

вспомним пьесу К. Чапека (чеха), представляющую 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 наряду 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, пропикнутую 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 Стигнеса. 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 экскурсы в область быта, в область общественной жизни. И будем справедливы: где найдем мы рисовальщиков столь едкой иронии, — как Георг Гросс, такой патетической силы, — как Кэте Кольвиц (на этот раз в ее компактно-монументальных образах есть какое-то застывшее действительно трагическое величие)? Или — кто создал еще столь жуткий по своему эпосу памятник мировой бойни, как Отто Дикс с его пятьюдесятью офортами «Война»? — Никто. Только эти художники, да разве еще бельгиец Магереэль и являются *новыми явлениями 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 острием их карандаша, не всегда, конечно, укладывается в пластически-четкие формы искусства.

Ходовецкий и Менпель 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.

Было 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 «фактурами» Кончаловского или Машкова.

Техника зрительной ориентировки в современности у Гросса, Дикса, Мюллера и др. «гостей» невольно заставляет противопоставить ее общественной ориентации «наших» соотечественников... Couleur'ы и valeur'ы, ланя 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 общечеловечности...

Входя на выставку, зритель,—а не «критическая» проныра, сладострастно пахолощая, «чем пахнет» каждое полотно, и не искусствоведнический препарат, ищущий повода вскрыть «потроха» разного рода «фактур»,—зритель 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 созвоний.

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 «книжным шкафам» определить, сколь правильно или искажено, 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 содержимым ее диктуется в иных уклонах. 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 репортерский «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 усматривается 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»¹⁾ 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. Жесточайшую вивисекцию над живописью произвел великий (если малое может стать хотя бы относительно таковым?!).

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

и страшный оператор, имя которому Сезанн. Это он отрубил сознающую голову художнику, это он изъяс из его человеческой и общественной природы все «внутреннее», оставив один зрительный рефлекс и один «натюрмортный» диапазон ориентировки. Это он *живописца* сделал *мертво-писцем*...

Гипертрофия этого натюрмортного искусства лет 30—40 спустя приобрела гримасу «беспредметничества». Те же натюрмортные тленные начала породили «конструктивизм», превративший сознающего 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 розничных 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 разубеждать, что немецкое искусство также заражено тленным ядом натюрморта даже в тех вещах, которые насыщены мыслью и сюжетны по преимуществу, 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 флажок «АХРР'а» и на их полотна, одобренные в изобилии суриком, то, во-первых, кто не знает недорогую цену

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



М. Целлер. — Пьют (масло).

в русской общественности течению пассивного народничества, ожающего 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

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 натюр-мортный 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-



О. Шлеммер. — Пастор (масло).

художника, заходящего в своем протесте так далеко, что теряется всякая почва, и протест превращается в голый нигилизм, протест ради самого протеста, разрушение ради самого разрушения, издевка в силу полной беспринципности, без обоснования, без желания этого обоснования ¹⁾.

¹⁾ См. хотя бы серию «пупков» с «бантиками» и без таковых, ксило-

графические эстампы которых были проданы десятками тысяч экземпляров. Здесь явный «апатаж» буржуа, издевка художника над ненавистным ему «потребителем» художественной продукции. Но кто же над кем больше натругался: 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 готоча показывающий «гостям» этот «шедевр классического искусства современности»?

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

Еще раз повторяю: мне важно было отметить принципиально-художественную позицию немецкого искусства, и я ограничен местом, чтоб 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 ¹⁾, чувство глубочайшего потрясения.

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

¹⁾ Напр., листы Дикса, посвященные войне...

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

Русское искусство и в этом отношении отличается обратными свойствами. Оно крайне статично, одервенело в формально-композиционных элементах и полотнох натюрмортистов и пресно, лишено динамики, остроты, остроумия в сюжетах у «ахрровцев»...

Что же касается вырывавшегося не раз и у многих «возмущения» порнографическим налетом и смакованием сексуальности в картинах

немцев, то особенно негодующим не мешало бы бегло обозреть грандиозную эпопею искусства «всех времен и народов» и вспомнить краткую и выразительную характеристику его, данную в злой, но справедливой во многом статье ¹⁾ Л. Толстого: в огромной своей части искусство было и остается «размыванием половых мерзостей». Дикс это делает со всей остротой современного гороскопанина столицы империалистического государства и, разумеется, не мог бы воспользоваться добродушными приемами Боккаччио.

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 «валерности» Веронезе или Рембрандта у немцев «и не ночевала», — упрек справедливый. Да, немецкий художник не живописец, а гра-

фическое государство и, разумеется, не мог бы воспользоваться добродушными приемами Боккаччио.

¹⁾ «Что такое искусство».



В. Рудольф. — Старик (масло).

фик, даже и в тех работах, которые он делает краской. Но он таковым был и в далеком прошлом... В противовес Тициану у немцев был Л. Крах. 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 связанная 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 сознано 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 «верниссажа». Экспонаты русских выставок натюрмортистов сами собой ограничивают все суждения формальными вопросами, «как сделан» пейзаж с мостом или пещка 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 бывают для «красноты» 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, даст повод для создания лишней «лаборатории» в одном из натюрмортных же художественно-научных учреждений...

3. О некоторых характерных чертах немецкой выставки.

Федоров-Давыдов.

Не обвинять или оправдывать, не извинять и даже не объяснять кажется нам пужным то, что представлено нам на немецкой выставке. Все почти согласны в том утверждении, что значение ее не столько художественное, сколько социальное, хотя бы узко в том отношении, что все наиболее значительное и интересное из имеющегося на выставке создано художниками, в той или иной мере

революционно настроенными. 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 Межрабпом, — все это как будто заставляет нас признать их своими единомышленниками, своими товарищами. Сюжетность их картин (за исключением, ко-