

вспомним пьесу К. Чапека (чеха), предвидящую механических людей. Правда, в странах романских, в странах-победительницах машина до сих пор продолжает чуть ли не обожествляться в искусстве (напр., в живописи француза Леже). Но в Германии должна была настать реакция. И на-ряду с мастерски обработанными скульптурами 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 другого рабочего лишь своим номером. Этот мистический ужас перед машиной приводит Герле даже к изображению СССР в виде механизированного человека с серпом и молотом вместо сердца.

Тут же на выставке есть портрет Стилнеса. Этот портрет исполнен путем фотомонтажа: голова сделана из фотографических снимков, изображающих предметы тяжелой индустрии. Когда видишь эту квинт-эссенцию машинизма — понимаешь тот страх перед механизацией, которым насыщена живопись «экспрессионистов» и который они (не разбираясь) переносят, быть может, и на коммунизм, как на угрозу своему интеллигентскому «я»...

Представленные на выставке рисунки, литографии и гравюры «веристов» и «Красной группы» вводят нас в искусство той части германской интеллигенции,

которая по сравнению с экспрессионизмом 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, художественные экскурсии в область быта, в область общественной жизни. И будем справедливы: где найдем мы рисовальщиков столь едкой иронии, — как Георг Гросс, такой патетической силы, — как Кэтэ Кольвиц (на этот раз в ее компактно-монументальных образах есть какое-то застывшее действительно трагическое величие)? Или — кто создал еще столь жуткий по своему зпому памятник мировой бойни, как Отто Дикс с его пятидесятью офортами «Война»? — Никто. Только эти художники, да разве еще бельгиец Мазерель и являются новыми паленными нашей послевоенной эпохи (по силе таланта наши Моор, Дени и др. им., несомненно, уступают).

Г. Гросс, Отто Дикс, Цилле, Шлихтер — дети *сегодняшнего германского дня*. Живая, трепещущая слезами и кровью ненависть к этому черному дню, которая водит остринем их карандаша, не всегда, конечно, укладывается в пластические четкие формы искусства.

Ходовецкий и Менцель творили в иной обстановке — не только внешней, но и внутренней. Для Георга Гросса важно не «как», а «что» — общественная цель. Не будем же слишком требовательны к этой плеяде художников, которых историческая судьба заставляет в XX веке переживать то, что мы пережили в пору передвижничества.

## 2. По поводу выставки немецкого искусства.

Николай Тарабукин.

**Б**ыло бы совершенной нелепостью по поводу немецкой живописной выставки в Москве начать «формалистски» каркать:

— Как, как, как!..

— Как сделано?!

Вопрос и восклицание это из «вопроса» «формального» ныне, в свете наших

дней, переплавляются в вопросы социальные. Техника резьбы по дереву Миллера вызывает у критика сравнение не с «нашими» Фаворскими или Кравченко; техника «кладки» мазков у Дикса толкает обозревателя не на сопоставление с «фактурой» Кончаловского или Машкова.

Техника зрительной ориентировки в современности у Гросса, Дикса, Мюллера и др. «гостей» невольно заставляет противопоставить ее общественной ориентации «наших» соотечественников... *Соцleur'ы* и *valeur'ы*, линия и объем, композиция и плотность поверхности,— все эти технические приемы и приемчики отступают на немецкой выставке на второй план; и гравюрные эстампы и красочные экспонаты начинают говорить со зрителем приемами «развертывания сюжета» на темы политики и общественности...

Входя на выставку, зритель,—а не «критическая» пропыра, сладострастно шохающая, «чем пахнет» каждое полотно, и не искусствоведнический препаратор, ищущий повод вскрыть «потроха» разного рода «фактур»,—зрителя попадает под гипноз прежде всего *сюжета*...

Это первое впечатление остается и последним... Зритель вместо того, чтобы только видеть, еще и слышит со всех концов несущийся гул мыслей, потрясенных чувств, вздыбленных сознаний.

Немецкий художник так, как представлен он на московской выставке,— философ или политик, фельетонист или сатирик, публицист и общественник... Не будем взвешивать «удельный вес» его «философских» концепций или политических фельетонов... Предоставляем также ходячим «кипящим шкафам» определить, сколь правило или исказено, в сторону преувеличения или преуменьшения, это зеркало немецкого искусства, выставленное в залах Исторического музея. Зрители, а не «очкастые» змеи «учености» (если только таковые существуют по отношению к живописи),— на эту выставку смотрят, как на *общественное явление*, а не как на музейно-исторический факт...

Вот почему и оценка выставки всем содерянным ее диктуется в иных укладах. Не в исследовательских, не в эстетических чисто позициях смысл развернутого в Москве фронта германского искусства, а в общественных тенденциях участников выставки и в тех социальных «рефлексах», которые должны возникнуть на русской почве, как результат воздействия этой выставки...

Важно установить основной путь немецкой живописи по тем данным, которые имеются у нас сейчас, как выставочный материал. Путь этот—путь *активной общественности*...

Немецкий художник хочет быть активным... Он не пассивный созерцатель пейзажей, фруктов, глиняных кувшинов, подобно «нашим» «бубнововалетчикам». Он не иллюстратор событий, не хроникер, хотя бы и с «краской гвоздикой» в петлице, подобно русским «ахрровцам»... Он не только репортажный «отклик» на «злобы дня», подобно очень многим русским графикам-карикатуристам из современных журналов. Немецкий художник, поскольку выставка дает нам право на такое обобщение,— активный участник общественной жизни.

Вот основной тезис в суждениях непосредственного зрителя, столкнувшегося с фактом немецкой выставки.

И этому тезису в основном ядре современного русского искусства невольно усматриваешь антитезис отрицания всякой заинтересованности тем, что выходит за границы узко-формальных профессиональных художественных задач. *Русский художник*—*принципиальный антиобщественник*. Русский художник, в лице наиболее существенной и качественно и количественно ветви «Бубнового Валета»<sup>1)</sup> сознательно устранил из способов своей ориентировки не только общественно-политическую или общественно-философскую мысль, но он принципиально ограничил содержание своего искусства проблемами художественно-формального порядка.

В истоках прошлого русской художественной культуры не было начал этой «дурной наследственности». Она возникла на русской почве путем заимствований и влияний из Франции. Жестокайшую вивисекцию над *живописью* произвел великий (если малое может стать хотя бы относительно таковым?)

<sup>1)</sup> Название это употребляю не как историко-хронологическое в связи с возникновением выставок «Бубнового Валета», а как «стилистическое», не вмешающееся в какую-либо одну официально-известную художественную группу.

и страшный оператор, имя которому Сезанн. Это он отрубил сознающую голову художнику, это он изъял из его человеческой и общественной природы все «внутреннее», оставил один артильный рефлекс и один «натюрмортный» диапазон ориентировки. Это он изъяснил, сделал *мертво-писец*...

Гипертрофия этого натюрмортизма лет 30—40 спустя приобрела грямасу «беспредметничества». Те же натюрмортные тленные начала породили «конструктивизм», превративший соизнавшего и чувствующего художника в мастера «без головы и сердца», с одними руками ремесленника, — мастера, променявшего силу воздействия живой сущности искусства на проекты складного «ларька» для роаничных продавцов «Моссельпрома».

Социальные причины этого натюрмортизма, владеющего большей частью европейского искусства, и при том не только искусства живописи и скульптуры, но и поэзии, литературы, музыки, театра, танца и проч., — здесь нет возможности хотя бы кратко обозреть. Не склонен я разуверять, что немецкое искусство также заражено тленным ядом натюрморта даже в тех вещах, которые насыщены мыслью и сюжетны по преимуществству, не говоря о явных натюрмортных тенденциях, вплоть до, уже выветрившегося в России, беспредметничества.

Я имел в виду установить позицию большинства представленных на немецкой выставке экспонатов, как позицию активно-общественную, и противопоставить ее явно иной позиции большинства русских живописцев, остающихся еще в натюрмортных тисках, в атмосфере трупных запахов.

Если же мне «укажут пальцем на красный фляжок АХРР'а» и на их полотна, сдобренные в изобилии суриком, то, во-первых, кто не знает недорогую цену

сурика, а, во-вторых, «АХРР» в своих мимо-революционных сюжетах отнюдь не является активно-действующей общественной силой, а пассивно отображающим репортажем хроники революционных событий; если она выходит иногда из границ простого репортажа с кистью в руке, сводится к давно изжитому



М. Целлер. — Пьют (масло).

в русской общественности течению пакистанского народничества, охващающего над горькой участью задавленного трудом крестьянина и рабочего.

Всю лавину возражений, которая может обрушиться на выставленный здесь тезис, касающийся основной характеристики выставки немецких художников, я предвижу, поэтому необходимо оговорить несколько самых существенных пунктов, относящихся не к существу вопроса, а к его окраске, оценке и объему...

Я отлично сознаю, что анархическая идеология и чисто индивидуалистический протест, коим проникнут ряд произведений немецких художников,—чужды и не по пути современной русской общественности. Задача статьи и ограниченность места не позволяют вскрыть социальную подоплеку этой анархически-протестующей идеологии немецкого



О. Шлеммер. — Пастор (масло).

художника, находящего в своем протесте так далеко, что теряется всякая почва, и протест превращается в голый пигиализм, протест ради самого протеста, разрушение ради самого разрушения, издевка в силу полной беспринципности, без обоснования, без желания этого обоснования<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> См. хотя бы серию «пупков» с «бантиками» и без таковых, кисло-

Не будем говорить и о формальных источниках современного немецкого искусства. Оно во многом противоположно и французскому и русскому. О влияниях России можно говорить только в отношении тех вещей, которые как раз не характерны для немцев, а лишь обнаруживают общий иатиортный уклон европейского искусства.

Ближе влияния самого немецкого искусства и соседних Нидерландов, начиная, быть может, еще с Босха и кончая Келлерманом...

Как явление общественное, факт немецкой выставки в свете русского революционного сознания во многих отношениях должен встретить явно отрицательную оценку...

Идеологически-общественное значение так подобранной выставки имело бы, вероятно, больший эффект в самой Германии, а не у нас. Но и для России важен факт наличия в Германии жестокой борьбы, в которой немецкий художник принимает *действенное участие*, а не только *отражает* ее, подобно русскому «АХРР»у. Хотя, как материал для характеристики современного Запада и как живо-

графические эстампы которых были проданы десятками тысяч экземпляров. Здесь явный «златник» буржуа, издевка художника над ненавистным ему «потребителем» художественной продукции. Но кто же над кем больше наругался: художник над буржуа, берущий с последнего деньги за черный кружочек на листе бумаги, названный «пупком», или буржуа над художником, вывешивающий этот «пупок» у себя в гостиной и готова показывающий «гостям» этот «шедевр классического искусства современности»?..

писное дополнение к ставшей многочисленной литературе о выразительности Европе, начиная от философско-исторических концепций Шенглера до литературных фельетонов Эренбурга,— немецкая выставка представляет богатый кладезь...

Еще раз повторю: мне важно было отметить принципиально-художественную позицию немецкого искусства, и я ограничен местом, чтобы подвергнуть ее оценке и подробной характеристике.

Кроме уже выдвинутых двух основных моментов позиции немецких художников: их общественности, которая весьма злободневна, и их активной роли в этой позиции, я противопоставляю еще два факта, присущих немецкой живописи, отсутствию их в живописи русской. Это — динамика формы и экспрессия выражения в произведениях немецких художников.

Не только ксилографии, офорты, графика, но и живопись большинства работ задуманы в формах динамически развернутого сюжета. Начиная от принципов композиции, кончая линией и психологической характеристикой персонажей, выполненных подчас с изумительной экспрессией и остротой,— экспонаты вызывают в некоторых, особенно жутких моментах<sup>1)</sup>, чувство глубочайшего потрясения.

Если некоторые критики подчеркнули отсутствие «экспрессионизма», как направления на выставке, то они едва ли будут настаивать на отсутствии экспрессии,

как способа выражения и средства воздействия через эмоцию и мысль на зрителя.

Русское искусство и в этом отношении отличается обратными свойствами. Оно крайне статично, одергнуто в формально-композиционных элементах в полотнах натюрмортлистов и пресно, лишено динамики, остроты, остроумия в сюжетах у «ахровцев»...

Что же касается вырывавшегося не раз и у многих «возмущения» порнографическим налетом и смакованием сексуальности в картинах немцев, то особенно негодящим не мешало бы бегло обозреть грандиозную эпоху искусства «всех времен и народов» и вспомнить краткую и выразительную характеристику его, данную в злой, но справедливой во многом статье<sup>1)</sup> Л. Толстого: в огромной своей части искусство было и остается «размазыванием попральных мерзостей». Дикс это делает со всей остротой современного горожанина столицы империалистического государства и, разумеется, не мог бы воспользоваться добредушными приемами Бокаччо.

Так как я не ставил себе формальных задач, то поэтому имею основание обойти молчанием чисто-технические особенности немецкого искусства. Упрек, который раздавался по адресу выставки этого искусства, что «живопись» в смысле колористичности и «валериости» Веронеze или Рембрандта у немцев «и не почевала», — упрек справедливый. Да, немецкий художник не живописец, а гра-

<sup>1)</sup> Напр., листы Дикса, посвященные войне...

<sup>1)</sup> «Что такое искусство».



В. Рудольф. — Старик (масло).

ник, даже и в тех работах, которые он делает краской. Но он таковым был и в далеком прошлом... В противовес Тициану у немцев был Л. Кранах. Но преобладание графики, в узком смысле этого понятия, на немецкой выставке — чрезвычайно существенный симптом, всецело обусловленный как раз теми задачами общественного порядка и активной позицией, которые я отметил, как основные. Графика, будучи ли выраженной в гравюре или переданная фотомеханически и связанныя с журналом и книгой, — по форме своей более пригодна выполнять общественную роль и быть активной, вследствие большей портативности и эластичности массового распространения, нежели уникум станковой картины. Таким образом роль, которую хочет играть немецкое искусство, естественно, влечет его к графике. Это обстоятельство также не создано русскими художниками, хотя бы теми, которые не являются принципиальными натюрмортистами. Характерно, что и чистая графика немцев противоположна русской графике. Первая сюжетна. Вторая натюрмортна. Первая рассчитана на психологический рефлекс. Вторая — на «украшение» книги. Первая — картина. Вторая — по преимуществу орнамент.

Итак, отметив основную позицию немецкого художника, мы видим, что 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.

Послушайте речи во время «разъезда» с русского «вернисажа». Экспонаты русских выставок натюрмортистов сами собой ограничивают все суждения формальными вопросами, «как сделан» пейзаж с мостом или печка с натурщицей... На немецкой выставке «циркулирует кровь» у зрителя, т.-е. у того широкого слоя, на который и рассчитывает искусство.

Обзор закончен. Он значительно иной, чем обзоры русских выставок, в хвосте которых рецензенты, после разговорчиков о «фактурах», принуждены вывают для «красоты» своей позиции привести какой-либо лозунг, напр., из обзора международного положения или из очередных задач ВСНХ. Иным обзор оказался в силу иного материала, иной цели, на которую рассчитан материал, нежели «содержимое» русских художественных выставок... «Шум», поднятый немецкой выставкой, показывает, что только та *принципиальная* позиция, которая была отмечена, как позиция *активной* общественности, и может вызвать соответствующий рефлекс в обществе. Натюрмортное искусство, в лучшем случае, дает повод для создания лишней «лаборатории» в одном из натюрмортных же художественно-«научных» учреждений...

### 3. О некоторых характерных чертах немецкой выставки.

**Федоров-Давыдов.**

**Н**е обвинять или оправдывать, не извинять и даже не объяснять кажется нам нужным то, что представлено нам на немецкой выставке. Все почти соглашны 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 настроенным. Частью это коммунисты, частью — примыкающие, но почти все так или иначе настроенные ярко-отрицательно к буржуазному развалу Германии. Их симпатии к революционной России, их связь с Межрабпомом, — все это как будто заставляет нас признать их своими единомышленниками, своими товарищами. Сюжетность их картин (за исключением, ко-