

А. Б. Устинов

*Книгоиздательство «Аквилон»
Сан-Франциско, США*

**Портрет художника в Германии:
Мстислав Добужинский и «Русский Берлин»
Статья I: Из Петрограда в Европу**

Статья посвящена путешествию М. В. и Е. О. Добужинских в Европу в 1923 г., посещению ими Литвы и приезде в Германию. Автор воссоздает обстоятельства этого визита по газетной хронике, архивным материалам и письмам художника его близким друзьям А. Н. Бенуа, Г. С. Верейскому, Б. М. Кустодиеву и Ф. Ф. Нотгафту и, в особенности, сыновьям Ростиславу и Всеволоду. Автор реконструирует контекст начального пребывания Добужинских в Германии, в том числе специфику отношений художника внутри «русского Берлина». В отличие от ставших привычными посещений российских литераторов, визиты художников из советской России остаются достаточно редкими. Кроме того, Добужинский приезжает в Германию по командировке Наркомпроса, что, несмотря на его независимое положение в Петрограде, тем не менее, придает поездке дополнительный оттенок. В результате этой непроясненности, ему не удается осуществить свои рабочие намерения, в частности включавшие сотрудничество с русскими издательствами в Германии. На взгляд автора, причина такой отстраненности заключается в обостренном восприятии вопросов изобразительного искусства, установившемся в «русском Берлине» в результате прошедшей там на исходе 1922 г. Первой русской художественной выставки (Die erste russische Kunstausstellung). Эта первая официальная выставка, организованная советским правительством, поляризует эмиграцию в отношении к художникам, которых устроители выставки сознательно разделяют на «революционных», или «левых», и «традиционных», или «правых». Для эмигрантской публики первые представляют «большевистское» искусство, вторые – «исконно русское». В соответствии с такими предпочтениями возникает очередной виток публичного противостояния русской прессы, а именно сменеховской газеты «Накануне» и консервативной газеты «Руль». Апогеем этого противостояния становится опубликованный вскоре после открытия выставки репортаж о встрече с Ф. А. Малявиным и вызванный им скандал. Непосредственное отношение к газетным пикировкам имеет художественный критик «Накануне» Г. К. Лукомский – в прошлом участник объединения «Мир Искусства». В свое время он был одним из персонажей «Азбуки “Мира Искусства”», созданной Добужинским, но, оказавшись в Германии, «сменил вехи» и занял просоветскую позицию в отношении к выставке. После приезда художника в Берлин Лукомский напечатал о нем в целом комплиментарную, но довольно сумбурную статью. Однако его репутация, сложившаяся в результате конфликтных выступлений Лукомского в «Накануне», могла сослужить Добужинскому плохую службу. К сожалению, отношения художника с берлинскими издательствами не сложились, и мастерство Добужинского-графика во время его пребывания в Германии осталось, за редкими исключениями, не востребованным.

Устинов Андрей Борисович – доктор филологических наук, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США, abooks@gmail.com)

Ключевые слова: история русской эмиграции, история русского искусства XX века, русский Берлин, русские художники в Германии, русские книжные издательства, Первая русская художественная выставка, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, Г. С. Верейский, Б. М. Кустодиев, Ф. Ф. Нотгафт, Г. К. Лукомский, З. И. Гржебин, Н. И. Альтман, А. Н. Толстой, В. В. Набоков, Б. Ю. Поплавский, Ф. А. Малявин.

И пёстрой жизнь моя была
Под небом северным и острым,
Где мёд хранил металла звон,
Где мёду медь была подобна.

Конст. Вагинов

5 мая 1923 г. Мстислав Добужинский выехал вместе с женой¹ в Европу. Хотя этот визит ожидался на полгода раньше – уже 16 ноября 1922 г. газетная «Хроника искусств» обещала: «В Берлин вскоре приезжает М. В. Добужинский»², – непомерно затянутый процесс оформления документов и неразбериха с визами способствовали тому, что выезд из Петрограда пришлось несколько раз откладывать. Предполагавшаяся изначально непродолжительная поездка в Германию за это время обернулась одним из этапов целого европейского турне, которое к тому же приобрело официальный статус.

Как пояснял один из биографов художника, в январе 1923 г. «Добужинский получил заграничную командировку от Академии художеств и Наркомпроса для ознакомления с художественной жизнью в западных странах и для устройства персональных выставок» [Чугунов, 1984, с. 184]. Согласно установленному в соответствии с задачами командировки маршруту следования, путешествие Добужинских начиналось в Литве и должно было завершиться во Франции. Назначение Парижа конечным пунктом совпало с личными планами художника: он предполагал встретиться там с Александром Бенуа и принять участие в тогда еще неназванном совместном художественном проекте.

В дневниковой записи, посвященной петроградским проводам Добужинских, Бенуа отметил их «мытарства с отъездом», которые заставили его пересмотреть собственные планы, в частности, в отношении работ, предназначенных им к вывозу за границу:

26 апреля 1923 года. Ввиду отъезда Добужинских за границу, устраиваем прощальный обед. <...> После обеда – беседа. Сначала подробный «доклад» Добужинского о всех виденных им в Москве театральных выкрутасах, из которых только мейерхольдовский балет решительно не пользуется успехом и не делает сборов. «Великодушный рогоносец» Добужинский не досидел – скука зеленая. На остальное же глубоко и неисправимо провинциальная московская публика, верная культуре «платя аандерсеновского короля», валит валом.

Затем Добужинский еще раз во всех подробностях изложил свои мытарства с отъездом, чем окончательно отшиб мою охоту затевать то же самое. Самый отъезд отложен на будущую субботу (поезд ходит раз в неделю по субботам). Сравнитель-

¹ Елизавета Осиповна Добужинская (ур. Волькенштейн, 1874–1965) оказывала всемерное содействие мужу во время их европейского путешествия. Благодаря ее упорству были устроены выставки Добужинского в Копенгагене и Дрездене.

² Одновременно хроника извещала о закрытии «Первой выставки русского искусства» в Берлине: «Выставка у Ван-Димен на днях закрывается. Напоминаем об этом тем, кто не успел осмотреть выставки» (Накануне (Берлин). 1922. № 187, 16 нояб. С. 5; указания на хроникальные сообщения даются в подстраничных сносках и не включены в список литературы).

но безболезненно прошла последняя стадия опечатывания его работ, согласно освобождению от пошлин и налогов, без мен в Москве. Происходило это в Академическом центре при Наркомпросе. Представитель таможни был любезен, очень торопился и уехал, оставив печать. Большой педантизм в подсчете рисунков проявил <Иосиф> Школьник. Вот куда этот жуткий Вий пристроился! Но от самой упаковки и он ушел, так что, если бы Добужинский хотел что-нибудь в последнюю минуту вложить, он мог бы это сделать [Бенуа, Добужинский, 2003, с. 101].

Обстоятельства их европейского путешествия можно восстановить по корреспонденциям Добужинского с дороги его близким друзьям – помимо Бенуа, художникам Георгию Верейскому, Борису Кустодиеву и, в особенности, Федору Нотгафту (1886–1942), его confidentу³, поклоннику и составителю «Списки графических работ М. В. Добужинского» [Графика М. В. Добужинского, 1924, с. 61–76]⁴. Кроме того, их связывала работа в издательстве «Аквилон», которым руководил Нотгафт и где Добужинский исполнял роль художественного редактора. «Дорогой мой, – записал он на издательском бланке накануне путешествия, – Целую тебя перед отъездом! Заходил 2 раза. Будь здоров и спокоен и до свидания. Твой МД. Пиши: Lietuva Kaunas (Kowno) Hotel Metropol До 28^{го}»⁵.

В то же время главным источником сведений о «трудах и днях» Добужинских в Европе остаются их письма к сыновьям – Ростиславу (1903–2000) и Всеволоду (1905–1998). Художник решил установить регулярную переписку сразу же после пересечения границы и постарался поддерживать ее на протяжении всего путешествия. «Вот уже вчера было две недели, как мы уехали, – писал он сыновьям 20 мая. – Хотя очень хочется в Берлин, но здесь так хорошо, и мы отдыхаем, что не жалею, что остановились здесь» [Добужинский, 2001, с. 163]⁶.

Важным поводом пребывания Добужинских в Каунасе стала выставка работ художника, организованная по соглашению между Наркомпросом и полномочным представительством Литовской Республики в РСФСР. С литовской стороны переговоры вел чрезвычайный и полномочный посол Юргис Балтрушайтис (Jurgis Baltrušaitis; 1873–1944), поэт и переводчик, давний знакомый Добужинского, который добился результатов во второй половине марта. Однако из-за сложности оформления бумаг Добужинскому пришлось приехать в Москву и провести там больше месяца. «Рисую портреты, езжу на машине Балтрушайтиса, – писал он 24 марта Нотгафту. – <...> Москва – дрянь. Грязь, треск и грохот и чертовские цены. <...> Я ужасно соскучился по Петербургу, по своим и по тебе»⁷.

³ Один из его портретов Нотгафта (1921) воспроизведен в «Рисунках М. Добужинского» [Голлербах, 1923, с. 67]. Это издание вышло в свет в конце 1923 г.: «Э. Голлербах принял заведывание художественной частью Петрогосиздата. В издании Госуд<арственного> Издательства вышла его монография о Добужинском» (Накануне. 1923. № 495, 2 дек. С. 6).

⁴ «Список» Нотгафта стал незаменимым источником для работ, посвященных художнику, начиная с монографии Голлербаха [1923, с. 81–101] (см. также: [Чугунов, 1984, с. 241; 245–264]), который получил его копию от самого автора еще до появления этого свода в печати. Нотгафт продолжал пополнять свой список и далее. В августе 1929 г. Добужинский писал Георгию Верейскому: «12. VIII. Неожиданно получил письмо от Ф. Ф. <Нотгафта> и решил ему сейчас же ответить. Посылаю одновременно и с этим письмом. Посылаю ему и списки моих работ за 2 года. У него ведь весь мой œuvre записан за все годы» [Добужинский, 2001, с. 226].

⁵ ОР ГРМ. Ф. 117. Ед. хр. 39. Л. 3.

⁶ Последующие ссылки на это издание даются в квадратных скобках с указанием страниц, без указания на источник. Письма Добужинского к сыновьям цитируются далее без специальных оговорок; в остальных случаях указывается адресат.

⁷ ОР ГРМ. Ф. 117. Ед. хр. 41. Л. 2.



Мстислав Добужинский
Фотография сер. 1920-х годов. Гуверовский архив (Стэнфорд, Калифорния).
Собрание баронессы Марии Врангель

Mstislav Dobuzhinskii
Photo. Mid 1920s. Hoover Institution Archives (Stanford, CA.)
Baroness Maria Vrangeli's Collection

Одним из организационных решений была продолжительность выставки – не менее двух недель, – а также непосредственное присутствие Добужинского. «У Балтр<ушайтиса> на Поварской. Неожиданные разъяснения и обсуждения насчет выставки в Кове <т. е. в Ковно. – А. У.> и пребывании там (2 недели)», – записывал он 14 марта в дневнике. И далее на следующей неделе: «Пон<е>д<ельник> 19 III. У Балтр<ушайтиса> в 10 ч<асов> <...>. Уже он писал в К<овно>, обещает дополнит<ельную> выставку, что, может быть, сам будет. Просит», – и еще два дня спустя: «21 среда. К Балтр<ушайтису> в час. Обед. Перспективы выставок, лит<ографии?> неск<олько> и для Парижа...»⁸.

Подробно о первых днях пребывания в Литве Добужинский писал через десять дней после отъезда из Петрограда Верейскому. Поскольку это письмо не было включено в том эпистолярного наследия художника⁹, приведу его полностью:

15 V <1>923

Милый мой, драгоценный Верейский! Не сердитесь, что я Вам до сих пор не писал. Писал Стиве и Доде с просьбой тебе прочитать мое письмо дов<ольно> подробно. Чтобы не повторяться, прочитай и то, что я пишу Ф. Ф. <Нотгафту. – А. У.>. До Берлина я еще не доехал, потому что в Ковне уж очень мило и уютно, тем более, что весна, цветут яблоки, и мы живем в комнатке, а не в отеле, много соблазнов порисовать, и выставку нельзя будет закрыть раньше воскресенья, на нее большой спрос, и потом хочется запастись силами на дальнейшее путешествие. Мой путевой альбом понемногу растет. Я собираюсь поехать по окрестностям и очень хотел бы попасть в Мемель на пароходе, это же два шага, а по-видимому очаровательный городок, можно легко там будет порисовать. Я немного удивлен, что местные художники так мало рисуют Ковно, очень замечательный городок!

Ковно действительно переполнен, комнату достали просто случайно, это редчайший случай. Улицы переполнены народом, но больше пешеходами. Здесь изрядно дорого, т. к. Литва – страна с «высокой валютой», и покупать что-либо остерегаемся. Насчет худ<ожественных> предл<ожений> слабовато, только блаженству, плодя настоящую чушь. Насчет жранья здесь совсем так, как у нас: всё можно иметь... Здесь совсем нет петерб<ургских> книг, никто не подозревает об «Аквилоне» и изданиях «Гос<ударственного> изд<ательства>». Скажи об этом. Но здесь получен «Леф» – книга, изд<анная> в Москве, где Маяковский, – и производит большое впечатление на молодежь. Но курьезно: 2 № журнала «Дома Иск<усств>» здесь были.

Обнимаю тебя крепко. Целуем Ел<ену> Ник<олаевну> и Соню. Сердечный привет твоим всем.

Твой Мстислав¹⁰

Книги «Аквилона» Добужинскому всё-таки удалось найти, но – писал он сыновьям 20 мая – «как они сюда попали – неизвестно». Здесь же он рассказал о своем вернисаже:

Я устроил очень хорошую выставку, пригласил наших советских представителей. Мне устраивать ее помогали здешние художники, очень милые люди¹¹. <...>

⁸ Все три записи цитируются по московскому дневнику Добужинского «Dienoraštis. Москва 1.III – 7.IV 1923» (Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka. Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30 (Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis). Apr. 1. Nr 2292. L. 7–7(o); далее везде – LNB, с указанием описи и единицы хранения).

⁹ Фрагмент письма цитируется в предисловии А. Гусаровой [Мстислав Добужинский..., 1982, с. 41].

¹⁰ ОР ГРМ. Ф. 144. Ед. хр. 159. Л. 1 – 1 об.

¹¹ Ср. пояснение биографа: «В мае 1923 года в начале командировки он заехал в Каунас <...>, где его приняли с большим почетом. Была устроена персональная выставка, около

Из картин я ничего не продал, так, вероятно, уедем, но это неважно. Здесь все очень аи sougant <в курсе> современного искусства, хотя Ковно – вообще большая провинция, но есть хорош<ий> книжн<ый> магазин. Здесь у некоторых даже есть книжки «Аквилона», как они сюда попали – неизвестно. <...> Здесь есть издательство, может быть, издадут мои вил<енские> акварели. Мы были здесь на «Евгении Онегине», на литовск<ом> языке, очень красивый язык, но постановка ниже всякой критики! <...>

Выставку я завтра убираю, народу бывает довольно много, кажется, больше всего нравится мой «Город».

Во вторник хотим ехать в Берлин [с. 163–164].

Показанный в Каунасе «Город», т. е. литографии из серии «Городские сны», Добужинский провез через всю Европу и в сентябре представил в парижском «Осеннем салоне»¹².

Тем временем информация о скором приезде «лучшего современного графика» появилась в берлинской газете «Дни»: «В ближайшем будущем в разных крупных центрах Европы устраивается выставка работ лучшего современного графика М. В. Добужинского. В настоящее время эти работы экспонируются в Ковно, где они включены в литовскую художественную выставку. Г<осподин> Добужинский везет в Европу свой известный цикл “Город”, карандашные рисунки – иллюстрации сов<етского> быта, эскизы декораций и костюмов, между прочим, к блоковской “Розе и Кресту”»¹³.

Скорее всего, действительно во вторник, 29 мая, как и предположил в письме Добужинский, они выехали в Берлин. «Отъезд из Ковно был необыкновенный, – писал он два дня спустя, – автомобиль, на вокзале 14 человек провожающих, из них 5 дам, цветы мамочке и огромная коробка конфет. <...> Вообще, уехали, как видите, необыкновенно, да и всё время в К<овно> было необыкновенно» [с. 164]. В этом первом берлинском письме он делился с сыновьями путевыми наблюдениями, одновременно возвращаясь воспоминаниями к своим ученическим годам в Германии на рубеже двух столетий:

На станциях в Германии те же знакомые картины: немцы с саками за плечами, те же тирольские шапочки с кисточкой для бритвы, неуклюжие немки. Было забавно 1 раз увидеть чистенького блестящего офицера... Вообще, их чистота опять вспомнилась и поразила: на немецкой таможне почти не было осмотра, но проходить надо было через узкую комнатку и остаться наедине со строгим немцем, который важно спросил, с какой целью еду, а потом добродушно, строго и грозно: «Haben Sie ein Revolver?» <...>

Наконец, Берлин, загородные будочки рабочих с шестами и флагами – целые городки. Трубы, странные новые сооружения фабрик, краны, электрич<еские> провода и проч<ие> мне любезные штуки <...>, на улицах под ж<елезно>-д<орожными> путями ломовые с огромными лошадьми, везущие бочки, велосипедисты, по дороге маленькие девочки приветливо машут поезду. <...>

Первые два дня ушли в утомительных поисках Зиновия. Ездили ужасно далеко и погрузились в городскую жизнь с тысячами трамваев, автомобилями и т. д., и т. д. <...> устроились очень хорошо. У нас 2 комнаты недалеко от Potsdamer Platz <...>, просторно, чисто чрезвычайно и только одна швейцарская картина [с. 166].

сорока работ приобрел Государственный музей, организована встреча с виднейшими деятелями литовского искусства» [Чугунов, 1984, с. 184].

¹² «Я послал свой “Город” в Salon d’Automne», – писал он сыновьям 28 сентября [с. 168].

¹³ Дни (Берлин). 1923. № 168, 23 мая. С. 7.

Две недели спустя Добужинский описывал свои впечатления от Берлина в подробном письме к Бенуа, также не забыв упомянуть примечательных лошадей-тяжеловозов, «давно забытых» в Петрограде:

Не сердись, что до сих пор не писал тебе. От Берлина уже устал. Навосхищались первое время всем: асфальтом, вывесками, рекламой, андерграундом, массой зелени (германопоззия долго не брилась), цветами на улицах, плющом на домах, тем, что всюду чисто и окраины – тот же центр, новыми шумами и стражами порядка, <...> немецкими овчарками, заменившими традиционных таксов и бульдогов (совсем нет собак, везущих тележку, – исчезли), утренней деловитостью улиц, давно забытыми першеронами, везущими бочки с «заграничным» запахом (газ + асфальт + сигара) и пивом.

Увидели, что Вертегейм переполнен хорошими товарами и дрянью, но пустынен; поражает, что есть нищие – правда, чистые, – калеки и трясущиеся люди, сидящие на тротуаре; что разговор только о курсе доллара и квартирных хозяйках <...>; что эмигранты, говорят, окрестили андерграунд – «подгрудкой» и «подземкой»; что с иностранцев берут особый штраф при входе за посещение музеев (вздор, что в магазинах приписывают ко счету, в гостиницах – да! В ресторанах тоже нет); что Ловис Коринт, действительно, «царь и бог» у немцев, настолько паршиво всё дальнейшее, что стали закрадываться печаль и огорчение в наше «передвижничество» [Бенуа, Добужинский, 2003, с. 104].

Под «передвижничеством» здесь подразумевалось путешествие с комплектом тщательно отобранных и компактно упакованных художественных работ, достаточных для устройства небольшой ретроспективной выставки. Концептуально «передвижнический» комплект Добужинского предварял «La-Boîte-en-valise», или «Музей в чемодане»¹⁴ Марселя Дюшана, содержащий каталог его работ. Добужинский вполне овладел искусством «передвижничества» во время своего блуждания по Европе. «Все мои вещи, так как они небольших размеров, умещаются в 4-х чемоданах специальных вместе с рамками, – пояснял он в письме к Верейскому, – и ни одного битого стекла. Остальное в двух папках – так и передвижничая» [Мстислав Добужинский..., 1982, с. 40–41].

Вскоре по прибытии Добужинского в Германию в хронике газеты «Дни», вероятно, со слов самого художника, были указаны основные намерения его тамошнего пребывания – устройство персональной выставки и установление отношений с берлинскими русскими издательствами: «М. В. Добужинский прибыл из Петербурга в Берлин. Он намерен организовать выставку своих последних работ. В издательстве “Петрополис” скоро появится посвященная ему монография»¹⁵. Насколько можно судить по его оговорке в письме к сыновьям: «Первые два дня ушли в утомительных поисках Зиновия», – он немедленно занялся книгоиздательскими вопросами. «В 11 ч. был у Блоха, – записывает он 30 мая в дневнике и далее перечисляет других берлинских издателей. – Гржебин, Гессен <...>. У Кога-на...»¹⁶.

¹⁴ Названный им так, поскольку этот раскладной кофр включал копии фактически всех его работ, уменьшенных до таких размеров, чтобы они могли уместиться в параметры чемодана (40 × 37, 5 × 8,2 см). Версии «La-Boîte-en-valise» 1936–1941 гг. с подписью «De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy» («Работы Марселя Дюшана или Проз Селяви») представлены в Центре Жоржа Помпиду (Париж), Музее современного искусства (Нью-Йорк), Музее королевы Софии (Мадрид) и др., а также в частных коллекциях (см. экземпляр из собрания Джона Каннингема Уайтхеда, выставленный 14 мая 2015 г. на торги аукциона «Кристи’с»: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marcel-duchamp-1887-1968-de-ou-par-marcel-5893256-details.aspx> (дата обращения 19.09.2109).

¹⁵ Дни. 1923. № 184, 10 июня. С. 13.

¹⁶ LNB. Apr. 1. Nr. 2288. L. 16, 17o.

Предыдущей осенью ¹⁷ Зиновий Гржебин (1877–1929) выпустил в Берлине андерсеновского «Свинопаса» с иллюстрациями Добужинского, первоначально выполненными им – по заказу Гржебина – еще в 1917 г. для петроградского издательства «Парус». Тогда этот проект не осуществился, издательство закрылось, а Гржебин 16 октября 1921 г. вместе с семьей покинул Петроград и выехал в Германию [Динерштейн, 1997, с. 377].

Среди зарубежных издательств начала 1920-х гг. «Издательство З. И. Гржебина» занимало первое место по количеству, разнообразию и уровню выпускаемых книг: с мая 1922 по октябрь 1923 г. он издал 225 наименований. В очерке памяти Гржебина Добужинский вспоминал невероятные трудности, которые ему пришлось преодолеть, чтобы осуществить свою монументальную книгоиздательскую программу:

В самом начале революции Гржебин проявил новый необыкновенный даже для него подъем деятельности, увлекся мыслью нового колоссального издательства, предвидя в нем огромный двигатель культуры <...>. К несчастью мысль эта возникла «не в добрый час», и, несмотря на все усилия, искреннее увлечение и огромный интерес к делу со стороны сотрудников, энергия Гржебина развивалась под натиском всё усиливающегося и всё мертвящего доктринерства и непрошеного вмешательства. <...>

При этом необходимо вспомнить исключительную корректность самого Гржебина и отзывчивость к работе сотрудников в это уже крайне тяжелое в моральном и материальном отношении время. В конце концов ему пришлось бросить всю налаженную организацию в Петербурге и с величайшими трудностями начать всё заново в Берлине. <...> Он всё-таки не сдавался, и я видел еще его усилия создать самостоятельное издательство в Берлине, с по-прежнему интересными проектами, успевшее отлично напечатать много ценных книг и литературного и научного характера [Добужинский, 1929, с. 4].

Даже на фоне берлинского книжного бума издание Гржебина разительно выделялось, как отметил рецензент газеты «Руль», «блестящими иллюстрациями» Добужинского и высоким качеством полиграфического исполнения ¹⁸:

Среди всё увеличивающегося потока книг по детской литературе, совершенно особняком стоит только что вышедшая, хорошо знакомая прелестная сказка Андерсена.

Блестящие иллюстрации и заставки в красках, отлично воспроизведенные, одного из лучших русских графиков М. Добужинского, четкая печать, прекрасная обложка и бумага делают эту книгу ценным вкладом в столь небогатую истинно-художественными изданиями библиотеку маленьких читателей [Дм., 1922, с. 11].

Как он не без гордости писал 20 октября Нотгафту, ««Свинопас» имел “потрясающий”, как любят говорить в Эрмитаже, успех» [с. 171] ¹⁹.

¹⁷ Книга вышла в свет в конце сентября, см.: Руль (Берлин). 1922. № 560, 1 октября. С. 9. «Свинопас» также числится в «Новой Русской Книге» в списке изданий, «полученных редакцией для отзыва» (Новая Русская Книга. 1922. № 10. С. 47; номер вышел в декабре), однако рецензия так и не появилась по причине скорого закрытия журнала.

¹⁸ Отметим, что рецензент обратил внимание на соответствие полиграфических достоинств издания уровню работы художника, особенно на фоне обычных критических порицаний, как, например, в извещении о выходе альбома Сергея Залшупина (Serge Choubine; 1898–1931), которому в подобном соответствии было отказано: «В издательстве “Тамань” вышел альбом офортов С. Залшупина “Портреты русских писателей”. Альбом издан очень роскошно и тщательно. Значительно менее удачно исполнение самих офортов» (Дни. 1923. № 99, 25 февр. С. 10).

¹⁹ Незадолго до отъезда Добужинского из Европы «Свинопас» был представлен на открывшейся 11 января 1924 г. «Выставке книг издательства З. И. Гржебина» в парижском

После такой реакции в Берлине на издание Гржебина в дополнение к его признанным достижениям в книжной графике, в первую очередь для «Аквилона» и «Петрополиса», Добужинский был вправе надеяться на сотрудничество с берлинскими издательствами. Его мастерство книжного оформления совершенно соответствовало сложившейся к тому времени тенденции, которую подметила Нина Петровская: «Русские издательства за границей занялись переизданием классиков русской литературы. Дело это можно только приветствовать и пожелать всякого успеха» [Петровская Н., 1922]²⁰. Однако, за единичными исключениями²¹, талант Добужинского-графика оказался в Берлине невостребованным.

Вряд ли достаточно искать объяснение сложившейся ситуации в грянувшем осенью 1923 г. финансовом кризисе, который обрушил русское книгоиздание в Германии и был расценен не иначе, как «катастрофа», и участниками издательского процесса, и наблюдателями:

Катастрофа, постигшая русское книжное дело в Берлине, положила конец недавним блистательным надеждам. Эта катастрофа явилась неожиданностью не для одних только русских издателей. Всего лишь года четыре тому назад в парижских издательских кругах очень серьезно боялись того, что *французские* книги будут печататься в Германии и продаваться по ценам, исключающим возможность конкуренции. Тогда немецкие издания стоили вдвое или втрое дешевле французских. Теперь обычно они стоят вдвое или втрое дороже. Русское издательское дело в Германии сокращается с каждым днем. Новых книг выходит всё меньше: отдел библиографий в газетах и журналах всё больше пестрит иностранными заглавиями.

По-видимому, сильно отразится кризис на тех сериях классиков, которые в последние годы выпускались в Берлине одновременно двумя издательствами: «Слово» и Ладыжникова. Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Толстой, Чехов изданы. Но Гончарова, Островского, Лескова, Щедрина мы теперь, вероятно, увидим не скоро. [Берлинские..., 1923, с. 10].

Основная причина заключалась в том, что визит Добужинского был встречен организаторами «русского Берлина» если не настороженно, то по меньшей мере прохладно.

Поводом для сомнений, скорее всего, мог послужить «командировочный» характер этого путешествия и связанная с ним необходимость посещения советских инстанций. Если наезды российских литераторов мало кого могли удивить летом 1923 г., став неотъемлемым атрибутом здешней культурной среды²², то отноше-

книжном магазине «A la joie du Bibliophile» (6, Rue Godot de Mauroy); см. анонс: Последние Новости (Париж). 1924. № 1138, 9 янв. С. 3.

²⁰ Эта рецензия отсутствует в наиболее полном собрании ее сочинений 2014 г.

²¹ Например, цветной рисунок «Белой ночью» для очередного выпуска журнала «Новый Огонек», о выходе которого было сообщено в газетной хронике: «На днях выходит в свет третий номер журнала “Новый Огонек”. Помещены работы А. Ремизова, В. Ходасевича, В. Шкловского, А. Арнштама, М. Добужинского. В журнале богато иллюстрированный материал, посвященный театру, архитектуре, новым изобретениям и последним событиям дня» (Накануне. 1923. № 420, 29 авг. С. 5; первые два номера вышли под титулом «Огонек»). О направлении этого журнала, снабженного подзаголовком «Иллюстрированная светопись современная жизнь», который ставил себе целью «быть беспристрастным», см.: Руль. 1923. № 772, 15 апр. С. 11.

²² См. важное наблюдение, «что наряду с “эмигрантскими” литераторами в Берлин в 1922 г. хлынули представители молодой русской литературы – Пильняк, Кусиков, Пастернак, Есенин, Маяковский, – и что русский Берлин амальгамировал в тот момент представителей непримиримо враждебных художественных лагерей» [Флейшман и др., 1983, с. 56]. Этот процесс «амальгамирования» никак не коснулся художников ни тогда, ни позже.

ние к художникам, получившим разрешение на выезд из РСФСР, оставалось неоднозначным. Даже не столько потому, что, по сравнению с писательскими гастролями, посещения художников были крайне редки – этим, в частности, объясняется вообще немногочисленность художественных материалов в эмигрантской прессе, – но в первую очередь по той причине, что внимание «русского Берлина» к вопросам изобразительного искусства было крайне обострено прошедшей на исходе 1922 г. «Первой русской художественной выставкой» (*Die erste russische Kunstausstellung*).

По контрасту с насыщенностью и разнообразием литературных событий, художественная жизнь «русского Берлина» была откровенно малособытийной и строилась пунктиром спорадических вернисажей и редких лекций «по истории искусства»²³. Вот почему эта выставка, масштаб и всеобъемлющий характер которой был заявлен даже в первых предварительных сообщениях в эмигрантской прессе, ожидалась как настоящее культурное событие. «В Берлине в самом ближайшем будущем состоится большая выставка картин русских художников, – писала хроника «Литературного приложения» к газете «Накануне» уже в середине 1922 г. – На выставке будут представлены полотна художников всех направлений современного русского живописного творчества. Картины уже собраны и упакованы. Сопровождать выставку и организационные работы будут вести, по заданиям Ц. К. Помгола, Д. Марьянов и Д. Штеренберг»²⁴.

Поскольку устройство выставки было объявлено под эгидой Комитета помощи голодающим, даже резко противостоящая «Накануне» газета «Руль» не замедлила сообщить о приезде в Германию ее организаторов: «В Берлин прибыл Заведующий ОИИ <Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, более известного под акронимом ИЗО. – А. У.> Д. Штеренберг²⁵ для устройства здесь выставки русских художников. На выставке будет представлено до тысячи полотен. Участвуют на выставке художники всех направлений»²⁶.

Сходным в информации этих двух диаметрально противоположных газет было положение о том, что комиссары выставки собираются представить работы художников всех направлений, поскольку участие Комитета помощи голодающим должно было поставить современное изобразительное искусство «над схваткой», обеспечить нейтральный характер выставки, вне любых идеологических противоречий между советской Россией и русской эмиграцией. Тем более, что период подготовки выставки совпал с гуманитарной деятельностью новообразованного сообщества, объединившего русских и германских деятелей культуры, о создании которого стало незамедлительно известно в «русском Берлине»:

²³ Например: «Берлинский союз ценителей искусства устраивает в ближайшие недели ряд докладов по истории искусства. Читают профессор Маковский о Рубенсе – 12 мая; 19 мая читает проф. Ветцольд на тему “Кризис современного искусства”; 26 мая – проф. Гольдшмидт о “Модернистах” и “Средневековом Экспрессионизме”...» (Накануне. 1922. № 36, 10 мая. С. 6).

²⁴ Накануне. 1922. № 68, 18 июня. Литературное приложение. № 8. С. 12. Следующим за ним шло извещение о первой объединенной выставке общества «Мир Искусства» (издававшее неточные сведения о его переименовании и о существовании якобы московского отделения этого содружества): «В ближайшие дни в Москве открывается впервые выставка произведений петроградского крыла общества “Мир Искусства”, выступающего в последнее время под названием “Плеяда”. В выставке примут участие А. Бенуа, <М.> Добужинский, <Б.> Кустодиев и значительная часть московских художников, вышедших из московской группы “Мира Искусства”, как П. Кузнецов, С. Колесников, В. Фалилеев».

²⁵ Написание фамилии Давида Штеренберга (1881–1948) в газетных заметках варьировалось; здесь оно исправлено во всех цитатах без конъектур.

²⁶ Руль (Берлин). 1922. № 507, 1 авг. С. 5.

Образовавшееся недавно в Берлине «Объединение германских и русских художников и писателей» поставило себе целью оказать посильную помощь голодающим России. Объединение обратилось с воззванием о помощи, в котором указывает на небывалые размеры голода, представляющие мировую катастрофу. <...> Под воззванием подписались: Ферруччо Бузони, Вильгельм Фюртвенглер, Бруно Вальтер, Артур Шнабель, Макс <фон> Шиллингс, Пауль Беккер и др., а из русских: <Е.> Белоусов, <А.> Белый, <А.> Глазунов, Цецилия Ганзен, <В.> Кандинский, Леонид Крейцер, <Г.> Лешетицкая, <Н.> Метнер, <Н.> Минский, Алексей Ремизов, <А.> Сахаров, гр. Алексей Толстой, И. Венгерова и З. Венгерова ²⁷.

Проникновенное воззвание участников этого уникального объединения было обращено ко всем сочувствующим, вне зависимости от их самоопределения внутри политического спектра или географической принадлежности:

Русский голод – явление небывалое, явление мировой катастрофы. <...>

Да, русский голод нельзя изолировать; он – прорвет все блокады, ворвется болезнями в страны Европы; и – будет среди нас вырывать свои жертвы. <...>

Бывают минуты, когда человечество осознает себя одним организмом: <в> минуты огромного угнетения и огромного пробуждения, подъема, падения, гибели и блаженства; бывают минуты, когда величайший подъем продиктован инстинктом преодоления опасности. Русский голод – явление не человеческое, а стихийное, как падение кометы на землю, – <...> все средства защиты и самозащиты должны быть поставлены на ноги; нужна бешеная по темпу, немедленная помощь – всех, всех.

Мы, группа немецких и русских деятелей искусства, призываем всех, без различия наций к помощи голодающим. Да проснется в нас жизненный смысл. Русский голод – опасная, кровоточащая рана на организме всего человечества, пораженного ударами мировой войны, которая бессмысленно разделила нас. <...>

Только одна Конференция – Конференция братской помощи страждущим восстановит конкретное братство народов. И место такой Конференции – не Версаль и не Генуя, а – сердце, бьющее жизненным смыслом; русский голод – не русский, – а человеческий: голод по братству: он – зов: всем, всем, всем. Сдвинемся с мертвой точки войны всех против всех: соединимся в борьбе с мировой катастрофой [Воззвание..., 1922, с. 3].

Однако оптимизм позиции «au dessus de mêlée», которой придерживался, например, Александр Яценко, настойчиво пропагандируя ее в журнале «Новая Русская Книга» ²⁸, оказался совершенно утопического свойства. На открытии выставки ее идеологическое направление было заявлено прямолинейно и не допускало возможности для иных толкований:

15 октября в галерее Ван-Димена, Унтер ден Линден 21, открылась первая выставка русского искусства, организованная Наркомпросом и иностранным комитетом помощи голодающим в России ²⁹. Член коллегии Наркомпроса – Гринберг от имени устроителей приветствовал явившихся на открытие выставки гостей и подчеркнул, что эта выставка является актом прорыва культурной блокады, от которой страдала в течение нескольких лет русская жизнь. Представитель германского правительства д-р Редслоб в ответной речи отметил живейший интерес, проявленный германскими правительственными и общественными кругами к организации выставки, и указал на выдающиеся достоинства выставленных произведе-

²⁷ Накануне. 1922. № 97, 3 авг. С. 5.

²⁸ Эпхипликацию этого «лозунга, который *Русская Книга* выдвинула с первых дней своего существования», см.: [Флейшман и др., 1983, с. 26–28].

²⁹ В каталоге выставки это было сформулировано следующим образом: «Die Ausstellung ist veranstaltet vom Russischen Kommissariat für Volksbildungswesen und Kunst, zusammen mit dem Auslandskomitee zur Organisierung der Arbeiterhilfe für die Hungernden in Rußland. Der Reinertrag ist für die Hungernden Russlands bestimmt!» [Erste..., 1922, S. 14]

ний. Кроме того, было произнесено еще несколько речей с русской и немецкой стороны³⁰.

Несмотря на сделанные еще до открытия заявления, что «на выставке будут представлены все течения» современного русского искусства, предпочтение было отдано сторонникам футуризма и художественного авангарда: «Представлены лучшие произведения следующих художников: Натан Альтман, Бурлюк, Малевич, Филонов, Штеренберг, Коган, Фальк, Родченко, Розанова, Экстер, Лентулов, Архипов и Коровин. По новой скульптуре Татлин, Альтман, Габо. По театру – Экстер, Якулов и Альтман»³¹.

Приближенным к организации выставки о таком неравновесии было известно заранее – так, Мария Андреева писала 13 сентября Максиму Горькому в Бад-Сааров: «Обращаются к тебе с просьбой русские художники, выставляют свои картины в настоящее время в Берлине, в Вандимен-галлерее <sic!>, Unter den Linden, 21, они очень были бы тебе признательны, если бы ты согласился быть почетным членом Выставочного Комитета. Уклон выставки, конечно, левый, но участвуют все направления от рара Бенуа и Архипова, Жуковского до – супрематистов и конструктивистов (которые тарелки битые и гвозди выставляют в виде картин)» [Мария Федоровна Андреева, 1961, с. 290]³².

Поскольку к этому времени в эмиграции уже устоялось представление о футуризме как о художественном выражении большевистского режима, для публики «русского Берлина» это означало только одно: в галерее Ван-Димен будет представлен исключительно «футуро-большевизм». Этот термин появился в памфлете Алексея Толстого «Горжествующее искусство», получившем большую известность и способствовавшем формированию отношения эмиграции к культурным инициативам советской России:

...Но искусство, теперь служащее всему трудовому народу, должно быть новым, особым. Старое искусство проедено буржуазной ржавчиной. Новый век, мировую революцию должно увенчать и славить искусство, стоящее по своим задачам, пониманию событий и пропагандной силе на уровне советской программы.

Словом, искусству дан декрет – быть, хотя и свободным, но определенным, тем, а не иным. И сейчас же, разумеется, нашлись люди, с восторгом принявшие на себя эту миссию, – это были футуристы.

Они появились в России года за два до войны, как зловещие вестники нависающей катастрофы. <...>

Над футуристами тогда смеялись. Напрасно. Они сознательно делали свое дело – анархии и разложения. Они шли в передовой цепи большевизма, были их разведчиками и партизанами.

Большевики это поняли (быть может, знали) и сейчас же призвали их к власти. Футуризм был объявлен искусством пролетарским [Толстой, 1919, с. 4]³³.

³⁰ Накануне. 1922. № 161, 17 окт. С. 5. Через пару дней газета даже напечатала «речь З. Х. Гринберга на открытии художественной выставки» (Накануне. 1922. № 163, 19 окт. С. 5).

³¹ Накануне. 1922. № 139, 21 сент. С. 5.

³² Горький ответил согласием: «Почетным членом выставки “битых тарелок и старых гвоздей” быть согласен, с тем, однако, чтоб самого меня никуда не выставляли и вообще никак<их> – по отношению ко мне – перемещений в пространстве не предпринимали» [Мария Федоровна Андреева, 1961, с. 290]. В соответствии с его пожеланием, участие Горького в организационном комитете в каталоге обозначено не было.

³³ Последняя фраза в этом пассаже отсылает к манифесту Натана Альтмана, одного из организаторов берлинской выставки: «Лишь “футуристическое” искусство построено на коллективистских основах. Лишь “футуристическое” искусство есть в настоящее время искусство пролетариата» [Альтман, 1918, с. 2].

Если не сам термин «Графа Ал. Н. Толстого» (как гласила подпись под «Торжествующим искусством»), то его прямолинейная формула оказалась вполне востребованной в «русском Берлине». Даже такой уравновешенный критик, как Яценко, поддался эмоциям в своей характеристике нового «революционного творчества», обозначенного в его изложении взаимозаменяемыми понятиями – «футуризм» и «экспрессионизм», и высказал робкую надежду на возвращение к «традиционным» художественным практикам:

После октябрьского переворота футуристы, можно сказать, овладели революцией в области искусства и сделали как бы официально признанными выразителями нового «революционного» искусства. Подлинно революционным творчеством в области поэзии считалась, в лучшем случае, непонятная абракадабра Маяковского, Хлебникова и всякого рода имажинистов, в живописи же верченье труб из жести Татлина и вся эта бессильная мазня и кляксы эпигонов кубизма, извративших в художественных идеях Пикассо даже то ценное, что в них было. <...>

Каким образом футуристы могли занять место чуть ли не официальных представителей «одобренного начальством» искусства, остается загадкой, и может быть объяснено только тем, что все эти экспрессионисты были как будто революционерами искусства, разрушителями старых эстетических канонов и художественных догм. Но легко, казалось бы, понять, во имя какой идеи проповедуется экспрессионистами это разрушение старых школ. Экспрессионизм, перенося всё в субъективные переживания художника или поэта, с презрением отбрасывая внешний предметный мир, являет собою в области искусства самый беспредельный субъективизм и индивидуализм. Он мог бы сделаться искусством индивидуалистического анархизма, но никак не коллективизма. В сущности, нет искусства более враждебного социализму и коммунизму, чем экспрессионизм. Увлечение им наших коммунистов есть поразительнейшее недоразумение [Яценко, 1921, с. 9–10].

Неравноценность экспозиции, в которой преимущество было предоставлено деятелям «революционного» искусства, и тенденциозность организаторов в развеске работ художников других направлений не укрылись от внимания посетителей выставки. Так, Борис Поплавский, который в то время считал себя художником, причем склонным к авангарду, и которого поэтому трудно упрекнуть в предвзятости, обращал в своем отчете внимание на основную задачу выставки и «несправедливость» ее решения. Слишком налицо было заданное организаторами, в первую очередь Наркомом А. Луначарским, противопоставление, в его же терминологии³⁴, «левых» художников – «правым»³⁵:

Задача устроителей выставки была показать публике работы художников России со времен 1-ых лет войны до наших дней, то есть за время полной отчужденности России от всего культурного мира.

И вот эта основная задача была выполнена просто нечестно. Несправедливость устроителей-художников слишком явно видна во всём. Спорить о<б> этом не приходится. Многие художники представлены в очень слабых для себя вещах, многие (и очень) совсем отсутствуют. Всем более или менее «правым» художникам пред-

³⁴ Как отмечено в первопродходческой статье, посвященной берлинской выставке, «по разным причинам соотношение “левых” и “правых” художников (терминология Луначарского) <...> оказывалось неравным и было отнюдь не в пользу последних» [Лапшин, 1983, с. 335]. Сходную терминологию, добавив к этой оппозиции «художников “центра”», использовала в отчете о выставке под заглавием «Bolschewismus und Kunst» («Большевизм и искусство») Ксения Богуславская [Marcadé, 1994, p. 186–188] (ср.: [Маркаде, 2016, с. 339]).

³⁵ Согласно Толстому, к ним относились «русские художники, писатели, философы и поэты, не принявшие кайновой печати футуро-большевизма (а приняли ее только двое-трое)...» [Толстой, 1919, с. 4].

ставлены совсем темные комнаты (или какие-то проходные и передние). Альтман представлен (и очень полно) в четырех родах своего творчества (полихромная живопись, театральные работы, скульптура и рисунки) и в самых лучших залах [Поплавский, 2005, с. 560–561].

В своем отчете Поплавский привел «несколько фраз» Альтмана – по его определению, «главного устроителя выставки и наиболее видного представителя “революционного” супрематизма». Из них следовало, что такое расположение было абсолютно умышленным со стороны организаторов, для которых работы «правых» оказались едва ли не балластом. По убеждению Альтмана, «революционное» искусство должно было занимать в экспозиции главенствующую роль как «движение вперед» как демонстрация «“взлета” русской живописи за время русской революции» [Поплавский, 2005, с. 561], что, разумеется, давало совершенно превратное представление о развитии русского искусства в эти несколько лет.

На отсутствие отдельных имен в экспозиции обратил внимание в своем выступлении недавно прибывший в Берлин московский живописец Николай Синезубов (1891–1948), который выступил с критическим репортажем о выставке в самом первом номере новой газеты «Дни»³⁶:

Россия – страна великих сил и возможностей. И вот в ней последние годы вершителями судеб русской живописи (пусть слабой и жалкой, но всё же живой) явились люди без дара, вкуса и ремесла. И они-то дали тон выставке, они-то не дали возможности выразиться вполне лучшим современным русским мастерам.

Почему там, где в четырех родах выставлен Альтман, – нет Сомова? Почему там, где есть Габо и Архипенко, нет единственного русского скульптора Конёнкова? Почему Крымов представлен наислабейшими вещами, Кончаловский случаен, как и Лентулов, и так пышно экспонированы Родченко, Альтман, Штеренберг? Но не они же пульс русской живописи, он бьется в другой группе, враждебной им, исключаяющей их [Синезубов, 1922, с. 8].

Идеологический настрой «Русской художественной выставки» способствовал новому размежеванию «русского Берлина», поскольку прежняя схема Толстого, где искусство делилось на «старое» и «новое», получила иную демаркационную линию. Теперь она была проведена между искусством «советским», или «левым», и «традиционным русским», или «правым». К этому добавился также дополнительный вопрос о статусе художников, проживающих вне России, который был обозначен уже при открытии выставки: «Сегодня в Берлине открывается выставка русских художников. Из Москвы привезено до 2 000 полотен. Особенно сильно представлено левое крыло художников. Работы художников-эмигрантов, за некоторым исключением, на выставку не допущены»³⁷.

«Неудобный» вопрос о художниках-эмигрантах, в частности отчего «нет на выставке (а это, несомненно, не может содействовать ее успеху) М. Ларионова и Н. Гончаровой?», также задал Альтману Поплавский и нашел полученный ответ неубедительным: «Альтман объясняет это тем, что они последние семь лет работают вне России. Но почему же представлен Архипенко и некоторые другие, которые якобы, живя за границей, идейно и через свое искусство были свя-

³⁶ Чем заслужил едкую характеристику «правенький художник Синезубов» в напечатанном в журнале «Красная Нива» (1923. № 2, 14 янв.) фельетоне «Выставка изобразительного искусства РСФСР в Берлине», условно приписываемом Владимиру Маяковскому [Маяковский, 1957, с. 262].

³⁷ Голос России (Берлин). 1922. № 1085, 15 окт. С. 5.

заны с Россией. Кажется, уж не найти сейчас второго художника, который посредством живописи был бы ближе к России, чем М. Ларионов» [Поплавский, 2005, с. 562].

Особенно отчетливо размежевание мнений о русском искусстве проявилось в берлинской прессе. Выставка обозначила новый виток в пикировках газет «Накануне» и «Руль», придерживавшихся полярно противоположных воззрений. Обе газеты отстаивали свои позиции, выбрав при этом разную тактику. Если «Накануне» выступила как ведущий проponent выставки, то в «Руле» было решено максимально игнорировать это событие, обращая внимание читающей публики на художественную деятельность вне советской России. Апогеем этого противостояния стал скандал, который разразился вокруг репортажа «Руля» о встрече с Филиппом Малявиным.

По словам корреспондента, художник «проездом в Париж» остановился в Берлине и выставил «несколько этюдов на выставке русских художников на Unter den Linden» [N., 1922, с. 5]. Действительно, полотна Малявина были добавлены к экспозиции позже других³⁸, придав его участию в выставке некоторый оттенок независимости. Рассказ Малявина представил берлинским любителям искусства совершенно иной взгляд на художественную жизнь советской России – едва ли не кардинально противоположный тому, который утверждался на выставке. Ее определяющими чертами Малявин назвал «общую усталость и апатию», из-за которых он сам «почти забросил живопись», однако его остановила надежда на возвращение к традиционному искусству:

Любопытно его замечание о современных направлениях русской живописи. Футуризм, имажинизм и кубизм, царившие четыре года при покровительстве Луначарского, приелись ныне всем. Даже ярые коммунисты требуют иного. В России ныне снова загорается то реалистическое искусство, вождем которого в 80–90-х годах был Репин.

В общем пока глубокая усталость художественных кругов России. Русское искусство, как и душа России, находятся в состоянии смертельного изнеможения. В этом изнеможении глубокое отчаяние. <...>

Луначарский и его помощник<и> «по управлению искусством» Штеренберг и Альтман – убили русскую живопись так же, как весь советский режим убил печать, школы, театр. Пайки, мелкий карьеризм, халтура – вот чем живут сейчас в России служители искусства... [Там же.]

Решающий удар пришелся на концовку репортажа: «Несмотря на то, что Малявин зарисовал Ленина, Троцкого и Луначарского и как бы этим заслужил доверие властей, ему с огромным усилием удалось выбраться за границу, чтобы подышать здесь другим воздухом». Здесь корреспондент «Руля» недвусмысленно указывал на то, что для художников, не соответствующих государственной программе «по управлению искусством», непременным условием выезда из России служит единственно «доверие властей»³⁹.

³⁸ Наряду с работами Александра Архипенко, чье имя также отсутствовало в составе участников выставки: «Выставка Русских Художников (Советская) откроется – видимо – не ранее 10-го – 15-го с<его> м<есяца>. Задерживают ремонтные работы в помещении. Залы освещены отлично. Каталог почти готов. Он будет издан очень нарядно. К уже выставившимся прибавится Архипенко и Малявин, привезший сам свои вещи» [Лукомский, 1922а, с. 6].

³⁹ Словно в подтверждение своего тезиса интервьюер Малявина поспешил заметить: «В его портфеле ряд этюдов и зарисовок, среди коих портреты Ленина и Троцкого отличаются замечательной силой и смелостью выполнения» [N., 1922, с. 5].

Репортаж в «Руле» был неожиданным для редакции «Накануне», поскольку Малявин вполне соответствовал идеологической линии газеты. Прежде он никогда столь критично не высказывался о художественной ситуации при новой власти, поэтому мог быть отнесен к категории «благонадежных» деятелей искусства. Тем более что газета и прежде оделила его вниманием, например, упомянув, что в «серии изящных художественных изданий», выпускаемых Госиздатом, «в настоящее время уже приступлено к печатанию монографии о Малявине, с текстом <Михаила> Бабенчикова»⁴⁰.

Кроме того, в первом и достаточно беглом обзоре выставки Георгия Лукомского, напечатанном на следующий день в «Накануне», «померкший» Малявин был всего лишь отнесен к художникам-традиционалистам, оставшимся в прошлом. Сокрушаясь о недостаточной репрезентативности «старых» мастеров, автор фельетона, впрочем, не удержался от реплики в адрес художников-эмигрантов в лице Ксении Богуславской:

Жуковский фотографичен. Лирика усадебного «интерьера» тенденциозна, не убедительна. Нет меланхолии «забытого». <...> Прочие – и Малявин, и Коровин, и Архипов – всё те же, как в 1914 году. Ничто не изменило их мирозозерцания!

Малявин – повторяется. А кроме того – как теперь, после новых исканий, ощутительна беспринципность его хлесткой, разудалой живописи.

Петербургцы: Добужинский, Бенуа представлены слабо. О них говорить нельзя, надо пожалеть только об этом и об *отсутствии* Петрова-Водкина, Сомова, Лансере, в то время, когда несколько в Берлине сделанных Богуславской акварелей на выставку принято!

Что же сказать о Жуковском, остановившем внимание берлинской прессы по заслугам (но не в соответствии с тем вниманием, которого заслуживал бы Кустодиев), – если даже Малявин как-то померк? <...>

В итоге и Кустодиев, и Грабарь запоминаются более других на всей выставке, в нижнем, первом этаже, во всяком случае [Лукомский, 1922б, с. 5]⁴¹.

Одновременно с Малявиным в прошлом были оставлены также «мирискусники», что было тем более парадоксально, поскольку сам Лукомский, также художник и историк архитектуры, когда-то был участником объединения и даже попал

⁴⁰ Накануне (Берлин). 1922. № 100, 6 авг. Литературное приложение. № 12. С. 8. В этой же хронике было напечатано сообщение о планах выставки в Москве, альтернативной берлинской: «Текущей осенью в Москве открывается первая большая выставка русской графики, где участвовать кроме русских художников, находящихся в России, будут приглашены и русские мастера, оставшиеся за рубежом. К участию в выставке будут приглашены А. Бенуа, Чехонин, Митрохин, Лансере, Добужинский и др. Организуют выставку московские графики».

⁴¹ Такое же вертикальное противоположение этажей выставки обернулось метафорой противостояния «двух Россией» во «впечатлениях простого обывателя» русского Берлина:

Поднимаюсь на второй этаж: на лестнице плакаты и воззвания. Некоторые очень интересны и остроумны. Вот и картины. Сначала я ничего не понимаю, потом догадываюсь, что нахожусь среди новейших левых художников. <...>

В этом есть даже что-то таинственное, зловещее, сердце сжимается, когда входишь в это царство русского искусства, безумной живописи, идущей лихорадочно вперед, как вся Россия, теперешняя, новая.

В нижнем этаже вся старая отошедшая Россия; внизу спокойно приятно, уютно.

Наверху – другой мир, страшно, сон наяву, но вместе с тем эти картины подхватывают, уносят в урагане туда, в Россию, к огненно-красным буквам Р. С. Ф. С. Р., всюду разбросанным на полотнах и пронзающим вас [Л. У., 1922, с. 5].

в «Азбуку “Мира Искусства”» Добужинского⁴². В Берлине Лукомский появился недавно, приехав туда из Италии, вместо того, чтобы вернуться в Париж, где он жил после эмиграции⁴³. Вероятно, работа в «Накануне» – вскоре после приезда он стал ведущим художественным обозревателем газеты – заставила его «сменить вехи». В своих часто конфликтных фельетонах Лукомский как будто пытался разрешить личные противоречия между собственными консервативными, на грани ретроградства, предпочтениями в искусстве и откровенной просоветской позицией, из-за которой ему приходилось становиться на сторону «левого» искусства и положительно отзываться об эстетически чуждых ему Натане Альтмане, Владимире Татлине или Иване Пуни.

Через неделю после репортажа «Руля» Лукомский опубликовал в «Накануне» в рубрике «Искусство и жизнь» свое «Открытое письмо художнику Ф. А. Малявину». Если в выставочном обзоре Лукомский всё же писал о художнике *sub specie artis*, то здесь он буквально «перешел на личности»:

На выставке русского искусства, устроенной Д. П. Штеренбергом, открытой З. Г. Гринбергом и организованной Наркомпросом на средства Р.С.Ф.С.Р., висят – и как повешены! – на лучшем видном месте (и даже в окне были выставлены) картины художника Малявина.

Красуется также ряд вещей (отличных и какого размера!) – Архипова, Жуковского, Кустодиева. <...>

А как заботился Штеренберг о всех художниках («всех направлений»): доставал им пайки, материалы для работы.

А вот прочтите «Руль» от 2-го ноября (или «Новое Время»), статья – интервью с Малявиным.

Малявин пережил, как говорится в «Руле», и «вфсну» (почему через ф, даже, весна? не от усердия ли «Руля», держащегося за старую орфографию), «пережил жестокие октябрьские будни большевизма». (?) «Наш народ смертельно устал», заявляет Малявин, «обнищал и одичал». «Русское искусство, как и душа России, находится в состоянии смертельного (!) изнеможания», живы еще, но совсем не работают Архипов, Жуковский, Кустодиев. Луначарский и его «помощник по управлению искусством» Штеренберг и Альтман – «убили русскую живопись также, как весь советский режим убил печать, школы и театр» (и Художественный Театр тоже убил?).

Вот что, гр<ажданин> Малявин. Или вы откажитесь, и публично, от ваших или вам приписываемых слов, или имейте мужество снять ваши вещи с российской выставки [Лукомский, 1922г, с. 7].

Ультиматум Лукомского был предложен в другие берлинские газеты, но отклонен ими, видимо, из-за его идеологического направления. Кроме того, это «открытое письмо» производило несколько комический эффект перечислением неважных подробностей (как пайки Штеренберга) и неуместными придирками к орфографии «Руля»⁴⁴. Зато «Руль» не замедлил ответить Лукомскому во взрыв-

⁴² В «Азбуке “Мира Искусства”» шарж Лукомского сопровождал стишок: «Лукомский. Лавры Бакста мало стоят / Пред Лукомского звездой» [Добужинский, 1998, с. 30–31].

⁴³ См. автобиографическую справку Лукомского, где он сообщил, что «после трехмесячного путешествия по Италии, где собирал материалы для своего труда о Палладио, поселился в Берлине» [Судьба..., 1922, с. 33]. Кроме того, он рассказал о разнообразии своих издательских планов: «Совместно с С. К. Маковским задумал ряд изданий по истории русского искусства и, в частности, архитектуры». Это сотрудничество не состоялось из-за скорого расхождения соавторов.

⁴⁴ Ср. также его заключительную реплику в другом выпаде против той же газеты: «Что за противоречие в отношении к российским делам со стороны эмиграции, представляемой “Рулем”? Если театры там гибнут, артисты жалования не получают, а в “Эрмитаже” хищения, в Академии Художеств упадок, нет учащихся и сплошная вообще гибель, развал, пус-

ном фельетоне под уничижительным заглавием «Услужаящие», напечатанном на второй – политической – странице «Руля», попутно обострив главное требование его ультиматума:

Сама советская власть признает, что ее первые годы были революционным самумом, стихией. Она так и говорит: «стихией». Это говорит и Стеклов, и даже сам Троцкий. <...>

«И теперь мы сможем начать возрождать всё то, что отступило на второй план, что было поневоле оттеснено и чахло, почти умирало».

Так говорят они сами: и об искусстве, и о художестве, и о театре.

И такие же слова о забытом, оттесненном искусстве – сказал приехавший «оттуда» Малявин. Сказал об убитом, поверженном искусстве. Сказал то, что все знают. Сказал мягче того, что говорят они сами в минуты откровенности в «Известиях» и «Правдах».

И вдруг появился услужающий.

Г. К. Лукомский в «Накануне» заявляет, что слова Малявина о русском искусстве неуважительны к советской власти. «Или опровержите эти слова, гражданин Малявин, или уберите свои картины с советской выставки». Есть такой период у всех услужающих, когда они не соразмеряют угодливости со степенью нужды в ней своих господ и бросаются вперед с ненужной поспешностью, прорвут вдруг цепь лакеев, выбегут вперед, угодливо нагнутся и...

Напрасно.

Барин даже не заметит. <...>

Но г<осподин> Лукомский, в стремлении выслужиться, хочет доказать барину, что он, Лукомский, оберегает интересы барина тщательнее, чем барин сам умеет это сделать [Кудрин, 1922, с. 2]⁴⁵.

Скандал с Малявиным закончился вынужденной конфронтацией самого художника с организаторами выставки. Подробности сообщила придерживавшаяся нейтральной позиции газета «День»:

Художник Малявин выставил свои картины на устроенной в Берлине советским представительством выставке картин русских художников; в числе картин имеются его известные «Бабы» и «Автопортрет». По словам художника, картины были представлены им для выставки на определенный срок, а именно до 15 ноября, так как с 1 декабря они законтрактованы для выставки, организуемой в Америке.

Когда пришел срок, г. Малявин обратился к заведывающему <sic!> выставкой с просьбой разрешить взять картины, на что получил ответ, что выставка эта государственная и частные интересы художника в расчет приняты быть не могут. Во вторник, 21 ноября, г. Малявин явился в помещение выставки и забрал свои картины к себе [Инцидент..., 1922, с. 7].

тыня, – о чем в одном и том же № «Руля» и сообщается, – то как же существует уцелевший Художественный Театр? Его пощадили что ли большевики? А выставка у Ван-Димена? Она тоже кое-что положительное доказывает. <...> Но, главное, забывает «Руль», что и до революции в России и теперь еще во многих странах Европы положение не лучше» [Лукомский, 1922д, с. 8].

⁴⁵ Вторая часть фельетона, отведенная литературным вопросам, была не менее уничтожающей: «Если есть простые ливреи, то есть и парадные, большие, сюртучные для дворецких или мажордомов. Должно быть в ней читал А. Н. Толстой отрывки своего нового романа на торжественном собрании советской миссии в Берлине по поводу пятилетия октябрьской революции. После речи Крестинского и телеграммы Ленину, он, русский литератор, откашлялся и стал читать. <...> Свободный русский «литератор». Хранитель лампы, светоча, литературы русской».

Разумеется, ко времени приезда Добужинского в Берлин эта история подзабылась, но «открытым письмом» и прочими выступлениями в «Накануне» Лукомский сумел заработать репутацию «сменовеховца». О его участии в «Мире Искусства» уже мало кто вспоминал, однако сделанные им упоминания его коллег по этому объединению, даже критического содержания, могли по ассоциации вызвать смешанные эмоции. Тем более, что амплитуда выступлений Лукомского могла меняться в зависимости от обстоятельств. В полной мере это могло коснуться и Добужинского.

В ноябре 1922 г. Лукомский посвятил один из выпусков цикла «Заметки художника» книжной графике, где высказал сомнение в уровне последних работ Добужинского, невыгодно противопоставил его Кустодиеву, и уличил, среди прочего, в подражании кубизму:

Вскоре наконец-то прибудет столь долгожданный и так необходимый в издательском деле Берлина и Мюнхена художник-график И. Я. Билибин. <...> Н. Альтман в Берлине. Предполагает поехать в Америку.

Добужинский прислал в «Жар-Птицу» много последних работ: во всех них какое-то утомление... Когда смотришь яркие, сочные вещи Б. Кустодиева (на выставке у Ван-Димена), невольно диву даешься: художник-калека – и такой здоровый, крепкий талант и какое могучее мастерство. Добужинский – стал бледен, вял, растерян в манере. Пора ему вернуться к своей прежней восхитительной акварели с рисунком, и не надо этих «подштриховок» в угоду кубистическим шаблонам. Страсть к «эрзацам» – удел толпы [Лукомский, 1922в, с. 5].

В августе 1923 г. он написал о Добужинском в связи с его приездом в Берлин, чтобы «напомнить о нем читателю»⁴⁶. Несмотря на доброжелательность статьи в целом, она получилась достаточно сумбурной и излишне эмоциональной. К тому же Лукомский допустил ошибку, выдав за «типичный рисунок М. В. Добужинского» известный эскиз костюма султанши, созданный Львом Бакстом.

Поскольку обстоятельства сотрудничества с берлинскими издательствами не были для Добужинского успешными, его начальное пребывание в Германии оказалось заполнено встречами нерабочего порядка. «В час дня была у нас Ел<ена> Ив<ановна> Набокова, – записывает он в дневнике 5 июня. – Я опять показывал свои вещи! Прочла стихи доволно красивые своего Володи “Сирина” (он сейчас на юге Франции, занимается на ферме физичес<еской> работой)».

В те же дни Добужинские встретились с балериной Тамарой Карсавиной⁴⁷ и танцовщиком Петром Владимировым накануне их отъезда из Германии, о чем он не замедлил сообщить Бенуа: «Удивись, получив эту открытку из Лейпцига! Провожали Тамару Платоновну и внезапно оказались с ней в поезде, а сейчас сидим с Владимировым» [Бенуа, Добужинский, 2003, с. 102]⁴⁸.

Память еще об одной встрече запечатлена в серии фотографий, сделанных 7 июля в Свинемюнде во время поездки на взморье в компании поэта Николая Оцуа с belle soeur Эсфирью, вдовой его младшего брата Павла, расстрелянного

⁴⁶ См. приложение.

⁴⁷ «Здесь Карсавина», – помечает Добужинский в дневнике 30 мая (LNB. Арг. 1. № 2288. L. 16).

⁴⁸ Добужинские застали их на пути в Париж: «После выступлений в Берлине Т. Карсавина и П. Владимиров приезжают в Париж» (Жизнь Искусства. 1923. № 24 (899), 19 июня. С. 23). См. отклик на ее берлинские гастроли: Л. Л. Выступление Карсавиной // Руль. 1923. № 761, 3 июня. С. 6.

в январе 1920 г. в Петрограде⁴⁹. Одна из фотографий Оцупа подписана «мастеру-Добужинскому»⁵⁰, к другой он сочинил экспромт:

Не глядите на меня,
Я вам, девки, не ровня:
Моего лица овал
Добужинский рисовал.
Н. О.
7/VII 23 г.⁵¹



Мстислав Добужинский. Рисунок в записной книжке
(LNB. F. 30. Apr. 1. Nr. 2225. L. 8). Публикуется впервые

Mstislav Dobuzhinskii. Drawing. LNB

⁴⁹ См. дневниковую запись Корнея Чуковского 19 января 1920 г.: «Вчера утром звонит ко мне Ник. Оцуп: нельзя ли узнать у Горького, расстрелян ли Павел Авдеич (его брат). Я позвонил, подошла Марья Игнатьевна <Будберг>. – Да, да, К. И., он расстрелян» [Чуковский, 1991, с. 139].

⁵⁰ «An gnädigen Herrn Dobujinskij. N. Otsup. Seebad Bansin 7/VII 23» (LNB. Apr. 1. Nr. 3881. L. 12).

⁵¹ Ibid. L. 14o.

М. В. Добужинский

В Берлине находится Добужинский. Хочется напомнить о нем читателю.

Окончив юридический факультет СПб. университета, М. В. Добужинский, занимаясь рисованием, сблизился с кружком «Мир Искусства» – тогда несшим уже определенное течение при посредстве журнала.

Направление в искусстве Добужинского получило потому «миро-искусственный» оттенок. Вначале он ограничивался рисунком с прокладкой акварели, позже вводил гуашь и становится, вообще, красочнее.

Серия «Старая Вильна» <—> первый этап, завоевавший ему имя. «Старый Петербург» и «Новый» – не только хороши, как рисунки, но отличаются другим, не покидающим художника качеством – остроумием. Логическое, умное изображение всего, что видит глаз, само по себе приятно. От него выигрывает даже средний, по живописным качествам, эскиз. И работы Добужинского всегда интересны, полны того, что называется *смысла* затаенного содержания.

Художник *видит* то, что другой не только «простой смертный», но даже художник может пройти, не заметив, недооценив. Сколько интересных «точек» нашел М. В. в районе Фонтанки, Сенной, Измайловского проспекта... И меньше ему удается то, где изображены Дворцы (Мих<айловский> дворец) и др.

Его сфера – курьезные, старенькие дома, ряды, – и потом провинция – Вильна, особенно.

Заборы, дворы, склады дров, посыпанных снегом, калитки, тумбы петербургские, дворы доходных домов, как колодцы, с заштукатуренными печными ходами (брандмауэрами, неправильно называемыми)... жуть города, Петербург Достоевского, и даже стремление к городу – нагромождение машин, мостов, железных башен... Всё это запечатлено на картинах Добужинского.

Что лучше! Старая Русса – гостиний двор, пожарная каланча, куполок церкви, галок гнезда на дереве – или кирпичная стена слепого фасада, исполосованная штукатурными бороздами?

График-виньетист Добужинский сделал тоже немало прелестного, но это не главная его стихия. Иллюстрации к Ауслендеру («Аполлон», № 1–2) и ряду самостоятельных изданий не лучше его «Старой Вильны».

Наконец, одна область, очень существенная в творчестве Добужинского – театральная декорация. Эти работы его обворожительны и значительны. Загоскинская комедия, поставленная в особняке гр. Шуваловой – незабываемый праздник красок и стиливых курьезностей тридцатых годов. Кто не помнит этих подушек, вышитых розами, ковров русских, печек в готическом стиле, овальных столов, кренделевидных завитков ореховой мебели николаевской эпохи! А диваны! Диваны-софы, козетки, самосоны. Всё это нашло себе отражение в постановке этой. Затем – ряд других декораций – уже в постоянном театре – и имя театрального декоратора Добужинского внесено на страницы истории русской живописи.

Итак, театр, иллюстрация к многочисленным изданиям, многочисленные Cartes postales (Евг. Общ. <т. е. Издания общества св. Евгении. – А. У.>).

Манера, прием, индивидуальная особенность! Мастер – охарактеризован, может быть, линией, нет – штрихом психологически тонким, проникновенным, всегда остроумным.

Прежде всего выработка очень тщательная; любовь к прорисовке каждого кирпичика, стебелька, – каждый предмет – будь то труба дымоходная, сук дерева, водосток, фонарь – изучен мастером и передан верно и тонко. Интересуют Добу-

жинского не только старинный подъезд, вывеска булочника 1850-х годов, но и трамвайный столб и вагон трамвая. И всё, что ему удастся передать, самое, казалось бы, некрасивое, современное – кажущееся навсегда отталкивающим, передано с таким интересом, с такою остротой, что любая вещь приобретает значение и выражение «красивости».

Таков Добужинский, в его манере и сюжете. В этом же духе и его новая серия «Современный Петроград». Полуразрушенный, опустевший, холодный; застряла землечерпалка в Неве, покосился трамвайный столб: налетел броневик на него когда-то. Полуразвалившийся дом, верно, полицейского участка. Лев «Львиного мостика»... и он грустный, похудевший какой-то. Силуэты домов, трубы обнаженные.

На фоне сизого, зимнего неба – четко рисуются все эти постройки, знакомые и строгие.

Костюм султанши – типичный рисунок М. В. Добужинского. Всмотритесь в полу-луния на юбке, стреты, характер чалмы – и вы убедитесь в умении мастера быть интереснейшим рассказчиком.

За последние годы (1916–19) Добужинский без всякой надобности переменял манеру своего рисунка, поддавшись в сторону «штриха» кубического («Италия»). И как не идут ему все эти уголки, скосы, срезы, грани и оттушевички, заимствованные у других! Тем отраднее видеть рисунки Петербурга.

Накануне (Берлин). 1923. № 402. 5 авг. С. 11

Подпись: *Г. Лукомский.*

Список литературы

- Альтман Н.* «Футуризм» и пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1918. № 2, 15 дек. С. 2.
- Бенуа А. Н., Добужинский М. В.* Переписка (1903–1957) / Сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб.: Изд-во «Сад искусств», 2003. 304 с.
- Берлинские изд<ания> классиков // Дни (Берлин). 1923. № 315, 17 нояб. С. 10.
- Воззвание группы русских и немецких деятелей искусства // Голос России (Берлин). 1922. № 985, 9 июня.
- Голлербах Э.* Рисунки М. Добужинского. М.; Пг.: ГИЗ, 1923. 104 с., илл.
- Графика М. В. Добужинского / Текст С. Маковского и Ф. Нотгафта. [Берлин: Петрополис, 1924]. 80 с., илл.
- Динерштейн Е.* К истории отъезда М. Горького из Советской России (М. Горький и «Издательство З. И. Гржебина») // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 377–386.
- Дм.* <Рец. на:> Свинопас. Сказка Андерсена. Рис. М. Добужинского. Изд. З. И. Гржебина. Берлин, 1922 г. // Руль (Берлин). 1922. № 566, 8 окт. С. 11.
- Добужинский М.* Гржебин // Сегодня (Рига). 1929. № 102, 14 апр. С. 4.
- Добужинский М.* Азбука «Мира Искусства» / Автор проекта Г. Н. Рождественский. М.: Изд. журнала «Наше Наследие», 1998. 96 с., илл.
- Добужинский М.* Письма / Изд. подгот. Г. И. Чугунов. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 448 с.
- Инцидент с картинами художника Малявина // Дни (Берлин). 1922, № 24, 26 нояб. С. 7.
- Кудорин Арк.* Услужаящие // Руль (Берлин). 1922. № 597, 14 ноября. С. 2.

- Л. У. О выставке русской живописи (Впечатления простого обывателя) // Накануне (Берлин). 1922. № 191, 21 нояб. С. 5.
- Лапишин В. Первая выставка русского искусства. Берлин. 1922 год: Материалы к истории советско-германских художественных связей // Советское искусствознание '82. М.: Сов. художник, 1983. Вып. 1 (16). С. 327–362.
- Лукомский Г. Заметки художника. Выставки и книги // Накануне (Берлин). 1922а. № 151, 5 окт. С. 6.
- Лукомский Г. Кустодиев и Грабарь. (Выставка на Унтер-ден-Линден) // Накануне (Берлин). 1922б, № 176, 3 нояб. С. 5.
- Л<укомский> Г. Заметки художника. Наши художники // Накануне (Берлин). 1922в, № 178, 5 нояб. С. 7.
- Лукомский Г. Открытое письмо художнику Ф. А. Малявину // Накануне (Берлин). 1922г, № 182, 10 нояб. С. 5.
- Лукомский Г. Искусство в России по информации «Руля» // Накануне (Берлин). 1922д, № 184, 12 нояб. С. 8.
- Мария Федоровна Андреева: Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой / Сост., ст. и коммент. А. П. Григорьевой, С. В. Щириной. М.: Искусство, 1961. 798 с., илл.
- Маркаде Ж.-К. «Русский» или «российский» авангард? // Память как объект и инструмент искусствознания / Сост. Е. А. Бобринская, А. С. Корндорф; Гос. ин-т языкознания. М., 2016. С. 338–344.
- Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Подгот. текста и примеч. В. А. Арутючевой, З. С. Паперного. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 4: Стихотворения 1922 года, поэмы, агитлубки и очерки 1922–1923 годов. 452 с.
- Мстислав Добужинский: Живопись. Графика. Театр / Автор текста и сост. А. П. Гусарова. М.: Изобразительное искусство, 1982. 204 с., илл.
- П<етровская> Н. <Рец.:> Ф. М. Достоевский. Игрок. Его же. Скверный анекдот. Его же. Записки из подполья. Издательство И. П. Ладыжникова. Берлин, 1922 // Накануне (Берлин). 1922. № 196, 28 нояб. С. 5.
- Поплавский Б. Берлинская выставка 1922 года / Публ. Э. Менегальдо; предисл. Э. Менегальдо, Ж.-К. Маркадэ; примеч. Ж.-К. Маркадэ // Диаспора: Новые материалы. VII. СПб.; Париж: Athenaeum – Феникс, 2005. С. 553–570.
- Синезубов Н. О выставке русских художников // Дни (Берлин). 1922. № 1, 29 окт. С. 8.
- Судьба и работа русских писателей, ученых и журналистов за 1918–1922 гг. // Новая Русская Книга (Берлин). 1922. № 6. С. 31–35.
- Толстой А. Торжествующее искусство // Общее Дело – La cause commune (Париж). 1919. № 59, 9 окт. С. 4.
- Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris: YMCA-Press, 1983. 424 с. (Литературное наследие русской эмиграции / Literary Archives of the Russian Emigration. Vol. 1)
- Чугунов Г. М. В. Добужинский: Монография. Л.: Художник РСФСР, 1984. 300 с., илл.
- Чуковский К. Дневник 1901–1929 / Подгот. текста и коммент. Е. Ц. Чуковской. М.: Сов. писатель, 1991. 544 с.
- Яценко А. Русская поэзия за последние три года // Русская Книга (Берлин). 1921. № 3. С. 1–17.
- Erste Russische Kunstausstellung. Berlin 1922. Berlin: Galerie Van Diemen & CO; Gemälde neuer Meister. Unter den Linden 21, 1922. 31 S. + 21 S. Ill.
- Marcadé J.-C. Ksenja Boguslavskaja (Pougny) on the “First Russian Exposition” in Berlin, 1922 // For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky / Ed.

Изобразительное искусство: сюжеты и судьбы

by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1994. P. 184–190. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 33)

N. У художника Малявина // Руль (Берлин). 1922. № 587, 2 нояб. С. 5.

Архивы

Государственный Русский музей (СПб.). Отдел рукописей.

Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (Vilnius). Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30 (Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis). [Литовская национальная библиотека им. Мартина Мажвидаса. Отдел редких книг и рукописей. Ф. 30 (Коллекция Мстислава Добужинского)].

A. B. Ustinov

*«Aquilon» Books & Publishing
San Francisco, USA*

A Portrait of an Artist in Germany: Mstislav Dobuzhinsky and “Russian Berlin” Part One: From Petrograd to Europe

The essay describes in detail the journey of Mstislav and Elizaveta Dobuzhinskys to Europe in 1923, their visit to Lithuania, and their arrival in Germany.

The author reconstructs the circumstances of the Dobuzhinskys' visit from newspaper chronicle, archival materials and letters from the artist to his close friends Alexandre Benoit, Georgy Vereisky, Boris Kustodiev and Fedor Notgaf; but especially, to his sons Rostislav and Vsevolod.

The author describes the context of Dobuzhinsky's initial stay in Germany, including the specifics of the artist's relations within “Russian Berlin.” Unlike the trips of Soviet writers that became familiar by 1923, visits by artists from Soviet Russia remained quite rare. In Dobuzhinsky's case, he was able to come to Germany on a business trip under the auspices of the Narkompros, which, despite his independent position in Petrograd, supplied his trip with an additional facet.

As a result of that perception, Dobuzhinsky fails to fulfill his working plans to establish cooperation with Russian publishers in Germany. The author believes, that a possible explanation for such detachment stems from the tension in the “Russian Berlin” around the issues of fine art, caused by the “First Russian Art Exhibition” (Die erste russische Kunstausstellung) held at the end of 1922.

This first official exhibition, organized by the Soviet government, polarized Russian émigrés' attitude towards contemporary artists, whom the organizers of the exhibition deliberately divided into “revolutionary” or “left” and “traditional” or “right.” For the émigré public, the former represented “Bolshevik” art, while the latter “truly Russian.”

The exhibition also caused another round of public confrontation inside the Russian media, specifically the pro-Soviet newspaper “Nakanune” and the conservative “Rul.” This confrontation culminated in a scandal around Filipp Maliavin's interview, published by the latter shortly after the opening of the “First Russian Art Exhibition.” The “Nakanune” side was represented by its regular art critic Georgy Lukomsky, who used to be associated with the “World of Art” society.

At one time, he became one of the characters in the “ABC of the World of Art,” created by Dobuzhinsky, but, once in Germany, he “changed milestones” and took a pro-Soviet position in relation to the exhibition. After Dobuzhinsky arrived in Berlin, Lukomsky published a generally complementary, but rather chaotic article about him. However, Lukomsky's reputation as a conflicting art critic for the “Nakanune” could have been not good for Dobuzhinsky.

Unfortunately, his cooperation with the Russian publishing houses in Berlin did not work out and his mastery as a graphic artist and illustrator remained during his stay in Germany, with rare exceptions, unclaimed.

Keywords: history of Russian emigration, history of Russian art of the 20th century, Russian Berlin, Russian artists in Germany, Russian book publishers, First Russian Art Exhibition, Mstislav Dobuzhinsky, Alexandre Benoit, Georgy Vereisky, Boris Kustodiev, Fedor Notgaft, Georgy Lukomsky, Zinovy Grzhebin, Natan Altman, Alexey Tolstoy, Vladimir Nabokov, Boris Poplavsky, Filipp Maliavin.

References

- Altman N. "Futurizm" i proletarskoe iskusstvo. *Iskusstvo kommuny [The Art of the Commune]*, 1918, no. 2, December 15, p. 2. (in Russ.)
- Benua A. N., Dobuzhinsky M. V. *Perepiska (1903–1957) [Correspondence (1903–1957)]*. Comp., prep., comment. by I. I. Vydrin. St. Petersburg, Sad iskusstv Publ., 2003, 304 p. (in Russ.)
- Berlinskiye izdaniya klassikov. *Dni [Days]* (Berlin), 1923, no. 315, November 17, p. 10.
- Chugunov G. M. V. Dobuzhinsky [M. V. Dobuzhinsky]. A Monograph. Lenindrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984, 300 p., ill. (in Russ.)
- Chukovsky K. *Dnevnik 1901–1929 [Diary 1901–1929]*. Prep., comment. by E. Ts. Chukovskaya. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1991, 544 p. (in Russ.)
- Dinershtein E. K istorii otjezda M. Gor'kogo iz Sovetskoy Rossii (M. Gor'kij i «Izdatel'stvo Z. I. Grzhebina»). *Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review]*, 1997, no. 26, p. 377–386. (in Russ.)
- Dm. <Rev.> Svinopas. Skazka Andersena. Ris. M. Dobuzhinskogo. Izd. Z. I. Grzhebina. Berlin, 1922 g. *Rul' [The Rudder]* (Berlin), 1922, no. 566, October 8, p. 11. (in Russ.)
- Dobuzhinsky M. *Azbuka "Mira Iskusstva" [ABC of The World of Art]*. Author of project G. N. Rozhdestvensky. Moscow, Publ. of Journal "Nashe Nasledie", 1998, 96 p., ill. (in Russ.)
- Dobuzhinsky M. Grzhebin. *Segodnya [Today]* (Riga), 1929, no. 102, April 14, p. 4. (in Russ.)
- Dobuzhinsky M. Pis'ma [Letters]. Prep. by G. I. Chugunov. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2001, 448 p. (in Russ.)
- Erste Russische Kunstausstellung [First Russian Art Exhibition]. Berlin 1922. Berlin, Galerie Van Diemen & CO, Gemälde neuer Meister, Unter den Linden 21, 1922. 31 S., 21 Ill.
- Fleishman L., Hughes R., Raevskaya-Hughes O. *Russkij Berlin 1921–1923 [Russian Berlin 1921–1923]*. Po materialam arkhiva B. I. Nikolaevskogo v Guverovskom institute (Literaturnoe nasledstvo russkoj emigratsii [Literary Archives of the Russian Emigration]. Vol. 1). Paris, YMCA-Press, 1983, 424 p. (in Russ.)
- Gollerbah E. Risunki M. Dobuzhinskogo [M. Dobuzhinsky's Drawings]. Moscow, Petrograd, GIZ, 1923, 104 p., ill. (in Russ.)
- Grafika M. V. Dobuzhinskogo [M. V. Dobuzhinsky's Graphics]. Text by S. Makovsky and F. Notgaft. Berlin: Petropolis, 1924, 80 p., ill. (in Russ.)
- Insident s kartinami khudozhnika Malyavina. *Dni [Days]* (Berlin), 1922, no. 24, November 26, p. 7. (in Russ.)
- Kudrin Ark. *Usluzhaiushchie. Rul' (Rudder)*, 1922, no. 597, November 14, p. 2. (in Russ.)
- L. U. O vystavke russkoj zhivopisi (Vpechatleniya prostogo obyvatelya). *Nakanune [On the Eve]* (Berlin), 1922, no. 191, November 21, p. 5. (in Russ.)
- Lukomsky G. Zametki khudozhnika. Nashi khudozhniki. *Nakanune [On the Eve]* (Berlin). 1922, no. 178, November 5, p. 7. (in Russ.)
- Lapshin V. Pervaya vystavka russkogo iskusstva. Berlin. 1922 god: Materialy k istorii sovetsko-germanskikh khudozhestvennykh svyazey. In: *Sovetskoe iskusstvoznanie '82 [Soviet Art Studies, 82]*. Moscow, Sovetsky khudozhnik, 1983, iss. 1 (16), p. 327–362. (in Russ.)
- Lukomsky G. Iskusstvo v Rossii po informatsii "Rulya". *Nakanune [On the Eve]* (Berlin). 1922, no. 184, November 12, p. 8. (in Russ.)
- Lukomsky G. Kustodiev i Grabar' (Vystavka na Unter-den-Linden). *Nakanune [On the Eve]* (Berlin). 1922, no. 176, November 3, p. 5. (in Russ.)
- Lukomsky G. Otkrytoe pis'mo khudozhniku F. A. Malyavinu. *Nakanune [On the Eve]* (Berlin), 1922g, no. 182, November 10, p. 5. (in Russ.)
- Lukomsky G. Zametki khudozhnika. Vystavki i knigi. *Nakanune [On the Eve]* (Berlin). 1922, no. 151, October 5, p. 6. (in Russ.)
- Mayakovskiy V. Polnoe sobranie sochinenij [Collected Works]. In v 13 vols. Prep., comment. by V. A. Arutcheva and Z. S. Paperny. Moscow, GIHL Publ., 1957, vol. 4, 452 p. (in Russ.)

Изобразительное искусство: сюжеты и судьбы

Marcadé Jean-Claude. Ksenja Boguslavskaja (Pougny) on the “First Russian Exposition” in Berlin, 1922. In: For SK: In Celebration of the Life and Career of Simon Karlinsky. Ed. by Michael S. Flier and Robert P. Hughes. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 33). Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 1994, p. 184–190.

Marcadé Jean-Claude. “Russkij” ili “rossijskij” avangard? In: Pamyat’ kak objekt i instrument iskusstvoznaniya [Memory as a Subject and an Instrument of the Art Studies]. Comp. by E. A. Bobrinskaya, A. S. Korndorf. Moscow, 2016, p. 338–344. (in Russ.)

Maria Fedorovna Andreeva: Perepiska. Vospominaniya. Stat’i. Dokumenty. Vospominaniya o M. F. Andreevoy [Maria Fedorovna Andreeva: Correspondence. Memoirs. Articles. Documents. Memoirs about M. F. Andreeva]. Comp., comment. by A. P. Grigorieva and S. V. Shchirina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961, 798 p. (in Russ.)

Mstislav Dobuzhinsky: Zhivopis’. Grafika. Teatr [Mstislav Dobuzhinsky: Paintings. Graphics. Theatre]. Author of text and comp. by A. P. Gusarov. Moscow, Izobrazitel’noe iskusstvo Publ., 1982, 204 p., ill. (in Russ.)

N. U khudozhnika Malyavina. *Rul’* [Rudder] (Berlin), 1922, no. 587, November 2, p. 5. (in Russ.)

P<etrovskaya> N. <Rev.> F. M. Dostoevsky. Igrok. Ego zhe. Skvernyj anekdot. Ego zhe. Zapiski iz podpol’ja. Izdatel’stvo I. P. Ladyzhnikova. Berlin, 1922. *Nakanune* [On the Eve] (Berlin), 1922, no. 196, November 28, p. 5. (in Russ.)

Poplavsky B. Berlinskaya vystavka 1922 goda, publ. E. Menegaldo, pred. E. Menegaldo i Zh.-K. Markade, prim. Zh.-K. Markade. In: Diaspora: Novye materialy [Diaspora: New Materials], VII. St. Petersburg, Paris, Athenaeum-Feniks, 2005, p. 553–570. (in Russ.)

Sinezubov N. O vystavke russkikh khudozhnikov. *Dni* [Days] (Berlin), 1922, no. 1, October 29, p. 8. (in Russ.)

Sud’ba i rabota russkikh pisatelej, uchenykh i zhurnalistov za 1918–1922 gg. *Novaya Russkaya Kniga* [New Russian Book] (Berlin), 1922, no. 6, p. 31–35. (in Russ.)

Tolstoy A. Torzhestvuyushchee iskusstvo. *Obshhee Delo – La cause commune* [Communal Cause] (Paris), 1919, no. 59, October 9, p. 4. (in Russ.)

Vozzvanie gruppy russkikh i nemetskikh deyateley iskusstva. *Golos Rossii* [The Voice of Russia] (Berlin), 1922, no. 985, June 9. (in Russ.)

Yashchenko A. Russkaya poeziya za poslednie tri goda. *Russkaya Kniga* [Russian Book] (Berlin), 1921, no. 3, p. 1–17. (in Russ.)

Archives

Gosudarstvennyj Russkij muzej (SPb.). Otdel rukopisej.

Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka (Vilnius). Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30 (Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis). [Litovskaja nacional’naja biblioteka im. Martina Mazhvidasa. Otdel redkih knig i rukopisej. F. 30 (Kollekcija Mstislava Dobuzhinskogo)].

Andrei B. Ustinov – PhD, Dr. Hab.; philologist; Director of the “Aquilon” Books & Publishing (San Francisco, abooks@gmail.com)