

## ИСТОРИЯ РОССИИ

УДК 39 425

DOI 10.26456/vthistory/2023.1.019–034

### ПЕРВАЯ СОВЕТСКАЯ PR-АКЦИЯ: ВЫСТАВКА АВАНГАРДА В БЕРЛИНЕ, 1922 ГОД

Т.Ю. Красовицкая

Институт российской истории Российской академии наук,  
г. Москва, Россия

История Первой выставки русского искусства, прошедшей в Берлине в 1922 г., обросла детективными, но важными подробностями для характеристики как PR власти и ее проектов. О самой выставке, углубляясь в дипломатический и партийно-пропагандистский аспект обстоятельств ее организации и деятельности, подробно писали многие исследователи, например, В.П. Лапшин и Е. Берар, сдвигая фокус внимания с поля культурной политики на поле советской неразберихи и конкуренции государственных и партийных структур. При этом они анализировали политико-государственные мотивы и механизмы, лежащие в их основе. Наша цель – сосредоточиться на первой PR-акции Наркомпроса РСФСР, на значении почти неведомой Атлантиды этнокультурного российского авангардизма, ее связи с советской модернизацией.

**Ключевые слова:** советский авангард, Первая выставка русского искусства, PR-акция, советская модернизация.

Создание положительного имиджа организации или её продуктов имеет свою, порой драматичную, порой забавную, поучительную, историю. Она наполнена феноменальными явлениями и парадоксами, относящимися непосредственно к PR и деятельности плеяды художников, графиков, дизайнеров полиграфической продукции, фотографов, журналистов, копирайтеров.

Так, в начале 1920-х гг. нарком просвещения РСФСР А.В. Луначарский с далеко идущими целями стремился продемонстрировать советское искусство за границей и делал ставки на привлечение к творческому сотрудничеству деятелей искусства из авангардистов. Эти ставки с трудом увязывались с политико-идеологическими замыслами большевиков, но нарком рассчитывал опереться на левое крыло авангардистов.

Что привлекало Луначарского в авангардизме? Марксизм, идейное течение модернистского типа второй половины XIX–XX вв. связывался с концепцией общество- и человековедения. Молодой нарком улавливал, что модернизм многолик и что скоро ему вплотную придётся с этим столкнуться.

В русском авангарде отсутствовало однообразие идей, форм и способов осмысления жизни, искусства и человека в искусстве. Все направления развивались не изолированно, синтезируя в своём творчестве разные начала, новые взгляды и пр.

В живописи направление авангарда оказывало воздействие на все мировое искусство. Движение отражало стремление к созданию новых форм искусства, философии, а, главное – социальной организации, которые отражат новый индустриальный мир, включая такие особенности, как урбанизация и новые технологии. Авангардисты, люди с творческим воображением и глобальным мышлением, считали: революция им открыла безграничные возможности. Прагматик Луначарский, до 1917 г. посещая художественные салоны и выставки в Париже, видел: Россия благодаря творчеству авангардистов выдвигалась в число стран, искусство которых определяет не только уровень мировой цивилизации, но и наполняет новыми идеями её содержание. Более других для этого подходили конструктивисты, стремившиеся отразить идеи современного индустриального общества и городского пространства. Славу русскому искусству «ковали» поляк Казимир Малевич, русские Василий Кандинский и Михаил Ларионов, итальянец Иван Пуни, украинцы Александра Экстер и Александр Архипенко, армянин Георгий Якулов, евреи Марк Шагал, Натан Альтман, Лазарь Лисицкий и др. Отношение к авангардизму перекрывало и в их глазах, и в глазах европейской публики все национальные различия народов многоязыкой евроазиатской империи.

Показательна в этом плане история Первой выставки русского искусства в Берлине. О самой выставке, углубляясь в дипломатический и партийно-пропагандистский аспект обстоятельств ее организации и деятельности, писали многие исследователи. Отметим искусствоведа В.П. Лапшина и французскую славистку Е. Берар, детально изучавших архивные материалы. Они, по-разному сдвигая фокус внимания с поля культурной политики на поле конкуренции государственных и партийных структур, анализировали политико-государственные мотивы и механизмы, лежащие в их основе<sup>1</sup>. Искусствоведы, писавшие о выставке, не углублялись в специфику PR-деятельности, в сложности отношений между Коминтерном, Совнаркомом и МИД Германии. В исследованиях Е. Берар Наркомпрос РСФСР и его структуры, которым и принадлежала идея провести первую советскую PR-акцию–выставку авангарда в Берлине, остались на заднем плане.

Цель данной статьи – осветить деятельность художников – лидеров авангарда в Наркомпросе РСФСР. В 1921 г. заведующему отделом изобразительных искусств Наркомпроса художнику Д. Штеренбергу поручено раз-

---

<sup>1</sup> Берар Е. Экспонаты из plombированного вагона: Первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине. Документальная история // Новое литературное обозрение. 2021. № 4. С.103–128.

работать план вывоза за границу выставки художественных и художественно-промышленных произведений<sup>2</sup>. В конце 1921 г. в Берлин для создания международного отдела Российской Академии художественных наук Наркомпрос направил авангардиста В. Кандинского. Он получил от известного немецкого архитектора В. Гропиуса приглашение преподавать в новом учебном центре Баухаус в Веймаре. Школа задумывалась как большой художественный эксперимент в масштабе европейских стран<sup>3</sup>. Кандинский оказался в кругу единомышленников. В Берлине авангардисты увлечённо канонизировали другого сотрудника Наркомпроса В. Татлина. В 1920 г. на дада-ярмарке висел лозунг «Die Kunst ist tot, es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins» («Искусство умерло. Да здравствует новое машинное искусство Татлина»). Правда, восторг от Татлина основан на неточно понятой статье К. Уманского в январском номере 1920 г. мюнхенского журнала нового искусства «Арарат». Вскоре инициативой дадаистов заинтересовались руководители Коминтерна. В октябре 1921 г. во все партии III Интернационала поступил циркуляр Исполкома Коминтерна: «Хорошая карикатура, которая бьёт наповал, лучше десятка сложных и скучных так называемых “марксистских” статей. Наши газеты должны тщательно выискивать людей, которые понимают, как служить пролетариату с карандашом в руке»<sup>4</sup>. Осенью 1921 г. установить контакты с деятелями искусства Западной Европы в Берлин из Наркомпроса командирован Э. Лисицкий.

Берлинская выставка, на которой предполагалось демонстрировать изобразительное творчество авангардистов последних лет, известна как отправная точка триумфального марша русского авангарда по миру. Она открывалась согласно достигнутой договорённости между Луначарским и Э. Редслобом, статс-секретарём искусства всей Германии. Однако успех (со слов советского критика Я. Тугенхольда) «перевел» далеко не пролетарские художественные ресурсы в разряд «факторов культурного экспорта и духовной пропаганды РСФСР», что вызвало, по мнению Е. Берар, раздражение наркома просвещения Луначарского<sup>5</sup>.

Став наркомом, он взял на себя руководство «творческими» отделами и «тянул» художественный авангард XX в. под крышу Наркомпроса, считая его представителей способными изобрести систему управления культурной политикой нового времени. Модернистам доверялись целые отделы наркомата, поручалось руководство разными видами творчества. Луначарский

---

<sup>2</sup> См.: *Лапшин В.П.* Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год: Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание. 1982. № 1(16).

<sup>3</sup> *Кандинский В.* О великой утопии // Художественная жизнь. Бюллетень художественной секции Народного комиссариата по просвещению. 1920. № 2. С. 2–4.

<sup>4</sup> Цит. по: *Слепухин С.* Путь анархиста: Маяковский в зеркале Гросса // Волга. 2016. № 7.

<sup>5</sup> *Тугенхольд Я.* Вопросы художественного дня // Известия. 1922. 24 декабря. № 292. С. 6; *Берар Е.* Указ. соч. С. 105.

призывал их к созданию новых социальных практик и новых каналов доступа к ним, ожидая при этом политического эффекта. Так, видный авангардист Д. Штеренберг возглавил Отдел изобразительных искусств (ИЗО), став правительственным комиссаром «с художественным лицом», театральный (ТЕО) – Вс. Мейерхольд, музыкальный – А. Лурье, в киноотделе трудились Л. Кулешов, Д. Вертов, С. Эйзенштейн. В. Татлин участвовал в разработке большевистского проекта монументальной пропаганды, нисколько не разделяя его идеи. Ленин назначил молодого авангардиста ответственным за создание штаб-квартиры Третьего Интернационала – организации, основанной для продвижения и отстаивания мирового коммунизма. Поэт-символист В. Брюсов участвовал в разработке декрета об организации библиотечного дела.

11 апреля 1918 г. в Моссовете на совещании по делам изобразительных искусств принято решение о создании Московской коллегии по делам искусств (Художественной коллегии), куда вошли В. Татлин (председатель), А. Моргунов, Н. Удальцова, А. Родченко. Их манифесты публиковали охотней, чем декреты Совнаркома. «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня», заявлял К. Малевич<sup>6</sup>.

30 ноября 1918 г. заведующий ИЗО Д. Штеренберг направил «Воззвание русских прогрессивных деятелей изобразительного искусства к своим немецким коллегам», предлагал сотрудничество и обмен опытом. 25 марта 1919 г. немецкий «Рабочий совет по искусству» ответил «Воззванием к революционным художникам России», в котором выразил надежду, что художественные выставки станут шагом к национальному взаимопониманию<sup>7</sup>.

В начале 1921 г. в послевоенном Берлине в галерее «Der Sturm» на Потсдамерштрассе прошла первая русская выставка работ И.А. Пуни, в рамках которой прочитан доклад советского корреспондента в Берлине К. Уманского, автора книги «Новое искусство в России 1914–1919»<sup>8</sup>. В мае 1922 г. в той же галерее организована выставка Л.М. Козинцевой-Эренбург, жены И.Г. Эренбурга.

Важную роль при этом сыграла деятельность созданного 1 января 1919 г. Международного бюро отдела ИЗО Наркомпроса<sup>9</sup>. Первоначально бюро возглавляла комиссия, состоявшая из шести человек: А.В. Луначарского (председатель), Д.П. Штеренберга, Н.Н. Пунина, В.Е. Татлина, В.В. Кандинского и С.И. Дымшиц-Толстой. Комиссия разработала обширную программу, посвящённую теоретическим проблемам в области современного искусства всех народов и стран. Социальная роль искусства определялась в

<sup>6</sup> Малевич К.С. Статьи, манифесты и другие работы 1913–1929. М., 1995. Т. 1. С. 28.

<sup>7</sup> Будницкий О.В., Полян А. Русско-еврейский Берлин (1920–1941). М., 2013. С. 482.

<sup>8</sup> Уманский К. Новое искусство в Советской России. Потсдам; Мюнхен, 1920. С. 31.

<sup>9</sup> Кандинский В. Шаги Отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 16–18.

ней «как фактор, гармонически объединяющий народы и общество и делающий его могучим орудием за осуществление мирового социализма»<sup>10</sup>.

В марте 1919 г. немецкие художники заявили о «полной солидарности» в решении общих задач: «получился ответ с заявлением о полном сочувствии и готовности идти навстречу всем нашим начинаниям в области искусства»<sup>11</sup>.

Это факты важной предыстории подготовительной работы к выставке, без внимания к ней художники-авангардисты выглядят бедными сиротами на фоне большевистских интриг не столько вокруг самой выставки, сколько вокруг мотивов вписаться в контекст художественного и эстетического интереса берлинской публики к ней.

Первое предложение о выставке поступило из Москвы весной 1921 г. и наткнулось на официальный отказ Берлина. 24 июня 1921 г. на заседании московского комитета Общества «Мир искусства» Кандинский, бравший на себя инициативу, высказал «своё неудовольствие, выразив общее мнение комитета о выставке Коминтерна, устроенной без ведома комитета, он выразил протест, считая этот акт лишь политической демонстрацией, но не явлением мирового искусства, одобренной Совнаркомом и Коминтерном»<sup>12</sup>. Понятно: в подготовку выставки кто-то вмешался. Кандинский называет: это Коминтерн.

Выставку начали оформлять через советского полпреда в Берлине В. Коппа. 31 марта 1921 г., обращаясь от имени Наркомпроса, он направил в МИД Германии официальное предложение устроить в нескольких немецких городах выставку «изобразительного искусства России за период с 1914 по 1921 год», предлагая 250 экспонатов разных видов искусства (в том числе 100 картин и скульптур)<sup>13</sup>.

Это предложение отклонено как «преждевременное»: двумя неделями раньше ряд немецких городов охватили восстания, вспыхнувшие не без поддержки Коминтерна. Второй раз предложение о выставке Луначарский повторил в ноябре того же года, и оно принято при условии, что организатором мероприятия будет не советское правительство, а «отделение искусства» представительства (ещё не посольства) РСФСР в Берлине. Посредником в организации стал глава Международной рабочей помощи голодающим Поволжья (Межрабпома) и член Заграничного комитета помощи голодающим в России в Германии, немецкий коммунист В. Мюнценберг. Луначарский

---

<sup>10</sup> Парнис А. Хлебников и неосуществленный журнал «Интернационал искусства» (1919). Новые материалы // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова. М., 2009. С. 530–537.

<sup>11</sup> Там же. С. 530.

<sup>12</sup> Бенуа А. Дневник. 1918–1924. М., 2010. С. 235–236.

<sup>13</sup> Документы внешней политики СССР: в 24 т. М., 1960. Т. 4: 19 марта 1921 г. – 31 декабря 1921 г. / под ред. Л.С. Гапоненко и др. С. 39–40; Берар Е. Указ. соч.

знал его как человека из окружения Ленина и большого любителя авангардистских зрелищных постановок<sup>14</sup>.

Е. Берар задалась вопросом: разве большевики насаждали свою культуру при помощи авангардистской живописи? Разве глава Межрабпома Мюнценберг сумел убедить Ленина, что его проект выставки обеспечит пропагандистский успех? Судя по интонации вопроса, она в это не верит, считая более существенными партийно-государственные мотивы. Её сомнения правомерны, что следует из письма Мюнценберга Ленину (от 26 ноября 1921 г.)<sup>15</sup>. Конечно, гениальный политический тактик и партийный PR-менеджер Ленин, моментально сообразил, какие политические барыши можно из этого извлечь. Понимая, что мировая социалистическая революция наступит нескоро, он не исключал необходимости прибегнуть к специальным маневрам, ускоряющим её победу в капиталистических странах. Подтверждение тому находит В.Слепухин в ленинских неопубликованных записках<sup>16</sup>.

Так или иначе, но с содержанием «проекта» В. Мюнценберга вопрос действительно сложный. Хорошо известно: Ленин авангардистов-футуристов не любил, вряд ли он и о Малевиче знал-то, хотя автор «Черного квадрата» в лице своего ученика С. Сенькина невидимо участвовал в широко известной дискуссии о футуристах студентов ВХУТЕМАСа с Лениным в феврале 1921 г.<sup>17</sup>. Студенческие аргументы в пользу футуристов вождя не убедили. Ленин был, конечно, осведомлен о страстных битвах с «футуристами» в Наркомпросе, с защитой их Луначарского и вряд ли делал бы ставку на успех проекта Мюнценберга, основанном на произведениях этих самых футуристов-авангардистов за рубежом. Более того, он видел стремление Луначарского сохранять в важных структурах Наркомпроса по-прежнему авангардистов (речь шла о замене Штеренберга одним из будущих основателей АХРР литовцем П.Ю. Киселисом). Знал, что нарком сумел «продвинуть» вместо Штеренберга Натана Альтмана<sup>18</sup>.

Неудивительно, что задачу подготовки экспонатов для выставки исполнители за пределами Наркомпроса – помощники Ленина – поняли по-другому: «диаграммы, плакаты, литературу, а главное, легко перевозочные продукты производства, моделей и пр. выставка эта должна с исчерпывающей полнотой отразить хозяйственное строительство Советской России, и особенно полно должны быть представлены моменты наивысшего трудового напряжения»<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> Литературное наследство. М., 1975. Т. 80: В.И.Ленин и А.В.Луначарский. Переписка, доклады, документы. С. 464–465.

<sup>15</sup> Briefe Deutscher an Lenin 1917–1923. Vertreter der Deutschen Arbeiterbewegung im Briefwechsel mit Lenin / Hrsg. von R. Smoljarowa, P. Schmalfuss. Berlin: Dietz, 1990. S. 324.

<sup>16</sup> Анненков Юрий Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., 2005. С. 258.

<sup>17</sup> См.: Сенькин С.Я. Ленин в коммуне Вхутемаса // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.

<sup>18</sup> Ленин В.И. ПСС. Т. 52. С. 180.

<sup>19</sup> Берар И.С. Указ. сч. С. 117.

Теперь следует уточнить позицию Луначарского, которому, конечно, понятнее авангардисты, преодолевавшие разобщённость, их попытки выйти из ограниченного пространства мастерских, шире включиться в общественную среду: городскую архитектуру, интерьерный дизайн, театральные постановки, политическую пропаганду и рекламу. Это полезно расширяло наркому политическое пространство действий. «Не оформленное пространство, а сформированная реальность»<sup>20</sup> – так видел главную задачу времени один из лидеров германского авангарда Адольф Бене. Но почему-то эти аргументы у Е. Берар уступают важности аргументов значимости в теме переговоров о переносе немецкой военной промышленности в глубь России взамен на обучение кадров Красной Армии офицерами рейхсвера, истории с сотрудником ВЧК Д. Марьяновым (якобы чекистом, по архивным данным, сотрудником Главполитпросвета), с прохождением грузов для выставки на таможене, и появлением таинственных «парней в черном» (объяснение о них свелось вообще к непонятным намекам!). Все эти факты описывает Е. Берар, ссылаясь на архивы АВП РФ, и Германского МИД, вводя в круг действующих лиц, конечно, в первую очередь, В. Мюнценберга и В. Ленина, затем Н. Крестинского, Г. Зиновьева, сотрудников ВЦИК, Совнаркома, ряда наркоматов, Центросоюза и пр., и пр., и пр. В целом же, чтобы покончить с этими детективными историями, представляется: изложение этих данных, их подробное описание служит тому, чтобы снизить художественное впечатление от влияния выставки Наркомпроса за границей.

На самом деле вышеупомянутые лица действительно «вклиниваются» в PR-проект, первоначально задуманный авангардистами Луначарского в Наркомпросе. Потому-то, подтверждает Берар, «ни наркома Луначарского, ни четырёх условий, выдвинутых МИДом Германии, и в помине нет»<sup>21</sup>, наркома «отодвинули»... Д. Марьянов сообщает помощнику Ленина в СНК Н. Горбунову: «я также не везу с собой (экспонаты. – Т.К.) картинной галереи, которые мне обещал тов. Луначарский, хотя картины уже все собраны в одном месте, но они могли бы быть предоставлены для выставки лишь с условием, чтобы их отвез заведующий ИЗО тов. Штернберг, и, кроме того, упаковка картин стоит 40 000 000 (сорок миллионов). Ни первого, ни второго условия выполнить я не могу, хотя о поездке тов. Штернберга тов. Луначарский хлопотал»<sup>22</sup>. Другими словами, Луначарский хлопочет о поездке Штернберга как комиссара, которому доверена выставка и её экспонаты, и никакому Марьянову они не передоверяются.

М. Дэвид-Фокс, автор исследования по истории ВОКСа, упоминает берлинскую выставку как известный момент, предшествующий созданию

---

<sup>20</sup> Яворская Н.В. Первая всеобщая германская выставка в СССР (1924) // Культурная жизнь в СССР 1917–1927. М., 1975. С. 353.

<sup>21</sup> Берар Е.С. Указ. соч. С. 117.

<sup>22</sup> Там же. С.114.

ВОКС, но не занимается вопросом его истоков<sup>23</sup>. Редакторы каталога грандиозной выставки «Москва – Berlin/Берлин – Moskau, 1900–1950», задуманной в 1995 г. как манифест конца холодной войны, упоминают выставку 1922 г. как важную веху в европейской карьере советского конструктивизма, не говоря ни слова о её организаторах<sup>24</sup>. Е. Берар вводит их суждения в круг советских практик: умолчать спорные вопросы и было задачей новорожденного «консенсуса»! Такие практики бывали, но это не тот случай! Ближе к истине позиция Н. Автономовой в её статье «Дверь на Запад». В первой половине 1922 г., как пишет она, в европейской культурной жизни активизировался диалог между многочисленными новаторскими группами, например, между дадаистами и конструктивистами, усилился процесс обмена идеями в целях создания единой эстетической платформы, т. е. эстетических принципов – взглядов, убеждений, правил, системы взглядов на искусство и творчество. В этот год в Европе происходили различные встречи художников: в Париже шла подготовка к международному конгрессу; в мае в Дюссельдорфе проходил учредительный съезд Союза прогрессивных художников, в сентябре – конгресс «Конструктивистского интернационала» в Веймаре с участием Э. Лисицкого, Х. Рихтера, Тео ван Дусбурга, Л. Мохой-Надя, Т. Тцара, Х. Арпа и др. В рамках «культурного калейдоскопа года» во многих городах Европы начали выходить периодические издания, интернациональные по духу и устремлениям: в Берлине – легендарный журнал «Вещь», в Брюсселе – издание о новой пластической культуре, орган неопластицизма «De Stijl», в Вене – левоавангардистский «МА», издаваемый венгром Л. Кашшаком и др.<sup>25</sup>. В Наркомпросе международное бюро ИЗО вело аналогичную подготовку.

Оставим в стороне другие не менее впечатляющие аргументы Е. Берар в пользу воздвигаемой детективной интриги. Отметим главное: большинство ссылок на подтверждающие их архивные данные даются на ГА РФ. Но в этом архиве не имеется ни фонда 3, ни описи 5, ни дела 1096. Более того, упоминаемые и подробно цитируемые Е. Берар письма Мюнценберга Ленину по фонду 3 в ГА РФ (вот уж странность так странность!) в Биографической хронике В.И. Ленина (а этому изданию доверять можно!) не указаны. Нет там и цитируемого письма к Ленину Н. Крестинского (хотя другие есть!)<sup>26</sup>. Е. Берар выразила благодарность сотрудникам ГА РФ и АВП РФ, «знания и помощь которых помогли» ей «найти правильную тропинку в сложных архивных фондах». Можно было бы подробнее описать эти знания и эту помощь. Проблема в том, что и мне тоже пришлось прибегнуть к помощи сотрудников ГА РФ, которые меня обескуражили: фонда № 3 в ГА РФ

<sup>23</sup> Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / пер. с англ. М., 2015.

<sup>24</sup> Финкельдей Б. Под знаком квадрата. конструктивисты в Берлине // Москва – Berlin / Берлин – Moskau, 1900–1950 / München; New York; Moskau, 1996. S. 157–162.

<sup>25</sup> См.: Галерея. 2021 № 70. Специальный выпуск «Германия – Россия. На перекрестках культур».

<sup>26</sup> См.: Ленин В.И. Биографическая хроника. Т. 12.



НЕТ! Нет такого дела и в РГАСПИ, где логичнее бы искать документы Ленина и к Ленину: в «Секретариате В.И. Ленина (1917–1924). Документы В.И. Ленина о деятельности в Международном коммунистическом и рабочем движении (Ф. 5. Оп. 3)». Может, это обыкновенная описка? Но нет, речь идёт ведь о десятках сносок на дело 1096 в отсутствующем в ГАРФ фонде 3.

Скорее всего, цитируемое дело в каких-то архивных кладовых имеется, нельзя сочинить десятки фактических данных с наличием в них сведений об участии в подготовке выставки В. Ленина, Н. Горбунова, Г. Зиновьева, В. Коппа, Н. Крестинского и ряда других ответственных работников высшего эшелона власти. Завершим эту историю тем, что 13 декабря Межрабпом открыл в Берлине выставку «Новая Россия в зеркале плаката» («Das Neue Russland im Spiegel des Plakats»). Р.Ф. Сиверс, с 1920 по 1924 гг. начальник иностранного отдела Департамента по охране общественной безопасности Германии, «не мог поверить своим глазам: кроме двухсот плакатов, на выставке были представлены сопровождающие тексты, фотографии, брошюры, портреты Ленина и Троцкого, висящие рядом с портретом Льва Толстого, и, в конце концов, три огромных советских знамени»<sup>27</sup>. Очевидно, что выставка стала чисто пропагандистским мероприятием. Немецкие власти сквозь зубы разрешили её, учитывая перемены на дипломатическом фронте.

15 октября 1922 г. Первая выставка русского искусства открылась в известной берлинской галерее Ван Димен на бульваре Унтер ден Линден. Она оказалась потрясением для Запада. Устроенная с размахом, она демонстрировала почти тысячу экспонатов – полотна послереволюционного авангарда и работы художников, живущих в эмиграции.

Известны разделы выставки: живопись, рисунок, графика, плакат, архитектурный рисунок и театральные декорации, скульптура, фарфор и декоративно–прикладное искусство. Участвовало 157 художников, в основном из России, но также из Польши, Белоруссии, Украины, Грузии, Армении, Латвии и даже Монголии, экспонировано 704 произведения (в статье Луначарского их 600). Это художественное и политическое событие живо обсуждалось в Европе, особенно в Германии и Франции. Публика увидела среди прочих работы художников, уехавших из советской России<sup>28</sup>. Кому принадлежит инициатива включить их имена в общие «русские» достижения и когда это решение было принято, остается неизвестным. Скорее всего, это договорённость Штеренберга и других командированных из Наркомпроса авангардных художников, тем более они не прерывали контактов с уже уехавшими из России.

Обратившись к архивным материалам, хранящимся в России и Германии, Е. Берар приняла за отправную точку изданный галереей Ван Димен каталог выставки, и данные в нём. Представляется, тогда никаких оснований для сомнений насчёт организаторов выставки текст каталога не мог давать:

<sup>27</sup> Берар Е.С. Указ. соч. С. 116.

<sup>28</sup> Латшин В.П. Указ. соч. С. 339.

на первой странице чётко указано, что мероприятие устроено совместно российским комиссариатом науки и искусства (Наркомпросом) и Заграничным комитетом помощи голодающим в России, а весь доход от продажи экспонатов предназначается для голодающих в России. На берлинском вернисаже указано присутствие «замнаркома просвещения» З.Г. Гринберга, главы Межрабпома В. Мюнценберга, комиссара искусств Веймарской республики Э. Редслоба, трех московских эмиссаров выставки: Д. Штеренберга, Н. Альтмана и Н. Габо<sup>29</sup>.

Обложка каталога повторяла рисунок афиши. Перечень экспонируемых произведений напечатан на скромной дешёвой бумаге, а иллюстрированная часть – на мелованной. Тоновые воспроизведения представляли работы пятидесяти художников самых разных творческих ориентаций: от Архипова до Малевича. Предисловие к каталогу создал ее комиссар Д. Штеренберг, объясняя её предысторию в контексте деятельности Международного бюро ИЗО. Он обращал внимание на принципы подбора произведений для выставки: «только работы различных художественных направлений могут показать, как энергично движется Россия в последнее время. Работы левых групп наглядно показывают ту лабораторную работу, которая двигает строительство нового искусства»<sup>30</sup>.

В каталог включены статьи немецких специалистов – статс-секретаря по вопросам немецкого искусства Э. Редслоба и писателя А. Холичера, обративших особое внимание на необычность условий войны и блокады, в период которых созданы демонстрируемые произведения.

Подробную характеристику выставленных работ дала Н. Автономова: свыше тысячи работ, исполненных в основном за 1917–1922 гг., 200 произведений живописи, свыше 500 – графики (рисунки, акварели, гравюры), в небольшом количестве скульптура, эскизы театральных декораций, костюмов, архитектурные проекты, плакаты, а также более 200 произведений декоративно-прикладного искусства: фарфор, изделия из камня, вышивка, мелкая пластика, игрушки, созданные Н.П. Ламановой модели одежды. Среди них экспонировались произведения художников, входивших в различные объединения: Союз русских художников, «Мир искусства», Товарищество передвижных художественных выставок, Московское товарищество художников, «Бубновый валет», ОБМОХУ (Общество молодых художников), «Маковец», Объединение новых течений в искусстве, УНОВИС, Жив-скульптарх, – и художников, находившихся за рубежом: А.М. Арнштама, К.Л. Богуславской, В.В. Кандинского, Н.Д. Милиоти, И.А. Пуни, М.З. Шагала, Д.Д. Бурлюка, В.Д. Бубнова, С. Шаршуна и других. Большинство мастеров старшего поколения были хорошо известны немецким любителям искусства по довоенным выставкам Мюнхенского и Берлинского Сецессио-

<sup>29</sup> Al'tman N. Afisha vystavki // The 1st Russian Show. A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922. Exhibition catalogue. London, 1983. P. 70.

<sup>30</sup> См.: Штеренберг Д.П. Статья к каталогу выставки русского искусства в Берлине 1922 года. Цит. по: Лапшин В.П. Указ. соч. С. 336.

нов. Были показаны реалистические работы А.Е. Архипова; «За чтением газет», «Декабристы в Чите» А.В. Моравова, отмеченные как произведения, «созвучные революционной эпохе»; ностальгически-ретроспективные произведения мирискусников; сезаннистские работы «Бубнового валета». В прессе были отмечены работы К.А. Коровина, Л.В. Туржанского, А.Ф. Гауша; критики восторгались «прекрасными, изумрудными, русскими пейзажами» И.Э. Грабаря, восхитительной «Зимой» с фиолетовыми тенями С.Ю. Жуковского, «богатейшими» сюжетами Б.М. Кустодиева. За картину «Купчиха за чаепитием у самовара» его называли «русским Тицианом»<sup>31</sup>.

На галерее верхнего этажа, в её центральных комнатах, размещались произведения художников «левого крыла» – А.Д. Древина, Л.М. Лисицкого, К.С. Малевича, О.В. Розановой, А.М. Родченко, В.А. Стенберга, Г.А. Стенберга, В.Е. Татлина и многих других. В отдельных комнатах были показаны работы Р.Р. Фалька, В.В. Рождественского и образцы «промышленного искусства». Среди них особо высоко оценено творчество Натана Альтмана, одного из организаторов выставки. Графические портреты В.И. Ленина (1920), живописные работы «Россия–Труд» (1921), «Петрокоммуна» (1919–1921) вызвали большой общественный резонанс. О них писали как о произведениях с социальным содержанием: «... на красном квадрате, имеющем тон ослепительной солнечной радости и излучения счастливой воли, стоят строго, твердо, упруго буквы РСФСР. Чувствуешь, что нет той силы, которая могла бы сдвинуть их или расшатать»<sup>32</sup>. Картина «Россия–Труд» была помещена группой немецких художников «Галле» на обложку их еженедельника «Das Wort» («Слово») в феврале 1923 г., а глава группы К. Фёлькер связал с ней свою работу «Привет немецкого художника Советской России». Никакого сравнения с таблицами и диаграммами из Центросоюза и других ведомств...

Тема революции органично доминировала в агитационно-массовом разделе, в котором, по словам Луначарского, немецкий зритель увидел «кусочек Советской России». «Искусство вышло на улицу, живёт среди улицы и вместе с улицей»<sup>33</sup>. На выставке демонстрировались двадцать плакатов периода Октябрьской революции и Гражданской войны, а также десять плакатов РОСТА, созданных В.В. Маяковским; цикл линогравюр В.И. Козлинского («Петербург во время революции», 1919); восемь листов гравюр на дереве Н.Н. Купреянова («Броневики», 1918; «Кремль», 1921; альбом «Жизнь горожан во время революции»). Один из посетителей выставки отмечал, что «картины подхватывают, уносят в своем урагане туда, в Россию, к огненно-красным буквам “РСФСР”, всюду разбросанным на полотнах и пронзающим вас»<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> См.: *Лукомский Г.К.* Кустодиев и Грабарь. (Выставка на Унтер ден Линден) // Накануне. 1922. 3 ноября №176). Цит. по: *Лапшин В.П.* Указ. соч. С. 336.

<sup>32</sup> *Лукомский Г.К.* Записки художника. Письма из Берлина // Среди коллекционеров. 1922. Июль–август. № 7–8. С. 5.

<sup>33</sup> См.: *Луначарский А.В.* Русская выставка в Берлине // Известия. 1922. 2 дек.

<sup>34</sup> См.: *У.Л.* О выставке русской живописи (Впечатления простого обывателя) // Накануне. 1922. 21 ноября. № 191. Цит. по: *Лапшин В.П.* Указ. соч. С. 344.

Теперь вернёмся к тому, почему понадобилось в наши дни «смешать» эти мероприятия, и почему Е. Берар считает, что нарком просвещения РСФСР А.В. Луначарский обрушился в печати на её «левый флюс» и на «отпрыски левобуржуазного искусства парижской богемы»: «Благодаря переизданиям статьи, высказывания Луначарского, утверждающие исключительную роль советского ведомства в организации выставки, стали приобретать статус легенды»<sup>35</sup>. Речь идёт о статье Луначарского «Русская выставка в Берлине», опубликованной в «Известиях» 2 декабря 1922 г. Что до «переизданий», то это утверждение отнесём к исследователям. Конечно, статью перетолковывали многократно, но к творению легенды из её содержания сам Луначарский не имеет отношения.

Луначарский в этой статье как раз и рушит «легенду» о выставке: «она предстала перед Берлином честь честью, и при этом как официальная выставка, ибо её официальное название: «Русская художественная выставка, организованная Наркомпросом РСФСР»<sup>36</sup>. Наркомпросу, как заявляет нарком, хотелось показать именно работы авангардистов: «радостно, что и эта выставка второстепенных полотен, скульптуры и т. д., при всем левом флюсе, которым она в своей односторонности отличалась, в общем имела лестный для нас успех. Прежде всего вне всякого сомнения стоит её политический успех». Различные советские ведомства, роль которых изучала Е. Берар, упомянуты мимоходом как те, что «пошли навстречу Наркомпросу», но их «затраты оказались ничтожными (sic! – Т.К.)»: «даже те, кто настроен к ней враждебно, не без шипения заявляют, что Советское правительство “ещё раз доказало свои дипломатические способности организацией этой выставки”»<sup>37</sup>.

Статья Луначарского, якобы «разоблачающая «левый флюс» авангарда и берлинских эмигрантов, смотрящих с завистью на советские достижения», печаталась ни для какого «внутреннего употребления»<sup>38</sup>. Нарком упоминает «ничтожные затраты» ведомств, опасавшихся «равнодушия иностранной публики или низкопробности самих экспонатов». Никаких особых происшествий довольно впечатлительный нарком не обнаружил, а уж он-то умел «поднимать градус» нервозности! Выдвинув Наркомпрос на первый план, Луначарский приступает в статье отнюдь не к самокритике на фронте эстетической бдительности, как считает Е. Берар<sup>39</sup>.

Нарком отделяет тех, кого он отбирал для выставки, от тех, кто на ней хотел выставляться. Речь идёт о группе «Мир искусства». Дневниковая запись А. Бенуа от 20 июля 1921 г. проливает дополнительный свет на это обстоятельство, выдвигая на первое место не идеологию, а тяжёлое материальное положение художников. Об этом упоминает и Луначарский, подробно объясняя отбор картин условиями «закупок, преследовавших, главным образом,

<sup>35</sup> Берар Е.С. Указ. соч. С. 104.

<sup>36</sup> См.: Луначарский А. Указ. соч.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Берар Е.С. Указ. соч. С. 125.

<sup>39</sup> Там же. С. 106.

цель помочь русским художникам в наиболее тяжёлые годы. 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. Наконец, многие и притом очень хорошие произведения были тогда же разосланы в провинцию, и не было времени вернуть эти картины к нам»<sup>40</sup>. А.Луначарский, поддерживая инициативу К. Малевича, 11 сентября 1918 г. утвердил список из 143 художников, чьё творчество должно развивать эстетическое чувство населения. С 1918 г. по декабрь 1920 г. закуплено 1 926 произведений современного искусства у 415 художников на 26 080 750 руб.<sup>41</sup>. Такого количества авангардистов, конечно, в России не было, закупались работы и художников классических направлений.

Остальная часть статьи, как и положено, посвящена обзору статей, опубликованных к декабрю 1922 г. искусствоведами о выставленных произведениях с художественно-эстетических позиций. Луначарский доволен, что французский критик В.Жорж понял цель выставки: «Эмигрантская Россия наполнила обильными изливаниями своего художества Европу... Это эмигрантское искусство на вывоз Жорж характеризует как “пестрое, этнографическое, националистическое, декоративное, странным образом соединяющее в себе мужиковство с академическим маньеризмом”. Характеристика занятная и, по всей вероятности, правильная... Вольдемар Жорж выражает величайшую радость, что из России наконец повеяло свежим ветром искусства, отражающего жизнь настоящего массового русского художника». Далее он цитирует В. Жоржа: «Вместо внешней живописности, неовизантизма и орнаментального богатства художники проявили здесь мужественную красоту. Вслед за успехом Судейкиных и Стеллецких мы увидели на выставке русских художников в Германии постановку серьёзных органических проблем, проблем формы и цвета, разрешаемых художниками из подлинной России со скупостью и строгостью, быть может, даже чрезмерными»<sup>42</sup>. Нет возможности считать, что нарком отрекается от своих авангардистов: «левый флюс» и обеспечивал «политический успех», правда, для наркома эстетика, кажется, важнее политики. Но с Луначарским такое бывало...

Луначарский признаёт разногласия оценок выставленных работ и выставки как таковой в прессе: «Несколько более шаток наш успех в прессе; здесь сказались не только разница во мнениях – от очень хвалебных до очень злобных

<sup>40</sup> См.: Луначарский А. Указ. соч.

<sup>41</sup> Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея Художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. М., 1998. С. 352.

<sup>42</sup> Цит. по: Луначарский А. Указ. соч. С. 2.

и даже злостно клеветнических, – но и разлад самих критериев на Западе, о котором мы прекрасно знаем. Ведь и там есть свои “правые”, свои “левые” художники и их почитатели, – и выставка, конечно, по-разному преломилась в этих различных слоях». Но нет никакого раздражения: «“левый флюс” и “отпрыски левобуржуазного искусства парижской богемы” совместно с Татлиным, Родченко, Малевичем, Поповой, Эль Лисицким царят на Унтер ден Линден, берлинская публика получает впечатление, что “левое” направление преобладает у нас и ... близкие к реализму формы искусства у нас только доживают свой скучный век». Нарком заключает: «радостно, что и эта выставка второстепенных полотен, скульптуры и т. д., при всем левом флюсе, которым она в своей односторонности отличалась, в общем имела лестный для нас успех». Никакой демонизации...

Немецким критикам с полотен картин открылось: революция 1917 г. воплотила в жизнь самые смелые построения западных либералов, демократов и социалистов. Интересу к «русскому миру» и к «русскому вопросу» способствовали публичные обсуждения феноменологии революции и крушения кумиров, философии истории и многого другого, когда люди «интеллигентных профессий» думали о душе, и заботе о её сохранении, превращая их в «борцов духа» в многогранном творчестве. В либеральной «Фоссише Цайтунг», чем был доволен Луначарский, известный критик М. Осборн пишет: «Эта многообъемлющая, заботливо организованная выставка доказывает каждому, что Советская власть вовсе не представляет собою растаптывающий всё старое голый эксперимент; наоборот, под её владычеством творчество и духовные силы отнюдь не задремали».

Ф. Шталь в газете «Берлинер Тагеблат» писал, что она, «с большим блеском представленная в одном из лучших помещений Берлина, доказала нам не только наличие известного художественного движения в стране, но и заботу о полном уважении и сохранении всего ценного в старом искусстве»<sup>43</sup>.

В глазах западной публики содержание произведений русского авангарда стало доказательством его созидательной энергии. Разнообразные отклики стали своеобразным сейсмографом восприятия выставки в различных политических и интеллектуальных кругах, свидетельствовали об общественной значимости этого необычного события.

Так PR-проект конкретизировал исторический объём события, который может стать отправной точкой для дальнейшего изучения, увы, почти неведомой Атлантиды этнокультурного авангардизма. Её связи с советской модернизацией, где PR-проект как технология переплетался с процессом становления нового общества. Но до сих пор он практически исключён из культурной истории страны, оставаясь частным аспектом истории искусствоведения.

---

<sup>43</sup> Луначарский А. Указ. соч. С. 2.

### Список литературы:

1. Берар Е. Экспонаты из plombированного вагона: Первая выставка русского искусства 1922 года в Берлине. Документальная история // НЛО. 2021. № 4. С.103-128.
2. Будницкий О.В., Полян А. Русско-еврейский Берлин (1920–1941). М., 2013. С. 482.
3. Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / пер. с англ. М., 2015.
4. Лапшин В.П. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год: Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание. 1982. №1 (16).
5. Лукомский Г.К. Кустодиев и Грабарь. (Выставка на Унтер ден Линден) // Накануне. 1922. 3 ноября №176.
6. Парнис А. Хлебников и неосуществленный журнал «Интернационал искусства» (1919). Новые материалы // На рубеже двух столетий: сб. в честь 60-летия А.В. Лаврова. М., 2009. С. 530–537.
7. Уманский К. Новое искусство в Советской России. Потсдам; Мюнхен, 1920.
8. Финкельдей Б. Под знаком квадрата. конструктивисты в Берлине // Москва – Berlin / Берлин – Moskau, 1900–1950 / München; New York; Moskau, 1996. S. 157–162.
9. Штеренберг Д.П. Статья к каталогу выставки русского искусства в Берлине 1922 года.
10. Яворская Н.В. Первая всеобщая германская выставка в СССР (1924) // Культурная жизнь в СССР 1917–1927. М., 1975.
11. Al'tman N. Afisha vystavki // The 1st Russian Show. A Commemoration of the van Diemen Exhibition Berlin 1922. Exhibition catalogue. London, 1983.

Об авторе:

КРАСОВИЦКАЯ Тамара Юсуфовна – доктор исторических наук, профессор, Институт российской истории, РАН, (143100, Россия, Москва, ул. Дм. Ульянова, 19), e-mail: tkrasovitskaya@mail.ru

### **FIRST SOVIET PR ACTION: EXHIBITION OF THE VANT-GARDE IN BERLIN, 1922**

**T.Yu. Krasovitskaya**

The Institute of Russian History of the Russian Academy of Sciences,  
*Moscow, Russia*

The history of the First Exhibition of Russian Art, held in Berlin in 1922, was overgrown with detective but important details to characterize both the PR power and its projects. Many researchers, for example, V.P. Lapshin and E. Berar, shifting the focus of attention from the field of cultural policy to

the field of Soviet confusion and competition between state and party structures. At the same time, they analyzed the political and state motives and the mechanisms underlying them. Our goal is to focus on the first PR campaign of the People's Commissariat of Education of the RSFSR, on the meaning of the almost unknown Atlantis of ethno-cultural Russian avant-garde, its connection with Soviet modernization.

**Keywords:** *Soviet avant-garde, First exhibition of Russian art, PR campaign, Soviet modernization.*

*About the author:*

KRASOVITSKAYA Tamara Yusufovna – Doctor of History, Professor, Institute of Russian History, Russian Academy of Sciences, (Russia, Moscow, Dm. Ulyanov str., 19), e-mail: tkrasovitskaya@mail.ru

**References:**

- Berar E., *Ekspozitsiya iz plombirovannogo vagona: Pervaya vystavka russkogo iskusstva 1922 goda v Berline. Dokumental'naya istoriya*, NLO, 2021, № 4, S. 103–128.
- Budnickij O.V., Polyan A., *Russko-evrejskij Berlin (1920–1941)*, M., 2013. 482 s.
- Devid-Foks M., *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody*, per. s angl., M., 2015.
- Lapshin V.P., *Pervaya vystavka russkogo iskusstva. Berlin. 1922 god: Materialy k istorii sovetsko-germanskikh hudozhestvennykh svyazej*, Sovetskoe iskusstvoznanie, 1982, № 1(16).
- Lukomskij G.K., *Kustodiev i Grabar'. (Vystavka na Unter den Linden)*, Nakanune, 1922, 3 noyabrya, № 176.
- Parnis A., *Hlebnikov i neosushchestvlenyj zhurnal «Internatsional iskusstva» (1919). Novye materialy*, Na rubezhe dvuh stoletij: sb. v chest' 60-letiya A.V. Lavrova, M., 2009, S. 530–537.
- Umanskij K., *Novoe iskusstvo v Sovetskoj Rossii*, Potsdam; Myunhen, 1920.
- Finkel'dej B., *Pod znakom kvadrata. konstruktivisty v Berline*, Moskva – Berlin / Berlin – Moskva, 1900–1950, München, New York, Moskva, 1996, S. 157–162.
- Shterenberg D.P., *Stat'ya k katalogu vystavki russkogo iskusstva v Berline 1922 goda*.
- Yavorskaya N.V., *Pervaya vseobshchaya germanskaya vystavka v SSSR (1924), Kul'turnaya zhizn' v SSSR 1917–1927*, M., 1975.

*Статья поступила в редакцию 15.01.2023 г.*

*Подписана в печать 07.04.2023 г.*