1937 году арест. Заключение Ионов отбывал в Севлаге, где и умер в 1942 году.

242 Современный репертуар Запада // Жизнь искусства. 1920. № 419–421. 11–13 апреля. С. 3.

243 Там же. 1918. № 9. 9 ноября. С. 2.

244 Там же. 1919. № 155–156. 16 мая. С. 2.

245 Там же. № 175–176. 28 июня. С. 3.

246 Там же. № 185–186. 12 августа. С. 3.

247 Там же. 1920. 5 августа. С. 2.

248 «Германский художественный листок Юлиуса Элиаса протестует против общепринятого мнения, что слово экспрессионизм и обозначение этим словом известного направления в живописи введено в употребление германцами. В 1901 году в Парижском Салоне художник Август Эвре выставил восемь картин крайне левого направления под общим заглавием „Экспрессионизм“» – За границей // Жизнь искусства. 1919. № 208. 6 июля. С. 3.

249 Отметим, что искусство В.В. Кандинского, много лет проработавшего до Первой мировой войны в Мюнхене и тесно связанного с немецкими художественными кругами, группой «Синий всадник», не воспринималось в России как иностранное, а его абстракционизм не становился синонимом экспрессионизма.

250 Державин К. Экспрессионизм Давыдова // Жизнь искусства. 1922. № 4. 24 января. С. 3.

251 Александрович Е. Экспрессионизм и романтизм // Там же. № 14. 4 апреля. С. 2.

252 Александрович Е. Экспрессионизм и романтизм (Окончание) // Там же. № 15. 11 апреля. С. 2, 3.

253 Голь И. Георг Гросс // Жизнь искусства. 1922. № 14. 4 апреля. С. 3.

254 Федин К. «Газ» (О пьесе Кайзера на сцене БДТ) // Там же. 1922. № 46. 21 ноября. С. 4.

255 Арватов Борис Игнатьевич (1896–1940) — искусствовед и литературовед, деятель Пролеткульта, один из теоретиков Лефа, автор ряда работ по вопросам искусства и поэзии, наиболее известный представитель «формально-социологического» метода.

256 Арватов Б. Экспрессионизм как социальное явление (По поводу книги: «Die deutsche expressionistische Kunst und Malerei» von Eckart von Sydow, В. 1920, 152 S.) // Книга и революция. 1922. № 6 (18). С. 28, 29.

257 Мелик-Хаспабов В. Экспрессионизм // Жизнь искусства. 1923. № 17. 1 мая. С. 15–17.

258 Из «Декларации эмоционализма»: «1. Сущность искусства – производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия. <...> 3. Проявление творчества, как любви и жизни, неразрывно сопряжено с движением. 4. Преодоление материала и форм есть условие успешного творчества, а не задача его и не цель. <...> 6. Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком, эмоционализм признает только феноменальность и исключительность и отвергает общие типы, каноны психологические, исторические и даже природные... 7. Божественный, интуитивный безумный разум – путеводитель художественной мысли; логический научный рассудок допустим только в эмоционально измененном виде, когда он, будучи по существу противоположным разуму, к нему приближается. 8. Выход из общих законов для неповторимой экзальтации (экстаза). <...> 10. Изжив и перевавав все чувства, мысли старого Запада (Франции, Англии, Италии), страдающего духовным

запором (ибо эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной и нельзя приниматься за новое, не освободившись от бесполезных отбросов), эмоционализм – струя которого ширится по России, Германии и Америке – стремится к распознаванию законов элементарнейшего, видя в высокой элементарности противовес великолепным формам восхитительнейших соблазнов европеизма. <...> Идти, расширяясь вверх, а не сужаясь вниз». – Декларация эмоционализма // *Абракасас*. № 3. 1923. С. 3.

²⁵⁹ Приветствие художникам молодой Германии от группы эмоционалистов // *Жизнь искусства*. 1923. № 10. 23 марта. С. 8.

²⁶⁰ Экспрессионизм: сб. ст. / под ред. Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. Пг.; М.: Гос. изд-во «Всемирная литература», 1923.

²⁶¹ Сидоров А.А., Фабрикант М.И. Выставка немецкой книги 1914–23 // *Гравюра и книга*. 1924. № 1. С. 15–19.

²⁶² Первая всеобщая выставка германского искусства в СССР // *Жизнь искусства*. 1924. № 1014. 7 октября. С. 6.

²⁶³ Ольбрих Х. Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М.: Наука, 1980. С. 162–175.; В.П. Лапшин. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год. Материалы к истории советско-германских художественных связей. Советское искусствознание: сборник статей. Вып. 1 (16). Ред. В.М. Полевой [и др.]. М.: Советский художник, 1983. С. 327–362.

²⁶⁴ Луначарский А.В. Русская выставка в Берлине. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 94–100.

²⁶⁵ Umanskiĭ K. Neue Kunst in Rußland 1914–1919. Potsdam; München: Gustav Kiepenheuer u. Hans Goltz, 1920.

²⁶⁶ Цит. по: Луначарский А.В. Русская выставка в Берлине. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 2. С. 98, 99.

²⁶⁷ «Красная группа» – немецкое художественное объединение, возникшее в июле 1924 г. по инициативе Д. Хартфилда, Г. Гроса и Р. Шлихтера и других представителей творческой интеллигенции, непосредственно связанных с КПП.

²⁶⁸ Нагель Отто (1894–1967) – живописец, график, деятель революционного движения. Родился в Берлине в семье столяра, члена СДПГ. Обучался ремеслу росписи по стеклу. С 1910 г. участвовал в рабочем социал-демократическом движении. Изобразительному искусству учился самостоятельно. В 1912 г. посещал вечерние рисовальные классы. В 1914–1917 гг. находился на фронте, после ранения комиссован. С 1917 г. член НСДПГ. Вторично рекрутирован за участие в уличных манифестациях. В 1918 г. член Солдатского совета в Кельне. Возвращение в Берлин, где его занятия живописью нашли поддержку в «Рабочем совете по искусству». С 1919 г. член КПП, знакомство с К. Кольвиц, Г. Цилле и А. Бене. Один из основателей и секретарь общества Международной рабочей помощи. Участвовал в выставках «Свободного сецессиона». В 1924 г. один из создателей «Красной группы». Организатор Первой всеобщей германской художественной выставки, сопровождал ее в сентябре 1924 – июле 1925 г. в Москву, Саратов и Ленинград. В 1926 г. персональная выставка в рабочем клубе в Ведиге, пролетарском районе Берлина. Сотрудничал как карикатурист и иллюстратор с рабочей прессой, в 1928 г. редактировал журнал «Уленшпигель». Персональные выставки в Берлине, Бреслау, Мюнстере, организатор выставок Г. Цилле в Берлине и К. Кольвиц в Москве и Ленинграде. После 1933 г. обыски, аресты, запрет на работу в художественной сфере. В 1934 г. нелегально устроил выставку работ Кольвиц и Цилле в Амстердаме и Гааге. В 1935–1937 гг. руководил частной художественной студией, за что был заключен в концлагерь Заксенхаузен. С 1939 г. вернулся к художественной деятельности, в 1940–1941 гг. проводил домашние выставки. В 1944–1945 гг. жил в Потсдаме. После войны один из основателей Культурбунда и Немецкой академии искусств в ГДР, профессор. В 1951 г. ретроспективная выставка в Национальной галерее в Берлине. В 1955–1962 гг. президент Немецкой академии искусств. Член Академии художеств СССР.

²⁶⁹ Иогансон (Йохансон) Эрик (1896–1958) – живописец, график, деятель революционного движения. Родился в шведской семье, обосновавшейся в Дрездене. В 1912–1920 гг. обучался в дрезденской Академии художеств. Участвовал в революционных выступлениях 1918 г. в Дрездене. С 1919 г. член КПП. Дружеские отношения с О. Диксом, О. Грибелем, Э. Хофманом, В. Лахнитом, К. Шютце, Л. и Г. Грундигами. Один из основателей общества Международной рабочей помощи. В 1924 г. один из организаторов «Красной группы» в Дрездене и Первой всеобщей германской художественной выставки, сопровождал ее в 1924 г. в Москву. В 1938 г. выслан фашистскими властями из Германии в Швецию. В дальнейшем работал в Швеции.

²⁷⁰ Ключарев А. Первая зарубежная выставка в СССР // *Художник*. № 3. 1969. С. 39.

²⁷¹ Зумпф Г. Выставки немецкого искусства в Советском Союзе в середине 20-х годов и их оценка советской критикой. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М.: Наука, 1980. С. 183–192; Водонос Е.И. Всеобщая международная выставка германских художников в Саратове (1924). Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х гг. Саратов: Издат-во Саратовского универ., 2003. С. 203–215; Водонос Е.И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва»: 1918–1932. Саратов: Бенефит, 2006.

²⁷² «По приезде в Москву мой первый путь вел на Красную площадь. Уже издали я увидел людей, пожелавших отдать долг умершему Ленину. Должен признаться, я был глубоко потрясен, когда затем в свою очередь стоял перед великим усопшим. Его лицо излучало столько мудрости и человечности, что только тут до конца постигались любовь, доверие и высокое уважение советских людей к Ленину». – Пышновская Э. Немецкие художники и молодая Советская Россия // *Творчество*. 1970. № 1. С. 12, 13.

²⁷³ Цит. по: Ключарев А. Первая зарубежная выставка в СССР // *Художник*. № 3. 1969. С. 39.

- ²⁷⁴ «Группа художников, вступающих своим творчеством в борьбу пролетариата против капитализма. Художники не хотят создавать новое искусство, но хотят агитировать. Путем вещественной стеновой картины, которая понимается каждым человеком, они пытаются воздействовать на зрителя. Они изображают жирного толстого буржуа, сифилитическую проститутку, бледные исхудалые силуэты рабочих-рабов, империалистическую войну во всем ее ужасе и отвратительности. Их картины не бьют на внешний эффект, не намереваются давать эстетическое наслаждение, а только отражают переживаемую действительность. Они срывают с общества маску и показывают всем чистую правду. Если многие картины ужасны, то это не вина художника, а вина изгнившего буржуазного порядка». – Нагель О. Объяснения к каталогу // 1-я всеобщая германская художественная выставка. М.; Л.: Межрабпом, 1924. С. 2.
- ²⁷⁵ «...Экспрессионист не хочет копировать только внешний вид предмета. В то время как раньше художник изображал оболочку, экспрессионист пытается передать душу предмета, и передать ее зрителю. Красками и измененными формами он пытается передать зрителю представление вещи». – Там же. С. 3.
- ²⁷⁶ «Эти художники не пишут своих картин ради каких-нибудь предметов. <...> Абстрактные художники пишут только чистыми красками, композициями плоскостей. <...> Как в музыке различные тона создают гармонические взаимоотношения, так экспрессионист творит краской и линией». – Там же. С. 3.
- ²⁷⁷ «Конструктивисты исходят из абстрактного экспрессионизма. <...> Они работают рука об руку с техникой и архитектурой. <...> Конструктивист организует плоскость. Он работает линейкой и циркулем. Вся молодая архитектура Германии стремится к целостности и целесообразности». – Там же. С. 4.
- ²⁷⁸ Были представлены «Берлинский сецессион» (7 человек), «Штурм» (5), «Берлинские независимые» (18), «Ноябрьская группа» (20), «Немецкий союз художников» (13), «Дрезденское товарищество художников» (14), Прусская академия художеств (6), «Дрезденский сецессион» (18), «Красная группа» (12), «Пролетарские художники» (1), Баухауз (9), Союз немецких архитекторов (2) и художники, не принадлежавшие к художественным объединениям (30).
- ²⁷⁹ См.: Зумпф Г. Выставки немецкого искусства в Советском Союзе в середине 20-х годов и их оценка советской критикой // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. М.: Наука, 1980. С. 183–192.
- ²⁸⁰ Луначарский А.В. Германская художественная выставка. Луначарский А.В. Указ. соч. Т. 1. С. 310.
- ²⁸¹ Там же. С. 311, 312.
- ²⁸² Там же. С. 313, 314.
- ²⁸³ Тугенхольд Я. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 105–111.
- ²⁸⁴ Там же. С. 109.
- ²⁸⁵ Веризм (от итальянского. vero – истинный, правдивый) – реалистическое и натуралистическое направление в итальянском искусстве конца XIX века, нашедшее главным образом проявление в области литературы и музыки. Здесь «веристами» автор назвал художников (О. Дикса, Г. Гросса), принадлежащих к направлению, вскоре развившемуся в Германии в «Новую вещественность».
- ²⁸⁶ Творчество Гросса будет неизменно привлекать внимание Тугенхольда. Так, о серии «С нами Бог» он писал в 1927 году: «Но все же старая Кете Кольвиц имеет и молодых соратников. Таков прежде всего Георг Гросс. Правда, он является диаметральной противоположностью ей. Если искусство первой движимо прежде всего силой сострадания, пламенем любви, то искусство второго – разящий бич сатиры. Георг Гросс – злейший из карикатуристов нашей эпохи. Его острый глаз беспощаден до цинизма – он видит все язвы современной буржуазии, ее домашнего быта, ее улицы, ее казармы. Его литографский штрих, чуждый всякой светотени, острый, как игла, легкий, как паутина, наивный, как очертание детского рисунка, и в то же время точный, как сечение хирургического ланцета, – сечет и клеймит с глубочайшей иронией. Лица персонажей Гросса выразительны до гротеска; это живые схемы всех человеческих пороков. Излюбленные мотивы Гросса – ужасающие контрасты между жалким существованием инвалидов мировой войны, людей-обрубков, и расцветающей за их счет праздной жизни паразитов-спекулянтов. Но не только буржуа и кокоток рисует Гросс. В центре его внимания, на прицеле его ненависти прежде всего милитаризм – фашистские генералы, реакционное офицерство, тюремщики и т. д. „Да здравствует Носке! Пролетариат обезоружен!“ – провозглашает, поднимая бокал, один из лейтенантов Гросса над трупами павших рабочих». Тугенхольд А.Я. Художественная культура Запада: Социальный жанр в искусстве Запада: II. Художники-современники // Тугенхольд А.Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. С. 126.
- ²⁸⁷ Тугенхольд Я. Выставка германского искусства в Москве // Печать и революция. 1924. № 6. С. 110–111.
- ²⁸⁸ Тарабукин Николай Михайлович (1889–1956) – искусствовед, философ. Закончил Демидовский лицей и Московский университет. В 1919–1920 гг. лектор Политуправления Московского округа, преподавал в Пролеткульте и Вхутемасе. В 1921–1924 гг. ученый секретарь Института художественной культуры. В 1924–1930 гг. сотрудник, член-корреспондент ГАХН. Преподавал во ВГИКе, ГИТИСе, МГУ, Художественно-промышленном институте, Театральной студии МХАТ, Литературном институте.
- ²⁸⁹ Тарабукин Н. По поводу выставки немецкого искусства // Печать и революция. № 6. С. 111–116.
- ²⁹⁰ Федоров-Давыдов Алексей Александрович (1900–1969) – искусствовед. Учился в Казанском университете в 1919–1923 гг. В 1929–1934 гг. заведующий Отделом нового русского искусства Третьяковской галереи. Преподавал в МГУ (с 1948 г. заведующий кафедрой русского и советского искусства), Текстильном институте, ВГИКе. В 1948–1956 гг. заведующий кафедрой в Академии общественных наук при ЦК КПСС.

- ²⁹¹ Федоров-Давыдов А. О некоторых характерных чертах немецкой выставки // Печать и революция. № 6. С. 116–123.
- ²⁹² Там же. С. 123.
- ²⁹³ Известия саратовского Совета. 1925. № 2. 3 января. С. 3.
- ²⁹⁴ Бёкштигель, Петер Август (1889–1951) – живописец, график, скульптор. В 1907–1913 гг. учился в Художественно-промышленной школе в Билефельде. В 1913 г. поступил в дрезденскую Академию художеств, ученик О. Гусмана. В 1915–1919 гг. – солдат на Восточном фронте. Близок с К. Феликсмюллером и Б. Кречмаром. Один из основателей «Дрезденского сецессиона – Группы 1919». В 1921 г. получил Римскую премию дрезденской Академии. В 1924–1925 гг. участник Первой всеобщей германской выставки в СССР. В 1928 г. – Дюрерровский приз города Нюрнберга. В 1933 г. ему запрещена работа по специальности. Фашистами из музеев изъято и уничтожено более ста его работ. Мастерская и все имевшиеся работы уничтожены при бомбардировке Дрездена. После войны жил в Арроде (Саксония).
- ²⁹⁵ Федоров-Давыдов А. Указ. соч. С. 122.
- ²⁹⁶ Среди привезенных в Россию произведений были картины и графические листы с названиями: «Развлечения буржуазии», «Увеселения буржуазии», «Буржуазный дом терпимости», «Типы буржуазного общества», «Буржуазная оргия», «Буржуазные удовольствия», «Современный капиталист», «Горжество капитализма», «Проститутка», «Проститутка перед зеркалом», «Пролетарская проститутка», «Кокотка», «Женщина перед зеркалом», «Размычка города и деревни», «Пролетарская женщина, рождающая мертвых детей», «Отчаяние бедных», «Пролетарские дети у фабрики», «Мой брат животному подобен» и т. д.
- ²⁹⁷ Митурич П.В. Письмо В.В. Хлебниковой. 19 октября 1924 г. Митурич П.В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. М.: РА, 1997. С. 131.
- ²⁹⁸ Поэт Годунов-Чердынцев, герой романа, знакомится с преуспевающим в Берлине художником «новонатуралистической школы», русским эмигрантом Романовым, прославившимся портретом «графини д'Икс: абсолютно голая графиня, с отпечатками корсета на животе, стояла, держа на руках себя же самое, уменьшенную вдвое», картиной «Осень» – «...сваленная в канаву среди великолепных кленовых листьев черная портняжная болванка с порванным боком» и работой «„Четверо горожан, ловящих канарейку“, все четверо в черном, плечистые, в котелках (но один почему-то босиком), расставленные в каких-то восторженно-осторожных позах под необыкновенно солнечной зеленью прямоугольно остриженной липы, в которой скрывалась птица». – Набоков В.В. Дар. СПб.: Азбука, 2000. С. 107,108.
- ²⁹⁹ Добужинский М.В. Указ. соч. С. 191.
- ³⁰⁰ Знакомство с современным французским искусством основывалось в первую очередь на уникальных московских собраниях Щукина и Морозова: «Благодаря необыкновенно точному вкусу Щукина лучшие полотна Матисса и Пикассо сразу после их завершения покидают мастерские этих художников. Лишь один раз французской публике удается посмотреть их в салонах, тогда как московские любители могут вдоволь посещать экспозиции, которые еженедельно, в определенный день, открыты для всеобщего обозрения. Вот что помогает нам понять, почему в России так невероятно быстро прижились фовизм и кубизм, которые столь сильно стимулировали появление там „новаторского начала“. <...> „Золотое руно“ и „Бубновый валет“, с точки зрения популяризации французского искусства в России, сыграли такую же важную роль, что и коллекции Щукина и Морозова». – Мартен Ж.-Ю., Наггар К. Художественные связи Париж – Москва // Москва – Париж. 1900–1930: каталог выставки в 2 т. М.: Советский художник, 1981. Т. 1. С. 54, 55.
- ³⁰¹ А.Я. Тугенхольд, возможно, самый пронизательный московский художественный критик 1920-х гг., писал о наиболее привлекавшем его внимание явлении в современной русской живописи – «Бубновом валете», мастера которого показали свои новые работы на «Выставке картин» в 1923 г. в Москве: «...Ядро „Бубнового валета“ упорно пребывало на одной и той же платформе – в школе профессионального обучения живописному мастерству у французов, лишь восходя из одного класса в другой и меняя лишь – учителей. Здесь был период увлечения Ван Гогом (ранние работы Кончаловского и Фалька...), Гогеном (примитивизм Гончаровой, Бурлюков и отчасти Машкова и Кончаловского) и наконец – Сезанном (все вместе) и Дереном». – Тугенхольд А.Я. «Выставка картин»: Заметки о современной живописи. Тугенхольд А.Я. Указ. соч. С. 189, 190.
- ³⁰² Лапшин Н. Новая живопись в Германии (от нашего корреспондента) // Жизнь искусства. 1924. № 13. 25 марта. С. 8. Свой репортаж об Академической выставке в Берлине корреспондент ведет, не упоминая ни одного имени немецкого художника. Для него, видимо, как аксиома существует всего одна безусловно известная читателям точка отсчета, позиция для сравнения – французская живопись, Пикассо.
- ³⁰³ Голлербах Э. Пабло Пикассо (По поводу новой книги о нем): «Сравнивая с этими образцами произведения наших новаторов, видишь, как последние подражательны, жалки и убоги. То, что у Пикассо мучительно-искренно и сладостно-безобразно, то у его подражателей просто неумно, бессодержательно и бездарно» // Жизнь искусства. 1921. № 808. 13 сентября. С. 2.
- ³⁰⁴ Анненков Ю. Указ. соч. Т. 2. С. 249.
- ³⁰⁵ Кравченко Ксения Степановна (1896–1980) – художественный критик, поэтесса. Окончила романно-германское отделение Саратовского университета и училась на факультете истории искусств и археологии в Московском университете, где преподавал профессор А.А. Сидоров. В 1915 г. вышла замуж за художника-графика А.И. Кравченко.

- ³⁰⁶ Кравченко К. Современная немецкая гравюра и литография на выставке германского искусства в Москве // Гравюра и книга. 1925. № 1–2 (4–5). С. 21.
- ³⁰⁷ Там же. С. 23.
- ³⁰⁸ Там же.
- ³⁰⁹ Там же. С. 26.
- ³¹⁰ Там же. С. 27.
- ³¹¹ Декретом ВЦИК от 19 декабря 1924 г. Трудовая коммуна немцев Поволжья была преобразована в Автономную Советскую Социалистическую Республику немцев Поволжья. Республика была выделена из территорий с компактным проживанием немецких колонистов в Саратовской и Царицынской губерниях и граничила с Казахстаном. Столицей был объявлен уездный город Покровск (в 1931 г. переименован в Энгельс), но первоначально вся администрация находилась в Саратове. Население составляло около шестисот тысяч человек. Республика ликвидирована в августе 1941 г.
- ³¹² Водонос Е.И. Всеобщая международная выставка германских художников в Саратове (1924). Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х гг. Саратов: Изд-во Саратовского унив., 2003. С. 203.
- ³¹³ Рысин. На выставке германских художников // Известия саратовского Совета. 1925. № 2. 3 января. С. 3. Немецким художникам удалось шокировать не только советских провинциальных критиков и зрителей. Удивительно похожими словами характеризовал искусство экспрессионистов Адольф Гитлер, выступая в 1936 г. на открытии Дома немецкого искусства в Мюнхене: «Что же они производят? Бесформенных убудков, идиотов, женщин, способных внушать лишь ужас, мужчин, в которых больше звериного, чем человеческого, и детей, которые, будь они обречены и дальше жить в таком виде, следовало бы счесть карой Божьей!» – Цит. по: Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: в преддверии запредельного. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 26, 27.
- ³¹⁴ «Вчера на выставку германских художников прибыли 14 новых картин художницы коммунистки Кэти Кольвиц» // Известия саратовского Совета. 1925. № 5. 7 января. С. 3. – Надо полагать, в заметке имеются в виду гравюры художницы-социалистки.
- ³¹⁵ Нагель О. «Красная группа» германских художников // Известия саратовского Совета. 1925. № 11. 13 января. С. 5.
- ³¹⁶ Известия саратовского Совета. 1925. № 25. 28 января. С. 3–5.
- ³¹⁷ Рысин. Выставка германских художников (информационно-критический обзор) // Известия саратовского Совета. 1925. № 33. 10 февраля. С. 2.
- ³¹⁸ В одном номере саратовских «Известий» приведены разные цифры посещаемости выставки – 8000 и 6614, но поскольку данные в статье Рысина полностью детализированы («Выставку посетило 6614 человек (членов профсоюза – 4399 (40 экскурсий), студентов – 617 (18 экскурсий), учащихся – 909 (22 экскурсии)»), приведенная им цифра вызывает больше доверия. Из 6614 посетителей, организованных, то есть направленных различными учреждениями, было 5925 человек. Причем, вероятно, красноармейцы здесь попали в число членов профсоюза. Таким образом, самостоятельно выставку посетили примерно 10 процентов от общего числа зрителей.
- ³¹⁹ В упоминавшийся выше статье Е.И. Водоноса приводится фрагмент из воспоминаний саратовского художника М.И. Полякова: «Для затравки была О.Нагелем устроена пресс-конференция для студентов худтехникума, которые должны были водить экскурсии по выставке и давать объяснения... Нагель был недоволен, когда слушавшие его студенты на указываемые им картины говорили: „Швах“, тогда как он комментировал сии картины как „Гут“, и удалился, говоря, что к картинам, привезенным им, в Москве относились более благосклонно. / В верхнем зале были вещи (живопись, скульптура и рисунки) абстрактные, и рассказывать о них было легко и свободно, импровизация полная. Внизу же были вещи сюжетные, но выполненные, как позволяла совесть и чувство меры художника, и здесь бывали забавные инциденты, вопросы, на которые не всегда приходилось отвечать убедительно. Все зависело от находчивости и красноречия руководителя экскурсии. / Помнится, была экскурсия студентов консерватории, девушки и молодые люди, водил экскурсовод Г. Мельников. На одной картине „Мой брат животному подобен“ изображено было: шахтеры, впряженные в упряжку вместо лошади, везущие уголь. Мельников пояснил: труд тяжел, вместо лошадей люди – и, ну, соответственно, лица у них от тяжелого труда зеленые. Экскурсанты проглотили сие молча. / Была еще картина, названия точно не помню, изображено было: толстые пьяные буржуа с дамами на коленях, с соответствующим натюрмортом. Лица у буржуа были зеленые. Послышался робкий вопрос одной девушки: „Товарищ художник, вот вы говорите, что у рабочих лица зеленые потому, что у них работа тяжелая, а здесь вот кутят, пьют, а лица у них тоже зеленые...“ И вышло Tableau. Но Егор Мельников вышел из положения. Сурово посмотрев на девушку, он ответил: „Хотел бы я посмотреть на ваше лицо после беспробудного пьянства...“. Подобные случаи бывали. Не сказал бы, что выставка пользовалась успехом». – Водонос Е.И. Всеобщая международная выставка германских художников в Саратове (1924). Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х гг. Саратов: Изд-во Саратовского унив., 2003. С. 212.
- ³²⁰ Ганжинский Л. Выставка германских художников – зеркало современной Германии (К диспуту 22 февраля 1925 г.) // Известия саратовского Совета. 1925. № 33. 10 февраля. С. 1.
- ³²¹ М. Б. [Марко Брун] Диспут о выставке германских художников. Там же. 1925. № 59. 3 марта. С. 3.
- ³²² Сделанные 1 мая 1925 г. в Ленинграде рисунки О. Нагеля опубликованы в статье: Пышновская Э. Немецкие художники и молодая Советская Россия // Творчество. 1970. № 1. С. 12, 13.

- ³²³ Из дневника Н.Н. Пунина: «7 марта [1925 г.]. Москва осела в быт. О политике не говорят, газет я не видел все 6 дней, какие я там был, – и правительстве не чувствуется, как будто его нет. Это последнее характерно и счастливо отличает Москву от Петербурга. Местные московские власти придавлены, как бы сплющены союзными властями и никакого, в сущности, влияния не имеют, всесоюзные же власти все же в достаточной мере „культурны“, чтобы казаться приемлемыми. В органах управления, с которыми приходится в Москве иметь дело, сидят наполовину „свой“, то есть „примазавшаяся интеллигенция“, – и это спасает. Настоящей работы нет, но работают в меру лояльности. Говорить о процветании искусств, конечно, не приходится, но искусство не задавлено, профессиональные его качества на учете». – Пунин Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2000. С. 236, 237.
- ³²⁴ БК. Германские художники // Ленинградская правда. 1925. № 100. 6 мая. С. 7.
- ³²⁵ Ленинградская правда. № 106. 13 мая. С. 7.
- ³²⁶ Диспут о германской выставке // Там же. № 113. 21 мая. С. 5.
- ³²⁷ Там же.
- ³²⁸ ГБ. Распятие на клепальном прессе (Выставка германских художников) // Смена. 1925. № 112. 20 мая. С. 4.
- ³²⁹ Йоффе Иеремия Исаевич (1891–1947) – художественный критик, теоретик искусства. В 1922 г. закончил Педагогический институт в Петрограде. Преподавал в Педагогическом институте, затем в ЛГУ, где в 1942 г. возглавил кафедру истории искусств. Работал в области социологии искусства. Развивал мультидисциплинарный метод изучения истории искусства.
- ³³⁰ Йоффе. Кризис современного искусства (Лекция в Университете) // Жизнь искусства. 1925. № 21. 26 мая. С. 20.
- ³³¹ Стрельников Николай Михайлович (Мезенкамф, 1888–1939) – композитор, музыкальный критик. Первые уроки музыкального искусства получил у С.В. Рахманинова и Ц.А. Кюи. В 1909 г. закончил Училище правоведения, позже работал юристом, преподавал в царской семье. В 1911 году поступил в Петербургскую консерваторию по классу композиции А.К. Лядова. Начал работу в газетах и журналах. С 1918 г. заведующий информационно-правовым отделом Наркомпроса. В 1918–1928 гг. руководитель музыкального отдела газеты «Жизнь искусства». В 1919 г. работник Политотдела Красной Армии. С 1922 года работал заведующим музыкальной частью и дирижёром в Ленинградском ТЮЗе. Автор оперетт «Чёрный амулет» (1927), «Холопка» (1928), «Луна-парк» (1929), «Сердце поэта» (1934), «Президенты и бананы» (1939) и др.
- ³³² Стрельников Н. Об одном в своем роде единственном юбилее (О квартете им. А.К. Глазунова) // Там же. С. 8.
- ³³³ Исаков Сергей Константинович (1875–1953) – искусствовед, художественный критик. В 1918–1922 гг. руководил Музейным подотделом Петроградского отдела музеев и охраны памятников искусства и старины. В 1922–1929 гг. работал в Музее революции. Сотрудник «Жизни искусства» и «Красной газеты». С 1929 г. преподавал в ЛГУ, зам. директора и зав. Художественного отдела ГРМ. В 1930-х гг. – директор Музея Академии художеств.
- ³³⁴ Исаков С. Эй, ИЗО, чеши мне пятки! (Ответ на статью Стрельникова из № 21) // Жизнь искусства. 1925. № 24. 16 июня. С. 13.
- ³³⁵ Г-г В. Выставка картин германских художников // Ленинград. 1925. № 22. 20 июня. С. 12, 13.
- ³³⁶ Нагель В. Рядом с Отто Нагелем: Воспоминания. М.: Советская Россия, 1984. С. 22, 23.
- ³³⁷ Германская художественная выставка // Ленинградская правда. 1925. № 121. 30 мая. С. 3.
- ³³⁸ Из дневников А.Н. Бенуа: «Четверг, 4/17 января [1918 г.]. ...После обеда, наконец, появился у нас „товарищ“ художник Штернберг – новое, пожаловавшее из Парижа доверенное лицо Луначарского – „начальственные функции“ которого, однако, пока вовсе не выяснены. Несмотря [на] очень общипанный вид, он держится довольно начальственно, почти величественно. Его живописная специальность – „реалистический натюрморт“. В парижском Салоне он выставил какие-то „Селедки“. С виду маленький, серый, очень типичный еврей. Говорит с сильным жаргонным акцентом и охотно съезжает на французский, тоже сильно жаргонистого привкуса... Он оставался недолго, не более десяти минут, он и приехал только для того, чтобы извиниться, – его-де „внизу ждут“. Мне показалось, что его, скорее, смутило довольно многочисленное общество, которое он застал у нас: Стип, Эрнст, Б. Попов, Бушен и все наши. На меня он произвел скорее жалкое впечатление, на остальных – определенно противное. В нем есть что-то от диккенсовского Урии Гипа». – Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 388; «Воскресенье, 7/20 декабря [1918 г.]. <...> К чаю пожаловал (приехавший на царских лошадях) Давид Петрович Штернберг. На сей раз просидел с ним полвечера, вдвоем, в студенном кабинете, при свете одной свечки... Штернберг рассказывал про художественную жизнь Парижа. К кубистическим художникам и к футуристам (особенно к Пикассо, которому он „не верит“) он относится со сдержанностью и как будто, скорее, исповедует „учение искренности“ à la Rousseau le Douanier. Брига он брезгливо называет „адвокатом“ и считает нужным все сделать, чтобы его обезвредить и „отобрать у него молодежь“. Попал он в комиссары (но какого комиссарства он сам в точности не знает) „случайно“, встретившись с Луначарским, с которым был знаком в Париже, в понимании искусства которого он очень сомневается по личному опыту, но которого он любит и считает добрым и мягким человеком. В Москве ему в ноябре „удалось спасти“ Петровский дворец и Останкино, и тогда же он пришел, последовав приглашению Луначарского, к нему, „всеми оставленному“, на помощь». – Там же. С. 398, 399.
- ³³⁹ Крусанов А.В. Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 42.
- ³⁴⁰ Упразднение Музея Академии художеств // Жизнь искусства. 1918. № 21. 23 ноября. С. 2.

³⁴¹ Описание проходившего в те же дни агитационного митинга в Гагаринском художественном училище, подобного проведенному в Академии, имеется в дневниках А.Н. Бенуа: «Воскресенье, 26 ноября / 9 декабря [1917 г.]. Леля и вызванный на подмогу Бик Попов (он заведует Гагаринской школой) рассказали мне в подробностях о сенсационном посещении школы Бриком. Он анонсировал себя три-четыре дня назад, но пожаловал только сегодня около двух. Сначала, под шум сдвигаемых для аудитории стульев, он рассказал о погребе Зимнего дворца и о деятельности Луначарского вообще, а затем разразился чем-то вроде доноса по моему адресу – Бенуа-де собирается устроить выставку, где будут плакаты с кузнецами... „тогда как пролетариату нужно свободное искусство“ (точно оно не нужно всем). Когда все успокоились, то Брик, изощряясь в лести молодежи, произнес им типичную агитационную речь, полную известных клише. Мол, долой всякое насилие, нужно самим организовываться, нужно творить свою жизнь. Довольно академий, довольно дипломов! При этом он приглашал „художественный пролетариат“ (в данном случае аудитория состояла почти исключительно из барышень из богатых семейств; иные из них приезжают на собственных лошадях!) к тому, чтобы он, пролетариат, взял в свои руки дело своего собственного развития. В заключение он пригласил всех сплотиться и захватить „отлично оборудованную“ школу [Общества] поощрения. ...Леля и другие барышни пробовали возражать, что никто из профессоров в такую школу не пойдет и они-де останутся без учителей, но Брик с очаровательной улыбкой репостировал, что они говорят так только потому, что держатся старых предрассудков, будто искусство есть нечто особенное, недоступное для всех, требующее большого труда для усвоения, – на самом же деле надо творить искусство так, как птица поет, оно должно быть достоянием всех, всех и т. д. и т. д. – успех он имел громадный. Пролетарки с собственными лошадьми, очарованные юным и довольно смазливим оратором, „вибрировали“, каждая шуточка вызывала взрывы смеха, на раскрасневшихся лицах сказывалось предвкушение того удовольствия, которое девицы получают, участвуя в этом подобии „взятия Бастилии“. <...> Пикантно еще то, что все эти ученицы школы княгини Гагариной и четыре ученика были до сих пор „кадетами“, и даже с уклоном в черносотенство...». – Бенуа А.Н. Указ. соч. С. 283, 284.

³⁴² Проходившие 16 сентября 1918 г. «выборы профессоров» ПГСХУМ, когда учащимся предоставлялось самостоятельно записаться в мастерскую к одному из профессоров-претендентов, принесли скандальные для руководства результаты. К А.А. Андрееву, Н.И. Альтману и В.П. Белкину не записался никто, к В.Е. Татлину – два человека, Л.В. Шервуду – три, Н.А. Бруни – четыре, Р.Р. Баху – шесть, А.Т. Матвееву – семь. Для сравнения: в мастерскую К.С. Петрова-Водкина записалось сорок учащихся, В.И. Шухаева – пятьдесят два, Д.Н. Кардовского – восемьдесят два. Через несколько дней, изменив инструкцию по выборам, добавили профессоров «по назначению»: А.А. Андреева, Н.И. Альтмана, В.Е. Татлина, Л.В. Шервуда и др. На проходившем в те же дни митинге в Конференц-зале Академии «на упрек, что среди руководителей новых государственных художественных мастерских нет многих популярных имен, Н.Н. Пунин указал, что в этом менее всего виноваты коммунисты. Мы звали всех, но на это мы, деятели искусства, получили тот же саботаж, что и в политике. Вся ответственность падает поэтому не на нас, а на тех, которые отказываются помогать нам строить новую свободную художественную жизнь». Затем последовала новая группа назначенцев – И.А. Пуни, В.Д. Баранов-Россине, А.Е. Карев, К.С. Малевич – «поскольку должны быть представлены все течения в современном искусстве». К. С. Малевич, работавший в те годы преимущественно в Москве, поручил руководство мастерской «Пространственного реализма» М.В. Матюшину, который был избран за отсутствием главы мастерской профессором в апреле 1918 г. В 1920 г. под его руководством создавали картины по методу «расширенного смотрения», ощущая себя в центре изображаемого мира, пять учеников: М. Эндер, Б. Эндер, Г. Эндер, К. Эндер и Н. Гринберг (Крусанов А.В. Указ. соч. С. 89–92). Художник В.И. Малагис, вспоминая об Академии тех лет, писал, что там были «мастерские без руководителей и, наоборот, мастерские с руководителями, но без учеников». – Цит. по: Герман М. Александр Русаков. М.: Советский художник, 1989. С. 21.

³⁴³ Свидетель этих событий в Академии Э. Голлербах писал в 1939 г.: «...после 1917 г. Пунин надел кавалерийскую шинель и шпоры, упразднил искусство, и футуристы устроили в упраздненной Академии настоящую бордель. Осмеркин говорил по этому поводу: „У французской революции был Давид, у нас, к сожалению, только Давидка“ (то есть Давид Штеренберг)». – Голлербах Э. Академические искусства // Голлербах Э. Встречи и впечатления. СПб.: Инапресс, 1998. С. 268.

³⁴⁴ Там же. С. 91.

³⁴⁵ О Музее Академии художеств // Жизнь искусства. 1919. № 261. 7 октября. С. 3.

³⁴⁶ Так, в Отделение рисунков Эрмитажа в 1924 г. было передано 2000 рисунков из хранившегося в Музее Академии «собрании Бецкого», а позже поступили «Вакх, Венера и Церера» Хендрика Голциуса, гигантский картон Джулио Романо «Триумф Сципиона Африканского» и др.

³⁴⁷ Мастерские в своем первоначальном виде, с комиссаром и Советом ученических старост во главе, просуществовали до конца 1920 года, когда был возрожден Совет мастерских, включавший в себя не только учащихся, но и профессоров, а институт комиссаров отменен. Многие из «левых» профессоров отказывались от должностей, а на проведенных в мае 1921 г. перевыборах Н. И.Альтман, Н.А. Бруни и В.Е. Татлин, продемонстрировавший в ноябре 1920 г. модель «Памятника III Интернационалу», были забаллотированы. 18 апреля 1921 г. Совет мастерских постановил переименовать ПГСХУМ вновь в Академию художеств.

³⁴⁸ Эссен Эдуард Эдуардович (1879–1931) – советский партийный и административный деятель. Член РСДРП с 1898 г. В 1925–1929 гг. ректор Академии художеств. Вновь ввел традиционные программы обучения, уволил ряд преподавателей-экспериментаторов, возродил расформированный музей: «Эссен точно с неба свалился. Он в течение

двадцати лет был весь поглощен революционной работой, был вне искусства. Мимо него прошли все переживания в искусстве. Он потребовал для постановок в классах давать гипсовые модели, торсы, бюсты. Среди части профессуры и части студентов всех факультетов пошел ропот, недовольство „зарвавшимся“ директором, который начал вытеснять „левых“ профессоров, круто тянул Академию „направо“». – Рылов А. Воспоминания. Л.: Художник РСФСР, 1960. С. 184; «Эссен безуспешно пытался возродить Академию, действуя, к сожалению, в духе Скалозуба и выводя „левых“ клопиной эссенцией». – Голлербах Э. Указ. соч. С. 268.

³⁴⁹ Письмо ректора Э.Э. Эссена директору Государственного Эрмитажа. 16 марта 1926 г. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 526. Переписка с музеями и учреждениями о передаче экспонатов в Музей Академии Художеств. 04.03.1926 – 24.05.1927.

³⁵⁰ Доброклонский Михаил Васильевич (1886–1964) – историк искусства, крупнейший знаток западноевропейского рисунка. В 1909 г. закончил Училище правоведения. В 1909–1918 гг. служил в Государственной канцелярии при Государственном совете, а в 1918–1919 гг. – в Комиссариате финансов. До революции совершил несколько поездок за границу. В 1919–1930 гг. помощник и старший помощник хранителя Отделения рисунков Эрмитажа. В 1930–1948 гг. заведующий Отделом графики. В годы блокады – главный хранитель и исполняющий обязанности директора Эрмитажа. В 1920-е гг. преподавал в ГИИИ, сотрудник Музея АХ. Преподаватель и профессор Академии художеств и ЛГУ.

³⁵¹ Являясь историком старого искусства, Михаил Васильевич в то же время всегда проявлял живейший интерес к современному искусству, пристально следил за развитием современной графики. Еще в свои молодые годы Михаил Васильевич принимал деятельное участие в издании сборников „Гравюра на дереве“, для которых он написал несколько статей. Его внимание привлекало творчество мастеров старшего поколения – А.П. Остроумовой-Лебедевой – и работы молодых художников, как например, безвременно скончавшегося ленинградского гравера Бриммера. В последние годы он писал о работах Д. И. Митрохина, с которым его связывала долговременная дружба, Г.С. Верейского, В.П. Белкина, В.В. Пакулина, М.П. Бобышева, значительный интерес вызывало у него и творчество П.А. Шиллинговского и К.И. Рудакова». – Левинсон-Лессинг В.Ф. Михаил Васильевич Доброклонский. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1956. С. 13.

³⁵² Сборники «Гравюра на дереве», издававшиеся Комитетом популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, выходили ежегодно с 1927 по 1930 г. Участниками издания были помимо М.В. Доброклонского Е.Г. Лисенков, В.В. Воинов, Ф.Ф. Нотгафт, П. Эттингер. Художественное оформление создавалось Н.Л. Бриммером. Издание отличалось высочайшим уровнем полиграфии.

³⁵³ Письмо ректора Э.Э. Эссена в Государственный Эрмитаж. 16 апреля 1926 г. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 526. «Переписка с музеями и учреждениями о передаче экспонатов в Музей Академии Художеств. 04.03.1926 – 24.05.1927».

³⁵⁴ Передача из Эрмитажа гравюр. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1384, 1926; Журнал Совета Эрмитажа. Передача из Эрмитажа гравюр и рисунков в Музей Академии художеств. Передача из Эрмитажа рам и стекол // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 741 (№ 26) 1927; Передача из Эрмитажа гравюр на выставку в Музей Академии художеств // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 769 (№ 6) 1927.

³⁵⁵ Письмо ректора Э.Э. Эссена в Госиздат. 16 апреля 1926 г. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 526. Переписка с музеями и учреждениями о передаче экспонатов в Музей Академии Художеств. 04.03.1926 – 24.05.1927.

³⁵⁶ В данном списке жирным шрифтом выделены работы, находящиеся сейчас в Эрмитаже, курсивом и жирным шрифтом – в Научно-исследовательском музее Российской Академии художеств, остальные – в Библиотеке Академии художеств. Звездочкой помечены дублиеты гравюр, так же происходящих из собрания Брасса, но поступивших в Эрмитаж из ленинградских частных коллекций.

³⁵⁷ Список № 64 литографий, офортов, и т.д., поступивших в Музей Академии художеств из ГОСИЗДАТА летом 1926 г. // Архив Российской Академии художеств. Фонд 7, оп. 1, дело 539. О передаче экспонатов в Музей Академии Художеств.

³⁵⁸ «В Эрмитаже открыты два новых отдела: Античный (О.Ф. Вальдгауер) и Отделение гравюр (С.П. Яремич). <...> В экспозиции Отделения гравюр выставлены свыше 1000 гравюр. Все гравюры будут находиться на своих местах 6–7 месяцев, после чего будут заменены другими. Посетителям на выставке будут даваться объяснения сотрудниками С.П. Яремичем, В.В. Воиновым, Б.К. Веселовским и Е.Г. Лисенковым». – Жизнь искусства. 1919. № 147. 20 мая. С. 3; см. также: Кондаков С. О выставке гравюр в Эрмитаже». Там же. № 153. 6 июня. С. 3; ЕЛ [Лисенков]. О выставке гравюр в Эрмитаже. Там же. № 295. 18 ноября. С. 4.

³⁵⁹ Характерно, что в сборниках «Гравюра на дереве», активным участником которых был М.В. Доброклонский, в разделе зарубежной хроники нет ни единого упоминания о художественных событиях в Германии.

³⁶⁰ Каталог выставки революционного искусства Запада. М.: Гос. академия художественных наук, 1926.

³⁶¹ Протокол № 11 от 19 мая 1927 г. Из отчета о командировке в Германию Вальдгауера. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 525. Протоколы заседаний Совета музея.

Вероятно, в отчете речь шла о Дунгерте Максе (1896–1945) – живописце и графике. С 1910 г. учился в Художественно-ремесленной школе в Магдебурге. В 1919 г. один из основателей художественной группы экспрессионистического направления «Шар» в Магдебурге. С 1921 г. работал в Берлине, член «Ноябрьской группы». В 1925–1928 гг. поездки в Италию, Францию, Швейцарию. В 1930 г. организовал в Магдебурге художественную школу. Преследовался при нацистах как «дегенеративный художник», его работы изымались из музейных собраний. В 1944 г. был призван на военную службу. Погиб в Берлине в мае 1945 г.

- ³⁶² Протокол № 12 от 24 октября 1927 г. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 525. Протоколы заседаний Совета музея.
- ³⁶³ Германский плакат: Выставка из коллекции Музея Академии Художеств / вступ. ст. Э. Ф. Голлербаха. Л., 1928.
- ³⁶⁴ Объяснительная записка Ф. А. Маслова на предъявленные ему обвинения в руководстве институтом и ущербе, нанесенном музею. // Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 1020.
- ³⁶⁵ Маслов «стал по-настоящему громить это эссенское детище. Для этого он устраивал студенческие „субботники“, на которых гипсовая скульптура, ценные слепки, с такой любовью и трудом перевезенные и реставрированные, были свалены в подвал, большей частью разбиты вдребезги. Уничтожены давно хранившиеся формы классических скульптур, для того чтобы не было больше возможности отлить классические образцы. <...> В несколько „субботников“ с музеем было покончено». – Рылов А. Указ. соч. С. 185.
- ³⁶⁶ «Передано из Музея Академии художеств: в Государственный Эрмитаж – 7292; / в Государственный Русский музей – 4309; / в Библиотеку Академии художеств – 3264; / в Госфонд – 747; / в провинциальные музеи – 885. / Всего: – 16 497 предметов» // Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 1020.
- ³⁶⁷ О ликвидации Музея Академии Художеств. Въезд Гипрогора на площадь, занимаемую вещами из Эрмитажа. Об угрозе уничтожения вещей // Архив Государственного Эрмитажа. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1193 (№ 44) 1931; Передача в Эрмитаж гравюр // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1191, 1192; Передача в Эрмитаж рисунков // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1193 (№ 1, ч. III); Передача в Эрмитаж разных предметов в опечатанных ящиках // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1193 (№ 1, ч. III); По вопросу о ликвидации Музея Академии Художеств // Там же. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1287 (№ 111) 1931; Передача в Эрмитаж слепков (Справка О.Ф. Вальдгауера о повреждениях) // Там же. Ф. I. Оп. V. 1932 (№ 79, ч. III).
- ³⁶⁸ Зивельчинская Л.Я. Экспрессионизм. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931. С. 11.
- ³⁶⁹ Весь Ленинград: Адресная книга 1935 г. Л.: Орг. Отд. Ленгубисполкома, 1935. С. 289.
- ³⁷⁰ Дединкин М.О. ГМНЗИ и пути «новых мастеров» в Эрмитаж. // Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина: каталог выставки; Гос. Эрмитаж. СПб, Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. С. 142–177.
- ³⁷¹ Асаевич К. Выставка бельгийского искусства XIX–XX веков и голландского искусства XIX века // СГЭ. [Вып.] 9. Л., 1956. С. 6, 7.
- ³⁷² Ненарокова Е., Карякина Т., Гривнина А. Временные выставки гравюр. Там же. С. 8–10.
- ³⁷³ Предыдущая выставка нового французского искусства из Эрмитажа проходила в 1947 г. в Ереване: Государственный Эрмитаж: Выставка французской художественной литографии конца XIX – начала XX веков: каталог выставки в Гос. музее изобразительных искусств Армении / вступ. ст. Е.Г. Лисенкова; кат. сост. Е.Н. Ненароковой. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1947.
- ³⁷⁴ Произведения французского искусства XV–XX веков в музеях СССР: каталог. М., 1955; Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР: каталог. М., Советский художник, 1956; Барская А.Г., Березина В.Н., Герц В.К., Изергина А.Н., Немилова И.С. Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР: путеводитель. М.: Советский художник, 1956; Березина В., Немилова И. Выставка «Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР» // СГЭ. [Вып.] 11. Л., 1957. С. 19–21.
- ³⁷⁵ Гуковский М.А. Временные выставки художественных произведений из стран Западной Европы в 1956 году // СГЭ. [Вып.] 13. Л., 1958. С. 11–14.
- ³⁷⁶ Французская живопись XIX века: Выставка из Лувра и других французских собраний: каталог. М.: Госиздат изобразительного искусства, 1956.
- ³⁷⁷ Поль Сезанн: Выставка к 50-летию со дня смерти / сост. А.Г. Барская. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1956.
- ³⁷⁸ Барская А.Г. Поль Сезанн. Выставка к 50-летию со дня смерти // СГЭ. [Вып.] 13. Л., 1958. С. 16–18. Темы докладов: М.В. Алпатов «Творчество Сезанна», А.Н. Изергина «Собрание картин Сезанна в музеях СССР», А.Г. Барская «Пейзаж „Гора св. Виктории“ в творчестве Сезанна».
- ³⁷⁹ Выставка проходила без каталога.
- ³⁸⁰ Гуковский М.А. Указ. соч. С. 14.
- ³⁸¹ Бельгийское искусство конца XIX–XX веков от Менье до Пермеке : каталог / текст Ж. Ван Лерберга // М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1956; Бельгийское искусство конца XIX–XX веков от Менье до Пермеке : Выставка произведений из музеев и частных собраний Бельгии / авт. текста Т.А. Седова, В.В. Турова. М.: Искусство, 1956.
- ³⁸² Выставка Пикассо была показана в тех же залах, где ранее демонстрировалась живопись Сезанна.
- ³⁸³ Гуковский М.А. Указ. соч. С. 14.
- ³⁸⁴ СГЭ. [Вып.] 7. Л., 1955. С. 41.
- ³⁸⁵ СГЭ. [Вып.] 13. Л., 1958. С. 71.
- ³⁸⁶ СГЭ. [Вып.] 15. Л., 1959. С. 62.
- ³⁸⁷ Временные выставки // СГЭ. [Вып.] 14. Л., 1959. С. 9.
- ³⁸⁸ Выставка современных швейцарских графиков. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1957.
- ³⁸⁹ Выставка современной мексиканской гравюры: каталог. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1958.
- ³⁹⁰ Выставка современной графики Аргентины: каталог. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1958.
- ³⁹¹ Григорьева И. Выставка произведений Рокуэлла Кента // СГЭ. - [Вып.] 16. – Л., 1959. С. 8, 9; Рокуэлл Кент: Выставка произведений: живопись, графика, книги: каталог. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.
- ³⁹² Изобразительное искусство Венгрии после освобождения: 1945–1958. М.: Изобразительное искусство, 1958.

- ³⁹³ Альбер Марке (1875–1947): Выставка произведений: Картины, акварели, рисунки, гравюры, книжные иллюстрации: Из собрания Марсель Марке во Франции из музеев СССР. М.; Л.: ГМИИП, 1958.
- ³⁹⁴ Левинсон-Лессинг В.Ф. Выставка произведений искусства из музеев Германской Демократической республики // СГЭ. – [Вып.] 17. - Л., 1960. С. 3–8.
- ³⁹⁵ Немецкая графика: 1880–1957: каталог. М.: Советский художник, 1958.
- ³⁹⁶ Pommeranz-Liedtke G. Der graphische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart: ein Beitr. zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 – bis 1955. Berlin: Deutsche Akademie der Künste, 1956.
- ³⁹⁷ Немецкая графика: 1880–1957: каталог. М.: Советский художник, 1958. С. 4.
- ³⁹⁸ Грундиг Г. Между карнавалом и великим постом: Воспоминания художника. М.: Искусство, 1963. С. 176–177.
- ³⁹⁹ Ганс и Леа Грундиг: Выставка произведений: [сост. Б. Зернов.]. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959; Зернов Б. Выставка Ганса и Леи Грундиг // СГЭ. – [Вып.] 18. - Л., 1960. С. 67, 68.
- ⁴⁰⁰ Зернов Б. Выставка немецкой графики // СГЭ. - [Вып.] 19. – Л., 1960. С. 62–64.
- ⁴⁰¹ По причине отсутствия каталогов и необходимой информации фотомеханические воспроизведения серии Макса Бекмана «Ад», привезенные в Петроград Ионовым в 1920 году, демонстрировались на выставке как литографические оригиналы. Такое положение в крупнейшем музее страны продолжалось очень долго, порождая нелепые ситуации. Даже спустя много лет, в 1990 г., с выставки «Рисунки, акварели, печатная графика немецких художников XIX–XX вв. из собрания Эрмитажа» ксилография М. Бекмана «Танцующие» (1922) будет в последний момент перед открытием снята с экспозиции, поскольку организаторы не были до конца уверены (как оказалось справедливо), не является ли имеющаяся в музее работа фотомеханическим воспроизведением.
- ⁴⁰² Зернов Б. Выставка немецкой графики // СГЭ. [Вып.] 19. Л., 1960. С. 64.
- ⁴⁰³ Зернов Б.А. Немецкий революционный экспрессионизм и современное искусство ГДР. Тезисы докл. на юбилейной науч. сессии. Пленарные заседания. Октябрь 1964. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. С. 6–8.
- ⁴⁰⁴ Время сохранило фразу, сказанную Б.А. Зерновым, человеком замечательного остроумия, что он, Зернов, незаменим в Эрмитаже в двух случаях: когда нужно делать выставку о революции и когда нужно выносить гроб (он отличался богатырским телосложением).
- ⁴⁰⁵ Асаевич К. Выставка «Революционное искусство западных стран в 20–30-е годы XX века» // СГЭ. [Вып.] 20. Л., 1961. С. 73.
- ⁴⁰⁶ Зернов Б.А., Илатовская Т.А. Рисунки, акварели, печатная графика немецких художников XIX–XX вв. из собрания Эрмитажа: каталог выставки. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1990.
- ⁴⁰⁷ Из стенограммы выступлений участников обсуждения. Секретарь Академии художеств П.М. Сысоева: «Следует не пропагандировать, а критиковать упаднические явления в искусстве. Следует стать на марксистские позиции. Прослушанная экскурсия является типичной, и получается, что посетители оказываются неправильно ориентированными. Сама экспозиция соответствует подобной оценке искусства. Пикассо, например, висит в Эрмитаже лучше, чем Рембрандт, в то время как в зале много антигуманистических произведений, опорочивающих человека. Нужно снять 75 % картин, эти ужасные, тупые морды! Они никому не доставляют удовольствия, это просто вопрос моды. С этим надо бороться! Следует пересмотреть направленность экскурсий в свете государственной и партийной линии». Президент Академии художеств СССР В.А. Серов: «Сама система экспозиции выражает отношение к искусству. Рубенс висит навалом, Матисс же свободно. То же и в других случаях. Малье голландцы – один над другим. Экспозиция нового искусства... бросается в глаза, выпирает в сравнении с классикой». Художник М.Г. Манизер: «Говоря о Матиссе или других мастерах, нельзя не говорить о безобразии рисунка. Матисс не умеет рисовать!.. <...> Это искусство аполитично, не имеет воспитующей ценности». Художник Е.В. Вучетич: «Эрмитаж плохо реагировал на критику Н.С. Хрущевым антиреалистического искусства. <...> Такие художники, как Матисс, выражают полный маразм современного Запада. Зачем выставлять искусство, которое не служит благородным задачам прогресса человечества». – Никулин Н.Н. Начало перестройки в Эрмитаже – Никулин Н.Н. Начало перестройки в Эрмитаже (К истории художественной жизни Ленинграда 60-х годов). Антонина Николаевна Изергина. Книга вторая. Воспоминания. Письма. Выступления. СПб., 2009. С. 304–310.
- ⁴⁰⁸ Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1978.
- ⁴⁰⁹ Ситуация со А. Шмидт-Нишиолом повторилась затем и в каталоге выставки «Москва – Берлин», хотя оба тома каталога работ художника, составленного Катариной Фатзелла, уже были к тому времени в Германии опубликованы.
- ⁴¹⁰ Zimmermann R., Küster B. Expressiver Realismus: Maler der verschollenen Generation. München: Worpsweder Verl., 1994.
- ⁴¹¹ Цимменманн Райнер (1920–2009) – историк искусства, публицист, коллекционер. В годы войны летчик Люфтваффе. После 1945 г. изучал историю искусства и философию в Марбургском университете. С 1950 по 1968 гг. работал в прессе. Позже для обеспечения своих научных исследований занимался страховым бизнесом. Один из учредителей Марбургского кунстферайна, Общества друзей Музея Марбургского университета и Общества Отто Панкока, которое долгое время возглавлял. Автор фундаментальных исследований, посвященных искусству немецкого экспрессивного реализма. Собрал коллекцию, которую легла в основу открытого в 1993 г. Музея экспрессивного реализма в замке Нойен в Кисслеге (Баден-Вюртемберг), просуществовавшего до 2004 г.
- ⁴¹² Zimmermann R., Küster B. Expressiver Realismus: Maler der verschollenen Generation. München: Worpsweder Verl., 1994.

- ⁴¹³ За время подготовки этой работы автору удалось систематически просмотреть графические коллекции Берлина, Гамбурга, Бремена, Эссена, Хагена, Дюссельдорфа, Кёльна, Франкфурта-на-Майне, Карлсруэ, Штутгарта, Мюнхена, Дрездена, Лейпцига и др.
- ⁴¹⁴ Holthusen Agnes. Gustav H. Wolff. Das plastische und graphische Werk. Hamburg: Ernst Hauswedell & Co, 1964.
- ⁴¹⁵ Moeller M. Max Kaus – Druckgraphik. Holzschnitt. Radierung. Lithographie. Siebdruck. Berlin: Brücke-Museum, 1997.
- ⁴¹⁶ Realismus der zwanziger Jahre: Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik. München: Galerie Michael Hasenclever, 1980. Nr. 43.
- ⁴¹⁷ Assmann Heinrich (1890–1915): eine Ausstellung des Kulturgeschichtlichen Museums und des Museums- und Kunstvereins Osnabrück, 7. –30. August 1987. Osnabrück: Kulturgeschichtliches Museum, 1987.
- ⁴¹⁸ Ранние гравюры молодой художник подписывал своим именем – Гольдбаум. Псевдоним Годал появляется, видимо, только в 1920 г. в серии «Революция». Поскольку сведений о его работах рубежа 1910–1920-х гг. практически нет, то отсюда такая ошибка, как сосуществование на страницах каталога коллекции Рифкинда работ Годала и Гольдбаума как произведений разных художников.
- ⁴¹⁹ Davis B. German Expressionist Prints and Drawings: The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies. Vol. 2: Catalogue of the Collection. Los Angeles, Prestel, 1989. Cat. 2304. P. 623, 624.
- ⁴²⁰ Такой же «блоковский» прием транспонирования трагического евангельского сюжета на события современности характерен и для еще одного гравюрного цикла: серии Герберта Ангера «10 ксилографий», опубликованной И.Б. Нойманом в Берлине в 1920 г. Там революционная трагедия разворачивается в переплетении с сакральными сюжетами от Благовестия пастухам до Распятия.
- ⁴²¹ International Biographical Dictionary of Central European Émigrés 1933–1945: Vol. 1–2. München: K.G. Saur, 1999. Vol. 2. P. 383, 384.
- ⁴²² Godal (Goldbaum) E. Kein Talent zum Tellerwascher: Ein turbulentes Leben, illustr. Memoiren. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1969.
- ⁴²³ Davis B. Op. cit. Cat. 816. P. 215, 216. Этот экземпляр имеет еще и лист с адресом издателя и перечнем входящих в серию композиций. Указана принадлежность экземпляра к тиражу А и номер в этом тираже – 18, но сведений о количестве вариантов тиража и их размере нет.
- ⁴²⁴ В этом варианте тиража лист серии «Нападение» (кат. 7а) имеет название, написанное на камне: Angriff.
- ⁴²⁵ На франкфуртском эстампе отпечатана на тонкой белой веленовой бумаге композиция «Бунт», но, в отличие от эрмитажного и американского вариантов этой композиции, на нем существует еще и надпись – название листа и наименование и адрес издателя: Der Führer / Genossenschaft für proletarische Kunst Berlin NW⁵² / Paulstr 6. Благодаря тому, что на листе из Эрмитажа (кат. 7а) и эстампе из Франкфурта существуют авторские названия, нам удалось устранить путаницу между названиями и композициями, возникшую в каталоге коллекции Рифкинда.
- ⁴²⁶ Второй рисуночный портрет Карла Либкнехта работы А. Шмидт-Нишиола (кат. 177), находящийся ныне в Музее Академии художеств, при реставрации был жестко дублирован на плотный ватман. После этого надписи, возможно существовавшие на обороте, были утрачены. Размеры рисунка (650 × 490 мм) соответствуют размерам всех трех литографических портретов Либкнехта и эрмитажного подготовительного рисунка.
- ⁴²⁷ Ксилография и подготовительный рисунок (обе исполнены в 1917) в галерее Ренаты Ольбрих, Крефельд; акварель (1918) и две ксилографии (1919) в Музее изобразительных искусств в Лейпциге; ксилография (1918) в фонде Рифкинда в Лос Анджелесе; рисунок (1918) в Бременском Кунстхалле.
- ⁴²⁸ Vatsella K. Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Monographie und Katalog der heute bekannten Werke // Bremen: Hauschild Verlag, 1990.; Vatsella K. Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Werke aus dem Nachlass. Ergänzungsband zur Monographie anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen. Bremen: Hauschild Verlag, 1993.
- ⁴²⁹ Мужской портрет. 1920. Литография кистью. 600 × 575. Подпись: в левом нижнем углу – S. N. 20; ниже – 28 / 90. Инв. №. 1383.
- ⁴³⁰ Дейнека. Самохвалов : Москва. Ленинград : [Каталог выставки «Дейнека – Самохвалов», приуроченной к 120-летию со дня рождения А.А. Дейнеки. Сост. С.М. Михайловский и др.]. – СПб, Свободные художники, 2020. С. 142–143.

Источники и литература

Опубликованные источники

1. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. – М., Искусство, 1971.
2. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий: В 2 т. – Л.: Искусство, 1991.
3. Бенуа А.Н. Мой дневник 1916–1917–1918. – М.: Русский путь, 2003.
4. Блок А.А. Записные книжки: 1901–1920. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1965.
5. Голлербах Э.Ф. Встречи и впечатления. – СПб.: Инапресс, 1998.
6. Грундиг Ганс. Между карнавалом и великим постом: Воспоминания художника. – М.: Искусство, 1963.
7. Гуль Р.Б. Я унес Россию: Апология русской эмиграции: в 3 т. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001.
8. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. – М.: Республика, 2002.
9. Добужинский М.В. Письма. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001.
10. Книга о Митрохине: Статьи. Письма. Воспоминания. – Л.: Художник РСФСР, 1986.
11. Ленин В.И. и изобразительное искусство. Письма. Воспоминания. Сост. и авт. вступит. статей В.В. Шлеев. – М.: Изобраз. искусство, 1977.
12. Ленин В.И. и Луначарский А.В.: переписка, доклады, документы. – М.: Наука, 1971.
13. Лихачев Д.С. Воспоминания. – СПб.: Logos, 1995. С. 97, 98.
14. Милашевский В.А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. – М.: Книга, 1989.
15. Митурич П.В. Записки сурового реалиста эпохи авангарда: Дневники, письма, воспоминания, статьи. – М.: РА, 1997.
16. Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. – М.: Московский рабочий, 1990.
17. Нагель В. Рядом с Отто Нагелем: Воспоминания. – М.: Советская Россия, 1984.
18. Пунин Н.Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма. – М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2000.
19. Рылов А.А. Воспоминания. – Л.: Художник РСФСР, 1960.
20. Соломон (Исецкий) Г.А. Среди красных вождей: 1898–1923. – М.: Современник, 1995.
21. Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников. – М.: Искусство, 1979.
22. Чуковский К.И. Дневник: 1901–1929. – М., Советский писатель, 1991.

Неопубликованные источники

1. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. 1932 (№ 79, ч. III). (Передача в Эрмитаж слепков (Справка О.Ф. Вальдгауера о повреждениях)).

2. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1191, 1192. (Передача в Эрмитаж гравюр).
3. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1193 (№ 1, ч. III); (Передача в Эрмитаж рисунков, передача в Эрмитаж разных предметов в опечатанных ящиках).
4. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1193 (№ 44). (Об угрозе уничтожения вещей).
5. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1287 (№ 111) 1931. (По вопросу о ликвидации Музея Академии Художеств).
6. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 1384, 1926 (Передача из Эрмитажа гравюр);
7. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 741 (№ 26) 1927. (Передача из Эрмитажа гравюр и рисунков в Музей Академии художеств. Передача из Эрмитажа рам и стекол);
8. Архив ГЭ. Ф. I. Оп. V. Ед. хр. 769 (№ 6) 1927 (Передача из Эрмитажа гравюр на выставку в Музей Академии художеств).
9. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 1020.
10. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 1020. (Объяснительная записка Ф. А. Маслова на предъявленные ему обвинения в руководстве институтом и ущербе, нанесенном музею).
11. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 525. (Протокол № 12 от 24 октября 1927 г.).
12. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 525. (Протоколы заседаний Совета музея. Протокол № 11 от 19 мая 1927 г. Из отчета о командировке в Германию Вальдгауера).
13. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 526. (Переписка с музеями и учреждениями о передаче экспонатов в Музей Академии Художеств. 04.03.1926 – 24.05.1927).
14. Архив РАХ. Ф. 7. Оп. 1. Д. 526. (Письмо ректора Э.Э. Эссена в Госиздат 16 апреля 1926 г.).
15. Архив РАХ. Фонд 7, оп. 1, дело 539. (Список № 64 литографий, офортов, и т.д., поступивших в Музей Академии художеств из ГОСИЗДАТА летом 1926 г.).
16. РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. № 387 (-65) (Протоколы заседаний редакционной коллегии).
17. РГАЛИ. Ф. 35. Оп. 1. Ед. хр. № 642 (-2) (Переписка с Германией).
18. Bestand 4. Nr. 2172. S. 22 – Stadtarchiv, Krefeld.
19. Geburts-Urkunde № 382 / 20 März 1873 – Stadtarchiv, Krefeld.
20. Personenstandskarte Fr. Wilh. Brass – Stadtarchiv, Krefeld.
21. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Grosz-Archiv, Nr. 183.

Литература

1. Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции: каталог выставки в ГТГ. – М., Советский художник, 1967.
2. Арватов Б. Искусство и классы. – М. – Пг.: Гос. изд-во, 1923.
3. Барская А.Г., Березина В.Н., Герц В.К., Изергина А.Н., Немилова И.С. Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР: путеводитель. – М.: Советский художник, 1956.
4. Белова Т. Культура и власть. – М.: Новая школа, 1991.

5. Бельгийское искусство конца XIX–XX веков от Менье до Пермеке : каталог / текст Ж. Ван Лерберга. – М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1956.
6. Бельгийское искусство конца XIX–XX веков от Менье до Пермеке. – М.: Изд-во ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1956.
7. Бессалько П.К., Калинин Ф.И. Проблемы пролетарской культуры. – Пг.: Антей, 1920.
8. Выставка произведений из музеев и частных собраний Бельгии / авт. текста Т.А. Седова, В.В. Турова. – М.: Искусство, 1956.
9. Бердяев Н. Судьба России. – М.: «Эксмо-Пресс, Фолио», 2000.
10. Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1962–1963.
11. Блок А.А.: Новые исслед. и материалы. – Кн. 3. – М.: Наука, 1982.
12. Блоковский сборник: Тр. науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока, май 1962 года. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. университета, 1962.
13. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы. Документы. Воспоминания. Ред.-сост. В.Н. Перельман. – М.: Советский художник, 1962.
14. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Авторизированный перевод с немецкого изд. 1920 г. О.М. Котельниковой под ред. В.М. Жирмунского. – Пб.: Academia, 1922.
15. Васильева С.Н. Военнопленные Германии, Австро-Венгрии и России в годы Первой мировой войны: учеб. пособ. к спецкурсу. – М.: Редакционно-издат. центр МГОПУ, 1999.
16. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. – М.: Наука, 1980.
17. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. – М., Международный фонд «Демократия», 1999.
18. Водонос Е.И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва»: 1918–1932. – Саратов: Бенефит, 2006.
19. Выставка картин и рисунков русских художников начала XX века из собрания Ф.Ф. Нотгафта. Каталог. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962.
20. Выставка современной графики Аргентины: каталог. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1958.
21. Выставка современной мексиканской гравюры: каталог. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1958.
22. Выставка современных швейцарских графиков. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1957.
23. Выставка французской художественной литографии конца XIX – начала XX веков: каталог выставки в Гос. музее изобразительных искусств Армении / вступ. ст. Е.Г. Лисенкова; кат. сост. Е.Н. Ненароковой. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1947.
24. Герман М. Александр Русаков. – М.: Советский художник, 1989.

25. Германский плакат: Выставка из коллекции Музея Академии Художеств / вступ. ст. Э.Ф. Голлербаха. – Л.: Гос. изд-во, 1928.
26. Голлербах Э. Графика Б.М. Кустодиева. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1929.
27. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994.
28. Гросс Г. Мысли и творчество. – М.: Прогресс, 1975.
29. Гройс Б. Искусство утопии. – М.: Художественный журнал, 2003.
30. Грундиг Ханс и Леа: Выставка произведений: [сост. Б. Зернов.] – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959.
31. Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х гг. – Саратов: Изд-во Саратовского универ., 2003.
32. Дединкин М.О. ГМНЗИ и пути «новых мастеров» в Эрмитаж. // Рождение современного искусства: выбор Сергея Щукина: каталог выставки; Гос. Эрмитаж. – СПб, Изд-во Гос. Эрмитажа, 2022. С. 142–177.
33. Дейнека. Самохвалов: Москва. Ленинград: [Каталог выставки «Дейнека – Самохвалов», приуроченной к 120-летию со дня рождения А.А. Дейнеки. Сост. С.М. Михайловский и др.]. – СПб, Свободные художники, 2020.
34. Есенин С.А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 2 – М.: Гослитиздат, 1961–1962.
35. Западноевропейская гравюра и литография XIX – начала XX века из собрания Г.С. Верейского. – Л.; М.: Советский художник, 1966.
36. Зернов Б.А., Илатовская Т.А. Рисунки, акварели, печатная графика немецких художников XIX–XX вв. из собрания Эрмитажа: каталог выставки. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1990.
37. Зивельчинская Л.Я. Экспрессионизм. – М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1931.
38. Зиновьев Г. Партейтаг независимых и положение в Германии. Доклад на заседании Московского Комитета Р.К.П. – М.: Типогр. «III интернационал», 1920.
39. Изобразительное искусство Венгрии после освобождения: 1945–1958. – М.: Изобразительное искусство, 1958.
40. Ионов И. Алое поле: Стихотворения. – Пг.: Прибой, 1917. (Солдатская и крестьянская библиотека. № 18).
41. Ионов И. Колос: Стихотворения. – Пг.: Гос. изд-во, 1921.
42. Иоффе И. Кризис современного искусства. – Л.: Прибой, 1925.
43. Каталог выставки революционного искусства Запада. – М.: Гос. академия художественных наук, 1926.
44. Каталог Первой государственной свободной выставки произведений искусства. – Пб.: Дворец искусств (бывш. Зимний дворец), 1919.
45. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: Исторический обзор: в 3 т. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
46. К семилетию Ленинградского отделения Государственного издательства. 1918–1925. – Л.: Ленгиз, 1925.
47. Левинсон-Лессинг В.Ф. Михаил Васильевич Доброклонский. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1956.
48. Луначарский А.В. Об изобразительном искусстве: в 2 т. – М.: Советский художник, 1967.

-
49. Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гиллея, 1995–2004.
 50. Марке Альбер (1875–1947): Выставка произведений: Картины, акварели, рисунки, гравюры, книжные иллюстрации: из собрания Марсель Марке во Франции из музеев СССР. – М.; Л.: ГМИИП, 1958.
 51. Москва – Берлин. 1900–1950. Под ред. И. Антоновой и Й. Меркерта – Мюнхен; Нью-Йорк; М.: Prestel, 1995.
 52. Музей в музее: Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. Сост. И. Карасик. – СПб.: Государственный Русский музей, 1998.
 53. Набоков В.В. Дар – СПб.: Азбука, 2000.
 54. Немецкая графика: 1880–1957: каталог. – М.: Советский художник, 1958.
 55. Немиро О. В город пришёл праздник. Из истории художественного оформления советских массовых празднеств. – Л., Аврора, 1973.
 56. Норберт Вольф. Экспрессионизм = Expressionismus / Ред. Ута Гросеник. – М.: Taschen, Арт-родник, 2006.
 57. Париж – Москва / Москва – Париж. 1900–1930: каталог выставки: в 2 т. – М.: Советский художник, 1981.
 58. Плаггенборг Ш. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. – СПб.: Журнал «Нева», 2000.
 59. Произведения французского искусства XV–XX веков в музеях СССР: каталог. – М.: Изобразительное искусство, 1955.
 60. Произведения французского искусства XII–XX веков в музеях СССР: каталог. – М., Советский художник, 1956.
 61. Радек К. Крушение германского империализма и задачи международного рабочего класса. – М.: Изд-во Всеросс. центр. исп. ком-та Советов Р., С., К. и К. депутатов, 1918.
 62. Ратьковский И.С. Красный террор и деятельность ВЧК в 1918 году. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006.
 63. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Энциклопедия импрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003.
 64. Рокуэлл Кент: Выставка произведений: живопись, графика, книги: каталог. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1960.
 65. Русские писатели: 1800–1917: Биографический словарь. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1992.
 66. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2003.
 67. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наследие, 1999.
 68. Сезанн Поль: Выставка к 50-летию со дня смерти / сост. А.Г. Барская. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1956.
 69. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард: В преддверии запредельного. – М.: Прогресс-Традиция, 2004.

-
70. Советское искусствознание: сборник статей. Вып. 1 (16). Ред. В. М. Полевой [и др.] – М.: Советский художник, 1983.
 71. Тезисы докл. на юбилейной науч. сессии. Пленарные заседания. Октябрь 1964. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964.
 72. Троицкий Л.Д. История русской революции: в 2 т. – М.: Терра–Терра, Республика, 1997.
 73. Тугенхольд А.Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. – М.: Советский художник, 1987.
 74. Французская живопись XIX века: Выставка из Лувра и других французских собраний: каталог. – М.: Госиздат изобразительного искусства, 1956.
 75. Хаусман Р. По мнению Дадасофа: Статьи об искусстве. 1918–1970 / Сост., хроника и коммент. К. Дудакова-Кашуро. – М.: Гиллея, 2016.
 76. Хлебников В.В. Собр. произведений: в 5 т. – Л.: Изд-во писателей, 1933.
 77. Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Согласие, 1997.
 78. Через каторгу к пролетарской революции. – Л.: Лениноблиздат, 1932.
 79. Шкловский Виктор. Гамбургский счет. – М.: Советский писатель, 1990.
 80. Экспрессионизм: сб. ст. / под ред. Е.М. Браудо и Н.Э. Радлова. – Пг.; М.: Гос. изд-во «Всемирная литература», 1923.
 81. Экспрессионизм: сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / под ред. Г. Недошивина. – М.: Наука, 1966.
 82. Экспрессионизм: сб. ст. / сост. Н.С. Павлова. – М.: Радуга, 1986.
 83. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.
 84. Amishai-Maisels Ziva. Steinhardt Jakob: etchings and lithographs. – Jerusalem: Dvir, 1981.
 85. Assmann Heinrich (1890–1915): eine Ausstellung des Kulturgeschichtlichen Museums und des Museums- und Kunstvereins Osnabrück, 7. –30. August 1987. – Osnabrück: Kulturgeschichtliches Museum, 1987.
 86. Barron, S.; Dube, W.-D. German Expressionism: Art and Society. – Rizzoli, 1997.
 87. Beil Ralf, Dillmann Claudia (Hrsg) : Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925. – Hatje Cantz, Ostfildern 2010.
 88. Barron S. «Degenerate Art»: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. – New York: Harry N. Abrams, 1991.
 89. Bohnen Uli. Franz W. Seiwert 1894–1933. Leben und Werk. – Köln: Kölnischer Kunstverein, 1978.
 90. Bremer Künstler im Nationalsozialismus. Anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie Bremen vom 6. September bis 15. November 2009. – Bremen: Städtische Galerie Bremen, 2009.
 91. Buchheim Lothar-Günther. Otto Mueller. Leben und Werk. – Buchheim: Feldafing, 1963.
 92. Das System Noske. Eine politische und satyrische Abrechnung. Gemeinsam mit Felix Stössinger. – Berlin: Freiheit, 1920.

-
93. Der Fels, Künstlergemeinschaft, 1921–1927, Franz Bronstert, Hagen, Fritz Fuhrken, Bremen, Carry Hauser, Wien, Reinhard Hilker, Hagen, Georg Ph. Wörlen, Passau / [Redaktionelle Betreuung, Michaela Rathgeber]. – Passau: Das Museum, Stiftung Wörlen, 1991.
 94. Deutsche Bildhauer 1900–1945 entartet – Königstein im Taunus: K. R. Langewiesche H. – Köster, 1992.
 95. Deutscher Werkbund: Mitgliederverzeichnis nach dem Stande Ende April 1928. – Berlin: DWB, 1928.
 96. Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des Expressiven Realismus von 1925 bis 1975. – Düsseldorf und Wien: Econ, 1980.
 97. Die Pathetiker : Janthur, Meidner, Steinhardt. – München: Galleria del Levante, [1968].
 98. Die Schaffenden: Eine Auswahl der Jahrgänge I bis III und Katalog des Mappenwerkes. – Berlin: Verlagsgesellschaft in Berlin, 1984.
 99. Die Überlistung des Todes. Wozu der Mensch die Kunst erfand. – Deutscher Kunstverlag, München, Berlin, 1998.
 100. Dube A., Dube W.-D. Erich Heckel : Das graphische Werk. Bd. 1–3. – NY: Vlg. Ernest Rathenau, 1974–1975.
 101. Dube W.-D. The Expressionists. – London-New York: Thames & Hudson Ltd, 1985.
 102. Dückers, A. George Grosz: Das graphische Werk. – Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen-Verlag, 1979.
 103. Eckhardt, F. Das graphische Werk von Walter Gramattè – Zürich – Leipzig – Wien: Amalthea, 1932.
 104. Elger Dietmar. Expressionism: A Revolution in German Art. – New-York: Taschen, 1998.
 105. 128. Enns Abram. Curt Stoermer – Auf der Suche nach der eigenen Identität. – Lübeck: Kunst und Bürgertum, 1978.
 106. Erste Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst: Veranstaltet vom Crefelder Museumsverein Mitte Mai bis Mitte Juni 1920. – Krefeld, Crefelder Museumsverein, 1920.
 107. Felixmüller Conrad: das druckgraphische Werk 1912 bis 1976 im Kunstmuseum Düsseldorf, Schenkung Titus Felixmüller und Luca Felix Müller. – Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1986.
 108. Flammann W. Ludwig Meidner: 1884–1966: Das druckgraphische Werk: Ein Überblick. – Hofheim am Taunus: Stadt Hofheim am Taunus, 1991.
 109. Fleckner Uwe. Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. – Berlin: Akademie Verlag, 2006.
 110. Ganzu Haim. The graphic art of Jakob Steinhardt. – New York: T. Yoseloff, [1963].
 111. Gedächtnisausstellung für drei Bremer Maler: Gustav Adolf Schreiber, Arnold Schmidt-Niechciol, Carl Jörres. Ausstellung Kunsthalle Bremen, 3. Juni bis 1. Juli 1962. Ausstellungskatalog. Kataloggestaltung: Julius Kraft. – Bremen, Kunsthalle, 1962.

-
112. German Expressionist Prints and Drawings: The Robert Gore Rifkind Center for German Expressionist Studies. Vol. 1–2. – Los Angeles: Prestel, 1989.
 113. Godal (Goldbaum) E. Kein Talent zum Tellerwascher: Ein turbulentes Leben, illustr. Memoiren. – Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1969.
 114. Gramatté Walter, 1897–1929: Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. – Berlin: Brücke-Museum, 1968.
 115. Grochowiak T. Ludwig Meidner. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1966.
 116. Herbert, B. German expressionism: die Brücke and der Blaue Reiter. – L., 1983.
 117. Herbst Andreas. Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918 bis 1945. 2., überarb. und stark erw. Auflage. – Berlin: Karl Dietz Verlag, 2008.
 118. Hohenzollern Johann Georg Prinz von und Lüttichau Mario-Andreas von. Otto Mueller. Eine Retrospektive. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. – München: Prestel, 2003.
 119. Holthusen Agnes. Gustav H. Wolff. Das plastische und graphische Werk. – Hamburg: Ernst Hauswedell & Co, 1964.
 120. Holtz Karl [Katalog, anlässl. d. Ausstellung vom 28. Februar – 4. April 1987]. – Berlin: Galerie Bodo Niemann, 1987.
 121. International Biographical Dictionary of Central European Émigrés 1933–1945: Vol. 1–2. – München: K. G. Saur, 1999.
 122. Jaeger Roland und Steckner Cornelius. Zinnober-Kunstszene Hamburg 1919–1933. – Hamburg: Szene Verlag, 1983.
 123. Jatho Carl Oskar. Franz Wilhelm Seiwert. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1964.
 124. Jentsch R. Illustrierte Bücher des deutschen Expressionismus. – Stuttgart: Edition Cantz, 1989.
 125. Karsch, F. Otto Mueller. Das graphische Gesamtwerk. Holzschnitte, Radierungen, Lithographien, Farblithographien. – Berlin: Galerie Nierendorf, 1974.
 126. Kaus Max: Werke und Dokumente; Ausstellungen Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 8. März – 14. April 1991; Staatliche Kunsthalle Berlin, 2. Mai bis 4. Juni 1991; Kunsthalle Darmstadt, 15. September bis 27. Oktober 1991. – Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1991.
 127. Kleemann, E. Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution: Studien zur deutschen Boheme zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik. Fr. – M.; Bern; New York; Nancy: Peter Lang, 1985.
 128. Kolb Leon. Steinhardt, Jacob, 1887–1968: Woodcuts of Jakob Steinhardt chronologically arranged and fully reproduced. – Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1962.
 129. Kutschera J. Aufbruch und Engagement: Aspekte deutscher Kunst nach dem Ersten Weltkrieg: 1918–1920. – Frankfurt am Main: P. Lang, 1994.
 130. Lionel, Richard. Lexikon des Expressionismus Malerei, Grafik, Skulptur, Drama, Film. – C. A. Koch o. J., Berlin–Darmstadt, 1980.

-
131. Long R.-C. W., Rigby I. K., Barron S., Roth N. German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism (Documents of the Twentieth-Century Art). – Univ. of California Press, 1995.
 132. Lühr H.-P. Die Ausstellung «Entartete Kunst» und der Beginn der NS-Barbarei in Dresden. – Dresden: Geschichtsverein, 2004.
 133. Maier Preusker Wolfgang. Buch und Mappenwerke mit Grafik des Deutschen Expressionismus Ausst. Kat. für Hansestadt Wismar – Wien: 2006.
 134. McCloskey B. George Grosz and the Communist Party: art and radicalism in crisis, 1918 to 1936. – Princeton: Princeton UP, 1997.
 135. Meidner Ludwig und Else. – Frankfurt a. M.: Jüdisches Museum Frankfurt, Ben Uri Gallery, 2002.
 136. Moeller M. Max Kaus – Druckgraphik. Holzschnitt. Radierung. Lithographie. Siebdruck. – Berlin: Brücke-Museum, 1997.
 137. Olbrich H. Proletarische Kunst im Werden – Berlin: Dietz Verlag, 1986.
 138. Pommeranz-Liedtke G. Der graphische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart: ein Beitr. zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 – bis 1955. – Berlin: Deutsche Akademie der Künste, 1956.
 139. Posselt Dieter W. Otto Mueller. Ein Künstlersolitär der Moderne. – Norderstedt: Books on Demand, 2009.
 140. Presler Gerd. Die Brücke. – Reinbek: Rowohlt, 2007.
 141. Realismus der zwanziger Jahre: Bilder, Zeichnungen, Druckgraphik. – München: Galerie Michael Hasenclever, 1980.
 142. Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1978.
 143. Rohlf Christian. Musik der Farben: Sammlungskatalog der Werke im Osthaus Museum Hagen. – Hagen: Neuer Folkwang Verlag, 2009.
 144. Sabarsky S. George Grosz: The Berlin years. – New York: Rizzoli, 1985.
 145. Saehrendt Christian. Die Kunst der „Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg. – Stuttgart: Hrsg. Von Rüdiger vom Bruch und Eckart Henning, 2005.
 146. Sauer macht lustig, Der Maler und Zeichner Josef Sauer im Simplicissimus. – München: Martin Levec und Helmer von Lützelburg, 2007.
 147. Schapire, Rosa. Karl Schmidt-Rottluff. Graphisches Werk bis 1923. – Berlin: E. Rathenau vormals Euphorion Verlag Berlin, 1987.
 148. Schmitt-Wischmann Ursula. Max Kaus: Werkverzeichnis der Gemälde. – Berlin: Nicolai, 1990.
 149. Sydow Eckart von. Die deutsche expressionistische Kunst und Malerei. – Berlin: Furcht-Verlag, 1920.
 150. Troeger Eberhard. Otto Mueller. – Freiburg, Crone & Co, 1979.
 151. Umanskij K. Neue Kunst in Rußland. 1914–1919. – Potsdam; München: Gustav Kiepenheuer u. Hans Goltz, 1920.

-
152. Vargas Llosa M. Ein trauriger, rabiater Mann: über George Grosz. – Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 2000.
 153. Vatsella K. Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Monographie und Katalog der heute bekannten Werke. – Bremen: Hauschild Verlag, 1990.
 154. Vatsella K. Arnold Schmidt-Niechciol: 1893–1960: Werke aus dem Nachlass. Ergänzungsband zur Monographie anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen. – Bremen: Hauschild Verlag, 1993.
 155. Vogt, P. Christian Rohlfs. Das graphische Werk. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1960.
 156. Vogt, Paul. Christian Rohlfs: Oeuvre-Katalog der Gemälde. – Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, 1978.
 157. Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten: Eine Stuttgarter Privatsammlung: Staatsgalerie Stuttgart 10.7–19.9.1999. – Stuttgart: Staatsgalerie, 1999.
 158. Zimmermann R., Küster B. Expressiver Realismus: Maler der verschollenen Generation. – München: Worpsweder Verl., 1994.
 159. Zimmermann R. Irrwege der modernen Kunst. – Tübingen: Nous, 2000.

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Дединкин Михаил Олегович

**«ТОВАРИЩЕСТВО ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА»
ФРИДРИХА БРАССА: РЕЦЕПЦИЯ НЕМЕЦКОГО
ЭКСПРЕССИОНИЗМА В СОВЕТСКОЙ РОССИИ**

Специальность: 5.10.3. — Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствознания

Том II

Научный руководитель:
Дудаков-Кашуро Константин Валерьевич,
кандидат культурологии

Москва 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Список принятых сокращений	3
Глава 1. Иллюстрации	4
Глава 2. Иллюстрации	9
Глава 4. Иллюстрации	11
Каталог произведений из «Товарищества пролетарского искусства»	15
Указатель имен художников	109

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ГРМ – Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея (Москва)

ГЭ – Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург)

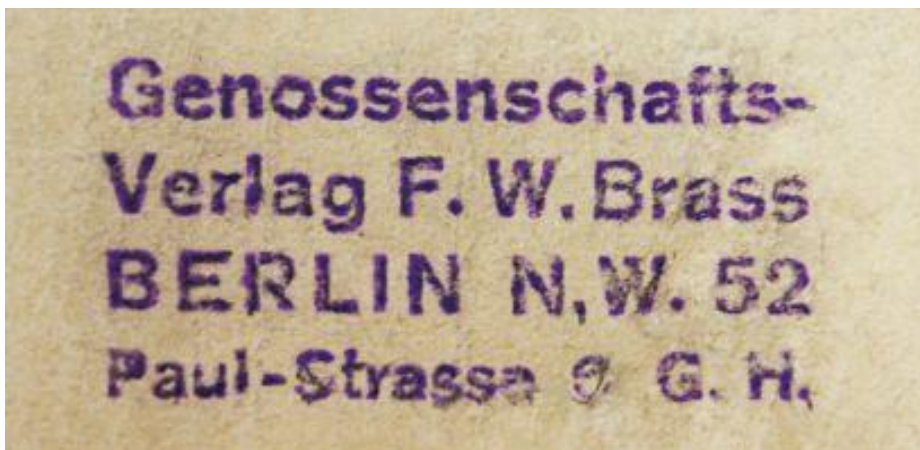
НБ РАХ – Научная библиотека Российской академии художеств (Санкт-Петербург)

НИМ РАХ – Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств (Санкт-Петербург)

ГЛАВА 1. Иллюстрации



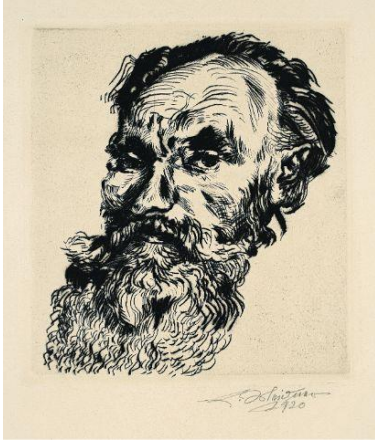
Эстампиль «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса»



Эстампиль издательства «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса»



Автограф Ф. Брасса и эстампиль «Товарищества пролетарского искусства» Фридриха Брасса» на обороте «Портрета Карла Либкнехта» А. Шмидт-Нижиола



Л. Майднер. Брасс-коммунист.
1920. Сухая игла (кат. 115)



Л. Майднер. Фридрих Вильгельм Брасс.
1923. Сухая игла. (Графический кабинет,
Берлин)



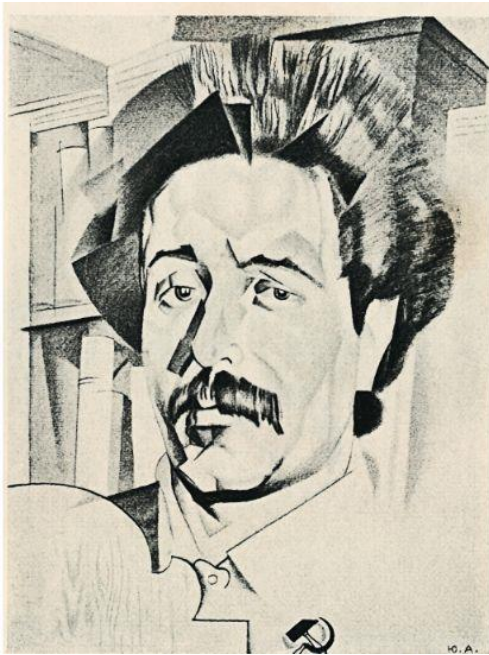
А. Шмидт-Нихиол. Брасс-
коммунист. 1920. Рисунок тушью.
(кат. 167)



А. Шмидт-Нихиол. Ф.В. Брасс. 1921.
Рисунок тушью. (Собр. Г. Ниссена,
Великобритания)



Р. Берлит. Ф.В. Брасс. 1920. Рисунок красным тоном по наброску карандашом.
(кат. 27)



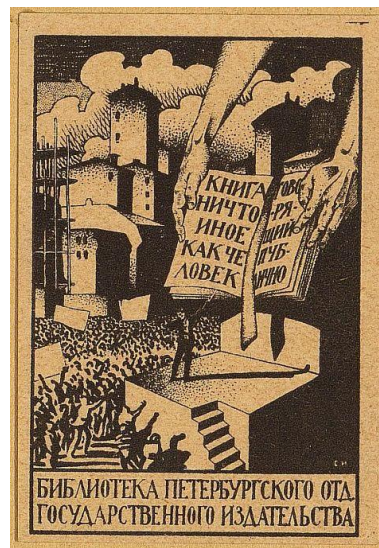
Ю. Анненков. Заведующий Ленгизом
И. Ионов. Из брошюры «К семилетию
Ленинградского отделения
Государственного издательства». Л., 1925



Здание Петрогосиздата (Дом книги)
на Невском проспекте. 1926.
Фотография С. Магазинера



Эклибрис И.И. Ионова.
1920-е гг.



Эклибрис Библиотеки
Госиздата. 1920-е гг.



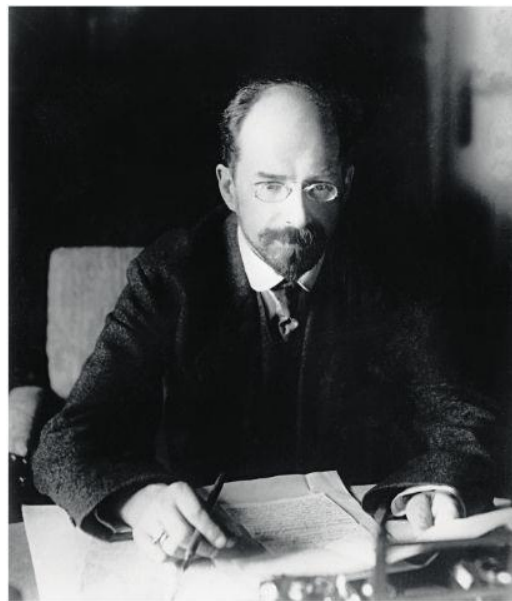
Открытие памятника Карлу Марксу перед Смольным 7 ноября 1918 года. В центре – А.В. Луначарский, справа от него – Г.Е. Зиновьев, слева – З.И. Лилина. На переднем плане крайний справа автор памятника А.Т. Матвеев, слева с бумагами в руках И.И. Ионов, за ним справа – Н.Н. Пунин. Фото Ф. Булла



Сотрудники Ленинградского отделения Госиздата. В первом ряду справа налево: И.И. Ионов, З.И. Лилина, неустановленное лицо, Э.Ф. Голлербах; в верхнем ряду справа налево: Е.Г. Шварц, С.Я. Маршак, В.В. Лебедев. 1926. Фотограф Ф. Булла



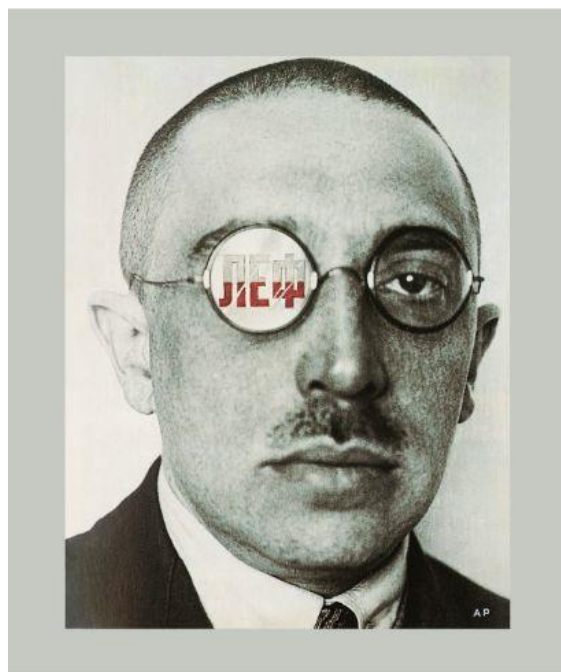
Обложка каталога Первой государственной свободной выставки произведений искусства. 1919



А.В. Луначарский.
Фотограф Ф. Булла



Н.Н. Пунин. Ок. 1920



О.М. Брик. 1923. Фотоколлаж
А.М. Родченко

ГЛАВА 2. Иллюстрации



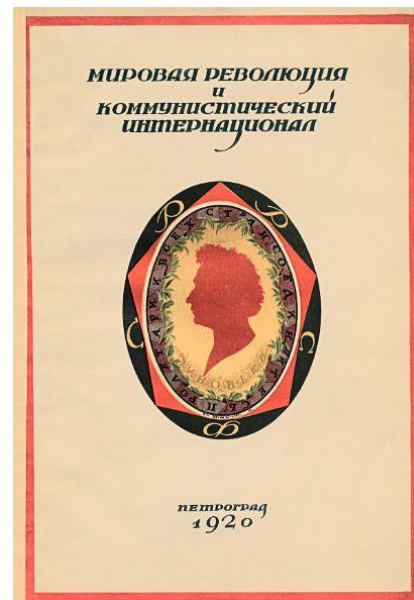
А. Шмидт-Нишиол. Печальный человек (Ф.В. Брасс). 1920. Рисунок тушью. (кат. 168)



Э. Хеккель. Плакат Первой выставки современного немецкого искусства в Музее кайзера Вильгельма, Крефельд. Январь 1920



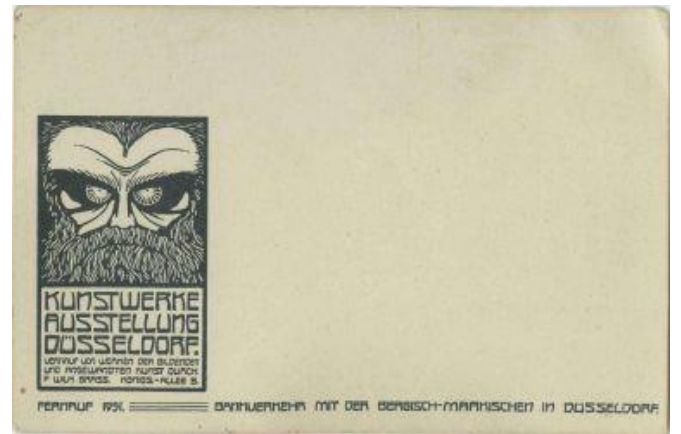
Г.Е. Зиновьев. 1919



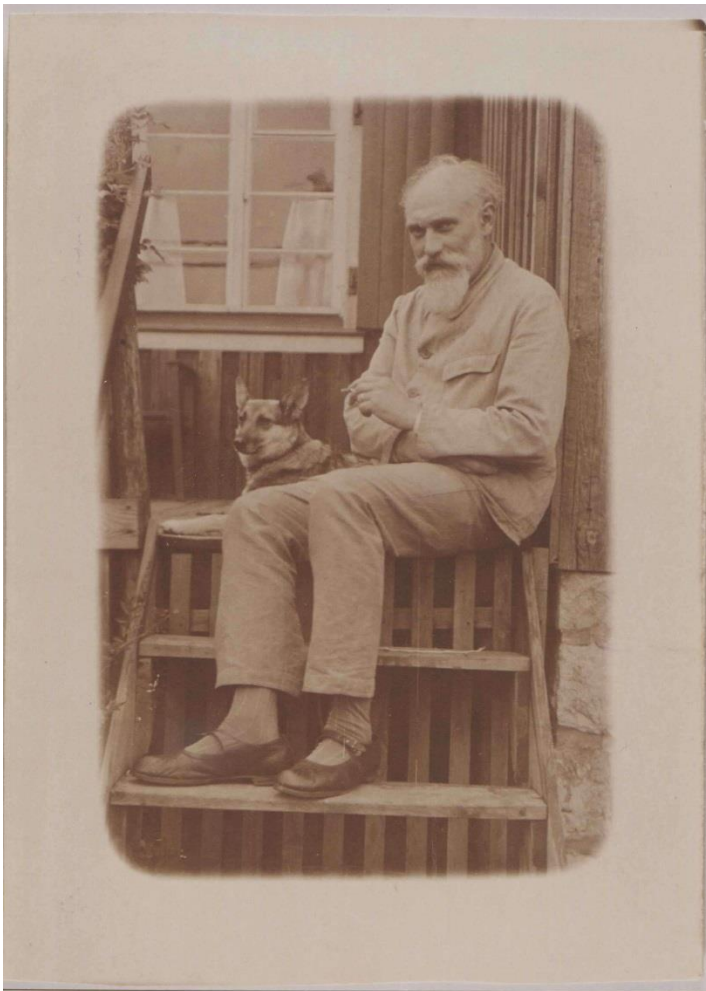
Обложка брошюры Г.Е. Зиновьева «Мировая революция и Коммунистический Интернационал». Обложка и силуэт С. Чехонина. 1920



Фирменная наклейка галереи
Ф.В. Брасса в Хагене. 1920-е гг.



Фирменная наклейка галереи Ф.В. Брасса
в Дюссельдорфе. 1920-1930-е гг.



Фридрих Вильгельм Брасс. 1920-е гг.

ГЛАВА 4. Иллюстрации



Обложка каталога Первой всеобщей германской художественной выставки. Межрабпом. М., 1924



Экспозиция Первой всеобщей германской художественной выставки в Саратове. 1924



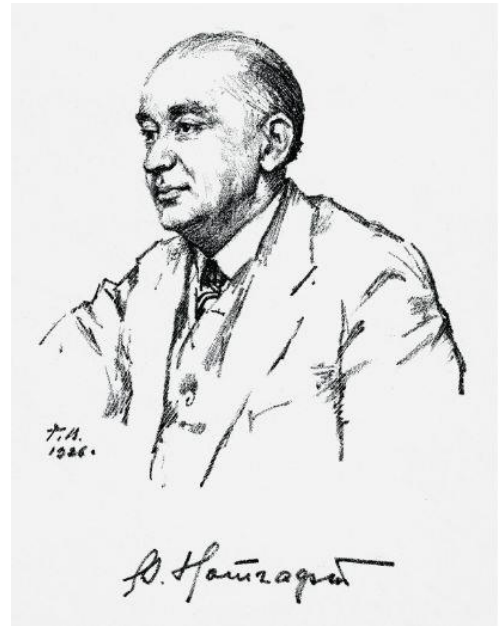
Плакат Первой всеобщей германской художественной выставки в Ленинграде. 1925. Воспроизведен рисунок Г. Цилле



На экспозиции Первой всеобщей германской художественной выставки в Ленинграде. 1925



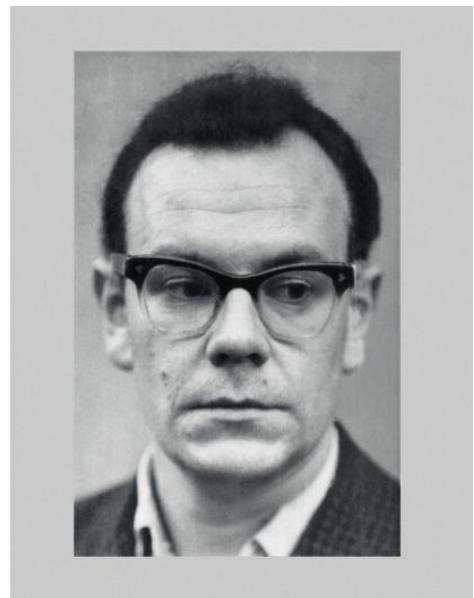
Г.С. Верейский. Михаил Васильевич
Доброклонский. 1921. Карандаш



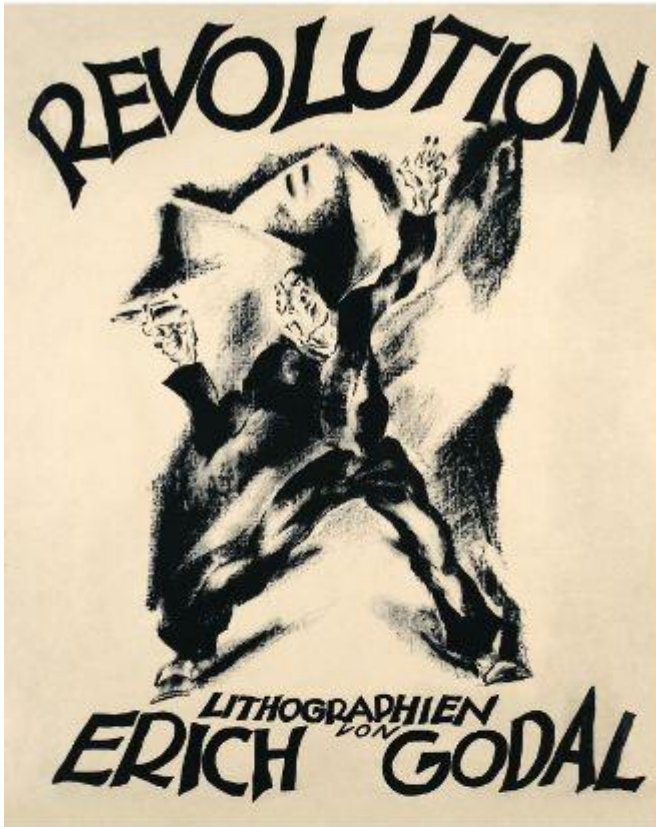
Г.С. Верейский. Ф.Ф. Нотгафт.
1926. Литография



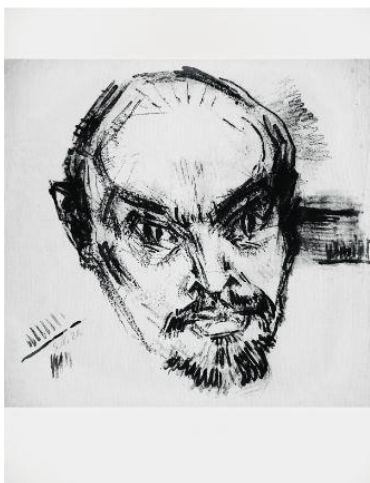
На выставке французского искусства
XII-XX веков в Эрмитаже. Апрель 1956



Борис Алексеевич Зернов. 1963



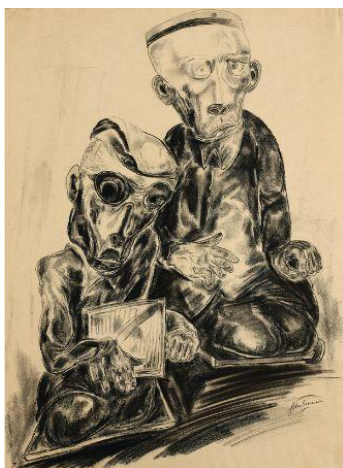
Э. Годад. Нападение. 1920. Литография. Варианты оттисков на разной бумаге



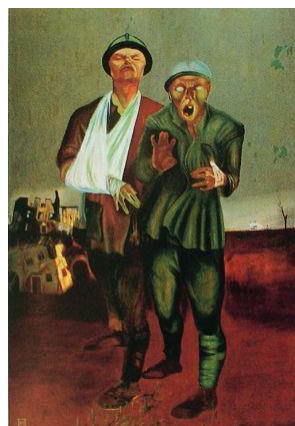
А. Шмидт-Нишиол. В.И. Ленин.
1920. Рисунок тушью. Штеделевский
Институт (Франкфурт-на-Майне)



А. Шмидт-Нишиол. Карл
Либкнехт V. Ок. 1920.
Рисунок тушью. (кат. 179)



Ф. Хунен. Жертвы войны. 1920
Уголь. (кат. 165)



Ю.И. Пименов. Инвалиды
войны. 1926. ГРМ



А.А. Дейнека. Кулак. 1925. ГТГ.



А.А. Дейнека. Женский портрет.
1920-е. Курская государственная
картинная галерея им. А.А.Дейнеки

КАТАЛОГ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ «ТОВАРИЩЕСТВА ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА» ФРИДРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА БРАССА

ИЗДАНИЕ «ТОВАРИЩЕСТВА ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА» ФРИДРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА БРАССА

«Революция. Литографии Эриха Годала» – „ Revolution. Lithographien von Erich Godal“

Годал (Гольдбаум), Эрих – Godal (Goldbaum), Erich (15.01.1899, Берлин – 1969, Гамбург)

График, карикатурист, театральный декоратор, журналист. Родился в семье банковского служащего. С 1919 г. учился в Художественно-промышленной школе в Берлине у Р. Бекер-Хейе, Г. Бенгена, Э. Штерна и Т. Отто. В 1918 г. начал публиковать свои рисунки в газетах и журналах, таких как «Акция» и «Орхидеенгартен». Дружил с композитором В. Гейманом и писателем В. Мерингом. В 1920-е был художником кино, оформил несколько театральных постановок М. Рейнхарда. В 1923 г. – первая выставка в книжном магазине Гутенберг в Берлине. Работал в берлинских журналах и газетах. Карикатурист, театральный, светский и судебный хроникер. Участвовал в работе СНПГ, работал в политической карикатуре. В феврале 1933 г. эмигрировал в Прагу. Работал в немецких антифашистских изданиях, участвовал в Первой международной выставке карикатуристов в Праге в 1934 г. В 1935 г. эмигрировал в США. Работал в Нью-Йорке в различных журналах и газетах. С начала войны до 1950-х гг. работал в Бюро пропаганды Государственного департамента США. В 1954 г. вернулся в ФРГ. Жил в Гамбурге, работал в различных периодических изданиях. Выставки рисунков в 1961 и 1964 гг. В 1968 г. – поездка в Израиль. Посмертно опубликованы воспоминания художника.

1 – 14. «Революция» (“Revolution”). 1920

Издание “Товарищества пролетарского искусства” (Genossenschafts-Verlag F. W. Brass), Берлин, 1920. Тираж 60 экземпляров.

Серия из 13 литографий пером, карандашом, местами процарапывание по камню, раскрашенных гуашью, оттиски на плотной веленовой бумаге (водяной знак *J. W. Zanders 1916*).

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

1. Революция. Литографии Эриха Годала – Revolution. Lithographien von Erich Godal. 1920

Титульный лист серии «Революция» (“Revolution”) с композицией «Нападение» (Angriff; VI лист серии)
Литография карандашом на полукартоне. 498 x 545; 498 x 590

Надпись: на камне – *Revolution / Lithographien / von / Erich Godal*
Эстампиль: Genossenschafts / Verlag
F. W. Brass / BERLIN N.W. 52 / Paul-
Strasse 6 G.H.
ГЭ. Инв. № ОГ-353022



2. Марсельеза – Marseillaise. 1920.

I лист серии «Революция» (“Revolution”)
530 x 392; 685 x 505

Подпись: на камне справа внизу под изображением - *Godal*; карандашом под изображением слева – *Godal*
ГЭ. Инв. № ОГ-353031



3. Заводы (Fabriken). 1920

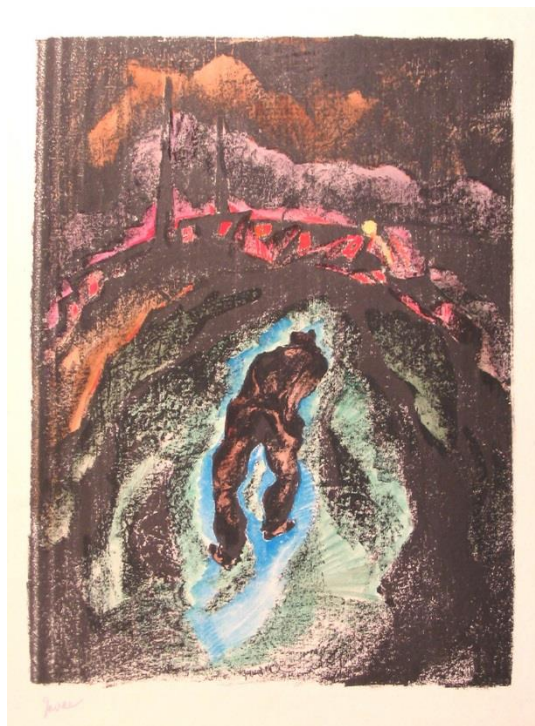
II лист серии «Революция»
("Revolution")

565 x 425; 685 x 505

Подпись: на камне внизу в середине
Godal; под изображением
карандашом слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ- 353030

Дублет: **3a.** ГЭ. Инв. № ОГ-236851 –
оттиск на тонкой веленовой бумаге
(587x425), поступил: 16.07.1927 г. от
Ю.Е Кустодиевой; **3b.** ГЭ. Инв. №
ОГ-403248 – оттиск на японской
бумаге желтого тона (572 x 430),
подписан внизу в середине
карандашом дважды, поступил:
18.12.1973 г. из собр. Т.В. Воиновой



4. Хлеба! – Brot! 1920

III лист серии «Революция»
("Revolution")

501 x 419; 685 x 505

Подпись: на камне внизу в середине –
Godal; под изображением
карандашом слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353032



5. Бунт – Aufruhr. 1920

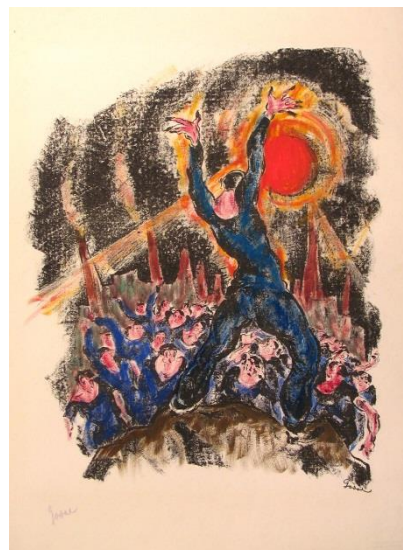
IV лист серии «Революция»
("Revolution")

530 x 422; 685 x 505

Подпись: на камне справа внизу под
изображением – *Godal*; карандашом
под изображением слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353025

Дублет: **5a.** ГЭ. Инв. № ОГ-403250 –
оттиск на японской бумаге желтого
тона (572 x 430), подписан на камне
внизу справа, карандашом – под
изображением слева, поступил:
18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой



6. Лидер – Führer. 1920

V лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

498 x 362; 685 x 505

Подпись: карандашом под
 изображением слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353029

Дублет: **6а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236853 –
 оттиск на тонкой веленовой бумаге
 (587 x 25), без подписи, поступил
 16.07.1927 г. от Ю.Е Кустодиевой;
6б. ГЭ. Инв. № ОГ-403244 – оттиск
 на японской бумаге желтого тона
 (572 x 430), подписан карандашом
 под изображением справа, поступил
 18.12.1973 г. из собр. Т.В. Воиновой



7. Нападение – Angriff. 1920

VI лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

562 x 451; 685 x 505

Подпись: карандашом под
 изображением слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353023

Дублет: **7а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236852 –
 оттиск на кремовом подкладном
 тоне, на тонкой веленовой бумаге
 (537 x 422; 577 x 422), без подписи,
 под изображением на камне надпись
 – *Angriff*, поступил: 16.07.1927 г., от
 Ю.Е Кустодиевой; **7б.** ГЭ. Инв. №
 ОГ-403251 – оттиск на японской
 бумаге желтого тона (572 x 430),
 подписан под изображением слева,
 поступил: 18.12.1973 г., из собр. Т.В.
 Воиновой



8. Баррикады – *Barrikaden*. 1920

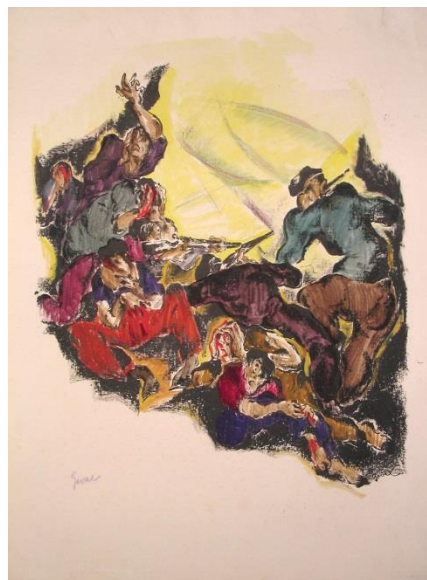
VII лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

492 x 428; 685 x 505

Подпись: на камне в правом нижнем
 углу изображения – *Godal*;
 карандашом под изображением слева
 – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353027

Дублет: **8а.** ГЭ. Инв. № ОГ-403242 –
 оттиск на японской бумаге желтого
 тона (572 x 430), подписан на камне
 внизу справа, карандашом - под
 изображением слева, поступил:
 18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой



9. Смерть Берлина – *Tod von Berlin*. 1920

VIII лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

447 x 393; 685 x 505

Подпись: на камне в правом нижнем
 углу изображения – *Godal*;
 карандашом под изображением слева
 – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353024

Дублет: **9а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236854 –
 оттиск на кремовом подкладном
 тоне, на тонкой веленовой бумаге
 (520 x 427; 565 x 428), подписан на
 камне внизу справа, поступил:
 16.07.1927 г., от Ю.Е Кустодиевой;

9б. ГЭ. Инв. № ОГ-403247 – оттиск
 на японской бумаге желтого тона
 (572 x 430), подписан на камне внизу
 справа, карандашом - под
 изображением слева, поступил:
 18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой



10. Жертвы – Opfer. 1920

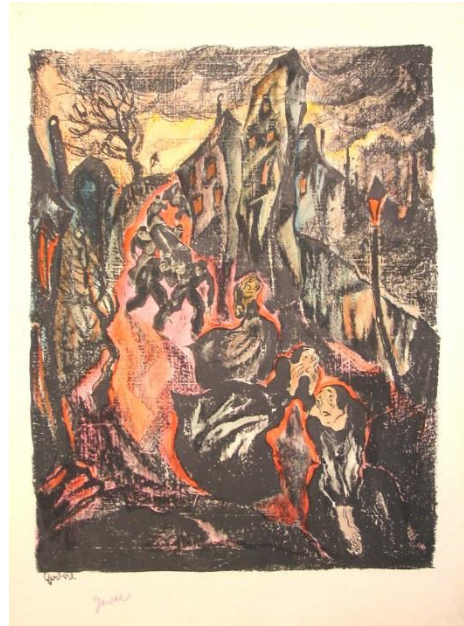
IX лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

571 x 425; 685 x 505

Подпись: на камне под изображением
 слева – *Godal*; карандашом под
 изображением слева – *Godal*

Инв. № ОГ-353034

Дублет: **10а.** ГЭ. Инв. № ОГ-403246 –
 оттиск на японской бумаге желтого
 тона (572 x 430), подписан на камне
 под изображением слева,
 карандашом - под изображением
 справа, поступил: 18.12.1973 г., из
 собр. Т.В. Воиновой



11. Хаос – Chaos. 1920

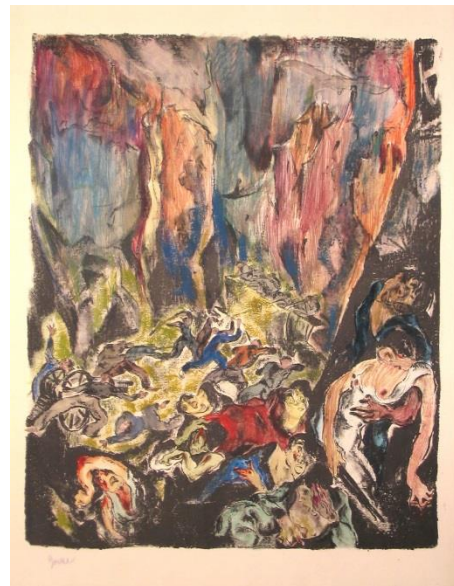
X лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

562 x 443; 685 x 505

Подпись: карандашом под
 изображением слева – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353028

Дублет: **11а.** ГЭ. Инв. № ОГ-403243 –
 оттиск на японской бумаге желтого
 тона (572 x 430), без подписи,
 поступил: 18.12.1973 г., из собр. Т.В.
 Воиновой



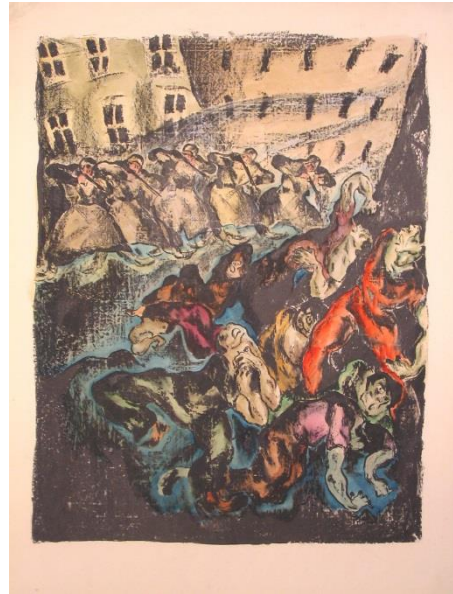
12. Полевой суд – *Standrecht*. 1920

XI лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

562 x 425; 685 x 505

ГЭ. Инв. № ОГ-353033

Дублет: **12а.** ГЭ. Инв. № ОГ-403245 –
 оттиск на японской бумаге желтого
 тона (572 x 430), без подписи,
 поступил: 18.12.1973 г., из собр. Т.В.
 Воиновой



13. Спокойствие и порядок – *Ruhe und Ordnung*. 1920

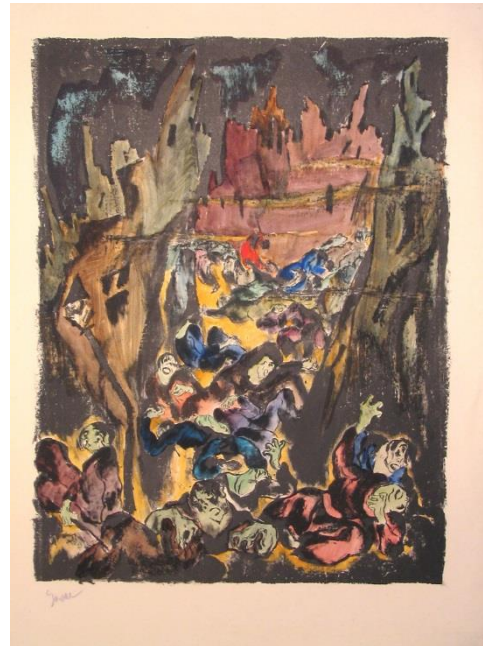
XII лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

562 x 422; 685 x 505

Подпись: на камне в правом нижнем
 углу изображения – *Godal*;
 карандашом под изображением слева
 – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353035

Дублет: **13а.** ГЭ. Инв. № ОГ-403249 –
 оттиск на японской бумаге желтого
 тона (572 x 430), подписан на камне в
 левом нижнем углу, карандашом -
 под изображением справа, поступил:
 18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой



14. Танец Смерти – Totentanz. 1920

XIII лист серии «Революция»
 (“Revolution”)

530 x 429; 685 x 505

Подпись: на камне в правом нижнем
 углу изображения – *Godal*;
 карандашом под изображением слева
 – *Godal*

ГЭ. Инв. № ОГ-353026

Дублет: **14а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236850 –
 оттиск на кремовом подкладном
 тоне, на тонкой веленовой бумаге
 (555 x 433; 590 x 444), подпись на
 камне внизу слева, поступил:
 16.07.1927 г., от Ю.Е Кустодиевой;
14б. ГЭ. Инв. № ОГ-403241 – оттиск
 на японской бумаге желтого тона
 (572 x 430), подпись на камне внизу
 справа, карандашом – под
 изображением слева, поступил:
 18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой



Работы художников, представленных в «Товариществе пролетарского искусства» Фридриха Брасса

Асман, Генрих – Assmann, Heinrich (26.05.1890, Оснабрюкке – 20.08.1915, Острово (Польша))

Живописец, график. Родился в рабочей семье. 1894 г. – смерть отца. В 1900-1909 гг. – учеба в реальной гимназии, первые занятия рисованием и живописью у учителя гимназии Герхарда Рольфа. В 1909 г. учился в художественной школе Георга Тапперта (1880-1957) в Воорпсведе вместе с Густавом Редекером (1890-1915) и Вильгельмом Моргнером (1891-1917). В 1910 г. переехал с Таппертом в Берлин, где занимается в мастерской Ловиса Коринта. В 1911 г. – поездка в Мюнхен. В 1911 г. поселился в Воорпсведе. Пейзажист, портретист. В печатной графике работал с 1912 г. в ксилографии и линогравюре. Персональная выставка в Оснабрюкке в городском Выставочном промышленно-ремесленном зале в октябре 1913 г. В июне 1915 г. призван на военную службу. Пехотинец. В августе 1914 г. смертельно ранен в голову при штурме Белостока.

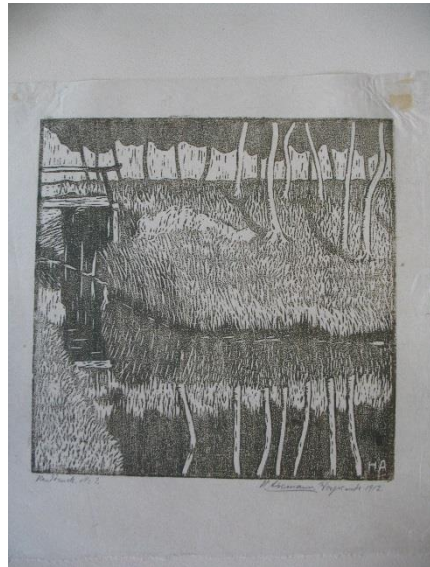
15. Деревья у воды – Bäumen bei Wasser. 1912

Линогравюра, оттиск коричневым тоном на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 249 х 246; 331 х 302

Подпись и надписи: на доске в правом нижнем углу монограмма: *Н А*; под изображением карандашом справа: *Н. Assmann. Worpswede 1912.*; слева – *Handdruck № 2.*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13099



16. Канал – Kanal. 1912

Линогравюра, оттиск коричневым тоном на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 253 х 255; 362 х 335

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа: *Н. Assmann. Worpswede 1912.*; слева – *Handdruck № 5.*

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363739



17. Фруктовые деревья – Obstbäumen. 1913

Линогравюра, оттиск коричневым тоном на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 268 x 228; 287 x 268

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа: *H. Assmann. Worpswede 1913.*; слева – *Handdruck № 3*; на обороте монтировки внизу – *Obstbäumen / H. Assmann / Worpswede 1913*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13098



Берлит, Рюдигер – Berlit, Rüdiger (27.05.1883, Лейпциг – 27.08.1939, там же)

Живописец, график. Учился в Лейпцигской академии графического и книжного искусства. В 1909 г. занимался в Академии художеств в Мюнхене. В том же году недолго жил в Художественной колонии в Дахау. Страдал сердечным заболеванием. В 1919–1928 гг. активно сотрудничал в журнале *Die Aktion*. В 1925–1932 гг. за серию книжных иллюстраций находился под судом по обвинению в “разврате и богохульстве”. Его защиту на суде представляла Кете Кольвиц. После 1933 г. преследовался как «дегенеративный» художник, запрет на профессию, работы изымались из музейных коллекций. Большая часть наследия уничтожена при бомбежке Лейпцига в декабре 1944 г.

Участие в политических и художественных объединениях: «Дрезденский сецессион - Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.), «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

18. Русская (Товарищ) – Die Russin (Genosse). Ок. 1920

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 310 x 247; 480 x 412

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*; внизу – *Die Russin*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353062



19. Женский портрет – Frauenbild. Ок. 1920

Ксилография, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 320 x 240; 398 x 307

Подпись: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*; на монтировке под вырезанным окном справа – *Berlit*; на обороте монтировки внизу (Брасс) – *Rüdiger Berlit Original Holzschnitt Frauenbild*

Поступление: 18.12.1973 г., из собр. Т.В. Воиновой
ГЭ. Инв. № ОГ-403240

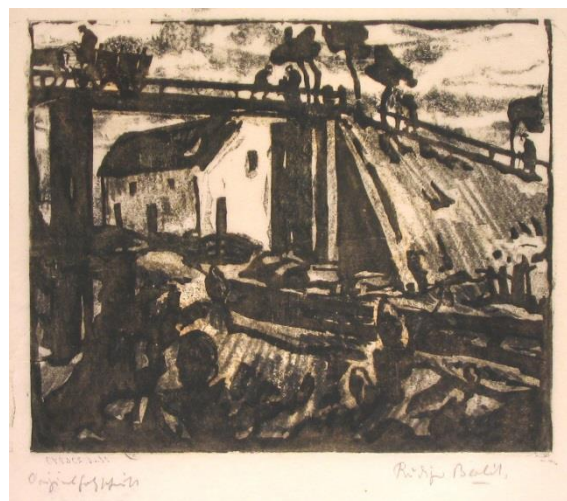


20. Мост – Die Brücke. Ок. 1920

Ксилография, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 200 x 243; 283 x 275

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*; слева – *Original Holzschnitt*; на монтировке под вырезанным окном справа – *Berlit*

Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан
ГЭ. Инв. № ОГ-236843



21. Мать, кормящая ребенка – Mutter, ein Kind Sägend. 1920

Карандаш, на веленовой бумаге кремового тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 240 x 260

Подпись: внизу справа – *RB 20*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОР-41338



22. Чета – Das Paar. 1920

Уголь, акварель, на картоне серого тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 210 x 165

Подпись: карандашом внизу слева – *RB 20*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОР-41339



23. Этюд натурщицы с поднятой рукой – Akt mit erhobener Hand. 1920

Уголь, на веленовой бумаге кремового тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 302 x 225

На обороте: два наброска стоящей натурщицы; карандаш

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОР-41340



оборот

**24. Этюд натурщицы со спины –
Акт – Rückenansicht. 1920**

Уголь, на бумаге верже охристого тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 430 x 240

Подпись: карандашом внизу справа -
RB 20

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.
В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41341



25. Этюд натурщицы – Акт. 1920

Уголь, на бумаге верже охристого тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 425 x 250

Подпись: карандашом внизу - *RB. 20*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.
В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41342



**26. Автопортрет – Selbstbildnis.
1920**

Уголь, на веленовой бумаге желтого тона; рисунок закреплен на старой монтировке. 240 x 270

На обороте: набросок женского портрета в профиль; карандаш

Подпись: карандашом внизу слева –
RB / 20

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.
В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41343



27. Мужчина за столом (Брасс) – Mann am Tisch (Brass). 1920

Кисть красно-коричневым тоном по наброску карандашом, на картоне кремового тона, рисунок закреплен на старой монтировке. 200 x 270

Подпись: карандашом внизу слева – RB / 20



На обороте: Мужчина за столом (Брасс) – Mann am Tisch (Brass);
карандаш

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.
В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41344



оборот

28. Слепая – Die Blinde. Ок. 1920

Ксилография, оттиск на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 159 x 235; 337 x 435

Подпись: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*;

на обороте монтировки внизу (Брасс) – *Rüdiger Berlit / Die Blinde*

Поступление: 1930
НБ РАХ. Инв. № Г-13113



29. Объятие – Umarmung. Ок. 1920

Ксилография, оттиск на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 240 x 139; 407 x 273

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13109

**30. Мужская голова – Männerkopf. Ок. 1920**

Ксилография, оттиск на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 240 x 162; 279 x 192

Подпись: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*; на монтировке внизу справа (Брасс) – *Rüdiger Berlit / Männerkopf*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13112

**31. Рыбак – Fischer. Ок. 1920**

Ксилография, оттиск на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 312 x 254; 384 x 284

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*; слева – „*Fischer*”

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13111



32. Крестьянка – Bäuerin. Ок. 1920

Ксилография, оттиск на бумаге зеленого тона, эстамп закреплен на старой монтировке. 309 x 236; 424 x 297

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Rüdiger Berlit*
Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13110

**Берндт, Зигфрид – Berndt, Siegfried (19.04.1880, Гёрлиц – 30.06.1946, Дрезден)**

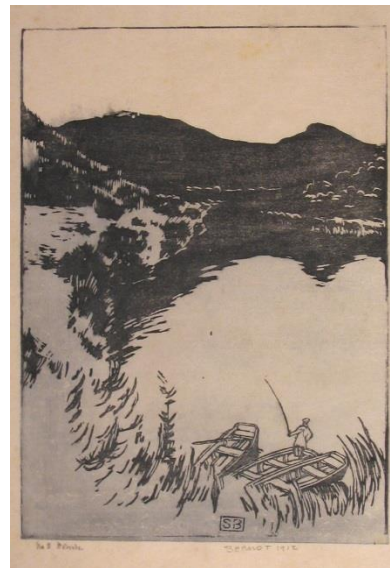
Живописец, график. В 1899–1901 и 1902–1906 гг. учился в Дрездене в Академии Художеств у Е. Брахта. В 1901–1902 гг. – в Лейпцигском университете. В 1907–1908 гг. поездка в Париж и Шотландию. Изучал гравюры японских мастеров. Позже был помощником Е. Брахта в Академии художеств в Дрездене. В 1911 г. начал самостоятельное преподавание в Академии. Работал в гравюре в технике цветной ксилографии. В 1920–1930 гг. преподавал рисунок Вальдорфской школе в Дрездене.

33. Пейзаж на Эльбе в Богемии – Elblandschaft in Böhmen. 1912

Ксилография, оттиск с двух досок черным и серо-синим тоном, на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 275 x 200; 407 x 283

Подпись и надписи: на доске внизу монограмма - *SB*; карандашом под оттиском справа – *Berndt 1912*; слева – *No 8 Hande*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353086

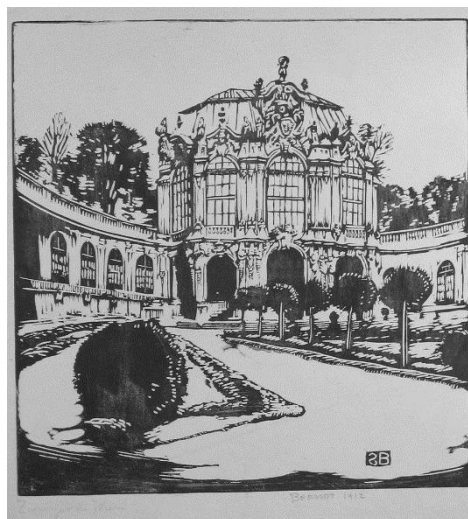


34. Цвингер в Дрездене — *Zwinger in Dresden. 1912*

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге. 245 x 238; 323 x 272

Подпись и надписи: на доске внизу монограмма — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 191.*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353083



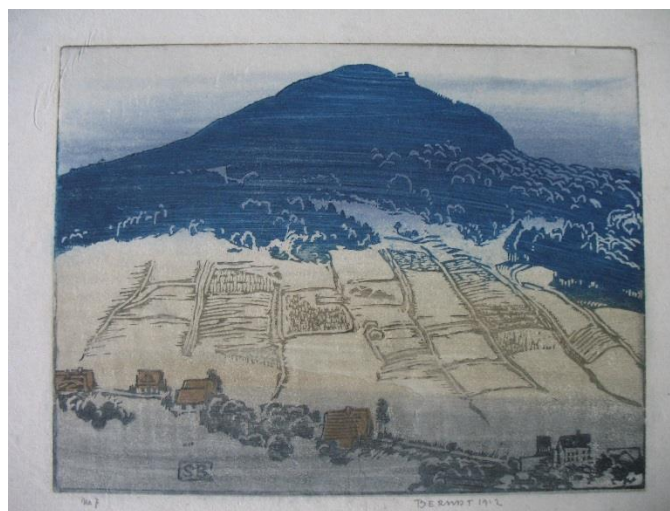
35. Горный пейзаж — *Berglandschaft. 1912*

Цветная ксилография, оттиск с четырех досок черным, охристым, коричневым и синим тоном, на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 179 x 239; 273 x 414

Подпись и надписи: на доске внизу слева монограмма — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 1912*, слева - № 7; на монтировке слева внизу — *Berglandschaft*; на обороте внизу справа (Брасс) — *Berndt / Berglandschaft*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13101



36. Мелководье — *Wattenmeer. 1912.*

Цветная ксилография, оттиск с пяти досок черным, салатным, коричневым, красным и синим тоном на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 216 x 321; 276 x 409

Подпись и надписи: на доске внизу слева монограмма — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 1912*, слева — № 21; на монтировке внизу



слева – *Wattenmeer*, наверху справа -
150; на обороте внизу справа (Брасс)
– *Berndt / Wattenmeer*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13100

37. Дорога в Польше – *Ein Weg in Polen. 1913*

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 317 x 222; 410 x 287

Подпись: под оттиском карандашом
– *Berndt 1913*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353087



38. Силезский пейзаж – *Schlesische Landschaft. 1913*

Цветная ксилография, оттиск с четырех досок черным, желтым, зеленым и синим тоном, на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 202 x 275; 293 x 420

Подпись и надписи: карандашом под оттиском слева – *Berndt 1913*; справа – *Schlesische Landschaft*

Поступление: 8.01.1927 г., из собр.
Я.М. Каплана

ГЭ. Инв. № ОГ-236841

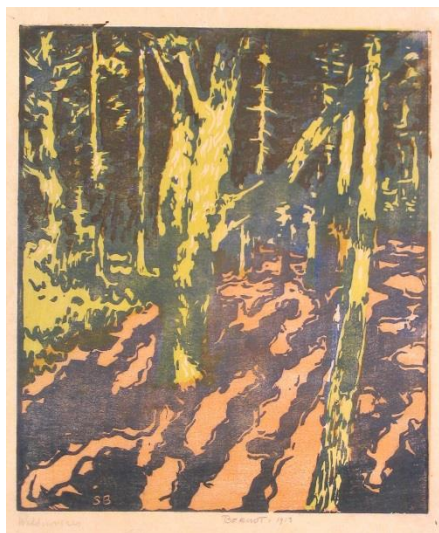


39. Чаща леса — Wald Inneres. 1913

Цветная ксилография, оттиск с трех досок синим, желтым и красно-охристым тоном, на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 295 x 250; 420 x 300

Подпись и надписи: на доске внизу слева монограмма — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 1913*; слева — *Wald inneres*

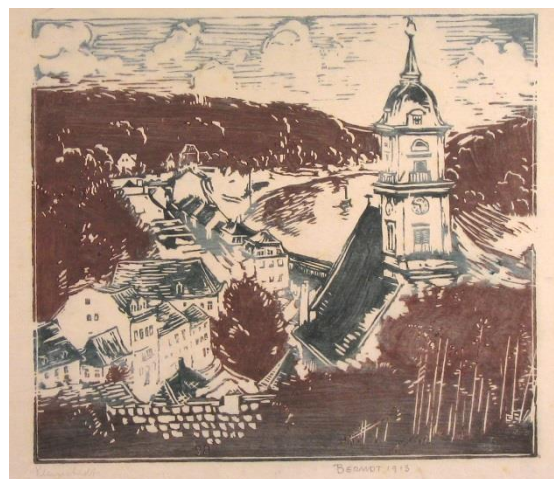
Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353084

**40. Городок — Kleinstadt. 1913**

Ксилография, оттиск с двух досок темно-синим и темно-коричневым тоном, на плотной веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 241 x 373; 365 x 410

Подпись и надписи: на доске внизу слева — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 1913*; слева — *Kleinstadt*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353085

**41. Еловый лес — Tannenwald. 1913**

Цветная ксилография, оттиск с двух досок серо-голубым и коричневым тоном на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 223 x 321; 275 x 412

Подпись и надписи: на доске внизу слева монограмма — *SB*; карандашом под оттиском справа — *Berndt 1913*, слева — № 21; на монтировке внизу слева — *Tannenwald*, наверху справа - 150; на обороте внизу справа (Брасс) - *Berndt / Tannenwald*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13102



Бурхарц, Макс – Burchartz, Max (28.07.1887, Эльберфельд – 31.01.1961, Эссен)

Живописец, график, фотограф, педагог, теоретик искусства. Учился в торговом училище, работал на текстильном предприятии. 1906–1909 гг. учился в Академии художеств в Дюссельдорфе у Э. фон Гехбарда. В 1909 г. занимался в Академии художеств в Мюнхене. До 1914 г. работал в Мюнхене, Берлине, Париже, где познакомился с П. Пикассо и Ф. Леже. 1914–1918 гг. – военная служба. 1919 г. – поселился в Веймаре. Контакты с преподавателями Баухауса и дадаистами. Первые циклы литографий по романам Достоевского «Бесы» и «Раскольников», опубликованные и выставлявшиеся в галерее Флехтхейма в Дюссельдорфе. С 1922 г. работал преимущественно в прикладной графике и фотографии, занимался фотоколлажами. 1926–33 гг. профессор в школе Фолькванг в Эссене. При нацистах изгнан из школы. Организовал собственное фотоателье, занимался интерьерным и книжным дизайном, писал теоретические работы. В 1949–57 гг. – директор школы Фолькванг.

Участие в политических и художественных объединениях: «Дрезденского сецессиона - Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.), в 1919–1921 гг. общества «Юный Рейнланд» („Das Junge Reinland“; Дюссельдорф, 1919–1929 гг.). В 1919–1923 гг. участвовал в работе «Ноябрьской группы» („Novembergruppe“; Берлин). Один из инициаторов создания «Международного рабочего сообщества конструктивистов» („Konstruktivistische internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft“; Дюссельдорф, Берлин, 1922–1927 гг.).

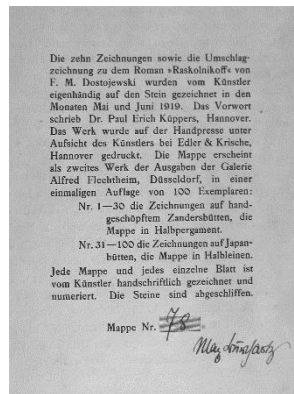
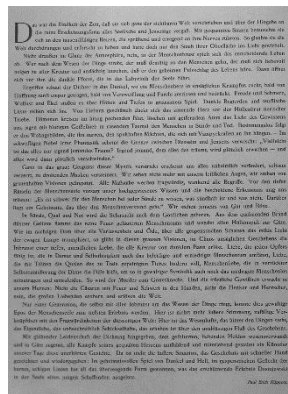
42 – 51. «Раскольников. 10 рисунков на камне Макса Бурхарца со вступлением П. Э. Кюпперса» – “Raskolnikoff. 10 Steinzeichnungen von Max Burchartz mit einem Vorwort von P. E. Küppers“. 1919

Издание галереи Альфреда Флехтхейма (Galerie Alfred Flechtheim), Дюссельдорф, 1919

Серия из десяти литографий карандашом и пером (местами процарапывание по камню), оттиски на японской бумаге

Экземпляр 78 из тиража в 100 (30 + 70) экземпляров

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой



Die zehn Zeichnungen sowie die Umschlagzeichnung zu dem Roman «Raskolnikoff» von F. M. Dostojewski wurden vom Künstler eigenhändig auf den Stein gezeichnet in dem Monat Mai und Juni 1919. Das Vorwort schrieb Dr. Paul Erich Küppers, Hannover. Das Werk wurde auf der Handpresse unter Aufsicht des Künstlers bei Eder & Krieger, Hannover gedruckt. Die Mappe erscheint als zweites Werk der Ausgaben der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren: Nr. 1–30 die Zeichnungen auf handgeschöpftem Zandersbütten, die Mappe in Halbpapier.
Nr. 31–100 die Zeichnungen auf Japanbütten, die Mappe in Halbstein.
Jede Mappe und jedes einzelne Blatt ist vom Künstler handschriftlich gezeichnet und nummeriert. Die Steine sind abgeschliffen.

Mappe Nr. 78
Max Burchartz

Тираж состоял из двух частей: А – 30 экземпляров, В – 70. Этот экземпляр, видимо, был без папки – цена проставлена на первом листе, эстампиль «Товарищества» на обороте последнего.

Альфреда Флехтхейм (1878–1937) – торговец произведениями искусства, коллекционер (с 1908 г.), организатор выставки Зондербунда в 1912 г. в Кельне. В 1913 г. основал свою первую галерею, специализировавшуюся в области новейшего французского и немецкого искусства. В 1914–1919 гг. – на Западном фронте. После войны основал в 1919 г. в Дюссельдорфе новую галерею, поддерживавшую искусство экспрессионизма. Позже работал в Берлине. Принимал участие в деятельности Рабочего совета по искусству. В годы нацизма эмигрировал в Англию.

42. Раскольников I (Раскольников и Мармеладов) – Raskolnikoff I (Raskolnikoff und Marmeladoff). 1919.

I лист серии «Раскольников»
410 x 300; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff I / 78/100*; справа – *Max Burchartz*; в левом верхнем углу – 200
ГЭ. Инв. № ОГ-353036



43. Раскольников II (Раскольников в своей комнате) – Raskolnikoff II (Raskolnikoff in seiner Kammer). 1919.

II лист серии «Раскольников».
385 x 300; 680 x 496.

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*.
ГЭ. Инв. № ОГ-353037



44. Раскольников III (Раскольников в своей комнате) – Raskolnikoff III (Raskolnikoff in seiner Kammer). 1919

III лист серии «Раскольников»
385 x 290; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*
ГЭ. Инв. № ОГ-353038



45. Раскольников IV (Встреча на улице) – Raskolnikoff IV (begegnung auf der Straße). 1919

IV лист серии «Раскольников»
385 x 300; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*
ГЭ. Инв. № ОГ-353039



46. Раскольников V (Раскольников на бульваре) – Raskolnikoff V (Raskolnikoff auf der Boulevard). 1919

V лист серии «Раскольников»
385 x 300; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*
ГЭ. Инв. № ОГ-353040



47. Раскольников VI (Сон Раскольникова) – Raskolnikoff VI (Der Traum von Raskolnikoff). 1919

VI лист серии «Раскольников»

385 x 295; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*

ГЭ. Инв. № ОГ-353041



48. Раскольников VII (Смерть Мармеладова) – Raskolnikoff VII (Sterbeszene des Marmeladoff). 1919

VII лист серии «Раскольников»

385 x 295; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*

ГЭ. Инв. № ОГ-353042.



49. Раскольников VIII (Убийство) – Raskolnikoff VIII (Mord). 1919

VIII лист серии «Раскольников»

372 x 290; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*

ГЭ. Инв. № ОГ-353043



50. Раскольников IX (Соня читает Раскольникову историю воскрешения Лазаря) – Raskolnikoff IX (Sonja liest Raskolnikoff die Geschichte mit der Auferstehung des Lazarus von). 1919

IX лист серии «Раскольников»

375 x 290; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*

ГЭ. Инв. № ОГ-353044



51. Раскольников X (Поминки по Мармеладову) – Raskolnikoff X (Das Totenmahl für Marmeladoff). 1919

X лист серии «Раскольников»

385 x 295; 680 x 496

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Raskolnikoff II / 78/100*; справа – *Max Burchartz*

ГЭ. Инв. № ОГ-353045



Вольф, Густав Генрих – Wolff, Gustav Heinrich (24.05.1886, Циттау – 22.03.1934, Берлин)

Скульптор, график. Детство провел в Бармене, учился в классической гимназии. Не сдавая выпускных гимназических экзаменов, сбежал из дома и в 1901–1904 гг. плывал корабельным юнгой. С 1904 г. учился в Риме у своего деда, художника Артура Фокмана (ученика А. фон Хильдебрандта и фон Маре). Дружба с К. Хофером и Г. Халлером, совместная поездка во Флоренцию. В 1906 – поездка на юг России, в 1908 г. – на Балканы. В 1908–1915 гг. работал в Париже, занятия живописью и скульптурой, испытал сильное влияние искусства Бурделя. В 1909 г. принял участие в Осеннем салоне. Знакомство с Г. Манном. Поездки по Франции, в Испанию и Северную Африку. В 1912 г. участвует в выставке Зондербунда в Кельне. В 1914 г. – попытка натурализоваться во Франции, вступить, как поляк, в Иностранный Легион. В 1915–1918 гг. интернирован во Франции, продолжил занятия живописью и

скульптурой. В 1917г. в лагере начал работать в ксилографии. В октябре 1918 г. по обмену интернированными лицами между воюющими странами через Швейцарию возвратился в Германию, в ноябре поселился в Берлине. Участвовал в революционных выступлениях, считал себя пропагандистом, «передовым бойцом за духовное освобождение», член КПГ. Временно отказался от занятий искусством, начал учиться медицине. В 1919 – женится на Кете Фройнлих. 5 июня 1920 г. у них родилась дочь Елена, которая умерла в декабре. В 1920 г. – разочарование в политической деятельности, вернулся к занятиям искусством. В 1921 г. – первая поездка в Гамбург, знакомство с Р. Шапиро и К. Шмидт-Ротлуфом, влияние последнего на графику. В мае 1922 г. – впервые выставляет скульптуру на выставке в галерее Альфреда Хеллера в Берлине. В 1923 г. начал делать гравюры на металле. В октябре 1923 г. – первая выставка графики в Графическом кабинете Георга Маульхарта в Гамбурге. С октября 1931 по февраль 1933 г. – преподавал скульптуру в Академии художеств в Ленинграде. Тяжело больным вернулся в Германию. Выполнил, согласно каталогу А. Хольтхузен, 97 ксилографий и 33 гравюры на металле.

Lit.: *Holthusen* – Holthusen Agnes. Gustav H. Wolff. Das plastische und graphische Werk. Hamburg, 1964.

52. Улица – *Strasse*. 1920

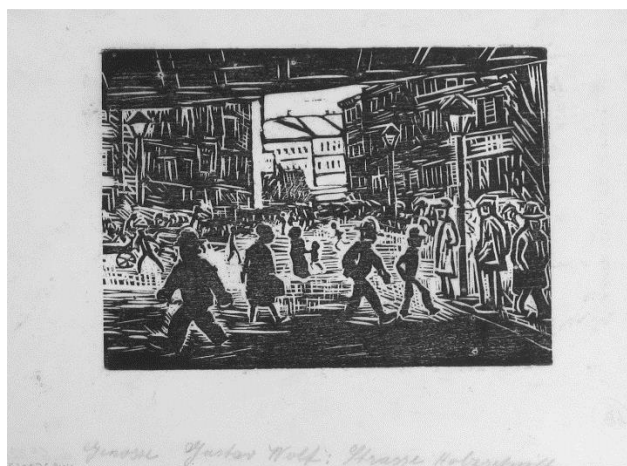
Ксилография, оттиск на китайской бумаге. 129 x 180; 213 x 290

Подпись и надписи: внизу карандашом (Брасс) – *Genosse Gustav Wolf: Strasse Holzschnitt*

Holthusen 3

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353067



53. Беременная I – Schwangere I. 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 263 x 175; 398 x 324

Подпись и надписи: на доске внизу – *Seih hier – die Sklavin des Herrn*; карандашом под изображением справа – *Gustav Wolf*; внизу – *selbstgedruckt*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13186



54. Беременная II – Schwangere II. 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

Ксилография, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 252 x 130; 275 x 195

Подпись и надписи: на монтировке внизу карандашом – *Gustav Wolf*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353069



55. Беременная III – Schwangere III. 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

55а. Ксилография, 1 состояние их двух (до надписи), оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 250 x 132; 276 x 165

Подпись и надписи: на монтировке внизу карандашом – *Gustav Wolf*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой



30 а



30 б

ГЭ. Инв. № ОГ-353072

55b. Ксилография, 2 состояние их двух, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 250 x 132; 322 x 265

Подпись и надписи: внизу на блоке – *gesegnet die Frucht deines Leibes* (благословен плод живота твоего); карандашом под изображением карандашом справа – *Gustav Wolf / selbstgedruckt*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353073

56. Беременная IV – Schwangere IV. 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 263 x 104; 350 x 200

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Gustav Wolf*; внизу справа – *selbstgedruckt*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353071

Дублет: **56a.** ГЭ. Инв. № ОГ-353070; 263x104; 317x162; подписан; Поступил из того же собрания; **56b.** НБ РАХ. Инв. № Г-13187 Оттиск на китайской бумаге, 352 x 213; **56c.** НБ РАХ. Инв. № Г-13188



57. Беременная V – Schwangere V. 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 200 x 260; 320 x 380

Подпись и надписи: на блоке – *das Weib wenn sie gebiert hat sie Angst / denn ihre Stunde ist gekommen* (когда женщина рожает, она испытывает страх, / ибо пришел ее час); карандашом под изображением справа – *Gustav Wolf*; внизу справа – *selbstgedruckt*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353075

Дублет: **57a.** НБ РАХ. Инв. № Г-13190; **57b.** НБ РАХ. Инв. № Г-13189



58. Беременная VI (Рожающая) – Schwangere VI (Gebärende). 1920

Из серии «Материнство» (“Mutterschaft”)

Ксилография, оттиск на китайской бумаге. 247 x 300; 427 x 520

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Gustav Wolf*; внизу справа – *selbstgedruckt*

Holthusen 5

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353074

Дублет: **58a.** НБ РАХ. Инв. № Г-13192. Оттиск на японской бумаге, 427 x 518; **58b.** НБ РАХ. Инв. № Г-13191. Оттиск на тонкой веленовой бумаге, 398 x 532



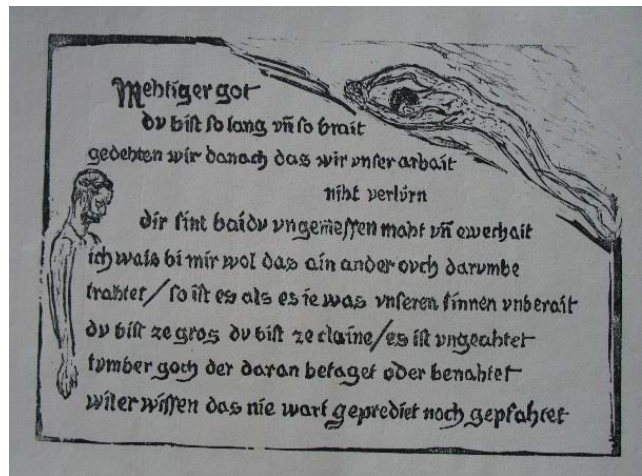
59. Почтовая карточка: 5 июня 1920 – Сообщение о рождении – Postkarte: 5 Juni 1920 – Geburtsanzeige. 1920

Ксилография, оттиск на плотной веленовой бумаге. 87 x 98; 93 x 142
Подпись и надписи: на блоке – *5 Juni 1920*; карандашом справа – *G. Wolf*
Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353068



60. Молитва – Die Gebet

Ксилография, оттиск на тонкой веленовой бумаге. 155 x 219; 194 x 282
Подпись и надписи: на доске – *Mehtiger got du bist so lang und so brait gedehten wir danach das wir unser arbeit nicht verlurn dir sind baidu ungemessen maht und ewerhait / ich wais di mir wol das ein ander auch darumbetrahter / so ist es als es ie was unseren sinnen unberait du bist ze gros du bist ze claine / es ist ungeahetet tumber goch der daran betaget oder benahetet wiler wissen das nie wart geprediet noch gepfahetet*; карандашом под изображением – *selbstgedruckt Gustav Wolf*



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13185

Грамматте, Вальтер – Gramattè, Walter (8.01.1897, Берлин – 9.02.1929, Гамбург)

Рисовальщик, гравер. 1914 – доброволец, санитар на Западном фронте, ранен. 1915. – Академии Художеств в Берлине, начал работать в ксилографии и линогравюре. 1916 – вновь призван в армию, артиллерист во Франкфурте-на-Одере, госпиталь, работал в литографии и гравюре сухой иглой. 1919 – дружба с Э. Хеккелем, первая выставка в галерее Бухкунст в Берлине. 1920 – выставки в Берлине и Гамбурге, раненая правая рука не позволила больше работать в ксилографии, дружба с К. Шмидт-Ротлуфом.

Участие в политических и художественных объединениях: «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

Лит.: *Eckhardt* – Eckhardt, Ferdinand. Das graphische Werk von Walter Gramattè. Zürich-Leipzig – Wien, 1932.

61. Богислав (Вальтер Прицков) – Bogislav (Walter Pritzkow). 1919

Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 324 x 278; 532 x 406

Подпись и надписи: на доске слева внизу монограмма – *W.G.19*; под изображением карандашом справа – *Gramaté 19*; слева – *Bogislav*, внизу слева – *Handprobedruck*; на монтировке вверху слева карандашом – *100.*, на обороте внизу справа (Брасс) – *Walter Gramaté / Bogislav*

Eckhardt 21

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13115



62. Автопортрет с поднятыми руками – Selbstbildnis mit erhobenen Händen. 1919

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге. 400 x 315; 625 x 475

Подпись и надписи: на доске внизу слева – *für Erich Heckel*; карандашом под изображением справа – *Walter Gramaté 19*; в левом нижнем углу – *Handdruck*; в левом верхнем углу – *100*; в правом верхнем углу – *90*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Walter Gramati / für Erich Heckel*

Eckhardt 23

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271747



**63. Усталый солдат I (Д-р Штегер)
– Müder Soldat I (Dr. Steger). 1919**

Сухая игла, оттиск на офортной бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 204 x 141; 513 x 349

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа – *Gramaté 19*; слева – *Müder Soldat.*; на монтировке вверху слева карандашом – *130*; на обороте внизу справа (Брасс) – *Walter Gramaté / Müder Soldat Eckhardt 127*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13116



Грос, Жорж – Grosz, George (26.07.1893, Берлин – 6.07.1959, там же)

Живописец, график. Родился в семье мелкого служащего. 1900 г. – смерть отца. 1909–1916 г. обучение в Академии художеств в Дрездене и в Художественно-промышленной школе у Э. Орлика в Берлине. 1912 г. - трехмесячная поездка в Париж, занятия в Академии Каларосси. 1914 г. – мобилизован, 1915 г. – контузия, переведен в гарнизонный полк. 1917 г. – отправлен на фронт, вскоре из-за расстройства нервной системы, вновь определен к несению нестроевой службы. С 1917 г. выступает с резкой социальной критикой в художественных изданиях Берлина. С 1918 г. активный член движения «Дада», вступает в КПГ. В 1919 г. с В. Херцфельдом и Д. Хартфилдом основывает политико-сатирический журнал «Плейте» («Крах») и журнал «Дада», а с К. Эйнштейном – «Кровавый Эрнст». С 1918 по 1931 г. находился под судом по обвинению в богохульстве. В 1920 г. участвует в организации Первой международной выставке-ярмарке работ дадаистов. В 1921 г. участвовал в деятельности Комитета помощи художников голодающим в России. В 1922 г. вместе с М. Андерсеном-Нексе ездит на 6 месяцев в Россию, встречается с Лениным. С 1924 г. председатель «Красной группы», объединения коммунистических художников. В 1931 г. персональная выставка в Нью-Йорке. В 1933 г. переезжает в Нью-Йорк, открывает художественную школу. В 1937 г. 285 работ были изъяты из музеев Германии. В 1938 г. принимает американское подданство. С 1940 г. преподает в Колумбийском университете. В 1951 и 1954 гг. совершал поездки в ФРГ. В 1959 г. возвращается в Берлин.

Участие в политических и художественных объединениях: «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.), один из основателей Клуба Дада (Club Dada; Берлин, 1918–1920 гг.), принимал участие в выставках «Дрезденского сецессиона – Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.). Принимал участие в издававшемся на средства КПД

сатирическом рабочем журнале «Дубина» (“Der Knüppel”; Берлин, 1923–1927 гг.). «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1929 гг.), «Красная группа» („Rote Gruppe“; Берлин, 1924–1927 гг.). С 1929 г. участвовал в работе «Ассоциации революционных художников Германии» („Association revolutionärer bildender Künstler Deutschland“; Берлин, 1928–1933 гг.).

Лит: *Dücker* – *Dücker*, Alexander. George Grosz: Das graphische Werk. Berlin, 1979

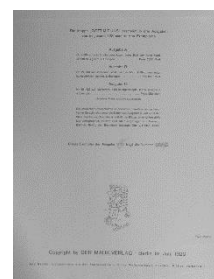
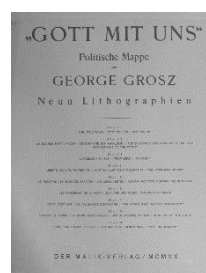
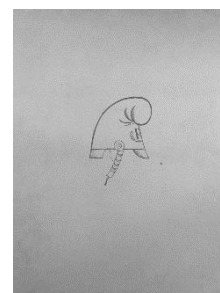
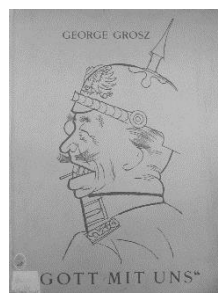
64 – 72. «С нами Бог» – “Gott mit uns”. 1920

Издательство «Малик» (Malik-Verlag), Берлин, 1920

Серия из девяти фотолитографий на бумаге верже

Экземпляр 117 из тиража в 125 экземпляров

Поступление: 6.07.1933 г., из Сектора западноевропейского искусства Эрмитажа



64. С нами Бог – Gott mit uns. 1920

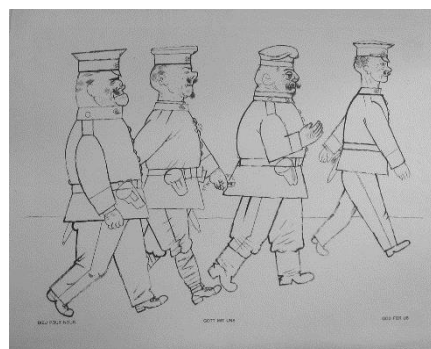
I лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 385 x 480

Надпись: *Dieu pour nous - Gott mit uns – God for us*

Dücker М III, 1

ГЭ. Инв. № ОГ-303717



65. За немецкое право и немецкий обычай – Für deutsches Recht und deutsche Sitte. 1920

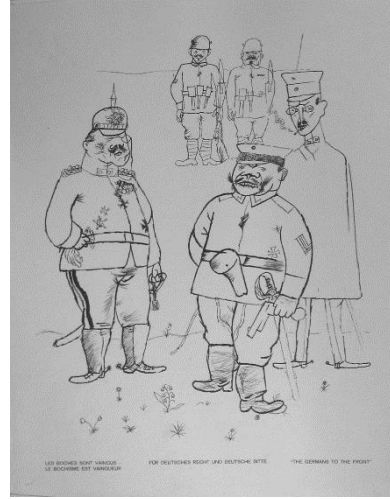
II лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 478 x 387

Надпись: *Les boches sont vaincus – Le bochisme est vainqueur – Für deutsches Recht und deutsche Sitte – „The germans to the front“*

Dücker M III, 2

ГЭ. Инв. № ОГ-303723



66. Конец рабочего дня – Feierabend. 1920

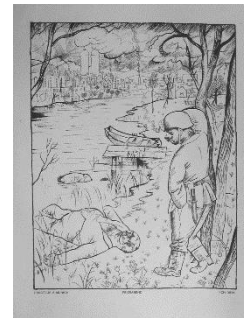
III лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 478 x 384

Надпись: *L'Angélus à Munich – Feierabend – “Ich dien”*

Dücker M III, 3

ГЭ. Инв. № ОГ-303722



67. Свет и воздух пролетариата – Licht und Luft dem Proletariat. 1920

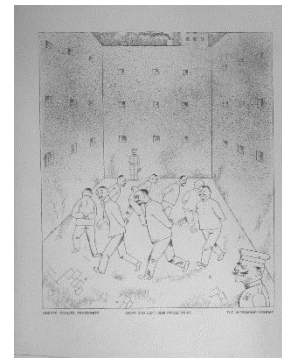
IV лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 478 x 390

Надпись: *Liberté, égalité, fraternité – Licht und Luft dem Proletariat – The workmans holiday*

Dücker M III, 4

ГЭ. Инв. № ОГ-303718



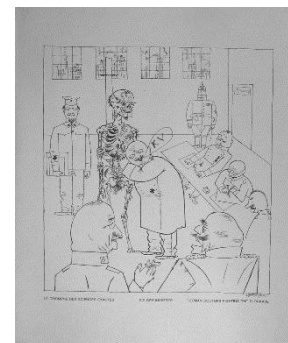
68. Молитва о здоровье – Die Gesundheitsbeter. 1920

V лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 481 x 385

Надпись: *Le triomphe des sciences exactes – Die Gesundheitsbeter – German doctors fighting the blockade*

Подпись: на камне под изображением справа – *George Grosz*



Dücker M III, 5
ГЭ. Инв. № ОГ-303719

69. Сутенеры смерти – *Zuhälter des Todes. 1919*

VI лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

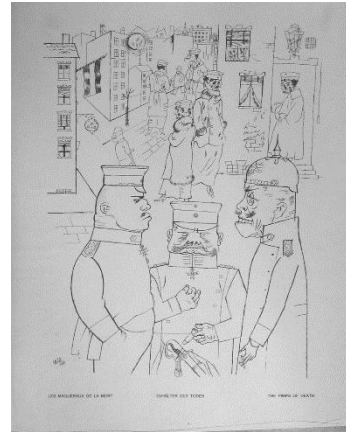
Фотолитография. 478 x 385

Надпись: *Les maquereaux de la mort – Zuhälter des Todes – The pimps of death*

Подпись: на камне справа – *Löff 1919*

Dücker M III, 6

ГЭ. Инв. № ОГ-303725



70. Бесконечная демократия – *Die vollendete Demokratie. 1920*

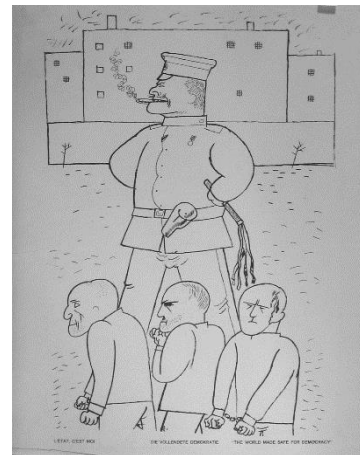
VII лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 481 x 386

Надпись: *L'Etat, c'est moi – Die vollendete Demokratie – “The world made safe for democracy”*

Dücker M III, 7

ГЭ. Инв. № ОГ-303720



71. Коммунисты пали – и акции поднимаются – *Kommunisten fallen – und die Devisen steigen. 1920*

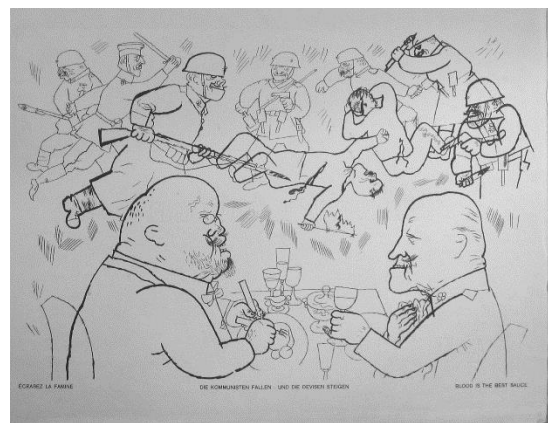
VIII лист серии «С нами Бог» (“Gott mit uns”)

Фотолитография. 385 x 480

Надпись: *Écrasez la famine – Die Kommunisten fallen – und die Devisen steigen – Blood is the best sauce*

Dücker M III, 8

ГЭ. Инв. № ОГ-303724



72. Его невозможно воспроизвести – Den macht uns keiner nach. 1920

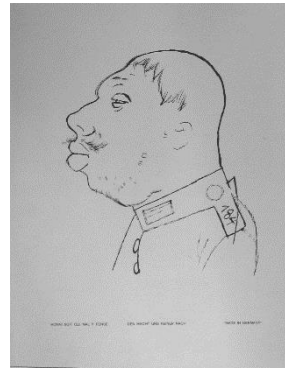
XI лист серии «С нами Бог» („Gott mit uns“)

Фотолитография. 470 x 385

Надпись: *Honni soit qui mal y pense – Den macht uns keiner nach – “Made in Germany”*

Dückers М III, 9

ГЭ. Инв. № ОГ-303721



Зауер, Йозеф - Sauer, Josef (4.05.1893, Бамберг – 19.03.1967, Мюнхен)

Живописец, график, карикатурист. Учился в Городской школе прикладного искусства в Нюрнберге.

Участие в политических и художественных объединениях: член КПП и «Ассоциации революционных художников Германии» („Association revolutionärer bildender Künstler Deutschland“; Берлин, 1928–1933 гг.). В 1920-е гг. сотрудничал в изданиях «Симплициссимус» („Simplicissimus“), «Красный перец» („Roten Pfeffer“) и «Культурная воля» („Kulturwillen“).

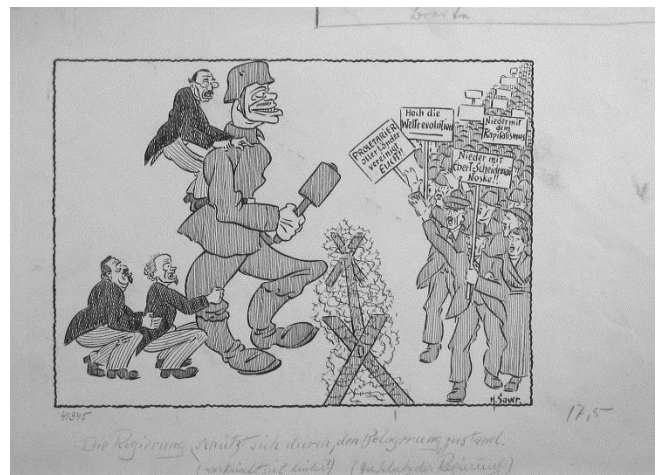
73. Защита правительства (Der Schutz der Regierung). Ок. 1920

Перо тушью на веленовой кремового тона бумаге. 250 x 345

Подпись и надписи: внизу справа пером тушью – *H. Sauer*; под изображением карандашом – *Die Regierung schützt sich durch den Belagerungszustand. / (verkriecht sich hinter?) (Der Schutz der Regierung) – (Правительство защищает в осаде (прячется,))*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОР-41345

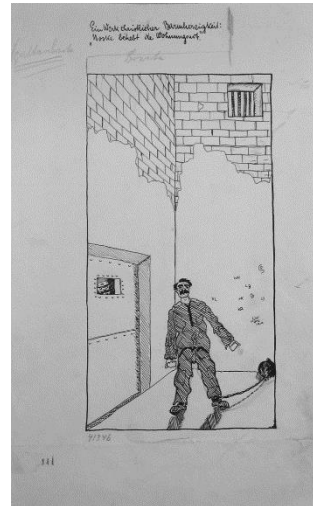


74. Дело христианского милосердия: Носке ликвидирует бездомность – Ein Werk christlicher Barmherzigkeit: Noske behebt die Wohnungsnot. Ок. 1920

Перо тушью по наброску карандашом, на мелованной бумаге (водяной знак *Reich Adler Papier*). 330 x 210

Надпись: пером тушью над изображением – *Ein Werk christlicher Barmherzigkeit: / Noske behebt die Wohnungsnot* (Дело христианского милосердия: Носке ликвидирует бездомность)

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41346



Зейверт, Франц Вильгельм – Seiwert, Franz Wilhelm (9.03.1894, Кёльн – 3.07.1933, там же)

График, живописец, скульптор, публицист. 1910–1913 – учился на архитектурном факультете Художественно-промышленной школы в Кельне, член Союза католической молодежи. 1913 – первые гравюры и скульптура. 1914–1918 – служба в армии. 1918–1919 – членство в Анти-националистической социалистической партии. Знакомство с участниками движения Дада в Кельне. Первые работы в живописи. Гравюры, начиная с 1917. Работал в ксилографии, линогравюре, офорте. 1920 г. – поездки в Берлин и Мюнхен, выставки в Кельне, Аахене, Дюссельдорфе, Вупертале. 1922 г. – первые абстрактные работы, персональная выставка в кельнском Кунстфайне. 1926 г. – поездка в Париж, знакомство с Тристаном Реми и Отто Фройндлихом. 1927 – поездка во Францию, знакомство в Берлине с К. Малевичем.

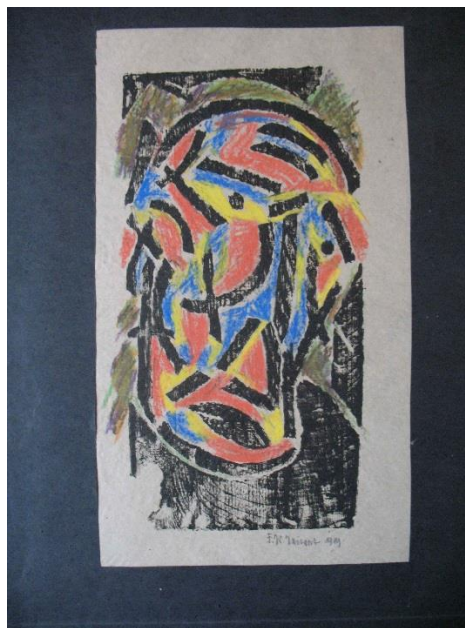
Участие в политических и художественных объединениях: «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.), «Тупые» („Stupid“; Кёльн, 1918–1920 гг.), «Юный Рейнланд» („Das Junge Reinland“; Дюссельдорф, 1919–1929 гг.). Основатель художественной группы «Прогрессивные художники» („Progressive Künstler“; Кёльн, 1920–1933 гг.) и редактор издаваемого группой с 1929 г. журнала „A-Z“.

75. Мужская голова – Männerkopf. 1919

Литография, масляная пастель; на коричневой технической бумаге; рисунок закреплен на картоне с фрагментом чертежа на обороте; помещен в монтировку черной фотографической бумаги. 457 x 290

Подпись и надписи: пером под изображением справа – *F. W. Seiwert 1919.*; карандашом в правом нижнем углу: – 39; на обороте монтировки вверху слева карандашом (Брасс) – *Portrait / Zeichnung.* / ниже пером тушью – *Genosse / Seiwert*

Поступление: 1993 г. из НБ РАХ
НИМ РАХ. Инв. Р-10879



76. Мадонна с Младенцем – Madonna mit Kind. Ок. 1919–1920

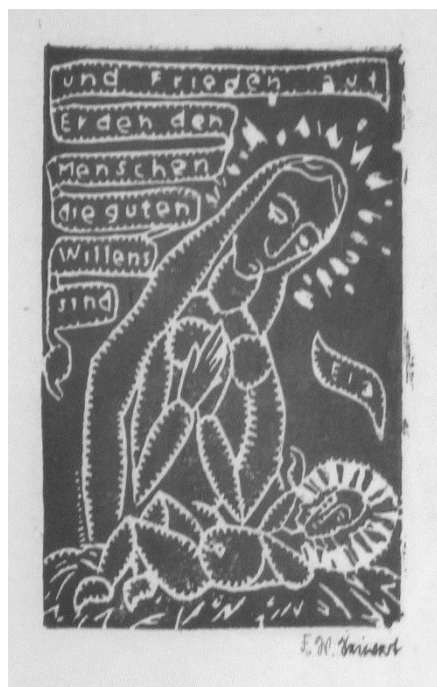
Линогравюра, оттиск на японской бумаге. 150 x 93; 230 x 150

Подпись и надписи: на доске – *und Frieden auf / Erden den / Menschen / die guten / Willens / sind* (*и мир / на земле / и в человеках / благоволение*); пером под изображением справа – *F.W. Seiwert*

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363743

Дублет: **76а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13175. Оттиск бронзовой краской, в старой монтировке из черной фотобумаги.



77. Святое семейство – Die heilige Familia. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на монтировке. 117 x 68; 198 x 150

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*;

в правом нижнем углу: – 10

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13173



78. Поклонение волхвов – Die drei heilige Könige. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 97 x 124; 129 x 170

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13174



79. Оплакивание – Pieta. Ок. 1919–1920

Сухая игла, оттиск на плотной веленовой бумаге. 111 x 56; 270 x 184

Подпись и надписи: на доске в правом нижнем углу монограмма – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13179



80. Мадонна – Madonna. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке черной фотобумаги. 241 x 122; 373 x 243

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*;

в правом нижнем углу - 40

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13172



81. Мужской портрет – Männerbildnis. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 255 x 175; 291 x 230

Подпись и надписи: пером под изображением справа – *F.W. Seiwert*;

карандашом в правом нижнем углу: – 50

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363750



82. Детская голова - Kinderkopf. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 179 x 95; 205 x 138

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма (зеркально) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*;

в правом нижнем углу: – 25

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13163



**83. Мужская голова – Mannerkopf.
Ок. 1919–1920**

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 136 x 87; 165 x 131

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: – 20

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13168



**84. Женская голова – Frauenkopf.
Ок. 1919–1920**

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке темного серо-синего тона. 162 x 123; 263 x 164

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма (зеркально) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: – 25

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13162



85. Голова – Kopf. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 167 x 115; 204 x 137

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма (слабо пропечатана) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: – 25

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13170



86. Голова – Kopf. Ок. 1919-20

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке из тонкого коричневого крафта. 297 x 256; 341 x 264

Подпись и надписи: пером под изображением справа – *F.W. Seiwert*, слева – *Handdruk*; на монтировке карандашом в левом верхнем углу: - 35 / 75

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13164

Дублет: **86а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13165. Оттиск на китайской бумаге 295 x 263; 409 x 372.

**87. Профиль – Profil. Ок. 1919–1920**

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 208 x 79; 308 x 190

Подпись и надписи: на доске в правом нижнем углу монограмма – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: – 25

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13166

Дублет: **87а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13167. 367 x 200



88. О, брат, человек – O Bruder Mensch. Ок. 1919-20

Линогравюра; оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 221 x 59; 272 x 134

Подпись и надписи: на доске вертикально по правому краю – *O Bruder Mensch*; пером под изображением справа – *F.W. Seiwert*;

в правом нижнем углу: – 25

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13171



89. Проституции не существует в Кодексе – Die Prostitution gehört nicht in die Verfassung. Ок. 1919–1920

Ксилография, оттиск на бумаге верже (водяной знак *H. Antique*). 416 x 355; 650 x 500

Подпись и надписи: на доске - “*Die Prostitution / gehört nicht / in die / Verfassung*“ / *Bürger schützt eur Anlagen* („Проституции не существует в Кодексе» Граждане, сохраняйте Ваш парк); в левом нижнем углу монограмма – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353061



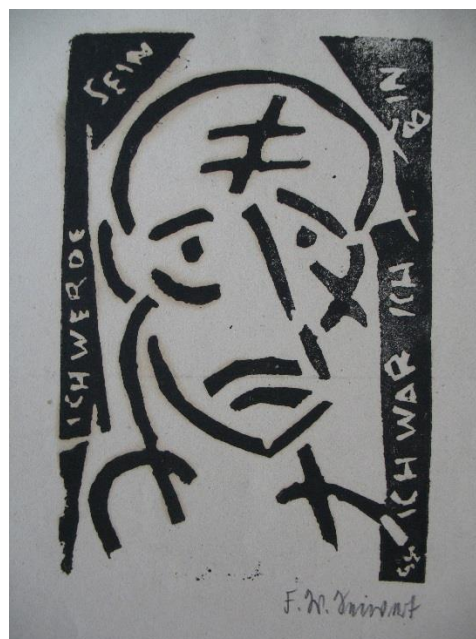
90. Я был, я есть, я буду – Ich war, Ich bin, Ich werde sein. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 134 x 91; 237 x 145

Подпись и надписи: на доске в правом нижнем углу монограмма (слабо пропечатана) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: 20

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13169



91. Две головы – Zwei Köpfe. Ок. 1919–1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге; эстамп закреплен на новой монтировке. 139 x 130; 274 x 162

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма (слабо пропечатана) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13178



92. Улица – Strasse. Ок. 1919–1920

Линогравюра, акварель; оттиск на картоне. 91 x 134; 122 x 152

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert*; в правом нижнем углу: – 10

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13176



93. Пейзаж – *Landschaft*. 1920

Цветная линогравюра, оттиск с трех досок черным, красным и синим тоном на китайской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке из верже темно-синего тона. 244 x 193; 377 x 296

Подпись и надписи: на доске в левом нижнем углу монограмма (слабо пропечатана) – *FWS*; карандашом под изображением справа – *F.W. Seiwert 1920*; в правом нижнем углу: – 75



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13177

Каус, Макс – *Kaus, Max* (11.03.1891, Берлин – 5.08.1977, там же)

Живописец, график. Родился в семье живописца. В 1905–1908 гг. обучался профессии маляра и посещал вечерние курсы Художественно-промышленной школы в Шарлоттенбурге. С 1908 по 1913 гг. учился в Художественно-промышленной школе в Шарлоттенбурге. В начале лета 1914 г. поездка в Париж. В 1914–1918 гг. служил санитаром в военных госпиталях в Бельгии, дружба с Э. Хеккелем, знакомство с М. Бекманом, посещение Дж. Энсора. В 1917 г. под руководством Э. Хеккеля выполняет первые ксилографии и литографии. В 1919 г. персональная выставка живописи и графики в Берлине в галерее Ф. Мёллера, знакомство с К. Шмидт-Ротлуфом и В. Граматте. С 1920 г. член «Свободного Сецессиона», дружба с О. Мюллером. С 1926 г. преподавал в Художественно-промышленной школе в Шарлоттенбурге. В 1929 г. приз Вилла-Романа Немецкого художественного союза. В 1945 г. призван в Фольксштурм. После войны по приглашению К. Хофера начал преподавать в живопись в Высшей школе изобразительных искусств в Берлине, с 1953 г. – ее директор, с 1959 по 1968 гг. – профессор.

Лит.: *Moeller* – Moeller Magdalena. Max Kaus – Druckgraphik. Holzschnitt. Radierung. Lithographie. Siebdruck. Berlin, 1997.

94. Гавань в Остенде – Ostender Hafen. 1918

Литография кистью, гуашь по камню (монотипия), оттиск на веленовой бумаге. 375 x 48 490 x 635

Экземпляр 8 из тиража в 10 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1918*; справа – *8/10 Handdruck / auf dem Stein koloriert*; в левом нижнем углу – *Ostender Hafen*; внизу в середине – *4 expl*; в левом верхнем углу – *150*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Max Kaus / Ostender Hafen*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271773



95. Две головы VI – Zwei Köpfe VI. 1919

Литография, оттиск на бумаге верже. 447 x 351; 589 x 465

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1919* *4 Handdruck*; внизу - *Zweiköpfe VI*; в левом верхнем углу – *79 / 100*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13135



96. Говорящий – Sprechender. 1919

Литография, оттиск на бумаге верже.
488 x 381; 654 x 506

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1919*
2 Druck; в левом нижнем углу – *Sprechender*, внизу справа – *2 Expl*; в левом верхнем углу – *75 / 150*
Moeller 42

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13136

**97. В цирке - Im Zirkus. 1919**

Литография, акварель, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 445 x 343; 653 x 504

Экземпляр 7 из тиража в 10 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1919*
7/10 Druck hand kolor.; в левом нижнем углу – *Im Zirkus*; в левом верхнем углу – *56 / 200*, в правом нижнем углу – *M 250*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Max Kaus / Im Zirkus*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13139



98. Мечтатель (Портрет Вальтера Граматте) – Der Grubler (Portrait Walter Gramatte). 1919

Литография кистью, гуашь по камню (монотипия), оттиск на японской бумаге. 485 x 377; 578 x 445

Экземпляр 5 из тиража в 20 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1919*; справа – *5/20 Handdruck / auf dem Stein koloriert*; в левом верхнем углу – *101/200*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Max Kaus / Der Grubler*

Moeller 49

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13141



99. Мужская голова X (Автопортрет) – Männer Kopf X (Selbstbildnis). 1920

Ксилография, оттиск на бумаге верже. 418 x 333; 590 x 452

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920 / 1 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Männer Kopf X*; в левом верхнем углу – *100 / 62*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Max Kaus / Männerkopf*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271748



100. Пейзаж с каналом I (Канал с баржей) – Kanallandschaft I (Kanal mit Kahn). 1920

Литография карандашом, процарапывание по камню, 2 состояние из двух, оттиск на веленовой бумаге. 380 x 485; 468 x 588

Экземпляр 1 из тиража в 10 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*; справа – *1/10 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Kanallandschaft II*; в левом верхнем углу – 98

Поступление: 31.06.1929 г., дар Г.С. Верейского

ГЭ. Инв. № ОГ- 245684

Дублет: **100а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236842.

1 состояние из двух; оттиск на японской бумаге; 380x485, 442x577; подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*; справа – *1/20 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Fabrikkanal*; в левом верхнем углу – 98; правее – 125; Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан.



101. Пейзаж с каналом II – Kanallandschaft II. 1920

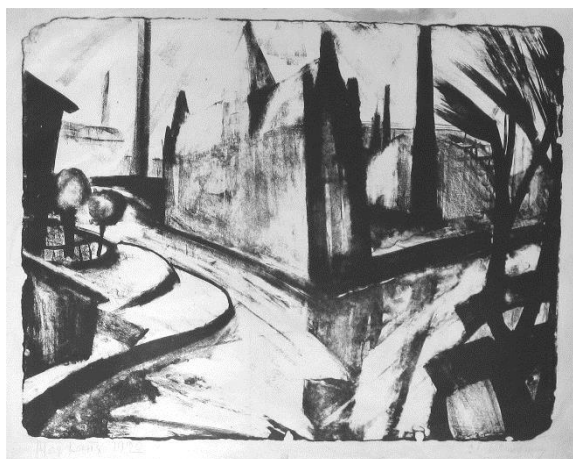
Литография кистью, оттиск на японской бумаге. 380 x 485; 445 x 573. Пробный оттиск

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*; справа – 2. *Probekandabzug*; в левом нижнем углу – *Kanallandschaft II*

Moeller 44

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271793



Дублет: **101а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13137. 1/20 наверху 46/125

102. Пейзаж с каналом V – Kanallandschaft V. 1920

Литография кистью, оттиск на японской бумаге. 379 x 485; 446 x 576

Экземпляр 10 из тиража в 20 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*; справа – *10/20 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Kanallandschaft V*; в левом верхнем углу – *200 / 100 Moeller 43*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13138



103. Голова девушки XV – Mädchen Kopf XV. 1920

Литография, оттиск на бумаге верже. 486 x 380; 581 x 444

Экземпляр 5 из тиража в 11 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*, справа – *5/11 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Mädchen Kopf XV*; в левом верхнем углу – *118/125 Moeller 50*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13134



104. Обнаженная – Mädchenhalbakt. 1920

Литография кистью, гуашь по камню (монотипия), оттиск на офортной бумаге. 649 x 487; 711 x 544

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*; справа – *2 Handdruck / auf dem Stein hand koloriert*; в левом нижнем углу – *Mädchenhalbakt*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Max Kaus / Mädchen*
Moeller 53

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13140



105. Мужская голова (Автопортрет) – Männer Kopf (Selbstbildnis). 1920

Литография, оттиск на бумаге верже. 537 x 364; 658 x 520

Экземпляр 2 из тиража в 20 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением слева – *Max Kaus 1920*, справа – *2/20 Handdruck*; в левом нижнем углу – *Bildniss Kopf X*; в левом верхнем углу – *102/100*
Moeller 48

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13133



Крите, Карл – Kriete, Karl (24,06.1887, Фэр (Бремен) – до 1956, там же)

Живописец, график. Участвовал в Бременских художественных выставках 1912–1913 гг. В 1920-е гг. профессор Художественно-промышленной школы в Эссене.

Участие в политических и художественных объединениях: «Юный Рейнланд» („Das Junge Reinland“; Дюссельдорф, 1919–1929 гг.)

**106. Два крестьянских ребенка –
Zwei Bauernkinder**

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 340 x 260; 405 x 330

Подпись и надписи: на доске внизу справа (монограмма) – *KK*; карандашом под изображением справа – *Karl Kriete*; внизу (Брасс) – *Original-Holzchnitt "2 Bauernkinder"*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271733



**107. Благовестие пастухам –
Verkündigung an die Hirten**

Ксилография, оттиск на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой выставочной монтировке. 244 x 176; 372 x 291

Подпись и надписи: на доске внизу справа (монограмма) – *KK*; карандашом под изображением справа – *Karl Kriete*; в левом верхнем углу – 50; внизу (Брасс) – *Orig.-Holzschnitt "Verkündigung an die Hirten"*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13144



108. Час ожидания – *Die Stunde der Erwartung*

Ксилография, отпечаток на китайской бумаге, эстамп закреплен на старой выставочной монтировке. 251 x 155; 315 x 214

Подпись и надписи: на доске внизу справа – *19 KK*; карандашом под изображением справа – *Karl Kriete*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13145



Мейднер, Людвиг – Meidner, Ludwig (18.04.1884, Бернштадт (Силезия) – 14.05.1966, Дармштадт)

Живописец, график, писатель. Родился в семье мелкого торговца. В 1901–1902 гг. обучался профессии каменщика. В 1903–1905 учился на архитектурном факультете Художественно-промышленной школы в Бреслау, первые офорты. 1905–1906 гг. – прервал обучение, уехал в Берлин, где работал в газетах и журналах рисовальщиком. В 1906–1907 гг. – в Париже, занятия в академиях Жюльена и Кормона, дружба с Модильяни. 1907 г. – поездка для медицинского освидетельствования в Берлин, признан негодным к прохождению военной службы в мирное время, возвращение в Париж. 1908–1909 гг. работал в г. Каттовитц (Силезия), пытался организовать художественную школу и издавать газету, поездки в Берлин. 1910 г. – поселился в Берлин. 1911 г. – при поддержке Макса Бекмана получил стипендию. В 1912 г. один из основателей клуба «Патетики» („Die Pathetiker“) в Берлине, участие в выставке в галерее «Штурм», пишет первые апокалиптические пейзажи. 1913 г. – знакомство с Паулем Кассирером, поездка в Париж, знакомство с Робером Делоне и Гийомом Аполлинером. В 1913–1914 гг. издавал журнал «Новый пафос» („Neue Pathos“). В 1914 г. опубликованы серии гравюр «Война» и «Улицы и кафе». 1915 г. – контакты с В. Лембруком, Г. Гросом, К. Феликсмюллером, писателем Й. Бехером; первые рисунки на религиозные темы. В 1916–1918 гг. на военной службе переводчиком с французского в лагере для военнопленных, написаны сборники «Позади звездное море» и «Сентябрьский крик». С 1919 г. работает в Берлине, активное участие в работе «Ноябрьской группы», ретроспективная выставка работ военных лет в галерее П. Кассирера. 1923 г. – обращение к иудаизму. В 1924–1925 гг. преподавал в Учебных мастерских живописи и скульптуры в Шарлоттенбурге (Берлин). 1934 г. – выставки в Еврейском музее в Берлине и в Лондоне. С 1935 г. подвергался преследованиям, переехал в Кельн, работал преподавателем в еврейской гимназии. 1937 г. – работы экспонируются на выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене. В 1939 г. эмигрировал в Англию, поселился в Лондоне. 1940–1941 гг. – интернирован в лагере на о. Мэн. 1949 г. – выставка в галерее Бен Ура в Лондоне. В 1952 г. вернулся в ФРГ,

поселился в доме престарелых во Франкфурте-на-Майне. 1954 г. – выставка к 70-летию художника в Гессенском земельном музее в Дармштадте. С 1955 г. – работал в Марксхайме (Таунус) выставка в Городском музее в Визбадене. С 1963 г. – живет в Дармштадте. 1964 г. - выставка к 80-летию художника в Реклингхаузене, Берлине и Дармштадте, орден «За заслуги», член Академии художеств в Берлине, приз Вилла-Романа.

Участие в политических и художественных объединениях: «Патетики» („Die Pathetiker“; Берлин, 1912 г.), «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.), Клуб Дада (Club Dada; Берлин, 1918–1920 гг.), «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

Lit.: *Flammann* – Flammann Winfried. Ludwig Meidner. 1884–1966. Das druckgraphische Werk. Ein Überblick. Hofheim am Taunus, 1991

109. Портрет Рауля Хаусмана – Bildnis Raoul Hausmann. 1914

Литография пером, оттиск на веленовой бумаге. 420 x 280; 512 x 340

Подпись и надписи: справа внизу на камне – *LM / 1914*; карандашом внизу – *Meidner*; в левом верхнем углу – *120*; на обороте пером внизу (Брасс) – *Ludwig Meidner / Männerbildnis*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271948



Хаусман Рауль (1886–1971) – художник, литератор, журналист. Родился в Вене. Жил в Берлине с 1900 г. С 1912 г. сотрудник журнала «Штурм». Позже работал в журналах «Акцион», «Фрайе Штрассе» и других изданиях леворадикального толка. В 1918 г. один из основателей берлинского «Клуба Дада». Активно участвовал во всех мероприятиях дадаистов, один из инициаторов Первой международной дада-ярмарки. В 1921 г. выходит из движения, вместе с Куртом Швиттерсом проводит анти-дадаистские акции. В 1920-е гг. сосредотачивается на литературной работе. В 1920-е гг. проводит электроакустические и оптические исследования и разрабатывает «Оптофон», прибор, приводящий в соответствие звуковые и световые волны. В 1933 г. бежал на о. Ибицу, а в 1936 г. через Прагу и Париж скрывался в Лиможе, где прожил до конца своих дней. В 1958 г. принял участие в дадаистской выставке во Франкфурте и Дюссельдорфе.

110. Отчаяние – Verzweiflung. 1914

Сухая игла. Второе состояние из двух. 116 x 147; 224 x 313

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *L. Meidner 1914*; в левом верхнем углу – 120; на обороте внизу (Брасс) – *Lüdwig Meidner / Verzweiflung Flammann 11*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13149

**111. Автопортрет – Selbstportrait. 1916**

Перо тушью по наброску углем; на плотной веленовой бумаге. 557 x 450

Подпись и надписи: карандашом внизу слева пером тушью – *L. Meidner / 1916*; рисунок прикрыт маской коричневого картона; на маске в верхнем левом углу – 150; на обороте маски пером тушью внизу справа (Брасс) – *Lüdwig Meidner / Selbstportrait*

НИМ РАХ. Поступление: 1993 г., из НБ РАХ. Инв. Р 10871

**112. Пророк - Der Prophet. 1917–1918**

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 400 x 325; 521 x 395

Экземпляр 32 из тиража в 40 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *L. Meidner*; в левом углу под изображением – 32/40; в левом верхнем углу – 120; на обороте внизу (Брасс) – *Lüdwig Meidner / Der Prophet Flammann*



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13150

**113. Портрет Ули Нимптша –
Porträt Uli Nimptsch. 1919**

Сухая игла, оттиск на японской бумаге (водяной знак *Sirahmore Japan*). Второе состояние из двух. 196 x 138; 317 x 282

Подпись и надписи: карандашом внизу справа – *L. Meidner*; в верхнем левом углу – *120*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Lüdwig Meidner / Bildeine Maler*; выше карандашом – *50*

Flammann 31

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363746

Нимтш, Ули (1897–1977) – скульптор. В 1914–1924 гг. учился в берлинской Академии художеств. В 1931–1938 гг. работал в Риме. В 1938–1939 гг. – в Париже. После 1939 г. поселился в Лондоне. Член Королевской академии. Выставка в Академии в 1973 г.



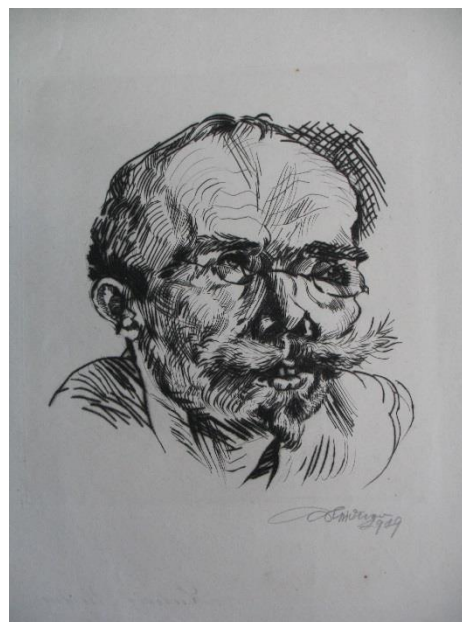
**114. Портрет спартаковца -
Spartakist. 1919**

Сухая игла, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на выставочной монтировке. 195 x 176; 319 x 281

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *L. Meidner / 1919*; внизу – *Spartakist*, в левом верхнем углу – *120*; на обороте внизу (Брасс) – *Lüdwig Meidner / Spartakist Flammann*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13146

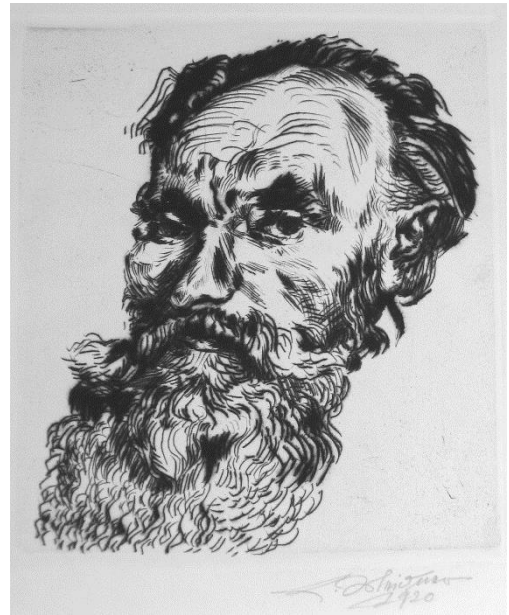


**115. Брасс – коммунист – Brass
Kommunist. 1920**

Сухая игла, оттиск на офортной
бумаге. 452 x 311; 450 x 312

Подпись и надписи: карандашом под
изображением справа – *L. Meidner /
1920*; в левом нижнем углу (Брасс) –
*Brass Kommunist (последнее слово
дописано позже – Брасс?)*; на
обороте внизу (Брасс) – *Radierung
Flammann 58*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.
В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353065



**116. Портрет спартаковки – Bild
einer Spartakistin. 1920**

Сухая игла, оттиск на полукартоне.
177 x 138; 450 x 311

Подпись и надписи: карандашом под
изображением справа – *L. Meidner /
1920*; в левом верхнем углу – *120*; на
обороте внизу (Брасс) – *Lüdwig
Meidner / Bild einer Spartakist
Flammann*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13148



**117. Автопортрет VIII –
Selbstbildnis VIII. 1920**

Сухая игла, оттиск на веленовой
бумаге, эстамп закреплен на
выставочной монтировке. 195 x 150;
320 x 242

Подпись и надписи: карандашом под
изображением справа – *L. Meidner /
1920*; в левом верхнем углу – *120*; на
обороте внизу (Брасс) – *Lüdwig
Meidner / Selbstbildnis
Flammann 73*



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13147

Мюллер, Отто – Mueller, Otto (16.10.1874, Либан (Силезия) – 30.09.1930, Бреслау)

Живописец, график. Родился в семье офицера. С 1896 г. – учился в Академии художеств в Дрездене. С 1908 г. работал в Берлине, дружба с В. Лембруком и Э. Хеккелем. В 1911 г. вступил в группу «Мост». В 1915–1918 гг. на военной службе. В 1919 г. первая большая выставка в галерее П. Кассирера в Берлине. С 1919 г. профессор Академии художеств в Браслау. В печатной графике исполнил 142 литографии, 6 ксилографий, 1 офорт.

Участие в политических и художественных объединениях: «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.)

Karsch – Karsch, F. Otto Mueller. Das graphische Gesamtwerk. Berlin, 1974.

118. Две девушки с ручным зеркалом – Zwei Mädchen mit Handspiegel. Ок. 1919

Литография карандашом, оттиск на офортной бумаге. 419 x 310; 540 x 442
Экземпляр 60 из тиража в 60 экземпляров

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Otto Mueller*; слева – *60/60*; в левом верхнем углу – *150*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Otto Müller / Bei der Toilette Karsch 89. 2. b*

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363741



**119. Девушка на кушетке III –
Mädchen auf der Liege III. 1919**

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге. 244 x 354; 362 x 479

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Otto Mueller*; слева – *15/40*; в правом верхнем углу – *150*; на обороте пером внизу справа (Брасс) – *Otto Müller / Eleied Karsch 93*



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13151

Опферман, Карл – Opfermann, Karl (28.09.1891, Рёдинг (Северный Шлезвиг) – 7.03.1960, Аренсбург)

Скульптор, график. Сын резчика. До 1913 г. учился в Художественно-ремесленной школе во Фленсбурге. В 1913–1914 гг. учился в Художественно-промышленном училище в Гамбурге. 1914–1918 гг. – служба в армии под Верденом и на Карпатах, дважды тяжело ранен. В 1918 г продолжил обучение в Гамбурге. В гравюре работал в ксилографии. Знакомство с Р. Шапиро. Сотрудничал в “Die rote Erde”, “Kündigung”, “Das neue Hamburg”. 1926 г. – поездка в Италию. В 1937 г. две скульптуры демонстрировались на выставке «дегенеративное искусство» и были уничтожены, были изъяты и ранние гравюры. В 1930-е гг. член нацистской партии, выполнил бюст Гитлера в 1935 г. 1939–1941 – служба в армии, комиссован по болезни. 1943 г. – мастерская уничтожена при бомбардировке. В 1945 г. подвергался аресту английскими оккупационными властями. До 1947 г. жил во Фленсбурге. С 1948 г. работал в Аренсбурге

Участие в политических и художественных объединениях: «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

**120. Изгнание из храма –
Austreibung aus dem Tempel**

Ксилография, оттиск на китайской бумаге. 555 x 295; 672 x 370

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; внизу – *Austreibung aus dem Tempel*; в правом нижнем углу – 85; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Karl Opfermann*

Поступление: 29.06.1931 г. из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271744



**121. Двенадцатилетний Христос –
12 jährige Christus**

Ксилография, оттиск на китайской бумаге. 392 x 290; 600 x 455

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handdruck*; внизу – *12 jährige Christus*; в левом верхнем углу – 75

Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан

ГЭ. Инв. № ОГ-236844



122. Три философа – *Drei Philosophen*

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 310 x 218; 435 x 355

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *3 Philosophen*; в левом верхнем углу – *75; 7*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353077



123. Пророк – *Prophet*

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 225 x 150; 460 x 290

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Prophet*; в правом нижнем углу – *50*; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Karl Opfermann*

Поступление: 29.06.1931 г. из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271736



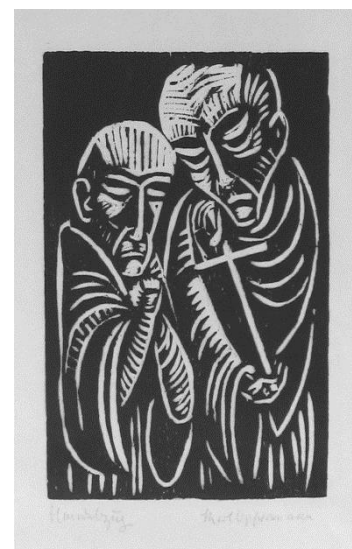
124. Двое святых – *Zwei Heilige*

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 217 x 136; 460 x 290

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *2 Heilige*; в правом нижнем углу – *30*

Поступление: 29.06.1931 г. из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271737



125. Странники – Wanderer

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 234 x 153; 435 x 353

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Wanderer*; в левом верхнем углу – *50; 13*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353078

**126. Сусанна – Susanna**

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 235 x 160; 395 x 290

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Susanne*; в левом верхнем углу – *50; 20*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353076

**127. Поклонение божеству – Gottenanbetung**

Ксилография, оттиск на японской бумаге, эстамп закреплен на старой выставочной монтировке. 334 x 245; 434 x 347

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Gottenanbetung*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13152



128. Курильщик – Raucher

Линогравюра, оттиск на японской бумаге. 235 x 192; 439 x 357

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Raucher*; в левом верхнем углу – 50 / 15

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13154

**129. Мадонна – Madonna**

Ксилография, оттиск на тонкой китайской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 214 x 148; 327 x 234

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*, в левом верхнем углу – 50; на монтировке в левом нижнем углу (Брасс) – *Karl Opfermann / Madonna*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13155

**130. Мать и дитя – Mutter und Kind**

Линогравюра, оттиск на японской бумаге. 235 x 156; 436 x 352

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Mutter und Kind*; в левом верхнем углу – 50 / 19

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13156



131. Голова девушки – Mädchenkopf

Ксилография, оттиск на японской бумаге, эстамп закреплен на старой выставочной монтировке. 283 x 97; 434 x 356

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Karl Opfermann*; слева – *Handabzug*; в левом нижнем углу – *Mädchenkopf*, в левом верхнем углу – *50 / 14*; на обороте пером в правом нижнем углу – *Karl Opfermann*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13153



Плюнеке, Вильгельм – Plünnecke, Wilhelm (17.06.1894, Ганновер – 24.08.1954, Штутгарт)

Живописец, график. Ученик Э. Орлика в Академии Художеств в Лейпциге. Работал в книжной иллюстрации. Опубликовал две серии литографий «Марсельеза» в 1919 г. и «Дома. Деревья. Люди» в 1921 г.

132. Марсельеза – Die Marseillaise. 1919

Титульный лист серии «Марсельеза» (“Die Marseillaise”). Издание Friedrich Dehne Verlag, Leipzig, 1919.

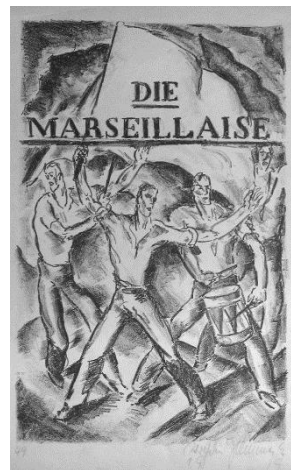
Экземпляр 49 из тиража 100 экземпляров

Литография карандашом, оттиск на веленовой бумаге. 460 x 290; 517 x 370

Подпись и надписи: на камне – *Die / Marseillaise*; карандашом под изображением справа – *Wilhelm Plünnecke*; слева – *49*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353066



Рольфс, Христиан – Rohlf, Christian (22.12.1849, Ниндорф (Гольштейн) – 8.01.1938, Хаген)

Живописец, график. Сын крестьянина. В пятнадцать лет после несчастного случая лишился ноги. С 1870 г. учился в Академии художеств в Веймаре. 1890 г. – выставка в берлинской Академии художеств. Знакомство с Г. ван де Вельде. В 1901 г. по приглашению К.Э. Остхауза начал преподавать в школе Фолькванг, переселился в Хаген. Дружба с Э. Нольде, знакомство с Э. Мунком. Гравюрой занялся в 1908 г. В 1918 г. выставка в галерее И.Б. Ноймана в Берлине. В 1920 г. избран в Прусскую академию художеств. В 1925 г. выставка к 75-летию в Берлине, Эрфурте, Данциге, Киле. С 1927 г. жил в Швейцарии. Исключен нацистами из Академии. Работы демонстрировались на выставке «Дегенеративное искусство», 412 было изъято из музеев. В гравюре работал в ксилографии и линогравюре, выполнил 170 эстампов.

Vogt – Vogt, Paul. Christian Rohlf's. Das graphische Werk. Recklinghausen, 1960

133. Дитя и Смерть – Kind und Tod.
Ок. 1912–1913

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 361 x 180

Подпись и надписи: на монтировке в левом верхнем углу – *LS 175 Kind und Tod*; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Christian Rohlf's / Kind und Tod*
Vogt 63

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13157



Феликсмюллер, Конрад – Felixmüller, Conrad (21.05.1897, Дрезден – 24.03.1977, Берлин)

Живописец, график. 1909 г. – Консерватория в Дрездене (скрипка, фортепьяно). 1911 – Художественно-промышленное училище, Дрезден. 1912–1915 гг. – Графический факультет Академии Художеств в Дрездене. 1914 – первая выставка в галерее И.Б. Ноймана в Берлине. 1916 – выставка в галерее «Штурм» Германа Вальдена в Берлине. Осенью 1917 г. в мастерской Феликсмюллера формируется литературно-художественная группа «Экспрессионистическое рабочее сообщество Дрездена». В 1918 г. соиздатель журнала «Menschen» («Люди»). В 1919 – 26 гг. – член КППГ. В 1918–1927 гг. участвует в издании «Акцион». Основатель «Дрезденского сецессиона, член «Ноябрьской группы». В 1920 г. – получив Римскую премию земли Саксония, поехал в Рурскую область, чтобы изучать жизнь шахтеров. В 1918–1934 гг. жил под Дрезденом, 1934–1940 – в Берлине, позже – под Лейпцигом. В 1937 г. из музеев было

конфисковано 151 работа художника. В 1949–1961 гг. преподавал в Университете Галле. После 1961 г. жил в Западном Берлине.

Участие в политических и художественных объединениях: «Экспрессионистическое рабочее сообщество Дрездена» („Epressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden; Дрезден, осень 1917-конец 1917), «Группа 1917» („Gruppe 1917“; Дрезден, 1917–1919 гг.), «Дрезденский сецессион - Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.), «Юный Рейнланд» („Das Junge Reinland“; Дюссельдорф, 1919–1929 гг.), «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.), «Прогрессивные художники» („Progressive Künstler“; Кёльн, 1920–1933 гг.)

Düsseldorf 1986. – Conrad Felixmüller. Das druckgraphische Werk 1912 bis 1976. Düsseldorf, 1986.

134. Рурский бассейн (Из цеха) – Ruhrrevier (Auf der Zeche). 1920

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге. 250 x 248; 425 x 347. Экземпляр 21 из тиража в 50 экземпляров

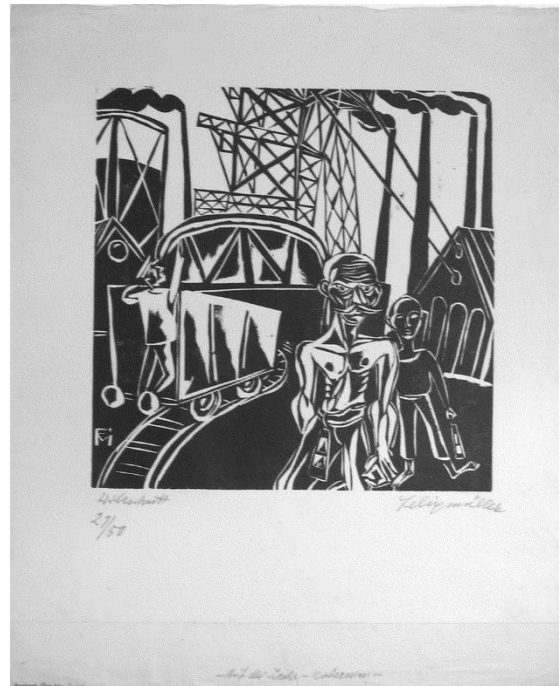
Подпись и надписи: на доске внизу справа – *FM*; карандашом под изображением слева – *Holzschnitt / 21/50*; справа – *Felixmüller*; внизу – *Auf der Zeche – Ruhrrevier*

Эстампиль: в левом нижнем углу листа: *Handdruck Max Sohn. Dresden Düsseldorf 1986. Nr. 129*

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363749

Дублет: **134а.** НБ РАХ. Инв. № Г-1314. 22/50. Поступление: 1930



Хейниш, Рудольф В. – Heinisch, Rudolf W. (14.05.1896, Лейпциг – 1956, Берлин)

Живописец, график, театральный декоратор. С 1902 г. жил во Франкфурте-на-Майне. 1911–1913 гг. – обучение в литографской мастерской Корнзац и К°. 1913–1916 гг. – Художественно-ремесленное училище, стипендиат городского совета. 1916–1918 гг. – военная служба, тяжелое ранение. 1918–1919 гг. – возвращение во Франкфурт, завершение образования в Художественно-ремесленное училище. 1919–1934 гг. – живописец, график, театральный декоратор. 1921–1933 гг. – член Франкфуртского союза художников, выставляется на ежегодных выставках. 1922 г. – выставка в художественном салоне Шамеса. 1928 г. – участвует в выставке «Пресса» в Кёльне.

1931 г. – художественный приз земли Гессен. 1933 г. – запрет на профессию. 1934 г. – переехал в Берлин, работал в газетах и журналах. Занимался теорией композиции. 1937 г. – две работы представлены на выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене. После войны вернулся к занятиям живописью.

135 – 140. “1918 и я” (“1918 und Ich”). Ок. 1918–1919

Серия из 6 литографий кистью и карандашом с процарапыванием по камню, оттиски на японской бумаге. 435 x 320; 505 x 390

Подпись и надписи: на камне в левом нижнем углу – *WHR*; карандашом под изображением справа – *R Heinisch*

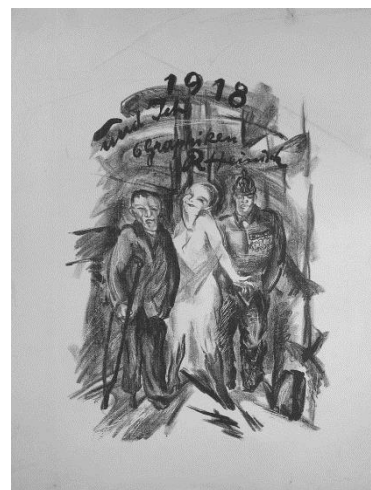
Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

**135. “1918 и я. 6 графических произведений. Р. Хайниша”
Обложка – “1918 und Ich. 6
Graphiken. R. Heinisch” Umschlag.
Ок. 1918–1919**

435 x 320; 505 x 780

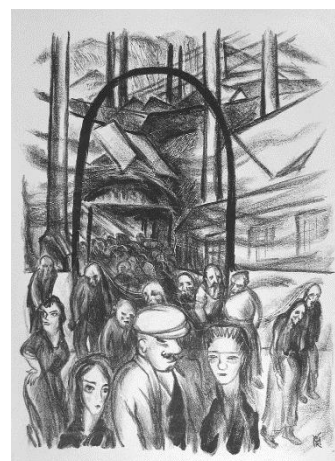
Подпись и надписи: на камне – *1918 / und Ich / 6 Graphiken / R Heinisch*; карандашом в левом верхнем углу – *300*

ГЭ. Инв. № ОГ-353046

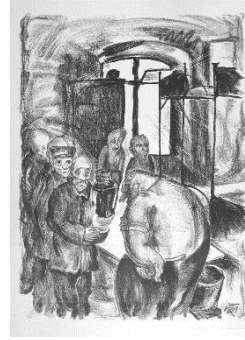


136. Рабочие – Arbeiter. Ок. 1918–1919

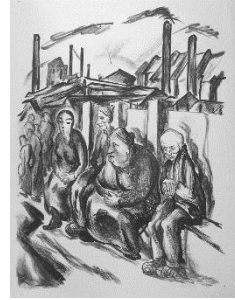
ГЭ. Инв. № ОГ-353049



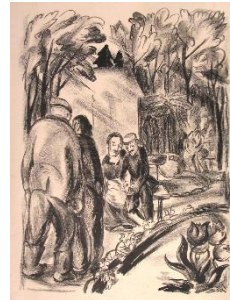
137. Бесплатная столовая – Armenküche. Ок. 1918–1919
ГЭ. Инв. № ОГ- 353051



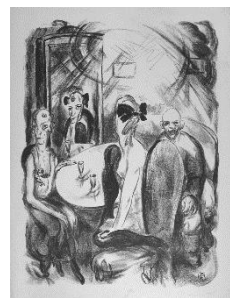
138. Старики – Die Alten. Ок. 1918–1919
ГЭ. Инв. № ОГ-353050



139. В городском саду – Im Standtsgarten. Ок. 1918–1919
ГЭ. Инв. № ОГ-353047



140. Вечер – Abend. Ок. 1918–1919
ГЭ. Инв. № ОГ-353048



Хеккель, Эрих – Heckel, Erich (31.07.1883, Дёбельн (Саксония) – 27.01.1970,) Хемменхофен (Баден)

Живописец, график, скульптор. Родился в семье инженера-железнодорожника. В гимназии в Хемнитце подружился с К. Шмидт-Ротлуфом. В 1904–1905 гг. изучал архитектуру в Высшем техническом училище в Дрездене. В 1905 г. стал одним из основателей группы «Мост». Участвовал во всех выставках группы, лето проводит в

Морицбурге. Осенью 1911 г. переехал в Берлин. В 1912 г. с Э.Л. Кирхнером расписал капеллу Выставки Зондербунда в Кельне, первая персональная выставка в Берлине. Лето до 1914 г. проводит в Флейсбурге. В 1914–1918 гг. доброволец Красного Креста, служит в Бельгии. Знакомство с М. Бекманом, Дж. Энсором, М. Каусом. С 1918 по 1942 г. живет в Берлине. В 1937 г. из музеев Германии изъято 729 произведений. В 1944 г. погибла при бомбардировке мастерская в Берлине. С 1944 г. жил в Хемменхофене (Баден). В 1949–55 гг. преподавал в Академии изобразительных искусств в Карлсруэ. Исполнил 200 офортов, 447 ксилографий, 375 литографий.

Участие в политических и художественных объединениях: «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.), принимал участие в выставках «Дрезденского сецессиона – Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.), «Ноябрьской группы» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

Лит.: *Dube – Dube, Annemarie und Wolf-Dieter. Erich Heckel. Das graphische Werk. Band I–II. Berlin, 1974.*

141. Сидящая у воды – *Sitzende am Wasser. 1913*

Ксилография, оттиск на офортной бумаге. 307 x 325; 668 x 522

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 13*; слева внизу – *Mädchen am Strand / Holzschnitt*; на обороте карандашом внизу (Брасс) – *Erich Heckel / Mädchen am Strand*

Dube Н 249. II

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271739



142. Пейзаж в Альзене - *Landschaft aus Alsen. 1913*

Ксилография, оттиск на японской бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 266 x 287; 580 x 441

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 13*; в левом нижнем углу – *Landschaft aus Alsen*; на обороте карандашом



внизу справа – *Erich Heckel / Landschaft aus Alsen*

Dube Н 251.П

Поступление: 1930

НБРАХ. Инв. № Г-13119

143. Мужчина – *Der Mann*. 1913

Ксилография, оттиск на офортной бумаге. 430 x 216; 583 x 440

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 13*; слева внизу – *Der Mann*; на обороте карандашом вверху (Брасс) - *Erich Heckel / Der Mann*

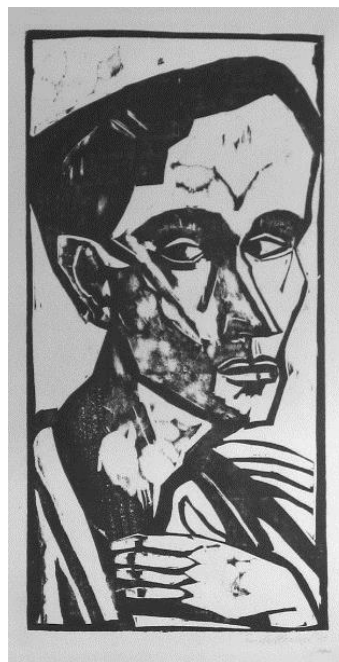
Dube Н 262

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271746

Дублет: **143а**. ГЭ. Инв. № ОГ-236847;

Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан



144. Двое раненых – *Zwei Verwundete*. 1914

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 421 x 270; 580 x 443

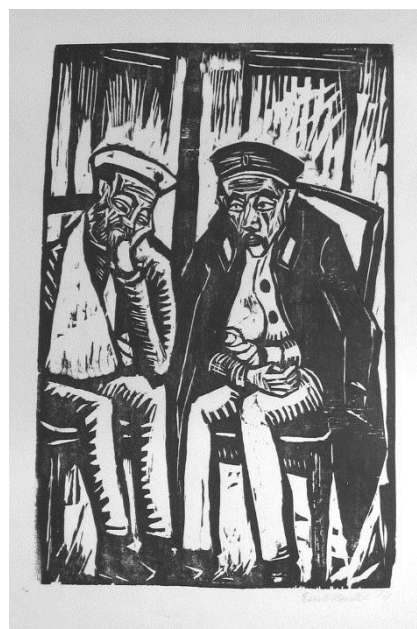
Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 14*; в левом нижнем углу – *Wartende Verwundete*; в левом верхнем углу – *100*; на обороте вверху (Брасс) - *Erich Heckel / Wartende Verwundete*

Dube Н 276.П.А

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271743

Дублет: **144а**. ГЭ. Инв. № ОГ-236848, на веленовой бумаге, 421x270; 655x535, карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 14*, обороте внизу (Брасс) - *Erich*



Heckel Holzschnitt: Wartende Verwundete; Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан

145. Восход – Sonnenaufgang. 1914

Ксилография, оттиск на офортной бумаге. 252 x 324; 580 x 442

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 13*; в левом нижнем углу – *Sonnenaufgang*; на обороте карандашом внизу (Брасс) – *Erich Heckel, Holzschnitt: Sonnenaufgang Dube 284.П.А*

Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан

ГЭ. Инв. № ОГ-236845



146. Пейзаж в Рудных горах (Зимний пейзаж) – Erzgebirgslandschaft (Winterlandschaft). 1914

Ксилография, оттиск на японской бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 265 x 332; 580 x 440

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 14*; в левом нижнем углу – *Winterlandschaft*; на обороте карандашом вверху справа – *Erich Heckel / Winterlandschaft*

Dube H 285.A

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13118



147. Мужчина на равнине – Mann in der Ebene. 1917

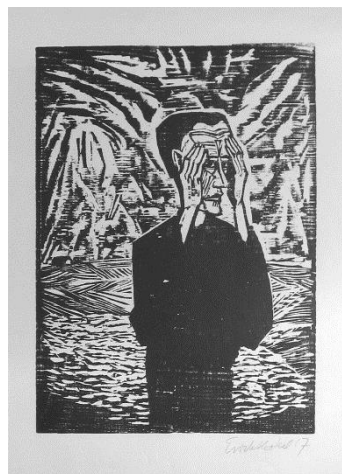
Ксилография, оттиск на веленовой бумаге. 380 x 272; 656 x 522

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 17*

Dube Н 305.П.А

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271749



148. Девушка у моря – Mädchen am Meer. 1918

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге. 461 x 326; 580 x 445 см

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 18*; в левом нижнем углу – *Mädchen am Meer*

Dube Н 314.А

Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан

ГЭ. Инв. № ОГ-236846

Дублет: **148а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13117. На японской бумаге; на обороте карандашом вверху справа – *Erich Heckel / Mädchen am Meer*



149. Бородатый мужчина (Мужская голова) – Bärtiger Mann (Männerkopf). 1919

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге; эстамп закреплен на старой монтировке. 328 x 275; 553 x 387

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *Erich Heckel 19*; в левом нижнем углу – *Männerkopf*; на обороте карандашом вверху справа - *Erich Heckel / Litographie: Männerkopf*

Dube L 255



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13120

Хилкер, Рейнхард – Hilker, Reinhard (22.11.1899, Хаген – 10.03.1961, там же)

Живописец, график. Глухонемой. Пользовался покровительством К. Э. Остхауза, известного предпринимателя, мецената и коллекционера. С 1914 г. ученик Христиана Рольфа в Школе Фолькванг в Хагене. Позже учился у Л. Фейнингера в Баухаусе в Веймаре. Участвовал в выставках с 1921 г. В 1920-е гг. член художественной группы «Скала» („Dre Fels“), в 1927–1933 гг. член Немецкого союза художников. Работал в книжной графике и журналах. 1933 г. – запрет на работу по специальности. Был причислен нацистами к «дегенеративным художникам», в 1937-38 гг. работы изъяты из музейных собраний Германии и уничтожены. В 1945 г. находившиеся в мастерской работы уничтожены при бомбежке.

150. Мужчина – Mann. 1920

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 254 x 209; 406 x 286

Подпись: под изображением карандашом справа – *Reinhard Hilker 1920 N 7*; на обороте (Брасс) – *Rilker / Mann*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13121



151. Голова - Kopf. 1920

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 342 x 145; 407 x 285

Подпись: под изображением карандашом справа – *Reinhard Hilker 1920 N 8*; на обороте (Брасс) – *Rilker* (зачеркнуто, сверху карандашом вписано – *Hilker*) / *Kopf*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13122



152. Город I – Stadt I. 1920

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 200 x 246; 285 x 405

Подпись: под изображением карандашом справа – *Reinhard Hilker 1920 N 16*, внизу – *1 Expl*; на обороте (Брасс) – *Rilker / Stadt*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13124

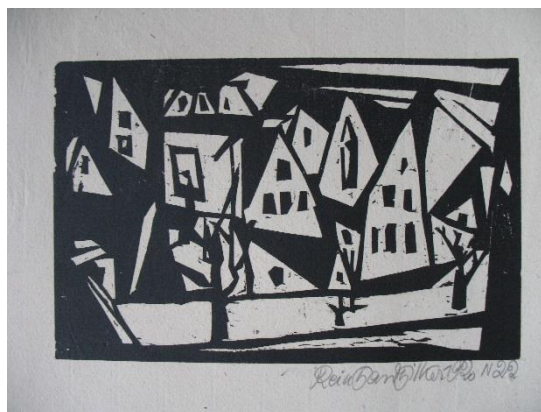
**153. Город II – Stadt II. 1920**

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 160 x 249; 291 x 404

Подпись: под изображением карандашом справа – *Reinhard Hilker 1920 N 22*; на обороте (Брасс) – *Rilker / Stadt*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13125

**154. Город III – Stadt III. 1920**

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 162 x 130; 408 x 280

Подпись: под изображением карандашом справа – *Reinhard Hilker 1920 N 28*; на обороте (Брасс) – *Rilker* (зачеркнуто, сверху карандашом вписано – *Hilker*) / *Stadt*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13123



**155. Портрет Христиана Рольфа –
Bildnis Christian Rolfs. 1920**

Линогравюра, оттиск на веленовой бумаге. 345 x 260; 520 x 383

Подпись: под изображением
карандашом слева – *Chr. Rolfs*; справа
– *Reinhard Hilker 1920 N 29*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея
Института пролетарского искусства
(АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271741



Chr. Rolfs
Reinhard Hilker 1920 N 29

Хольц, Карл – Holtz, Karl (14.01.1899, Берлин – 16.01.1978, Потсдам)

Живописец, график, карикатурист. Сын служанки. 1909–1913 г. – гимназия в Данциге. 1914–1918 гг. – учеба в Художественно-промышленной школе в Берлине у Эмиля Орлика и Людвиг Зюттерлина. С 1916 г. начинает работать художником и карикатуристом в газетах и журналах. 1918 г. – призыв на военную службу, в конце года возвращается в Берлин, в декабре публикует политические карикатуры в газете КПГ «Красное знамя» („Die rote Fahne“), член КПГ. 1919 г. - участвовал в вооруженном восстании в Берлине. В 1919–1933 гг. работал в коммунистических и социалистических изданиях, таких как «Свобода» („Freiheit“), «Свободный мир» („Die freie Welt“), «Банкротство» („Die Pleite“), «Действие» („Die Aktion“), «Дубина» („Der Knüppel“) и др. 1920-е гг. – поездки по Германии, в Италию, Францию и Северную Африку. 1924–1925 г. – участвует в «Первой всеобщей немецкой художественной выставке» в СССР, в 1926 г. – в организованной Отто Нагелем выставке на складе компании Титц и Большой берлинской художественной выставке. 1932 г. – поселился в Потсдаме. 1933 г. – запрет на работу по специальности. В 1930-е гг. работает техническим рисовальщиком и анонимно в рекламе. 1939–1945 гг. – на военной службе в Варшаве. В марте 1945 г. дезертирует. После 1945 г. жил в Потсдаме, работал рисовальщиком и карикатуристом в ГДР. 1974 г. - выставки к 75-летию художника в Потсдаме, Берлине, Лейпциге и др.

Участие в политических и художественных объединениях: «Товарищество социалистических художников» („Genossenschaft sozialistischer Künstler“, Берлин, 1919)

156. Носке, как марионетка милитаризма – Noske als Hampelmann des Militarismus. Ок. 1920

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 132 x 130; 281 x 225

Подпись и надписи: карандашом внизу (Брас) – *Holtz: Noske als Hampelmann d. Militarismus*; в левом верхнем углу - 10

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363744



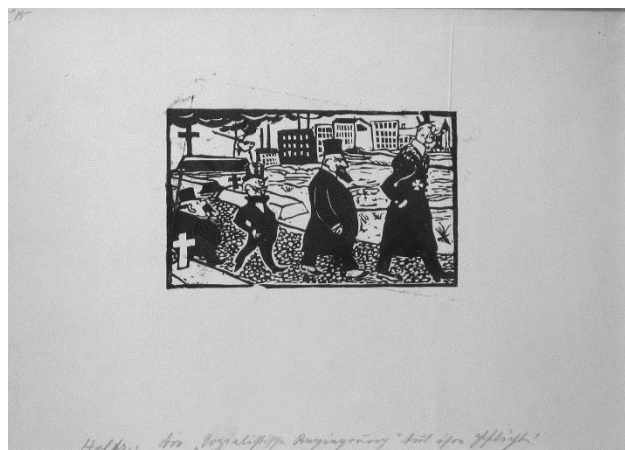
157. «Социалистическое правительство» выполняет свой долг – Die „Socialistische Regierung“ tut ihre Pflicht. 1920

Линогравюра, оттиск на полукартоне кремового тона. 81 x 133; 205 x 290

Подпись и надписи: карандашом внизу (Брас) – *Holtz: Die „Socialistische Regierung“ tut ihre Pflicht!*; в левом верхнем углу – 15; на обороте внизу справа - 50

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363742



158. Безработные – Arbeitslose. Ок. 1920

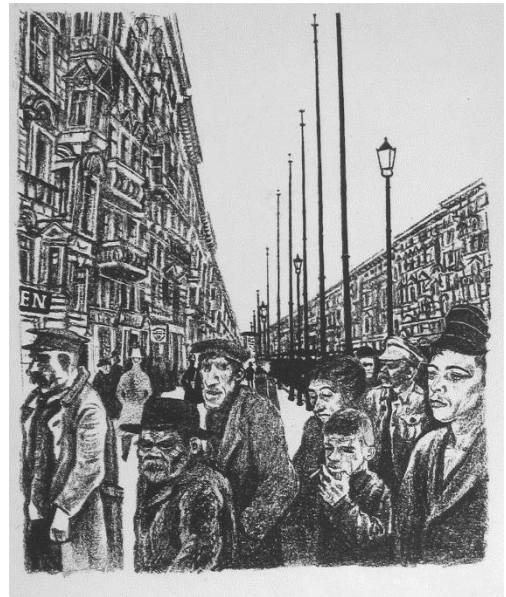
Литография карандашом, оттиск на веленовой бумаге. 247 x 202; 325 x 249

Подпись и надписи: карандашом внизу слева (Брас) – *Holtz: Arbeitslose*; на обороте внизу карандашом: - 50

Поступление: 19.04.1947 г., дар А.Я. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОГ-363745

Дублет: **158а.** НБ РАХ. Инв. № Г-13131



159. Это благодарность родины – Das ist der Dank des Vaterlandes

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 54 x 92; 147 x 227

Подпись и надписи: карандашом внизу (Брас) – *Holtz: Das ist der Dank des Vaterlandes*; в левом верхнем углу - 10

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13127



160. Белогвардеец – Weißgardist

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 113 x 62; 197 x 77

Подпись и надписи: карандашом внизу (Брас) – *Holtz: Weißgardist*; в левом верхнем углу - 10

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13129



161. Уличная сцена – Straßenscene

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 54 x 110; 137 x 227

Подпись и надписи: карандашом внизу (Брас) – *Holtz*; в левом верхнем углу – 10

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13126

**162. Красное знамя – Die rote Fahne**

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 103 x 36; 131 x 72

Подпись и надписи: на доске – *Die rote Fahne*; карандашом внизу (Брас) – *Holtz*; в левом верхнем углу – 5

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13130

**163. Красное знамя – Die rote Fahne**

Линогравюра, оттиск на китайской бумаге. 104 x 96; 294 x 215

Подпись и надписи: на доске – *Die rote Fahne*; карандашом внизу (Брас) – *Holtz: Holzschnitt*; в левом верхнем углу – 15

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13128



Хунен, Фриц – Huhnen, Fritz (26.12.1895, Крефельд – 15.12.1981, там же)

Живописец, график, театральный декоратор, литератор. С 1911–1915 гг. учился на архитектурном отделении Художественно-промышленной школы в Крефельде. 1915–1918 гг. фронтовой художником и театральным декоратором на Восточном фронте в России и на Западном во Франции. В 1921 г. – участие в выставке общества «Юный Рейнланд». С 1924 г. – декоратор в Городском театре Крефельда. В 1926 г. работал в Берлине. В 1926–1934 и 1952–1970 гг. работал в книжной и журнальной иллюстрации, газетах. Поездки в Голландию, Бельгию, Англию, Россию и Испанию. Персональные выставки в 1926 г. в галерее Флехтхейма в Дюссельдорфе, в 1952 г. в Крефельде и в 1953 г. в Городском музее в Мёнхен-Гладбахе. В 1943 г. мастерская уничтожена при бомбардировке Крефельда, все работы погибли; вместе с Городским

театром эвакуирован в Силезию; призван в армию. 1945 г. военнопленный в британском лагере. С 1946 г. работает в Крефельде.

Участие в политических и художественных объединениях: «Юный Рейнланд» („Das Junge Reinland“; Дюссельдорф, 1919–1929 гг.), «Художественная группа 1945 Крефельд» („Künstlergruppe 1945 Krefeld“; Крефельд, 1945–1965 гг.), «Новой группы» („Neue Gruppe“, Мюнхен, 1947)

164. Страх – Angst. 1919

Литография, оттиск на кальке, эстамп закреплен на старой монтировке. 234 x 301; 460 x 589

Подпись и надписи: карандашом внизу справа – *F Huhnen / 19*; в левом нижнем углу – *Lith vür „Bangen“ Blatt 5*, в верхнем левом углу – 100; на обороте в левом верхнем углу карандашом (Брасс) – *Fritz Huhnen / Lithographie: Angst*
Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13132



165. Жертвы войны – Die Opfer des Krieges. 1920.

Уголь; на коричневой бумаге. 628 x 456

Подпись и надписи: карандашом внизу справа – *F Huhnen / 20*; закреплен на листе серого картона; на монтировке карандашом вверху слева – 300; внизу справа - 60; на обороте монтировки карандашом (Брасс) – *Fritz Huhnen / Zeichnung: Opfer des Krieges*

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ. НИМ РАХ. Инв. № Р-10872



166. Революция – Revolution. 1920

Карандаш, на веленовой бумаге, закреплен на старой монтировке. 262 x 185; 285 x 203

Подпись и надписи: карандашом внизу справа – *F Huhnen / 20*; на обороте монтировки карандашом (Брасс) – *Fritz Huhnen. Revolution. Original*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОГ-353079



Шмидт-Нишиол, Арнольд – Schmidt-Niechiol, Arnold (11.01.1893, Кляйн Шморгау (Силезия) – 16.04.1960, Бремен)

Живописец, график. Родился в семье ректора гимназии. Мать – полька, прекрасно образованная женщина, скрипачка. Вторая часть артистического имени художника – от нее. Получил гуманитарное образование. Инвалид (результат неудачной операции, проведенной после несчастного случая в детстве). В 1912–1914 гг. учился в Академии художеств в Дрездене. В 1916–1918 гг. работал декоратором в Городском театре в Лейпциге. В 1918 г. поселился в колонии художников в Ворпсведе, где сблизился с Генрихом Фогелером. Поездки в Берлин, Крефельд, Вупперталь. Женился на Елизавете Боескинг, дочери литографа из Бремена. Она работала в социальном приюте для детей рабочих. В конце 1922 г. переселился в Бремен. Тяжело переживал смерть дочери. С 1929 г. жил в Мюнстере. Алкоголь, наркотики, тяжелое состояние здоровья, мизантропический характер. После войны жил в Бремене. Умер от туберкулеза в 1960 г.

**167. Портрет коммуниста Брасса –
Portrait des Kommunistes Brass. 1920**

Перо тушь по наброску карандашом;
на коричневом картоне; 438 x 335

Подпись и надписи: внизу слева
пером – SN / 20;верху слева
карандашом – 100; внизу справа – 07;
на обороте карандашомверху слева
(Брасс) – Schmidt-Niechiol / Portrait
des Kommunistes Brass

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ.
НИМ РАХ. Инв. № Р-10873



**168. Печальный человек (Брасс) –
Der traurige Mann (Brass). 1920**

Перо тушью по наброску
карандашом; на картоне. 371 x 273

Подпись и надписи: внизу слева
пером – S.N. 20; слева – Der trau-
rige Mann-;верху слева карандашом –
150; внизу справа– 95; на обороте
карандашомверху слева (Брасс) –
Schmidt-Niechiol

На обороте: набросок композиции;
карандаш, акварель, перечеркнут
тушью

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ.
НИМ РАХ. Инв. № Р-10875



169. Чистильщик сапог – Ein Stiefelputzer. 1920

Перо чернилами (коричневым тоном) по наброску карандашом. 233 x 200

Подпись и надписи: внизу пером – *S.N. 20. / ein stieffl putzer*; рисунок закреплен на монтировке кремового картона; на монтировке сверху слева карандашом – 150; внизу справа – 96; на обороте карандашом сверху слева (Брасс) – *Schmidt-Niechiol*.

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ. НИМ РАХ. Инв. № Р-10874



170. Пролетарка – Proletarierin. 1920

Кисть тушью; на японской бумаге; закреплен на монтировке серого картона. 568 x 330

Подпись и надписи: внизу слева кистью – *S.N. 20*; внизу справа карандашом – 98; на обороте карандашом сверху слева (Брасс) – *Schmidt-Niechiol / Proletarierin*

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ. НИМ РАХ. Инв. № Р-10876



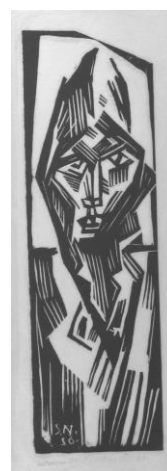
171. Женская голова – Frauenkopf. 1920

Ксилография, оттиск на японской бумаге. 540 x 160; 615 x 225

Подпись и надписи: на доске внизу слева – *S.N. / 20.*; карандашом под изображением справа – *Schmidt Niechiol 20.*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271742



Дублет: **171а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236840;
 поступление: 8.01.1927 г., из собр.
 Я.М. Каплан

172. Обнаженная – Akt. 1920

Ксилография, оттиск на японской
 бумаге. 300 x 205; 390 x 271

Подпись и надписи: на доске внизу
 слева – *SN. 20*; карандашом под
 изображением справа – *Schmidt*
Niechciol 20; в левом верхнем углу –
 50

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея
 Института пролетарского искусства
 (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271734



173. Любовники – Liebespaar. 1920

Ксилография, оттиск на китайской
 бумаге. 302 x 205; 432 x 323

Подпись и надписи: на доске внизу
 слева – *SN 20*; карандашом под
 изображением справа – *Schmidt*
Niechciol 20; в левом верхнем углу –
 50

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея
 Института пролетарского искусства
 (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271735



174. Поцелуй – Der Kuss. 1920

Ксилография, оттиск на японской
 бумаге. 438 x 292; 512 x 372

Подпись и надписи: на доске сверху
 справа – *SN 20*; под изображением
 слева карандашом – *Schmidt Niechciol*
20.; в левом верхнем углу – *3 x 50*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея
 Института пролетарского искусства
 (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271738



**175. Портрет Карла Либкнехта I –
Bildnis Karl Liebknecht I. 1920**

Литография пером и кистью,
процарапывание по камню, оттиск на
полукартоне. 560 x 435; 675 x 505

Экземпляр 4 из тиража в 50
экземпляров

Подпись и надписи: карандашом
внизу справа – *KS 20 4/50*; на обороте
внизу в середине (Брасс) - *Liebknecht*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353055

Дублет: **175а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236837;

поступление: 8.01.1927 г., из собр.

Я.М. Каплан; **175б.** ГЭ. Инв. № ОГ-

353054; **175с.** ГЭ. Инв. № ОГ-353056;

175д. ГЭ. Инв. № ОГ-353057;

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой; – все на плотной

веленовой бумаге, без подписи



**176. Портрет Карла Либкнехта II –
Bildnis Karl Liebknecht II. 1920**

Литография кистью, гуашь, оттиск на
полукартоне. 593 x 465; 675 x 495

Экземпляр из тиража в 50
экземпляров

Подпись и надписи: гуашью в левом
нижнем углу изображения – *S N 20*;

на обороте карандашом внизу слева

(Брасс) – *Karl Liebknecht / Original
litographiert u. gemalt / von Schmidt-
Niechciol*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353053

Дублет: **176а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236838;

Оттиск без раскраски. Поступление:

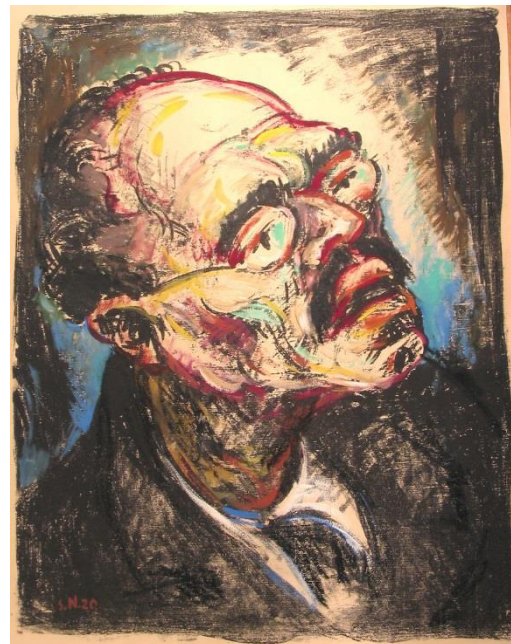
8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан;

176б. ГЭ. Инв. № ОГ-353052; Оттиск

без раскраски. Поступление:

6.09.1936 г., из собр. В.И.

Никифоровой (подписан *KS 3 / 50*);



176с. ГЭ. Инв. № ОГ-406619; Оттиск без раскраски. **176д.** ГЭ. Инв. № ОГ-406621; Оттиск без раскраски. Поступление: 15.06.1980 г., из собр. О.И. Рыбаковой

177. Портрет Карла Либкнехта III – Bildnis Karl Liebknecht III. 1920

Кисть тушью; дублирован. 650 x 490
Подпись и надписи: карандашом
внизу - *KS 20*; вверху слева – *150*;
внизу справа - *100*; внизу под
изображением (Брасс) – *Original Karl
Liebknecht ... direkt auf dem Stein
...gedrukt ...*

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ.
НИМ РАХ. Инв. № Р-10878



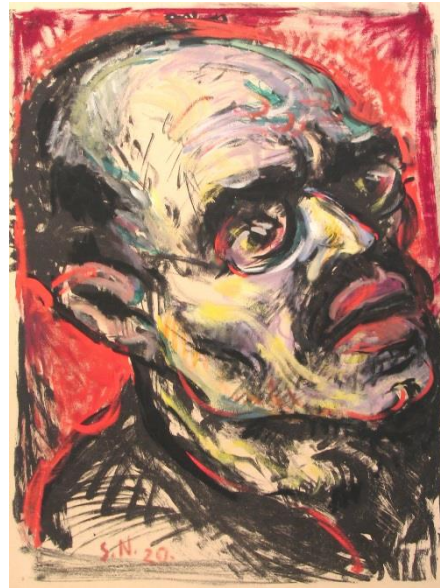
178. Портрет Карла Либкнехта III – Bildnis Karl Liebknecht III. 1920

Литография кистью, процарапывание по камню, гуашь, оттиск на полукартоне. 618 x 455; 675 x 504
Подпись и надписи: гуашью в левом нижнем углу изображения – *S.N. 20.*; на обороте карандашом внизу слева (Брасс) – *Karl Liebknecht / Original litographiert u. gemalt / von Schmidt-Niechciol*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353058

Дублет: **178а.** ГЭ. Инв. № ОГ-236839; Оттиск без раскраски. Поступление: 8.01.1927 г., из собр. Я.М. Каплан;
178б. ГЭ. Инв. № ОГ-406620; Оттиск без раскраски. Поступление: 15.06.1980 г., из собр. О.И. Рыбаковой



**179. Портрет Карла Либкнехта –
Bildnis Karl Liebknecht. Ок. 1920**

Перо, кисть литографской тушью по наброску карандашом, на плотном картоне. 645 x 485

Подпись и надписи: карандашом в левом верхнем углу – 300; на обороте (Брасс) – *Karl Liebknecht / Original von Schmidt-Niechciol / (Ist mit lithographischer Tusche gezeichnet / und kann direkt auf den Stein umgedruckt werden) / vorsichtshalber photographieren,des Umdruckers, als Photo-Lithographie gedruckt zu werden [Карл Либкнехт / Оригинал Шмидт-Нихиола / (Нарисован литографической тушью и может быть переведен прямо на камень) /... однако, до перевода на всякий случай нужно сфотографировать, чтобы была возможность напечатать как фотолитографию]*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр. В.И. Никифоровой
ГЭ. Инв. № ОР-41337



**180. набросок к портрету Розы Люксембург –
Studie zum Rosa Luxemburg Bildnis. 1920**

Гуашь по наброску углем; на полукартоне. 588 x 434

Подпись и надписи: наверху слева карандашом - 150; внизу справа - 101; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Niechciol / Studie z. Rosa Luxemburg*

Поступление: 1993 г., из НБ РАХ
НИМ РАХ. Инв. № Р-10877



181. Рабочая – Proletarierin. 1920

Уголь на тонированной желто-коричневым веленовой бумаге. 518 x 676

Подпись и надписи: углем внизу – слева – *S.N. 20.*; карандашом в левом верхнем углу – *300*; на обороте (Брасс) – *Proletarierin / Original v. Schmidt-Nieckciol*

Поступление: 10.03.1980 г., из собр. О.И. Рыбаковой

ГЭ. Инв. № ОР-46930



Шмидт-Ротлуф, Карл – Schmidt-Rottluff, Karl (12.1884, Ротлуф (близ Хемница) – 10.08.1976, Берлин)

Живописец, график. Родился в семье мельника. В 1905 г. учится на архитектурном отделении Высшей технической школы в Дрездене. В том же году организует вместе с Э. Хеккелем, Э.Л. Кирхнером и Л. Блейлем группу «Мост». Осенью 1911г. переезжает в Берлин. С 1915–1918 гг. – служба в армии на Восточном фронте. В 1918–1919 гг. состоял в «Рабочем совете по искусству» в Берлине. В 1931 г. – избран членом Прусской академии художеств. В 1933 г. – из нее исключен. В 1938 г. 608 его произведений исключены из состава музеев как «вырожденческие». В 1941 г. ему запрещено работать по специальности. В 1943 г. мастерская погибла при бомбардировке. С 1947 г. – профессор Института изобразительных искусств Западного Берлина. В 1967 г. основал в Берлине музей группы «Мост». Исполнил 446 ксилографий, 121 литографию, 96 гравюр на металле.

Участие в политических и художественных объединениях: «Рабочий совет по искусству» („Arbeitsrat für Kunst“; Берлин, 1918–1921 гг.), принимал участие в выставках «Дрезденского сецессиона – Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.), «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

Schapiro – Schapiro, Rosa. Karl Schmidt-Rottluff. Graphisches Werk bis 1923. Berlin, 1987

182. Женщина со скрещенными руками – Frau mit verschränkten Armen. 1913

Ксилография, оттиск на офортной бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 270 x 199; 677 x 505

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – 137; в левом верхнем углу – 160 -; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, Holzschnitt: / Das Weib Schapire 105*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13159



183. Дома в Ниддене – Häuser aus Nidden. 1913

Ксилография, оттиск на веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 297 x 358; 460 x 589

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – 1314; в левом верхнем углу – 200; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, Holzschnitt: / Vorstadt Schapire 112*

Поступление: 1930

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13158



184. В мастерской – Im Atelier. 1913

Ксилография, оттиск на офортной бумаге. 358 x 452; 510 x 660

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff 1913*; внизу в середине – *1318*; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, / Holzschnitt: Frauen*
Schapiro 116

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271745

**185. Мотив из Лётцена – Motiv aus Lötzen. 1913**

Ксилография, оттиск на коричневой веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 357 x 449; 447 x 603

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – *1319*; в левом верхнем углу – *200*; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, Holzschnitt: /Landschaft*
Schapiro 117

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13160

**186. Обнаженные – Akte im Freien. 1913**

Ксилография, оттиск на плотной веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 301 x 360; 449 x 630

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – *1321*; в левом верхнем углу – *150*; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, Holzschnitt: /Menschen*
Schapiro 119



Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13161

**187. Портрет Симона Гутмана --
Bildnis Simon Ghuttmann. 1914**

Ксилография, оттиск на офортной бумаге. 500 x 395; 700 x 517

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – 147; на обороте карандашом вверху слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff/Holzchnitt: Der Kunsthändler Schapire 137*

Поступление: 29.06.1931 г., из Музея Института пролетарского искусства (АХ)

ГЭ. Инв. № ОГ-271740

Дублет: **187а.** ГЭ. Инв. № ОГ-353059

- 6.09.1936 г., из собр. В.И.

Никифоровой

Гутман Вильгельм (1890–1941) – журналист. Родился в Вене. Жил в Мюнхене и Берлине с 1911 г. Член «Нового клуба». Сотрудничал с левыми изданиями, такими как «Акция», «Революция» и др. Шмидт-Ротлуф исполнил его живописные портреты в 1911 и 1913 гг. (местонахождение обеих картин неизвестно).



188. Мемель I – Memel I. 1914

Ксилография, состояние со срезанной надписью, оттиск на веленовой бумаге. 394 x 500; 515 x 687

Подпись и надписи: карандашом под изображением справа – *S. Rottluff*; слева – 1420; в левом верхнем углу – 200; на обороте карандашом внизу слева (Брасс) – *Schmidt-Rottluff, Holzchnitt: / Kleinstadt Schapire 141*

Поступление: 6.09.1936 г., из собр.

В.И. Никифоровой

ГЭ. Инв. № ОГ-353060



Штейнхард, Якоб – Steinhard, Jakob (21.05.1887, Церков (Познань. Польша) – 1968, Иерусалим)

Живописец, график, книжный иллюстратор. Учился в 1906–1908 гг. у Л. Коринта в Берлине. Поездки в Париж и Флоренцию. Знакомство с Матиссом, Лорансом, Стейнленом. В 1912 г. совместно с Л. Мейднером один из основателей клуба «Патетики» („Die Pathetiker“) в Берлине. Участник выставок в галерее «Штурм». 1913 г. – выставка в галерее Флейхейма в Дюссельдорфе. В 1914–1918 гг. – служба в армии. 1919 г. – выставка в галерее Ноймана в Берлине. В 1925 г. поездка в Палестину. В 1933 г. поселился в Тель-Авиве, а позже – жил в Иерусалиме. С 1952 г. директор художественной школы Бецалел в Иерусалиме. В 1958 г. выставка в Лейтонхаусе в Лондоне, в 1967 г. выставка к 70-летию со дня рождения в Городском художественном собрании Дюссельдорфа

Участие в политических и художественных объединениях: «Патетики» („Die Pathetiker“; Берлин, 1912 г.)

189. Смерть – *Der Tod*. 1912

Линогравюра, оттиск на тонкой вержированной бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 151 x 100; 247 x 166

Подпись и надписи: на доске в правом нижнем углу монограмма – *SJ*; под изображением карандашом справа: *Steinhard 1912*; на обороте монтировки пером в правом нижнем углу (Брасс) – *J. Steinhard / Der Tod*
Поступление: 1930



НБ РАХ. Инв. № Г-13180

Штёрмер, Курт – *Stoermer, Curt* (1891, Хаген – 1976, Любек)

Живописец, график, витражист, писатель. Учился в Академии художеств в Дюссельдорфе и в Париже. Работал в Ворпсведе и в Любеке. В 1941 г. выставка в Обществе Овербека в Любеке, в 1949 г. в Музее св. Анны и в 1951 г. в Бенхаузе там же. Офортист и ксилограф.

Участие в политических и художественных объединениях: «Ноябрьская группа» („Novembergruppe“; Берлин, 1919–1933 гг.)

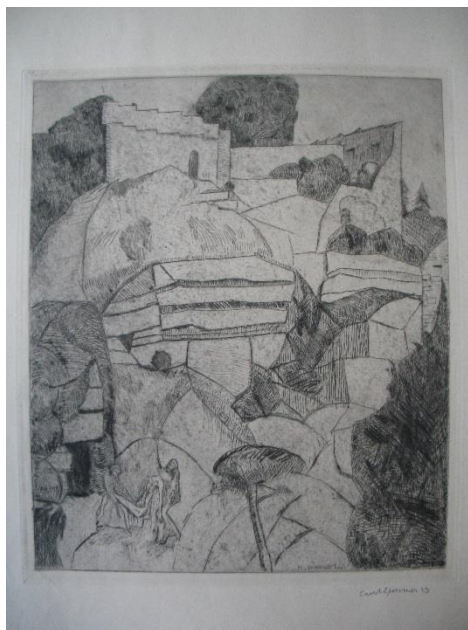
190. Положение во гроб – Grablegung. 1913

Офорт, оттиск на веленовой бумаге.
285 x 238; 460 x 331

Подпись и надписи: на доске внизу (зеркально) – *Curt Stoermer 13*; под изображением карандашом справа: *Curt Stoermer 13*, в левом верхнем углу – 200; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Curt Störmer / Grablegung*.

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13181



191. Поклонение - Anbetung

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге коричневого тона.
415 x 287; 661 x 495

Подпись и надписи: карандашом в левом верхнем углу – 12 80; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Anbetung*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13182



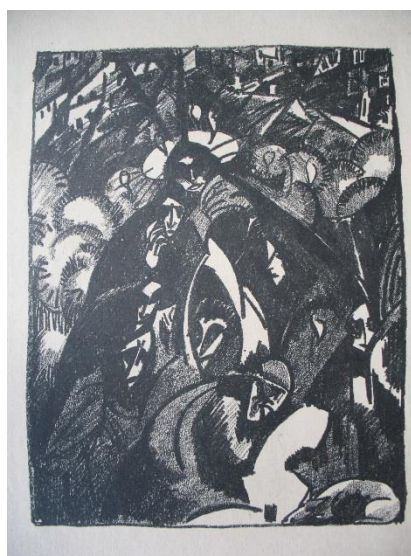
192. Страх – Angst

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге коричневого тона.
305 x 237; 661 x 497

Подпись и надписи: карандашом в левом верхнем углу – 12 50; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Angst*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13183



**193. Предсказательница –
Vorsägerin**

Литография, оттиск на плотной веленовой бумаге коричневого тона. 365 x 284; 661 x 493

Подпись и надписи: карандашом в левом верхнем углу – 12 80; на обороте пером в правом нижнем углу (Брасс) – *Vorsägerin*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13184



Якоб, Вальтер – Jacob, Walter (21.10.1893, Альтенбург (Тюрингия) – 1964, Хиндерланг (Альгау))

Живописец, график. Начальное образование получил в частной художественной школе Э. Мюллера-Грефе в Дрездене. В 1916–1921 гг. учился в Академии художеств в Дрездене у Роберта Шторля. Испытал влияние искусства Л. Коринта. С 1925 г. работал на острове Рюген, с 1928 г. – в Мальнице, с 1938 г. – в Мюнхене, с 1941 г. – в Дахау. Пейзажист, портретист. Литограф. Выставки в 1923 г. в галерее Арнольд в Дрездене, в 1924 г. в галерее Тангаузер в Мюнхене, в 1925 г. в галерее Ноймана в Берлине, в 1953 г. в Художественной галерее Ханзерланга в Дрездене.

Участие в политических и художественных объединениях: «Дрезденский сецессион - Группа 1919» („Dresdner Secession – Gruppe 1919“; Дрезден, 1919–1925 гг.)

194. Улица – Strasse. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге (дублирован). 445 x 547; 477 x 704

Подпись и надписи: на камне внизу слева – *W.J. 1920*; под изображением карандашом справа: *W. Jakob 1920*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / Strasse*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13103



195. Воздушный шар – Luftballon. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 485 x 366; 532 x 423

Подпись и надписи: на камне внизу справа – *W.J. 1920*; под изображением карандашом справа: *W. Jakob 1920*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / Der Luftballon*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13106



196. Человек на земле – Der Mensch auf dem Lande. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге (дублирован). 445 x 562; 516 x 698

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа: *W. Jakob 1920*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / der Mensch auf dem Lande*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13104



197. Коммунистическое кафе – Caffé Haus Kommunist. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 621 x 430; 705 x 500

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа: *W. Jakob 1920*, на монтировке внизу – *Caffé Haus Kommunist*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / Caffé Haus Kommunist*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13107



198. Портрет рабочего – Arbeiterbild. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге (дублирован). 675 x 476; 730 x 520

Подпись и надписи: под изображением карандашом справа: *W. Jacob 1920*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / Arbeiterbild*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13105



199. Портрет русского – Bild eines Russen. 1920

Литография, оттиск на веленовой бумаге, эстамп закреплен на старой монтировке. 625 x 438; 729 x 521

Подпись и надписи: на камне справа – *W.J. / 20*; под изображением карандашом справа: *W. Jacob 1920*; на обороте (Брасс) – *W. Jakob / Bild eines Russen*

Поступление: 1930

НБ РАХ. Инв. № Г-13108



Указатель имен художников

- Асман, Генрих (1890–1915) – Assmann, Heinrich – **15–17**
- Берлит, Рюдигер (1883– 939) – Berlit, Rüdiger – **18–32**
- Берндт, Зигфрид (1880–1946) – Berndt, Siegfried – **33–41**
- Бурхарц, Макс (1887–1961) – Burchartz, Max – **42–51**
- Вольф, Густав Генрих (1886–1934) – Wolf, Gustav Heinrich – **52–60**
- Годад, Эрих (1899–1969) – Godal, Erich – **1–14**
- Грамматте, Вальтер (1897–1929) – Gramattè, Walter – **61–63**
- Грос, Георг (1893–1959) – Grosz, George – **64–72**
- Зауер, Йозеф (1893–1967) – Sauer, Josef – **73–74**
- Зейверт, Франц Вильгельм (1894–1933) – Seiwert, Franz Wilhelm – **75–93**
- Каус, Макс (1891–1977) – Kaus, Max – **94–105**
- Крите, Карл (1887–1956) – Kriete, Karl – **106–108**
- Мейднер, Людвиг (1884–1966) – Meidner, Ludwig – **109–117**
- Мюллер, Отто (1874–1930) – Mueller, Otto – **118–119**
- Опферман, Карл (1891–1960) – Opfermann, Karl – **120–131**
- Плюннеке, Вильгельм (1894–1954) – Plünnecke, Wilhelm – **132**
- Рольфс, Христиан (1849–1938) – Rohlfs, Christian – **133**
- Феликсмюллер, Конрад (1897–1977) – Felixmüller, Conrad – **134**
- Хейниш, Рудольф (1886–1955) – Heinisch, Rudolf – **135–140**
- Хеккель, Эрих (1883–1970) – Heckel, Erich – **141–149**
- Хилкер, Рейнхард (1899–1961) – Hilker, Reinhard – **150–155**

Хольц, Карл (1899–1978) – Holtz, Karl – **156–163**

Хунен, Фриц (1895–1981) – Huhnen, Fritz – **164–166**

Шмидт-Нихиол, Арнольд (1893–1960) – Schmidt-Niechiol, Arnold – **167–181**

Шмидт-Ротлуфф, Карл (1884–1976) – Schmidt-Rottluff, Karl – **182–188**

Штейнхард, Якоб (1887–1968) – Steinhard, Jakob – **189**

Штёрмер, Курт (1891–1976) – Stoermer, Curt – **190–193**

Якоб, Вальтер (1893–1964) – Jacob, Walter – **194–199**