

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

На правах рукописи

БЕЛИКОВА Мария Андреевна

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА И ТЕХНИЧЕСКОГО
ПРОГРЕССА В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ НОВОЙ
ВЕЩЕСТВЕННОСТИ (ГЕРМАНИЯ, 1920 – 1930-е годы)**

специальность 5.10.3 –

Виды искусства. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и
архитектура (искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат культурологии
Дудаков-Кашуро Константин Валерьевич

Москва

2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ: ИСТОКИ, РАЗВИТИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ	4
1.1 Историко-культурный контекст формирования Новой вещественности	17
1.2 Дада в Берлине: между провокацией и традицией.....	23
1.3 История одной выставки и специфика терминологии.....	29
1.4 Проблема стилевой идентификации произведений	36
1.5 Жанровое своеобразие течения	45
1.6 Особенности нового художественного мировоззрения	59
1.7 Новая вещественность при национал-социализме	69
Итоги главы	75
ГЛАВА 2. СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖИЗНИ МЕГАПОЛИСА И ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ	77
2.1 Завоевание улиц: экспрессионизм и дада как искусство мегаполиса	77
2.2 Репрезентация городской среды в раннем творчестве художников (1915 –1920-е годы).....	95
2.3 Итальянская метафизическая живопись и Новая вещественность: стилевые и тематические параллели в начале 1920-х годов.	107
2.4 Отражение социальных противоречий жизни мегаполиса в произведениях 1920 – нач. 1930-х годов.	113
2.5 Образ радио в живописи 1920 – нач. 1930-х годов: между буржуазным досугом и «демократическим предприятием».....	142
Итоги главы	151
ГЛАВА 3. ЭСТЕТИЗАЦИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ТЕХНИКИ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ, ПРИМЫКАЮЩИХ К НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ	154

3.1 Художественное отражение индустриального мира и городской среды в межвоенные годы.....	154
3.2 Карл Гроссберг и американский прецизионизм	163
3.3 «Магический реализм» Франца Радзивилла	186
3.4 Густав Вундервальд – бытописатель промышленных окраин Берлина	205
3.5 Творчество Оскара Нерлингера и мастеров «Кёльнской прогрессивной группы»	216
Итоги главы	235
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	238
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ	244
ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЛЛЮСТРАЦИИ	2589

ВВЕДЕНИЕ

За значительным числом живописных и графических произведений эпохи Веймарской Республики (1919–1933) в немецком искусствознании закрепился термин «*Neue Sachlichkeit*»¹. В отечественной искусствоведческой традиции устоялся перевод Новая вещественность, который и используется в данной работе, однако, следует отметить, что ни один из возможных переводов не отражает всего диапазона смыслов, содержащихся в оригинале. Несколько расплывчатое наименование «Новая вещественность» призвано объединить во многом разрозненные художественные поиски немецких мастеров в межвоенный период. Ее нельзя отнести ни к одному из существовавших в ту эпоху художественных объединений, поскольку название течения появилось в рамках выставочных проектов второй половины 1920-х годов, организованных немецким искусствоведом Густавом Хартлаубом. Позаимствовав понятие «вещественность» из лексикона архитектурных критиков, он применил его (с уточнением «новая») к произведениям ряда немецких художников, которые, дистанцировавшись от экспрессионизма и других авангардистских течений, стремились возродить мастерство исполнения, отображая факты и предметную среду, не акцентируя при этом индивидуальные переживания.

Если более нейтральный термин «постэкспрессионизм», употребляемый некоторыми исследователями (Роо, Крокетт) в отношении немецкого изобразительного искусства, указывает лишь на временной промежуток существования течения, то термин «Новая вещественность» подразумевает наличие некой оппозиции по отношению к предшествующей эстетической системе координат, заданной экспрессионизмом.

В России последний раз произведения отдельных представителей Новой вещественности в значительном количестве можно было увидеть на ставшей

¹ На русский язык слово «*Sachlichkeit*» переводят как «объективность», «вещественность», «целесообразность», «деловитость», «функциональность», «предметность».

эпохальной выставке «Москва – Берлин» 1996 года, где, однако, работы этих мастеров не были специально отмечены во многом из-за отсутствия в России на тот момент исследовательского интереса к течению. Это обстоятельство можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, в отечественных собраниях художники Новой вещественности представлены в небольшом количестве. Так, несмотря на то, что руководство ГМНЗИ в 1920–1930-е годы активно закупало современное немецкое искусство, в силу финансовых и иных ограничений ему все же до конца не удалось сформировать достойную коллекцию работ немецких авторов². Во-вторых, в советском искусствознании, начиная с середины 1930-х годов, Новая вещественность стала идеологически неприемлемой, в связи с чем объективные исследования даже имеющихся в отечественных собраниях работ не могли быть проведены, не будучи подвергнутыми цензуре.

Актуальность исследования обуславливается недостаточным уровнем изученности наследия представителей Новой вещественности в отечественном искусствознании. В том числе отсутствуют научные труды, посвященные избранной нами проблематике – репрезентации современного города и технического прогресса в работах представителей течения. В зарубежном искусствознании, несмотря на большое количество работ, рассматривающих явление в целом и творчество отдельных его мастеров, нет исследований, где проводился бы комплексный анализ этих ключевых тем немецкого изобразительного искусства 1920–1930-х годов. Между тем, в городской жизни Германии межвоенной эпохи проявились типичные черты технической цивилизации, для которой были характерны урбанизация, интенсивное научно-техническое развитие, рационализация, отчуждение индивида от производимого им труда, преобладание товарно-денежных отношений над личными, что нашло философское осмысление в трудах М. и А. Веберов, Г. Зиммеля, З. Кракауэра, В. Беньямина, Э. Блоха и др. Немецкие

² В настоящее время большинство приобретенных ГМНЗИ живописных и графических произведений находятся в фондах ГМИИ им. А.С. Пушкина и Эрмитажа.

художники, также во многом ставшие исследователями городской жизни, отразили в своих произведениях ее основные противоречия и особенности. Если в творчестве таких мастеров, как Отто Дикс, Георг Гросс, Рудольф Шлихтер, Карл Хуббух, Антон Рэдершайдт, Карл Фёлкер, тема городской жизни занимает одно из ведущих мест, то у Карла Гроссберга, Франца Радзивилла, Густава Вундервальда на первый план выходит тема технического прогресса и индустриального развития. Анализ произведений немецких художников, посвященных ключевым аспектам общественного развития Германии 1920–1930-х годов, позволит выйти на качественно новый уровень понимания искусства и культуры межвоенной эпохи – ключевого периода европейской истории, определившего дальнейшие пути развития всей западной цивилизации.

Степень изученности проблемы. За рубежом феномен Новой вещественности достаточно хорошо изучен: искусствоведы и культурологи очертили пусть и не окончательный, но обширный круг художников, творчество которых стилистически и идейно в той или иной степени соответствует критериям принадлежности к данному течению. Они также подробно изучили социально-культурный контекст, на фоне которого происходило рождение, развитие и угасание Новой вещественности. В целом можно констатировать, что к настоящему моменту ключевые проблемы, связанные с формально-стилевыми и общими идейно-содержательными аспектами течения, решены, что оставляет возможность специалистам разрабатывать уже конкретные и более узкие темы в рамках Новой вещественности.

В советский период отечественные искусствоведы и критики много писали о художниках Новой вещественности, как правило, в связи с выставками 1920-х – начала 1930-х годов, проходившими в СССР в рамках экспонирования «революционного искусства Запада»³. Большинство авторов

³См. подробнее: Беликова М. Новая вещественность: взгляд современников из СССР // Искусствознание. 2018. №4. С. 220–249.

рассматривало произведения с точки зрения их вклада в дело революции, поддержки рабочего движения и разоблачения буржуазного строя. С конца 1930-х годов интерес к современному немецкому искусству в связи с изменяющейся политической обстановкой постепенно угасает. Отдельные художники, как, например, О. Дикс, Г. Гросс, О. Нагель, фигурировали в советских монографиях про художников-антифашистов⁴, а также в исследованиях, посвященных антивоенной немецкой графике⁵. В главной коллективной монографии советского периода, посвященной теории и истории модернизма⁶, Новая вещественность рассматривалась в целом в негативном ключе и воспринимается как подготовительная ступень «к политике гитлеровской рейхскультуркаммер в области изобразительного искусства»⁷.

Уже в позднесоветский и постсоветский период искусствоведы З. Пышновская⁸ и В. Турчин⁹ опубликовали обзорные статьи, где называли основных представителей Новой вещественности и описывали сюжетно-тематическое своеобразие их работ. Некоторые параллели развития немецкого и советского искусства 1920–1930-х годов отмечены в статье Е. Деготь¹⁰, где автор указывает на ряд идейных и стилистических сходств произведений

⁴Искусство, которое не покорилось 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма / Под ред. С.Д. Комарова. М., 1972; Пышновская З.С. Немецкие художники-антифашисты. М., 1976.

⁵ Меркурова И. Г. Антивоенная немецкая графика 20-х – 30-х годов XX века (в творчестве Кэте Кольвиц, Отто Дикса, Георга Гросса): диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.00. М., 1970.

⁶ Модернизм: анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР, 1987. С.125.

⁷ Указ. соч. С. 125.

⁸Пышновская З. «Правое» мюнхенское крыло «Новой вещественности» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 2. С. 113–130.

⁹Турчин В. «Новая вещественность» – искусство потерянного поколения // Советское искусствознание. 1990. № 26. С. 99–150.

¹⁰Деготь Е. Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «новой вещественности» 1920-х годов // «Новая вещественность» Николая Загрекова и русские художники: к 110-летию со дня рождения Н. Загрекова: каталог выставки. СПб., 2007. С. 23–37.

отдельных советских мастеров с работами художников Новой вещественности (прежде всего из лагеря веристов – Гросс, Дикс и др.). В целом в отечественных исследованиях был представлен общий анализ Новой вещественности, при этом такие художники, как К. Хуббукх, Г. Вундервальд, Г. Шольц, К. Фёлкер, К. Гроссберг, Ф. Радзивилл, не упоминались, а ключевые проблемные аспекты рассматривались лишь по касательной.

Куда более тщательно наследие Новой вещественности исследовалось немецкими авторами. Начальные попытки изучения этого явления были предприняты еще современниками – в частности, куратором первой выставки течения Г. Хартлаубом¹¹, искусствоведами Ф. Роо¹², М. Зауэрландом¹³, критиками П. Вестхаймом¹⁴, В. Вестекером¹⁵, П. Шмидтом¹⁶, В. Михелем¹⁷, философом Э. Уитицем¹⁸ и др. Более основательные и подробные труды стали появляться в разделенной Германии с конца 1960-х годов. Среди ученых, внесших существенный вклад в изучение различных аспектов Новой вещественности, можно выделить В. Шмидта¹⁹, Э. Гиллена²⁰, Г. Меткена²¹, О.

¹¹Hartlaub G. Zum Geleit // Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Mannheim, 1925; Hartlaub G. Impressionismus, Expressionismus und neue Sachlichkeit // Kunst und Jugend. 1927. Heft 8. S. 185–190.

¹²Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neusten europäischen Malerei. Leipzig, 1925.

¹³Sauerlandt M. Die Kunst der letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933. Hamburg, 1948.

¹⁴Westheim P. Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts // Das Kunstblatt. 1922. Heft 6. S. 369–414.

¹⁵Westecker W. Die Neue Sachlichkeit: Probleme des Nachexpressionismus // Die Kunst für alle. 1927/28. Heft 42. S. 16–23.

¹⁶Schmidt P. Die deutschen Veristen // Das Kunstblatt. 1924. Heft 12. S. 367–372.

¹⁷Michel W. Neue Sachlichkeit // Deutsche Kunst und Dekoration. 1925. Heft 56. S. 299–302.

¹⁸Utitz E. Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Stuttgart, 1927.

¹⁹Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918–1933. Hannover, 1969.

²⁰Gillen E. Die Sachlichkeit der Revolutionäre // Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin, 1977. S. 205–256; Gillen E. Superman in the Turbine Hall: Designs for a New World and a New Man // Constructing the World: Art and Economy, 1919–1939. Berlin, 2018. Pp. 18–34.

²¹Metken G. Eine demokratische Kunst: Das Porträt der Neuen Sachlichkeit // Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939. München, 1981. S. 106–120.

Петерса²², Х. Бударера²³, Р. Мэрца²⁴, Х. Бергиус²⁵, С. Михальски²⁶, Э. Ротерса²⁷, М. Эберле²⁸, И. Гюссова²⁹, Й. Херманда³⁰, Б. Далбаеву³¹.

Появлявшиеся с 1980-х годов работы таких английских и американских авторов, как Дж. ван Дайк³², М. Макела³³, М. Тартар³⁴, Б. Льюис³⁵, Д. Крокетт³⁶, показали новую междисциплинарную перспективу, благодаря рассмотрению немецкого искусства межвоенного периода под определенными ракурсами (в частности, через призму гендерных исследований) и в тесной связи с историческим контекстом.

²²Peters O. *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931–1947*. Berlin, 1998; Peters O. *Berlin Metropolis. Art, Culture and Politics between the Wars // Berlin Metropolis, 1918–1933*. New York, 2015. Pp. 14–35.

²³Buderer H.– J. (Hrsg.). *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*. München, 1994.

²⁴März R. *Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Leipzig, 1983; März R. *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 bis 1933*. Berlin, 1974. S. 10–27.

²⁵Bergius H. *Berlin: Gezeichnete Metropole vom Liniennetz zur Kontur // German Realist Drawings of The 1920s=Deutsche realistische Zeichnungen der zwanziger Jahre*. Cambridge, MA, 1986. Pp.15–31; Bergius H. *Berlin als Hure Babylon // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh*. München, 1986. S. 102–120.

²⁶Michalski S. *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933*. Cologne, 1994.

²⁷Roters E. *Die Straße // Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 1987. S. 35–58.

²⁸Eberle M. *World War I and Weimar Artists: Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*. New Haven and London, 1985.

²⁹Güssow I. *Malerei der Neuen Sachlichkeit // Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus*. München, 1980. S. 46–73.

³⁰Herman J. *Unity within Diversity? The History of Concept “Neue Sachlichkeit” // Culture and Society in the Weimar Republic*. Manchester, 1977. Pp. 166–173.

³¹Dalbajewa B. (Hrsg.) *Neue Sachlichkeit in Dresden*. Dresden, 2012.

³²Van Dyke J. *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45*. Ann Arbor (Mich.), 2010; Van Dyke J. *The Politics of New Objectivity: a Specific History // New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Los Angeles, 2015. Pp. 65–77.

³³Makela M. “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivity // *Art Institute of Chicago Museum Studies*. 2002. Vol. 28, No. 1. Pp. 38–51; Makela M. *New Men, New Women, New Objectivity // New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Los Angeles, 2015. Pp. 51–65.

³⁴Tatar M. *Fighting for Life: Figurations of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix // German Politics & Society*. 1994. No. 32. Pp. 28–57.

³⁵Lewis B. *Lustmord. Inside the Windows of the Metropolis // Berlin: Culture and Metropolis*. Minneapolis and Oxford, 1991. Pp. 111–141.

³⁶Crockett D. *German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924*. Pennsylvania, 1999.

Что касается исследований, в которых прицельно рассматривалась бы тема города и технического прогресса в творчестве мастеров Новой вещественности, то подобные попытки предпринимались преимущественно в рамках выставочных проектов, осуществлявшихся как в Германии, так и за ее пределами. На концептуальном уровне экспозиции ряда ключевых выставок выстраивались вокруг реалий городской жизни, вплоть до самых ужасающих («Я и город. Человек и мегаполис в немецком искусстве XX века», Национальная галерея, Берлин, 1987; «Завоевание улиц. От Моне до Гросса», Кунстхалле «Ширн», Франкфурт-на-Майне, 2006)³⁷. Другие выставки демонстрировали, как немецкие художники реагировали на идущее полным ходом индустриальное развитие, в редких случаях вдохновляясь миром техники, но чаще испытывая страх перед тотальной механизацией жизни («Искусство и техника в 1920-е годы. Новая вещественность и фигуративный конструктивизм», Ленбаххаус, Мюнхен, 1980; «Новая вещественность: современное искусство Веймарской Германии, 1919–1933», Музей искусств округа Лос-Анджелес, 2015; «Конструируя мир: искусство и экономика, 1919–1939», Кунстхалле Мангейм, 2018)³⁸. В этой связи важным подспорьем для исследования послужили статьи из каталогов указанных выставок.

Объектом исследования выступают живопись и графика художников течения Новая вещественность.

Предметом исследования является проблема художественного осмысления современного города и технического прогресса представителями течения Новая вещественность в 1920–1930-е годы.

Цель исследования – определить характерные особенности репрезентации современного города и технического прогресса в

³⁷ Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1987; Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. München, 2006.

³⁸ Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus. München, 1980; New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles, 2015; Constructing the World: Art and Economy, 1919–1939. Berlin, 2018.

произведениях мастеров Новой вещественности в социокультурном и интеллектуальном контексте эпохи.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- Охарактеризовать социокультурный и интеллектуальный контекст межвоенной эпохи, в которой происходило формирование Новой вещественности;
- изучить стилистические, жанровые особенности течения, а также сюжетно-тематическое своеобразие произведений его представителей;
- проанализировать работы мастеров Новой вещественности, посвященные темам города и технического прогресса, определить их характерные особенности и выявить отличия от работ предшественников;
- выявить специфику подхода немецких авторов к репрезентации исследуемых тем и систематизировать художников по группам;
- рассмотреть стилистические и тематические параллели между произведениями художников Новой вещественности и работами европейских и американских мастеров 1920–1930-х годов.

Источники исследования:

1. Визуальные источники: живопись и графика немецких художников, находящиеся в экспозициях многочисленных музеев Германии (Берлинская национальная галерея, Кунстхалле Мангейма, Кунстхалле Гамбурга, Государственные художественные собрания Дрездена, Музей Людвига в Кёльне, Штутгартская галерея, Музей Хейдта в Вуппертале, Художественный музей Дюссельдорфа, Штеделевская художественная галерея во Франкфурте и др.). В ходе проведения диссертационного исследования были посещены экспозиции вышеуказанных немецких музеев, а также временные выставки,

посвященные искусству Веймарской республики, проходившие как в Германии, так и за ее пределами.

2. Письменные источники: опубликованные статьи и письма художников (Г. Гросса, О. Дикса, Р. Шлихтера, Г. Вундервальда, Г. Шольца, К. Гроссберга, Ф. Радзивилла и других), а также критические статьи и книги современников об их творчестве (Г. Хартлауба, Ф. Роо, Э. Уйтица, К. Шеффлера, В. Вестекера, М. Зауэрландта, П. Вестхайма, Р. фон Делиуса, П. Шмидта, К. Эйнштейна и других).

Методология исследования обусловлена его междисциплинарным характером и подразумевает, помимо основного искусствоведческого анализа, обращение к смежным наукам (культурология, социология, социальная философия, урбанистика). В работе был использован историко-культурный метод, позволивший рассматривать произведения в тесной связи с историческим контекстом. С помощью формально-стилистического анализа, иконографического и компаративистского методов были рассмотрены и уточнены индивидуальные художественные особенности произведений, а также осуществлена классификация авторов, обращавшихся в своем творчестве к темам городской жизни и индустриального развития. Системный подход лег в основу изучения источников, фактов биографий, а также теоретических установок представителей Новой вещественности.

Научная новизна работы состоит в том, что все предыдущие исследования в отечественной науке ограничивались лишь сравнительно кратким обзорным описанием течения, упоминанием наиболее известных его представителей (Г. Гросса, О. Дикса, Г. Шримпфа, А. Канольдта, Р. Шлихтера, К. Шада), в то время как в данной работе впервые осуществляется анализ творчества К. Гроссберга, Ф. Радзивилла, Г. Вундервальда, К. Хуббуха, К. Фёлькера, а также ряда немецких мастеров, разделявших многие идеи и художественные принципы, характерные для мастеров Новой вещественности (О. Нерлингера, Г. Арнцта, Х. Хёрле, Ф. Зайверта).

Настоящее исследование предлагает подробный анализ ключевых тем, получивших широкое распространение в немецком изобразительном искусстве межвоенного периода. В работе дается развернутая характеристика эпохи, анализируется влияние урбанизации и научно-технического прогресса на творческие поиски немецких художников и зарождение новых эстетических принципов. В исследовании также приводится сравнительный анализ работ мастеров Новой вещественности и произведений представителей итальянского футуризма, метафизической школы живописи, американского прецизионизма, а также ряда европейских и советских авторов. Таким образом, в исследовании при помощи междисциплинарного подхода предлагается и обосновывается расширенное понимание феномена Новой вещественности, которая во многом созвучна многим направлениям мирового изобразительного искусства 1920–1930-х годов.

Теоретическая и практическая значимость. В работе выявлены и систематизированы основные подходы представителей Новой вещественности к репрезентации современного города и технического прогресса. Самое течение в диссертации рассматривается не как изолированное и специфическое явление Веймарской Германии, но как органичная часть мирового изобразительного искусства межвоенной эпохи. Материал и основные выводы работы могут служить источником для дальнейших исследований немецкого искусства 1920–1930-х годов, использоваться специалистами не только в области искусствознания, но и сравнительно-исторической культурологии, современной зарубежной истории и других дисциплин при подготовке общих лекционных курсов и специальных тематических семинаров по немецкому искусству межвоенной эпохи. Исследование также может служить научным подспорьем для музейных работников при организации выставочных проектов, посвященных немецкому искусству исследуемого периода.

Степень достоверности результатов диссертации обусловлена привлечением значительного объема изобразительного материала, связанного

с творчеством мастеров Новой вещественности, а также ряда европейских и американских авторов, работавших в межвоенную эпоху. В работе также был использован широкий корпус опубликованных источников и исследовательской литературы, посвященной изобразительному искусству и культуре Веймарской Республики.

Положения, выносимые на защиту:

- В произведениях художников Новой вещественности нашли выражение ключевые проблемы общественного развития 1920–30-х гг. (урбанизация, индустриализация, технический прогресс), что во многом обусловило жанровые особенности течения: широкое распространение получили индустриальный и городской пейзаж, жанровые городские сцены, натюрморты и портреты с предметами индустриальной культуры;
- многих представителей Новой вещественности можно считать своеобразными исследователями городской жизни, стремившимися «запротоколировать» реальность и отразить в своих работах основные социальные типажи, что было созвучно научным изысканиям современных им философов (Г. Зиммель, З. Кракауэр, Э. Блох и др.), стоявших у истоков зарождения науки об обществе;
- в межвоенный период в наследии представителей Новой вещественности можно выделить два основных подхода к репрезентации исследуемых тем: первый характеризуется социально-политическим акцентом, тогда как второй связан с абстрагированием от общественных процессов и чисто эстетической репрезентацией урбанистической среды и атрибутов мира техники;
- мастера Новой вещественности вслед за экспрессионистами продолжили изучение различных аспектов существования в мегаполисе, однако, они стремились отразить не субъективное переживание

горожанина, а запечатлеть конкретные реалии городской жизни вплоть до самых отталкивающих;

- произведения наиболее известных мастеров течения (Г. Гросс, О. Дикс, Р. Шлихтер, К. Хуббукх, Г. Даврингхаузен, Г. Шольц, К. Фёлькер, А. Рэдершайдт) демонстрируют устойчивый интерес к сюжетам, связанным с социальными проблемами современного мегаполиса, в то время как материальные атрибуты городской среды (жилые здания, заводы, фабрики, железные дороги и т.д.) служили фоном в их работах и носили второстепенный характер;
- в работах, посвященных жизни мегаполиса, обнаруживается как стилистическое, так и содержательное развитие. В частности, если произведения на этапе становления Новой вещественности несут следы влияния экспрессионизма, футуризма, дадаизма и изображают хаотичные столкновения масс на городских улицах, то более поздние работы периода стабилизации базируются уже в большей степени на реалистической традиции и воспроизводят статичные «кадры» рутинной жизни города;
- иной подход наиболее ярко проявился в творчестве трех немецких художников – Г. Вундервальда, К. Гроссберга, Ф. Радзивилла. Несмотря на различия в творческой манере и в стилистических особенностях их произведений, все три автора проявляли в первую очередь интерес к материальной составляющей городского пространства, а также элементам мира техники;
- несмотря на то, что технический прогресс и индустриальное развитие обусловили творчество целого ряда художников Новой вещественности, их работы лишены идеализированного изображения технической цивилизации, часто встречающегося в мировом изобразительном искусстве межвоенной эпохи.

Апробация результатов работы. Диссертация и статьи по избранной теме обсуждались на заседаниях сектора Современного искусства Запада Государственного института искусствознания. Некоторые положения диссертации были изложены в докладах на международных научных конференциях: Международной научной конференции «Куклы, автоматы, роботы: искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре», ИМЛИ РАН (3–5 декабря 2018), Международном Форуме молодых исследователей искусства «Научная весна», ГИИ (9–18 апреля 2018; 16–19 апреля 2019), Международной научной конференции «Город в художественной культуре», НИИ РАХ (17–19 апреля 2019), Международной конференции аспирантов «Taking and Denying: Challenging Canons in Arts and Philosophy», Ca'Foscari, University of Venice (23–24 сентября 2020), Международной научной конференции «Искусство и машинная цивилизация», ГИИ (30 марта–2 апреля 2021) и ряде других. Основные положения работы изложены в статьях, опубликованных в научных журналах, в том числе включенных в Перечень рецензируемых научных изданий Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки РФ.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями. В конце каждой главы подводятся промежуточные итоги исследования.

ГЛАВА 1. НОВАЯ ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ: ИСТОКИ, РАЗВИТИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

1.1 Историко-культурный контекст формирования Новой вещественности

Новая вещественность уже многие десятилетия вызывает интерес у исследователей из разных стран как полное парадоксов и противоречий художественное явление, тесно связанное с историческим контекстом Веймарской Германии. Едва ли найдется хоть одно авторитетное исследование, где был бы опущен анализ историко-культурного контекста, в котором протекало рождение и угасание Новой вещественности. Поскольку в центре настоящего исследования находится тема города и технического прогресса, которая неразрывно связана с общественным развитием Германии в межвоенный период, важным представляется выявление социальных, культурных и политических реалий рассматриваемой эпохи.

Существование Веймарской республики отмечалось крайней парадоксальностью: жесткий экономический кризис и инфляция, рост уровня безработицы, криминализация общества, жестокое подавление народных восстаний и массовые политические убийства шли бок о бок с бурным развитием массовой культуры – появлением различного рода кабаре, джаз-клубов, ревю, концертных гастролей зарубежных звезд, собиравших многотысячные толпы. В этот же период были созданы и образцовые произведения искусства высокой культуры – в кинематографе, изобразительном искусстве, литературе, театре, музыке. В сложностях изучения рассматриваемого периода немецкой истории и парадоксах Веймарской республики честно признавался выдающийся философ и культуролог П. Слотердаjk: «Чем больше я читал, тем больше сомневался в

том, способны ли мы вообще сказать что-то осмысленное о культуре и сознании тех лет – с 1918 по 1933 год»³⁹.

В качестве рубежного события принято выделять Первую мировую войну, которая разделила европейскую историю на до и после. Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» так описывает ощущения многих молодых людей, бодро отправлявшихся добровольцами на фронт: «...война была воспринята прежде всего как подъем, как великий исторический акт, как радостное начало похода, отказ от обыденности, освобождение от мирового застоя, сделавшегося уже невыносимым, как призыв к чувству долга и мужеству, – словом, как некое героическое празднество»⁴⁰. Как справедливо отмечает американский историк И. Дик, в первой трети XX века в Германии было три печально известных массовых шествия⁴¹: первый раз, в августе 1914 года, когда сотни тысяч людей воодушевленно приветствовали начало войны в надежде на позитивные перемены в их стране; второй раз в ноябре 1918 года, когда уже гораздо в менее массовом порядке люди шли с тяжелым сердцем на марш в честь окончания затяжных военных событий и, наконец, в третий раз в конце января 1933 года, когда граждане вновь с энтузиазмом праздновали конец Веймарской республики, руководство которой не оправдало их ожиданий, и победу национал-социалистов, обещавших легковерным массам светлое будущее.

Национально-патриотический подъем, охвативший немецкую нацию накануне начала войны, сменился пессимизмом и фрустрацией. Итоги Первой мировой войны были для Германии плачевными: свыше 2 миллионов человек погибших, более 4 миллионов раненых (1,5 миллиона из них были официально признаны государством инвалидами войны)⁴². Территориальные потери,

³⁹ Слотердаик П. Критика цинического разума. Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ, 2009. С.580.

⁴⁰ Манн Т. Доктор Фаустус. М.: АСТ: Астрель, 2012. С. 335.

⁴¹ Germany in the Twenties. The Artist as Social Critic. A Collection of Essays. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980. P. 3.

⁴² Heynen R. Degeneration and Revolution. Radical Cultural Politics and the Body in Weimar Germany. Leiden: Brill, 2015. P. 294.

обременительные условия Версальского мира, добивавшие и без того угнетенную войной экономику страны, ограничение численности армии, – таковы были последствия для Германии, большая часть населения которой свято верила в ее непобедимость и мощь и крайне болезненно относилось к военным поражениям и неудачам. Освальд Шпенглер выразил чувство подавленности, охватившее массы, следующими словами: «Мы воевали и претерпевали лишения четыре года так, как, вероятно, ни один народ доньше, но поражение вдруг раскрыло такое убожество, какому не найдется подобия во всемирной истории. Мы сгорали от стыда, глядя в глаза иностранцам, при мысли о том, кем мы были когда-то и кем стали теперь»⁴³.

Практически все немецкие художники, которых исследователи причисляют к Новой вещественности (Георг Гросс, Отто Дикс, Рудольф Шлихтер, Карл Хуббук, Александр Канольдт, Вильгельм Лахнит, Георг Шольц, Кристиан Шад, Франц Ленк, Антон Рэдершайдт, Франц Радзивилл, Карл Гроссберг, Бартель Гиллес и др.), принимали участие в военных событиях и были свидетелями всех ужасов затяжной позиционной войны с массированным применением новейших средств вооружения. Большинство рассматриваемых авторов родилось в 1890-е годы и ушло на фронт добровольцами в молодом возрасте на волне патриотического подъема, однако отрезвляющий военный опыт довольно быстро погасил их юношеский пыл. Многие из них провели последние годы войны в реабилитационных центрах и были демобилизованы по состоянию здоровья. Травмирующие психику события военных лет навсегда определили негативное отношение художников к войне и ее адептам, а также наложили отпечаток на их последующее творчество.

Впоследствии уже после окончания войны Отто Дикс, осмысляя свой военный опыт, создал знаменитую серию офортов «Война», которая производит сильнейшее эмоциональное впечатление на зрителя – на

⁴³ Шпенглер О. Воссоздание Германского рейха. СПб.: Владимир Даль, 2015. С. 5.

графических листах запечатлены солдаты в противогазах во время газовых атак, трупы людей и животных, человеческие черепки. В этом же духе была создана и живописная работа начала 1920-х годов «Траншея» (Илл. 1, утеряна в 1930-е гг.) – где в предельно натуралистической манере показаны последствия полуночной артиллерийской атаки. Картина Дикса производила такое сильное и шокирующее впечатление на зрителей, что была занавешена гардиной в одном из залов кельнского музея Вальрафа-Рихарца, который ее приобрел⁴⁴ (посетители сами по желанию могли приподнять занавес и увидеть ее). Дикс сам называл себя в интервью «анти-Антоном фон Вернером»⁴⁵, – то есть полной противоположностью именитого живописца второй половины XIX – начала XX века, писавшего на заказ торжественные исторические полотна, возвеличивающие германскую историю (к примеру «Провозглашение Германской империи 18 января 1871 года» (1877 г.)). Работа Дикса так явственно показывала все ужасы военных действий, была наполнена антимилитаристским пафосом и в то же время слишком явно указывала на национальное поражение и унижение Германии, что вызвала бурный шквал критики в свой адрес. Особенно негодовал наиболее известный и влиятельный немецкий критик Юлиус Мейер-Грефе, который требовал изъятия картины из экспозиции музея, поскольку она позорила немецкую нацию, демонстрируя зрителю лишь «мозги, кровь и кишки»⁴⁶, лишняя раз напоминая о том, через какие унижения пришлось пройти всей стране. Между тем, подобные ужасающие сцены кровавых боев не были прихотью художника, желавшего получить скандальную известность: в межвоенный период в Веймарской республике с каждым годом росло число сторонников реваншизма, и Дикс,

⁴⁴Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 95.

⁴⁵Цит. по: Чечот И. От Бекмана до Брекера: статьи и фрагменты. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. С. 420.

⁴⁶Crockett D. The Most Famous Painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair // Art Journal. 1992. Vol. 51, No. 1. P. 76.

будучи свидетелем происходящего кругом абсурда, не мог отреагировать иначе, как еще раз напомнив своим согражданам неприглядную правду войны.

В истории Веймарской Германии принято выделять три основных периода. Первый охватывает послевоенные годы вплоть до 1923 года, когда инфляция в стране достигла максимально высокой отметки. Это время отличается наибольшей хаотичностью – народные восстания и путчи, их жестокие подавления, политические убийства, тяжелый экономический кризис, высокий уровень безработицы. Революция 1917 года в России, а также Ноябрьская революция 1918 года в Германии дала повод левым группировкам надеяться на скорую социалистическую революцию. В декабре 1918 года левые художники (среди них были и будущие представители Новой вещественности, например, Г. Гросс, О. Дикс, Г. Шримпф, Ф. Радзивилл, Г. Даврингхаузен) образовали в Берлине «Ноябрьскую группу». Согласно манифесту, участники были обязаны посвятить «все свои знания и умения классовой борьбе»⁴⁷. В указанный период создается много произведений на злобу дня, особенно это касается творчества художников, проживавших в указанный период в столице – Гросс, Дикс, Хуббук, Шлихтер, Шольц и др.

За следующим временным промежутком с 1924 по 1929 год закрепилось названия «периода стабилизации», в рамках которого руководством страны был взят курс на постепенное экономическое восстановление, ставшее возможным благодаря открывшимся широким кредитным возможностям из США в рамках плана Дауэса. Именно этот период в большей степени запомнился как «ревушие двадцатые», когда относительная экономическая стабильность и повышение доходов населения дали возможность массовому зрителю посещать кинотеатры, ночные клубы, кафе, кабаре, ревю, концерты. Иными словами, в это время произошло невероятное расширение возможностей проведения досуга, а сам Берлин превратился в одну из мировых культурных столиц. «Американизация», характерная для данного

⁴⁷ Цит. по: Im Zeichen neuer Sachlichkeit. Die Künste in Dresden 1920 bis 1933 // Dresdner Hefte. 2012. Heft 109. S. 10.

периода, проявилась не только в экономической сфере за счет внедрения принципов научного менеджмента и рационализации производства (тейлоризм и фордизм), но и в культурной среде через популяризацию вестернов, чарльстона, джаза, бокса, и т.д. В этот же период наблюдается снижение накала политических страстей в произведениях берлинских художников – Гросс, к примеру, уходит больше в жанровую и бытовую сатиру, пишет много портретов. Немалую роль здесь сыграло разочарование от его поездки в СССР в 1922 году⁴⁸, после которой он дистанцировался от КПГ. Отметим эту тенденцию с сожалением и советские критики, следившие за творчеством Гросса, графика которого неоднократно фигурировала на выставках в Москве и других городах как часть «революционного искусства Запада» в середине 1920-х – начале 1930-х годов. В частности, директор ГМНЗИ Борис Терновец писал о том, что картины Гросса покупают теперь те самые капиталисты, которых он прежде разоблачал и высмеивал в своём творчестве. Терновец также отметил, что Гросс стал модным, популярным мастером, выставляющемся теперь в лучших галереях Берлина, что сказывается на его искусстве, в котором «утрачивается пафос ненависти»⁴⁹. К. Хуббук также отходит от политической сатиры и переключается на изображение мира повседневных вещей, создает множество натюрмортов. Одновременно многие художники (Дикс, Гросс, Шольц, Шлихтер, Даврингхаузен, Радзивилл, Хайзе, Ленк и др.) начинают увлекаться искусством Северного Возрождения и оттачивать свое мастерство в многочисленных натуральных штудиях.

Заключительный этап Веймарской Германии пришелся на 1930 – 1933 годы – очень короткий, но крайне насыщенный событиями временной промежуток, который завершился упразднением республики. Он характеризуется новым витком радикализации общественных настроений, политического экстремизма и обострением борьбы партий за власть. Немаловажную роль

⁴⁸ Grosz G. Ein kleines Ja und ein großes Nein. Hamburg: Rowohlt, 1955. S. 153–177.

⁴⁹ ОР ГМИИ. Фонд Бориса Терновца. Жорж Гросс, фонд 55, оп 2, ед.хр. 45. С. 29.

здесь сыграла и начавшаяся Великая депрессия в США 1929 года, которая спровоцировала массовый отток краткосрочных займов, выданных американскими банками немецким предприятиям⁵⁰. Начавшаяся в очередной раз экономическая стагнация и падение доходов населения стали триггером новой волны недовольства граждан своим нынешним правительством. Умелые расчеты Гитлера, сделавшего ставку на манипуляцию массами, красноречивые обещания его партии решить все насущные проблемы и возродить величие и мощь «старой доброй Германии» привели его к власти в 1933 году, ознаменовав начало новой главы в немецкой истории. Хрупкий квазидемократический режим Веймарской республики был уничтожен окончательно.

После прихода к власти нацистов определенные группы населения, не принимавшие подобного развития событий в политической жизни Германии, уехали из страны. Среди покинувших родину были и представители Новой вещественности (Гросс, Даврингхаузен, Рэдершайдт). Многие оставшиеся в стране художники ушли во «внутреннюю эмиграцию», покинув все занимаемые ими посты в академиях и художественных школах под давлением политических обстоятельств. Значительная часть их произведений была заклеена, демонстрировалась на выставках дегенеративного и культурбольшевистского искусства, а то и вовсе уничтожалась.

1.2 Дада в Берлине: между провокацией и традицией

Говоря об истоках возникновения Новой вещественности, необходимо рассмотреть предшествующее ей течение, которое косвенным образом повлияло на формирование нового художественного мировоззрения, а именно – дадаизм. Представители Новой вещественности позаимствовали отдельные черты из концептуальных установок дадаизма – учитывая, что у ее главных

⁵⁰Constructing the World: Art and Economy, 1919–1939. Berlin: Bielefeld Kerber Art, 2018. P. 22.

представителей Гросса, Шлихтера, Дикса был непосредственный опыт участия в берлинском дада. От дадаизма была взята установка на актуальность и злободневность искусства, а также ориентация на конкретный предмет и вещь, взятые из реального окружающего мира (достаточно привести в пример ассамбляжи дадаистов, сделанные часто из первых попавшихся под руку объектов). Здесь уместно будет вспомнить слова одного из отцов-основателей дадаизма Рихарда Хюльзенбека: «Дада входит в вещи. Экспрессионизм хочет забыться...»⁵¹.

Негативное отношение к экспрессионизму было общей чертой, сближавшей дадаизм и Новую вещественность, несмотря на различия в художественной практике: дадаисты предпочитали коллажи, ассамбляжи, фотомонтажи и графику (в том числе плакатную), а также акции и перформансы, в то время как представители Новой вещественности ограничивались живописью и графикой. «Дадаизм не был лансированным, «сделанным» направлением искусства, а органическим следствием реакции на звавшее в заоблачные выси так называемое святое искусство, сторонники которого размышляли о чистоте кубических форм и готики, пока военачальники живописали кровью»⁵², – писали Гросс и Хартфилд в совместной статье «Искусство в опасности», подчеркивая отрезвляющую роль дада в историческом контексте 1920-х.

Р. Хюльзенбек писал, что экспрессионизм – это «жест усталых людей, желающих выйти прочь из самих себя, чтоб забыть время, войну и страдание». В своей статье «Возврат к предметности в искусстве» Рауль Хаусман называет экспрессионизм «искусством изолгавшейся глупости», «отвратительным затемнением вещей»⁵³. «Экспрессионизм, возникший за рубежом, превратился в Германии согласно старой доброй традиции, в сытую идиллию и ожидание

⁵¹ Хюльзенбек Р. Чего хотел экспрессионизм? // Альманах дада. М.: Гилея, 2000. С. 28.

⁵² Гросс. Мысли и творчество. М.: Прогресс, 1975. С. 41.

⁵³ Хаусман Р. Возврат к предметности в искусстве // Альманах дада. М.: Гилея, 2000. С. 111.

достойной пенсии...»⁵⁴, – говорится в одном из дадаистских манифестов. Более того, совместная статья Джона Хартфилда и Георга Гросса, в которой авторы помимо всего прочего нападают на художника-экспрессиониста Оскара Кокошку, и вовсе вышла в печать под заглавием «Художественное отребье»⁵⁵, прямым текстом сообщая читателям мнение дадаистов об экспрессионизме. Упрекам, обвинениям и злым насмешкам дадаистов в адрес экспрессионизма нет конца, и список подобных цитат может быть при желании продолжен.

Из всего этого явствует одно: поколение, видевшее войну, уже не могло найти адекватных форм художественного выражения, используя стилистику и эстетику экспрессионизма с его интересом к внутренней жизни индивида, экзальтированностью, мистикой и гиперболизированными формами. Если экспрессионисты проявляли интерес к детскому рисунку, искусству душевнобольных, восхищаясь неподдельной искренностью и остротой заложенных в них душевных переживаний, то представители нового поколения художников стали обращаться к наследию Северного Возрождения, переосмысливая натурализм старых мастеров в современных реалиях. Писатель Оскар Мария Граф в своей монографии о Генрихе Даврингхаузене отметил следующее: «С самого начала находясь в оппозиции к распаду формы, выраженному у экспрессионистов, художник стремился к воплощению выразительной предметности»⁵⁶.

В этой связи важно упомянуть, что в исследуемый период у немецких мастеров зарождается неподдельный интерес к итальянскому метафизическому искусству, которое также апеллировало (пусть и завуалированно) к современности и одновременно ностальгировало о прошедших эпохах. Представителей берлинского дада и других немецких

⁵⁴ Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы. М.: Республика, 2002. С. 206.

⁵⁵ Указ. соч. С. 226–235.

⁵⁶ Graf O. Heinrich Maria Davringhausen// Der Cicerone. 1924, № 16. S. 59.

авторов привлекали такие характерные черты творчества Дж. де Кирико и К. Карра, как опора на рисунок, техничность исполнения, комбинирование разного рода вещей и явлений в одном художественном пространстве, давшее им творческий импульс для создания ассамбляжей и коллажей. Обезличенные, лишённые индивидуального начала то ли люди, то ли манекены с картин итальянских художников составляли полную противоположность характерным, подчеркнута индивидуализированным персонажам работ экспрессионистов, что привлекало внимание многих немецких художников 1920-х гг.

Для итальянского и немецкого искусства исследуемого периода общими чертами были опора на рисунок, схожие принципы организации пространства, сдержанная палитра, ирреальная и загадочная атмосфера произведений. И те, и другие проявляли интерес к искусственной, городской среде, которая является главным жизненным пространством для героев картин. В художественных кругах Германии был хорошо известен итальянский журнал «*Valori plastici*», в котором регулярно появлялись репродукции работ итальянских художников, а также их статьи. В свою очередь, дадаисты воспроизводили произведения де Кирико в своем журнале «*Der Dada*»⁵⁷. Немецкий поэт, публицист и критик Карл Эйнштейн иронично заметил в одном из своих обзоров в связи с этим: «Де Кирико, работавший в Париже в 1911 году, приземлился в Берлине в 1920 году»⁵⁸. В 1921 году в Национальной галерее Берлина прошла выставка мастеров круга «*Valori plastici*», закономерно привлекая внимание наиболее радикальных представителей художественных кругов.

Можно проследить и схожесть мировоззренческих установок между итальянскими и немецкими авторами: в своем известном трактате 1918 года «Возвращение к мастерству» Дж. де Кирико, как известно, описывал

⁵⁷Dada № 2, Dezember 1917.

URL: <https://thecharnelhouse.org/2012/08/> (дата обращения 13.02.2021)

⁵⁸Einstein C. Rudolf Schlichter // Das Kunstblatt. 1920, Heft 4. S. 105.

современный художественный процесс с консервативных позиций, сокрушаясь о том, что авангардные течения Европы свели на нет значение рисунка в живописи, а также все традиционные штудии, необходимые в прошлом для создания качественного произведения искусства⁵⁹. Взяв на себя роль главных обидчиков экспрессионизма, берлинские дадаисты первыми в Германии заявили о необходимости возврата к мастерству и традиции в живописи. Так, например, в коллективной статье Г. Гросса, Р. Шлихтера, Р. Хаусмана и Дж. Хартфилда «Законы живописи» 1920-го года (неопубликованной при жизни авторов) говорится следующее: «Материалистическая картина базируется на пластичности и точности, а не на нерешительности субъективных впечатлений или духовных вибрациях»⁶⁰. Под материалистической картиной художники имеют в виду произведение, которое основывается, по сути, на академическом рисунке, выполненном с учетом понимания формы, перспективы, света и тени вкупе с грамотной живописной составляющей – знанием обширной цветовой гаммы. Художники, ссылаясь на самого Леонардо да Винчи, призывают вновь своих коллег по цеху научиться быть внимательными наблюдателями окружающей их действительности, а не уподобляться экспрессионистам, искусство которых, по их мнению, представляет собой «произвол и потерю формы»⁶¹. Учитывая тот факт, что указанный текст был написан спустя всего два года после статьи де Кирико, ее влияние на мировоззрение немецких авторов очевидно.

В массовом сознании за берлинскими дадаистами прочно закрепился образ провокаторов, высмеивающих широкий спектр явлений общественного развития – от обывательского конформизма до политических событий, однако при скрупулезном изучении их теоретического наследия в некоторых своих текстах они предстают с довольно неожиданной стороны как консерваторы.

⁵⁹Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939. Berlin, München: Prestel, 1981. S. 83–84.

⁶⁰ Grosz G., Schlichter R., Heartfield J., Hausmann R. Gesetze der Malerei // Hannah Höch Archive. Berlinische Galerie. 1920.

⁶¹ Ibid.

Их эпатажное поведение, казалось бы, шло вразрез с художественными традициями прошлого, в связи с чем их антимодернистская по духу позиция отличается парадоксальностью.

Можно заключить, что дадаисты подготовили почву для появления нового художественного мировоззрения, тем что подорвали общественное доверие к экспрессионизму. При этом их собственные установки отличались противоречивостью: с одной стороны, они призывали к ревизии истории искусства, смене художественной системы координат, отказу от пиетета к музейным шедеврам, а с другой – фанатично нападая на экспрессионизм, призывали вернуться к традиции и возрождению мастерства.

Однако здесь все же необходимо различать позиции самих художников по отношению к экспрессионизму и объективные характеристики их творчества. Несмотря на явную полемику с экспрессионистами, большинство представителей Новой вещественности на раннем этапе творчества прошло через увлечение экспрессионизмом. В результате эхо экспрессионистского «вчувствования» и драматического накала продолжало звучать даже в более поздних работах художников. Например, уже упоминавшаяся выше картина Дикса «Траншея» (Илл. 1) была написана в реалистической манере, однако натуралистичность изображения искореженных мертвых тел производила на зрителей не меньшее впечатление, чем картины экспрессионистов. Желание вызвать эмоциональную реакцию у зрителя (шок, отвращение, гнев) любыми средствами досталось Новой вещественности в наследство от того самого экспрессионизма, от которого многие из художников потом публично отреклись. Философ Эмиль Уитц в статье «Новый реализм» писал, что в работах Дикса, Гросса, Шольца ощущается «фанатичная ненависть»⁶² которая, по всей видимости, является отголоском экспрессионизма, облеченным в натуралистическую форму.

⁶² Utitz E. Der neue Realismus // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1927, Heft 2. S. 174.

1.3 История одной выставки и специфика терминологии

Начиная с 1920-х годов в стилистике целого ряда немецких авторов, ранее окрашенной экспрессионизмом, происходят изменения: гипертрофированные формы, черная контурная обводка, пастозность, открытые цвета сменяются лаконичными художественными решениями, где превалирует графическое начало и сдержанный колорит. Одновременно меняется и сюжетная составляющая: художники все чаще начинают обращаться к репрезентации образов из окружающего мира, а интерес к духовной жизни, напротив, постепенно угасает. Редактор журнала «Kunstblatt» и критик Пауль Вестхайм, заметив эти изменения, решил провести опрос среди своих коллег и друзей, разослав им анкету, содержащую вопросы, касающиеся вышеуказанных тенденций в немецкой живописи и графике, которые он сам обозначил как «неонатурализм»⁶³. Результаты опроса были опубликованы в 1922 году. Мнения респондентов разделились: кто-то из них не признал существенных изменений в живописном ландшафте (художник Э. Кирхнер), другие согласились с Вестхаймом, но отказали новому искусству в высокой художественной ценности (критик А. Бене, драматург Г. Кайзер), однако большая часть опрошенных все же приветствовала стилистические изменения, называя их необходимым противовесом против застоявшихся художественных штампов (художники Л. Мейднер и Г. Гросс, писатель А. Дёблин, директор музея современного искусства Мангейма Ф. Вихерт и куратор этого же заведения Г. Хартлауб). Особенно значимым представляется ответ Густава Хартлауба, вскоре возглавившего мангеймский музей и в 1925 году организовавшего выставку, объединившую несколько десятков представителей неонатурализма, который он окрестил словосочетанием «Новая

⁶³ Westheim P. Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts // Das Kunstblatt. 1922, Heft 6. S. 369–414.

вещественность». В своей анкете Хартлауб выделил два крыла – правое и левое. Представителям правого крыла, по его мнению, был свойственен эскапизм, аполитичность и тяга к образцам классического искусства, в то время как художники левого крыла были, напротив, политически ангажированы и стремились отразить в своем творчестве актуальные события.

Представленный опрос – важный источник историографии течения, своего рода первая попытка современников осмыслить происходящие изменения в немецком искусстве, которые разные авторы называли по-своему – неонатурализм, постэкспрессионизм, неоклассицизм, веризм. Его ценность для нас объясняется тем, что в нем можно увидеть кристаллизацию первых размышлений Хартлауба относительно изменений в немецкой живописи и графике, побудивших его организовать отдельную выставку произведений молодых художников, чье творчество отличалось от искусства довоенного периода. Начиная с 1923 года, Хартлауб был занят приготовлениями к проведению выставки, концепция которой отражала идеи, высказанные им в опросе для журнала. Он разослал художникам и их дилерам предложение принять участие в выставке или же поспособствовать ее проведению, указав при этом на то, что его интересуют те художники, чей стиль нельзя назвать «ни импрессионистически размытым, ни экспрессивно абстрактным»,⁶⁴ и творчество которых ориентировано на «осязаемую, конкретную реальность»⁶⁵. Открытие выставки постоянно откладывалось ввиду финансовых сложностей, а также из-за временной оккупации Рурской области франко-бельгийскими войсками в 1923 году. Наконец, в июне 1925 года в Кунстхалле Мангейма состоялось открытие выставки «Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма». В выставочном пространстве было представлено более 130 работ 34 художников. Среди наиболее значимых художников, участвовавших в ней следует назвать Макса Бекмана, Отто Дикса, Георга Гросса, Рудольфа Шлихтера, Карла Хуббуха, Генриха

⁶⁴ Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit // The Art Bulletin. 1940. Vol. 22, No. 3. P. 161.

⁶⁵ Ibid. P. 161.

Даврингхаузена, Александра Канольдта, Георга Шримпфа, Карло Мензе, Антона Рэдершайдта, Георга Шольца.

Во вступительной статье каталога Хартлауб уже более развернуто, чем в рассматриваемом выше анкетном опросе для журнала «Kunstblatt», описывает тенденции, наблюдаемые им в немецком искусстве 1920-х гг. Он вновь разделяет представленных на выставке художников на два крыла – правое и левое, или «классицистов» и «веристов». К классицистам он относил прежде всего мюнхенских художников, которые под влиянием современного итальянского искусства и живописи Назарейцев изображали идиллические пейзажи и людей на фоне природы, пребывающих как бы вне времени (Г. Шримпф, А. Канольдт, К. Мензе). Что касается «веристов», то к ним Хартлауб причислил художников, интересовавшихся социально-политической проблематикой и транслировавших в своем творчестве факты окружающей действительности. Объединяющим началом левого и правого крыла Хартлауб считал тщательность и мастерство исполнения, внимательность к деталям, интерес к объективной реальности.

Хартлауб не был, разумеется, первым, кто открыл немецкому зрителю новых молодых художников, – так, например, Дикс, Гросс, Шримпф, Шнарэнбергер, Шольц, Шлихтер с начала 1920-х годов регулярно выставлялись в галерее Ханса Гольца «*Neue Kunst*» в Мюнхене⁶⁶. Более того многие из этих художников сотрудничали с такими известными арт-дилерами 1920-х годов, как Карл Нирендорф и Альберт Флехтхайм. Главная заслуга Хартлауба состоит в том, что он впервые собрал целое поколение молодых художников, творчество которых отличалось от искусства довоенной эпохи тем, что носило предметный характер и было ориентировано на внешний мир.

⁶⁶ Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 145.

Можно заключить, что выставка стала эпохальной⁶⁷, поскольку предложенная кураторская концепция очень точно передавала дух времени, так как подчеркивала сосуществование в немецком изобразительном искусстве (живописи и графике) двух противоречащих друг другу тенденций. С одной стороны, речь шла о стремлении к эскапизму и деполитизации творчества отдельных художников на фоне посттравматического синдрома, вызванного войной (правое крыло). С другой, у целого ряда авторов можно было наблюдать активную, порой даже фанатичную вовлеченность в общественно-политическую жизнь, желание отражать «правду жизни» вплоть до репрезентации табуированных сюжетов (сцен насилия и убийства), вызывавших ожидаемый шок и отвращение у зрителей (левое крыло). Более того, с самого начала данный выставочный проект задумывался организатором как передвижной – и после окончания сроков экспонирования в Мангейме выставка еще год ездила по музеям немецким городам (Дрезден, Хемниц, Эрфурт, Дессау, Галле и Йена).

Важно понимать, что, несмотря на то, что немецкий искусствовед Вильгельм Хаузенштайн (Гаузенштейн) еще в 1920 году в статье «Искусство в данный момент»⁶⁸ объявил о смерти экспрессионизма, в реальности в межвоенный период Новая вещественность стала преобладающим, но далеко не единственным художественным направлением. Некоторые художники (К. Хофер, Э. Нольде, О. Кокошка, М. Пехштейн и другие) продолжили создавать работы, оставаясь в рамках эстетики экспрессионизма. Близко в идейном отношении левому крылу Новой вещественности (но не стилистически) работали представители Кёльнской прогрессивной группы (Г. Херле, Ф. Зайверт, Г. Арнцт), создавая произведения, посвященные тематике пролетарского труда и классового неравенства. Большое развитие в немецком

⁶⁷ В Музее современного искусства Мангейма в настоящее время есть памятный зал, посвященный знаковой выставке Хартлауба.

⁶⁸ Hausenstein W. Die Kunst in diesem Augenblick // Der neue Merkur 3. 1919–1920. S. 119–127.

искусстве исследуемого периода получили также конструктивизм и абстракция (О. Нерлингер, Э. Буххольц, В. Вауер, К. Буххайстер, Ф. Фордемберге-Гильдеварт, В. Дексель и другие). Сам Хартлауб специально отметил, что цель его выставки – не показать весь срез современного искусства Германии (поскольку он намеренно не включил в экспозицию конструктивизм и абстрактное искусство), равно как и не изобрести очередной «–изм». «Мы не хотим привязываться к модным броским терминам. Мы лишь показываем, что искусство все еще здесь и ...что оно живо, несмотря на кажущуюся враждебность окружающей обстановки самой сути искусства...»⁶⁹, – подчеркивал он.

По иронии судьбы мангеймская выставка вопреки воле автора породила именно броское словосочетание, которое активно эксплуатируется в мире искусства и по сей день. О том, что термин Хартлауба мгновенно обрел популярность, свидетельствуют газетные и журнальные статьи того времени. Так, например, писатель Вильгельм Михэль публикует статью в 1925 году (т.е. в год проведения выставки) под заголовком «Новая вещественность»⁷⁰, где пишет о том, что данное направление представляет собой не возврат к живописи до экспрессионизма, а «открытие мира вещей, после кризиса личностного Я»⁷¹. В этом же году художник Фридрих Альтерс-Хестерманн, выступая с публичной лекцией в Гамбурге на тему современного состояния немецкого искусства, высказал мысль том, что термин «Новая вещественность» как нельзя лучше подходит для характеристики текущих живописных тенденций, а также что он напоминает «зарегистрированную торговую марку» для описания тенденций в современном изобразительном искусстве⁷². Сам Хартлауб в последующих статьях не раз и уточнял, что, сообразно его видению, этот термин следует применять лишь к живописным

⁶⁹ The Weimar Republic Source Book. Berkeley: University of California Press, 1994. P. 493.

⁷⁰ Michel W. Neue Sachlichkeit // Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei. 1925, Band 56. S. 299–302.

⁷¹ Ibid. S. 299.

⁷² Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit // The Art Bulletin. 1940. Vol. 22, No. 3. P. 162.

тенденциям, и, уже не имея возможности повлиять на контекст, в котором тот использовался, сетовал на журналистов, злоупотреблявших данным словосочетанием⁷³.

Что касается вопроса истории терминологии, то известно, что понятие «*Sachlichkeit*» использовалось в теории архитектуры еще на рубеже веков. К примеру, его можно найти в обзоре архитектора Ханса Пёльцига 1906 года на Общемецкую выставку прикладного искусства в Дрездене⁷⁴. Архитекторы Герман Мутезиус и Адольф Лоос также использовали данный термин, в частности, при описании функционалистских фасадов, которые они противопоставляли декорированным фасадам югендштиля⁷⁵.

Доподлинно неизвестно, чем именно руководствовался Хартлауб, выбирая название, которое стало впоследствии визитной карточкой искусства Веймарской Германии. Однако можно с уверенностью утверждать, что понятие «*Sachlichkeit*» является одним из ключевых слов исследуемой эпохи, которое звучит рефреном во многих текстах современников Хартлауба, в том числе текстах художников. В частности, Макс Бекман, художник, состоявший в дружественных отношениях с Хартлаубом, в статье того же года под заглавием «Творческое кредо» выражает надежду на то, что его коллегам по цеху удастся наконец избавиться от «ложного, сентиментального и вредоносного мистицизма» и достичь «трансцендентной предметности (*Sachlichkeit*), которая проистекает из глубокой любви к природе и людям...».⁷⁶

Помимо упомянутых примеров, термин «*Sachlichkeit*» многократно использовал в своих трудах критик и искусствовед Адольф Бене, утверждавший, например, в одной из своих статей 1921 года, что «наш мир

⁷³ New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles: LACMA press, 2015. P. 99.

⁷⁴ Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: История одного поколения. М.: Пинакотека, 2011. С. 70.

⁷⁵ Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919–1933. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1974. S. 20.

⁷⁶ The Weimar Republic Source Book. Op. cit. P. 489

функционален (экономен)...Функциональность (экономия) – это то, к чему мы в наибольшей мере предрасположены. Функциональность (экономия) – это реальность».⁷⁷ В оригинале Бене использует все то же многозначное понятие «*Sachlichkeit*», которое может по-разному переводиться на другие языки в зависимости от контекста.

Хартлауб впервые употребил термин «*neue Sachlichkeit*» по отношению к немецкой живописи и графике 1920-х годов, однако подхваченный моментально художественными критиками, он стал использоваться впоследствии, помимо архитектуры и живописи, и в отношении к фотографии,⁷⁸ литературе,⁷⁹ кинематографу,⁸⁰ театру⁸¹ и даже музыке⁸². В культурологических исследованиях можно найти применение термина относительно временного промежутка 1924–1929 гг. – периода стабилизации капитализма и рационализации производства в Германии⁸³.

⁷⁷ Behne A. *Hollandische Baukunst in der Gegenwart // Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. 1921–22. Vol. 6, No. 1/2. S. 4.

⁷⁸ Прежде всего имеется ввиду творчество таких фотографов, как А. Зандер, А. Ренгер-Патч, Л. Мохой-Надь. См.: Keller U., Molderings H., Ranke W. *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Lahn-Giessen: Anabas-Verlag, 1977, S. 67–88.

⁷⁹ Lethen H. *Neue Sachlichkeit, 1924–1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus*. Stuttgart: Metzler, 1970; Дронова О. А. Романы «новой деловитости»: проблематика, жанровый диапазон, поэтика: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.03. Тамбов, 2018. – 435 с.

⁸⁰ В своей книге «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино» З. Кракауэр в главе «Новый реализм» упоминает мангеймскую выставку 1925 года и отмечает в связи с этим, что схожие тенденции наблюдались и в немецком кинематографе периода стабилизации. В русском варианте перевода книги термин перевели как «новая вещьность». См. Кракауэр З. *Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера*. М.: Искусство, 1977.

⁸¹ О Новой вещьности писал, в частности, современник Бертольт Брехт: См. Knopf J. *Brecht Handbuch. Lyrik. Prosa. Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler, 1984. S. 69.

⁸² Oxford Music Online: *Neue Sachlichkeit*

URL: <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.46203?rkey=KPr&result=4> (дата обращения 16.12.2019).

⁸³ Ward J. *Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Несмотря на то, что далеко не всем исследователям понравился термин Хартлауба⁸⁴, начиная с 1970-х годов он стал фигурировать в заглавии абсолютного большинства выставок и исследований, посвященных немецкому искусству 1920-30-х гг. Конкуренцию ему мог составить лишь термин «магический реализм», придуманный фотографом и историком искусства Францем Роо для описания европейского искусства 1920-х годов в своей книге «Постэкспрессионизм: магический реализм: проблемы новой европейской живописи»⁸⁵, опубликованной в 1925 году. В данном труде Роо также отметил стилистические изменения, происходившие в немецкой живописи, и предпринял попытку вписать современное немецкое искусство в общеевропейский контекст эпохи «призыва к порядку». В книге можно найти много примеров, где автор сравнивает работы немецких, французских и итальянских художников, находя много общего у немецкого постэкспрессионизма, французского неоклассицизма и итальянской метафизической школы. Тем не менее, большинство исследователей и организаторов выставок до сих пор отдает предпочтение термину Хартлауба, который, держа руку на пульсе времени, нашел очень точное словосочетание, не просто описывавшее изобразительные тенденции межвоенного периода, но символизировавшее собой дух целой эпохи.

1.4 Проблема стилевой идентификации произведений

Мастера, которых исследователи относят к Новой вещественности, никогда не идентифицировали себя с этим явлением. Если манифест Андре Бретона о сюрреализме нашел поддержку у широкого круга художников, так

⁸⁴Так немецкий искусствовед Фриц Шмаленбах в своей статье 1940 года высказывался против использования данного термина применительно к периоду немецкого искусства после экспрессионизма, называя его бессмысленной, ничего не выражающей пустой оболочкой. См.: Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit // The Art Bulletin. 1940. Vol. 22, No. 3. Pp. 161–165.

⁸⁵Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.

или иначе впоследствии ассоциировавших свое творчество с данным направлением, то статьи Хартлауба такого эффекта не возымели. Немецкие коллеги не почувствовали необходимости создавать объединения и составлять манифесты с декларацией общих художественных принципов, отмеченных Хартлаубом. Таким образом, Новую вещественность нельзя отнести к реально существовавшему объединению, которое бы функционировало вне кураторских проектов Хартлауба и его последователей. В каком-то смысле – это было консервативное течение, являвшееся неким компромиссом между модернистскими экспериментами и традиционными художественными ценностями. Возврат к фигуративности, понятному изобразительному языку, переосмысление натурализма старых мастеров, обращение к лессировочной живописи и доавангардистским этапам создания картины с предварительным рисунком – эти аспекты Новой вещественности имеют прямое отношение к традиции. Что касается модернизма, то его следы проявились в произведениях художников в виде свободной организации живописного пространства и формального построения элементов, выборочного использования теней, монтажного способа композиции, разнообразных экспериментов с ракурсами и так далее. В стилистике мастеров Новой вещественности можно найти черты множества направлений – экспрессионизма, футуризма, метафизической живописи, неоклассицизма. Будучи синтетическим по своей природе, это течение при всех его «антимодернистских» чертах, было, безусловно, модернистским. Определенное влияние на формирование стиля оказала, несомненно, и сама промышленная эпоха межвоенного периода. Несмотря на то, что не всех представителей течения интересовали темы, связанные непосредственно с техническим прогрессом и индустриальным развитием, их линейный стиль, в основе которого лежит, как правило, графическое начало, соответствует тому культу точности и функционализма, который был характерен для искусства и культуры в целом. В частности, Гросс писал, что «функциональность (*Sachlichkeit*) чертежей инженера представляет собой гораздо лучшую модель для подражания, чем бесконтрольная мешанина

каббалы, мистики и экстаза»⁸⁶, намекая в последних нелестных определениях на экспрессионизм. Редактор журнала «*Das Kunstblatt*» Пауль Вестхайм также отмечал, что работы художников течения отличает «техническая точность рисунка, линия которого в своей выверенности в чем-то схожа с современными шарикоподшипниками»⁸⁷.

Очень точно идейно-художественное своеобразие Новой вещественности передал его современник, искусствовед Альфред Ноймаер⁸⁸, писавший, что немецкие мастера совмещают в пространстве работы дальнее и ближнее видение, с одинаковым вниманием передавая детали переднего и заднего плана, игнорируя оптические изменения, которые создает дистанция в отношении цвета и освещенности и нарушая таким образом правило передачи световоздушной среды. В результате запечатленные сцены сбивают зрителя с толку избытком деталей и ставят под сомнение наблюдаемую действительность, внося ощущение ирреальности. Ноймаер писал: «...вера в реальность предметного мира очевидно была подорвана. Возникла парадоксальная ситуация, когда в живописи царит культ вещей, тогда как сама реальность потеряна...»⁸⁹. Таким образом стилистика Новой вещественности находилась в тесной взаимосвязи с мировоззрением межвоенной эпохи и была во многом следствием утраты ощущения стабильной реальности, которая как бы принудительно удерживалась в художественном пространстве. Не случайно литературовед Владимир Вейдле, критически оценивая тенденции в современной живописи в своем известном труде «Умирание искусства» (1936), при беглом анализе Новой вещественности определил ее как «разрезанную на куски действительность»⁹⁰.

⁸⁶ Grosz G. Zu meinen neuen Bildern // *Das Kunstblatt*. 1921, Heft 5. S. 13.

⁸⁷ Westheim P. Die Neue Kunst in Deutschland // *Das Kunstblatt*. 1931, №4. S.108.

⁸⁸ Neumeyer A. Zur Raumpychologie der "Neuen Sachlichkeit" // *Zeitschrift für bildende Kunst*. 1927/1928, S. 66–72.

⁸⁹ Ibid. S. 72

⁹⁰ Вейдле В. Умирание искусства. М.: Респ., 2001. С.53.

Отсутствие организованных художественных групп под эгидой Новой вещественности, разумеется, не означает, что рассматриваемые авторы не были знакомы друг с другом и не состояли в других объединениях. Так, к примеру, Гросс и Шлихтер состояли в приятельских отношениях еще со времен дада и были участниками таких художественно-политических объединений, как «Ноябрьская группа» и «Красная группа», целью создания которых было содействие пролетарской революции в Германии. В «Красную группу» также входили Дикс и Фёлкер. Дикс симпатизировал левым идеям и был близок дадаистскому кружку в Берлине, приняв участие в «Первой международной ярмарке Дада» в 1920 году. Дикс, Гросс, Шлихтер, Шольц регулярно сотрудничали с прокоммунистическими изданиями *«Die Pleite»*, *«Der Gegner»*, *«Der Knüppel»*. Как видно, объединяющим началом в кооперации художников являлось их сочувствие левым идеям и устремлениям по пересмотру миропорядка на справедливых началах.

В Берлине в 1921 году была создана организация пролетарской солидарности Международная рабочая помощь (Межрабпом), в рамках которой функционировало общество «Помощь художников»⁹¹, оказавшая поддержку нуждающимся в Поволжье. Гросс, Дикс, Фёлкер мгновенно откликнулись на предложение выпустить альбом литографий «Голод», средства от продаж которого пошли на оказание гуманитарной помощи голодающим (альбом вышел в 1924 году)⁹². Как видно, часть художников совместно участвовала в общественной жизни, однако потребности создавать непосредственно художественные объединения в этом временном промежутке у них не наблюдалось. Единственным исключением можно считать попытку художников накануне радикальной смены власти в 1933 году (Канольдт, Шримпф, Радзивилл, Ленк и др.) организовать группу «Семь» с целью

⁹¹ Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства (1917-1940). Материалы и документы. М.: Искусство, 1984. С. 44.

⁹² Кухирт У. Октябрьская революция и прогрессивное немецкое искусство // Искусство. 1968, №5. С. 55.

организации совместных выставок⁹³, однако ее деятельность была прервана по политическим причинам.

Необходимо также отличать непосредственный реализм, связанный с революционно-пролетарским искусством (О. Нагель, Б. Кречмар, Х. Балушек, К. Кольвиц, Г. Цилле и др.), от Новой вещественности. Главное отличие здесь состоит в том, что первое направление акцентирует внимание на классовых проблемах, и в данном случае искусство выступает в качестве одного из инструментов политической борьбы на революционном поприще, тогда как второе – фиксирует факты окружающей реальности без призыва к чему-либо. Например, художник Ханс Балушек неоднократно затрагивал в своем творчестве проблему проституции. Однако если Балушек изображает проституток, следуя канонам реалистической традиции, то есть пытается показать «правду жизни» путем репрезентации неприглядных, «низких» сюжетов посредством академического инструментария, то художники Новой вещественности, прибегая к экстремальному натурализму (часто с примесью гротеска), концентрируются на детальной передаче фактуры тел изображаемых персонажей, демонстрируя их физические изъяны в утрированном виде. Видя в проституции моральный упадок общества, они показывают зрителю весь ужас продажной жизни, в которой уродливы как женщины, торгующие своим телом, так и клиенты, пользующиеся их услугами. С другой стороны, ряд графических портфолио художников, в особенности Гросса («Бог с нами», «Лицо правящего класса», «*Ессо Ното*» и др.), разоблачающих классовое неравенство, несправедливость капиталистической системы могут быть с большими оговорками причислены и к пролетарскому искусству⁹⁴.

⁹³ Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich". Berlin: Akademie Verlag, 2009. S. 345.

⁹⁴ Работы Дикса, Гросса, Шлихтера, Даврингаузена и некоторых других авторов неоднократно участвовали на выставках в Советской России в период с 1924 по 1932 гг. Примечательно, что организаторы выставок стремились представить их как органическую часть революционного искусства Запада, в то время как советские критики по большей части отказались признавать «революционный потенциал» увиденных ими работ. См.

Важно понимать, что любые определения Новой вещественности скорее всего будут носить условный характер и требовать оговорок, подобно первому, которое являлось продуктом субъективного взгляда Хартлауба, дополненного со временем рядом уточнений различных исследователей. Так, например, между работами Дикса и Шримпфа – которые представляли различные стороны движения, на первый взгляд, проще найти больше различий, чем объединяющих черт. Сходства обнаруживаются лишь при глубоком погружении в исторический контекст, позволяющий понять мотивацию Хартлауба консолидировать разных художников в одно течение (абстрагирование от экспрессионизма, ориентация на внешний, а не на внутренний мир, стремление к техничности исполнения, опора на живописную традицию). Таким образом, Новая вещественность представляет собой во многом теоретический конструкт, призванный объединить разрозненные художественные поиски немецких художников в межвоенный период.

Еще со времен первой выставки направление носило дезинтегрированный характер, поскольку художники проживали в разных регионах Германии и, как уже было отмечено, не создавали объединений. Исследователями условно принято выделять семь городов Германии, в которых жили и работали представители течения⁹⁵: Берлин (Георг Гросс, Отто Дикс (который жил на самом деле между Берлином, Дюссельдорфом и Дрезденом) Кристиан Шад, Рудольф Шлихтер, Густав Вундервальд), Дрезден (Вильгельм Лахнит, Карл Фёлкер), Карлсруэ (Карл Хуббух, Георг Шольц, Вильгельм Шнарренбергер), Кёльн (Антон Рэдершайдт, Бартель Гиллес), Дюссельдорф (Герт Вольхайм, Адольф Урзацки, Артур Кауфман), Ганновер (Грета Юргенс, Эрнст Томс, Эрих Вегнер, Ханс Мертен), Мюнхен (Георг

подробнее: Беликова М. Новая вещественность: взгляд современников из СССР //Искусствознание. 2018. №4. С. 220–249.

⁹⁵ Michalski S. New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933. Cologne: Taschen. 1994.

Шримпф, Александр Канольдт, Карло Мензе, Вильгельм Хайзе). Однако следует иметь в виду, что многие художники меняли не раз места жительства на протяжении периода с 1919 по 1933 год. Так, например, Отто Дикс, Карл Хуббух, Георг Шольц, Генрих Даврингхаузен и ряд других художников жили в определенный период времени в Берлине, который закономерно стал одним из главных центров Новой вещественности. Творчество отдельных мастеров сложно привязать к какому-либо конкретному городу (Карл Гроссберг, Франц Радзивилл и др.).

Следует отметить, что не существует также и точного числа художников, которых можно причислить к Новой вещественности. На протяжении последующих десятилетий искусствоведы и кураторы, изучавшие искусство Веймарской республики, открывали новых художников, чье творчество соответствовало стилистическим и концептуальным критериям Новой вещественности. Число авторов варьируется от исследования к исследованию, и во многом задача куратора и искусствоведа обосновать, почему тот или иной художник относится ими к данному движению. Так, например, в исследовании 1969 года Виланда Шмида выделяется свыше 100 немецких живописцев, в творчестве которых обнаруживаются черты рассматриваемого направления. Однако «ядро» мастеров, работы которых непременно присутствуют на большинстве выставок и исследованиях, составляет от 20 до 30 человек.

Важно отметить, что спустя почти 100 лет после проведения первой выставки художников Новой вещественности, круг представителей данного направления не только расширился, но и несколько видоизменился. На мангеймской выставке были представлены работы 34 авторов, и не все из них впоследствии закрепили за собой статус представителей Новой вещественности. Так, например, в мангеймской выставке не приняли участие Кристиан Шад, Карл Гроссберг, Франц Радзивилл, Густав Вундервальд, Оскар Нерлингер, Вильгельм Лахнит, Райнольд Нагеле, Карл Фёлкер, Грета Юргенс и некоторые другие. Тем не менее, упомянутые художники регулярно

фигурируют в выставочных каталогах Новой вещественности, начиная с 1970-х годов, и у современных исследователей нет сомнений в том, что творчество авторов вписывается в стилистические и идейные характеристики течения. В то же время имена других немецких мастеров (например, Георг Карс, Вильфрид Отто, Густав Шаффер, Артур Кауфман и др.), включенных Хартлаубом в изначальный список, канули в лету и перестали упоминаться как в каталогах, так и в общих исследованиях, посвященных живописи Веймарской Германии. Таким образом, список представителей Новой вещественности неоднократно подвергался ревизии на протяжении истории: малопримечательные или не ставшие известными художники вычеркивались со временем из изначального списка, в то время как фамилии других мастеров Веймарской Германии, добавлялись исследователями, если они соответствовали в той или иной степени общепринятым критериям Новой вещественности, о которых еще пойдет речь подробно.

Более того, на выставке Хартлауба наблюдался явный количественный перекос в пользу правого крыла – Александр Канольдт, Георг Шримпф и Карло Мензе дали на выставку свыше 10 работ каждый, в то время как остальные 30 участников (за исключением М. Бекмана, приславшего 15 произведений) были представлены в среднем 5 работами (иногда и того меньше). Здесь дали о себе знать личные предпочтения куратора, ценившего творчество мюнхенских художников⁹⁶, а также Макса Бекмана.

Присутствие на выставке работ экспрессиониста Бекмана стало, пожалуй, главным пунктом критики выставки. Хартлауб считал, что творчество Бекмана 1920-х годов претерпело стилистические изменения и стало отличаться от большинства работ других экспрессионистов. Более того, он считал Бекмана одним из самых выдающихся представителей Новой

⁹⁶ Творчество этих художников особенно ценил Хартлауб, в 1933 году он организовал в музее Мангейма с их участием еще одну выставку – «Германская провинция. Созерцательная вещественность». *Das verfeimte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich"*. Berlin: Akademie Verlag, 2009. S. 346.

вещественности, в связи с чем запросил у художника значительное количество произведений для выставки. Пауль Вестхайм в своем обзоре на выставку пришел в недоумение по поводу участия в ней работ Бекмана: «Это все что угодно, но только не Новая вещественность»,⁹⁷ – отметил критик, посвятивший живописцу двумя годами ранее статью с характерным названием «Макс Бекман: истинный экспрессионизм»⁹⁸. Тем не менее, отдельные работы Бекмана можно и сегодня увидеть в некоторых выставочных каталогах как дань памяти Хартлаубу⁹⁹. В целом в истории искусства Бекман остался все же как представитель экспрессионизма.

По сравнению с первой выставкой Хартлауба, когда его четыре любимых автора (Шримпф, Канольдт, Мензе, Бекман) суммарно были представлены 53 работами, а оставшиеся тридцать авторов – всего 71 произведением, в сегодняшней кураторской практике художники Новой вещественности, как правило, представлены более равномерно. В исследованиях последних двадцати лет также стараются отходить от практики деления художников на правое и левое крыло, потому что с добавлением новых членов в список Новой вещественности, дисбаланс еще больше усиливается. Проблема состоит в том, что к правому крылу неоклассицистов Хартлауб относил лишь трех мюнхенских художника (Шримпфа, Канольдта и Мензе), а с появлением новых имен, пополнивших число представителей рассматриваемого направления, количество художников правого крыла, как ни странно, не увеличилось. Таким образом, если придерживаться рамок старой хартлаубовской схемы, то левое крыло (при вычеркивании забытых художников и добавлении новых) будет приблизительно представлено двадцатью художниками, тогда как правое – всего тремя. Более того,

⁹⁷Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 194.

⁹⁸Westheim P. Beckmann: die wahre Expressionismus // Für und Wider: kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Potsdam: Kiepenheuer, 1923. S. 104–105.

⁹⁹ См., например: New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles: LACMA press, 2015.

отличительной особенностью творчества авторов левого крыла, по мнению Хартлауба, были цинизм, пессимизм, с одной стороны, и политическая вовлеченность, с другой. Однако, на его выставке присутствовали работы художников, которые не вписывались в критерии обеих групп (например, картины В. Хайзе, В. Шнарренбергера). Есть такие и среди «новоприбывших» представителей Новой вещественности. К примеру, наследие такого мастера, как Карл Гроссберг (который не принимал участия в мангеймской выставке) сложно однозначно соотнести с оппозициями Хартлауба: эскапизм – политическая ангажированность, цинизм – умиротворенность и т.д. Тем не менее, виртуозная точность его рисунка, одержимость изображением техники (заводских станков, двигателей, складских помещений), а также городских видов дают основание исследователям причислять Гроссберга к представителям Новой вещественности. То же самое можно сказать и о художнике Густаве Вундервальде, который стал бытописателем окраин и промышленных районов Берлина. В его творчестве не наблюдается явной социально-политической составляющей, равно как и стремления вступить в диалог с классическим наследием. Тем не менее, характерная отстраненная позиция художника, который беспристрастно фиксирует увиденное, а также стремление изображать малопривлекательное, периферийное, даже безобразное очень созвучно эстетике Новой вещественности.

В данном исследовании также представляется нецелесообразным деление рассматриваемого художественного течения на два лагеря. В этой связи в работе сформулированы основные стилистические и мировоззренческие черты Новой вещественности, которые будут характерны для большинства упомянутых здесь художников.

1.5 Жанровое своеобразие течения

Как известно, модернистские течения первой трети XX века в значительной степени повлияли на разрушение сложившейся за несколько

предшествующих веков жанровой системы европейской живописи. В Германии, в частности, дадаисты целенаправленно стремились разрушить иерархию жанров, создавая произведения, не поддающиеся однозначной и последовательной типологии. Однако в рамках Новой вещественности жанровая система стала вновь актуальной, хотя и отличной от сложившейся в академизме. К примеру, религиозная или историческая картина, особенно ценящаяся в системе академии, имела наименьшую популярность среди художников, тогда как наибольшее развитие получил портретный жанр, жанровая живопись и графика, натюрморт, пейзаж (в особенности городской и индустриальный), а также особый тип сюжетной-тематической картины, в основе которой лежит перенесенная в станковый формат и подвергшаяся трансформации политическая карикатура.

В творчестве наиболее известных представителей Новой вещественности (О. Дикс, Г. Гросс, К. Шад, Р. Шлихтер, Г. Шольц, В. Шнарэнбергер, А. Рэдершайдт, В. Лахнит, Г. Шримф) можно обнаружить целую галерею автопортретов и образов современников. «Человек вернулся, его возвращение, заметное как в сюжетах, так в техническом мастерстве, было обусловлено идеологией гуманизма, наблюдавшейся повсюду в культуре межвоенного периода»¹⁰⁰, – пишет американский исследователь Д. Фор о возросшем интересе веймарских художников к своим современникам. При этом портреты немецких авторов отличает особая манера репрезентации человеческой личности. В отличие от экспрессионистов представители Новой вещественности не проявляли интерес к эмоциональному состоянию человека, его внутреннему миру и переживаниям, а сосредотачивались по большей части на его внешнем облике. Для них было важно подчеркнуть социальный статус модели, уловить ее характерные внешние проявления, из которых

¹⁰⁰ Fore D. *Realism after Modernism: the Rehumanization of Art and Literature*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012. P. 2.

вырисовывался бы тип целой эпохи¹⁰¹. Такой подход к репрезентации человеческого облика во многом обязан трудам итальянского ученого XIX века Ч. Ломброзо (у которого было много последователей в Германии) по физиогномике – учению, предполагавшему наличие прямой взаимосвязи внешних черт человека с его характером. В этой связи уместно вспомнить амбициозный проект немецкого фотографа Августа Зандера «Люди XX века», который был призван запечатлеть представителей разных социальных слоев и профессий Германии. Зандер, также проявлявший интерес к физиогномике, тщательно отбирал людей сообразно их внешнему виду и, располагая их в соответствующем антураже, добивался того, чтобы зритель сам мог угадать профессию или статус изображаемого на фотографии человека (Илл. 2). Нечто похожее стремились предпринять и художники, которые деликатно уходили от психологической интроспекции, стараясь передать суть портретируемых через их внешние поверхностные черты и признаки. Человек объявлялся в этой системе координат исключительно продуктом среды: его определял статус, профессия, окружающие его вещи, но никак не его внутренний мир. В этой связи портретируемый запечатлевался довольно часто в органичной для него среде – фабрикант у производственного станка (Дикс «Портрет фабриканта Юлиуса Гессе с образцом краски», 1926, илл. 3), проститутка на улице (Шлихтер «Марго», 1924, илл. 4), архитектор на фоне стройки (Шнарренбергер «Портрет архитектора», 1923, илл. 5), журналисты в богемном кафе или рядом с ним (Дикс «Портрет Сильвии фон Гарден», 1926; Шлихтер «Портрет Эгона Эрвина Киша», 1927, илл. 6). Примечательно, что все эти художественные процессы шли одновременно с формированием целой отрасли науки об обществе – социологии. В трудах немецких философов – Г. Зиммеля, В. Беньямина, З. Кракауэра, также рефлексировавших над стремительно усложняющейся организацией социума, была блестяще проанализирована специфика социальных взаимодействий в урбанистической

¹⁰¹ Makela M. "A Clear and Simple Style": Tradition and Typology in New Objectivity // Art Institute of Chicago Museum Studies. 2002. Vol. 28, No. 1. P. 47.

среде, равно как и классифицированы типажи городских обывателей. Общая фрустрация, вызванная как шоком от военных событий, так и нестабильностью политической и экономической сферы, способствовала, по всей видимости, формированию особой мировоззренческой установки, направленной на систематизацию явлений окружающей реальности. Упорядочивание явлений мира, ставшего невероятно сложным, даровало своего рода иллюзию контроля над ним. И в этом смысле можно сказать, что художники, как и социологи, примеряли на себя в полной мере роль исследователей общества. Об этом свидетельствует и тот факт, что многие из этих портретов были созданы не по заказу частных лиц, а для по личной инициативе живописцев, в результате чего в их наследии можно обнаружить целую галерею социальных типов своего времени: финансист, фабрикант, адвокат, «новая женщина», архитектор, режиссер, журналист, сутенер, проститутка, бездомный, инвалид, военная вдова и так далее. Некоторые авторы исследовали один и тот же типаж в целой серии работ. В частности, на полотнах кельнского художника Антона Рэдершайдта 1920-х годов можно встретить изображение молодого человека в черном костюме и шляпе, одиноко пребывающего в пустом городском пространстве («Молодой человек в желтых перчатках», 1921, илл. 7). Этот образ можно считать и саморепрезентацией художника (поскольку в нем можно найти портретное сходство с автором), и одновременно попыткой типологизировать облик молодого денди межвоенного периода. Апогеем социальной типизации в живописи веймарской эпохи можно считать портрет Франца Радзивилла «Один из многих в XX веке» (1927, илл. 8), на котором запечатлен обобщенный образ бюрократа-функционера с характерной гримасой, одетого в невзрачный серый костюм с галстуком. В этом облике можно найти отсылки к фотографиям Зандера, в особенности к его известному портрету начальника производства¹⁰² (Илл. 9.).

¹⁰² Van Dyke J. Franz Radziwill's Vision of Joyful German Work: Painting, Social Identity and Politics in the Weimar Republic // Oxford Art Journal. 2005. Vol. 28, No. 3. P. 312.

В большинстве портретов можно обнаружить общие стилистические и композиционные особенности. Лица портретируемых выглядят сосредоточенными и отстраненными, а сами персонажи изображены в скованных, несколько неестественных позах. Как верно подметила исследователь У. Лоренц, портреты мастеров Новой вещественности в своей безжизненности напоминают больше натюрморты¹⁰³. Взгляд запечатленных моделей крайне редко направлен на зрителя, а чаще отведен в сторону, что подчеркивает их погруженность в себя, желание закрыться от мира и неготовность к эмоциональному контакту со зрителем. Оба плана работы написаны, как правило, без передачи световоздушной среды, локальным цветом с очень вольным распределением теней и порой невероятной детализацией, что вносит в изображение ощущение искусственности, неестественности и подчеркивает разрыв персонажа с его средой. Довольно часто художники обращались к так называемому методу монтажа, позаимствованного из современных медиа – кино и фотографии. К этому композиционному приему прибегали многие художники межвоенной эпохи от советских остовцев до американских магических реалистов. В частности, в работе немецкого мастера Вильгельма Шнарренбергера «Портрет архитектора» (1923, илл. 5), главный герой, одетый в деловой костюм и шляпу и держащий в руке атрибут своей профессии – план здания, изображен крупным планом на фоне идущей полным ходом за его спиной стройки. Сам архитектор отстраненно и задумчиво смотрит вдаль. Несмотря на то, что это так называемый «реалистический» портрет, в нем нет ощущения непосредственного впечатления от природы: во внешнем облике героя очень мало индивидуальных черт, а его образ лишен психологизма и глубины. Архитектор кажется искусственно вписанным в окружающее пространство, показанное с иного ракурса, нежели он сам. Передний и дальний планы «монтируются» по смысловому принципу: внешняя среда портретируемого

¹⁰³ Constructing the World. Op. cit. P. 334.

подчеркивает его социальный статус и род деятельности, однако зритель не получает ощущения живого присутствия человека на месте событий. Здесь мы имеем дело со случаем, когда искусственность живописной реальности не прячется за классическим иллюзионизмом и прямой перспективой, а, напротив, намеренно акцентируется. В результате рассматриваемый портрет концептуально больше схож с изобразительной схемой или фотомонтажом, мимикрирующих под станковую картину.

Другой известный художник и фотограф веймарской эпохи Кристиан Шад, специализировавшийся на портретном жанре, писал людей по большей части по памяти или фотоснимкам, в связи с чем изображения людей на его картинах являются не отражением впечатления от живой природы, а скорее отпечатком, пропущенным через фильтр собственных воспоминаний о модели, или опосредованным уже другим медиумом – фотографией. Портретные образы Шада, в чем-то выхолощенные, «отполированные», отстраненные и не позволяющие к себе приблизиться («Автопортрет с моделью», 1927, илл. 10), всегда узнаваемы среди множества других портретов, созданных в межвоенную эпоху.

Схожий подход к репрезентации человека можно найти и в литературе Веймарской Германии, в частности, литературовед Г. Летен выделил наиболее распространенный типаж, встречающийся в романах исследуемой эпохи, окрестив его «холодной персоной»¹⁰⁴. Подобный герой опирается на рациональную, причинно-следственную картину мира и не склонен делиться душевными переживаниями с другими. Предпочитая играть роль непредвзятого наблюдателя и держаться на расстоянии от своего окружения, он часто ощущает себя лишним и одиноким. Эта мировоззренческая позиция наблюдается и в установке немецких художников подчеркнуть лишь внешние характеристики портретируемых, скрыв от зрителей их психологическое состояние. Причиной этому, несомненно, следует считать травму войны,

¹⁰⁴ Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

вызавшую эмоциональную атрофию, проявившуюся в намеренном отказе индивидов от близких и доверительных отношений. Работы художников буквально изображают человека, который в этих условиях закрывается и заикливается на самом себе, соблюдая выраженную дистанцию по отношению к окружающему миру.

Жанровые сцены в творчестве представителей Новой вещественности наполняются в большинстве своем социально-политическим содержанием, что, в целом, соответствует традиции, так называемого, веризма конца XIX – начала XX века. Речь идет о тенденции в европейском и, в частности, в немецком искусстве репрезентации неприглядных сторон городской жизни, равно как и заострения наиболее болезненных социальных проблем. Немецкие авторы, начавшие работать в русле критического реализма еще в старорежимной Германии и продолжившие свою деятельность в Веймарской республике (К. Кольвиц, Г. Цилле, Х. Балушек), воспринимали город в первую очередь как место обитания «униженных и оскорбленных» и привлекали внимание зрителей к проблемам людей, выброшенных на обочину жизни. Мастера Новой вещественности опирались во многом на эту традицию и продолжили развивать сюжеты, разворачивающиеся главным образом в городском пространстве и связанные зачастую с темой классового неравенства, буржуазного досуга, а также с маргинальными проявлениями жизни в мегаполисе, его криминальной хроникой. При этом в таких сценах художники прибегают к характерному для их творчества гротеску, равно как и к шокирующему натурализму, что отличает эти произведения от предыдущего поколения мастеров. В этих жанровых сценах получила свое яркое развитие тема городской жизни – одна из ведущих у таких ключевых представителей течения, как Дикс, Гросс, Шлихтер и Хуббух. Этот корпус произведений будет подробно рассмотрен и проанализирован во второй главе настоящего исследования.

Пейзажный жанр в рамках Новой вещественности имеет также свою специфику, поскольку как таковых изображений классических природных

видов в 1920–1930-е годы среди ключевых представителей течения можно найти не так много. Вместо этого художники больше сосредоточились на видах города, в результате чего в их произведениях получил осмысление в большей степени урбанистический ландшафт, нежели природный. Здесь важно понимать, что само понятие «природа» стало в особенности размываться после окончания Первой мировой войны, когда под влиянием целого ряда социально-экономических факторов в общественном сознании стало вырабатываться специфическое понимание природы, которое нашло свое отражение и в художественном контексте. Как верно заметила исследователь М. Люк о характере мировоззрения в межвоенную эпоху: «Природа больше не мыслится в отрыве от технологии, а превосходство оригинала подрывается тождественностью, устанавливаемой системой репродуцирования и обмена»¹⁰⁵. Интенсификация индустриально-технического развития и стремительный процесс урбанизации требовали освоения новых пространств, в связи с чем природное начало все дальше и дальше вытеснялось как из среды человеческого существования, так и из художественной сферы. Для примера можно привести картину Георга Шольца с классическим названием «Вид на Грётцинген возле Дурлах» (1925, илл. 11), которая отражает мировоззренческие сдвиги в восприятии мира природы. На первый взгляд, создается впечатление, что перед нами идиллическая панорама с холмами и домиками, освещенными на дальнем плане солнцем. В работе можно провести воображаемую диагональ, которая служит демаркационной линией между старым и новым миром. В правой части изображен извозчик на телеге, запряженной лошадей – вполне привычный образ с полотен с видами из сельской жизни. Эта часть условно олицетворяет нетронутую природу – здесь много зелени – деревьев, кустарников, цветов. В левой части природа максимально культивирована – поля разделены на блоки, а всю холмистую местность занимают дома, хозяйственные и промышленные строения, трубы

¹⁰⁵ New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles: LACMA press, 2015. P. 236.

фабрик. Здесь преобладает линейное начало, а здания и деревья тяготеют к геометрическим формам. Если внимательно взглядеться в правую часть картины, где якобы изображена пасторальная идиллия, то на поляне с цветами можно разглядеть темно-зеленую металлическую канистру, сливающуюся по цвету с травой. Шольц здесь явно иронизирует на тему современной пейзажной живописи. Он намеренно добавляет в живописные виды атрибуты индустриального мира, которые словно говорят о том, что классические пейзажи больше не соответствуют духу времени, поскольку природа давно уже стала фоном для масштабного развертывания хозяйственной деятельности человека.

Пейзаж Шольца во многом созвучен работам его современника, американского художника-регионалиста Гранта Вуда, который в своем творчестве развивал сюжеты, связанные преимущественно с бытом «одноэтажной Америки». В его картинах на тему сельской жизни также подчеркивается, что изображаемые им виды являются следствием целенаправленной рациональной человеческой активности. Пахотные земли, стога сена, холмы, деревья сведены у него к стереометрическим формам, равномерно распределенным в пространстве композиции («Вспаханное поле осенью», 1931, илл. 12). Здесь также можно наблюдать, как природное начало культивируется и становится органической частью техногенной среды, в результате чего и Вуд и Шольц создают, по сути, уже не сельский, а индустриальный пейзаж. В этой связи в отношении Новой вещественности уместнее говорить о широком развитии городского и индустриального пейзажа, формирование которых на жанровом уровне произошло наиболее ярко в творчестве Густава Вундервальда, Франца Радзивилла и Карла Гроссберга. Подробный анализ их произведений, посвященным городским и промышленным видам будет проведен в рамках третьей главы настоящего исследования.

В натюрмортом жанре Новой вещественности ярко проявились следы индустриальной культуры межвоенной эпохи, характеризовавшиеся не только

увеличением темпов промышленного производства и расширением линеек товаров массового потребления, но и особым типом мышления, в рамках которого саморепрезентация индивида происходила в первую очередь через окружающие его вещи. К примеру, в работе Герберта Плобергера «Туалетный столик» (1926, илл. 13) изображены вещи типичного денди, словно секунду назад оставленные им лежать в произвольном порядке – одеколон, принадлежности для бритья, шейный платок, ножницы, баночка с помадой для волос и другие мелочи. Этот натюрморт можно по праву считать автопортретом художника, известного своим тщательным уходом за внешним видом.

Бурное развитие потребительской культуры, увеличение предметов домашнего обихода получили непосредственное осмысление в натюрмортном жанре, как нельзя лучше подходящем для репрезентации мира вещей. Можно привести в пример рисунок Карла Хуббуха «Помолвка» (1924 – 25, илл. 14), где большую часть листа занимает кропотливое и детальное изображение предметов, заполонивших стол – подарков на помолвку молодоженам. Сами участники торжества показаны фрагментарно в уменьшенном масштабе в левом верхнем углу, частично заслоненными вещами первого плана. Получается, что именно материальные объекты являются олицетворением помолвки, а сами люди теряются на заднем плане, словно, не играя важной роли в происходящем. От этого незамысловатого на первый взгляд рисунка, большая часть которого посвящена, по сути, банальным предметам мещанского быта, можно, как ни странно, перейти к более серьезному разговору о культурном измерении эпохи, для которой проблема неограниченного материального потребления и фетишизации товаров стояла как нельзя остро.

К натюрмортному жанру обращались такие мастера, как О. Дикс, А. Канольдт, К. Хуббух, Г. Шольц, Ф. Ленк, Ф. Радзивилл, Г. Плобергер, Р. Дишингер. В творчестве этих мастеров сделан акцент не на проблемных точках, интересовавших Гросса, Дикса, Шлихтера и других художников их

круга, то есть на последствиях войны для индивида и общества, а скорее на «всеобъемлющей индустриализации жизни, в частности, перевесе материального начала над самой жизнью»¹⁰⁶. Художники активно включали атрибуты индустрии и товары массового производства в свои натюрморты, делая таким образом отсылки к современности и осмысляя текущие процессы (Рудольф Дишингер – «Электрический чайник и лампочка» (1931, илл. 15), «Граммофон» (1930), Георг Шольц «Кактусы и семафоры» (1923, илл. 16). При этом в композиционных принципах построения натюрмортов и особом внимании к фактуре изображаемых объектов ощущается значительное влияние современной фотографии. В частности, речь идет о произведениях фотографа Альберта Ренгер-Патча и его последователей (Энне Бирман, Ханс Финслер и др.), стилевые особенности которых дали повод ряду специалистов говорить о распространении эстетики Новой вещественности и в фотографии¹⁰⁷. К характерным чертам почерка указанных фотографов можно отнести использование крупных планов, техническую точность, четкость изображаемых объектов, ясность форм, передачу мельчайших деталей фактуры, рациональное использование художественных средств. В итоге в получаемом изображении создается впечатление, что фотограф словно бы исчезает, полностью доверяясь фотокамере, которая и являет эти объекты человеческому глазу беспристрастно и непредвзято (Илл. 17 – 18). Художники также пытаются имитировать это «механическое» видение в своих натюрмортах: они изолируют запечатленные объекты как друг от друга, так и от окружающей среды, уделяют большое внимание передаче фактуры предметов, часто при этом добиваясь эффекта металлического блеска, гладкой, словно отполированной поверхности. Так, например, Ф. Роо писал о натюрмортах А. Канольдта (Илл. 19), отличавшихся выраженным линейным началом, четко выверенной композицией и скудной палитрой, что они являют

¹⁰⁶ Karl Hubbuch, 1891–1979. München: Prestel, 1981. S. 47.

¹⁰⁷ Vierhuff H. Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Köln: DuMont Buchverlag, 1980.

собой «упорядоченность машины»¹⁰⁸. Рудольф Дишингер, ученик Карла Хуббуха, очень емко выразил суть эстетики натюрморта Новой вещественности: «Проницательное наблюдение (сознательно выстроенной) визуальной сцены. Холодный, нацеленный вызвать визуальный шок рисунок, вызывающе точный в воспроизведении природы, максимальное углубление даже в незначительные детали при сохранении целого»¹⁰⁹.

Еще одним характерным приемом Ренгер-Патча является столкновение зрителя с банальными предметами окружающей реальности – кухонными приборами, посудой, продуктами, домашними растениями. Этот же интерес к будничным вещам мы можем наблюдать и у художников Новой вещественности – Франц Радзивилл «Полотенце для рук» (1933, илл. 20), Франц Ленк «Натюрморт с картофелем, чашкой и луком» (1927, илл. 21). Критик К. Руппель писал в 1925 году, что именно в натюрмортном жанре отчетливо проявляется ориентация современного мира на материальные вещи. «Возможно, что сегодняшний натюрморт лишен поэзии, однако в наше непоэтическое время лучше всякой неблагонадежной поэзии новое качество натюрморта: его вещественность»¹¹⁰, – подчеркивал он. Самыми популярными растениями натюрмортного жанра стали кактусы и фикусы, которые изображались целым рядом мастеров: Ф. Ленк, Г. Шольц, Ф. Бурман, А. Канольдт, Г. Шримпф, Й. Мангольд, М. Хирцель и др.). Истоки повального увлечения этими растениями следует также искать в фотографии, поскольку именно Ренгер-Патч стал одним из первых делать изолированные изображения экзотических растений, желая запечатлеть красоту их форм. В частности, кактусы особенно привлекали как фотографов, так и художников своими лаконичными формами, скупой цветовой гаммой и особой

¹⁰⁸ Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939. Berlin, München: Prestel, 1981. S. 106.

¹⁰⁹ Цит. по: Michalski S. New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933. Cologne: Taschen. 1994. P. 111.

¹¹⁰ Ruppel K. Auferstehung des Stillebens // Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei. 1925, Band 56. S. 364.

«пуристической» эстетикой. В этой связи кактусы и фикусы как нельзя лучше подходили для выражения нового художественного мировоззрения, намеренно избегающего эстетически привлекательных сцен и находящего красоту в наиболее приземленных вещах и простых формах. Этот подход на идейном уровне сближает Новую вещественность в известном смысле и с конструктивизмом, и с пуризмом, также тяготевших к лаконичным решениям, простоте форм и экономии средств. В этой связи уместно вспомнить и знаменитый журнал «Вещь», издаваемый в 1920-е годы в Берлине И. Эренбургом и Эль Лисицким, которые заявляли в первом номере: «Мы назвали наше обозрение «Вещь», ибо для нас искусство – созидание новых вещей... Всякое организованное произведение – дом, поэма или картина – целесообразная вещь, не уводящая людей от жизни, но помогающая её организовать... Бросьте декларировать или опровергать – делайте вещи»¹¹¹. «Художники (режиссеры, литераторы) теперь работали со зримыми образами, с материальным, вещным, опредмеченным миром»¹¹², – пишет об особенностях художественного мировоззрения межвоенной эпохи отечественный исследователь Т. Гнедовская.

Жанр **политической карикатуры** испытал настоящий расцвет в Веймарской Германии, и многие художники Новой вещественности в начале 1920-х годов создали много острополитических работ, в первую очередь это касается мастеров, живших в столице – Гросса, Хуббуха, Шольца, Шлихтера. Они сотрудничали с коммунистическими изданиями («*Die Rote Fahne*»), создавали много тиражной и журнальной графики. Особенно прославился на этом поприще Гросс, сотрудничавший с леворадикальным издательством «*Malik-Verlag*», выпускавшим такие журналы как «*Jedermann sein eigener Fussball*», «*Die Pleite*», «*Der Gegner*», неоднократно подвергавшихся цензуре

¹¹¹ Энциклопедия русского авангарда

URL: <http://rusavangard.ru/online/history/veshch-zhurnal/> (Дата обращения: 16.09.2021)

¹¹² Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: История одного поколения. М.: Пинакотека, 2011. С. 228.

со стороны властей. Гросс создал графические циклы «Бог с нами!» (1920), «Лицо правящего класса» (1921), «*Esse Homo*» (1922), в которых порой в грубой манере высмеиваются политики, духовенство, военные, рядовые буржуа, что не раз становилось для художника причиной судебных разбирательств и тяжб. В целом ряде случаев политические карикатуры выполнялись в станковом формате. В частности, Гросс часто переносил многие гротескные типажи из графических листов в крупноформатные картины. К примеру, в его работе «Столпы общества» 1926 года (Илл. 22) изображены главные представители правящей элиты Веймарской Германии – политики, предприниматели, генералы, священники, решающие в своем узком элитном кругу судьбы страны, в то время как за окном участники фрайкоров¹¹³ жестоко подавляют народные восстания на улице. Создавал подобные работы и Дикс, в частности, в его работах начала 1920-х годов «Инвалиды войны» (1920), «Игроки в скат» (1920, илл. 23) в гротескной форме изображены изуродованные ветераны войны, напоминающие из-за своих причудливых протезов скорее милитаризованных киборгов, а не живых существ. Самодовольные и не осознающие своей жалкой участи, они либо коротают время за игрой в карты, либо гордо, надев медали, идут колонной, готовые вновь сражаться за родину. То же самое можно сказать и о картине Шольца «Ассоциация ветеранов войны» (1921, илл. 24), где на площади провинциального городка, олицетворяющего «старую добрую Германию», важно стоят уважаемые члены общества – ветераны войны, облаченные во фраки с регалиями. Один из них держит в руках национальное знамя, а на фоне виднеется мемориал победоносной для страны франко-прусской войны 1870-1871 гг. Все подобные произведения шли вразрез ура-патриотическим настроениям и призывам к реваншу, набравшим обороты в послевоенное время. Художники высмеивали продажность политиков, аморальность духовенства, алчность предпринимателей, лицемерие буржуазной морали.

¹¹³ Германские добровольческие отряды в 1918 – 1923 гг.

Часто искусство Новой вещественности ассоциируется в первую очередь именно с этими работами, хотя, следует иметь ввиду, что на деле далеко не все ее представители были политически ангажированы и критически настроены.

Религиозная и историческая картина, как уже указывалось выше, не пользовалась особой популярностью у представителей течения в межвоенный период, поскольку художники были фанатично увлечены текущими событиями. Лишь несколько художников в 1930-е годы (в основном Дикс и Шлихтер) в связи с радикализацией политической обстановки в стране создал ряд аллегорических произведений на классические сюжеты, в которых, однако, все равно просвечивают прямые отсылки к современности. В картине Шлихтера «Поругание Христа» (1933, илл. 25) фигуру Иисуса в терновом венце обступили гротескные персонажи, среди которых помимо римских военных в традиционных одеяниях можно найти вполне современных немецких бюргеров. В работе Дикса «Семь смертных грехов» (1933, илл. 26) в фигуре Смерти в виде черного скелета узнается знак свастики, а образ Зависти представлен огромной карикатурной головой Гитлера. Дикс, в частности, прославился тем, что умел играть с религиозными символами и довольно свободно обращаться с ними при осмыслении актуальных событий. Так, он создал масштабный триптих «Мегаполис» (1928), где, используя технику старых мастеров на деревянной основе, запечатлел развернутую панораму ночной жизни мегаполиса во всех ее противоречиях. То же самое касается его другого известного триптиха с пределлой «Война» (1932), в котором художник отразил личный военный опыт и одновременно наглядно указал современникам на опасность развязывания новой бойни.

1.6 Особенности нового художественного мировоззрения

Приступая к разговору о специфике художественного видения, следует указать на солидную академическую выучку у художников Новой вещественности и подчеркнуть их стремление постоянно оттачивать свое

мастерство как в рисунке, так и в живописи. К примеру, Георг Гросс окончил с отличием Дрезденскую академию художеств, где его ведущим педагогом был Рихард Мюллер, известный своим высоким уровнем мастерства¹¹⁴. После окончания академии Гросс продолжил обучение в Школе прикладного искусства в Берлине в классе Эмиля Орлика, выдающегося графика, у которого также обучались Ханна Хёх, Оскар Нерлингер, Карл Хуббух. Учителями Рудольфа Шлихтера в Академии прикладного искусства в Карлсруэ были такие известные мастера, как Ханс Тома и Вильгельм Трюбнер. Отто Дикс окончил несколько учебных художественных заведений Дрездена – Школу прикладных искусств, а затем Академию художеств, где его наставниками были художник Рихард Гур (у которого также учились Карл Фёлкер и Вильгельм Лахнит), а также упомянутый выше Рихард Мюллер. Интерес к академическому образованию, желание совершенствовать технику рисунка были характерны для многих представителей течения. В отличие от многих экспрессионистов, которые, получив художественное образование, стремились выйти за рамки академической системы и искать новые средства художественной выразительности, художники Новой вещественности не спешили разрывать с традиционными студиями. Если ранний этап их творчества действительно был связан с экспрессионизмом и в некоторых случаях итальянским футуризмом (ранние работы Гросса и Дикса), то уже в начале 1920-х годов стилистика их работ начинает приобретать все более реалистические черты.

Тем не менее, несмотря на освоение программ академического образования, художники тяготели в своем дальнейшем творчестве не к академической живописи или импрессионизму, ставшему популярным и в академических кругах Германии на рубеже веков и в первой четверти XX века, а скорее к натурализму, который был характерен для произведений Северного Возрождения. Показательным примером такого натурализма может

¹¹⁴ Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 38.

послужить картина Дикса 1922 года, где изображена обнаженная девочка (Илл. 27). Здесь нет идеализации тела, принятой в академизме, нет и жизненной правды, к передаче которой стремились реалисты, эротический подтекст тут также отсутствует. В работе обнаруживается отстраненный взгляд художника-наблюдателя, который, выходя за границы художественного, в мельчайших подробностях «препарирует» детскую плоть, изображая фактуру кожи, просвечивающие вены, выпирающий живот и непропорционально длинные руки девочки. Взгляд ребенка не направлен на зрителя, оставляя последнего в неведении относительно характера девочки и ее индивидуальных черт. В результате Дикс создает не психологический портрет ребенка, а проводит доскональное исследование скованного, неуклюжего детского тела.

Еще в предисловии к каталогу выставки Хартлауб отмечал взаимосвязь Новой вещественности с классическим наследием прошлого. Обращение к национальной живописной традиции действительно было характерно для многих представителей течения. В 1921 году Ханс Гольц, представляя небольшую выставку работ Г. Шримпфа, К. Мензе, Г. Даврингхаузена и Т. Парцигера, развесил в первых залах своей галереи в Мюнхене репродукции работ старых мастеров¹¹⁵, намекая таким образом зрителю о диалоге современного искусства с наследием прошлого.

Выход в свет в 1921 году фундаментального труда немецкого художника, ученого и реставратора Макса Дёрнера «Художественные материалы и их применение в живописи»¹¹⁶ оказался крайне своевременным. В пособии было дано подробное описание техник, технологий и материалов живописи признанных мастеров прошлого – Я. ван Эйка, Дюрера, Тициана, Рембрандта и других. Настоящий труд стал настольной книгой многих немецких художников – Дикса, Гросса, Шлихтера, Шольца, Хайзе,

¹¹⁵ Ibid. P. 110.

¹¹⁶ Дёрнер М. Художественные материалы и их применение в живописи [в 3-х томах]. СПб.: Симпозиум, 2017.

Даврингхаузена. Сохранилось письмо Гросса 1924 года, адресованное его коллеге Шольцу, в котором тот интересовался, какую именно из техник, описанных в пособии Дёрнера, уже успел испробовать Шольц¹¹⁷.

В этой же книге была подробно описана техника смешанной живописи темперой и маслом на доске, часто использовавшаяся мастерами Северного Возрождения. На фоне своеобразной ностальгии по ручному труду, ремеслу и кропотливому созданию произведения искусства она была взята на вооружение представителями Новой вещественности. Георг Гросс писал в 1921 году, что живопись – это ручной труд (Handarbeit), и как любой другой труд он может быть выполнен хорошо или плохо»¹¹⁸. Отто Дикс в своей статье «Объект прежде всего» высказывает мысли по поводу формальных экспериментов в живописи, заявляя о том, что он предпочитает усиливать ту выразительную форму, которая заключена в работах старых мастеров¹¹⁹ (имея в виду произведения Кранаха, Бальтунга-Грина, Дюрера и Альтдорфера).

Таким образом, возрождая полузабытую технику, они намеренно писали на доске, отвергая холст, накладывали несколько слоев лессировки, добиваясь гладкой манеры письма, придумывали оригинальные подписи для своих работ в духе мастеров прошлого. Особенно увлекался подражанием старым мастерам Дикс, которого коллеги в шутку называли Отто Ханс Бальдунг Дикс¹²⁰, намекая таким образом на его любимого художника, представителя Дунайской школы Ганса Бальдунга Грина¹²¹. Именно в диалоге с Северным Возрождением следует рассматривать, например, работу Дикса 1921 года «Девушка перед зеркалом» (Илл. 28, местонахождение неизвестно), которая

¹¹⁷ Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 57.

¹¹⁸ Grosz G. Zu meinen neuen Bildern // Das Kunstblatt. 1921, Heft 5. S. 13.

¹¹⁹ Цит. по: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919–1933. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1974. S. 141.

¹²⁰ Makela M. "A Clear and Simple Style": Tradition and Typology in New Objectivity// Art Institute of Chicago Museum Studies. 2002. Vol. 28, No. 1. P. 43.

¹²¹ Творчество Бальтунга Грина, забытого вплоть до начала XX века, было вновь открыто немецкими искусствоведами в 1920-е. См. например: Curjel H. Hans Baldung Grien. München: Allgemeine Verlagsanstalt, 1924.

стала скандально известной, поскольку ее изъяли из экспозиции выставки в Берлине за непристойность¹²². В ней Дикс обращается к жанру ванитас, размышляя на вечные темы смерти и тщетности существования. На картине спиной к зрителю изображена молодая привлекательная девушка, смотрящая в зеркало на свое отражение, которое на контрасте предстает в виде уродливой старухи.

Чем же был вызван интерес немецких художников к наследию далекого прошлого в межвоенный период? Усталостью от авангардных течений, внезапной ностальгией по канувшему в лету мастерству и ремеслу или желанием следовать сиюминутной моде и создавать работы «под старину» в поисках своего покупателя? Многие исследователи по-разному отвечали на этот вопрос. Так, например, Адольф Бене еще в 1921 году писал относительно первых проявлений неонатURALИЗМА (то есть еще до мангеймской выставки 1925 года), что они лишены художественного начала. По мнению критика, корни неонатURALИЗМА кроются в стремлении художников удовлетворить конъюнктурный спрос со стороны богатых покупателей («нуворишей», по его выражению), которые, будучи сами материалистами, желают приобретать «натуралистическое, предметное искусство»¹²³. Другой критик Альфед Дурус писал в 1928 году уже непосредственно о представителях Новой вещественности следующее: «Вследствие относительной стабилизации капитализма и рационализации они пишут, рисуют, лепят абсолютно стабильно и рационально – то есть нехудожественную, обессиленную и неживую природу»¹²⁴. Таким образом, часть критиков видела во многих рассматриваемых художниках конъюкТУРЩИКОВ, умело приспособившихся под спрос рынка.

¹²² Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 91.

¹²³ Цит. по: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919–1933. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1974. S. 176.

¹²⁴ Ibid. S. 188.

Более глубокий анализ рассматриваемого периода обнаруживает несостоятельность и поверхностность такой «экономической» теории. Несмотря на сотрудничество художников с арт-дилерами (упоминавшиеся выше Гольц, Нирендорф, Флехтхайм), спрос на их работы не отличался стабильностью¹²⁵, в связи с чем они вынуждены часто переезжать из одного города в другой в поисках покровителей и покупателей: так Дикс не раз переезжал из Дрездена в Дюссельдорф и Берлин в поисках «рынка сбыта». Более того, тяжелый экономический кризис и инфляция не способствовали формированию полноценного рынка искусства в Веймарской Германии, в связи с чем можно говорить лишь об отдельных частных коллекционерах и галеристах, интересовавшихся творчеством художников. Диксу и Гроссу повезло действительно больше других: заручившись поддержкой и дружественными связями с Нирендорфом и Флехтхаймом в начале 1920-х, они могли рассчитывать, соответственно, на более высокий доход, чем их коллеги. Однако другим менее известным художникам в это время приходилось жить на мизерные стипендии от локальных академий художеств, подрабатывать в сфере книжной графики и искать параллельно контакты с арт-дилерами. В большинстве своем они жили на случайные продажи работ и работали «в стол». Инфляция только ухудшала заработок как художников, так и их дилеров: в 1924 году Карл Нирендорф писал Диксу: «Экономическая активность в Берлине и Германии на нуле. Я единственный дилер, который хоть что-то продает, – все остальные (Валленштайн, Кассирер, Флехтхайм) воют»¹²⁶.

В этих условиях увлечение техникой старых мастеров требовало от художников дополнительных затрат на приобретение деревянной основы и нужных пигментов, – иными словами расходы на материально-изобразительные средства были несравненно выше, чем у коллег,

¹²⁵ Crockett D. *German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924*. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 74

¹²⁶ Ibid. Pp. 31–32.

отказавшихся от традиционных доавангардных этапов создания живописного произведения. Примечательно, что интернациональная тенденция «возврата к порядку», наблюдаемая в 1920-е годы в других европейских странах, например, в варианте неоклассицизма французского или итальянского искусства не подразумевала буквального возрождения живописных техник прошлого, как это произошло в Германии, а ограничилась преимущественно стилистическими и сюжетными отсылками к классике.

Более того, широкое распространение фотографии в межвоенную эпоху бросало вызов иллюзионизму станковой живописи в принципе, – ведь фотоснимок мог запечатлеть что и кого-угодно с большей точностью и более того – сделать это мгновенно. Неспроста концепция утилитарно-производственного искусства, с которой выступили советские конструктивисты, провозглашала станковую живопись продуктом буржуазной системы, и ей предрекалась скорая гибель по мере изменения социальных условий на пути построения социалистического общества. В частности, Б. Арватов, наблюдая за фигуративными тенденциями в европейской и советской живописи (а в СССР, как известно, появились объединения АХРР в 1922 г. и ОСТ в 1925 г., члены которых также, как и их немецкие коллеги, отстаивали ценность станковой картины) писал: «Качественно современный «неореализм» есть эстетическая реставрация, которая, очевидно, поможет картине продержаться художественно те десятилетия, в которые ей будет помогать экономически продержаться капитализм»¹²⁷. Таким образом, следуя логике производственников, по мере умирания капитализма станковая картина будет становиться все менее и менее востребованной.

В этих условиях оттачивание графического мастерства, возврат к иллюзионизму, использование смешанной масляно-темперной техники и лессировок выглядели в глазах многих современников не просто странными и

¹²⁷ Арватов Б. Современный художественный рынок и станковая картина// Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 11.

нелепыми, но еще и абсолютно несвоевременными, оторванными от современного художественного процесса, в котором с каждым годом все большую определяющую роль играла индустрия, обесценивавшая станковую живопись и делавшая фаворитом прежде всего такое направление как дизайн, в том числе промышленный. Тем не менее на фоне интенсификации технического прогресса и индустриального развития немецкие художники сделали ставку именно на ремесленные навыки, на понятный изобразительный язык, и, возможно, сами до конца не осознавая того, бросили вызов машинному веку, одновременно ища таким образом способ защиты от него.

Примечательно в этой связи, что ядро Новой вещественности, ее наиболее известные представители – Гросс, Дикс, Хуббук, Шлихтер, Шад, Шольц в основном дистанцировались от техники на сюжетном уровне, и в их творчестве практически не найти работ, связанных с ней напрямую, за исключением, пожалуй, темы протезов, которая всплывает в многочисленных изображениях инвалидов войны. Здесь можно также вспомнить и издевательскую идею дадаиста Рауля Хаусмана, близкого друга Гросса и Шлихтера о том, что протезная экономика откроет Германии двери в светлое будущее¹²⁸. В целом шок от войны вызвал скорее скептическое и настороженное отношение у художников к форсированному научно-техническому развитию. В частности, даже при изображении средств производства, которые можно найти в работах Шольца, они фигурируют как атрибуты капиталистического мира и средства эксплуатации рабочих («Властелины мира», 1922), неся в себе скорее негативные коннотации. Второй эшелон мастеров Новой вещественности, о которых пойдет речь в настоящем исследовании (Гроссберг, Радзивилл, Вундервальд) в большей

¹²⁸ «Человек с протезами лучше обычного человека, его статус благодаря мировой войне повысился, он, можно сказать, стал принадлежать к высшему классу... С этими людьми мы восстановим экономику Германии, вот почему все единодушно требуют протезную экономику, а не власть Советов», – иронично говорится в статье Хаусмана, написанной от имени консервативного немецкого офицера. Hausmann R. Prothesenwirtschaft // R. Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1. München: Edition Text und Kritik, 1982. S. 137–138.

степени более был заинтересован идущим полным ходом техническим прогрессом и индустриальным развитием. Несмотря на то, что их отношение к этим общественным процессам было двойственным и противоречивым, именно в их творчестве эта тема получила свое наиболее яркое воплощение, тогда как их более известные коллеги настороженно и с недоверием относились к машинному веку. К примеру, известно высказывание Дикса о непреходящей ценности художественного осмысления в условиях серийного производства и идеологии «машинного видения»: «Фотография может только зафиксировать момент...но она не может выразить особую индивидуальную форму, то, что зависит от силы воображения и интуиции художника»¹²⁹. Как точно отметил немецкий историк искусства М. Эберле в отношении ряда веймарских мастеров: «Целое поколение преследовало одни и те же цели – усмирить первобытные силы и одержать победу над машиной»¹³⁰.

В этой связи особую ценность обретают слова Хартлауба о том, что художники «в разгаре катастрофы начали стремиться к самому ближайшему, определенному и долговечному: правде и мастерству»¹³¹. Развивая высказанную куратором мысль, можно подробнее поразмышлять о специфике кризисного сознания, закономерной характеристикой которого является в том числе и опора на традицию. Художники, имевшие за плечами травмирующий опыт военных лет и жившие после в нестабильную и хаотичную эпоху, через обращение к вершинам национального наследия пытались найти опору и предотвратить распад формы в своем творчестве. «Вновь будет установлен контроль над линией и формой»¹³², – писал Гросс в 1921 году. Немецкий историк искусства Ханна Бергиус пишет о характерном явлении апотропоизма¹³³ в межвоенный период, то есть подсознательной тенденции

¹²⁹ Eberle M. World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. New Haven and London: Yale University Press. 1985. P. 46.

¹³⁰ Ibid. P.48.

¹³¹ The Weimar Republic Source Book. Op. cit. P.493.

¹³² Grosz G. Zu meinen neuen Bildern // Das Kunstblatt. 1921, Heft 5. S. 13.

¹³³ В первоначальном значении апотропоизм – религиозный термин, означающий проведение магического ритуала с целью отращения злых духов или отведения порчи.

защититься от опасностей и невзгод окружающего мира¹³⁴. «Отстраненные наблюдения дают иммунитет от страхов, фобий и эмоций»¹³⁵, – замечает исследователь, – а невероятная внимательность к деталям «защищает от окружающего хаоса»¹³⁶. Подобный доскональный, но в то же время дистанцированный взгляд на окружающую действительность – одна из характерных черт эстетики Новой вещественности. Литературовед и философ Хельмут Летен назвал такой тип мировоззрения «холодным поведением»¹³⁷ (*kaltes Verhalten*): «Радикальная экспрессия и хаотичные практики исповеди, обнажения души и искренности кажутся глупыми для Новой вещественности»¹³⁸, – отмечает он.

Цинизм и черный юмор были также неотъемлемой частью мировоззренческих установок поколения, видевшего войну и ее последствия, а потому они стали естественной реакцией на хаотично сменяющиеся друг друга кризисы и жестокость межвоенного периода, как убедительно продемонстрировал Слотердаик в своем известном труде¹³⁹. Они прочно утвердились в творчестве подавляющего большинства рассматриваемых художников, которых интересовала социальная проблематика. Изображения непристойного и аморального послужили поводом для многочисленных судебных разбирательств художников и попыток изъятия работ с экспозиций выставок (Гросса не раз вызывали в суд за богохульство, Дикс обвинялся в изображении непристойности). В связи с этим претензии к художникам высказывал даже Хартлауб: за год до открытия выставки в 1924 году в статье

¹³⁴ German Realist Drawings of the 1920s. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 1986. P. 22.

¹³⁵ Ibid. P. 22.

¹³⁶ Ibid. P. 22.

¹³⁷ См. Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

¹³⁸ Lethen H. Cool Conduct. The Culture of distance in Weimar Germany. Berkeley: University of California Press, 2002. P. 44.

¹³⁹ Слотердаик П. Указ.соч. С. 575–761.

«Цинизм как художественное направление?»¹⁴⁰ он с досадой отмечал, что берлинские веристы явно перебарщивают с моральными назиданиями и «бесчувственным цинизмом»¹⁴¹. Когда судья на очередном заседании задал Диксу вопрос, зачем он использует такой непристойный натурализм и гротеск в изображении проституток, тот ответил, что ему было необходимо «изобразить духовную смерть и растрление, которые несет в себе проституция»¹⁴². Возможно, Дикс искренне ответил на вопрос судьи, заявив о своей внутренней потребности честно изображать уродливые реалии настоящего. Многих представителей Новой вещественности, включая самого Дикса, интересовали социальные проблемы: бедность, проституция, неравенство. Однако непреодолимая тяга к табуированным тематикам (секс, насилие) – являются маркерами травматического военного опыта, который, наложившись на кризисную и нестабильную жизнь межвоенного периода, нашел свое выражение в произведениях, балансирующих на грани художественного и тенденциозного, приемлемого и недопустимого.

1.7 Новая вещественность при национал-социализме

Согласно мнению большинства исследователей, вместе с окончанием существования Веймарской республики и приходом к власти национал-социалистической партии Новая вещественность окончательно дезинтегрировалась. Значительная часть художников эмигрировала из страны, не приняв новый политический строй, тогда как другая пребывала до окончания Второй мировой войны во «внутренней эмиграции», оставаясь в Германии. Отдельные художники предпочли занять конформистские позиции и продолжали работать и занимать посты в образовательных учреждениях.

¹⁴⁰ Цит. по: Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919–1933. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1974. S. 179.

¹⁴¹ Ibid. S. 179.

¹⁴² Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 91.

Тем не менее, большая часть художников не могла свободно работать в сложившихся условиях, что делает дальнейшее изучение их творчества крайне затруднительным.

Идеи, высказанные в книге Пауля Шульце-Наумбурга «Искусство и раса» (изданной в 1928 году, то есть еще в период существования Веймарской республики) были официально поддержаны высшим руководством страны. Сравнивая и наглядно сопоставляя фотографии психически и физически больных людей с произведениями авангардистов, в которых были формальные искажения в изображении персонажей, автор пытался доказать теорию, согласно которой лишь представители неполноценных рас (имея ввиду, прежде, всего евреев) на генетическом уровне склонны к подобной трактовке тел и предметов¹⁴³.

Разумеется, тематика произведений многих художников Новой вещественности совершенно не соответствовала предпочтениям новой власти: образы проституток, инвалидов войны, карикатурных буржуа никак не вписывались в стерильную эстетику национал-социализма. Один из официальных критиков нового режима писал на этот счет: «...искусство проституруется, и проститутка становится идеалом этого искусства»¹⁴⁴.

Художники, чье творчество было признано властями дегенеративным, получили запрет на занятие художественной деятельностью и потеряли все занимаемые должности в художественных институциях. В одной лодке оказались экспрессионисты, кубисты, абстракционисты, конструктивисты, сюрреалисты, а также многие представители Новой вещественности. Их работы изымались из собраний художественных институций либо с целью демонстрации широкой публике в качестве показательных примеров дегенеративного искусства (и нередко дальнейшего уничтожения), либо для продажи. Сохранилась речь рейхминистра внутренних дел Вильгельма Фрика,

¹⁴³ Degenerate art: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles: County Museum of Art, 1991. P. 12.

¹⁴⁴ Ibid. P. 226.

в которой он заявил, что «этим холодным и абсолютно антигерманским по духу конструкциям, которые фигурируют под ярлыком Новой вещественности, должен быть положен конец сегодня»¹⁴⁵.

Работы художников Новой вещественности регулярно были представлены наряду с произведениями других «недостойных» авторов на многих выставках, начиная с 1933 года. Так, например, по иронии судьбы отдельные работы художников Новой вещественности были вновь собраны в мангеймском Кунстхалле в 1933 году на выставке «Картины культурбольшевизма»¹⁴⁶, организованной, разумеется, уже не Хартлаубом (куратор был уволен с поста директора музея). В экспозиции наряду с работами экспрессионистов можно было увидеть работы Дикса, Гросса, Канольдта, Шлихтера. Осенью 1933 года в Новой ратуше Дрездена проходила выставка «Дегенеративное искусство»¹⁴⁷ (из рассматриваемых художников – Дикс и Гросс). Примечательно, что одним из организаторов выставки был директор Дрезденской академии художеств Рихард Мюллер, преподаватель Гросса, Дикса и других художников, окончивших ее, а также коллега Дикса по работе в академии (из которой Дикс был уволен по его доносу)¹⁴⁸. Заняв приспособленческую позицию по отношению к власти, став членом НСДАП, он включил несколько работ своих учеников в экспозицию выставки.

Как известно, апогеем стала самая известная и масштабная выставка 1937 года, состоявшаяся в мюнхенском Институте археологии. На ней оказались работы таких художников, как О. Дикс, Г. Гросс, Г. Даврингхаузен, Р. Шлихтер, К. Фёлкер, Ф. Радзивилл. В брошюре, выпущенной к выставке, был отдельный раздел, посвященный творчеству Отто Дикса (Илл. 29) (на выставке можно было в последний раз увидеть живую уже упоминавшуюся

¹⁴⁵ New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles: LACMA press, 2015. P.78

¹⁴⁶ Degenerate art: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles: County Museum of Art, 1991. P. 98.

¹⁴⁷ Ibid. P. 100.

¹⁴⁸ Ibid. P. 226

ранее картину «Траншея», проданную властями после окончания выставки и утерянную после).

Тем не менее, несмотря на предпринятые официальным руководством меры по изыманию работ художников из музеев и галерей, гонениям подверглись далеко не все из них в равной мере. Так, например, Г. Шримпфа, А. Канольдта, Ф. Радзивилла и Ф. Ленка, К. Шада не отстранили поначалу от занимаемых ими должностей, и они могли продолжать работать и преподавать вплоть до середины 1930-х годов¹⁴⁹. Причина заключается в том, что неоклассические черты, проступавшие в их творчестве, формально не противоречили требованиям, выдвигаемым официальными ведомствами, в чью компетенцию входил контроль над деятельностью художников и художественных объединений. В их творчестве преобладал выбор нейтральных тем и сюжетов: натюрморты, пейзажи, виды города, портреты.

Известный исследователь Веймарского искусства Олаф Петерс в своем труде, посвященном наследию Новой вещественности в Третьем Рейхе,¹⁵⁰ описал дальнейшую карьеру художников, оставшихся в Германии и имевших возможность выставляться в условиях идеологических ограничений (в первую очередь, Гроссберг и Радзивилл). Тем не менее, никто из них не вошел в историю искусства как представитель искусства Третьего рейха. В этой связи, несмотря на конформистские позиции некоторых художников по отношению к правящему режиму, их все же нельзя относить в полной мере к выразителям официальной идеологии, поскольку они не работали непосредственно на государственный заказ и не затрагивали в своем творчестве темы, типичные для нацистского искусства. Более того, в 1937 году Шримпфа вынудили покинуть свой пост в Художественной академии Берлина по причине его коммунистического прошлого, а Радзивилла исключили из НСДАП и лишили

¹⁴⁹ Michalski S. *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933*. Cologne: Taschen, 1994. P. 79.

¹⁵⁰ Peters O. *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931–1947*. Berlin: Reimer, 1998.

должности профессора в Академии художеств Дюссельдорфа в 1938 году, поскольку обнаружили его ранние работы, выполненные в духе примитивизма и экспрессионизма¹⁵¹. И Канольдт и Шримпф умирают до начала Второй мировой войны (в 1937 и 1938 гг., соответственно), так и не увидев всех последствий правления национал-социалистов.

В эмиграции многие художники радикально поменяли стиль – например, Рэдершайдт и Даврингхаузен во Франции закономерно тяготели больше к сюрреализму и абстрактному искусству; Гросс в США также не придерживался одного направления, экспериментируя с разными стилями. Дикс, Шлихтер, Хуббух, Шольц и другие художники, оставшиеся в Германии до конца войны, жили уединенно, не имея возможности и желания участвовать в выставочной деятельности. В послевоенное время в разделенной Германии настала совершенно иная эпоха со своими сложностями и противоречиями. Несмотря на то, что многие художники продолжили работать после окончания войны, получив заслуженное признание и возможность вновь заниматься педагогической деятельностью, расцвет их творчества пришелся именно на период Веймарской Германии, с которым они до сих пор устойчиво ассоциируются.

Ряд зарубежных исследователей, начиная еще с 1950-х годов, развивал известный тезис о наличии прямой взаимосвязи между нарастанием авторитарных черт в политическом режиме и натуралистическими тенденциями в изобразительном языке. В 1980-е годы американский историк искусства Б. Бухло¹⁵² в своих трудах на примерах Новой вещественности, итальянской метафизической живописи, а также советского искусства 1920-1930-х годов также доказывал эту мысль, которая нашла отражение и в известном коллективном труде «История искусства с 1900 года», среди

¹⁵¹ Michalski S. *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933*. Cologne: Taschen, 1994. P.198.

¹⁵² Buchloh B. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // Art World Follies*. 1981. Vol. 16. Pp. 39–68.

авторов которого фигурирует и упомянутый исследователь¹⁵³. В результате, художникам чуть ли не вменяется прямая ответственность за то, что они «расчистили путь для окончательной победы таких авторитарных изобразительных стилей, как фашистская живопись в Италии и Германии и социалистический реализм в сталинской России»¹⁵⁴. Данная версия стала дискуссионной и вызвала критику со стороны других исследователей¹⁵⁵ – Бухло действительно не разъясняет, почему, например, у неоклассики во Франции сложилась иная судьба, отличная от «реализмов» Италии, Германии и СССР. Остается открытым и вопрос, насколько в принципе корректно обвинять художников в случившейся радикализации политических режимов, учитывая, например, что в Германии творчество большинства мастеров Новой вещественности было забраковано, а живопись Третьего рейха вполне успешно паразитировала на сложившейся академической системе, веками бравшей за эталон принципы классического искусства. Более того, следует учесть, что в фашистской Италии ряд мастеров продолжал использовать характерную стилистику футуризма, создавая в ней помимо прочего и портреты самого дуче (например, А. Амбрози, «Портер Муссолини», 1930). Аэроживопись, получившая развитие в рамках «второго итальянского футуризма», также существовала при правлении Муссолини, хотя ее стилистика не соответствует критериям классического стиля¹⁵⁶. Здесь следует отметить, что искусство межвоенной эпохи в Европе отмечено кризисом модернизма и закономерными поисками по ревитализации понятного

¹⁵³ Схожая мысль отражена в главной коллективной монографии советского периода, посвященной теории и истории модернизма, в которой Новую вещественность рассматривают как «подготовительную ступень к политике гитлеровской рейхскультуркаммер в области изобразительного искусства». См. Модернизм: анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С.125.

¹⁵⁴ Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // Art World Follies. 1981. Vol. 16. P.40.

¹⁵⁵ См. Makela M. “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivity // Art Institute of Chicago Museum Studies. 2002. Vol. 28, No. 1. Pp. 38–51.

¹⁵⁶ См. подробнее: Лазарева Е. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. 2010, №1–2. С. 530–548.

изобразительного языка, чем в ряде случаев воспользовались власти в Италии, Германии и СССР, сделавших ставку на реалистическое искусство как наиболее подходящее для налаживания диалога с широкими массами.

Итоги главы

В первой главе исследования очерчен контекст эпохи, способствующий более глубокому осмыслению специфики Новой вещественности, в наследии которой отражены ключевые процессы общественного развития Веймарской Германии. Выявлены внешние факторы в существенной степени повлиявшие на сюжетное своеобразие и проблематику творчества художников, а также рассмотрена судьба течения после радикальной смены власти в стране, случившаяся в 1933 году.

Определенное влияние на формирование идейного своеобразия Новой вещественности оказал берлинский дадаизм, у которого были позаимствован интерес к вещам из окружающего мира, ориентация на актуальную повестку дня, равно как и отказ от субъективной картины мира и культа личности, характерные для экспрессионистского мировоззрения. Именно дадаисты одними из первых в Германии проявили интерес к итальянской метафизической живописи, существенно повлиявшей на сюжетно-стилевое своеобразие немецкого искусства начала 1920-х годов.

Подробный анализ кураторской стратегии Г. Хартлауба выявил, что рассматриваемое течение является во многом концептуальным конструктом, возникшим скорее из выставочных практик межвоенного периода, а не органичным, созданным по инициативе художников, явлением, с которым они себя при жизни мало ассоциировали.

В идейно-философском смысле Новую вещественность можно охарактеризовать как отчаянную попытку нащупать мир, разрушенный практически до основания войной, политической и экономической обстановкой, и стремлением собрать, «смонтировать» из его осколков

целенаправленно отобранную предметную реальность. Художественные интенции большинства веймарских мастеров характеризуются попытками «в любовую» столкнуться с действительностью, откуда вытекает их порой болезненный интерес к окружающему миру, его самым темным сторонам и маргинальным проявлениям.

В стилевом отношении Новую вещественность является скорее компромиссом между модернизмом и традицией, вобрав в себя как художественные поиски первой четверти XX века, так и консервативные черты. Ориентация немецких авторов на национальную живописную традицию и их готовность к длительному и кропотливому процессу создания произведения искусства свидетельствуют о стремление целого поколения молодых художников абстрагироваться от технического прогресса, серийного производства (возможно, даже бросить им вызов), равно как и от всей индустрии, девальвировавшей ручной труд и ценности станковой живописи.

В рамках Новой вещественности жанровая система вновь актуализируется. Наибольшую популярность обрел жанр портрета, натюрморта, а также городского и индустриального пейзажа, в которых тема мегаполиса и техногенного развития получила свое наиболее яркое воплощение. Бытовые и жанровые сцены, часто разворачивающиеся на улицах города, наполнены, как правило, критическим содержанием и гротеском. Несмотря на то, что представители течения затрагивали широкий круг проблем в своих произведениях, можно выделить сюжетно-тематическое своеобразие их наследия. Значительная часть их произведений так или иначе тесно связана с репрезентацией городской жизни – будь то жанровые уличные сцены или городские виды. Интенсификация научно-технического развития, тотальная механизация повседневной жизни, затронувшая не только городские центры, но и самые отдаленные регионы страны, также нашли непосредственное отражение в работах художников. Подробному анализу упомянутых тем будут посвящены следующие главы настоящего исследования.

ГЛАВА 2. СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖИЗНИ МЕГАПОЛИСА И ИНДУСТРИАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

2.1 Завоевание улиц: экспрессионизм и дада как искусство мегаполиса

В немецкой живописи первой трети XX века процесс художественного исследования городского пространства вышел на качественно новый уровень с появлением экспрессионизма, представители которого опирались непосредственно на личный опыт существования в мегаполисе. Исследователь Э. Ротерс справедливо отметил, что произведения экспрессионистов были «не отражением, а воплощением мегаполиса»¹⁵⁷. Немецкий историк искусства Й. Херманд пишет: «С самого начала экспрессионизм был модернистским, авангардистским искусством мегаполиса, которое не мыслимо без своего антуража – художественных кафе, богемного окружения, небольших издательств. Несмотря на связь экспрессионизма с биологическими, мистическими, утопическими первоосновами, он стал первым в Германии настоящим искусством большого города, найдя свой закономерный центр в Берлине...»¹⁵⁸.

В европейском контексте, как известно, именно Париж стал первым современным городом, в котором сформировался новый модус мышления и родилась мифология современного мегаполиса. Соответственно, французские художники были среди первых, кто стал смотреть на город глазами горожанина, что во многом связано с масштабными преобразованиями Парижа во второй половине XIX века под руководством префекта департамента Сена барона Османа (расширение улиц, площадей, создание

¹⁵⁷ Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 64.

¹⁵⁸ Hermand J. Das Bild der „großen Stadt“ im Expressionismus // Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1988. S. 66.

сетки бульваров и проспектов, пешеходных и парковых зон)¹⁵⁹. Появление бодлеровского фланера было во многом также обязано «османизации» Парижа. Перепланировка французской столицы стала образцовым примером для последовавших урбанистических преобразований в Берлине, которые были ему жизненно необходимы, чтобы не отставать в развитии от ведущих европейских городов. Однако здесь важно отметить, что в наследии старших коллег экспрессионистов – художников, близких к академическим кругам и тяготевших в стилевом отношении к импрессионизму – М. Либермана, Л. Коринта, М. Слевогта, У. Хюбнера, безусловно, можно найти работы, посвященные так или иначе городской тематике, однако она никогда не была для них главенствующей. Если французские импрессионисты создали за свою профессиональную карьеру тысячи видов Парижа и сцен из будничной жизни парижан, то их немецкие коллеги проявляли слабый интерес к своей столице. К примеру, мастерская Либермана находилась в центре Берлина в его семейном доме на Парижской площади, тем не менее в его произведениях эта локация никак не была им отражена. Многие современники художников не считали Берлин эстетически привлекательным городом, в отличие от Лондона, Парижа или Вены. В частности, Карл Шеффлер, редактор журнала *«Kunst und Künstler»* в своей знаменитой книге «Берлин. Судьба города», во многом пророчески заявил, что Берлин – это город, который «обречен вечно становиться, но никогда не быть»¹⁶⁰. Он считал Берлин колониальным городом, который остался таковым, на его взгляд, и в начале XX века, несмотря на европеизацию и американизацию. Шеффлер выделял два типа столиц: первые из них – «это истинные столицы и центры страны, это богатые и красивые города, гармонически развитые организмы истории»¹⁶¹, тогда как вторые (и Берлин был в их числе, по его мнению) «были вынуждены

¹⁵⁹ Mathieu C. Eugene Haussmann und das Neue Paris // Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. München: Hirmer Verlag, 2006. S. 82–90.

¹⁶⁰ Scheffler K. Berlin – ein Stadtschicksal. Berlin: Suhrkamp, 2015. S. 222.

¹⁶¹ Ibid. S. 21.

развиваться искусственно под напором обстоятельств и приспосабливаться к тяжелым условиям»¹⁶². Писатель Георг Херманн также выражал схожие взгляды, отмечая, что Берлин «находится в состоянии постоянной трансформации и по этой причине не обрел еще свой индивидуальный облик»¹⁶³. По всей видимости, немецкие импрессионисты придерживались схожего мнения – так, Либерман предпочитал изображать живописные сцены на лоне природы – в частности, посетителей кафе у реки Хавель (Илл. 30) или прогуливающихся людей по аллеям Амстердама. Даже когда художник писал берлинские виды, он намеренно выбирал наиболее отдаленные и тихие уголки, например, окрестности у озера Ванзее на юго-западе столице, где он приобрел себе летнее имение. В художественные задачи большинства упомянутых выше мастеров не входило отображение духа современного мегаполиса и исследование всех граней городской жизни. И в этом смысле экспрессионизм открывает новую главу в истории немецкого искусства.

Исследователь Дэвид Фризби точно заметил, что «экспрессионизм пытается художественно отобразить наше внутреннее переживание мегаполиса»¹⁶⁴. Дух городской жизни экспрессионисты пытались уловить в городских кафе, кабаре, и, конечно же, непосредственно на самих улицах. Художники взяли на себя в некотором смысле роль фланера, изучая лабиринты городского пространства и физиогномику толпы. Однако, если фланер Бодлера был дистанцирован от толпы, предпочитая наблюдать издалека за жизнью горожан, то экспрессионисты сместили центр наблюдения извне внутрь.

Набиравшие популярность массовые развлечения предлагали в свою очередь новый тип досуга, отличный от длительных театральных или оперных представлений и в большей степени соответствовавший импульсивной жизни

¹⁶² Ibid. S. 21.

¹⁶³ Art in Berlin, 1815–1989. Seattle: High Museum of Art, 1990. P. 62.

¹⁶⁴ Фризби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. 2002. № 3–4 (34). С. 22.

в мегаполисе. Немецкий писатель второй половины XIX века О. Бирнбаум верно подметил, что «современный горожанин имеет водевильные нервы; у него крайне редко хватает терпения к продолжительному драматическому действию...Он желает разнообразия – варьете»¹⁶⁵. Изменения механизмов восприятия у жителей мегаполиса, на которые указывал в своих трудах неоднократно философ Г. Зиммель¹⁶⁶, способствовали бурному развитию зрелищных и в то же время непродолжительных по времени форм досуга. Экспрессионисты начали активно вводить сюжеты, связанные с низовыми формами массовых развлечений. Запечатленные ими сцены из кафе, кабаре, варьете, цирковых представлений, расценивались консервативными кругами Германии как вульгарные и недостойные внимания. Например, полуобнаженные танцовщицы Эмиля Нольде («Жрицы», 1912) были во многом вызовом устаревшим ценностям немецкой художественной среды.

Для нас крайне важным представляется эссе немецкого экспрессиониста Людвиг Мейднера «Введение в изображение мегаполисов»¹⁶⁷, вышедшее в журнале «*Kunst und Künstler*» в 1914 году накануне Первой мировой войны. В нем сформулированы эстетические принципы, которые были подхвачены целым поколением немецких художников. Мейднер был одним из первых в своей художественной среде, кто стал призывать молодых коллег обратиться к городской жизни в поисках новых тем и сюжетов. «Давайте писать то, что близко нам, наш городской мир! Дикие улицы, элегантность подвесных

¹⁶⁵ Цит. по: Berlin: Culture and Metropolis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. P. 98.

¹⁶⁶ Среди них особенно выделяется ставшее классическим эссе Г. Зиммеля «Большие города и духовная жизнь» (1903), где философ сформулировал основные постулаты жизни в мегаполисе. Главной отличительной чертой существования в большом городе является «повышенная нервность жизни, происходящая от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений». Зиммель также отметил такой характерный феномен духовной жизни в мегаполисе, как «бесчувственное равнодушие», или «блазированность», которые он понимал как «притупленность восприятия различия вещей», а также пресыщенность визуальными образами. См. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. 2002. №3–4 (34). С. 23–34.

¹⁶⁷ Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern // Kunst und Künstler, 1914, No. 5. S. 312–314.

железных мостов, газометры, которые виднеются в белых облаках гор, яркие цвета автобусов и поездов, трепет телефонных проводов (разве они не сродни музыке?), арлекинады рекламных щитов и наконец ночь... ночь большого города...»¹⁶⁸. Мейднер заметил, что специфику городского пространства не передать ни средствами академизма, ни даже импрессионизма, ставшего крайне популярным в его профессиональной среде. В связи с этим он призывает художников выработать собственные средства выразительности, позволяющие передать дух городской среды.

Экспрессионисты стремились отразить витальность города, часто одушевляя его, наделяя качествами действующего лица. «Мы должны научиться смотреть более внимательно и честно, чем наши предшественники»¹⁶⁹, – писал Мейднер. «Мы не можем просто поставить мольберт посреди шумной и полной суматохи улицы, чтобы фиксировать мерцающие тональные градации»¹⁷⁰, – продолжает он и выделяет три основных аспекта, с которыми необходимо работать при изображении городской среды – свет, точка зрения и прямые линии.

Если импрессионисты стремились запечатлеть на своих полотнах свет, который конструирует, по сути, изображаемые объекты, то экспрессионисты обратили внимание на то, что в действительности «мы не воспринимаем свет повсюду в природе»¹⁷¹. В итоге свет так «разрезает предметы на части»¹⁷², что окружающее пространство воспринимается психикой как борьба света и тьмы. Мейднер предлагал изображать город с множества смещенных точек зрения, что, на его взгляд, наиболее достоверно передает ощущения динамичной атмосферы мегаполиса. Наконец, прямые линии нужны для того, чтобы продемонстрировать, «какие треугольники, квадраты, прямые углы и круги

¹⁶⁸ Ibid. S. 314.

¹⁶⁹ Ibid. S. 314.

¹⁷⁰ Ibid. S. 312.

¹⁷¹ Ibid. S. 312.

¹⁷² Ibid. S. 312.

накидываются на нас на улицах»¹⁷³. При этом экспрессионисты не стремились создать эстетически привлекательные образы, – некоторые авторы даже, напротив, полагали, что они сделали отправной точкой своего художественного мировоззрения уродливость окружающего мира, как например писал критик Э. Вальдман в статье 1917 года¹⁷⁴ (хотя с ним можно поспорить).

Художественные интенции экспрессионистов по отражению динамики города, несомненно, схожи с устремлениями У. Боччони, Дж. Балла, Л. Руссоло и других итальянских футуристов запечатлеть движение в чистом виде: от вращения колес автомобиля или велосипеда, передвижения поезда до мельтешения собачьих лап. Футуристы были поглощены репрезентацией городской культуры еще в начале XX века, – первенство их интереса признает и Мейднер в своем эссе. Осознавая важность футуристских манифестов, он, однако, характеризует сами произведения итальянцев, как «убогие», контрастно сравнивая их с работами французского художника Р. Делоне, посвященных «великим видам»¹⁷⁵ Эйфелевой башни. Если для футуристов главными характеристиками современности были скорость и движение, которые они пытались воспроизвести средствами живописи, то экспрессионистам было важно еще и показать органическое целое города и его обитателей, психическое единство индивидуального опыта и урбанистической среды. В каноническом автопортрете Мейднера «Я и город» (Илл. 31) город представлен как некое обобщенное хаотичное архитектурное нагромождение, показанное с высоты птичьего полета и отражающее психологическое состояние художника, его апокалиптические ожидания крушения старого мира и рождение нового. Название картины как нельзя лучше передает экспрессионистское мироощущение, для которого характерно слияние эмоционального состояния художника с внешней средой. Серия

¹⁷³ Ibid. S. 313.

¹⁷⁴ Art in Berlin, 1815–1989. Seattle: High Museum of Art, 1990. P. 68.

¹⁷⁵ Meidner L. Op. cit. S. 313.

апокалиптических городских ландшафтов Мейднера (Илл. 32) соответствует образу горящего города¹⁷⁶ в современной немецкой поэзии, в частности, в стихотворениях Георга Гейма («Война» 1911, «Конец света», 1912). В них, как и в картинах Мейднера, передано пророческое ощущение надвигающейся катастрофы, неминуемости уничтожения старого мира, вслед за которым, явно или скрыто, но все же подразумевается надежда на рождение нового мироздания (в данном случае экспрессионистское ожидание обновления мира отчасти созвучно раннехристианскому). Каждый экспрессионист, разумеется, по-своему подходил к репрезентации города, и приведенные выше рекомендации Мейднера не стали универсальным практическим пособием, хотя и повлияли в некоторой степени на следующее поколение художников – Г. Гросса, К. Феликсмюллера, часто посещавших его берлинскую мастерскую.

Макс Вебер еще в 1910 году заметил, что в большом городе сексуальные фантазии индивида постоянно подстегиваются¹⁷⁷. Вебер имел в виду, разумеется, не только проституцию, а скорее общую визуальную составляющую городского окружения – рекламные плакаты с привлекательными девушками, манекены в витринах магазинов, молодых продавщиц за прилавками универмагов, танцовщиц варьете и так далее. Среда мегаполиса стимулирует эротические ощущения горожанина, а сверхинтенсивность жизни и вызываемое ей повышенное нервное напряжение требуют выхода и компенсации. Обращение к услугам проституток было для представителей мужского пола одним из возможных способов эмоциональной разрядки. Данная тема получила свое наибольшее отражение в творчестве экспрессиониста Э.Л. Кирхнера. Берлинский цикл Кирхнера – это манифестация витальных сил, высвобожденных первобытных инстинктов,

¹⁷⁶ Этот аллергический образ был во многом навеян кометой Галлея, приблизившейся к Земле в 1910 году и вызвавшей у очевидцев целую гамму эмоциональных реакций. Появление кометы воспринималось как зловещее предзнаменование скорой неминуемой катастрофы.

¹⁷⁷ *Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19. – 22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M., Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1911. S. 98.*

которые пронизывают городское пространство. Большинство своих работ, посвященных Берлину, он создал в 1911 – 14 гг. во время своего проживания в столице. Критик Курт Глезер писал: «Ни один художник не прочувствовал мегаполис Берлин в течении последних предвоенных лет так сильно, всеми фибрами своей души, как это сделал Кирхнер»¹⁷⁸. Исследователь Д. Бартман очень точно назвал произведения этого цикла «психограммами городской жизни»¹⁷⁹.

Для работ этой серии характерны общие композиционные и технические принципы: опрокинутая линия горизонта, построение угловатых форм и искаженных пропорций, которые будто бы растягиваются под воздействием центростремительных диагональных линий. Эти «силовые линии», как их сам называл художник, были позаимствованы им из деревянных гравюр, распространенной техники в среде экспрессионистов, и передавали пульсирующую энергию города. На картине «Ноллендорфплац» (1911, Илл. 33) показан вид под железнодорожным мостом, где на перекрестке стоят четыре трамвая. Эффект спонтанности происходящего достигается посредством нанесения энергичных открытых мазков на весьма схематичную, условно прорисованную композицию. И транспорт, и пешеходы движутся к композиционному центру картины, что подчеркивается «силовыми линиями». Кирхнер создает иллюзию столкновения трамваев, размещая их неестественно близко друг к другу и передавая таким образом нервное напряжение, пронизывающее городскую жизнь, что подчеркивается вдобавок ядовито желтым цветом. З. Кракауэр писал об искусстве экспрессионизма: «Огни и тени, здания и дороги... локомотивы, человеческие тела, толпящиеся массы, любовь, страсть, жалобы одинокой души – все это вместе турбулентно вращается в едином, многообразно сформированном существовании; все эти предметы сталкиваются в открытом противостоянии друг другу»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Art in Berlin, 1815–1989. Seattle: High Museum of Art, 1990. P. 63.

¹⁷⁹ Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. München: Hirmer Verlag, 2006. S. 289.

¹⁸⁰ Фризби Д. Указ.соч. С. 26.

Внимание художника часто привлекают центральные оживленные улицы и площади – Фридрихштрассе, Потсдамерцплац, на которых происходит пересечение и столкновение мужского и женского начал. Архитектурный облик улиц здесь отходит на второй план, оставляя место для межличностных взаимодействий прохожих, характеризующихся обостренной чувственностью. Кирхнер изображает идущих по улице ярко покрашенных женщин, одетых в пестрые пальто и шляпы с перьями, а также мужчин в черных костюмах с котелками, выглядящими практически неотличимо друг от друга. Мужчины гипнотизируют их глазами, следуют за ними колоннами, оборачиваются и смотрят им вслед, выворачивая шеи («Фридрихштрассе», 1914, илл. 34). В том, что женские персонажи – это не случайные прохожие дамы, а проститутки, не возникает никаких сомнений. Журналист Х. Освальд в своей довоенной городской хронике «Документы мегаполиса» называл еще в 1911 году Фридрихштрассе «главным рынком проституции Берлина»¹⁸¹.

Кирхнер передает нервно-возбужденное состояние мужчин, которых словно магнитом притягивает к доступным женщинам. На самой известной картине цикла «Потсдамская площадь» 1914 года (Илл. 35) художник группирует женщин на пешеходном островке посреди проезжей части, намеренно подчеркивая их обособленный статус. Он соблюдает топографическую точность: на фоне уличной сцены виднеется часть Потсдамского вокзала с его пролетами арок и часами, показывающими полночь, а также так называемый «Потсдамхаус» – крупнейший деловой и развлекательный центр (включавший помимо прочего концертный зал, рестораны и кафе), построенный в 1912 году и после войны получивший патристическое название «Дом Отечества»¹⁸². Берлин предстает здесь как место, соблазняющее и приглашающее «переступить черту», как это делает

¹⁸¹ Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2003. P. 152.

¹⁸² Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin: G-und-H Verlag, 2001.

один из мужских персонажей картины, символически перешагивая через край площади и направляясь к островку с проститутками. Примечательно, что трактовка городского пространства в данной работе напоминает лабиринт, маршрут которого ведет к заветному островку, что невольно отсылает к размышлениям о городе Беньямина: «С возникновением мегаполисов проституция получает новые чудодейственные средства. Первое из них – то, что сам город становится лабиринтом... Разумеется, лабиринт не обходится без образа Минотавра в центре. То, что он несет смерть отдельному человеку, решающего значения не имеет. Решающим является образ смертоносных сил, которые он олицетворяет. И это тоже новое явление для жителей мегаполисов»¹⁸³.

Отношение экспрессионистов к городу практически всегда было амбивалентным: например, для Эмиля Нольде Берлин был местом «упадка и вырождения», «великолепием и чувственным возбуждением»¹⁸⁴ которым он вдохновлялся. Тем не менее, в послевоенный период восхищение качественно новым опытом, доступным только в крупных городах, сменяется у экспрессионистов ужасом перед хаотичностью и нестабильностью послевоенной жизни. Город стал часто восприниматься как место, где процветают насилие, жестокость, смерть. К примеру, на картине К. Феликсмюллера «Смерть поэта Вальтера Райнера» (1925, илл. 36) запечатлены последние минуты жизни близкого друга художника. Поэзия В. Райнера (Шнорренберга), совершившего в июне 1925 года в своей берлинской квартире самоубийство под воздействием опиатов, была пронизана нервно-экзальтированным напряжением и иступлением. Феликсмюллер изобразил поэта перед роковым прыжком из окна, парящим над подоконником с геранями (которые можно истолковать как символ буржуазного быта) со шприцом в левой руке. Из окна видна светящаяся в ночи городская панорама, которая передает окрыленное состояние Райнера, видящего бесконечное море

¹⁸³ Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 143.

¹⁸⁴ Фризби Д. Указ.соч. С. 9.

ночных огней. Несоответствие между воодушевленным настроением героя и его реальными действиями усиливает трагичность ситуации. Райнер был далеко не единственным среди своих современников¹⁸⁵, кто пристрастился к употреблению наркотических средств. Чаяния целого поколения экспрессионистов относительно обновления мироздания и прихода «нового человека» разрушились после Первой мировой войны, а неустанный поиск внутреннего света привел в итоге к саморазрушению и гибели. Судьба Райнера – это во многом собирательный образ потерянного послевоенного поколения, утратившего внутреннюю стержень и не сумевшего преодолеть опасные соблазны городской жизни. Своей работой Феликсмюллер прощается не только с близким другом, но и, по сути, с самим экспрессионистским мировоззрением.

Еще одним примером восприятия города как места полного опасностей и ужаса могут служить ряд графических циклов Макса Бекмана. Его ранняя серия с характерным названием «Ад», было создано на основе впечатлений, полученных во время его поездки в Берлин в 1918 году. Из родного Франкфурта Бекман приезжает в столицу «по горячим следам» окончания Первой мировой войны и становится очевидцем тяжелейших социальных проблем и кровавых политических разборок. На первом листе «Дорога домой» изображен изуродованный ветеран войны, показанный на контрасте с автопортретом художника, которому посчастливилось вернуться с фронта без серьезных ранений. В работе «Мученичество» под покровом ночи происходит беспощадное политическое убийство Розы Люксембург, смерть которой здесь уподобляется мученичеству Христа. В литографии «Улица» (Илл. 37) на первом плане происходит похищение человека посреди оживленной улицы, не привлекающее, однако, никакого внимания у прохожих, занятых своими делами. Характерное ощущение клаустрофобии передается во всех листах за счет спрессованного пространства и скученности изображаемых персонажей.

¹⁸⁵ К примеру, в 1928 году от наркотической зависимости умерла актриса и танцовщица Анита Бербер.

«Жестокое равнодушие, бездушная изоляция каждого индивида, поглощенного своими частными интересами, проявляются тем отвратительнее и оскорбительнее, чем больше этих индивидов оказывается спрессовано в небольшом пространстве»¹⁸⁶ – данный пассаж из труда Ф. Энгельса удачно приводит в пример Беньямин, рассуждая о специфике жизни в мегаполисах.

Сам город показан в графическом цикле лишь фрагментарно, как, впрочем, и тела персонажей, изображенных также часто не в полный рост. Бекман концентрируется больше на самих людях, делая акцент на социальной дезинтеграции, а само городское пространство показывает зрителю обрывочно в виде урезанных интерьеров квартир или фасадов зданий. Для всей серии характерна глубокая персонализация переживаний художника. В самой известной работе цикла «Ночь» (Илл. 38), по мотивам которой Бекман создал картину, передан панический страх перед беспощадной расправой в условиях тотальной незащищенности. Художник вскрывает ужас, таящийся за стенами домов – перед зрителем разворачивается коллективное жестокое действие. Ночь обнаруживает истинное лицо города и пробуждает в человеке все самое низменное и порочное – жажду к убийству, насилию. При этом в роли жертв Бекман изображает не абстрактных персонажей, а непосредственно свою семью¹⁸⁷: себя, жену и сына в позах мучеников, безвольных марионеток. В этой болезненной рефлексии относительно страха насильственного убийства прослеживается попытка художника честно столкнуться с ним один на один и, возможно, в конечном итоге преодолеть его. Вместо того, чтобы прятать свои фобии в закрома подсознания, он препарировал их, изображая сценарий наихудшего развития событий, и делится им публично со своим зрителем. Здесь можно вспомнить слова немецкой исследовательницы Х. Бергиус, приведенные еще в первой главе настоящего исследования, о том, что детализированная репрезентация ужасающего может дать иммунитет от

¹⁸⁶ Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 38.

¹⁸⁷ Eberle M. World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. New Haven; London: Yale University Press. 1985. P. 93– 94.

беспокойных переживаний¹⁸⁸. Следует отметить, что из одиннадцати литографий цикла «Ад» (включая обложку) автопортрет Бекмана фигурирует на шести листах, что еще раз свидетельствует о глубоко личной интерпретации увиденного в послевоенном Берлине.

В 1922 году Бекман вновь посещает Берлин и создает новый графический цикл уже с простым заглавием «Поездка в Берлин». Градус драматического накала здесь несомненно ниже, чем в предыдущем цикле – в нем отсутствуют сцены убийства и насилия. Бекман концентрируется на этот раз больше на социальных аспектах и классовых различиях. Тем не менее в техническом и композиционном плане цикл берет многое от предыдущего – по-прежнему представлено фрагментарное видение города: художник обрамляет сцены рамами, намеренно сжимая пространство вокруг персонажей, подчеркивая его замкнутость. Бекман запечатлел сцены досуга как состоятельных буржуа – игры в карты, посещение театров баров и кабаре, так и рядовых людей, пьянствующих и веселящихся в тавернах. На листе «Разочарованные II» над сочинениями Либкнехта зевают, по всей видимости, растерявшие революционный задор представители левых кругов. На другом листе можно увидеть просящих милостыню инвалидов войны, столпившихся на улице. Есть в цикле работа с названием «Ночь» (Илл. 39), однако в ней перед зрителем разворачивается уже не ужасающая сцена насилия, какая наблюдалась в серии «Ад», а мрачные будни бездомных людей, выброшенных на обочину жизни. Бекман вновь создает несколько автопортретов, однако вносит существенные изменения в принцип саморепрезентации: он больше не является участником изображаемых сцен. Бекман подчеркивает свой статус отстраненного наблюдателя, отводя теперь каждому автопортрету отдельный лист: в частности, как он прибывает один в столицу с чемоданом в руке или сидит в одиночестве в комнате отеля. Несмотря на в целом мрачную атмосферу цикла, последний лист внушает все же легкие проблески надежды:

¹⁸⁸ German Realist Drawings of the 1920s. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger, 1986. P. 22.

изображая себя в образе трубочиста на крыше, художник весь черный от копоти и дыма наблюдает восход солнца над городом.

Несмотря на то, что Бекман тяготел к экспрессионистскому восприятию мира, его переориентация с внутреннего мира на внешний является крайне важным сигналом, отражающим изменения, происходившие в немецком искусстве в начале 1920-х годов. Именно поэтому творчество Бекмана занимает промежуточное положение между экспрессионизмом и Новой вещественностью: в стилевом отношении он всегда был близок экспрессионистам, однако по художественному мировоззрению, ориентированному в большей степени на предметный мир, его произведения созвучны во многом работам представителей Новой вещественности. Не случайно куратор первой выставки Новой вещественности Хартлауб включил множество картин Бекмана в экспозицию, на что уже указывалось в первой главе исследования.

Следует также отметить, что городская жизнь предоставила богатый материал не только экспрессионистам, но и участникам берлинского дада, которые в своей художественной практике также стремились передать специфику жизни современного мегаполиса. Развивая идею симультанности процессов окружающей реальности, захватившую также умы итальянских футуристов, члены берлинского дада изобрели технику фотомонтажа (или фотоколлажа) для наглядной репрезентации турбулентной городской жизни, где каждую минуту происходит великое множество событий, которые человеческое сознание не в состоянии воспринять в полной мере. Несмотря на то, что пальму первенства изобретения фотомонтажа оспаривали, с одной стороны – Г. Гросс и Дж. Хартфилд и Р. Хаусман и Х. Хёх – с другой¹⁸⁹, по

¹⁸⁹ Георг Гросс утверждал, что фотомонтаж был изобретен в его студии в мае 1916 года совместными усилиями с Дж. Хартфилдом. См. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. Ханс Рихтер. М.: Гилея, 2014. С. 159. Рауль Хаусман в свою очередь писал, что изобрел фотомонтаж в 1918 году вместе с Х. Хёх во время их отдыха на берегу Балтийского моря. См. Ades D. Photomontage. London: Thames and Hudson, 1986. P. 19. При этом первый документально зафиксированный фотомонтаж появился в 1919 году на обложке журнала *«Jedermann sein eigener Fussball»*, выпускаемый

всей видимости, идея его создания органически родилась в среде единомышленников, тесно взаимодействовавших друг с другом и имевших схожие взгляды на суть современной массовой культуры, осмысление которой требовало поиска новых средств художественной выразительности.

Монтаж можно по праву считать универсальным художественным модулем в интернациональном искусстве межвоенной эпохи, который, как известно, нашел свое яркое применение не только в кино и фотографии, но и в живописи, литературе, театре. Именно монтажная организация живописного пространства могла претендовать на расширение диапазона различных событий усложнившегося мира и иметь шансы убедительно и в то же время художественно его осмыслить. Монтажный принцип положен, как известно, и в основу одного из главных романов веймарской эпохи – «Берлин, Александрплац» Альфреда Дёблина (1929), в котором писатель наделил город чертами действующего лица, добиваясь эффекта его реального присутствия в повествовании. Как и многие его современники, Дёблин мыслил город как гигантский живой организм, транспортные линии которого обеспечивали его жизнеспособность. Он, в частности, писал: «Город посылает транспортные составы во все стороны, этими составами, люди, товар вторгаются со всех сторон в его гигантское тело»¹⁹⁰. Непрерывный транспортный поток людей и товаров, уравнивал человека и товар, задавая новый онтологический статус индивиду, который больше не считался единственным и уникальным в своем роде. Это специфическое мировосприятие нашло яркое отражение в фотомонтажах и коллажах дадаистов. С помощью монтажа берлинские дадаисты стремились дать развернутую панораму жизни (можно привести в пример знаменитый фотомонтаж Х. Хёх «Разрезание дадаистическим кухонным ножом пивного брюха культурной эпохи Веймарской республики»,

издательством «*Malik*», принадлежащим В. Херцфельду (брат Дж. Хартфилда). См. Рауль Хаусман. По мнению Дадасофа. М.: Гилея, 2018. С. 300.

¹⁹⁰ Дёблин А. Берлин Александрплац. История о Франце Биберкопфе. М.: Ладомир: Наука, 2011. С. 513.

1919–1920), реализуя свои амбиции по отражению калейдоскопической картины действительности.

Берлинские дадаисты конструировали емкие метафорические образы из подручных материалов: журналов, газет, рекламных проспектов и через сопоставление фрагментов массовой культуры передавали суть того или иного явления. Как отмечает современный отечественный исследователь К. Дудаков-Кашуро, главной интенцией дада было «собираание объектов дематериализованного мира снова воедино, когда каждое произведение становится своеобразной моделью, примером не разрушения, но созидания...»¹⁹¹. В результате дадаисты создали собственную знаковую систему, наполненную образами будничной медийной реальности. При этом их само отношение к городской жизни было довольно двусмысленным: с одной стороны, дадаисты восторгались динамикой мегаполиса и его неповторимой атмосферой, восхищались прогрессивными американскими городами (в особенности Нью-Йорком). С другой стороны, во многих фотомонтажах явно просвечивает социальная критика, а сам город предстает как место классового неравенства и эксплуатации.

Философ П. Слотердаjk выделял динамизм в качестве важнейшей черты берлинской жизни межвоенного периода: «В динамизме, витализме и опьянении движением, которые были свойственны культуре Веймара, незримо и вездесуще продолжает сказываться травма, пережитая в 1915–1916 годах: страх перед засасывающей грязью... шок от внезапной утраты возможности двигаться; фаталистическое ощущение, что ты можешь быть убит невесть откуда прилетевшим снарядом; страх перед разложением тела в грязи могилы»¹⁹². Самый, пожалуй, известный коллаж берлинских дадаистов «Жизнь и активность универсального города в 12:05» (1919, илл. 40) –

¹⁹¹ Дудаков-Кашуро К. Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века: на материале итальянского футуризма и немецкого дадаизма: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. М., 2008. С. 220.

¹⁹² Слотердаjk П. Указ. соч. С. 626.

коллективный труд Гросса и Хартфилда – является квинтэссенцией дадаистского восприятия городской среды. Здесь авторы так располагают отдельные фрагменты, что они в совокупности передают взрывной характер жизни в мегаполисе, ее гвалт, хаос и суматоху. Динамизм и сверхинтенсивность городской жизни олицетворяет еще и «вылетающее» на первый план работы колесо автомобиля, являющееся частым элементом других фотомонтажей дадаистов, особым «метамеханическим» знаком. Вся работа испещрена цитатами из названий голливудских фильмов и рекламных слоганов, а также женскими и мужскими фотографиями из журналов, что можно рассматривать как аллегорию на непрекращающуюся циркуляцию визуальных образов, заполняющих все городское пространство и нивелирующих индивидуальное восприятие. Более того, слово «универсальный», вынесенное в название работы, можно считать не только отсылкой к типичному и характерному, но и еще к американской кинокомпании «Universal» (и возможно, также к немецкой «Universum Film AG» (UFA)), выпускавшей фильмы, которые имели большую популярность у массового зрителя. Исследуемый коллаж построен на излюбленном дадаистами (в особенности Гроссом) контрастном сопоставлении естественного и искусственного начал в современной жизни, к чему отсылает в первую очередь сама техника произведения – фотомонтаж, перо, чернила. Рукой Гросса фрагментарно прорисованы прохожие, в гротескных физиономиях которых видны агрессия и испуг; среди нагромождения лиц четко виднеется профиль детектива Шерлока Холмса в шляпе и с трубкой – дистанцированного наблюдателя городского хаоса, с кем Гросс себя ассоциировал¹⁹³. Вручную также намечены высокие фасады зданий, а наклеенные сверху рекламные вырезки создают ощущение агрессивного поглощения ими городского пространства. Таким образом «искусственные»

¹⁹³ Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 116.

монтажные элементы работы как бы подавляют «естественные» графические фрагменты.

В результате произведение Гросса и Хартфилда фиксирует появление новой урбанистической среды, которая формирует «блазирванного» (Зиммель) жителя мегаполиса, чье восприятие бомбардируется со всех сторон – уличным шумом, потоками транспорта и людей, рекламой и прочими визуальными образами. В коллажах дадаистов «возникает новое «оптическое и духовное» единство, воссоздающее механику зрения толп, саму структуру и поэтику созидательно/разрушительной деятельности масс»¹⁹⁴, – отмечает современный исследователь искусства XX века Е. Бобринская, рассуждая о роли дадаизма в художественном осмыслении проблем массового общества. При этом среди множества надписей на работе виднеется и вывеска «дада», что можно расценить как отсылку авторов к идее о том, что дадаизм также стал брендом своего времени и занял прочные позиции в современной культуре. Сравнивая упомянутый фотомонтаж Гросса и Хартфилда с картиной итальянского футуриста К. Карра «Похороны анархиста Галли» (1911, илл. 41) (которые объединены схожей художественной задачей – передать всеобщий хаос и суматоху), английский историк искусства Д. Адес приходит к выводу о том, что работы дадаистов передают более правдивый образ городского насилия и хаоса, чем работы итальянских футуристов¹⁹⁵. При всей дискуссионности подобной оценки можно согласиться с исследователем в том, что дадаистская игра с вещественными фрагментами массовой культуры конструирует убедительный и живой образ городской среды, главными характеристиками которой являются динамизм и визуальная насыщенность.

Следует также упомянуть, что Гросс, Шлихтер, Шольц никогда не бросали занятия живописью и графикой, а сами фотомонтажи были скорее промежуточным этапом в их творческой деятельности, в отличие, например,

¹⁹⁴ Бобринская Е. Душа толпы. Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018. С. 228.

¹⁹⁵ Ades D. Photomontage. London: Thames and Hudson, 1986. P.26.

от Хаусмана или Хёх, которые вошли в историю искусства в первую очередь как создатели фотомонтажей (Хаусман еще как теоретик искусства). Не случайно одно из портфолио Гросса называется «Кистью и ножницами» (1922), что намекает на комбинированный тип создания входящих в него произведений. Принцип монтажа был перенесен художниками и в сферу живописи, в частности, монтажная организация пространства характеризует многие работы представителей Новой вещественности, что вполне закономерно, учитывая тот факт, ряд упомянутых авторов имел опыт участия в берлинском дада. Интерес к витальным силам, лежащим в основе городской жизни, характерный в целом как для экспрессионизма, так и для дада можно найти в ранних работах Гросса, Дикса, Хуббуха, Шлихтера анализу которых будет посвящен следующий раздел главы.

2.2 Репрезентация городской среды в раннем творчестве художников (1915–1920-е годы)

В дневнике Бодлера можно найти следующую запись: «Что значат опасности, подстерегающие в лесу и на равнине, по сравнению с повседневными потрясениями и войнами в недрах цивилизации?»¹⁹⁶. Представители Новой вещественности так же, как и французский поэт, рассматривали асфальтовые джунгли мегаполиса в качестве главного места для сюжетов своих произведений. В особенности эту установку воспринял Георг Гросс на раннем этапе своего творчества, в связи с чем в значительной части его работ фигурируют сцены, в которых высвобожденные первобытные инстинкты берут верх над человеком, толкая его совершать безумные действия («Бунт безумцев», 1915–16, илл. 42). Графические произведения Гросса, созданные в период 1915–17 гг., рисуют картину ужасающей действительности. Многие листы показывают события, происходящие за

¹⁹⁶Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. Спб.: Наука, 2011. С.154.

закрытыми дверьми домов – сцены насилия, разврата, убийств и суицидов. Действуя словно вуайерист, художник подглядывает в окна своих сограждан и обнаруживает там одни лишь мерзости. Присутствуют здесь и уличные сцены, посвященные мрачным индустриальным окраинам, в которых проживает рабочее население («Перед фабриками», 1920–1921).

Характерной особенностью этих графических циклов являются условные схематичные композиции, контурная прорисовка персонажей, намеренная небрежность рисунка, отсутствие желания (которое проявится у Гросса позже к середине 1920-х годов) продемонстрировать свое мастерство графика. В стилевом отношении здесь прослеживается влияние детского рисунка, а также граффити – грубых рисунков на стенах домов, общественных туалетов и на заборах, которые представляли для Гросса интерес¹⁹⁷. Многие листы были созданы им в технике быстрой пятиминутной зарисовки, которую художник начал практиковать еще в студенческие годы и продолжил во время войны¹⁹⁸. «Детский рисунок – это осознанно выбранный стиль, похожий на изображения, нацарапанные на стенах домов неумелыми руками сорванцов. Гросс пытается увидеть город с точки зрения не по годам зрелого испорченного уличного мальчишки...»¹⁹⁹, – писал критик Леопольд Цан в 1920 году.

В среде экспрессионистов бытовало распространенное мнение о городе как о вместилище всего самого ужасающего и порочного, царстве злых духов. Сопоставление города с адом можно найти в литературных источниках экспрессионизма. В частности, в стихотворении немецкого поэта Г. Гейма «Бог города» есть следующие строки:

¹⁹⁷ German Expressionism: The Graphic Impulse. New York: The Museum of Modern Art, 2011. P. 47

¹⁹⁸ По воспоминаниям художницы Х. Хёх, Гросс рисовал с поразительной быстротой, чем удивлял своих друзей и коллег. См. German Realist Drawings of the 1920s. Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, Busch-Reisinger, 1986. P. 19.

¹⁹⁹ George Grosz, Berlin – New York. Berlin: Ars Nicolai, 1994. S. 390.

Пляс корибантов, трепыханье толп,
 Экстаз мильонов, гром по площадям.
 Из труб фабричных темно-сизый столп
 Возносится, курясь, как фимиам.

Трясет он²⁰⁰ кулачищем мясника –
 И пожирает все огня поток.
 И буйствует кровавый чад, пока
 Не озарится пламенем восток²⁰¹.

Одна из самых известных графических работ Гросса раннего периода с характерным названием «Пандемониум» (1915–1916, илл. 43) также проникнута схожим мироощущением. Как и многие другие его произведения ее следует рассматривать в тесной связи с военными событиями, которые запустили процесс раскрепощения неконтролируемых сил. На графическом листе вновь запечатлена сцена коллективного безумия и социального хаоса: в условно прорисованном городском пространстве происходят массовые драки, стычки, а гротескно искаженные лица участников столпотворения выражают истерику, страх, агрессию. Эти рисунки убедительно показывают, как военное насилие мгновенно перетекло в будничную жизнь людей и стало «нормальной» практикой социального взаимодействия.

При этом существенное влияние на формирование мировоззрения молодых художников, к которому принадлежал и Гросс, оказали приключенческие романы, посвященные ранней американской истории, в частности, жизни на Диком Западе и культуре индейских племен. Поколение, родившихся в 1890-е годы, с увлечением читало книги Фенимора Купера и Карла Мая, повествующие о событиях в далеких землях, где жизнь протекает сообразно суровым законам социал-дарвинизма. Художник Рудольф

²⁰⁰ Бог города – М.Б.

²⁰¹ Тракль Г. Песня закатной страны. Г. Гейм. *Umbra vitae*. М.: Аллегро-пресс, 1995. С. 73–97.

Шлихтер, близкий друг Гросса, признавался: «Весь багаж классического образования, полученного мною, бесследно утонул, когда мне открылся новый мир “Чингачгука, Великого змея из племени воинственных могикиан”»²⁰². В наследии Шлихтера сохранилось достаточно много сцен из воображаемой жизни индейцев, созданных по мотивам прочитанных романов. В основном это графические зарисовки и акварели: «Блэк Джек» (1916, илл. 44) «Дикий Запад» (1922, илл. 45), «Нападение индейцев» (1925), где показаны сцены жестокого противостояния представителей чуждых друг другу культур, борющихся за право существования.

Образ одного из главных героев по прозвищу «Олд Шеттерхэнд» («Разящая рука» в русском варианте перевода²⁰³) из серии романов Карла Мая также не раз встречается в творчестве Гросса, который в 1917 году написал картину «Авантюрист» (Илл. 46) (сохранившуюся лишь в фотографии²⁰⁴), где изобразил типичного маскулинного искателя приключений с трубкой в зубах, оружием на поясе и бутылкой рома, стоящего на фоне калейдоскопической местности, составленной из разных локаций, где разворачивается типичный сюжет подобных произведений. В результате сцены борьбы за существование в нецивилизованных землях были перенесены художниками на немецкую почву, где, по их ощущениям, точно также природные инстинкты и грубая физическая сила одержали победу над разумом и гуманизмом. Современный мегаполис стал восприниматься как место далекое от мирного бесконфликтного существования, чему не в малой мере способствовала политическая обстановка с массовыми революционными восстаниями и их подавлениями 1918 –1919 гг.

В творчестве Гросса наблюдается стремление типологизировать и классифицировать изображаемые персонажи, что соответствовало

²⁰² German Expressionism: The Graphic Impulse. New York: The Museum of Modern Art, 2011. P. 20.

²⁰³ Май К. Виннету; На Диком Западе: Романы. СПб.: Лицей, 1993.

²⁰⁴ Картину можно было увидеть в экспозиции мюнхенской выставки 1937 года «Дегенеративное искусство, скорее всего потом ее уничтожили.

физиогномике – популярному учению, основанному итальянцем Ч. Ломброзо, у которого было много последователей в Германии, на что уже указывалось в первой главе исследования, когда речь шла о портретном жанре Новой вещественности. Чтобы острее подчеркнуть факт существования нездорового травмированного общества, Гросс использует преимущественно дегенеративную физиогномику (высокий лоб, выпирающая челюсть, асимметрия лица и прочие физические аномалии) для создания образа городских жителей. Его карандаш улавливает типичное, характерное в облике прохожего, а затем гротескно преувеличивает, – в результате практически все его персонажи легко идентифицируются даже в толпе: буржуа, «белый воротничок», рабочий, инвалид, проститутка, сутенер, военный, священник и так далее («Фридрихштрассе», 1918, илл. 47). При этом несколько парадоксально, что, сочувствуя пролетарскому движению, Гросс все же не щадил даже рабочих, которых он, как и других своих персонажей, изображал гротескно (часто придавая им озлобленный или понурый вид), за что его неоднократно осуждали левые критики. В связи с этим его творчество плохо вписывается в рамки революционно-пролетарского искусства²⁰⁵, хотя в наследии художника можно найти немало работ, направленных на критику капиталистической системы и высмеивающих буржуазную мораль.

Типажи городских жителей из графических зарисовок Гросса перекочевали в его картины, посвященные берлинской жизни, в которых ощущается существенное влияние целого спектра европейских модернистских течений. Здесь важно отметить, что немецкое искусство исследуемого периода было крайне восприимчивым к художественным экспериментам, проходившим за пределами страны. Роль своеобразного моста между европейскими культурами сыграла галерея Херварта Вальдена «Штурм», в которой регулярно проходили выставки не только немецких

²⁰⁵ Работы Гросса регулярно фигурировали на выставках революционного искусства Запада в СССР в 1920-е годы.

экспрессионистов, но и зарубежных художников²⁰⁶. Например, в 1912 году в галерее были представлены работы итальянских футуристов, французских фовистов, а также произведения бельгийского художника Джеймса Энсора. На Первом немецком осеннем салоне, организованном Вальденом годом позже, в залах галереи можно было вновь увидеть работы футуристов, а также произведения прославленного французского мастера Робера Делоне. Выставочная деятельность галереи сыграла существенную роль в развитии немецкого искусства, и многие из представленных в ее стенах работ европейских художников побудили отдельных немецких мастеров к активному творческому диалогу, и Гросс здесь не был исключением.

Творчество итальянских футуристов, в котором одной из ключевых художественных задач было отображение современной городской среды и ее ключевых характеристик, дало импульсы многим художникам в Европе (в том числе в России)²⁰⁷ продолжить эксперименты в этом направлении. Футуристы нередко предлагали образ города, который представлял совокупность всех его элементов и процессов, происходящих в единый момент. К примеру, в картинах Боччони «Симультанные видения» (1911) и «Улица входит в дом» (1912, илл. 48) предпринята попытка передать само динамическое ощущение городского пространства, а также субъективное восприятие движения транспорта и пешеходов с точки зрения наблюдателя²⁰⁸. Стилистически здесь Боччони переосмыслил аналитический кубизм Пикассо и Брака и позаимствовал во многом технику дивизионизма, которую он нашел подходящей для передачи явлений современной жизни. На первой работе фигура наблюдателя дана в нескольких ракурсах, оказываясь затянутой в оптический водоворот спиралевидной композиции, словно иллюстрируя слова

²⁰⁶ Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1987. S. 25.

²⁰⁷ См. Вязова Е.С. Город в искусстве кубофутуристов: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.16. М.: 1999. – 172 с.

²⁰⁸ См. Футуристская живопись. Технический манифест // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: В 2 томах. Т. 1. М.: Гилея, 2020. С. 205–209.

из футуристского манифеста: «А иногда на щеке человека, с которым мы разговариваем на улице, мы видим лошадь. Наши тела входят в диваны, на которых мы сидим, диваны входят в нас подобно тому, как трамвай на ходу входит в дома, которые, в свою очередь, швыряются на трамвай и сливаются с ним»²⁰⁹. Так идея множественности точек зрения, реализуемая посредством отказа от единого композиционного центра, находит свое яркое воплощение в творчестве футуристов, оказав впоследствии решающее влияние и на эстетику всего европейского модернизма. Как верно заметил исследователь Л. Ханнштайн, для Боччони важно передать еще и шумовой фон города – крики строителей, стук лошадиных копыт, гул транспортных средств²¹⁰. В работе «Улица входит в дом» Боччони в том числе решает задачу по ретрансляции акустического шума в оптическое измерение. При этом индивидуальные воспоминания героини, стоящей на балконе и наблюдающей уличную активность, сливаются с внешними раздражителями и передают общую атмосферу городской жизни. В стремлении Боччони отразить средствами живописи «ткань психологии» городской среды ощущается влияние философии Анри Бергсона и его теории интуитивного миропостижения²¹¹.

При осмыслении феноменов современной столичной жизни Гросс также обращается к достижению итальянских футуристов, – неспроста писатель Т. Дойблер приписывал Берлину «футуристический темперамент»²¹². Гросс пытается передать общественно-политический хаос, царивший в стране, атмосферу жестокости, исследуя психологию толпы. В связи с этим в его картинах, созданных в период 1916–1919 гг. преобладают агрессивные сцены столпотворений и стычек, заполонивших столичные улицы. Замысел многих картин этого периода появился у него еще в лазарете, где он проходил психологическую реабилитацию во время войны. В мае 1917 года он писал

²⁰⁹ Указ.соч. С. 206.

²¹⁰ Großstadt: Motor der Künste in der Moderne. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010. S. 123.

²¹¹ Ibid. S. 123.

²¹² Stadtbilder: Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin: Verlag Willmuth Arenhövel, 1987. S. 270.

другу, что работает над картинами, посвященными городской жизни, и подчеркивал, что они будут написаны в кроваво-красных тонах: «Я пишу довольно много...красный, много красного...о, эмоции большого города!»²¹³. Речь идет о таких произведениях, как «Посвящение Оскару Паницце» (1918, илл. 49), «Метрополис» (1916–1917, илл. 50), «Метрополис» (1917, илл. 51), «Взрыв» (1917, илл. 52), в которых художник комбинирует формальные эксперименты футуризма и экспрессионизма, чтобы как можно ярче передать атмосферу ночного кошмара, воплотившегося в берлинской жизни. Особенно в этих произведениях ощущается стилистическое и иконографическое влияние работ экспрессиониста Людвиг Мейднера, мастерскую которого молодой Гросс неоднократно посещал в Берлине²¹⁴. При всей открытой агрессии, звучащей в текстах Гросса по отношению к экспрессионизму, он, по всей видимости, все же перенял некоторые установки старшего коллеги. «Улица – это не просто соотношение тональных градаций, это водоворот верениц окон, кричащих огоньков транспортных средств любого вида и тысяч прыгающих сфер, стычек людей, рекламных вывесок и бесформенных цветов»²¹⁵, – писал, в частности, Мейднер. Образы «апокалиптической» серии Мейднера – охваченный пожаром город, бегущие в панике люди, рушащиеся здания, также неоднократно воспроизводятся Гроссом в произведениях на городскую тематику.

Картины «Метрополис» (1916–1917) и «Посвящение Оскару Паницце» (1918) демонстрируют сцены агрессивных массовых столкновений на улицах Берлина (на второй работе можно даже идентифицировать фасады отеля «Атлантик» на Фридрихштрассе). Кажется, что неконтролируемый поток энергии несет по улицам столицы лишенных индивидуальной воли персонажей. Толпа здесь представлена как деструктивное хаотическое начало,

²¹³ George Grosz, Berlin – New York. Berlin: Ars Nicolai, 1994. S. 324.

²¹⁴ Art in Germany, 1909–1936. From Expressionism to Resistance: The Marvin and Janet Fishmann Collection. Munich: Prestel Verlag, 1990. P. 261

²¹⁵ Meidner L. Op. cit. S. 312.

движимое первобытными инстинктами, которые вырвались наружу, после долгого заточения в цивилизованном состоянии. «Голпа беснующихся нелюдей»²¹⁶, – так описывал сам Гросс революционные послевоенные волнения 1918–1919 гг.

В левом углу «Метрополиса» развевается американский флаг, являющийся очередной отсылкой Гросса к идеализированному восприятию современниками и им самим Соединенных Штатов, символом недостижимой мечты о развитии и благополучном мире. Композиция работы напоминает уже упоминавшуюся картину Кирхнера «Ноллендорфплац» (Илл. 33), в основе которой лежат пересекающиеся диагонали улиц. Если у Кирхнера мы наблюдаем столкновение трамваев, то у Гросса уже в открытую агрессивную конфронтацию вступают толпы людей, машин и электрических потоков энергии. В какой-то момент уровень конфликтности и напряженности в городском пространстве буквально приводит ко взрыву, уничтожающему все и вся, как изображено на его картине Гросса с одноименным названием «Взрыв» (Илл. 52).

Схожую композиционную схему использовал штуттгартский художник Рейнхольд Нэгеле, создавший в 1925 году работу «Уличный бой» (Илл. 53), где показано пересечение шести улиц, по которым бегут сотни крошечных фигурок людей. В центре перекрестка видны грузовики, переполненные протестующими людьми, и толпы с национальными флагами. Исследователи творчества Нэгеле полагают, что картина создана по воспоминаниям бурных политических событий, происходивших в стране после образования Веймарской Германии²¹⁷. Примечательно, что, используя композицию Кирхнера, Нэгеле обращается к политическому сюжету в духе Гросса, задействуя при этом совершенно иную стилистку и цветовую гамму. Вся сцена

²¹⁶ Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh, hrsg. von J. Boberg, E. Gillen, etc. München, 1986. S.110.

²¹⁷ Täuber R., Naegele T. Reinhold Nägele, 1884– 972. Bilder der Stadt. Böblingen: Buch-und Offsetdruckerei, 1993. S. 18.

политического противостояния показана с высоты птичьего полета, в результате чего участники стычки превращаются скорее в стаффаж, в то время как главные оси улиц и их «столкновение» и «противостояние» видны отчетливо, становясь главным действующим лицом. Художник будто бы следует совету писателя Густава Флобера, который в «Мемуарах Безумца» пишет следующее: «Поднимитесь на башню, достаточно высокую, чтобы не слышать шума, чтобы люди казались крошечными: если бы оттуда вы увидели, как один человек убивает другого, то не слишком бы взволновались, наверняка меньше, чем если бы кровь брызнула на вас»²¹⁸. Дистанцируясь от событий с помощью высокой точки зрения, используя приглушенную палитру, в которой совсем нет оттенков огненного красного, отсылающих к массовым кровопролитиям, а также уподобляя участников стычки муравьям, художник словно намекает зрителю на тщетность и бессмысленность происходящего кругом насилия.

В картине Гросса «Метрополис» (1917) представлено калейдоскопическое видение городской среды: фасады зданий, бегущие прохожие в котелках, обнаженные проститутки, собака – кажутся составными частями коллажа. Подобный стиль, несомненно отсылающий к эстетике дадаистского фотомонтажа, подчеркивает непрекращающееся движение и череду эротических и прочих соблазнов, пронизывающих городское пространство. В работе «Похороны Оскара Панницы» подсвеченные магматическим цветом окна зданий выявляют все затаившееся в них зло, черные контуры которого проявляются в оконных проемах. Посреди массовых скоплений людей можно разглядеть фигуру смерти в виде скелета, сидящего верхом на гробу. В картине также наблюдаются сюжетные и стиливые отсылки к уже упоминавшейся работе Карла Карра «Похороны анархиста Галли» 1911 года (Илл. 41). Итальянский художник был свидетелем похорон анархиста Анжело Галли в Милане в 1904 году, которые переросли из мирного шествия

²¹⁸ Флобер Г. Мемуары безумца: автобиографическая проза. М.: Текст, 2009. С. 165–166.

в массовую акцию народного неповиновения и стычки с полицией. Прибегая к эстетике и стилистике футуризма, Карра передает динамические вихри, пульсирующие энергетические потоки, исходящие от агрессивного столкновения участников восстания с властями. Однако, несмотря на явную кровожадность и жестокость подобной сцены, Карра, как и другие футуристы, восхищается этим хаосом, являющимся в высшей степени проявлением витальности. Не случайно в картине и то, что ее цветовая гамма созвучна во многом черно-красному флагу движения анархистов, чью деятельность, как известно, приветствовали футуристы, возведя насилие в степень эстетической категории и сделав его необходимым элементом мифологемы спасения мира. Е. Бобринская в связи с этим отмечает, что анархическая стихия толп порождает «энергетические взрывы, множественные вибрации»²¹⁹, которые действуют в противовес энтропии, уничтожающей все на своем пути.

Таким образом, Карра и другие футуристы во главе с их идейным лидером Ф. Т. Маринетти усматривали в жестоких массовых столкновениях необходимое насилие, производящее в итоге созидательную энергию. Несмотря на заимствование формальных стилистических элементов у футуризма, Гросса не восхищало созерцание сцен агрессивных стычек, которые тем не менее побудили его создать целую серию графических и живописных произведений, где была предпринята попытка отразить механику толпы, продемонстрировать ее разрушительный потенциал. «Я пишу эти картины в знак протеста против человечества, которое сошло с ума»²²⁰, – писал художник, наблюдая за общественно-политической ситуацией в стране. Стихийная агрессия толпы для Гросса – это не столько манифестация витальной энергии, сколько яркий пример человеческой тяги к саморазрушению. Основной посыл проанализированных выше работ – закат и вырождение цивилизации, коллапс буржуазного мира.

²¹⁹ Бобринская Е. «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. 2015. №1–2. С. 194–215.

²²⁰ George Grosz – Berlin New York/ Ausst.- Kat. Berlin und Düsseldorf, 1995. S. 329.

Схожие тематические сюжеты развивали на раннем этапе своего творчества и другие представители Новой вещественности, в частности – Отто Дикс и Карл Хуббух. В черно-белом рисунке Дикса 1918 года под названием «Ужас города» дан вид сверху на город, окруженный вихрями взрыва. Образ города очень напоминает довоенные апокалиптические пейзажи Мейднера – искаженные рушащиеся здания, силуэты людей, возносящих к небу руки. Как и Гросс, Дикс болезненно переживает военный опыт и, в отличие от Мейднера, изображает уже не предчувствия тотальной катастрофы, а ужасающую сцену, нарисованную по мотивам увиденных им военных будней.

Созданные Диксом девять черно-белых гравюр на дереве в 1919–1920 годах (они уникальны тем, что после этого Дикс больше не обращался к данной технике), посвящены ночной уличной жизни в мегаполисе. В работе «Шум улицы» (Илл. 54), имитирующей дадаистский коллаж, «коллективное тело» города сконструировано из нагромождения фасадов зданий, колеса, ног пешеходов, собак, кошек. В гравюре «Трамвай» (Илл. 55) показано два вида энергии – электрическая, движущая трамвай, и сексуальная – в виде притяжения, «химии» между самими пассажирами – в результате транспортное средство изображено в окружении искр и молний. В других ксилогравюрах присутствуют образы агрессивной женской сексуальности («Апофеоз», «Скерцо»). Образ города в графике раннего Дикса обладает во многом схожими характеристиками, которые выделяли его коллеги-современники: сверхинтенсивность жизни, ее насыщенность визуальными образами и сексуальными стимулами, разрушительная взрывная стихийность и хаотичность. С точки зрения стилистики его ранние работы обязаны экспрессионизму, футуризму и дадаистскому коллажу.

Литографию Карла Хуббуха 1922 года «Эйфория безумия» (Илл. 56) также можно поставить в ряд работ, иллюстрирующих идею о городе как о царстве первобытных инстинктов, взявших верх над человеческой природой. Однако Хуббух трактует городское пространство более театрализованно: на заднем плане виднеются классические архитектурные сооружения, башня

церкви, статуя всадника на коне с оруженосцем, стоящая на постаменте на высоких колоннах. Все пространство первого плана до отказа заполнено человеческими фигурами, находящимися в состоянии исступления. Каждый из героев выражает свою особую эмоцию, зависящую от ситуации в которой находится. Работа изобилует сценами сексуального и физического насилия, агрессии и отчаянных молитв. Здесь город в очередной раз предстает как паноптикум неконтролируемых страстей и место агрессивной борьбы за существование.

2.3 Итальянская метафизическая живопись и Новая вещественность: стилевые и тематические параллели в начале 1920-х годов

В разделе 1.2. было уже подробно рассмотрено, какое влияние оказала итальянская метафизическая школа на формирование нового художественного мировоззрения в Германии в эпоху между двумя мировыми войнами. В этой связи представляется важным проанализировать идейные и стилистические переклички между итальянскими и немецкими мастерами в начале 1920-х годов, поскольку для таких художников, как Г. Гросс, Р. Шлихтер, А. Рэдершайдт, Г. Даврингхаузен, К. Гроссберг и других *pittura metafisica* стала отправной точкой на пути формирования новой стилистики. Немецкая живопись и графика 1920-х годов характеризуются, по словам философа Эмиля Уитица, «преодолением экспрессионизма»²²¹: в произведениях художников постепенно начинает пропадать эмоциональный накал, динамичность композиции сменяется статикой, «угасает» пестрая цветовая гамма, прекращается дробление и распад формы, устанавливается власть линии. Именно в этот временной промежуток можно наблюдать постепенную кристаллизацию стиля Новой вещественности.

²²¹ Utitz E. Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Stuttgart: Ferdinand Enke, 1927.

Итальянская метафизическая живопись привлекала немецких художников как тематически, поскольку и Дж. де Кирико, К. Карра, М. Сирони также проявляли интерес к городскому пространству, в котором разворачивали сюжеты своих таинственных работ, так и стилистически – своей строгой геометрией форм, упорядоченной композицией, опорой на рисунок, сдержанным колоритом. Более того, фигура загадочного манекена, присутствовавшего практически во всех произведениях итальянских мастеров, как нельзя лучше подходила для немецких авторов для создания образа «нового человека», который мог олицетворять как городского обывателя, так в некоторых случаях и рационального робота-инженера. Так или иначе, этот «новый человек» начала 1920-х являлся полным антиподом «новому человеку» экспрессионистов, приход которого предрекался в их довоенных текстах²²². Оставляя всю «метафизику» итальянских произведений за скобками, немецкие художники заимствовали их отдельные стилистические элементы и образы, создавая работы, ориентированные на актуальную повестку дня. «Отбросив старое, но еще не сумев сформировать новое, мы столкнемся с сатирой, гротеском, карикатурой, клоунами и куклами; в этом и состоит глубокий смысл этих форм выражения – указывая на сходство с марионеткой, на механизацию жизни, на видимый и действительный застой, угадать и позволить нам почувствовать другую жизнь»²²³, – писал Рауль Хаусман в 1921 году.

В диалоге с итальянским искусством Гросс создает серию работ, посвященных издержкам жизни в современном мегаполисе, где Берлин предстает как довольно мрачный и унылый город, улицы которого застроены функционалистскими однотипными строениями, подчиненными строгой геометрии. Трактовка городского пространства здесь напоминает архитектурные кулисы, наблюдаемые в работах Де Кирико (Илл. 57). В

²²² Schreyer L. Der neue Mensch // Der Sturm, 1919, № 10. S. 18–20.

²²³ Рауль Хаусман. По мнению Дадасофа. М.: Гилея, 2018. С. 55.

утерянных акварелях Гросса «Берлин С» (1920) и «Якобштрассе» (1920) безвольные жители-марионетки бесцельно и потерянно бродят по однотипным улицам. Здесь образ манекена-марионетки нужен Гроссу, чтобы иронично намекнуть на издержки массового общества, в котором процветают конформизм, безволие, манипуляции со стороны власти по отношению к населению. Картина «Без названия» (1920, илл. 58) также стоит в одном ряду с упомянутыми работами художника, затрагивая проблему деиндивидуализации человека в городе. Перед зрителем предстает своеобразный памятник жителю мегаполиса – беспомощный, лишенный конечностей торс манекена в мужском костюме, стоящий на кубическом постаменте посреди пустой улицы.

Работа Рауля Хаусмана «Инженеры» (Илл. 59) еще в большей степени соответствует стилистике итальянской живописи: Хаусман практически без изменений переносит героев де Кирико и Карра в свой акварельный рисунок, одев их, правда, в современные деловые костюмы с галстуками. Три условных инженера стоят на средневековой площади, погруженные в свои технические расчеты: один из них держит в руках длинную линейку и стоит на ящике словно на театральных подмостках. Искаженная перспектива рисунка, замкнутое пространство площади, деперсонафикация и загадочность представленных фигур – все это явные следы итальянского влияния. Однако, несмотря на внешнее стилистическое сходство, в работе нивелирован метафизический смысл и ностальгия по прошлому, поскольку ее главные герои – это инженеры, строители нового мира. В акварели отражается интерес Хаусмана и его единомышленников к инженерному рисунку, олицетворяющему примат разума над субъективными фантазиями. Тематически здесь Хаусман вновь выстраивает оппозиции к экспрессионизму, поскольку сам образ инженера, подразумевающий под собой четкость, техничность, ясность и сухость, никогда бы не привлек экспрессионистов.

Сюжет многих работ Рудольфа Шлихтера также часто разворачивается в Берлине. Нельзя не упомянуть его известную акварель «Дада-мастерская на

крыше» (Илл. 60) 1920 года. С крыши дома открывается панорамный вид на столицу, вдалеке можно увидеть красную башню ратуши. Однако сами архитектурные строения больше напоминают бутафорские кулисы, призванные подчеркнуть искусственность главной сцены, изображенной на первом плане: люди и манекены, которых можно легко перепутать друг с другом, замерли в неестественных позах на крыше дома. Изображение загадочных персонажей на фоне мертвых архитектурных кулис – безусловно, очередной реверанс художника в сторону итальянкой живописи.

То же самое относится к акварели «Мертвый мир» (1926, илл. 61), где Шлихтер изобразил множество предметов и персонажей, расположение которых в одном пространстве выглядит неестественно: мужской персонаж в пальто и с котелком на голове, манекен в деловом костюме со шляпой стоят на улице недалеко от грузового автомобиля. На подмостках расположена лошадь, за которой возвышаются геометрические фигуры и безголовый бюст античной статуи. Архитектурные формы уличных строений отличаются строгой геометрией и лишены декоративных элементов. Контрастное сопоставление лошади и автомобиля, а также отсылки к классическому наследию (статуя, балюстрада, портик) наводят на мысль, что художник размышляет о техническом прогрессе и времени: постоянное обновление техники приводит к быстрому устареванию вещей. В результате в стремительно развивающейся реальности бескапотный автомобиль со спицевыми колесами довольно быстро стал таким же архаичным видом транспорта, как и лошадь, которые вместе с другими предметами являются уже частью «мертвого мира», как гласит название работы.

Независимо от берлинских коллег кёльнский художник Антон Рэдершайдт в начале 1920-х годов также создал серию работ, где можно наблюдать совмещение итальянской метафизической живописи и межвоенной немецкой архитектурной эстетики. Скупой колорит, резкая перспектива, пустынные улицы с функционалистскими строениями – характерные стилистические и тематические элементы данного цикла. Рэдершайдт написал

множество портретов молодого мужчины (в котором узнается сам художник) в черном костюме и шляпе на фоне вымершего города. Лицо героя не выражает никаких эмоций, а тело кажется искусственно вмонтированным в окружающее урбанистическое пространство. При этом персонаж стоит всегда в неестественной позе, напоминающей больше манекена, а не живого человека («Молодой человек в желтых перчатках», 1921, илл. 7). Иногда рядом с ним появляется женский образ, точно также стоящий в скованной позе («Дом №9», илл. 62). Некоторые из картин имеют композиционное сходство с фотографиями А. Зандера²²⁴, друга художника, который запечатлел Рэдершайдта в одиночестве на пустынной улице города в утренний час (Илл. 63).

Сюжетно картины кёльнского художника очень близки работам Гросса и Шлихтера: однако если берлинские авторы делали акцент на механизации жизни и обывательском конформизме, то Рэдершайдт затрагивает проблему тотального отчуждения индивида в массовом обществе. Выстраивая искусственные архитектурные кулисы из однотипных прямоугольных строений, убирая толпы прохожих и оставляя одного, максимум двух персонажей, художник прицельно работает с темой одиночества в толпе большого города. Мужчина в черном костюме и котелком на голове – это и саморепрезентация художника, и одновременно попытка типологизировать образ молодого денди межвоенного периода. Типичный прохожий, одетый во все черное, сливающийся с толпой, утрачивает свой индивидуальный облик в массовом обществе, равно как и сам город теряет свои отличительные черты на фоне однотипной застройки, которую Кракауэр называл фактором, способствующим потере городской памяти²²⁵.

Герои Рэдершайдта замыкаются в своем мире, не желая выходить из него, а неуклюжие позы стоящих рядом мужчины и женщины

²²⁴ Фотографии вошли в известное портфолио Зандера «Люди XX века» под лаконичным заглавием «Художник».

²²⁵ Krakauer S. Straßen in Berlin und anderswo. Berlin: Das Arsenal Verlag, 1987.

свидетельствуют о неумении или, возможно, нежелании выстраивать близкие межличностные взаимодействия. Находящиеся за ними здания, как, например, в несохранившейся работе «Встреча» (Илл. 64), дублируют разновекторность движений героев, усиливая идею о невозможности сближения в этой замкнутой и закрытой системе. Часто Рэдершайдт намеренно изображает своих персонажей спиной к зрителю, обрывая таким образом любую возможность контакта. Находясь в социальном вакууме, его герои являются ярким выражением послевоенного мировоззрения, несшего в себе печать пессимизма.

В итоге пустое мертвое урбанистическое пространство работ передает ощущение меланхолии и бесприютности мира. В связи с этим может возникнуть логичное предположение, что художник вступает в негласную полемику со взглядами Ле Корбюзье и архитекторов «Нового строительства», воспроизводя на своих полотнах функционалистские строения и подвергая сомнению гуманистические идеалы апологетов новой архитектуры. Тем не менее, данная версия является спорной, учитывая тот факт, что в 1926 году Рэдершайдт с женой поручили своему другу, кёльнскому архитектору В. Кляйнерцу сделать наброски для здания мастерской художника²²⁶. Сохранившийся эскиз свидетельствует о том, что Кляйнерц опирался во многом на труды Ле Корбюзье: лаконичные формы, открытая крыша-терраса, ленточное остекление, – вряд ли художник стал бы поручать проект собственной мастерской архитектору, к взглядам которого сам негативно относился. Можно предположить, что в художественные задачи Рэдершайдта входило осмысление нового типа урбанистического существования, появившегося с образованием мегаполисов. В этой связи изображения функционалистских строений служили наглядным выражением духа современного города, в котором на фоне стремительных общественных трансформаций изменялись и межчеловеческие взаимоотношения.

²²⁶ Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde. Bielefeld: Transcript-Verlag. 2010, S.161.

Именно метафизическая живопись стала тем мостиком, по которому в начале 1920-х годов многие молодые немецкие художники перешли от дада и экспрессионизма к постепенному постижению предметной реальности. Радикально меняя технику рисунка, стилистику, палитру, обращаясь к сюжетам, связанным с жизнью в городе и текущими политическими (Гросс, Шлихтер, Хаусман) и экзистенциальными проблемами (Рэдершайдт), немецкие авторы стали носителями нового художественного мировоззрения.

2.4 Отражение социальных противоречий жизни мегаполиса в произведениях 1920 – нач. 1930-х годов

Как справедливо отметил историк искусства Э. Ротерс, в немецкой живописи прохожие долгое время были лишь гостями улиц, выполняя преимущественно роль стаффажа в ведутах, городских жанровых сценах или парадных шествиях²²⁷. Интерес художников к городским жителям стал обнаруживаться во многом в связи с формированием массового общества и обретением гражданами неотчуждаемых прав и свобод. «Завоевание улиц горожанами проистекало из их стремления к свободе, как к общественной, так и индивидуальной. Самоидентификация мегаполиса зиждется на радикальном стремлении к свободе»²²⁸, – пишет он.

Тема уличной жизни стала одной из наиболее актуальных и востребованных в Германии в межвоенный период. Художники, в частности, создали множество портретов современников, запечатленных на фоне города. В целом ряде случаев городской фон дополняет характеристику персонажа, подчеркивая его отличительные черты. Проститутка на картине Р. Шлихтера «Марго» (1924, Илл. 4) стоит в бедном рабочем районе, но полна достоинства – суровая уличная жизнь закалила ее и наложила свой отпечаток; журналист Эгон Эрвин Киш (тоже кисти Шлихтера, 1928, илл. 6) изображен на фоне

²²⁷ Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhundert. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1987. S. 41.

²²⁸ Ibid. S. 51.

рекламной колонны, а также знаменитого «Романского кафе», популярного места, в котором собиралась вся берлинская художественная богема. Отто Дикс также пишет знаменитый портрет журналистки Сильвии фон Гарден, сидящей за столиком в городском кафе, что подчеркивает ее образ жизни и социальную активность. Но чаще всего художники использовали город в качестве места развертывания сюжетов социально-критической направленности, опираясь во многом на традицию веризма конца XIX – начала XX века, для которой был характерен выраженный интерес к социальным проблемам низших слоев населения. Здесь можно вспомнить серию гравюр Макса Клингера «Драмы» (1881–1883), которые выделяются на фоне его остального творчества, окрашенного преимущественно символизмом. На большинстве его графических листов запечатлены частные драмы из жизни людей, разворачивающиеся в городском пространстве: сцены убийства, домашнего насилия, попыток суицида от ощущения безысходности. Кайзер Вильгельм, в частности, отрицательно относившийся к произведениям социально-критической направленности, окрестил их в свое время «искусством сточной канавы» (*Rinnsteinkunst*) – «искусство, которое занимается ничем иным, как как выпячиванием отвратительной нищеты»²²⁹.

Мастера Новой вещественности, многие из которых сочувствовали левым взглядам, проявляли интерес к маргинальным сторонам жизни мегаполиса, в связи с чем на их работах можно найти сцены с изображениями бездомных, безработных, проституток, инвалидов войны и прочих социальных аутсайдеров. Тематически это сближает их произведения с работами более старших современников – К. Кольвиц, Г. Цилле, Х. Балушека, имевших тесные связи с коммунистической партией и представлявших сегмент так называемого «пролетарского искусства». Однако в интерпретации представителей Новой вещественности социально-критические сюжеты вызывали большой общественный резонанс в силу наличия в их работах

²²⁹ Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 58.

откровенного натурализма, гротеска, черного юмора и открытого вызова буржуазной морали. Поскольку улица – это то пространство, где потенциально пересекаются люди всех классов и социальных статусов, художники часто воплощали сюжеты, разворачивающиеся именно на улицах большого города.

В работах Гросса 1920-х годов, посвященных Берлину, наблюдается отход художника от экспрессионизма и футуризма – композиции его произведений приобретают более уравновешенный характер и сдержанную цветовую гамму. Одновременно в его произведениях возрастает критическая составляющая, касающаяся политической и социальной сфер общественной жизни. Художника больше не интересуют агрессивные толпы людей, сталкивающиеся на улицах столицы и манифестирующие скорый закат мира. Гросс продолжает исследование типичных городских обывателей и конструирует сцены, в которых контрастно подчеркивается разница их социальных статусов. Классической в этом смысле является его картина «Будний день» (1921, илл. 65), отсылающая к рутинной столичной жизни: перед зрителем разворачивается типичное утро буднего дня – на работу идет чиновник в деловом костюме с котелком на голове; инвалид войны с понурой головой в военной форме, с костылем бесцельно бродит рядом; рабочий в форме с лопатой идет на завод, а из-за угла в черном пальто выглядывает спекулянт, подкарауливающий клиентов. Композиция работы характеризуется монтажным методом организации пространства, которое весьма символично связывает друг с другом представителей разных слоев общества. Так, чиновник на первом плане выражено отделен от других персонажей кирпичной кладкой – очередной довольно прямолинейный намек автора на социальное неравенство. На фоне виднеются здания заводов и фабрик, а также дымовые трубы – неотъемлемые атрибуты индустриального мира. Гросс показывает типичных городских обывателей Берлина 1920-х годов, затрагивая социально-экономические проблемы своего времени.

Сюжет другой картины Гросса уже 1925 года под заглавием «Уличная сцена» (Илл. 66) происходит не в абстрактном месте Берлина, а на одной из

главных его улиц – Курфюрстендамм. Возле входа в дорогой магазин стоит инвалид войны, продающий спички, мимо которого равнодушно проходят состоятельные буржуа. Стилистика картины выдержана в более реалистической традиции, хотя и не лишена гротеска в изображении лиц прохожих. Здесь градус критического накала уже значительно ниже, чем в его ранних графических работах. В частности, фигура инвалида показана фрагментарно на втором плане и смещена к левому краю работы, а акцент сделан на самих прохожих и здании универмага на улице. То же самое можно сказать и о его двух «Уличных сценах» начала 1930-х годов (Илл. 67– 68), где, несмотря на обращение к социальному сюжету, Гросс больше увлекается цветовыми соотношениями, мастерством передачи фактуры одежды прохожих, уходя все больше в жанровость. Тональный колорит, размытые контуры персонажей и предметов придают его работам декоративность, несмотря на то, что среди героев его поздних уличных сцен можно по-прежнему увидеть представителей разных слоев общества в контрастном сопоставлении. В работах второй половины 1920-х – начале 1930-х гг. все и меньше ощущается интерес художника к обострению социальных конфликтов: Гросс дистанцируется от КППГ, снижает политическую активность и создает все больше произведений, где решает уже формальные художественные задачи, оставляя актуальную повестку дня за скобками.

Напряженную социальную обстановку и атмосферу агрессивности запечатлел Рудольф Шлихтер в своей акварели «Прохожие и Рейхсвер» (илл. 69). На работе изображена группа из четырех проституток, стоящих посреди улицы. За ними в открытом кузове стоят военные, которых привезли для неясных целей. На женщин бросают жадные взгляды как случайные прохожие, так и солдаты, на что они вызывающе смотрят в ответ, их лица выражают злобу и агрессию (причем одна из героинь держит длинный зонт-трость словно оружие). Поскольку у акварели нет точной датировки (она была

создана приблизительно в период 1923–1928 гг.)²³⁰, ее сложно соотнести с каким-либо конкретным событием, однако она явственно показывает скрытое социальное напряжение в обществе, которое в любой момент может вырваться наружу.

Другая акварель Шлихтера «Хаусфогтайплац» (1926, Илл. 70) наполнена социальной критикой, которую сложно уловить, не зная конкретных исторических реалий. На ней крупным планом изображены две женщины, идущие по площади, на которых косо смотрят и оглядываются мужчины. В этом центральном районе Берлина исторически еще с середины XIX века было множество ателье, в которых изготавливались готовые платья для женщин²³¹. Работа на эти ателье была единственным источником дохода для многих портних, и поэтому с резким ухудшением экономической ситуации в стране значительная часть из них перестала получать заказы и была вынуждена перейти в сферу торговли телом. Шлихтер помещает героинь в этот квартал, намекая зрителю на печальный статус дам. Учитывая вышесказанное, становятся понятны алчные взгляды мужчин, окружающих их на площади. Чтобы подчеркнуть безвыходность всей ситуации, художник превращает один из ближайших к зрителю фонарных столбов в виселицу, которая красноречиво символизирует гибель всего квартала, бывшего еще недавно успешным и процветающим районом, а ирреальное розоватое сияние неба и одновременное присутствие в нем полумесяца и планеты Сатурн придает происходящему зловещий характер, намекая на глобальный сбой в функционировании космических светил, предрекающий скорый и неизбежный закат мира.

В наследии Отто Дикса не так много работ, посвященных конкретно социальным проблемам улицы. Тем не менее он создал грандиозный триптих «Мегаполис» (1927–1928, илл. 71), который наряду с его другим знаменитым

²³⁰ Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhundert. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1987. S. 176.

²³¹ Ibid. S. 174.

триптихом «Война» (1932), стал одним из самых известных произведений за всю творческую карьеру художника. В начале 1920-х годов Дикс создавал графические зарисовки инвалидов войны, оставшихся без средств к существованию и вынужденных просить милостыню на улицах или продавать сигареты, спички и прочие мелкие товары. На основе этих набросков в 1920 году Дикс написал две картины – «Прагерштрассе» (Илл. 72) и «Продавец спичек» (Илл. 73), которые композиционно имитируют коллажную технику дадаистов (и частично созданы при помощи коллажа). На первой картине на самой оживленной улице Дрездена – Прагерштрассе Дикс изображает инвалида войны, сидящего у витрины магазина и просящего милостыню, мимо которого суетливо проходят люди, не обращая на него никакого внимания. У инвалида нет ног и левой руки – вместо этого вставлены причудливые протезы, а сам он сидит в неестественной позе, просунув голову между колен.

На второй работе Дикса показан инвалид, продающий спички, мимо которого точно также в суматохе пробегает люди, а собака и вовсе справляет на него нужду. На обеих работах Дикс изображает прохожих через какую-то одну часть человеческого тела: из поля зрения главного персонажа «убегают» мужские и женские ноги. Прохожие большого города, постоянно куда-то спешащие, действительно остаются в сознании наблюдателя лишь фрагментарно, сообразно какой-либо характерной детали, а не целостным образом. Дикс приклеивает на холст обрывки газет, которые отсылают к современности: так на одном клочке газеты на картине «Прагерштрассе» можно даже разобрать заголовок: «Евреи – убирайтесь!». Важную смысловую роль притом играет и фон работы, на котором Дикс размещает витрины магазинов, в которых выставлены торсы и женские манекены с париками, одеждой, а также протезы. С одной стороны, товары в витрине контрастируют с главным героем, который просит милостыню и не может себе позволить дорогостоящие протезы, представленные за его спиной, а с другой – искусственные части тел гармонично вписываются в логику построения картины, на которой все живые тела представлены лишь частично.

Таким образом обе ранние работы Дикса еще отсылают к дадаистской эстетике коллажа, прекрасно иллюстрирующей тезис Зиммеля о перенасыщенности городской среды визуальными образами. Имитируя маслом коллажную технику Дикс передает этот эффект «блазированнойности» сознания жителя мегаполиса, которое перегружено информацией и не в состоянии воспринимать весь неконтролируемый поток движений, знаков и образов. Таким образом работы построены на соотношении фрагментарного восприятия жителя мегаполиса и «фрагментированного» тела инвалида.

Знаменитый триптих «Мегаполис», который Дикс создавал около двух лет (1927–28 гг.), можно считать своеобразным оммажем художника Берлину, к которому он испытывал противоречивые чувства. Это произведение является квинтэссенцией воззрений Дикса на берлинскую жизнь 1920-х, несмотря на то, что окончательно работа была дописана в Дрездене, где ему предложили место профессора в местной Академии художеств. Дикс намеренно сделал выбор в пользу триптиха, который традиционно ассоциируется с религиозной живописью, чтобы развернуть сюжет в одновременном параллельном развитии и контрастно противопоставить социальные противоречия эпохи. Дикс обращается к технике живописи старых мастеров, скрупулезно прорисовывая мельчайшие детали предметов и персонажей. На центральной панели изображено помещение модного клуба, где музыканты играют джаз, а нарядные пары беззаботно танцуют. Здесь же Дикс запечатлел и новый тип женщины, танцующей в одиночестве, одетой по моде, с короткой стрижкой и провокационно открытым и полупрозрачным платьем. На других двух панелях изображены уличные сцены, которые происходят как бы за дверями ночного клуба. На них представлена темная сторона ночной жизни Берлина: по улицам гуляют в поисках клиентов проститутки, а на них засматриваются покалеченные ветераны войны. В произведении проявилась острая критика социального неравенства и укор государству, неспособному решить насущные проблемы общества. Изуродованный ветеран войны, часто с ампутированными конечностями, стал

привычным «атрибутом» Веймарской республики, своего рода «вещью», мимо которой равнодушно проходят, не обращая внимания, как это делают персонажи проститутток триптиха.

Образ города у Дикса складывается из тех противоречий, которыми была полна столичная жизнь в межвоенное время: с одной стороны – это эпоха «ревущих двадцатых», с насыщенной ночной жизнью, развитой музыкальной и танцевальной культурой, расширенной сферой досуга, однако, с другой – это период тяжелейшего экономического кризиса, роста безработицы, проституции, социальной незащищенности. «Миллионы голодных, развращенных, отчаявшихся, яростно ищущих удовольствие мужчин и женщин дергаются и качаются в джазовом наваждении. Танец стал манией, идеей фикс, культом»²³², – писал Клаус Манн о людях своей эпохи. Сами городские локации, где разворачиваются сюжеты триптиха, Дикс трактует весьма театрально, в духе академической живописи: на центральной панели справа виднеется искусственный красный занавес, а на левой и правой створках изображены арки и причудливые декоративные архитектурные элементы (во многом напоминающие стиль барокко и рококо), которые также выполняют функцию кулис, окаймляя композицию. Примечательно, что архитектурный облик города не имеет для Дикса решающего значения, а потому городское пространство на боковых панелях представлено весьма условно. Все внимание художника сосредоточено на человеческих персонажах, действия которых составляют основную проблематику работы и обуславливают неразрешимость социальных противоречий.

По мнению исследователя У. Принц, будничные сцены триптиха обретают «эсхатологическую перспективу»²³³, отсылая к традиционному средневековому сюжету плясок смерти. И все же нельзя однозначно заключить, что Дикс относился к Берлину и его ночной жизни негативно:

²³² Цит. по: Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 114.

²³³ Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1987. S. 208.

известно, что сам художник был завсегдатаем клубов, любил джаз, коллекционировал музыкальные пластинки²³⁴, – иными словами, был сам органичной частью массовой культуры 1920-х гг. Возвышаясь над обыденным сознанием, привыкшим делить все на черное и белое, Дикс создает произведение, в котором отразились социальные противоречия межвоенной эпохи и собственные смешанные чувства автора по отношению к столичной жизни.

В ряде случаев социальная критика совмещалась у художников с эстетизацией урбанистического пространства, как, например, в творчестве Карла Фёлькера, который был еще и архитектором, близким к кругам «Нового строительства». Как и многие современники, он был увлечен левыми идеями и сотрудничал с прокоммунистическими изданиями. Для многих его работ характерны четко выверенная перспектива и подчеркивание пространственной глубины, локальный цвет, сдержанная цветовая гамма, контрастная светотень. Фёлькер делает прямые отсылки к современной архитектуре через гладкие, словно отполированные поверхности, которые образуют строгие геометрические формы («Бетон», 1924, илл. 74). Несмотря на любование архитектурными формами в ряде работ, как, например, в «Индустриальной картине» (1924, илл. 75), просвечивает критический настрой автора. Крупным планом изображено серьезное и озабоченное лицо рабочего, который стоит в стерильных интерьерах промышленного комплекса. На фоне стоят растерянные фигуры других пролетариев, а из-за угла робко выглядывает ребенок. Здесь автор, по всей видимости, апеллирует к тому, что несмотря на то, что современная архитектура уже приняла новые формы и готова вступить в мир будущего, условия жизни и труда рабочего населения, исчисляющегося миллионами, до сих пор существенно отстают от материально-технического развития.

²³⁴ Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston and German Identity in Otto Dix's "Metropolis" // German Studies Review, 2005, Vol. 28, No. 1. P. 24.

Графика Карла Хуббуха, посвященная городской жизни, стоит несколько обособленно от произведений Гросса, Дикса, Шлихтера, Даврингхаузена и других художников, обосновавшихся в Берлине еще в довоенное время. В отличие от них, он никогда не терял связь со своим родным Карлсруэ. Проведя два года в Берлине с 1912 по 1914 год (где обучался в классе Эмиля Орлика вместе с Гроссом и Шлихтером), он затем бывал в столице лишь наездами для сбора необходимого материала, который потом дорабатывал дома. Хуббух мало работал в станковой живописи, зато создал тысячи графических произведений, где городская тема занимает важное место. Он также, как и его берлинские коллеги, поначалу занимался политической сатирой и был вовлечен в общественно-политическую жизнь, к которой охладел уже к середине 1920-х годов. Хуббух переключился на дальнейшее совершенствование графического мастерства и изучение техники мастеров Северного Возрождения. Д. Крокетт назвал Хуббуха «Адольфом Менцелем 1920-х годов»²³⁵ за его интерес к будничным тривиальным вещам, а также филигранную технику рисунка.

В Берлине Хуббух создал множество зарисовок как архитектурных элементов зданий («Зарисовка югендштильного орнамента», 1924), так и самих фасадов («Отель Бристоль», 1929, «Перед Городским дворцом») со скрупулезной точностью, передавая мельчайшие детали архитектурных убранств. Эти досконально проработанные фасады переносятся им потом и в живописные произведения, как например, в картине «Класс» (1925, илл. 76), где из окна классной комнаты с сидящими за партами детьми, виднеются жилые дома и сами жильцы в окнах своих квартир. Его автопортрет, созданный специально для персональной выставки в одной франкфуртской галерее в 1924 году, воплощает во многом творческое кредо графика: он изображает себя крупным планом на улице среди прохожих в виде отстраненного наблюдателя с серьезным и вдумчивым взглядом (Илл. 77).

²³⁵ Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999. P. 124.

В офорте «Угол Лейпцигер и Фридрихштрассе» (1922, илл. 78) представлен центральный район Берлина в момент масштабного строительства метро: на первом плане зияет яма, из которой видны железные конструкции – зачатки будущих рельсовых путей. За деревянными помостами для обхода виднеются пестрые фасады с многочисленными рекламными вывесками. Таким образом, Хуббух, желая быть хроникером происходящих событий, запечатлел одну из многочисленных трансформаций, которым форсировано подвергалась столица с начала XX века. Хуббух размещает яму прямо у края работы, так что зритель видит ее с точки зрения стоящего неподалеку пешехода. В результате передается ощущение опасности и угрозы, подстерегающих жителя мегаполиса на каждом шагу. Беньямин писал о Берлине, как о месте, где происходят «самые значительные изменения, непрерывно работают экскаваторы и коперы, земля под ногами дрожит от их работы...»²³⁶. Свидетельства о радикальной перестройке Берлина есть и в романе Дёблина: «На Александрплац ковыряют да ковыряют. На углу ...собираются снести дом напротив магазина обуви Саламандра, дом рядом уже ломают. Проезд под виадуком городской железной дороги ... становится затруднительным – там устанавливают новые фермы для железнодорожного моста»²³⁷. Модернизация города подразумевала в том числе и создание временных неудобств жителям в обмен на обещания лучшего будущего. Эти следы масштабного непрекращающегося городского строительства в виде ограничительных знаков, заборов, деревянных помостов можно найти в работах многих немецких художников (Х. Балушек, К. Гольц, Г.Цилле и др.).

Заслуживает внимания и наиболее известная акварель Хуббуха – «Кёльнская купальщица» (1925, илл. 79), на которой изображена стоящая в купальном костюме женщине на разрушенном во Вторую мировую войну (вскоре восстановленном) стальном арочном мосту Гогенцоллернов, за

²³⁶ Беньямин В. Кризис романа // Дёблин А. Берлин Александрплац. История о Франце Биберкопфе. М.: Ладомир: Наука, 2011. С. 384.

²³⁷ Указ.соч. С. 244.

которым в отдалении виднеется знаменитый Кёльнский собор. Хуббук уделяет большое внимание несущим конструкциям моста: он укрупняет их и детально передает фактуру. Части моста окаймляют композицию, в результате чего зритель видит собор сквозь пространство между его опорами. При этом сама готическая архитектура воспринималась многими современниками как результат коллективных усилий мастеров средневековых гильдий, синтез искусства и ремесла. Не случайно именно готический собор в интерпретации Фейнингера в его знаменитой гравюре «Собор социализма» (1919) украсил программу Баухауса. В этой связи сопоставление средневекового готического собора и стального моста следует воспринимать, на наш взгляд, не как контраст «старого» и «нового», а скорее как идею преемственности между современными инженерно-промышленными достижениями и наследием прошлого. В изображении купальщицы ощущается характерное для немецкого искусства межвоенного периода стремление запечатлеть типаж эпохи: по сути, перед нами не просто образ «новой женщины», но прежде всего «нового человека», сформированного индустриальной культурой. Ее мощное сильное тело, трактованное не по классическим стандартам, суровое и отстраненное выражение лица органически смотрятся в современной урбанистической среде. В результате монументальные опоры моста в сочетании с не менее «монументальной» и «мужественной» героиней передают строгий, лаконичный и прагматичный дух межвоенного времени.

Отдельные работы Хуббуха требуют скрупулезного изучения, чтобы до конца осмыслить изображаемые на них сцены, многие из которых кажутся, на первый взгляд, жанровыми. Например, в офорте «У старого банка» (1922, илл. 80) большую часть работы занимает буксирный катер на реке со стоящим на нем капитаном. При беглом просмотре в первую очередь внимание привлекает сам катер и груз на нем, а затем стоящие за ним другие лодки и виднеющееся на фоне здание банка. Лишь потом взгляд зрителя доходит до левого угла, куда смотрит рулевой. Здесь изображена группа людей, которые ведут под руки мужчину, выловленного из реки. По всей видимости, он совершил попытку

самоубийства (или случайно упал), а операция по его спасению застопорила работу речного транспорта. Хуббух располагает виновника случившегося происшествия, смещая его из центра в левый угол, ненавязчиво указывая на то, что большинство частных драм происходит едва заметно на фоне идущей своим чередом городской жизни.

Схожий прием художник использовал во многих других своих работах, посвященных рутинной жизни столицы. Он создал несколько версий гравюры «Яновицбрюке» (1922, илл. 81). На одном варианте он запечатлен панорамный вид, открывающийся на железнодорожный мост с поездом, за которым видны фасады зданий, испещренные рекламными вывесками. На другом листе Хуббух оставляет тот же вид, но добавляет в нижней части работы группу персонажей: полицейского, окруженного свидетелями происшествия. Что конкретно произошло сказать точно нельзя, можно лишь предположить, что с моста в реку прыгнула женщина, которая изображена сидящей на земле в покрывале среди очевидцев. Хуббух лишь намекает на депрессивную экономическую обстановку, доводящую людей до отчаяния, оставляя зрителю лишь подсказки. В отличие от Гросса, Дикса и Шлихтера Хуббух крайне редко говорит зрителю о социальных проблемах прямо, предоставляя ему лишь косвенные улики. Занимая сдержанную политическую позицию, через частные эпизодические «маленькие драмы» (которые невольно отсылают к циклу гравюр Макса Клингера «Драмы») художник воспроизводит удручающую обстановку начала 1920-х годов. Тем не менее, сквозь поверхностную жанровость его городских сцен при подробном рассмотрении просвечивается социальная проблематика и интерес к насущным проблемам. Это идейно сближает его работы с произведениями берлинских коллег, однако их художественные методы разнятся – социальный или классовый конфликт, острая критика у первых и более тонкое, лишенное дидактики, закамуфлированное послание зрителю у Хуббуха, занимавшего хроникерскую позицию.

Создавал график также и загадочные аллегорические работы, действие которых происходит в городе, как в акварели «Криминальное чтение» (1924, илл. 82). На ней изображен таинственный мужской персонаж, который читает книгу сидящей на скамейке девушке. На фоне виднеется озеро с лодками и открывается городская панорама, на которой средневековый замок соседствует с высокими современными строениями. Сюжет и смысл произведения остается для исследователей загадкой: два главных персонажа кажется существуют в отдельных измерениях, хотя находятся в непосредственной близости друг с другом. Мужчина одет бедно и похож на бездомного, у него расстегнута ширинка, из кармана торчит купюра, порван носок, с ноги слетает тапок. По неясной причине он надел на голову мешок и увлечен чтением. Женщина также выглядит неподобающе публичному месту: на ней нижняя сорочка, на которую накинуто пальто, на бедре видна розовая подвязка, с плеча спадает бретелька, а ее взгляд напряженно направлен на зрителя. Между персонажами отсутствует взаимодействие, а сам сюжет акварели лишен логического основания. Некоторые исследователи предполагают, что девушка на скамейке – это результат впечатлительности главного героя, который живо представляет перед собой героиню романа – типичную «даму в беде», жертву преступления²³⁸. Тогда расположение старого замка (плохо вписывающегося в современное городское пространство) непосредственно за спиной мужчины, отсылает как раз к миру иллюзий и фантазий. Само заглавие работы апеллирует к массовому увлечению низкосортными детективными романами, сюжеты которых будоражили воображение читателей и, возможно, помогали пережить тяжелые будни. Т. Адорно рассуждая о произведениях-шлягерах в сфере музыки писал о том, что они рассчитаны на людей, которые «не способны выразить свои

²³⁸ Art in Germany, 1909–1936. From Expressionism to Resistance: The Marvin and Janet Fishmann Collection. Munich: Prestel Verlag, 1990. P. 189.

эмоции и переживания»²³⁹, поставляя им вместо этого «суррогаты чувств»²⁴⁰. «Они [*массы* – М.Б.] болезненно воспринимают все то, что напоминает им в музыке их самих, что напоминает о сомнительности их существования и возможной катастрофе»²⁴¹, – с досадой отмечал философ. Возможно, что акварель Хуббуха как раз иронично затрагивает проблему эрзац-культуры, даровавшей миллионам комфортное ощущение реальности в обмен на правду о самих себе. Так или иначе Хуббух заимствует из массовой городской культуры отдельные сюжеты для создания своих работ-ребусов, приглашающих зрителя дать собственную версию происходящего.

В большинстве произведений, проанализированных в разделе (исключение здесь составляют, пожалуй, только работы К. Хуббуха) наблюдается активная политическая позиция художников, их сочувствие идеям социальной справедливости и неприятие сложившегося социально-политического статус-кво. Именно в этих работах пропадает дистанцированность авторов от происходящих событий, равно как и отстраненный и непредвзятый взгляд наблюдателя – распространенные, и, на наш взгляд, не всегда подходящие характеристики течения, которые довольно часто можно встретить в массиве литературы, посвященной Новой вещественности²⁴². Используя улицу и другие публичные пространства как зеркало, отражающее ключевые социальные противоречия эпохи, художники «сталкивают» представителей разных классов, гротескно преувеличивая их черты, не щадя при этом ни аморальных буржуа, ни бесправных рабочих или инвалидов. В этом состоит ключевое отличие Новой вещественности от

²³⁹ Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 31.

²⁴⁰ Указ. соч. С. 31.

²⁴¹ Указ. соч. С. 32.

²⁴² В частности, в каталоге выставки 2015 года Окружного музея искусств Лос-Анджелеса читаем: «Холодный, безэмоциональный подход Новой вещественности к реальности является выраженным уходом в сторону от абстракции, эмоциональной экспрессии и фрагментированного живописного метода, пропагандируемого экспрессионистами». См. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Los Angeles: LACMA press, 2015. P. 7.

революционно-пролетарского искусства, акцентировавшего внимание на критике капитализма и буржуазной морали, но возвеличивавшее труд рабочих и воодушевлявшее их на политическую борьбу.

В наследии мастеров Новой вещественности обнаруживаются произведения, в которых затрагиваются болезненные проблемы немецкого социума межвоенного периода – в частности, проституция и убийства на сексуальной почве (в немецком оригинале *Lustmord*). Эти работы, шокировавшие в свое время современников художников натуралистичными изображениями сцен насилия и грубым эротизмом, могут вполне смутить и современного зрителя. «Психиатрии известны типы, стремящиеся к травматическим переживаниям. Бодлер своими физическими и психическими силами взялся парировать шоковые переживания, откуда бы они ни исходили»²⁴³, – писал Беньямин о поэзии Бодлера. Эти слова немецкого философа также можно отнести и к творчеству многих представителей Новой вещественности.

В межвоенный период проблема роста проституции стала особенно острой. До Первой мировой войны социальное происхождение проституток было более или менее однородным²⁴⁴ – в область торговли телом попадали преимущественно девушки, работавшие в прошлом в сферах обслуживания и развлечения (горничные, официантки, танцовщицы, певицы и т.д.) и потерявшие по тем или иным причинам рабочее место (в ряде случаев из-за низкого заработка они совмещали обе профессии). После войны на фоне тяжелой экономической обстановки и массовой гибели мужского населения, содержавшего семьи, состав проституток стал более гетерогенным, пополняясь в том числе за счет женщин среднего класса²⁴⁵ – например, вдовами, оставшимися без средств к существованию (у многих из которых

²⁴³ Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 75.

²⁴⁴ McElligott A. *The German Urban Experience, 1900–1945: Modernity and Crisis*. London: Routledge, 2001. P. 87.

²⁴⁵ Ibid. P. 87.

были при этом дети). Берлин как один из наиболее крупных центров страны закономерно лидировал по количеству и росту проституции, что отмечали и современники. В частности, публицист Т. Верлинг опубликовал в 1920 году статью с характерным заголовком «Берлин становится уличной девкой»²⁴⁶. Можно вспомнить и «социальную рекламу» тех лет, висевшую на рекламных столбах столицы с предостережениями: «Берлин, остановись, ты танцуешь со смертью», предупреждавшей о смертельной опасности беспорядочных половых связей. В межвоенный период образ Берлина устойчиво ассоциировался в сознании современников с вавилонской блудницей²⁴⁷, но не в христианском морализаторском смысле, а скорее в ницшеанском, подразумевающим дионисийское начало культуры, свободное от всяческих моральных ограничений.

Важно понимать исторический контекст, в котором происходило развитие проституции как социального феномена. Указ 1871 года, принятый еще в кайзеровской Германии, предписывал повсеместное закрытие по стране всех домов терпимости, что закономерно привело к бурному развитию уличной проституции, которая могла считаться в ряде случаев даже легальной, если женщина стояла на учете в полиции нравов. Рост проституции шел бок о бок со стремительным процессом урбанизации. Сделав проституцию «видимой», указ во многом способствовал тому, что проститутка стала неотъемлемой частью урбанистического окружения²⁴⁸ и, как следствие, одним из устойчивых образов изобразительного искусства, литературы и кинематографа Германии первой трети XX века. Полиция нравов требовала обязательную постановку на учет женщин, промышляющих торговлей телом,

²⁴⁶ The Weimar Republic Source Book. Berkeley: University of California Press, 1994. P. 72 – 723.

²⁴⁷ Bergius H. Berlin als Hure Babylon // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 102–119.

²⁴⁸ В творчестве Бодлера проститутка также является неотъемлемой частью мифологии современного мегаполиса. В его сборнике стихотворений в прозе «Парижский сплин» образ падшей женщины, смерти и города тесно переплетены друг с другом, задавая образную символику всего цикла.

в ином случае всех незарегистрированных (а их было большинство) ожидала при разоблачении тюрьма²⁴⁹. Власти пытались регламентировать присутствие проституток в городе: в частности, в Берлине им было запрещено появляться на центральных улицах – Лейпцигерштрассе, Унтер ден Линден, Фридрихштрассе и др.) и в публичных местах (театрах, кафе и т.д.). Однако поскольку места массового скопления людей были потенциально более прибыльными, дамы полусвета регулярно посещали их, маскируясь под благопристойных женщин, дабы не вызывать подозрения у полиции. Они часто притворялись военными вдовами, облачаясь в черное и надевая вуаль (более того, многие из них и были реальными вдовами). На уже упоминавшейся картине Кирхнера «Потсдамерплац» можно увидеть одну из проституток, облаченную во все черное. В связи с этим полиции нравов было действительно сложно вычислить, кто из разгуливающих по улице женщин без мужского сопровождения (которые автоматически попадали в разряд потенциальных подозреваемых) вышла на «ночную охоту», а кто на безобидный вечерний променад. Поскольку полиция имела законное право спрашивать документы у любой одинокой прохожей, каждая из них была скрыта завесой тумана относительно рода своих занятий и представляла собой загадку как для патрульных, так и для любого другого мужчины, проходящего мимо них. На сложность «идентификации женщины» указывал и журналист Ханс Освальд, писавший: «Вот та женщина – она может быть известной киноактрисой, а та – танцовщица в кабаре. А с этой не понятно: возможно, она дочь или жена мужчины, идущего за ней – поскольку пестрые цвета, раньше ассоциировавшиеся с дамами полусвета, теперь в моде. Тем временем, вот та невзрачная на вид женщина, быть может, как раз и промышляет...»²⁵⁰. Эта амбивалентность относительно статуса прохожей хорошо передана в берлинском цикле Кирхнера (рассмотренном подробно в разделе 2.2): сами названия его картин «Фридрихштрассе», «Потсдамерплац», «Уличная сцена в

²⁴⁹ Berlin: Culture and Metropolis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. P. 80.

²⁵⁰ Ibid. P. 80.

Берлине», «Две женщины» ничего конкретного не сообщают зрителю, который сам должен расшифровать увиденное.

В наследии представителей Новой вещественности можно найти сотни работ с изображениями проституток – как графические зарисовки, так и полноценные картины. Г. Гросс, О. Дикс, Р. Шлихтер, К. Хуббукх, Г. Шольц создали множество сцен «за закрытыми дверями», где изображены развратные утехи богатых клиентов с проститутками. Иногда проститутка интересовала художников как типаж эпохи, как, например, в картине Рудольфа Шлихтера «Марго» (1924, илл. 4) или Дикса «Сутенер и проститутки» (1922, илл. 83), и тогда социальная критика и моральное назидание в работе сводятся к минимуму, а на первый план выходит задача по совмещению индивидуальных особенностей портретируемого с типичным образом того или иного представителя эпохи. Однако в большинстве случаев проституция являлась для художников индикатором морального разложения общества и одновременно тем камнем, который они кидали в буржуа, высмеивая его двойные стандарты.

Если у Кирхнера кокетки были изображены на городских улицах и площадях прилично одетыми, пока только посылающими сигналы проходящим мимо мужчинам, представляя для них загадку, то у Гросса, Дикса и их коллег они являются уже активными участницами оргий, а их тела обнажены и безобразны. Художники изобличают физическое и моральное уродство как покупателей интимных услуг, так и самих продажных женщин, прибегая в излюбленному методу – гротеску, основанному на дегенеративной физиогномике. В результате у зрителя не возникает никаких сомнений по поводу рода их деятельности. Таким образом, следующее поколение художников, пришедшее на смену экспрессионистам, наглядно показало, что происходит после того, как мужчина, поддавшись слабости, (переступив черту, как герой картины Кирхнера «Потсдамерплац») последовал за продажной женщиной в уединенное место.

Проститутка стала метафорой товарно-денежных отношений и апогеем объективации женского тела. В «Философии денег» Зиммель отмечал, что природа проституции и денег во многом схожи: «Безразличие с которым они [деньги – М.Б.] предаются всякому новому употреблению, легкость, с которой они покидают любого субъекта, поскольку по своей сути не связаны ни с одним из них..., исключая всякое сердечное движение, вещьность, свойственная им как чистым средствам, – все это заставляет провести роковую аналогию между деньгами и проституцией»²⁵¹. Схожие мысли высказал чуть позже и Беньямин: «Товар пытается взглянуть себе самому в лицо. Свое очеловечение он празднует в проститутке»²⁵². И далее: «В том виде, какой проституция приняла в больших городах, женщина оказывается не только товаром, но и в самом верном смысле товаром массового потребления». В романе «Берлин Александрплац» Дёблин при помощи черного юмора описывает, как два главных героя Биберкопф и Рейнхольд обсуждают торговлю «живым товаром»²⁵³: – «Значит, будем перепродавать их из рук в руки, как во времена инфляции, а? – «А почему бы и нет? Бабы этого и так уж слишком много. – «Верно, что слишком много»²⁵⁴.

Один из рисунков Шлихтера носит экономическое название «Спрос и предложение» (илл. 84), однако изображены на нем, разумеется, не графики кривых, а типичная уличная сцена, где мужчина бросает пристальный взгляд на стоящую проститутку, проходя мимо нее. Уличная проституция приобрела характер обыденности, в связи с чем художник дает сухое, но одновременно несколько ироничное название происходящему. Другой его рисунок «Мици занимается бизнесом» также посвящен проституции, однако здесь «деловая женщина» показана уже за работой – обнаженной и занятой с клиентом. Картина Дикса «Три проститутки на улице» (Илл. 85) также продолжает ряд

²⁵¹ Simmel G. The Philosophy of Money. London: Routledge. 2004. P. 407–408.

²⁵² Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 121.

²⁵³ Дёблин А. Указ. соч. С. 142.

²⁵⁴ Указ. соч. С. 144–145.

работ, посвященных проблеме коммодификации женского тела. Дикс располагает трех уличных проституток у входа в дорогой универмаг, приравнивая таким образом их тела к продающимся там товарам. За спинами женщин в витрине магазина виднеется нога от манекена в женской туфле, стоящая на глобусе, что также может служить метафорой консюмеризма, приобретшего глобальный масштаб. Тела проституток становятся органичной частью капиталистического мироустройства, где все подлежит купле-продаже. Вступая в излюбленный диалог со старыми мастерами, Дикс воплощает сюжет-перевертыш: три грации с работ Кранаха неожиданно переносятся на улицы современного Берлина, манифестируя собой новый мир и его главных героев.

Георг Шольц также развивал в своих работах социально-критической направленности зиммелевское понимание проституции: в его работах проститутки являются атрибутами капиталистической системы и неизменными спутниками сильных мира сего. В частности, его литография «Властители мира» (1922, илл. 86) затрагивает тему старого и нового мира, где первый представлен пейзажной панорамой с холмами, руинами замка и карикатурным бюргером, стоящим с удочкой на берегу реки, а второй – стальными конструкциями, образующими подобие моста, на котором стоят и решают судьбы мира, представители политической элиты Веймарской Германии. Шольц карикатурно изображает ключевых фигур общественной политической жизни – Вальтера Ратенау, предпринимателя и министра иностранных дел, Фрэнка Вандерлипа, американского финансиста, советника от США по репарационным выплатам, а также Гуга Стиннеса, немецкого промышленника и предпринимателя. Недалеко от них стоит спиной к зрителю стоит обнаженная проститутка, фотографирующая открывающийся панорамный вид. Металлические сооружения с шестеренками по авторской задумке призваны, по всей видимости, символизировать технический прогресс и индустриальное развитие, которыми заведуют переговорщики. Они вместе с проституткой отделены от природного мира, находясь изолированно в мире

техногенной реальности. Здесь подспудно затрагивается еще одна важная проблема – отчуждение человека через технику от мира природы.

Другая его литография «Нью Йорк» (1922) изображает обнаженную девушку, лежащую на кровати возле панорамного окна с видом на небоскребы. На столике рядом с ней лежит телефон, намекающий на то, что это «девушка по вызову». Техника в данном случае облегчает весь процесс купли-продажи тела, освобождая буржуа от необходимости идти в бордель или искать проституток на улице и делая его жизнь более комфортной и приятной – недаром лицо девушки излучает светящуюся радость. В работе обнаруживается авторская ирония над тем что, технический прогресс поощряет человеческие пороки и идет в русле потребительского отношения к человеку.

Проблема объективации женского тела, включенного в процесс производства, была осмыслена Шольцем в несохранившейся картине «Плоть и сталь» (1923, илл. 87), на которой изображены две обнаженные женщины, стоящие у станков в производственном помещении. Критик В. Вольфрадт писал в этой связи, что «нагота и блеск стальных цилиндров – это точнейшее воплощение того, что движет этим миром»²⁵⁵. Таким образом, художник запечатлел главные движущие силы экономики – сексуальные импульсы (которые символизируют обнаженные женские тела) и технику (фабричные станки): органическое и неорганическое начала соединяются для удовлетворения нужд капиталистической системы, создавая эффект синергии.

Другая тема, которая тесно связана с проституцией – это убийства на сексуальной почве, поскольку проститутки в силу рода их деятельности становились легкими мишенями для насильников и убийц. Новостная хроника Германии военного и межвоенного периода была испещрена сообщениями о жестоких убийствах женщин, которые часто сопровождались в газетах фотографиями с мест преступлений. Представители Новой вещественности

²⁵⁵ Цит. по: Eberle M. World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. New Haven, London: Yale University Press. 1985. P.14.

оперативно реагировали на эти будоражащие воображение обывателей кровавые сцены и воспроизводили этот «сенсационный» материал в своих работах. Если в своем берлинском цикле Кирхнер показал, как городское пространство было пронизано сексуальной энергией, то Гросс, Дикс и Шлихтер, Даврингхаузен, Хуббух рисуют сцены экстремальной сексуальной «разрядки» посредством убийства и расчленения объекта желания²⁵⁶. Изображения *Lustmord* можно найти уже в ранних рисунках Гросса – «Убийство на Акерштрассе» (1916) и «После этого они играли в карты» (1917), на которых изображены дегенеративные типы после совершения своих жестоких деяний. Много графических зарисовок на эту тему создал и Рудольф Шлихтер, который в отличие от Гросса изображал не жанровые сцены после убийства, а отталкивался скорее от фотографий полиции с мест преступлений, изображая окровавленные мертвые тела женщин (Илл. 88). Написание полноценных картин, посвященных этим шокирующим и провокационным сценам, решились Гросс («Джон, убийца женщин», 1918, илл. 89), Дикс («Сцена убийства», 1922, илл. 90), Хуббух («Насильственное убийство», 1930) и ряд других мастеров. Проститутка из символа всеобщей продажности и упадка морали превращается в этих работах в жертву монструозного общества.

При этом следует учитывать, что во многих из этих произведений заложено изрядное количество черного юмора и насмешек авторов над истерией, развернувшейся в СМИ вокруг череды убийств, совершенных на сексуальной почве. Здесь можно вспомнить фильм Ф. Ланга «М убийца» (1931), в котором сюжет, основанный на реальных событиях, сконцентрирован вокруг поимки похитителя девочек. Серийный убийца – еще одна, помимо проститутки, типично городская фигура, жертва атомизированного общества,

²⁵⁶ В довоенный период тема насильственного убийства женщин привлекала и некоторых экспрессионистов, в частности, можно привести в пример известную пьесу О. Кокошки «Убийца — надежда женщин» (1907), а также иллюстрации Э. Л. Кирхнера к роману Э. Золя «Человек-зверь», выполненные в 1914 году.

пытающаяся самоутвердиться путем насилия над другими людьми. Как правило, подобные личности желали попасть в новостные сводки, став гвоздем выпуска, тираж которого распродавался мгновенно. Художники с большим энтузиазмом откликались на эти «пикантные» новости: Дикс написал не один автопортрет, где предстал перед зрителем в образе убийцы-насильника, а Гросс вместе со своей женой Евой Петерс создали серию постановочных фотографий, на одной из которых, в частности, художник, притаившись с ножом за зеркалом, готовится напасть на «ничего не подозревающую» Еву, любующуюся своим отражением (Илл. 91). Сюда же можно отнести и картины Генриха Даврингхаузена «Мечтатель» (1919, илл. 92), «Убийца женщин» (1917, илл. 93), в которых художник иронически обыгрывает образ маньяка и его жертвы. На первой картине можно увидеть обнаженную женщину, лежащую ночью в постели, тело которой трактовано в стилистике примитива. Своим внешним обликом она несколько напоминает экзотических героинь с экспрессионистских полотен, а сама ее поза и сидящий рядом с ней домашний питомец на кровати отсылают к «Олимпии» Э. Мане. Под кроватью героини из темноты выглядывает гротескная физиономия убийцы, приготовившегося к нападению на свою жертву. На другой его картине «Мечтатель» на заднем плане изображено лежащее на кровати тело зарезанной женщины, тогда как на первом крупно показан сам убийца, который, сидя за столом, меланхолично предается романтическим фантазиям, при том что рядом с ним лежит окровавленная бритва – орудие убийства. Цветовая гамма полотна напоминает картины Гросса 1917–1918 г., выстроенных на контрастном сопоставлении синего и красного, передающее атмосферу сумасшествия и состояние делирия, в котором пребывает герой.

В этих работах явственно просвечивает все то же стремление, характерное для рассмотренных выше художников – создавать работы, в которых бы отражалась актуальная повестка дня: немецкие авторы не могли не осознавать интереса публики к извращенным убийствам и часто подыгрывали ей этим. Тем не менее, корпус произведений, созданный в

период существования Веймарской Германии, который посвящен насильственным убийствам женщин столь обширен, что не имеет, пожалуй, аналогов среди других европейских стран в исследуемый временной промежуток. В этой связи логично задаться следующим вопросом: по какой причине целый ряд немецких художников начинает создавать десятки произведений на столь отталкивающие и шокирующие даже современного зрителя темы? Очевидно, что здесь нет коммерческого подтекста, поскольку желающих приобрести подобного рода работы было всегда немного, и художники имели заработок с продаж других произведений. Большая часть из них создавалась для себя, и никто из музейных работников того времени не рискнул бы выставлять эти кровавые сцены на обозрение публике (Гросса и Дикса и так неоднократно вызывали в суд за менее провокационные произведения). У исследователей есть несколько вариантов ответов на этот вопрос. По мнению немецкого историка искусства Ханны Бергиус, в образе проститутки в немецком искусстве межвоенного периода воплотился архаический миф о всемогущей неукротимой богине, несущей болезни и гибель, которой по силе повергнуть город в изначальное дикое природное состояние, в «асфальтовые джунгли смерти и эроса»²⁵⁷. Она пишет: «В изображениях насильственной смерти Дикса, Гросса, Шлихтера и Даврингхаузена, большинство которых было создано во время и после войны, проявилась агрессивная маскулинная воля к власти в городе»²⁵⁸. Следуя этой логике, художники за счет детализированных изображений жестоко убитого женского тела возвращали себе патриархальную власть, подорванную эмансипацией.

Американские и английские исследователи еще глубже погрузились в изучение данной проблемы. Пытаясь понять психологию художников, они обратились к скрупулезному изучению социокультурного контекста через

²⁵⁷ Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 103.

²⁵⁸ Ibid. S. 110.

призму гендерных и фрейдистских исследований. Дороти Роу²⁵⁹, Бетт Льюис²⁶⁰, Мария Татар²⁶¹ выдвинули свои версии, которые во многом развивают гипотезу, сформулированную Х. Бергиус еще в 1980-е годы. Они апеллируют к тому, что солдаты, вернувшиеся с войны травмированными физически и психически, расценили эмансипированное поведение женщин, как предательство: вместо того, чтобы ждать мужей дома, они не только заняли их рабочие места, но и стали прибегать к планированию беременности и отстаивать права по распоряжению своим телом. Рост безработицы в том числе среди мужского населения, а также увеличение числа импотентов среди ветеранов войны из-за психологических травм и ранений служили дополнительными факторами распространения мизогинии. Сюда же можно добавить появление полумифического образа «новой женщины», популярного в массовой культуре и больше сконструированного экранными и рекламными образами, чем реально существующего в социуме Веймарской Германии. Несмотря на фактические доказательства того, что реальное влияние женщин в социально-политической сфере в межвоенный период было весьма ограниченным (так же, как и их независимость вопреки устремлениям женского движения), видимость их увеличивающейся роли в публичной сфере могла служить, по мнению американских коллег, стрессовым фоном для депрессивного мироощущения мужского населения. Изображение агрессивных и насильственных актов по отношению к женскому телу могло компенсировать страхи и неуверенность во владении ситуацией, в попытке вернуть иллюзию контроля в мире, основания которого рухнули. Женщина, таким образом, превратилась в главного врага, убив которого можно было хотя бы символически восстановить свою власть над ней. Несмотря на солидную

²⁵⁹ Rowe D. *Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2003.

²⁶⁰ Lewis B. *Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis // Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture Weimar and Now*. Berkeley: University of California Press. 1997. P.202–233.

²⁶¹ Tatar M. *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

аргументацию, содержащуюся в этих трудах, данная точка зрения, на наш взгляд, не может дать исчерпывающего объяснения рассматриваемым в разделе произведениям.

Следует учитывать, что мастера Новой вещественности, принадлежали к поколению, чье взросление пришлось на всплеск популярности низкопробных детективных романов и романов ужасов, тираж которых составлял миллионы экземпляров (например, серия произведений Виктора фон Фалька «Палач города Берлин» (1889). Известно, что в библиотеке Гросса были криминальные романы о Джеке Потрошителе²⁶², образ которого стал культовым в европейской культуре. Шлихтера также с детства привлекал образ серийного убийцы из Лондона, и в 1920-е годы он вызвался иллюстрировать сборник стихов поэта Петера Пауля Альхауса под заглавием «Джек-Потрошитель»²⁶³. Гросс в своей биографии писал следующие слова о своем поколении: «Мы поклонялись Золя, Стринбергу, Вайнигеру, Ведекингу – анархистским самоистязателям, ревнителям смерти и эротоманьякам»²⁶⁴. Иными словами, многие предпочтения художников сформировались еще в довоенный период, в котором уже проявлялся их интерес к низким жанрам и табуированным темам.

Важно еще раз подчеркнуть тот факт, что художники отражали в своем творчестве реальные события – в хронике новостей Веймарской прессы жестокие убийства проституток стали обыденностью. Следовательно, созданные ими работы – это не столько их собственные беспочвенные фантазии на тему убийства женщин и возвращения себе символической власти, сколько воплощение сюжетов, окружавших их в реальной жизни. В результате тяга представителей Новой вещественности к запечатлению фактов

²⁶² Bergius H. Berlin als Hure Babylon // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. München: Beck, 1986. S. 110.

²⁶³ Täuber R. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997. S. 133.

²⁶⁴ Berlin: Culture and Metropolis. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. P. 118.

и событий городской жизни проявилась у них без исключений и цезур, включая изображение непристойных и шокирующих сцен.

В то же время сложно не согласиться с исследователями, указывающими на вероятное наличие посттравматического синдрома художников²⁶⁵, прошедших через войну. И с этой точки зрения, сцены жестоких убийств можно рассматривать в тесной взаимосвязи с массовыми убийствами, случившимися во время военных событий. Несмотря на окончание войны, насилие и жестокость не прекратились, мирная жизнь не принесла никому чувства безопасности, поскольку социум продолжали терроризировать лица с девиантным поведением и надломленной психикой. Все эти изображения громко указывают на наличие в обществе сверхсильного психологического напряжения, снять которое способно только насилие над другим.

Представление о городе как о месте, где человеческая природа оказывается во власти извращенной чувственности, было характерно не только для веймарского контекста. В 1925 году бельгийский график Франц Мазерель создал цикл из 100 ксилографюр «Город», который был опубликован как графический роман без слов. В нем также можно найти жестокие городские сцены: на одном листе мужчина убивает женщину, а на другом публика зачарованно наблюдает схожее действие на большом уличном экране (Илл. 94–95). В этой же серии есть эпизоды из жизни состоятельных буржуа, которые развлекаются с обнаженными проститутками. Цикл схож с рассмотренными выше работами немецких авторов и в идейном ключе – Мазерель был известным приверженцем левых взглядов, усматривавшим в капиталистической системе причины морального разложения общества. Однако стиль и техника Мазереля существенно отличаются от работ

²⁶⁵ В частности, Гросс писал из лечебницы другу в 1917 году: «О эпицентр ада, повсюду гнусные убийства – шабаш ведьм, самая ужасная кастрация, резня, труп на трупе, в живых лицах солдат уже просвечивают зеленые гниющие трупы! Только бы это все поскорее кончилось!». George Grosz, Berlin – New York. Berlin: Ars Nicolai, 1994. S. 325.

художников Новой вещественности. Во-первых, немецкие авторы отказались в 1920-е годы от ксилографии (которой отдавали предпочтение экспрессионисты) в пользу литографий, поскольку четкая и ясная линия, возобладавшая в немецком искусстве, плохо сочеталась с техникой деревянной гравюры. Во-вторых, у Мазереля отсутствует детальная репрезентация безобразного и экстремальный натурализм, явно просвечивающий в немецких работах. Он передает сцены убийства и разврата более обобщенно, его не интересуют ужасающие кровавые подробности, для него важно донести до зрителя мысль об аморальности общества, в то время как немецкие авторы часто заикливаются на изображениях тел убитых женщин или уродливых телах проституток, выдвигая на первый план саму форму, оставляя порой содержание за скобками. В этом состоит специфическая черта представителей течения – передать атмосферу агонии моральных норм, выплеска неконтролируемых перверсивных желаний через концентрированные детальные изображения, которые словно фотографии с мест преступлений свидетельствуют о злодеяниях эпохи.

Произведения представителей Новой вещественности, проанализированные в текущем разделе, следует, на наш взгляд, рассматривать как часть их наследия, посвященного исследованию городской жизни и выявлению ее наиболее темных сторон. Через репрезентацию шокирующих и табуированных сюжетов художники не только исследовали собственный военный опыт, но и отразили коллективные травмы общества. Немецкие авторы имели смелость показать другую сторону жизни, плохо вписывающуюся в иллюзию уютного буржуазного мира, в которой жаждали жить многие их современники. Скабрешными и шокирующими для глаза зрителя образами они провоцировали его на эмоциональную реакцию, выбивая из зоны комфорта, а также подспудно иронизировали над сенсационными материалами прессы и интересом к ним со стороны публики.

2.5. Образ радио в живописи 1920 – нач. 1930-х годов: между буржуазным досугом и «демократическим предприятием»

В Германии появление системы радиовещания и его постепенное внедрение в повседневную жизнь в 1920-е годы мгновенно получило интеллектуальное и художественное осмысление у современников. Уже десятилетиями позже, когда радио станет для всех будничным привычным атрибутом, знаменитый исследователь медиа второй половины XX века М. Маклюэн назовет его «племенным барабаном»²⁶⁶, в полной мере осмыслив его пропагандистский и мобилизационный потенциал, ярко проявившийся в истории XX века. Однако в 1920-е годы люди пока только приглядывались к новой диковинной технологии, выражая то удивление и восторг, то скептицизм и неприязнь. В частности, немецкие интеллектуалы, склонные к формулированию критических теорий общества (Кракауэр, Беньямин, Брехт), отнеслись к нему со значительной долей подозрения, интуитивно ощущая, с одной стороны, что новые медиа неизбежно изменяют способ человеческого восприятия, задавая новые условия существования, а с другой – несут в себе потенциал манипуляции с человеческим сознанием.

Развитие радиовещания в Веймарской республике началось с 1923 года, когда из берлинского Фоксхауза на Потсдамерплац впервые началась радиотрансляция для пока еще малочисленных слушателей. Весь спектр противоречивых восприятий радио как нового способа коммуникации нашел отражение и в художественной сфере, в том числе у менее известных представителей Новой вещественности (К. Вайнхольд, М. Радлер, В. Хайзе, К. Гюнтер). В связи с этим целесообразно упомянуть теорию радио Б. Брехта конца 1920-х – начала 1930-х годов. Высказанные режиссером взгляды на роль радио в общественной жизни нашли широкую поддержку как в немецком обществе, так и за его пределами. Брехт критически воспринимал

²⁶⁶ Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 339.

содержательную составляющую радиоэфиров, большую часть которых занимали развлекательные передачи. Иронически называя радио «колоссальным триумфом техники»²⁶⁷, поскольку «венский вальс и кулинарные рецепты отныне наконец доступны всему миру»²⁶⁸, он неоднократно упрекал его в политической нейтральности и «беспоследственности». «Последующие поколения с удивлением увидели бы, как каста людей, получившая возможность сказать всему земному шару то, что она имеет сказать, одновременно дала возможность всему миру увидеть, что ей нечего сказать»²⁶⁹, – писал он.

Брехт призывал превратить радио из «распределительного аппарата», подразумевающего односторонний канал коммуникации, в «демократическое предприятие», призванное «сделать слушателя не только слушающим, но и говорящим и не изолировать его, а завязать с ним отношения»²⁷⁰. Режиссер предлагал транслировать по радио заседания рейхстага, организовывать политические диспуты, вести интеллектуальные беседы, приглашая экспертов из разных областей культуры и науки. Тем самым, Брехт подчеркивал образовательно-просветительский потенциал радио, который на тот момент, по его мнению, был в недостаточной мере задействован. Бенъямин, который сам достаточно долгое время работал радиоведущим и вел научно-образовательные передачи, также во многом под влиянием брехтовских идей подвергал в своих трудах радио критике за его преимущественно развлекательную направленность и призывал переориентировать слушателей из пассивных потребителей информации в активных участников дискуссий²⁷¹.

Восприятие радио как преимущественно буржуазного способа проведения досуга можно найти у художника Курта Гюнтера, сокурсника

²⁶⁷Брехт Б. Теория радио. 1927–1932. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 5.

²⁶⁸Указ. соч. С. 5.

²⁶⁹Указ. соч. С. 3.

²⁷⁰Указ. соч. С. 14.

²⁷¹См. подробнее: Чубаров И. Теория медиа Вальтера Бенъямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // Логос. 2018. № 1. С. 252–253.

Дикса по Дрезденской академии художеств, также разделявшего левые взгляды. На его картине «Радиослушатель» (второе название имеет выраженный критический оттенок – «Мещанин у радио», 1927, илл. 96) изображен типичный буржуа в коричневом костюме, сидящий в наушниках у радиоприемника. Художник намеренно подчеркивает его классовую принадлежность, изображая интерьер комнаты с темно-лиловыми узорчатыми обоями, и акцентируя характерные атрибуты мещанского быта – сигару, бутылку вина, оперное либретто. Герой наслаждается оперой, попивая вино и покуривая сигару, пребывая в своем уютном ограниченном мире. Персонаж трактован несколько гротескно – увеличенные линзами очков глаза в сочетании с антеннами наушников на голом черепе вносят в его образ определенную долю карикатурности. Здесь будет уместно привести слова австрийского писателя Э. Фриделя, писавшем о радио, которое «освобождает от необходимости концентрации, и сейчас мы способны наслаждаться одновременно и Моцартом, и квашеной капустой...»²⁷².

Художник Макс Радлер словно бы в диалоге с Гюнтером создает в портрете представителя рабочего класса («Радиослушатель», 1930, илл. 97) другой образ. Здесь рабочий также изображен за столом в наушниках у приемника. В колористическом решении, а также в трактовке внешнего облика персонажа, реализованной через монументализацию и обобщение форм, ощущается влияние стилистики известного мюнхенского художника Георга Шримпфа, с которым Радлер состоял в дружеских отношениях. Здесь рабочий погружен в процесс слушания, но в его изображении нет гротеска или иронии. Рядом с ним на столе лежит радиожурнал, карандаш и блокнот с пометками, внешний вид передатчика свидетельствует о том, что герой самостоятельно собрал его. Такой образ радиослушателя в большей степени соответствует брехтовскому идеалу, поскольку он явно стремится приобрести новые знания, а не просто скоротать свободное время. Сама трактовка

²⁷² Цит. по: Michalski S. *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933*. Cologne: Taschen, 1994. P. 178.

пространства может также служить ключом к позитивной интерпретации образа: вместо замкнутого мещанского интерьера за спиной у рабочего расположено распахнутое окно – метафора просветительского потенциала радио, расширяющего интеллектуальный горизонт своих слушателей.

К концу 1925 году в Германии было официально зарегистрировано свыше миллиона радиослушателей²⁷³ – для страны с населением свыше 60 миллионов человек это был небольшой показатель. В отличие от американской модели радиовещания, которая имела обширную сеть по стране и многомиллионную аудиторию, в Веймарской Германии после эксцессов Ноябрьской революции власти боялись предоставлять неограниченный доступ к нему населению из-за страха усиления политической радикализации²⁷⁴. В 1924 году правительство потребовало обязательной регистрации всех радиоаппаратов и установило ежемесячную плату за радиовещание в размере двух марок. Против государственного регулирования активно выступали рабочие объединения и Коммунистическая партия, которые также требовали снизить ежемесячный взнос. На фоне этих общественных дебатов в стране стали появляться разнообразные клубы радиолюбителей (иногда под эгидой рабочего движения, иногда просто по гражданской инициативе), в которых члены обменивались своим опытом по самостоятельной сборке приемников, помогали доставать друг другу недостающие детали, обходя таким образом бюрократические ограничения. Поэтому реальное количество радиоаппаратов было, несомненно, гораздо большим, чем следовало из официальной статистики. Еще одним препятствием на пути массового освоения нового медиа была высокая стоимость радиоприемников в 1920-е годы. Ситуация стала радикально

²⁷³ Radio-Aktivität. Kollektive mit Sendungs-bewusstsein. Städtische Galerie im Lenbachhaus URL: https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2020/Radio-Aktivitaet/Radio_Aktivitaet_Ausstellungstexte_DE.pdf (дата обращения: 17.03.2021)

²⁷⁴ Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. Los Angeles: LACMA press, 2015. P. 212.

меняться лишь с налаживанием их массового промышленного выпуска, который удалось организовать только в начале 1930-х годов.

На картине мюнхенского художника Вильгельма Хайзе изображен персонаж, пытающийся самостоятельно собрать радиоприемник. У картины, написанной в 1926 году, есть два названия: первое прозаичное – «Автопортрет за рабочим столом», а второе, напротив, поэтичное – «Отцветшая весна» (Илл. 98). Хайзе изображает себя в мастерской за столом, заваленным бесчисленным количеством предметов, большая часть из которых является составными деталями радио – многочисленные шестеренки, трубки, провода, обмотки, шурупы. В этом хаотичном нагромождении можно также обнаружить чашку, чернильницу, кисти, стоящие в подставке, пустые бутылки и, разумеется, кактусы и другие вечнозеленые растения – самые популярные цветы, которые можно встретить в натюрмортах представителей Новой вещественности. По сути, здесь наблюдается совмещение двух жанров натюрморта и портрета, так как изображению вещей на столе уделено не меньшее внимание, чем автопортрету. Сам художник со сжатым правым кулаком изображен сидящим в профиль и глядящим куда-то в сторону с задумчивым видом. Количество предметов, которое можно обнаружить у него на столе, вызывает у зрителя состояние изумления, в связи с чем многие авторы указывают на то, что Хайзе изобразил свое бессилие перед этим бесконечным множеством деталей, которые каким-то непонятным образом необходимо соединить, чтобы в конечном счете получился радиоприемник²⁷⁵.

Однако картина показывает нечто гораздо большее, чем просто самоиронию автора по отношению к возникшим трудностям при сборке этого чудо-прибора, – она репрезентирует «нового человека», существующего в рамках индустриальной культуры. Как видно, техническая составляющая здесь доминирует над атрибутами живописи – кисти и натюрмортные бутылки стоят поодаль в стороне, в то время как радиодетали заполнили все

²⁷⁵ Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre. München: Prestel, 2001. S. 33.

пространство его стола и привлекают внимание зрителя в первую очередь. Природа здесь также представлена опосредовано – через одомашненные растения в горшках. Второе название работы «Отцветшая весна» несет в себе осознание чего-то упущенного, прошедшего мимо и безвозвратно утерянного. В этом отношении можно вспомнить концепцию «трагедии культуры» Г. Зиммеля, заключающуюся в том, что субъект культуры все менее подвержен развитию в следствие постоянно увеличивающейся материальной составляющей мира. «Огромный, интенсивный и экстенсивный, рост нашей техники, которая отнюдь не есть только техника в материальной области, втягивает нас в сеть средств... которая все больше отдаляет нас от наших подлинных конечных целей»²⁷⁶, – писал философ еще в разгар Первой мировой войны, рефлекслируя над теми тенденциями, которые только усилятся в межвоенную эпоху. Это замешательство перед множеством непонятных деталей, возможно, и изобразил Хайзе, который в стремлении разобраться со ставшим невероятно сложным миром, утратил простое и непосредственное восприятие жизни и потерял связь с окружающей реальностью. Тем не менее, здесь можно заметить и самоиронию, и стремление с юмором осмыслить свою жизнь, а высказанные выше рассуждения возникают как бы подспудно при обращении к историческому контексту.

Берлин довольно быстро стал одним из главных центров массовых коммуникаций в Европе. В 1931 году в столице было открыто спроектированное Хансом Пёльцигом здание Дома радио, которое по своим акустическим характеристикам и технической оснащенности было на тот момент одним из лучших в мире. С приходом к власти национал-социалистов Дом Радио, как известно, стал основным идеологическим рупором Третьего рейха. Пропагандистские возможности, которые предоставляет технология радиовещания также осмыслялись современниками. Можно сказать, что появление радио манифестировало собой один из аспектов тех «шоковых

²⁷⁶ Зиммель Г. Созерцание жизни. СПб: Центр гуманитарных инициатив; М.: Университетская книга, 2014. С. 307.

эффектов»²⁷⁷ современности, о которых писал Беньямин. Многие отмечали, что радио погружает человека в новую экзистенциальную ситуацию, захватывая полностью его внимание и уводя в иллюзорный мир. В частности, старые модели радиоприемников подразумевали передачу звука по наушникам, что отрывало человека еще в большей степени от окружающей реальности. Кракауэр в этой связи писал: «Кто устоит против рекламы изящных наушников? Они сверкают в салонах и обвиваются вокруг головы без всякой посторонней помощи – и, вместо того чтобы поддерживать утонченную беседу, которая, разумеется, отнюдь не всегда увлекательна, человек погружается в пьянящее море мировых звуков, со стороны, возможно, довольно скучных, но не признающих ни малейшего права на скуку индивидуальную. В совершенном безмолвии и безучастности люди сидят друг подле друга, словно души их витают где-то очень далеко»²⁷⁸. Схожие мысли выражал и писатель Роберт Вальзер, который описал свое впечатление от знакомства с радио следующим образом: «Когда группа людей слушает радио она естественным образом перестает вести разговоры. Пока люди поглощены процессом слушания, дружеским общением несколько пренебрегают. Это вполне ясное и очевидное следствие»²⁷⁹.

Осмысление проблемы изменения восприятия мира человеком из-за внедрения новых аудиовизуальных технологий можно найти в работе Курта Вайнхольда «Мужчина с радио» (второе название – «Homo sapiens», 1929, илл. 99). На картине изображен обнаженный мужчина, сидящий на стуле в пустой комнате, рядом с ним – табуретка с радиоприемником. Его тело трактовано с учетом анатомических особенностей и показано довольно натуралистично без стремления к идеализации. Интерьер комнаты написан условно, внимание уделено лишь паркетным половицам. На его голове наушники, подключенные к приемнику, и он полостью погружен в процесс восприятия информации: его

²⁷⁷ Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 109.

²⁷⁸ Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 154.

²⁷⁹ Magic Realism. Art in Weimar Germany, 1919–33. London: Tate Publishing, 2018. P. 44.

отстраненный взгляд свидетельствует, что тот отключился от реального мира, и, кажется, что сигара вот-вот выпадет из его руки. Абстрактно прописанный темно-коричневый фон еще больше усиливает ощущение пребывания героя в каком-то вакууме. Название «Homo sapiens» можно воспринять как ироническую отсылку к современному человеку, попавшему в зависимость от технологий. Этот обнаженный новый Адам доверил свою жизнь технике, надеясь найти в ней решение всех своих насущных проблем или, быть может, наоборот, забыться и заглушить свою внутреннюю жизнь шумом радио. Радио здесь может служить метафорой одиночества человека, который в поисках преодоления внутренней пустоты, делегирует заполнить ее новым медиа.

Отсюда следует насущная проблема манипуляции с человеческим сознанием, и, быть может, поэтому художник изображает радиослушателя обнаженным, подчеркивая таким образом его уязвимость к внешнему воздействию. В 1934 году Вайнхольд сделал следующую запись в своем дневнике: «Рудольф Шлихтер сказал как-то, что с тех пор как в домах появился электрический свет, в них больше не обитают приведения. Однако, на мой взгляд, призраки сбежали в технику и еще чаще являются людям, чем когда-либо...»²⁸⁰. После окончания Второй мировой войны высказывания художника по отношению к радио стали еще более критичными: «Радио как средство оболванивания людей широко использовалось в годы Третьего рейха. Машина, разрушающая мозг, насильственное принуждение к отключению мышления»²⁸¹. Таким образом в своей работе, созданной еще в период существования Веймарской республики, Вайнхольд затронул проблему влияния новых медиатехнологий на человеческое восприятие.

Радио в принципе может служить метафорой одиночества человека, именно поэтому все изображаемые на картинах радиослушатели

²⁸⁰ Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre. München: Prestel, 2001. S. 332.

²⁸¹ Radio-Aktivität. Kollektive mit Sendungs-bewusstsein. Städtische Galerie im Lenbachhaus URL: https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2020/Radio-Aktivitaet/Radio_Aktivitaet_Ausstellungstexte_DE.pdf (дата обращения: 17.03.2021)

представлены с радиоприемником tea-a-tet. Однако в этом одиночестве они не предоставлены сами себе – с радио не происходит диалога, оно заглушает внутреннюю жизнь индивида и навязывает ему информацию вне зависимости от ее содержания. Несмотря на то, что Брехт предлагал с помощью радио воспитывать осознанного активного гражданина, сама природа одностороннего канала связи таит в себе угрозу манипуляции. Все то, за что критиковали радио немецкие интеллектуалы, было активно использовано в политической сфере с приходом нацистов, когда радиовещание стало одним из основных инструментов пропаганды.

Характер репрезентации новых медиа в произведениях Радлера, Гюнтера и Вайнхольтда позволяет отчасти прояснить и позицию ведущих мастеров Новой вещественности – Дикса, Гросса, Шлихтера, Хуббуха, Даврингаузена, которые в своем творчестве не затрагивали напрямую проблему технического прогресса, а, как было показано в предыдущих разделах, сосредоточились на социально-политических аспектах жизни мегаполиса. Тем не менее, художники, тесно общавшиеся с более известными коллегами, транслировали в своих произведениях общий скептический настрой по отношению к внедрению аудиовизуальных технологий в повседневную жизнь. Технологии должны использоваться во благо человечества, ради образования и просвещения (Брехт, Бенъямин, Радлер), но на деле большинство людей к ним обращается лишь в целях занимательного досуга (Гюнтер). В то же время отсутствие критического мышления в обществе рискует сыграть с ним злую шутку (Вайнхольтд) – ведь в какой-то момент в перерывах между кулинарными шоу и венскими вальсами по воле некой высшей инстанции, контролирующей канал информации, может начаться трансляция и радикальных лозунгов, которые точно также имеют шансы найти сочувствие у легковерных масс, как и ненавязчивые передачи.

Итоги главы

Во второй главе исследования приведен анализ произведений мастеров Новой вещественности, в которых нашли отражение их взгляды на социальные проблемы мегаполиса, а также на усиление технологической составляющей в общественном развитии на примере образа радио в ряде работ художников. Репрезентация сюжетов на тему городской жизни в творчестве ключевых представителей Новой вещественности (Гросса, Дикса, Шлихтера, Хуббуха, Даврингхаузена, Шольца) рассмотрена в хронологическом порядке. Мастера Новой вещественности не были первыми в истории немецкого искусства, в чьи задачи стало входить отражение разнообразных сторон урбанистического существования. В этом смысле пальма первенства принадлежала представителям экспрессионизма, которые предприняли попытку художественного осмысления жизни в мегаполисе еще в довоенный период. Расширив корпус тем, связанных непосредственно с жизнью в городе, экспрессионисты включили в него сюжеты, посвященные как массовому досугу и развлечениям, так маргинальным проявлениям – насилию, убийствам, проституции.

В творчестве берлинских дадаистов (часть из которых стала впоследствии причисляться и к Новой вещественности – к примеру, Гросс, Шлихтер) также наблюдается устойчивый интерес к городской жизни. В частности, их, как и итальянских футуристов, в особенности интересовала динамика мегаполиса, изменившийся темп современной жизни, ее сверхинтенсивность и перенасыщенность визуальными образами. Художественное наследие экспрессионизма и дада было переосмыслено мастерами Новой вещественности, которые продолжили исследование городского пространства.

Анализ ключевых работ раннего периода творчества (1915–1920-е гг.) Дикса, Шлихтера, Хуббуха и в особенности Гросса выявил их устойчивый

интерес к мотивам и сюжетам, связанным с «“опытом толпы” в мегаполисе»²⁸². Их работы воспроизводят окружающий хаос и нестабильность веймарской эпохи, а сам город предстает как место агрессивной борьбы за существование, как пространство, где правят первобытные примитивные инстинкты, выпущенные во время военных событий из цивилизованного заточения и определяющие характер текущих общественных отношений.

Следующий этап охватывает самое начало 1920-х годов – короткий, но ключевой промежуток, в котором отчетливо прослеживается кристаллизация нового художественного мировоззрения. Постепенное формирование стиля Новой вещественности шло в русле увлечений немецких авторов (Гросс, Шлихтер, Хаусман, Рэдершайдт) итальянской метафизической живописью, ставшей для них своеобразной точкой отсчета для собственных творческих экспериментов. Отсекая «метафизическую» сторону живописи итальянских коллег, немецкие авторы адаптировали их стилистику под современные реалии общественной жизни Веймарской Германии.

Самый обширный корпус произведений на городскую тему, связанный в особенности с жизнью улицы, был создан художниками в 1920-е – начале 1930-х годов. Используя улицу как метафорическое пространство, в котором пересекаются люди разных социальных статусов, они конструировали жанровые сцены с прохожими, которые обнажали социальное неравенство и классовые противоречия немецкого социума. В работах Карла Хуббуха, посвященных исследованию городского пространства, просвечивает несколько другой, более хроникерский и отстраненный подход.

В главе также рассмотрен достаточно обширный корпус произведений, выявляющих темную сторону городской жизни. Проституция и убийства на сексуальной почве, ставшие характерными феноменами веймарской эпохи, нашли непосредственное отражение в творчестве целого ряда мастеров Новой вещественности (Гросс, Дикс, Хуббух, Шольц, Шлихтер, Даврингхаузен). Эти

²⁸² Бобринская Е. Душа толпы. Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018. С. 22.

провокационные работы также являются частью программного исследования представителей Новой вещественности по выявлению всех граней (включая наименее приглядных) существования в мегаполисе.

В работах менее изученных представителей Новой вещественности (М. Радлер, К. Гюнтер, К. Вайнхольд, В. Хайзе) можно найти непосредственное осмысление мира техники – в частности, радио, характерного атрибута межвоенной эпохи, встречающегося наиболее часто в произведениях немецких авторов. Появление в Германии в начале 1920-х годов радио и формирование национальной системы радиовещания обострило проблему «человека и техники», вызвав бурную общественную полемику. Работы художников были рассмотрены в тесной связи с интеллектуальными дебатами, развернувшимися в Германии вокруг роли радио в современном мире.

ГЛАВА 3. ЭСТЕТИЗАЦИЯ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА И ТЕХНИКИ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ, ПРЫМЫКАЮЩИХ К НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

3.1 Художественное отражение индустриального мира и городской среды в межвоенные годы

Последствия Первой мировой войны обострили до небывалого предела целый ряд конфликтов, назревавших в европейских странах еще в довоенный период – речь идет о проблемных взаимоотношениях техники и природы, человека и техники, а также искусства и техники. В Германии, в частности, еще в первом десятилетии XX века ряд художественных и общественных деятелей выступили за гармоничный синтез техники и художественного творчества. К их числу принадлежали, например, политик Фридрих Науман и архитектор Анри ван дер Вельде, убеждавших общественность в том, что техника может сослужить человеку службу на поприще художественной деятельности, не только повысив качество выпускаемой продукции, но и улучшив ее эстетические характеристики²⁸³. В послевоенное время эти идеи получили, как известно, еще большее количество сторонников, хотя, надо иметь в виду, что настроения в немецком обществе на протяжении всех межвоенных лет относительно того, является ли техника «другом» человечеству или «врагом», маятникообразно менялись. Так, например, по впечатлениям от военных событий Шпенглер в «Закате Европы» заявил, что тотальная зависимость европейской цивилизации от техники приведет к ее неизбежной гибели. «Машина воспринималась как что-то дьявольское не напрасно»²⁸⁴, – предостерегал философ. Тем не менее, несмотря на разрушительные последствия, которые принесла техника во время войны, на момент ее окончания технический прогресс было уже невозможно остановить,

²⁸³ См. подробнее Гнедовская Т. Указ. соч. С. 57–58.

²⁸⁴ Шпенглер О. Закат Западного мира: Очерки морфологии мировой истории: В 2 т. Т.2. Всемирно-исторические перспективы. М.: Академический проект, 2009. С. 677.

и идею отказа от дальнейшего научно-технического развития ни одна из европейских стран не воспринимала серьезно. Напротив, в Германии в послевоенное время стало издаваться множество журналов и книг, посвященных вопросам техники и культуры, которые сформировали отдельный раздел философии – философию техники²⁸⁵.

Несмотря на отдельные пацифистские пассажи, появившиеся время от времени в газетах и журналах и в большей степени направленные на недопущение новой войны как таковой, значительная часть авторов все же видела в технике обещание тотального решения всех насущных проблем. Австрийский общественный деятель и мыслитель Рихард Куденхове-Калерги в книге 1922 года с характерным заглавием «Апология техники» высказал мысль о том, что техника открыла человечеству двери в рай, предоставляя возможность возвращения «к природе на более высоком уровне»²⁸⁶. Еще более радикальные идеи можно найти в трудах немецкого философа и инженера Фридриха Дессауэра, обстоятельно развивавшего мысль о метафизической сущности машины и ее решающего значения для человечества. Он считал, что техника призвана помочь человечеству в достижении «Четвертого царства» – то есть в реализации сверхприродных, божественных целей. Посетив во время своей поездки в США завод Г. Форда в Детройте²⁸⁷, он в полной мере ознакомился с его методом и философией производства, впечатлившими его. Дессауэр полагал, что в будущем человечеству удастся преодолеть дисбалансы капиталистической экономики, и возлагал большие надежды на технику, которая способна, по его мнению, «воссоздать райское состояние»²⁸⁸. Философ также пытался доказать естественность техники и ее соответствие фундаментальным законам природы: «Техника никогда не находилась в

²⁸⁵ Herf J. Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1984.

²⁸⁶ Coudenhove-Kalergi R. Apologie der Technik. Leipzig: Verlag Der Neue Geist, 1922. S. 71.

²⁸⁷ Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus. München: Städtische Galerie Lenbachhaus, 1980. S. 45.

²⁸⁸ Dessauer F. Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung. Bonn: Verlag von Fr.Cohen. 1927. S. 163.

противоречии с законами природы, наоборот, она всегда соответствовала им»²⁸⁹.

«Отказ от традиционных, ремесленных принципов производства в пользу современных конвейерных технологий, пришедшийся на 1922–1923 годы, знаменовал начало «мужского» периода художественной истории с его бодрой наступательностью, экспансией, стремлением к строгому и ясному порядку и культом силы. Трезвая логика и научный расчет вновь были подняты на щит...»²⁹⁰, – пишет Т. Гнедовская, отмечая ключевые тенденции общественного развития межвоенных лет. Не следует забывать, что и в самой деятельности Баухауза, в особенности после его переезда из Веймара в Дессау, наблюдается активизация и расширение контактов с промышленными предприятиями, в связи с чем его специализацией к началу 1930-х годов стали «самые прагматические, “полезные” отрасли – массовое строительство и промышленный дизайн»²⁹¹. В этом смысле эволюция Баухауза от утопического проекта «гильдии ремесленников» начала 1920-х годов к модели начала 1930-х в духе проектно-конструкторского бюро, чья работа обусловлена нуждами индустрии, является симптоматичной.

Таким образом, межвоенный период, отмеченный новым витком интенсификации научно-технического прогресса, сделал возможным в Европе и США появление машинной эстетики, а также идеи механизированного искусства как адекватного ответа на стремительное развитие технической составляющей. Техницистская эстетика, следы которой в сфере изобразительного искусства прослеживаются еще в довоенное время в манифестах итальянского футуризма, в 1920–30-е годы приобрела повсеместное распространение, найдя свое наиболее яркое воплощение во множестве теоретических программ и художественных практик –

²⁸⁹ Dessauer F. Streit um die Technik. Kurzfassung. Frankfurt am Main: Herder-Bücherei, 1956. S. 4.

²⁹⁰ Гнедовская Т. Указ. соч. С. 282.

²⁹¹ Указ. соч. С. 232.

французском пуризме Ле Корбюзье и А. Озанфана (равно как и в творчестве других мастеров круга журнала «L'Esprit Nouveau»), деятельности голландской группы «Де Стейл», «втором» итальянском футуризме, «производственном искусстве» советских конструктивистов и произведениях художников группы ОСТ, американском прецизионизме.

Техника начала стремительно встраиваться в систему общественных отношений, становясь неотъемлемой частью человеческого существования, что оказало несомненное влияние и на художественный контекст. Эстетизация индустриального мира сказалась, прежде всего, на фотографическом искусстве. Если поколение фотохудожников-пикториалистов стремилось сблизить фотографию с живописью, «одухотворив» ее, привнеся индивидуальный почерк мастера, и нивелировать таким образом ее механическую природу, то в 1920-е годы ведущие художники Европы, США и Советской России начали ценить ее именно за сущностные характеристики, т.е. возможность проявить новизну ее изобразительного языка. В результате из «служанки наук и искусств» (Бодлер) фотография превратилась в один из влиятельнейших медиумов массового индустриального общества с собственным инструментарием и эстетическими принципами.

В начале 1920-х годов Рауль Хаусман, сам увлекавшийся фотографией, подчеркивал ее ключевую роль в исследовании городской среды, которая, по его мнению, не только расширяет возможности человеческого восприятия, но и способствует «новому оптическому постижению и вместе с ним расширению оптического сознания»²⁹². Несколько лет спустя схожие идеи высказал венгерский художник, фотограф, легендарный преподаватель Баухауза, живший в межвоенный период в Германии, Ласло Мохой-Надь в

²⁹² Указ. соч. С. 52.

своей знаменитой книге «Живопись. Фотография. Фильм»²⁹³ (1925). Как и Хаусман, Мохой-Надь полагал, что фотография способна дополнить оптический аппарат человека в условиях формирования новой системы взаимоотношений между человеком и техникой. Он также акцентировал внимание на экспериментальных возможностях фотографии, резюмируя как свои собственные достижения, так и достижения своих коллег, приводя в пример фотомонтажи, фотограммы, рентгеновские фотографии, двойные экспозиции и так далее. В частности, в главе «Динамика мегаполиса» Мохой-Надь пишет о том, как эксперименты с ракурсами и перспективой могут открыть зрителю урбанистическое пространство с новой точки зрения, показывая знакомые и привычные точки с неожиданной стороны. Схожие мысли высказывались и советскими теоретиками фотографии, в частности, Родченко, который писал: «Чтобы приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы в совершенно неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте»²⁹⁴.

В трудах французского режиссера и теоретика кино Л. Деллюка, разрабатывавшего в 1920-е годы понятие «фотогении», под которым понималось «свойство существ и предметов выглядеть на экране иначе, чем в жизни»²⁹⁵, приводится список фотогеничных объектов. К ним автор относил, в частности, поезда, пароходы самолеты, железные дороги и прочую современную технику, – иными словами все то, что «так или иначе выражает новый динамизм жизни»²⁹⁶. Схожее представление об объектах, достойных репрезентации, сложилось в целом у европейских, американских и советских

²⁹³ Moholy-Nagy L. Malerei. Photographie. Film. München: Albert Langen, 1925. Книга была также довольно оперативно издана на русском языке (но в более сжатом варианте) в 1929 году: Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. М.: Огонек, 1929.

²⁹⁴ Цит. по: Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С. 180.

²⁹⁵ Ямпольский М. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг.

URL: <https://pub.wikireading.ru/109724> (дата обращения: 17.03.2021)

²⁹⁶ Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. С. 50.

фотографов. В Германии, в частности, массовое увлечение фотографов образами индустриального мира и динамично развивающейся городской средой нашло выражение в интернациональном направлении фотоискусства, получившим название «новое видение»²⁹⁷ («*Neues Sehen*»). Его основой стало освоение технических возможностей фотографии, призванных подчеркнуть выразительность запечатленных объектов и обновить привычные образы реальности. Особенно ярким и показательным событием в сфере развития современной фотографии явилась выставка «Кино и фото», организованная Немецким Веркбундом в Штутгарте в 1929 году. Выставка стала знаковой в том смысле, что она суммировала достижения ведущих современных фотографов из разных стран мира – Германия (Л. Мохой-Надь и его студенты из Баухауза, а также А. Ренгер-Патч, Х. Финслер, Э. Бирман и др.), США (Ч. Шилер, Э. Вестон, Э. Стайхен, И. Каннингем), Франция (Ман Рэй, Э. Атже), СССР (Эль Лисицкий, А. Родченко, Г. Клуцис, Б. Игнатович, М. Альперт и др.)²⁹⁸. Несмотря на большое разнообразие работ, представленных на выставке (1200 произведений, созданных более чем 200 авторами), в экспозиции прослеживалась общая линия, которая была отмечена еще современниками – появление нового интернационального стиля в фотографии, который характеризовался «радикальным обесцениванием глаза в пользу объектива»²⁹⁹. Таким образом, выставка зафиксировала повсеместное распространение новой системы эстетических координат, более близкой «к

²⁹⁷ В настоящее время под «новым видением» имеется в виду широкий круг европейских, американских и советских фотографов-экспериментаторов межвоенного периода, занимавшихся теорией и практикой фотографического искусства. См. Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. New York: The Museum of Modern Art, 2014. P. 27.

²⁹⁸ Советскую секцию выставки курировал Эль Лисицкий. Секция СССР была примечательна внедрением в экспозицию мультимедийного элемента – на стенах через проекторы демонстрировались отрывки из фильмов Д. Вертова и С. Эйзенштейна, что являлось на тот момент революционной выставочной практикой. См. Campany D. Modern vision. Revisiting a 1929 exhibition that blended photography and cinema // Aperture. 2018, No. 231. Pp. 32–35.

²⁹⁹ Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 339.

машине и науке, чем к руке и искусству»³⁰⁰. Наряду с этим выставка также акцентировала внимание на той функции фотографии и кино, которая в межвоенную эпоху стала первостепенной, а именно – быть главным источником информации об окружающем мире.

Особенно важным в истории немецкой фотографии является творчество фотографа Альберта Ренгер-Патча и его последователей (Энне Бирман, Ханс Финслер и др.). В основе художественного языка Ренгер-Патча лежало твердое убеждение, что фотография является автономным видом искусства и располагает «своей собственной техникой и своими собственными инструментами» не для того, чтобы получать «эффекты, подобные живописным», а напротив, для того, чтобы создавать «фотографии, которые могут существовать благодаря своим чисто фотографическим достоинствам»³⁰¹. В том, за что в прошлом противники фотографии критиковали ее и в чем находили ее главные недостатки – а именно: механическая репрезентация действительности, автоматизм, серийность, – Ренгер-Патч видел главное достоинство и преимущество.

В самом известном альбоме Ренгер-Патча «Мир прекрасен» собраны крупные планы растений, животных, деталей производственных станков и инженерно-промышленных объектов. Элементы живой природы сняты фотографом в той же манере, что и предметы неорганической искусственной среды: растения, животные, станки и машины – все это равноценные объекты окружающего мира, «вещи», как гласит изначальное название альбома³⁰² (Илл.100–101). Здесь также можно увидеть много наглядных сопоставлений, например, нефа церкви и железнодорожного моста, а на самой обложке альбома – каркас телеграфного столба сравнивается со структурой растения.

³⁰⁰ Указ. соч. С. 325.

³⁰¹ Цит. по: Руйе А. Указ. соч. С. 326.

³⁰² Изначально фотограф склонялся к неброскому и простому названию альбома «Вещи», но его друг Карл Георг Хайзе (который был также коллекционером его работ и куратором выставок) предложил более поэтический вариант.

Сходство геометрических структур и узоров, неоднократно подчеркиваемое на запечатленных объектах живой и неживой природы, представленных в сильном приближении, лишь усиливает идею равнозначности органического и индустриального мира. Технический прогресс воспринимается здесь как естественный процесс развития человеческой цивилизации, в результате чего мы можем наблюдать гармоническое сосуществование извечного органического и искусственно созданного технического мира.

Не все, однако, приняли эстетическую позицию фотографа: восхищенные отзывы контрастировали с резкой критикой. Так, Ренгер-Патча обвиняли в узости восприятия действительности: «Разве мир только прекрасен?»³⁰³ – скептически вопрошал один из оппонентов. Более обстоятельная и аргументированная критика исходила от левых авторов – Бенямина³⁰⁴, Брехта³⁰⁵ и Кракауэра³⁰⁶, которые оспаривали кажущуюся

³⁰³ Цит. по: Руйе А. Указ. соч. С. 335.

³⁰⁴ В статье «Автор как производитель» Бенямин делает прямую отсылку к фотографиям Ренгер-Патча как наиболее характерным образцам деполитизированного отношения к явлениям окружающего мира. Он пишет следующее о подобной фотографии: «Она становится все более оттеночной, все более модернизированной, а результатом является то, что уже невозможно сфотографировать никакой густонаселенный дом “казарменного” типа, никакую свалку без того, чтобы преобразить их. Не говоря уже о том, что она не в состоянии, показав плотину или кабельную фабрику, выразить что-либо иное, нежели утверждение “мир прекрасен” ... Дело в том, что фотографии здесь удалось сделать предметом наслаждения даже нищете, показав ее модным образом и в стиле перфекционизма». Бенямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) // Логос. 2010, № 4. С. 131.

³⁰⁵ В поддержку своей позиции Бенямин также приводит слова Брехта: «Простое “воспроизведение реальности” менее чем когда-либо способно объяснить что бы то ни было в реальности. Фотографии заводов Круппа или АЕГ почти ничего не рассказывают об этих учреждениях. Истинная реальность ускользнула, осталось функциональное». Бенямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 32

³⁰⁶ Схожую критическую позицию можно найти и у Кракауэра в его размышлениях о зрелищной культуре, которая нацелена, по его мнению, на отвлечение людей от реальных проблем через развлекательные формы проведения досуга и орнаментальные захватывающие образы массовой культуры. Фотография в данном случае выступает в качестве союзника господствующей системы, поскольку объектив фотографа скользит по поверхностям вещей, эстетизирует их, но не сообщает при этом ничего зрителю, оставляя весь пласт социально-культурного контекста за скобками. Он писал, в частности: «Непрерывность пространства, каким его видит камера, доминирует над пространственными характеристиками воспринимаемого нами объекта; сходство между образом и оригиналом размывает контуры собственной “истории” последнего. Так плохо

объективность снимков Ренгер-Патча и призывали вернуть искусство на почву выраженной авторской позиции, нарратива и политического дискурса.

Безусловно, за произведениями Ренгер-Патча и его последователей стоят не просто индивидуальные эстетические воззрения фотографов, но чаяния всей межвоенной эпохи, пытавшейся найти адекватные ответы на вызовы времени. В этих условиях «поверхностный» взгляд на объекты индустриального мира, устранение из него человеческого измерения (и, следовательно, всех социально-политических противоречий эпохи) были одним из возможных способов примирения с машинным веком без обострения конфликтов «человек vs. техника» или «техника vs. природа». Несмотря на критику со стороны Бенямина и других левых авторов, деполитизированная, чисто эстетическая репрезентация мира была близка многим художникам и фотографам межвоенного периода Европы и США, став альтернативным подходом к отображению урбанистического пространства и мира техники. Уход от социальных, политических, экономических и прочих проблем, равно как и абстрагирование от экзистенциальных вопросов, были попыткой отстраниться от турбулентной реальности и уйти в мир чистых форм, желанием избежать прямого столкновения с неразрешимыми противоречиями времени. Этот подход стал актуальным и для ряда представителей Новой вещественности – Карла Гроссберга, Густава Вундервальда, Франца Радзивилла, перенявших во многом мировоззренческие установки фотографов в своем стремлении художественно осмыслить образы индустриального мира и городской среды. Творчество упомянутых авторов будет проанализировано в последующих разделах главы. При этом показательно, что центральное ядро авторов Новой вещественности, которым посвящена вторая глава настоящего исследования, дистанцировалось от непосредственного отображения промышленных объектов, скептически относясь к техническому прогрессу и

не знала себя еще ни одна эпоха». Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. С. 19.

технике и сосредоточив свое внимание преимущественно на социально-политических проблемах своего времени.

3.2 Карл Гроссберг и американский прецизионизм

Творчество Карла Гроссберга стало ассоциироваться с Новой вещественностью еще при жизни художника, хотя его работы не экспонировались на мангеймской выставке 1925 года. Тем не менее, его произведения можно было увидеть на групповых выставках представителей течения в берлинской галерее Карла Нирендорфа в 1927 году, а также в 1929 году в амстердамском музее Стеделейк. В настоящее время доступ к работам художника достаточно затруднен, поскольку его произведения практически не представлены в музеях Германии (единственное исключение – Музей Хейдта в Вуппертале) и находятся преимущественно во владении наследников Гроссберга, а также в частных коллекциях Европы и США. Тем не менее, репродукции его произведений регулярно фигурируют в каталогах выставок Новой вещественности, однако по большей части они служат скорее иллюстративным материалом к тематическим разделам, посвященным осмыслению техники или городской среды в межвоенный период, при этом довольно часто анализ этих работ опускается.

Гроссберг вел достаточно уединенный образ жизни, не вступал в художественные объединения и не искал знакомства с более известными коллегами³⁰⁷. Его не привлекали крупные города, он жил в окрестностях Вюрцбурга, выезжая время от времени за его пределы на коммерческие заказы. Он был оторван от художественной жизни столицы, в связи с чем его творчество стоит особняком, находясь в тени более известных авторов, создававших произведения, посвященные актуальной социально-политической тематике.

³⁰⁷Хотя назвать его полным затворником все же нельзя, известны его контакты с архитектором Э. Мендельсоном, художниками Г. Шольцом, А. Дресслером, скульптором А. Брекером.

Важная веха в биографии Гроссберга – обучение в графических мастерских Баухауза (с 1919 по 1921 год), которыми руководил в те годы, как известно, Лионель Файнингер. В его ранних графических работах конца 1910-х – начала 1920-х гг. ощущается влияние учителя не только тематически (и Файнингера, и Гроссберга интересовали архитектурные сооружения и виды города), но и стилистически. В творчестве Гроссберга можно четко выделить два основных тематических блока: первый связан непосредственно с изображением архитектурного облика города (зарисовки отдельных зданий и городских видов); второй имеет отношение к достижениям современной индустрии.

По-своему интерпретировав идею В. Гропиуса о примате архитектуры над другими видами искусства, художник воспринимал город в первую очередь как материальное пространство, предметные формы которого он стремился аналитически исследовать в своих работах. Известно, что он иногда пользовался фотографиями для создания изображений машинного оборудования, однако свои работы, посвященные городской архитектуре, Гроссберг всегда писал именно с натуры. Посещая разные немецкие и европейские города (Берлин, Вупперталь, Кёльн, Вюрцбург, Эйхштетт, Ганновер, Нюрнберг, Дюссельдорф, Рим, Амстердам и др.), он стремился воспроизвести их архитектурные виды. В результате в его наследии сохранились сотни графических и десятки живописных работ, на которых запечатлены разнообразные городские виды.

Большинство урбанистических пейзажей Гроссберга имеет конкретную географическую привязку, которая, как правило, отражена в названии работы, однако Гроссберг также изображал и условные архитектурные сооружения, как, например, «Фабричный ландшафт в снегу» (Илл. 102). Уже эта работа 1923 года показывает, как Гроссберг отходит от ранних стилистических экспериментов и сосредотачивается целиком на исследовании возможностей пространственного построения геометрических объемов. Дома фабричного комплекса, которые производят впечатление заброшенных или

недостроенных (хотя бы потому, что во всех оконных проемах, за исключением одного, отсутствуют рамы и остекление), обобщенно трактованы как упорядоченные кубические элементы.

Для его манеры характерна редукция средств художественной выразительности и подчинение цвета линии как формообразующему элементу. В его картинах и рисунках окружающая реальность сводится, как правило, к строгим стереометрическим формам, а акцент делается на игре объемов, масштабов, пересечениях горизонталей и вертикалей элементов в городском ландшафте. Иными словами, сама архитектура определила во многом видение художника. Гроссберг не ставит задачу по воспроизведению элементов городского ландшафта с натуралистической точностью, – напротив, воспринимая урбанистическое пространство, несомненно, аналитически, он сосредотачивается на форме, делая ее предметом эстетического переживания. Архитектоника его композиций подразумевает соразмерное распределение элементов, а также «противостояние между пространством и объектами, между перспективой и плоскостью»³⁰⁸. Иногда городские фасады показаны максимально уплощенно («Амстердам, Канал пивоваров», 1925); «Кёльн, дома у Рейна», 1935, илл. 103) как череда пестрых плоскостей, где пространственная глубина уходит, а акцент перемещается на ритм оконных проемов, игру теней на фасадах. В других работах («Альте Майнбрюке» (1928, илл. 104), «Динкельсбюль» (1938, илл. 105) внимание художника сосредоточилось именно на объемах архитектурных сооружений.

Близкий друг Гроссберга, искусствовед и критик Юстус Бир, писавший о нем статьи в периодических изданиях и предисловия к каталогам его выставок, отмечал, что с возрастающей компактностью и спрессованностью композиций в его работах «появляется все большая и большая предметность, задающая вещественный импульс»³⁰⁹, что сталкивает зрителя

³⁰⁸ Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994. S. 119.

³⁰⁹ Bier J. Carl Grossberg // Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers. 1929, Heft 17. S. 565.

непосредственно с «пластично-ясным миром»³¹⁰. Другие авторы отмечали непредвзятый взгляд художника на мир и его способность с одинаковым вниманием относиться ко всем элементам городской среды – как к историческим, так и современным строениям, рекламе, дымовым трубам, заборам, столбам и так далее³¹¹.

Увлечение Гроссберга архитектурными видами было, несомненно, созвучно интересам многим современным фотографам. В объектив фотокамеры часто попадали функционалистские фасады строений, являвшиеся, по общепризнанному мнению, символами нового времени. В частности, фотограф А. Кёстер сделал множество снимков строений ключевых архитекторов «Нового строительства» – Э. Мендельсона, Б. Таута, В. Гропиуса, Х. Пёльцига, О. Хеслера, Х. Шаруна, Л. Миса ван дер Роэ и др. На его фотографии с изображением поселения «Георгсгартен» (Илл. 106), спроектированного архитектором О. Хеслером в 1925–26 гг., Кёстер запечатлел строгую геометрию форм здания, игру теней на его фасаде, ритмичное повторение архитектурных элементов. В снимке ощущается любованье новой архитектурной эстетикой, лишенной всяких излишеств, а выстроенная практически ренессансная перспектива, статичность композиции и создание эффекта «стерильного» пространства (несмотря на присутствие в кадре фигур взрослого и ребенка), созвучны в чем-то работам представителей итальянской метафизической школы. Нечто похожее можно найти в произведениях Гроссберга, который часто выстраивал композиции городских видов, ориентируясь на ракурсы фотографии. При этом, вне зависимости от того, изображены ли на его работах современные или исторические здания, Гроссберг всегда следовал одному принципу – выявлению некоего «конструктивного» начала, лежащего в основе любого архитектурного строения. «...на первый план выступают тектонические, геометрические, пропорциональные законы, а архитектура занимает главенствующее место в

³¹⁰ Ibid. S. 565.

³¹¹ Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994. S.149.

списке искусств»³¹², – пишет Т. Гнедовская о художественном мышлении межвоенной эпохи. Гроссберг в этом смысле транслирует в своих произведениях схожие мировоззренческие установки.

Другой значительный массив работ Гроссберга связан непосредственно с репрезентацией мира техники. Он выполнял заказы владельцев промышленных концернов, создавая картины с видами производственных локаций, цеховых помещений, машинного оборудования. Коммерческий спрос на картины Гроссберга можно объяснить тем, что на фоне масштабной индустриализации сформировалась потребность в наглядной демонстрации достижений промышленности, чем активно занимались в первую очередь фотографы. На тот момент его произведения составляли определенную конкуренцию фотографиям, которые в силу технических возможностей еще не могли быть цветными. Посещая заводы и фабрики, он делал карандашные и акварельные зарисовки, многие из которых также сохранились. Иногда на этапе доработки он пользовался фотографиями, хотя от фотографии он в первую очередь заимствовал, прежде всего, ракурсы. При этом многие работы Гроссберг писал на доске, желая, по всей видимости, следовать моде, введенной Диксом и его единомышленниками. В результате получается довольно парадоксальная ситуация, при которой новейшие достижения индустрии запечатлены в технике старых мастеров.

Гроссберг сам воспринимал себя как художника, для которого тема индустрии и техники была ключевой. В 1928 году он создал автопортрет (сохранившийся только по фотографии (Илл. 107), где изобразил себя с серьезным лицом в деловом костюме с кистью в руке, стоящим в промышленном помещении на фоне станка. «Многие люди, не приемлющие принципиально технику ни в каком виде, критикуют мою живопись. Эти люди не желают признавать, что огромное разнообразие новых форм мира техники существенно изменило сюжетные линии искусства. Для них до сих пор

³¹² Гнедовская Т. Указ. соч. С. 230.

идеалом на все времена являются зеленая трава и корова»³¹³, – писал он в одном из писем.

Ряд графических произведений Гроссберга воплощает идеал раннего Гросса – сведение творчества к инженерному рисунку. Эти работы отличает доскональная точность, выверенность и ясность. В ряде произведений наблюдается стремление к фотографической передаче действительности, на что указывает не только тщательность рисунка, но и выбранные ракурсы, напоминающие во многом снимки. Гроссберг словно пытается своим графическим мастерством бросить вызов машинному искусству («Белые цистерны» (1933, Илл. 108). Здесь обнаруживается сходство с фотографиями А. Ренгер-Патча, В. Мантца, Х. Финслера, А. Зандера, также получивших много заказов от промышленных предприятий на создание снимков их производственных локаций и продукции (Илл. 109). Как и фотографы, Гроссберг изолирует технические объекты от окружающей среды, укрупняет их, делает акцент на передаче гладкой отполированной поверхности, металлического блеска («Маховое колесо с приводным ремнем» (1934, Илл. 110).

В ряде его работ ощущается привнесение мистического измерения в изображение технических объектов. В частности, на картинах «Котел нефтеперегонного завода» (1933, Илл. 111), «Желтый котел» (1933) в центре композиции изображены огромные агрегаты с ответвлениями труб, в окружении множества пересекающихся стальных балок. В результате выбора низкой точки зрения, которая подчеркивает монументальность котлов, они приобретают характер культовых объектов и становятся сродни алтарю. В связи с этим можно вспомнить ироничное стихотворение Брехта «700 интеллектуалов молятся нефтяному баку», в котором автор высмеивает культ техники. В нем есть следующие строки:

«Бог снова явился

³¹³ Carl Grossberg: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, 1914–1940. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1976. S. 12.

В облике нефтяного бака

...

Сплоти нас в коллектив!

Не так, как нам бы хотелось:

Как ты захочешь.

Потому внемли нам

И избави нас от юдоли духа

Именем электрификации

Рацио и статистики!»³¹⁴

В таком же духе создана картина «Белые трубы» (1933, Илл. 112), на которой Гроссберг изображает стерильное помещение, целиком заполненное лабиринтом из труб, переходящих друг в друга, с различными кранами и вентилями. Он передает металлический блеск поверхностей у серых труб, в то время как у белых трактует поверхность фактически как пустое пространство, в результате чего их фактура не ощущается, что определяет художественную выразительность произведения. Зритель, однако, не приближается к пониманию механизма работы этих замысловатых устройств, и здесь подспудно всплывает идея того, что техника – это тайна, загадка, недоступная для понимания обычного человека. Она предстает как самодостаточный, отчужденный от человека «организм», у которого словно есть свои собственные цели и задачи. На этот аспект техники указывал Шпенглер, подчеркивая, что человек не понимает до конца принципов функционирования машинных устройств и имеет смутное представление о последствиях технического прогресса: «Работник, стоящий у распределительного щита с его рубильниками и надписями, и с помощью этого щита простым движением руки вызывает к существованию

³¹⁴ Зарубежная поэзия в переводах Вячеслава Куприянова. М.: Радуга, 2009.
URL: <https://litbook.ru/article/1273/> (Дата обращения: 13.02.2021)

колоссальные действия, не имея об их сущности ни малейшего понятия, – есть символ человеческой техники вообще»³¹⁵.

Особого внимания заслуживает картина «Белый дым» (1933, Илл. 113), на которой изображен типичный вид на фабричный двор, где складываются цистерны. Перед зрителем предстает довольно типичная производственная локация, каких в творчестве Гроссберга можно найти сотни. Однако работа примечательна тем, что в ней намечается попытка создать своего рода новый жанр – романтический индустриальный пейзаж. В тени фабричного здания спиной к зрителю показаны две маленькие фигуры в белых халатах (инженеры или сотрудники лаборатории), выше над ними из заводской трубы выходит облако дыма. Фигуры работников тракуются Гроссбергом как два белых едва различимых пятна, что отсылает к немецкой романтической традиции в духе Каспара Давида Фридриха с его персонажами, показанными непременно со спины (так называемые «*Rückenfigur*») и как бы растворяющимися в бесконечном пространстве природы. При этом живописный сюжет на тему созерцания мира природы имел непосредственное отношение к эстетике возвышенного, которую начали разрабатывать еще философы XVIII столетия (Бёрк, Кант, Шиллер и др.). У Гроссберга естественное начало заменено искусственной средой, а фигуры людей растворяются уже в трансцендентном мире техники. Они точно так же кажутся ничтожными среди промышленных строений, как персонажи романтиков перед мощью природы, что подчеркивается несоразмерностью масштабов человека и окружающей его среды. Более того, само название работы «Белый дым» – это еще одно обращение к жанру романтического пейзажа, однако здесь туман – характерный элемент многих картин Фридриха, заменен дымом заводской трубы. Большинство работ Гроссберга носят сухие протокольные названия, часто привязанные к изображаемому месту, в то время как «Белый дым» – это более поэтический вариант. Таким образом, мир техники включается в

³¹⁵ Шпенглер О. Указ. соч. С. 671.

категорию возвышенного, однако ключевое состояние созерцающего субъекта – трепет перед грандиозным и непостижимым, превышающим масштабы человека – остается.

Картина «Водолазное снаряжение» (1931, Илл. 114) – пожалуй, единственная в творчестве Гроссберга, которая напрямую затрагивает проблему человека и техники. На ней изображен скафандр для глубоководных погружений, подвешенный на стальных тросах в промышленном выставочном павильоне с панорамными окнами. Он одиноко пребывает в пустом пространстве с акцентированной перспективой и пересеченными тенями от оконных решеток. Внешний вид снаряжения вызывает множество ассоциаций и предположений и наводит на мысль о трансформации человеческого тела, синтезе человека и техники или же создании искусственных форм жизни. Здесь также возникает ощущение, что все человеческое вытесняется или прячется в «техническую», искусственно созданную оболочку. Возможно, по этой причине этот причудливый агрегат и привлек внимание художника. Представленный образ – скорее лишь воспоминание о человеке, который сам претерпевает изменения по мере развития технического прогресса. В итоге запечатленная сцена вызывает в зрителе и чувство тревоги, и одновременно завораживает, являя собой возможные траектории эволюции человечества.

Параллельно с городскими видами и работами, посвященными миру техники, Гроссберг также создавал так называемые «*Traumbilder*» (картины-сновидения или картины-видения), в которых очень ярко проявилась сюрреалистическая эстетика. Он писал про них: «Это картины-сновидения, каждое утро я просыпаюсь с почти готовой композицией»³¹⁶. По своей образной, составляющей они ближе по духу к «магическому реализму»³¹⁷, чем

³¹⁶ Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994. S. 69.

³¹⁷ Термин «магический реализм» был введен немецким фотографом и историком искусства Францем Роо в книге 1925 года «Магический реализм. Проблемы новой европейской живописи». В отличие от Хартлауба он рассматривал более широкий контекст европейского искусства 1920-х годов и отмечал наметившуюся в нем тенденцию к мистификации каждодневной жизни, что проявилось в создании картин-загадок в духе представителей итальянской метафизической школы целым рядом европейских

к Новой вещественности, поскольку большинство представителей течения не испытывало интереса к мистическим видениям. Примечательно, что именно эти картины Гроссберга привлекли внимание исследователей.

На каждой из работ изображены типичные для Гроссберга либо промышленные, либо городские виды, на которых, однако, неожиданным образом можно обнаружить разнообразных представителей фауны – обезьян, летучих мышей, птиц, лягушек, а также планетарные объекты (Земля, Сатурн). Именно присутствие неожиданных образов из животного мира ломает традиционную логику картин художника, вносит в них иррациональный элемент, вызывая недоумение. Часто Гроссберг выбирает ключевые технические изобретения человечества, приведшие к качественному скачку в развитии европейской цивилизации – например, печатный станок («Машинный зал», 1925, Илл. 115) или паровой котел («Паровой котел с летучей мышью», 1928, Илл. 116), рядом с которыми размещает животных. Изображение животных позаимствовано художником из иллюстрированного научного-популярного труда последней трети XIX века «Естественная история млекопитающих»³¹⁸, находившегося в его семейной библиотеке. Готические скульптуры Тильмана Рименшнейдера, которые также можно увидеть на ряде его картин-сновидений («Машинный зал», 1925, «Элементы», 1931), навеяны трудами искусствоведа Ю. Бира, посвятившего немецкому средневековому скульптору четыре тома исследований.

Историки искусства по-разному оценивали эти работы, изначально подразумевавшие множественность истолкований. Большинство сходится в том, что в них проявилось неоднозначное отношение художника к последствиям технического прогресса. О. Петерс приписывал этим произведениям зловещий характер, «фундаментальную тревогу перед лицом

художников. См. Roh F. *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.

³¹⁸ Schubert G. *Naturgeschichte der Säugetiere*. Esslingen: Schreiber, 1886.

техники»³¹⁹, а В. Шмидт, наоборот, отмечал юмористические подтексты в осмыслении технического прогресса³²⁰. И. Гюссов выбрал иконологический метод интерпретации образов, придавая каждому животному или планете особое символическое значение (к примеру, Сатурн – символ меланхолии и интеллекта, обезьяна – воплощение черта, орел – аллегория власти, роторное судно – Ноев ковчег и так далее)³²¹. Можно согласиться с исследователями в том, что в этих работах есть отсылки к библейским символам, и что одновременное присутствие техники, скульптурных образов святых и животных вносят в произведения эсхатологическую глубину. Техника меняет соотношение сил в мире, нивелируя присутствие человеческого, но одновременно давая выход неконтролируемым иррациональным силам. «Я всегда интересовался техническим прогрессом, однако я осознавал, сколь много существенного мы потеряли в ходе этого развития»³²², – писал художник.

В целом в этих работах обнаруживается осознанное стремление Гроссберга вступить в диалог с сюрреалистической эстетикой, все больше набирающей популярность в Европе и США. На это указывают и сами разъяснения художника, что загадочные персонажи навеяны сновидениями, то есть его подсознательными образами. Здесь Гроссберг продолжает линию мистификации техники, начатую им в работах, посвященных промышленным агрегатам, перед которыми зритель предстоит как перед алтарными образами. Совмещение фигур животных, которые олицетворяют природное иррациональное начало, с элементами техники, призванными символизировать рациональные попытки человека контролировать мир,

³¹⁹Carl Grossberg 1894–1940: Industrie und Architektur. München: Galerie Michael Hasenclever KG, 2017. S. 8.

³²⁰Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. Hannover: Fackelträger, 1969. S. 57.

³²¹Güssow I. Malerei der Neuen Sachlichkeit // Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus. München: Städtische Galerie Lenbachhaus, 1980. S. 59–62.

³²² Carl Grossberg: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, 1914–1940. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1976. S. 14.

действительно могут восприниматься как предостережения об угрозах неконтролируемого научно-технического развития.

В силу специфики разрабатываемых тем и отсутствия сомнительных с точки зрения властей работ, Гроссберг смог продолжить заниматься творческой деятельностью и в годы национал-социализма³²³. Власти не препятствовали его работе и, по всей видимости, расценивали его произведения как прославление достижений отечественной индустрии. Его самая масштабная работа была создана для выставки «Немецкий народ – немецкая работа», проходившей в Берлине в 1934 году (сохранилась фотография экспозиции (Илл. 117)). Вместе с помощниками он в течение трех недель работал над колоссальной фреской «Индустриальный пейзаж». Сама работа не сохранилась, остался лишь ее эскиз, тоже внушительный по размерам (61x227, Илл. 118). Оригинал фрески составлял 45 метров в длину и 12 метров в высоту и, как и эскиз, был полуциркульной формы. Центром композиции являются гигантские печи доменного завода с трубами, выпускающими пар. На их фоне спиной к зрителю стоит едва различимая фигура человека (мы вновь наблюдаем одинокую романтическую «*Rückenfigur*»), размеры которой несопоставимы с масштабами этих колоссов индустриального мира. В небе можно увидеть два самолета. Слева изображена череда заводов с трубами, а также железная дорога с поездами; справа – мост через реку, по которой ходят грузовые суда, и снова промышленные постройки, за которыми можно разглядеть силуэты средневекового города с крепостной стеной и башней кафедрального собора. Далеко на заднем плане виднеются зеленые холмы. Гроссберг вновь пытается романтизировать индустриальный пейзаж, вписывая в него одинокого созерцателя этих грандиозных объектов промышленного ландшафта, равно как и виды старого города, который, правда, едва различим, располагаясь на задворках, в то время как развивающийся новый мир находится в центре работы. В этом

³²³ В частности, в период национал-социализма у художника состоялось три персональные выставки: в Ганновере (1934), Эссене (1935) и Вуппертале (1942, посмертная).

монументальном произведении характерный для Гроссберга интерес к технике и индустриальному развитию совпал с идеологическими умонастроениями нацистского режима.

Таким образом строгий и лаконичный стиль Гроссберга оказался востребованным в новых политических реалиях, хотя большинство представителей Новой вещественности, как известно, не смогло нормально работать после прихода к власти национал-социалистов. Это довольно редкий случай, когда художник смог продолжить творческую карьеру после 1933 года, не изменяя при этом стилистику и сюжетную составляющую своих работ и не встраиваясь в конъюнктуру. Сам Гроссберг еще в годы существования Веймарской Германии старался сохранять нейтралитет, держась в стороне от бурной политической жизни страны. При новом режиме он также не вступил в ряды правящей партии, но занял конформистскую позицию, что позволило ему продолжать получать коммерческие заказы. При всем этом радикализация политической ситуации в стране его явно беспокоила. Еще в 1931 году в одном из его писем можно найти следующие строки: «Волосы встают дыбом, когда я думаю о будущем Германии и Европы»³²⁴. В последние годы жизни он часто страдал от депрессий: «И если я вновь когда-нибудь сяду за мольберт, то мои картины больше не будут гимном времени и жизни...»³²⁵, – писал он незадолго до своей смерти в 1940 году (художник погиб, разбившись на автомобиле).

Как ни странно, но произведения Гроссберга становятся понятнее при сравнении не с современными ему немецкими художниками, а с американскими прецизионистами. На наш взгляд, именно Карл Гроссберг являлся носителем художественного мировоззрения, также стремившегося отразить мир с точки зрения «объективной» машины – то есть беспристрастно и непредвзято. В наиболее значимом каталоге, выпущенном к 100-летию со

³²⁴ Carl Grossberg: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, 1914–1940. Darmstadt: Hessisches Landesmuseum, 1976. S. 10.

³²⁵ Ibid. S. 10.

дня рождения художника в 1994 году³²⁶, параллельным поискам Гроссберга и американских прецизионистов посвящено всего несколько абзацев. Между тем выявление этих параллелей как на формально-стилистическом, иконографическом, так и на идейном уровне имеет перспективы внести ряд уточнений в осмысление проблемы взаимоотношений искусства и техники в Европе и США в период между двумя войнами.

Известно, что многие знакомые из ближайшего окружения Гроссберга в начале 1930-х годов уехали жить в США. Он поддерживал с этими людьми переписку, интересовался американскими художниками и тенденциями в искусстве США³²⁷. Через галериста и дилера Карла Нирендорфа Гроссберг пытался пробиться на американский рынок, в результате чего ряд его работ сегодня находится в частных коллекциях США (включая упомянутый выше масштабный эскиз к выставке 1934 года). Неизвестно, как бы сложилась творческая судьба Гроссберга, сумей он эмигрировать в США и войти в круг прецизионистов, но, несомненно, там он находился бы в среде единомышленников.

Гроссберг не раз выражал желание переехать в США, поскольку ощущал, что именно в этой стране интересы к технике и индустрии смогут в полной мере реализоваться. В одном из его писем 1933 года читаем: «Я уже давно стремлюсь в США...Я хотел бы создать 20 полотен, на которых были бы показаны основные достижения американской промышленности, и выставить их потом в крупных городах США. Насколько мне известно, в США до сих пор еще не предпринималась попытка передать громадный мир техники нашего времени средствами живописи...Институт искусств Чикаго, который уже много лет выставляет мои работы, приглашал меня в январе 1932 года принять участие в выставке, в которой я, к сожалению, не смог

³²⁶ Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994.

³²⁷ В одном из его писем читаем: «Гранта Вуда я не знаю. Возможно, вы могли бы мне как-нибудь выслать журнал с иллюстрациями». См.: Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994. S. 28.

поучаствовать»³²⁸. Указывая на то, что в США «еще не предпринималась попытка передать громадный мир техники нашего времени средствами живописи», Гроссберг, по всей видимости, имел в виду, что в США на тот момент еще не был создан масштабный цикл работ на тему достижений американской промышленности. Разумеется, из писем друзей, уехавших жить в США, и иллюстрированных журналов по современному искусству он как раз явственно видел, что тема технического прогресса крайне популярна и востребована в американской художественной среде, и что там образовалась целая плеяда мастеров, которые, как и он сам, были увлечены репрезентацией урбанистической среды, промышленных построек и машинного оборудования.

При описании тенденций в живописи США межвоенного периода американские искусствоведы часто используют словосочетание «*cool modernism*»³²⁹, которое перекликается с термином немецкого исследователя Х. Летена «*kaltes Verhalten*»³³⁰ (холодное, т.е. отстраненное поведение), охарактеризовавшего так мировоззренческие установки художественной элиты Веймарской Германии. Стремление осмыслить мир рационально, отстраненно и в то же время максимально предметно, ярко проявившееся в интернациональном «новом видении», было подхвачено целым рядом американских художников (Ч. Шилер, Ч. Демут, Р. Кроуфорд, С. Хирш, Л. Лозовик, Дж. Аулт, Дж. О'Кифф и др.), которых с подачи директора Нью-Йоркского музея современного искусства Альфреда Барра окрестили впоследствии прецизионистами. Как и представители Новой вещественности, прецизионисты не образовывали художественных объединений и не публиковали манифесты, но работали в схожей творческой манере и развивали сюжеты на тему современного мегаполиса, технического прогресса,

³²⁸ Ibid. S.18.

³²⁹ America's cool modernism: O'Keeffe to Hopper. Oxford, England: Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018.

³³⁰ Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

достижений индустрии. Само художественное мировоззрение прецизионистов сформировалось во многом под влиянием дадаистской эстетики Ф. Пикабиа и М. Дюшана – европейских мастеров, ставших важными участниками американской художественной сцены еще со времен «Арсенальной выставки» 1913 года. Журнал «L'Esprit Nouveau», издававшийся в Париже Ле Корбюзье и А. Озанфаном – провозвестниками пуризма в искусстве, – был также хорошо известен в художественных кругах США. Американские художники в целом восприняли идею Озанфана об очищенном искусстве, основанном «на строгих рациональных законах композиции и формы, транслирующих новые законы мирового порядка»³³¹.

Альфред Барр был одним из первых, кто начал рассматривать творчество американских мастеров в контексте интернациональной тенденции «возврата к порядку». Примечательно, что Барр выступил с докладом о своеобразии американского искусства и его включенности в общеевропейский художественный контекст именно на открытии выставки современного немецкого искусства в МОМА³³² в 1931 году (работ Гроссберга в экспозиции не было, но были картины Дикса, Гросса, Шримпфа, а также многих экспрессионистов, Илл. 119). Именно в этом докладе, позже переработанном в статью³³³, Барр выделил три основные тенденции европейской живописи межвоенной эпохи – Новую вещественность (которую он определил как «выразительный реализм»³³⁴), метафизическую живопись («конструирование загадочных декораций, вызывающих ощущение отстраненности и меланхолии»³³⁵, а также сюрреализм («эксперименты с фантастическим и гротескным»³³⁶). При этом он заявил, что многих молодых американских

³³¹ Cult of the Machine: Precisionism and American Art. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, Yale University Press, 2018. P. 42.

³³² Выставка «Немецкая живопись и скульптура» (12 марта – 22 апреля 1931), Музей современного искусства, Нью-Йорк.

³³³ Barr A. Postwar Painting in Europe // Parnassus, 1931, Vol. 3, No. 5. Pp. 20–22.

³³⁴ Ibid. P.21.

³³⁵ Ibid. P.21.

³³⁶ Ibid. P.21.

художников (среди прочих авторов он упоминал прецизионистов – Чарльза Шилера и Стефана Хирша) можно также причислить к представителям Новой вещественности. Однако все же слова Барра о сходствах немецкой и американской живописи следует дополнить целым рядом уточнений и оговорок, в особенности в отношении близости Новой вещественности и прецизионизма.

В строгом смысле американские прецизионисты схожи с Новой вещественностью в отказе от радикальных модернистских экспериментов, в стремлении к ясному постижению форм предметного мира (что было в целом характерно для всей эпохи «возврата к порядку») и в одновременной попытке отстраниться и дистанцироваться от него. Визитной карточкой Новой вещественности являются натурализм и гротеск, которых не найти в произведениях прецизионистов, склонных трактовать предметы в формально-аналитическом ключе и не ориентирующихся на натурное видение. Отличается и сюжетная составляющая – разрабатываемые американскими авторами темы имеют мало общего с произведениями наиболее ярких представителей Новой вещественности – Дикса, Гросса, Хуббуха, Шлихтера, Даврингаузена и других. Люди, их социальные взаимодействия, классовые проблемы – это первое, что интересует немецких авторов, тогда как в произведениях американских художников люди, как правило, вовсе отсутствуют, уступая место средствам производства. В этой связи в первую очередь имеет смысл сопоставление работ американских художников с творчеством Карла Гроссберга, с которым, на наш взгляд, их сближают как стилистические, так и идейно-тематические аспекты.

Прецизионисты придерживались схожих стилистических принципов, что и Карл Гроссберг: линейность, граничащая порой с инженерным рисунком, четко выверенная архитектоника композиции и ее статичность, редуцированные стереометрические формы, связанные друг с другом пространственными отношениями, отсутствие световоздушной среды,

локальный цвет, тонкая манера письма и лессировки, дающие вкуче эффект гладкой и «отчужденной» поверхности картины.

Мечты Гроссберга относительно репрезентации мира техники США были воплощены в полной мере Чарльзом Шилером, пожалуй, самой известной фигурой американского прецизионизма. Из писем Гроссберга известно, что он был знаком с репродукциями работ Шилера³³⁷, и видел в нем единомышленника. В биографиях Гроссберга и Шилера можно найти немало сходства: оба художника ездили по фабричным территориям, выполняя на заказ работы, оба были увлечены достижениями научно-технического прогресса, а также городской архитектурой, что нашло прямое отражение в их творчестве, определив сюжетное своеобразие. Оба художника апеллировали в своих работах к эстетике фотографии, а сам Шилер был помимо прочего еще и успешным востребованным фотографом, работы которого покупали модные издания: «Vogue», «Vanity Fair», «Fortune». Широкую известность Шилеру принесла серия фотографий 1927 года, заказанных компанией «Форд Моторс» (Илл. 120). На кадрах с оригинальных ракурсов запечатлены производственные мощности нового завода, построенного в Ривер-Руж около Детройта (на тот момент фордовский завод был самым крупным промышленным комплексом мира). Часть работ из этой серии была показана на уже упоминавшейся штутгартской выставке «Кино и Фото» 1929 года. Снимки Шилера выглядели очень органично среди произведений других европейских мастеров фотографии. В конце 1930-х журнал «Fortune» заказал Шилеру цикл картин, воспевающих силу и мощь американской индустрии, репродукции этих работ были изданы в отдельном приложении к журналу в 1940 году³³⁸. Именно такие заказы мечтал выполнять Гроссберг в США.

Похожи по идее и два автопортрета художников: однако если Гроссберг создает классический погрудный автопортрет, на котором, как мы помним, он стоит в производственном помещении на фоне промышленного станка, то

³³⁷ Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. Köln: DuMont, 1994. S. 28.

³³⁸ Power: A portfolio by Charles Sheeler // Fortune magazine, December 1940, Vol. 22, № 6.

шилеровский вариант («Автопортрет», 1923, Илл. 121) более радикальный. На нем на первом плане детально изображен стоящий на столе телефонный аппарат, а призрачный силуэт художника виднеется в оконном отражении за телефоном (при этом большая часть его лица не видна зрителю, мы видим его сидящим в костюме с обрезанной головой). Здесь телефон как бы сам говорит за автора и репрезентирует его, а вся работа приближается по духу к дадаистским играм Пикабиа и Дюшана, «одухотворявших» в своих произведениях различные приборы и механизмы. Тем не менее, оба автопортрета выражают творческое кредо художников, равно как и их интерес к миру техники.

Многие свои живописные работы Шилер создавал по мотивам собственных фотографий³³⁹, подсказывавших ему композиционные построения, а также дистанцированную позицию «незаинтересованного» наблюдателя. Как и у Гроссберга, в наследии Шилера и его коллег можно найти множество безлюдных индустриальных и городских пейзажей («Американский пейзаж» (1930, илл. 122), «Классический пейзаж» (1931, илл. 123), изображений машинного оборудования, производственных помещений, выполненных со скрупулезной точностью рисунка. Иногда в их работах появляются люди, но их присутствие нужно художникам скорее для акцентирования несопоставимости масштабов человеческого и технического начал, как, например, в работе Шилера «Подвешенная сила» (1939, Илл. 124). На картине изображена гидравлическая турбина в момент ее установки на гидроэлектростанции. С высокого ракурса показаны стоящие крошечные фигуры работников, над которыми возвышается монументальное техническое устройство, являющееся композиционным и смысловым центром работы. «Шилер приравнял художественное видение к технократическому планированию и примирил пейзажную композицию с тейлористско-

³³⁹ Известно также, что, чтобы максимально передать дух фотографии, Шилер даже пользовался эпипроектором с помощью которого контурами наносил основные композиционные линии.

фордистскими принципами управления предприятием»³⁴⁰, – к такому выводу приходят авторы известного коллективного труда по истории искусства XX века. Они акцентируют внимание на том, что подобный деполитизированный взгляд на мир игнорирует эксплуатацию труда и прочие противоречия, лежащие в основе капиталистической системы. Здесь в адрес американских художников звучит примерно с та же критика, которую высказывали левые авторы Веймарской Германии по отношению к фотографии Новой вещественности (Беньямин, Кракауэр и др.).

Однако что стоит за этой «технократией» художественного видения, и почему именно в США она находит свое откровенное проявление? Следует учитывать, что американское искусство 1920-30-х годов формировалось на фоне активных обсуждений в интеллектуальных кругах проблем национальной идентичности. В. Шмидт справедливо отмечает, что «идея создания истинно американского искусства было мечтой и «больным местом» американских художников со времен «Арсенальной выставки»³⁴¹. Художница Джорджия О'Кифф, близкая кругу прецизионистов, писала, что все в тот момент были заняты созданием «великой американской вещи»³⁴². В этой связи особое внимание современников было приковано к своему историческому прошлому, что проявилось в том числе и в повсеместном открытии музеев, выставлявших артефакты, связанные с бытом колоний первых европейских поселенцев³⁴³. В разнообразных предметах колониального быта – от мебели до технических аграрных приспособлений – современники усматривали свою особую эстетику, связанную с простотой, скромностью и практичностью. Примечательно, что техника с самого начала играла важную роль в функционировании общин, быт которых был хорошо

³⁴⁰ Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 237.

³⁴¹ Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre. München: Prestel, 2001. S. 83.

³⁴² Constructing the World. Op. cit. P. 337.

³⁴³ Такие музеи создавались в первую очередь по частной инициативе – Дж. Рокфеллер-младший основал «Колониальный Вильямсбург» в Виджинии в 1926 году, а Г. Форд «Гринфилд-Виллидж» в Мичигане в 1929 году.

налажен и организован в том числе за счет оперативного внедрения разного рода технических новшеств (особенно образцовыми считались поселения шейкеров)³⁴⁴. Американский социолог Льюис Мамфорд резюмировал в этой связи: «Точность, экономия, законченность, геометрическое совершенство присущи и современной фабрике, и старой мельнице в Новой Англии, и современному зерноподъемнику, и пенсильванскому амбару, и пароходу, и самолету»³⁴⁵.

Таким образом, развитая промышленно-техническая база и постоянное стремление ее усовершенствовать лежали в основе истории страны. Это прекрасно осознавала и сама художественная элита США, поэтому в межвоенный период, отмеченный очередным витком индустриального развития, американские художники начали апеллировать к миру техники, словно подчеркивая тесную связь машины с историческим прошлым, настоящим и будущим страны.

Исследование городского пространства также занимает важное место в творчестве прецизионистов, которые, как и Гроссберг, воспринимали его в первую очередь через архитектуру. Критик Л. Рич писал о городских видах прецизионистов: «В мегаполисе нет людей, как и нет хаотичной и суматошной жизни...улицы и здания пустынно...город редуцирован до прозаичных элементов зданий – стен, крыш, труб»³⁴⁶. В их работах, посвященных городской среде, наблюдается стремление дистанцироваться от социального измерения, сосредоточившись на элементах городского экстерьера и

³⁴⁴Шейкеры – выходцы из Англии, переселившиеся еще в XVIII веке в Северную Америку и образовавшие там общины, в жизни которых важную роль играли религиозные обряды. Тем не менее, несмотря на религиозность, шейкеры не были противниками технического прогресса. На их мануфактурах регулярно внедрялись самые передовые технические усовершенствования. Чарльз Шилер проявлял большой интерес к жизни шейкеров, он посещал их деревни и производства (которых на фоне появления крупных промышленных конгломератов становилось с каждым десятилетием все меньше и меньше) и даже коллекционировал предметы их интерьера – мебель, посуду, игрушки и т.п. Шейкерские интерьеры регулярно появлялись на картинах Шилера («Дом, милый дом», 1931).

³⁴⁵ Цит. по: *Cult of the Machine*. Op. cit. P. 25.

³⁴⁶ Ibid. P.41.

акцентировать формальное взаимодействие его элементов. В ряде работ Шилера и Гроссберга можно обнаружить сходства в трактовке городского ландшафта. Оба художника часто выбирают конкретное здание и делают его главным «героем» работы. И Гроссберг («Альте Майнбрюке», 1928, Илл. 104) и Шилер («Аллея Макдугала» (1924, Илл. 125) сосредотачиваются на архитектурных формах, акцентируют их объем и пространственную глубину. Гроссберг несколько удаляется от объекта, показывая его с ближней дистанции, а у Шилера крупным планом изображено ступенчатое выстраивание кубических модулей здания, увлекающих взгляд зрителя все выше и выше. В этих работах можно наблюдать чистую эстетизацию архитектуры, равно как и восприятие города в первую очередь через его материальные составляющие.

Как отмечает современный отечественный исследователь А. Петухов, в Европе в период между двумя мировыми войнами по отношению к технике наметилась «линия социального примирения, которая найдет полное и своеобразное воплощение в стилистической системе ар деко»³⁴⁷. В США в этот период наблюдается не просто тенденция примирения с техникой, но скорее попытки имитировать «механическое» видение, беспристрастно передающее формальные характеристики предметного мира, а также стремление перенести бытовавшие в ту эпоху представления о «хорошо сделанной американской вещи» в изобразительное искусство. Здесь техницизм и национальный миф соединились, создав художественную систему, во многом тупиковую и замкнутую на самой себе, выход из которой предложат уже только послевоенный абстрактный экспрессионизм и поп-арт.

В творчестве Гроссберга также обнаруживается интенция отразить городскую и индустриальную среду с точки зрения «объективной» машины. Словно бы отказываясь от субъективного восприятия предметной реальности, художник стремится запечатлеть ее объективные сущностные характеристики

³⁴⁷ Петухов А. Ар деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 162.

непредвзятым взглядом. Как и прецизионисты, Гроссберг был склонен воспринимать мир как производную индустриального развития и связанной с ним культуры. Однако за счет внедрения элементов сюрреализма в ряд своих работ он словно признавал несостоятельность всех рациональных попыток контролировать мир с помощью техники. Напротив, работы прецизионистов (в частности, поздние произведения Шилера периода 1930–1940-х годов) становятся предельно серьезными: дадаистская и сюрреалистическая ирония по отношению к машине, характерная для европейского искусства, здесь уступает место культу техники.

По словам американского историка Дж. Хёрфа, в Веймарской Германии в межвоенный период на базе консервативной революции сформировалась сложная и противоречивая идеология «реакционного модернизма»³⁴⁸, которая органично вошла впоследствии и в идеологические программы Третьего рейха. Реакционный модернизм совмещал в себе попытки соединить мифологию о национальном прошлом Германии с техницистскими амбициями, – иными словами, он стремился примирить уникальную духовную составляющую, свойственную германскому народу (в текстах немецких авторов это все выражалось емким словом «*Innerlichkeit*»), с форсированным индустриальным развитием, где ключевую роль играл именно технический прогресс. Техника мыслилась как основа национального возрождения, как средство для взятия реванша после позорного проигрыша в Первой мировой войне. Именно поэтому работы Гроссберга оказались востребованными и при радикальной смене политического режима.

Однако крайне показательным является то, что техника находилась и в центре национального мифа США и была важным элементом американского самосознания. При всех отличиях политических реалий Германии и США в 1920–30-е годы, равно как и самобытности их исторического пути, в обоих случаях мы наблюдаем, как техника в определенный момент становится

³⁴⁸ Herf J. Op. cit.

ресурсом для развития, предметом национальной гордости, обещанием светлого будущего. «Картина на подобную тему есть не что иное, как специфический символ переживания «технизированной реальности», созданной руками и разумом людей, но вставшей перед ними как нечто самостоятельное, властное, выходящее из-под их контроля»³⁴⁹, – писал советский искусствовед В. Тасалов о работах американских прецизионистов. Отмеченное им во многом верно и отношении работ Гроссберга, в которых наблюдается аналогичное восприятие мира техники. Гроссберг и американские художники нашли очень похожую оптику для репрезентации индустриального мира, и сравнение их произведений выявляет параллельность художественных поисков в столь удаленных друг от друга странах.

3.3 «Магический реализм» Франца Радзивилла

В отношении некоторых работ Гроссберга в предыдущем разделе мы уже упоминали термин немецкого искусствоведа Франца Роо «магический реализм»³⁵⁰, который он использовал для описания ряда стилистических тенденций европейской (преимущественно немецкой) живописи 1920-х годов. Для Роо было принципиально важным подчеркнуть различие между понятиями «мистический» и «магический» – первое, по его мнению, было связано с эстетикой довоенного экспрессионизма, в то время как второе уже имело непосредственное отношение к современному ему искусству. Если для экспрессионизма характерны мистические переживания и откровения, то для «магического реализма» мистика уже не лежит в основе изображаемой действительности, она скорее «прячется и пульсирует за ней»³⁵¹, подспудно

³⁴⁹ Тасалов В. Прометей или Орфей: Искусство "технического века". М.: Искусство, 1967. С. 303.

³⁵⁰ Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.

³⁵¹ Magical Realism: Theory, History, Community. London: Duke University Press, 1995. P.16

проявляясь в будничной реальности. В настоящем разделе для нас не будет важна принципиальная разница между эпитетами «мистический» и «магический», и термин Роо будет использоваться лишь для обозначения ряда стилистических тенденций в творчестве отдельных художников.

Черты «магического реализма» ярко проявились у целого ряда немецких авторов 1920-х – 1930-х годов – Альберта Биркле, Ганса Грундинга, Феликса Нуссбаума, Аниты Рее и других художников-постэкспрессионистов. В их работах можно наблюдать сюжетно-стилистические отсылки к итальянской метафизической живописи, пропущенные через фильтр «экспрессионистского вчувствования». Композиции работ становятся статичными, художники отказываются от пастозности и открытого агрессивного цвета, однако по-прежнему пытаются передать свое субъективное мироощущение. При этом образ города занимает важное место в разрабатываемых ими сюжетах и часто интерпретируется как метафизическое пространство, в котором пребывают одинокие, предоставленные сами себе прохожие. Приглушенная цветовая палитра дополнительно акцентирует атмосферу меланхолии, загадочности, а порой и тревожности.

Творчество Франца Радзивилла находится на пересечении Новой вещественности и «магического реализма». Его работы, как и произведения Гроссберга, не принимали участие в первой выставке Новой вещественности, но затем уже регулярно включались в экспозиции выставок течения³⁵². С середины 1920-х годов он активно занимался изучением живописи старых мастеров, чья стилистика определила во многом и его собственную. Его увлечение искусством прошлого в этом смысле шло в русле интересов многих представителей Новой вещественности, с которыми он поддерживал отношения³⁵³. С другой стороны, Радзивилл, в отличие от большинства своих

³⁵² Например, выставка Новой вещественности в 1929 г. в Музее Стеделейк, Амстердам.

³⁵³ Радзивилл имел более расширенные социальные связи с коллегами по цеху, чем Гроссберг или Вундервальд. В частности, известны его контакты с Диксом, Гроссом, Ленком, Шлихтером, Канольдтом. Он также сотрудничал с главным арт-дилером художников Новой вещественности – Карлом Нирендорфом.

коллег, сохранил мистическое миропонимание, нашедшее отражение во многих его работах.

Важно отметить еще одну особенность мировоззрения Радзивилла, выделяющую его из большинства представителей Новой вещественности – он был единомышлен с идеологами «консервативной революции», находя в современной политической и культурной ситуации Веймарской Германии лишь хаос и оторванность от национальной истории. В своих письмах он неоднократно критиковал коммерциализацию искусства и возрастающую зависимость художников от арт-дилеров. Впрочем, подобная позиция не была уникальной, и схожие мысли мы можем найти, например, и у позднего Гросса, который в статье 1931 года «Несколько слов о немецкой традиции» также подвергает критике современные ему реалии художественной жизни, где живописцы были порой вынуждены играть по правилам арт-рынка, идя на поводу у сиюминутного спроса. Гросс высказывал мнение, что «лучше быть художником второго эшелона, но зато выразить в своем творчестве национальное своеобразие»³⁵⁴, и призывал своих коллег обратиться к работам мастеров Северного Возрождения – Босху, Брейгелю, Альтдорферу и Дюреру, чтобы возродить «достойную традицию рисунка и живописи»³⁵⁵. Представляется, что именно по этому пути и пошел Радзивилл, в творчестве которого диалог с мастерами прошлого является характерной чертой изобразительного языка.

В 1933 году Радзивилл, приветствовавший, в отличие от многих своих коллег, гибель Веймарской республики, вступил в НСДАП, получил место преподавателя в Академии художеств Дюссельдорфа (заняв место уволенного Пауля Клее) и в целом с энтузиазмом воспринял почвеннические умонастроения нацистов. В начале 1930-х годов произведения Радзивилла

³⁵⁴ The Weimar Republic Source Book. Op. cit. P. 502.

³⁵⁵ Ibid. P. 502.

участвовали в выставках группы «Семь»³⁵⁶, художников, создававших искусство, как писали тогда критики, «без кофеина»³⁵⁷ – то есть максимально деполитизированные произведения, которые выставлялись под ярлыком «нового немецкого романтизма»³⁵⁸. Именно этих мастеров правые критики, сочувствовавшие национал-социализму, пытались в первой половине 1930-х годов представить общественности как «истинно» немецких художников в рамках направления «*Heimatkunst*». Работы Радзивилла вошли в 1934 году в экспозицию немецкого павильона в Венеции, который посещал сам фюрер. Однако к 1937 году настроения в правящей верхушке резко поменялись, и все художники группы «Семь», включая Радзивилла, оказались в опале. Нацисты пришли к решению о недопустимости экспрессионизма в музейных собраниях, равно как и работ всех художников, как-то с ним связанных в прошлом. В итоге, к собственному удивлению, Радзивилл был исключен из партии, лишился работы и получил запрет на выставочную деятельность, основанием для чего стали его ранние произведения, испытавшие влияние экспрессионизма и примитивизма.

³⁵⁶ Группа «Семь» была исключительно выставочным объединением и включала помимо Радзивилла таких художников, как А. Канольдт, Г. Шримпф, Ф. Ленк, Т. Шампион, А. Дитрих, Х. фон Хуго. Эти мастера в конце 1920-х годов абстрагировались от политически ангажированного искусства Новой вещественности, ассоциировавшегося с крупными городами, и предпочли уединенную жизнь в небольших провинциальных немецких городках, часто на юге Германии или на побережье Балтийского моря. Дистанцировавшись от социально-политических проблем современной Германии, они воспроизводили в работах живописные виды своего региона, ориентируясь при этом во многом на пейзажную живопись немецкого романтизма – К. Фридриха, К. Каруса, произведения Назарейцев (Ф. Рунге, И. Овербека и др.), а также мастеров Северного Возрождения (А. Дюрер, А. Альтдорфер, Л. Крапах, Х. Бальдунг Грин).

³⁵⁷ Westheim P. Beschauliche Sachlichkeit // *Das Kunstblatt*. 1933, Heft 17. S. 12.

³⁵⁸ В межвоенный период в Веймарской Германии можно отчетливо наблюдать новый виток интереса к наследию немецкого романтизма как со стороны немецких искусствоведов и кураторов, так и со стороны художников. Этот интерес особенно заметен в конце 1920-х – начале 1930-х годов с усилением консервативных настроений в обществе. Так, в 1931 году в Стеклянном дворце Мюнхена с успехом проходит выставка «Немецкая романтическая живопись от Каспара Давида Фридриха до Морица фон Швинда». См. подробнее: Van Dyke J. „Neue Deutsche Romantik“ zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik, 1929–37 // *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland*. Winterthur Switzerland: Kunstmuseum Winterthur, 1994. Pp.137–167.

Противоречивые политические взгляды Радзивилла³⁵⁹, «неудобные» факты его биографии необходимо учитывать при анализе произведений художника, в которых затрагиваются актуальные проблемы эпохи. Хронологические рамки изучения его творчества могут быть в данном случае несколько расширены, поскольку, как и Гроссберг, он мог продолжать заниматься творческой деятельностью и после изменения политического климата в стране.

По степени интереса к наследию мастеров прошлого среди современников Радзивилл сопоставим, пожалуй, только с Отто Диксом, с которым он общался во время стажировки в Дрездене³⁶⁰. Однако, в отличие от Дикса, Радзивилл был более политически нейтральным в своем творчестве, оставаясь равнодушным как к рабочему движению, так и к левой идеологии в целом. Как и Дикс, Радзивилл использовал технику старых мастеров не ради подражания или копирования, но для осмысления ключевых процессов современности. В частности, в его творчестве наблюдается выраженный интерес к проблеме технического прогресса, развитию военно-промышленной индустрии, а также к осмыслению городского пространства и выявлению его «метафизической» сущности. Именно на этих двух сюжетных аспектах

³⁵⁹ Политические взгляды Радзивилла, его сложные взаимоотношения с НСДАП и творческая жизнь художника в 1930–1940-е годы подробно рассмотрены в книге американского историка искусства Джеймса ван Дайка. См. Van Dyke J. Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.

³⁶⁰ Во время своего пребывания в Дрездене (1927–1928 гг.) Радзивилл общался с Диксом, который преподавал в этот период в местной Академии художеств. Известен портрет Радзивилла, написанный Диксом в 1928 году (Илл. 126). Дикс в свойственной ему манере гротескно изобразил Радзивилла как типичного представителя нижненемецких земель в образе провинциального ремесленника с рейсшиной в руках и весьма глупым выражением лица. Иронизируя над представлениями Радзивилла о самом себе как о «художнике-рабочем» и преемнике наследия великих мастеров прошлого, Дикс поместил на фоне портретируемого часть пейзажа в духе Каспара Давида Фридриха, что еще больше подчеркивало амбиции Радзивилла. Разумеется, получившийся образ не понравился Радзивиллу. См. подробнее: Van Dyke J. Franz Radziwill's Vision of Joyful German Work: Painting, Social Identity, and Politics in the Weimar Republic // Oxford Art Journal, 2005, Vol. 28, No. 3. Pp. 297–331.

творчества Радзивилла в рамках данного исследования имеет смысл остановиться более подробно.

Радзивилл не получил систематического художественного образования, после окончания школы он несколько лет работал укладчиком кирпича, что на всю жизнь определило его отношение к искусству как к ремеслу, а также внушило идею о важности ручного труда и работы с материалом. По крайней мере, именно это представление о художнике продвигал его ближайший друг искусствовед В. Нимейер в своих многочисленных статьях о его творчестве. Сам Радзивилл называл себя «пролетарием искусства»³⁶¹ и «художником-рабочим»³⁶², подчеркивая таким образом свою связь с ремесленным трудом. Некоторое время до призыва в армию в 1915 году он учился в техническом колледже Бремена, получая архитектурное образование, (обучение было прервано Первой мировой войной). Сохранив после окончания войны интерес к архитектуре, но решив стать художником, он изображал городские виды Бремена, Дангаста, Дрездена, Вильгельмсхафена, Гамбурга и прочих городов, которые посещал. Примечательно, что в наследии художника среди множества городских пейзажей едва ли можно найти изображение столичных районов – слишком уж Радзивилл не любил Берлин, солидаризируясь с консервативными интеллектуалами, рассматривавшими его как место, где процветает оголтелое предпринимательство, погоня за легкими деньгами, вульгарность, заносчивость и дешевые сенсации. Один из современников художника, врач и публицист Л. Финкх писал в этой связи: «Берлин – это не Германия. Берлин – даже не Пруссия... Духу Берлина необходимо противопоставить дух Германии»³⁶³.

Облик нижненемецких городов и сел, исторически сформированный преимущественно зданиями из неоштукатуренного красного кирпича,

³⁶¹ Franz Radziwill, 1895–1983. "Das größte Wunder ist die Wirklichkeit". Köln: Wienand Verlag, 1995. S.19.

³⁶² Ibid. S. 19.

³⁶³ Berlin Metropolis: 1880–1940. Berkeley: University of California Press. P. 292.

добываемого в этой местности, нашел отражение во множестве произведений художника («Улица», 1928, илл. 127; «Гибель Карла Бухштэттера», 1928, илл. 128; «Водоспуск в Петерхорне», 1929; «Окно моего соседа», 1930, илл. 129). Технически и стилистически в городских видах он ориентируется на традицию голландской живописи XVII века, которую он специально ездил изучать в Амстердам по стипендии поощрения молодых художников в 1925 году. Особенно ощутимо влияние Вермеера и ван Гойена, от которых он позаимствовал детальную передачу архитектурного облика города, близкую к фотографической, сосредотачиваясь при этом еще больше на передаче фактуры материала. Скрупулезно прописывая каждый кирпичик, он, словно строитель, средствами живописи воспроизводит всю кладку, с одинаковым вниманием относясь ко всем составляющим архитектурного облика города. Практически в большинстве своих работ, начиная с середины 1920-х годов, Радзивилл прибегает к технике лессировки – обязательному элементу живописной традиции прошлого, и покрывает в завершение картины янтарным лаком, придающим поверхности дополнительный блеск и гладкость³⁶⁴.

Еще одна живописная традиция, к которой Радзивилл обращается в ряде своих произведений – это наследие Северного Возрождения, отчетливо проявляющееся у него в первую очередь в трактовке неба. Именно акцентированное яркой цветовой палитрой небесное пространство придает его работам драматический накал и вносит тревожную атмосферу. Радзивилл ориентируется на представителей «Дунайской школы» (А. Альтдорфера, В. Губера, Л. Кранаха и др.), а также на творчество позднеготического художника М. Грюневальда. Критик В. Майнхоф, современник художника, писал, что в картинах Радзивилла можно обнаружить «атмосферу Сегерса и Гойена,

³⁶⁴ März R. Franz Radziwill. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975. S. 9.

извилистый рисунок Дунайской школы, а также пронзительную трезвость Дикса»³⁶⁵.

Известный немецкий искусствовед Макс Зауэрландт, включивший Радзивилла в свою книгу «Искусство последних 30 лет», вышедшую в свет 1934 году, отмечал помимо прочего также влияние на идейную составляющую работ Радзивилла представителей немецкого романтизма, в особенности, концепции пейзажной живописи, сформулированной Карлом Карусом³⁶⁶. Этого факта не отрицал и сам Радзивилл³⁶⁷, хорошо знакомый с известным трудом Каруса «Девять писем о пейзажной живописи», в котором немецкий романтик ввел понятие «живопись жизни земли» (*Erdlebenbildkunst*), призванное не только отразить соответствия между душевным состоянием человека и состоянием природы, но и побудить к мистическому осмыслению мира природы³⁶⁸. Радзивилл, безусловно, воспринял идеи Каруса и развил их, добавив в связку «человек – природа» еще один элемент – технику, которая стала неотъемлемой частью романтического индустриального пейзажа, разработанного художником.

На картине «Улица»³⁶⁹ (илл. 127), ставшей одной из самых известных в его творчестве, в диагональной перспективе показан вид на улицу,

³⁶⁵ Meinhof W. Franz Radziwill // Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst. 1932, Jg. 3, Heft 2. S. 72.

³⁶⁶ Sauerlandt M. Die Kunst der letzten 30 Jahre. Hamburg: Herman Laatz Verlag. 1948. S. 140.

³⁶⁷ В Дрездене Радзивилл много изучал наследие немецкой романтической живописи. В 1927 году он демонстративно отказался ехать в Париж на стажировку после получения золотой медали города Дюссельдорфа, предпочтя Дрезден французской столице, резюмировав, что «Париж еще не пошел на пользу ни одному немецкому художнику». März R. Franz Radziwill. Op. cit. S. 8.

³⁶⁸ См. подробнее: Carus C. Nine Letters on Landscape Painting: Written in the Years 1815–1824. Los Angeles: Getty Research Institute. 2002.

³⁶⁹ У этой работы крайне любопытная экспозиционная история, отражающая все политические противоречия конца 1920-х – 1930-х годов и саму творческую судьбу Радзивилла. В 1928 году Радзивилл получил за нее золотую медаль по результатам выставки современного немецкого искусства в Дюссельдорфе, а саму работу приобрело Прусское министерство культуры. В 1934 году картина была включена в экспозицию немецкого павильона в Венеции, которую приезжал смотреть Гитлер, оставшись весьма довольным увиденным. В 1937 году, однако, при резкой смене настроений в правящей верхушке картина была конфискована из муниципальной коллекции города Кёнигсберга по

застроенную тесно прилегающими друг к другу зданиями из красного кирпича. Одна из главных художественных задач, которую решает Радзивилл во многих своих городских видах, – это отражение следов времени на «поверхностях» города, отсюда такое внимание к фактуре зданий, которое выделяет его среди коллег. Отчетливо видна вся кирпичная кладка с цементными швами, дорога, испещренная множеством трещин и покрытая налетом болотного оттенка. В правой части работы композицию замыкает часть здания, показанная зрителю только с торца. Ее фактура уже другая – оштукатуренная, на ней также можно наблюдать трещины, пятна, подтеки, – словом, всю историю «бытования» постройки. Изношенность и следы постепенного угасания, намеренно акцентируемые Радзивиллом, невольно отсылают к жанру ванитас, для которого характерны размышления о неотвратимости времени, неизбежной гибели и разрушении всего сущего. Но если любимые Радзивиллом голландские мастера часто воплощали идею бренности жизни в своих знаменитых натюрмортах, то он пытался выразить схожую мысль в жанре городского пейзажа.

В верхней части работы в небе, сливаясь по форме и цвету с белыми облаками, виден биплан, который не акцентирован художником, но является важной отсылкой к современности. Атмосфера «магического реализма» достигается за счет контрастных цветовых решений – черного неба и красных зданий, а также искусственного света, озаряющего всю улицу, которого просто не может быть в естественных условиях в темное время суток. В картине присутствуют человеческие фигуры, но, в отличие от зданий, они прописаны с гораздо меньшим тщанием и интересом: у входа в один из домов сидит женщина с книгой в руках, а самом конце улицы видны со спины еще несколько человек. Но в целом, как и для голландских художников, люди для

горячим следам мюнхенской выставки дегенеративного искусства – на поверхность всплыло экспрессионистское прошлое Радзивилла, бросившее тень на его репутацию. И тот факт, что данная работа была написана совершенно в другой стилистике, уже никакого значения не имел.

Радзивилла – это стаффаж, не играющий важной роли, а лишь дополняющий городское пространство, имеющее для художника первоочередное значение.

Радзивилл по-своему komponует городские виды, никогда не стремясь воспроизвести их с точки зрения точного соответствия действительности, а делая акцент на создании особой атмосферы. Так в картине «Водонапорная башня в Бремене» (1932, илл. 130) бременская башня превращается из утилитарного в монументальное сооружение, в своего рода оборонительный бастион, угрожающе возвышающийся над другими городскими постройками, а темно-фиолетовое небо лишь усиливает ощущение тревожности. Картина «Задние дворы в Дрездене» (1931, илл. 131) создана художником по более ранней акварели 1927 года (илл. 132). Их сравнение наглядно показывает, как Радзивилл работает над созданием атмосферного городского вида, ставшего его визитной карточкой. Вся композиция остается прежней, но в картине Радзивилл укорачивает возвышающуюся часть необарочной колокольни дрезденской Драйкёнигскирхе и добавляет в небе изображение биплана. Как и в акварели, он уделяет большое внимание передаче фактуры – акцентирует следы времени на стенах зданий, кажущихся в такой трактовке обветшалыми и пришедшими в упадок (множество подтеков, трещин, обваливающейся штукатурки). Более того, в живописной версии на левой части каменного забора, выходящего на улицу, Радзивилл изображает в туманной дымке фантастический пейзаж. Открытое небольшое окошко в заборе, отсутствующее на акварели, словно приглашает попасть в другой мир. При этом в правой части работы он изображает прислонившегося спиной к забору человека, который равнодушен к этому чудесному явлению рядом. Радзивилл использует прием «картинка в картинке», подчеркивающий, как один мир явственно просвечивает в другом. По мнению искусствоведа Р. Мэрца, как и в прозе Кафки, в произведениях Радзивилла действительность, «описанная в

мельчайших подробностях, обнаруживает в себе признаки ирреальной, бездонной и подспудно всплывающей реальности»³⁷⁰.

Тема техники и технического прогресса рефреном проходит через все творчество художника, начиная с середины 1920-х годов. Образы современной индустрии Радзивилл вводит даже в классические пейзажи, тем самым подчеркивая тотальность техники, наращивание ее присутствия в мире. В частности, во многих пейзажах Радзивилла можно найти изображение воздушных судов в небе – от «мирных» дирижаблей и бипланов до военных истребителей и бомбардировщиков. Исток этого навязчивого во многом для художника образа кроется в его биографии: в 1911 году, будучи подростком, он был свидетелем гибели летчика на аэродроме в своем родном городе Бремене³⁷¹. По словам самого художника, это трагическое происшествие навсегда отпечаталось в его памяти. С детства увлекаясь авиацией и увидев воочию, к какому трагическому исходу может привести давняя человеческая мечта о полете, Радзивилл постоянно включал изображения разнообразных летательных аппаратов как в городские, так и в природные виды.

Картина «Крушение Карла Бухштэттера» (1928, илл. 128) отсылает как раз к описанному событию из юности художника. Радзивилл, правда, переносит события в другую местность и изображает падающий биплан на фоне видов прибрежной деревни на севере Германии. Композиция работы статична, в результате чего биплан как бы замирает в воздухе. Здесь можно наблюдать визуальный эффект остановленного времени – самолет пребывает в состоянии вечного падения, и лишь название работы подсказывает печальную участь пилота. Как и в описанной выше работе «Улица», Радзивилл прибегает к черно-красным контрастам: непроницаемое темное небо и написанные в багровых оттенках дома и постройки, подсвеченные будто бы

³⁷⁰März R. Franz Radziwill und Caspar David Friedrich. Ein Dialog in romantischer Ikonographie // Forschungen und Berichte, 1973, Bd. 15. S. 154.

³⁷¹März R. Franz Radziwill. Op. cit. S. 5.

светом из неизвестного источника. От дорожного покрытия и вовсе исходит магматическое излучение, придающее ирреальный характер происходящему.

Радзивилл сочетает элементы традиционного пейзажа (деревья, море, деревенские дома) с признаками современного индустриального развития – шлагбаумы, железнодорожные пути, опоры электропередачи, военный корабль в море. Железнодорожные пути переходит шарманщик с музыкальным инструментом на спине, тело его согнуто под грузом, и он не смотрит на небо. Другой житель деревни стоит, прислонившись спиной к шлагбауму, и также не замечает надвигающейся катастрофы. Драматизм ситуации усиливается, с одной стороны, статикой композиции и царящей здесь атмосферой тишины и спокойствия, а с другой – равнодушием окружающего мира и невниманием людей к грядущему трагическому событию.

Можно согласиться с исследователями, которые отметили, что Радзивилл переосмысляет знаменитую картину П. Брейгеля «Падение Икара» (1558)³⁷². Хотя следует подчеркнуть, что отсылки к произведению нидерландского художника можно найти в первую очередь на идейном, а не композиционно-стилистическом уровне. Радзивилл апеллирует к заветной мечте человечества о завоевании небесного пространства, которая реализовывалась на его глазах со стремительной скоростью. Развитие авиационного дела шло семимильными шагами, а новостные сводки 1920 – 30-х годов пестрили, как известно, сообщениями об очередных рекордах, достигнутых пилотами из разных стран. Как и персонажи Брейгеля, герои картины Радзивилла не обращают внимания на катастрофу, происходящую в небе. Посыл работы неоднозначен – с одной стороны, летчик, как и персонаж античной мифологии, может восприниматься как отважный мечтатель, которого предала техника и настиг злой рок. С другой стороны, образ Икара

³⁷² Van Dyke J. Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45. Op. cit. P. 60. Поздняя работа Радзивилла «Падение Икара» (1960), на которой запечатлен упавший Икар, также подтверждает мысль о том, художник апеллировал к этому образу.

иногда трактуется как аллегория наказания за гордыню и непомерные амбиции человека, которые оборачиваются в итоге против него самого.

В этой связи будет уместно вспомнить, что изображения различных воздушных судов можно повсеместно обнаружить в искусстве межвоенного периода в Европе и США. Однако для Радзивилла образ самолета был не просто жестом почтения к летчику, какой можно найти, например, в работе французского художника Р. Делоне «Дань уважения Блерио» (1922). В его работах не найти также и искреннего, радостного восхищения перед авиационной техникой, какое можно обнаружить у советских художников-станковистов (в особенности у А. Лабаса), стремившихся передать «неизведанное ощущение, которое вызывали аэропланы, дирижабли...ощущение полета, парения»³⁷³. Культ авиации, как известно, чрезвычайно ярко проявился и во «втором» итальянском футуризме, в частности, в аэроживописи, в которой образ летчика также воспринимался в качестве нового Икара – человека, «умноженного» техникой³⁷⁴. Однако итальянские футуристы (Г. Сансони (Тато), Т. Крали, Г. Доттори, У. Поццо и др.), претворяя на практике еще довоенные эстетические воззрения Ф. Т. Маринетти относительно необходимости отрыва от земли и покорения небесного пространства, делали акцент на передаче именно визуальных ощущений от полетов, часто непосредственно из кабины пилота – отсюда резкие ракурсы, панорамные виды, смещенные точки зрения³⁷⁵.

Радзивилл с его многочисленными изображениями самолетов и отсылками к образу Икара в целом вписывается в сюжетные линии европейского искусства, однако помимо закономерных стилистических и композиционных отличий, бросающихся в глаза в первую очередь, идейная составляющая здесь также несколько иная. Все же большинство художников

³⁷³ Цит. по: Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. С.156.

³⁷⁴ Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. С. 96.

³⁷⁵ См. подробнее: Лазарева Е. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. 2010. №1–2. С. 530–548.

с воодушевлением относилось к воздушным полетам, в то время как Радзивилл порой акцентировал внимание именно на печальной участи Икара, словно предупреждая о возможной расплате за покорение неба. Сама авиация, как и вся техника, вызывала у него смешанные чувства, о чем будет сказано более подробно. В целом здесь важно отметить, что самолет, ставший неизменным атрибутом многих его пейзажей, может трактоваться не обязательно в трагедийном ключе, символизируя надвигающиеся угрозы и скорейшую гибель, а быть просто маркером современности и наглядно демонстрировать, как технический прогресс неизбежно меняет природный ландшафт («Вход в деревню», 1928, илл. 133), «Пейзаж с рекой» (1934). В более поздних работах, написанных или дописанных во время Второй мировой войны³⁷⁶, военные самолеты уже буквально пронизывают небесное пространство, несут лишь смерть и разрушение, являясь провозвестниками апокалипсиса («Фландрия» (1940), «Война подводных лодок» (1939), «В течение часа» (1947)).

Образ обывателя, не замечающего происходящих в мире событий, появившийся в работе «Крушение Карла Бухштэттера», нашел также свое продолжение в творчестве Радзивилла. Его ярким олицетворением стал мужской персонаж, погруженный в чтение газеты, появляющийся на ряде работ художника – «Вход в деревню» (1928), «Мост в Вильгельмсхафен с линкором “Дойчланд”» (1934, илл. 134) и, наконец, в его поздней картине «Читатель газет больше не видит мир» (1950), где само название уже является ключом к прочтению произведения. При этом в качестве символа динамично развивающегося мира выступает, как правило, разнообразная техника – на

³⁷⁶ Известно, что Радзивилл вносил изменения во многие свои старые работы после Второй мировой войны, о чем свидетельствует рентгенография его картин. Часто эти изменения касались нагнетания атмосферы апокалипсиса и разрушения мира – он усиливал интенсивность цвета в небе, добавлял призрачные образы ангелов смерти, изображения самолетов. Художник, вероятно, стремился подогнать свои ранние произведения под единый стиль «магического реализма», или, как сам называл Радзивилл свой стиль – «реалистический символизм». Franz Radziwill 1895–1983. "Das größte Wunder ist die Wirklichkeit". Köln: Wienand Verlag, 1995. S. 29.

указанных картинах можно увидеть самолеты в небе, пассажирские лайнеры и даже молотилку зерна, как, например, в работе «Вход в деревню», которая, словно троянский конь, стоит за забором дома, недвусмысленно намекая на тотальное проникновение техники в самые отдаленные регионы страны.

Существенный корпус работ Радзивилла посвящен изображению судостроительных верфей, портов, морских видов с кораблями и подлодками, что обусловлено тем, что он много времени проводил на севере страны у моря. В этих работах мистическая составляющая довольно часто нивелирована. Так, например, в картине «Вильгельмсхафен» (1928, илл. 135) изображен вполне традиционный индустриальный пейзаж без оттенка «магического реализма». Акцент в работе сделан на эстетизации видов известной судостроительной верфи, и в центре композиции находятся ажурные металлические конструкции подъемных кранов, возвышающиеся над остальными зданиями. За счет тщательной прорисовки отражения на водной глади и добавления фигур двух рыбаков в левом краю работы автор остается верным живописным традициям прошлого, равно как и соблюдает законы жанровой картины.

Многочисленные изображения Радзивиллом пассажирских лайнеров и военных кораблей следует рассматривать в тесной взаимосвязи с историческим контекстом. Картина «Порт I» (1924, илл. 136), одна из ранних в творчестве художника, написана по впечатлениям от посещения им судоходного предприятия «Гамбургско-американская линия»³⁷⁷. На работе запечатлена портовая пристань с пассажирским океанским лайнером «Кап Полонио». Здесь нет традиционного для Радзивилла пустынного вида, – напротив, на пристани можно обнаружить грузчиков, матросов, рядовых прохожих. Однако автор не отходит от своего правила акцентирования фактуры предметов – на стальном корпусе корабля тщательно выписан каждый сварной шов, а также можно увидеть следы ржавчины и потертости.

³⁷⁷ Ibid. S. 126.

На другой его известной работе «Порт II» (1930, илл. 137) изображено два пассажирских лайнера «Европа» и «Бремен»³⁷⁸, имевшие самые мощные на тот момент двигатели, в связи с чем оба судна установили мировой рекорд по быстроходности при пересечении Атлантического океана. Для нации, остро переживавшей национальное поражение в войне и последовавший за ним экономический кризис, подобные успехи были весьма воодушевляющими и широко освещались в прессе. Фотографии и открытки с видами этих лайнеров пользовались большим массовым спросом. Известно, что Радзивилл писал картину по одной из таких фотографий, у которой и перенял ракурс – оба судна показаны в сильном приближении при заниженном горизонте, причем от левого лайнера видна только часть массивного корпуса. Между двумя кораблями Радзивилл располагает три парусных судна, а также весельную лодку с пассажирами, словно сошедшими с полотен немецких романтиков. Здесь в глаза бросается наглядное сопоставление характерных атрибутов индустриальной и доиндустриальной эпохи.

Примечательно, что работа была куплена Берлинской национальной галереей и висела в начале 1930-х годов во Дворце Кронпринцев. Современники сравнивали ее с картиной Фридриха «Вид на гавань» (1814, илл. 138), выявляя сюжетные и композиционные сходства двух произведений³⁷⁹. В картине Радзивилла действительно можно найти достаточно много отсылок к живописи немецкого романтизма – сам морской мотив и образы кораблей, схожая в цветовом отношении трактовка неба (Фридрих, «Крест в Балтийском море, 1815). Этот романтический индустриальный пейзаж допускает в итоге интерпретацию как в меланхолическом ключе, апеллирующую к тому, что машинный век уничтожает традиционный быт и разрушает многовековые устои, так и в более позитивном, акцентирующем внимание на возрождении германского

³⁷⁸ Ibid. S. 164.

³⁷⁹ Hentzen A. Neue erworbene Gemälde im Kronprinz-Palais // Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst. 1933, Jg. 3, Heft 4. S.154.

судостроения и его значимых успехах. Собственно, среди современников Радзивилла мы можем найти оба варианта восприятия: один из критиков писал: «Для германских военно-морских сил крайне важно, чтобы такие картины выставлялись»³⁸⁰. Другие же авторы находили в такого рода изображении угрожающий посыл, указывая на то, как крошечные и хрупкие парусники с лодкой выглядят ничтожными и беспомощными на фоне мощных, монументальных стальных колоссов³⁸¹. Прием сопоставления мира доиндустриальной эпохи и современной технизированной и военизированной реальности через изображение кораблей разного времени использовался художником и в ряде других работ («Миноносцы на реке Яде» (1927), «Волнорез» (1930). Линкор типа «Дойчланд» был предметом национальной гордости и успехом военной инженерии Германии, одним из самых быстроходных боевых кораблей своего времени, строительство которого допускалось в ограниченном количестве в рамках наложенных на страну санкций в рамках Версальского мира. Многие современники, включая самого Радзивилла, запечатлевшего его на своих полотнах («Мост в Вильгельмсхафен с линкором “Дойчланд”» (1934, илл. 134), возлагали большие надежды на эти лайнеры в деле возрождения утерянной военной мощи.

Как видно из приведенного анализа, работы Радзивилла, в которых отражаются ключевые аспекты политической, военной и экономической повестки дня Германии рубежа 1920-х – начала 1930-х, неизбежно предполагают неоднозначные интерпретации. Исследователи до сих пор не сошлись в едином мнении относительно личного восприятия художником технического прогресса. Многие из них³⁸² акцентируют внимание на том, что

³⁸⁰ Цит. по: Van Dyke J. Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45. Op.cit. P. 66.

³⁸¹ Hentzen A. Op. cit. S. 154.

³⁸² См. Kunst und Technik in den 20er Jahren. Op. cit. S.55–57; Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1990. S.50–51; Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. München: Prestel, 1995. S.92–95.

Радзивилл с недоверием относился к технике, видя в ней угрозу человеческому существованию. В качестве яркого примера такой позиции можно привести картину «Забастовка» (1931, илл. 139), где Радзивилл довольно наглядно показывает апокалиптический сценарий развития, при котором техника буквально восстает против человека. Идеино произведение перекликается с рассмотренной выше работой «Крушение Карла Бухштэттера», но если в первом случае Радзивилл тонко намекает зрителю об опасностях, подстерегающих человека, всецело доверившего свою жизнь технике, то во втором – изображает последствия вышедшего из-под контроля индустриально-технического развития. Зловещее небо, на котором виднеется огромное красное солнце, планирующий низко самолет, поднятые вверх, словно дула ружей, шлагбаумы, зияющая посреди дороги яма, брошенная строительная тачка, а также красноречиво стоящий посреди улицы гроб – все это можно наблюдать в опустевшем вымершем городе.

Тем не менее, следует учитывать, что подобная позиция наблюдается далеко не во всех его работах, в частности, в картине «Радиобашни в Норддайхе» (1933, илл. 140) радиовышки ассоциируются скорее с деревьями, являясь органичной частью ландшафта и не внося диссонанс в изображаемый вид, а сидящая и созерцающая природу на морском берегу девушка, равно как и парусное судно в море еще больше привносят в картину ноты умиротворения. Вариант негативного восприятия техники, безусловно, присутствующий в ряде его произведений, Радзивилл особенно развил и усилил в своих работах, созданных во время и после окончания Второй мировой войны, однако в период Веймарской Германии самолет чаще всего служил отсылкой к современности, был символом неостановимого технического прогресса, игнорировать который (как это делают его погруженные в газету персонажи) бессмысленно и глупо. Более того, изображение военных кораблей и лайнеров мотивировалось у Радзивилла во многом гордостью за отечественную промышленность, в связи с чем эти работы также не вызывают однозначных критических ассоциаций.

Возможно, данное противоречие можно объяснить тем, что у Радзивилла были амбиции по созданию собственной оригинальной концепции художественного осмысления материально-технического развития. Переработав идеи, заложенные в живописи немецкого романтизма, Радзивилл, однако, изменил акценты – у художников-романтиков (в первую очередь у Фридриха) в целом ряде работ просвечивает идея беспомощности человека перед миром всемогущей и равнодушной к нему природы; у Радзивилла уже техника являет собой отчужденную и могущественную силу, которая наравне с силами природы вступает в игру, где роль человека может быть далеко не самой главной. Техника включается в эстетическую категорию возвышенного и теперь наравне с природой вызывает в человеке ощущения священного ужаса и благоговения. Такая система мышления изначально подразумевает амбивалентность восприятия технического прогресса, в связи с чем в произведениях Радзивилла, затрагивающих так или иначе эту проблему, можно найти порой абсолютно разные трактовки.

Радзивилл, как указывалось выше, оказался парадоксальным образом невостребованным в художественной жизни Третьего рейха, несмотря на свое желание стать официальным художником режима. Представляется, однако, что, даже если бы нацисты не обнаружили его экспрессионистское прошлое, он вряд ли бы вошел в круг мастеров, поддерживаемых и поощряемых государством. «Магический реализм» априори не вписывался в нацистские идеологические установки, делавшие акцент на мобилизационном и пропагандистском потенциале искусства. Работы Радзивилла, наполненные мистическим содержанием, двусмысленным отношением к техническому прогрессу и изначально подразумевающие неоднозначные интерпретации, плохо подходили для этих целей. В частности, как известно, идеология «крови и почвы» требовала от художников-пейзажистов задействовать «компоненты идеального синтеза: тяготеть к пейзажу-панораме и наделять его признаками идиллической Deutschland, включая сцены трудовых будней, представленных

с высоты птичьего полета»³⁸³. Всего этого не найти в работах Радзивилла, в том числе в созданных во второй половине 1930-х – начале 1940-х годов.

Резюмируя, можно отметить, что во многом нарочитые попытки Радзивилла синтезировать живописные традиции прошлого при художественном осмыслении проблем современности, равно как и стремление разработать новую философию пейзажной живописи в духе Фридриха и Каруса, привели к формированию узкого набора повторяющихся образов и идей, которые воспроизводились впоследствии в его работах до конца жизни. Тем не менее, Радзивилл был, безусловно, одним из ключевых авторов в исследуемый период, в творчестве которого проблематика технического прогресса получила свое наиболее осмысленное выражение. Если у Гроссберга можно найти лишь несколько работ, где обнаруживаются идейные отсылки к наследию немецкого романтизма, то у Радзивилла мы наблюдаем полноценное формирование на жанровом уровне современного индустриального пейзажа с опорой на традиции романтизма. Он также предложил оригинальную интерпретацию урбанистического пространства, в которой ярко воплотились черты «магического реализма».

3.4 Густав Вундервальд – бытописатель промышленных окраин Берлина

В творчестве берлинского художника Густава Вундервальда можно наблюдать иной подход к репрезентации городского пространства, более традиционный в сравнении с Гроссбергом и Радзивиллом. Прожив почти всю жизнь в столице, он тем не менее вел уединенный образ жизни, не стремился войти в круги художественной богемы и не был участником выставочных объединений. Вундервальд принадлежит к тем мастерам, которые были причислены к Новой вещественности уже послевоенными исследователями,

³⁸³ Маркин Ю. Искусство Третьего Рейха: архитектура, скульптура, живопись. М.: РИП-холдинг, 2012. С. 222–223.

обнаружившими стилистические и сюжетно-тематические сходства его работ с представителями течения. Примерно с 1960-х годов произведения художника регулярно включаются в каталоги выставок Новой вещественности, хотя в силу специфики сюжетной составляющей его работ он, безусловно, теряется среди других художников.

Исследователь творчества Вундервальда Э. Ротерс отметил, что его картины «производят такое впечатление, как будто он никогда в жизни не видел фотографии»³⁸⁴, подчеркивая таким образом его приверженность традиционным живописным принципам и отказу от формальных модернистских экспериментов. Тем не менее, сама установка Вундервальда на отображение будничной реальности промышленных окраин Берлина, малопривлекательных в рамках классического понимания красоты, была также (осознанно или нет) позаимствована им во многом у фотографов «нового видения». В этой связи интерес Вундервальда к индустриальным районам и заводским территориям полностью вписывается в рамки межвоенной эстетики. Однако, в отличие от фотографов, он выбирал чаще всего привычные для глаза зрителя точки зрения, не экспериментируя с ракурсами и предпочитая классические дальние и ближние планы.

Вундервальд работал до Первой мировой войны театральным художником в разных немецких и европейских городах, однако, обосновавшись в начале 1920-х годов окончательно в Берлине (в районе Шарлоттенбург), он прекратил работать по найму, обретя статус «самозанятого художника» до конца жизни. Не стремясь вступать в политические партии и держась дистанцировано от бурных событий общественной жизни Веймарской Германии, Вундервальд перенес отстраненную позицию наблюдателя и в свое творчество. Его мало привлекали модернистские течения с точки зрения формальных

³⁸⁴ Gustav Wunderwald. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1982. S. 11.

экспериментов, – выработав собственный стиль к началу 1920-х годов, он оставался ему верен до конца жизни.

Он прославился прежде всего как мастер городских и индустриальных видов, создав сотни работ, посвященных Берлину и его окрестностям. Примечательно, что художника привлекали не известные и популярные места Берлина – центральные улицы, площади, памятники, парки и исторические достопримечательности, а в первую очередь его спальные и промышленные районы, многие из которых стали частью Берлина в процессе его масштабного расширения в первой четверти XX века³⁸⁵. «Моабит и Веддинг привлекают меня больше всего своей будничностью и безотрадностью»³⁸⁶, – писал художник. Именно в этих неприглядных и бедных районах, в которых проживало в основном рабочее малоимущее население, Вундервальд проводил много времени, делая натурные зарисовки и проникаясь атмосферой этих мест. «Иногда я возвращаюсь домой, словно пьяный, с прогулок по Берлину, впечатлений так много, что порой не знаю, с чего начать...»³⁸⁷, – признавался он в одном из писем другу. «Я все же настоящий уличный мальчишка, я начинаю чувствовать жизнь, как только оказываюсь на улице в одиночестве...вся уличная активность будоражит меня...»³⁸⁸.

К стилевым характеристикам произведений Вундервальда можно отнести графическое начало, линейность, сдержанный колорит. Прослеживаются также следы монументальной техники, которую он использовал, создавая эскизы декораций к спектаклям, заключающуюся в наложении слой за слоем мазков жесткой кистью под разным углом³⁸⁹. В результате передается ощущение непроницаемого пространства и тяжелого

³⁸⁵ К 1920-м годам произошло формирование так называемого «Большого Берлина», территория которого включала помимо исторического центра города прилегающие окраины и небольшие пригородные поселения (Шарлоттенбург, Риксдорф, Шоненберг и др.). Население Большого Берлина насчитывало в начале 1920-х годов свыше 4 миллионов жителей.

³⁸⁶ Цит по: Gustav Wunderwald. Op. cit. S. 9.

³⁸⁷ Цит по: Gustav Wunderwald. Op. cit. S. 9.

³⁸⁸ Ibid. S.9.

³⁸⁹ Ibid.S. 12.

неба, нависшего над городом. Осталось у художника и «кулисное» восприятие уличного пространства: он укрупняет строения, делая их монументальнее и трактуя их объемы обобщенно.

Творчество Вундервальда, разумеется, значительно отличается от работ художников XVIII и первой половины XIX века, специализировавшихся на городских vedутах. Во-первых, его предшественников никогда бы не привлекли периферийные части столицы (кроме, пожалуй, Адольфа Менцеля), изображение которых шло вразрез с академическими стандартами. Во-вторых, Вундервальд хоть и соблюдает топографическую точность местности, но создает городской вид, следуя тем художественным принципам, которые были заложены в европейском искусстве уже в конце XIX – начале XX века. Несмотря на приверженность реалистической традиции, он все же отступает от академических принципов в пользу художественной выразительности.

Непременные составляющие иконографии его работ – это жилые здания, промышленные комплексы, заводы и фабрики, теплостанции, железнодорожные мосты, линии электропередачи, дымящие трубы, иными словами – основные атрибуты индустриального мира. Подавляющее большинство горожан промышленных окраин проживало в многоквартирных домах казарменного типа (*Mietskasernen*), которые сдавались в аренду населению. Архитектор Вернер Хегеман назвал Берлин крупнейшим городом по количеству подобных зданий в мире (*die größte Mietskasernenstadt der Welt*)³⁹⁰. Они строились для рабочих заводов и фабрик в таких районах, как Моабит, Веддинг, Нойкельн, Кройцберг и других. Проживание в этих домах нельзя было назвать комфортным: массовые скопления малоимущего населения создавали антисанитарные условия, способствовавшие распространению различного рода заболеваний. Цены, запрашиваемые арендодателями, были часто неподъемными для многих семей, вынужденных порой даже пересдавать свои комнаты в рабочее время проституткам для

³⁹⁰ Metropolis Berlin: 1880–1940. Op. cit. P. 134.

встреч с их клиентами днем³⁹¹. Присутствие заводов и фабрик в непосредственной близости и отсутствие «зеленых зон» – парков и скверов – обостряло экологическую обстановку районов и делало и без того непростую жизнь там еще более неприглядной. Социолог Луи Вирт в своем анализе урбанистического пространства называл подобные районы «транзитными зонами». «Большинство наших проблем – такие, как преступность, бродяжничество, разрушение семьи, беспорядок, болезни и множество других проявлений социального неблагополучия, – сосредоточены в этой транзитной зоне города»³⁹², – отмечал он. Журналист В. Киаулен, современник Вундервальда, писал: «Жилые дома Веддинга, в которых прячутся однокомнатные и двухкомнатные квартиры с кухней и общим туалетом на лестнице, были в такой же степени ужасающей картиной гордого пруссачества, как и роскошные особняки на западе города»³⁹³.

Эти здания также фигурируют на множестве работ представителей Новой вещественности, поскольку они стали символом жизни рабочего населения Германии, исчислявшегося миллионами. В качестве примера можно привести известную работу художника Франца Ленка «Задний двор в Берлине» (1929, илл. 141). Данная картина хорошо подходит для демонстрации эстетики Новой вещественности, поскольку она соответствует многим критериям направления (стремление протоколировать неприглядную реальность, демонстрация мастерства, отображение вещей из будничной реальности). В отличие от Вундервальда, Ленк получил академическое образование в Дрезденской академии и, как и многие современники, стал интересоваться техникой старых мастеров. Поддаваясь модным веяниям, Ленк пишет картину на доске и использует смешанную технику масла и темперы. Он очень скрупулезно передает фактуру зданий – частично осыпавшуюся

³⁹¹ Ibid. P. 135.

³⁹² Вирт Л. Избранные работы по социологии. Сборник переводов. М.: ИНИОН, 2005. С. 116.

³⁹³ Gustav Wunderwald. Op. cit. S. 59.

облицовку, которая обнажает голые стены строений, а также выделяющиеся пятна и разводы на ней. Жители дома на картине не изображены, однако присутствуют следы их жизни: из окон домов свисают с подоконников подушки, которые они положили сушиться, а во дворе на веревках развешено белье. В работе не ощущается критической позиции автора, призывающей изменить социальный порядок. Создается впечатление, что Ленк во всех подробностях фиксирует разваливающиеся дома и неприглядный быт рабочей окраины с точки зрения неангажированного наблюдателя. Художника явно больше интересует фактура изображаемых поверхностей, передача мельчайших деталей и цветовых соотношений, а не условия жизни людей. С одной стороны, посредством этой работы зритель получает представление о типичном многоквартирном берлинском доме, снискавшем печальную славу, а с другой – он сталкивается с ситуацией, когда эстетически непривлекательные банальные предметы получают художественное осмысление.

Но если для Ленка изображение жилых домов не было повторяющимся мотивом, то Вундервальд создал десятки картин, на которых запечатлены подобные здания. Он часто изображал внутренние дворы домов, обнажая их неблагоустроенность и нищету. Вундервальд не романтизирует город, а старается передать его «объективные» характеристики, показать другую сторону столичной жизни, лишённую внешнего лоска. Например, его работа 1927 года «Берлинский дом с рекламой в Веддинге» (Илл. 142) показывает один из таких удалённых уголков столицы: множество однотипных и довольно унылых на вид жилых зданий, на глухих стенах (брандмауэрах) которых висят огромные рекламные плакаты. Художник выбирает нижнюю точку зрения, в результате чего здания смотрятся монументально. На первом плане изображены рабочие помещения – склады и цехи. Природное начало здесь полностью вытеснено техногенной деятельностью (видно лишь маленькое без листвы деревце, теряющееся на фоне массивных бревен). Небо, как и на многих других его работах, покрыто непроницаемой дымкой и

написано в свинцово-серых оттенках, что свидетельствует о неблагоприятной экологической обстановке. Яркие цветовые пятна видны только на рекламных щитах, что создает несоответствие между пестрой кричащей рекламой и мрачной обстановкой района.

Порой в его работах наблюдается стремление эстетизировать промышленные виды и играть на сопоставлении масштабов изображаемых объектов. К примеру, в картине «Мост над Гартен и Акерштрассе» (1927, илл. 143) большое внимание уделяется детальной прорисовке несущих конструкций моста, а в работе «Железнодорожный переезд в Шпандау» (1927, илл. 144) сделан акцент на пересечении линий электропередачи, а также горизонтали мостовой конструкции и вертикали фабричных труб на заднем плане.

В других его произведениях можно увидеть запечатленные крупным планом заводы и фабрики, монументальность которых акцентируется художником. Перед зрителем предстают массивные стены заборов, окружающие промышленные комплексы с огромными дымящими трубами («Фабрика «Löwe and Co», 1927, илл. 145; «Завод в Вайсензее», 1927, илл. 146). Здесь невольно вспоминаются индустриальные виды и локации с фотографий Х. Финслера (Илл. 147), А. Зандера, А. Ренгер-Патча (Илл. 148). К примеру, картина «Железнодорожная насыпь Берлин N» (1927, илл. 149) показывает опоры линий электропередачи – тонкие провода пересекают небо и уходят вдаль за горизонт, а на работе «Фабричный двор Берлин N» (1927, илл. 150) изображена выходящая за пределы картины мощная дымовая труба завода. Однако, в отличие от известного снимка трубы Ренгер-Патча, Вундервальд использует привычную точку зрения, в результате чего сооружение не помещается в картину и ее верх отсекается художником. Ракурсная съемка снизу, используемая фотографом, наоборот, пытается вместить всю трубу в кадр, подчеркнуть ее размеры и усилить эффект впечатления от ее масштаба.

Отличительной чертой многих работ Вундервальда является тщательная прорисовка фасадной рекламы. В этом внимании художника к уличным

вывескам проявилось, по всей видимости, профессиональное прошлое художника, выполнявшего ранее заказы в коммерческой сфере. В его полотнах прослеживается отчетливая тенденция превратить рекламные баннеры в органичную часть городского вида, подчеркнуть их самодостаточность. К примеру, на картине «На Ландбергерштрассе» (1926, илл. 151) большую часть фасадов занимают огромные вывески, где отчетливо видна каждая буква, в то время как фигуры прохожих написаны с гораздо меньшим вниманием, не говоря уже об их лицах, которые вообще не различимы.

Реклама действительно стала еще в довоенный период неотъемлемой частью городской среды, а в послевоенное время ее присутствие повсеместно увеличивалось. Архитекторы быстро осознали ее важность и востребованность в современных условиях и реконструировали под нее многие фасады зданий, а также проектировали новые постройки с учетом размещения на них щитов и неоновых надписей. «Реклама имеет все шансы вытеснить архитектуру на второй план»³⁹⁴, – писал немецкий архитектор Л. Хильберзаймер.

В романах современников Вундервальда – А. Дёблина, Х. Фаллады – рекламные слоганы точно так же вклиниваются в текст повествования, передавая ощущение тотального коммерциализированного пространства. Произведения Вундервальда свидетельствуют о полноценном формировании в межвоенный период урбанистической среды, в которой реклама проявляет агрессивную активность, распространяясь от центральных презентабельных районов до самых окраин. В целом ряде его работ можно наблюдать, как фасадные рекламные вывески своей пестрой, кричащей раскраской начинают доминировать в городской среде, бросаясь в первую очередь в глаза прохожим. На упоминавшейся выше работе «Берлинский дом с рекламой в Веддинге» (Илл. 143) на фасаде одного из домов висит огромный рекламный щит маргарина «Vlaubad», на соседнем строении – вывеска спортивного

³⁹⁴ Metropolis Berlin: 1880–1940. Op. cit. P. 460.

инвентаря, а еще ниже – ритуальных услуг. Вундервальд подчеркивает, что все эти баннеры, несмотря на разнородность рекламируемых ими товаров и услуг, «гармонично» сосуществуют рядом друг с другом. На работе «На железнодорожной станции Шёненберг» (1926, илл. 152) тщательно выписанная реклама стирального порошка «Persil», занимающая всю стену здания, мгновенно захватывает внимание зрителя, становясь, по сути, главным «героем» работы. В этих произведениях просвечивают зачатки зародившегося в США и Европе десятилетиями позже направления поп-арта, в котором отправной точкой для создания работ станет именно рекламная эстетика, а сами изображения объектов потребления будут провокационно претендовать на право считаться произведением искусства. Однако Вундервальд еще не переступает эту черту, ограничиваясь лишь акцентированием внимания на растущей коммерциализации городской среды.

Изображаемые художником промышленные окраины уже в 1920-е годы обнаруживали признаки экологической катастрофы и были непригодны для нормальной человеческой жизни, в связи с чем в глазах современного зрителя работы Вундервальда могут приобрести социально-критический оттенок. При этом нельзя однозначно сказать, что Вундервальд был критически настроен по отношению к существующему порядку вещей, и что целью его творчества было обнаруживать дисбаланс общественного развития. Существует также соблазн причислить художника к революционно-пролетарскому искусству и поставить в один ряд с Г. Цилле, К. Кёльвиц, Х. Балушеком, О. Нагелем (как это пытались делать по понятным причинам некоторые авторы из Восточной Германии), заключив, что художник посвятил все свое творчество изображению жизни пролетарских окраин. Тем не менее, в его полотнах не найти призыва к борьбе с несправедливостью или открытого сочувствия жителям промышленных районов – прохожие вообще мало интересуют художника, в отличие от большинства его коллег-современников. У него также отсутствует стремление к типологизации городских жителей, к высмеиванию их пороков, равно как и к обострению социальных и классовых

противоречий. Прохожие для Вундервальда – это стаффаж, служащий лишь дополнением к городским видам, без которого он вполне может обойтись.

Как бы художник ни старался быть нейтральным в репрезентации Берлина, радикально отличающегося от привычных представлений о нем, далекого от политических пертурбаций, в его работах все же проскальзывают порой актуальные отсылки к современности. В частности, картина с типичным названием «Фабрика в Моабите» (1926, илл. 153) мало чем отличается, на первый взгляд, от других работ автора – завод с трубами, окруженный жилыми домами, редкие прохожие на улице. Однако на уличных заборах отчетливо виднеется изображение свастики и надписи «Hingabe» (преданность) – свидетельства изменяющегося политического ландшафта, зловещие предзнаменования грядущей кончины Веймарской республики. Следы тотальной радикализации общественных настроений проникают в самые отдаленные уголки столицы, которые Вундервальд отстраненно фиксирует как факты окружающей его реальности.

Не все друзья и коллеги Вундервальда поддержали в свое время его уход из театра ради исследования далеких уголков столицы, иронически называя его «художником ужасного Берлина»³⁹⁵. Впервые по-настоящему его талант оценил влиятельный берлинский критик Пауль Вестхайм, опубликовав о нем статью в журнале «Kunstblatt»³⁹⁶. «Мы видим Берлин не как официальный город с его дворцовыми мостами, Парижской площадью, не как город развлечений с его Тауенциенштрассе, равно как и не светский город с его послеобеденными балами и театральными премьерями...это будничные Берлин: брандмауэры, с которых кричат рекламные тексты, а под ними безмолвно протекает то, что в среде рабочих принято называть жизнью. Здесь также показана отчужденность, бесчеловечность, холодная функциональность самого делового города Европы»³⁹⁷, – отмечал Вестхайм. Сравнивая Вундервальда с

³⁹⁵Gustav Wunderwald. Op. cit. S. 10.

³⁹⁶ Westheim P. Gustav Wunderwald // Das Kunstblatt. 1927. Heft 1. S. 2–5.

³⁹⁷ Ibid. S. 4.

французским живописцем Морисом Утрилло, который также запомнился прежде всего своими городскими видами, Вестхайм выделяет немецкого художника как нового перспективного художника, который имеет все шансы занять место главного бытописателя нового Берлина. Критик высоко ценил произведения Утрилло и написал несколько статей о его творчестве. В этой связи не удивительно, что его внимание привлекли работы Вундервальда, которые были тематически созвучны наследию французского художника.

Надо отметить, что спрос на работы Утрилло пришелся в Германии на 1920-е годы, когда во многих галереях страны прошли его персональные выставки, организованные такими влиятельными дилерами, как А. Флехтхайм и Б. Кассирер³⁹⁸. Биографам Вундервальда не известно точно, посещал ли немецкий художник выставки Утрилло, однако высока вероятность того, что с его творчеством он все же был знаком. Тем не менее, при анализе произведений двух художников обнаруживается больше различий, чем сходств. В этой связи, на наш взгляд, не стоит торопиться вслед за Вестхаймом называть Вундервальда «берлинским Утрилло».

Оба живописца являются современниками, родившимися с разницей в один год (Вундервальд в 1882 году, Утрилло в 1883 г.), оба не получили академического образования и вырабатывали свой стиль и оттачивали технику самостоятельно, оба вошли в историю искусства как мастера городских пейзажей. И Вундервальд, и Утрилло предпочитали изображать пустынные безлюдные улицы, а если на их работах присутствуют люди, то их роль ограничивается стаффажем. На этом сходства двух авторов заканчиваются и начинаются различия. Как известно, Утрилло отдавал предпочтение Монмартру – району, ставшему оплотом парижской богемы, а Вундервальд, напротив, держался вдали от центра Берлина. В этом отношении разность предпочтений художников относительно изображаемых локаций бросается в глаза в первую очередь. В результате по картинам Утрилло можно составить

³⁹⁸Reinhardt H. Gustav Wunderwald, 1882–1945. Untersuchungen zum bildkünstlerischen Gesamtwerk. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988. S. 129.

общее представление о Париже тех лет, по картинам Вундервальда – лишь о конкретных районах Берлина, которые в массовом сознании мало ассоциировались с образом немецкой столицы. Другое существенное отличие заключается в том, что Вундервальд всегда работал с натуры и делал зарисовки по итогам многочасовых прогулок по городу, в то время как Утрилло создал многие свои произведения по почтовым открыткам с видами Парижа.

Творчество Вундервальда не дает полноценного представления о Берлине как о культурном и политическом центре страны. На его полотнах столица показана исключительно как промышленный город, жизнь в котором идет размеренно своим чередом, создавая собственный микрокосм. Можно даже сказать, что в работах художника просвечивает не просто интерес, но и любовь к этому миру, который он продолжал исследовать до конца жизни. Вундервальда нельзя назвать блестящим рисовальщиком – многие его коллеги по цеху (Дикс, Гросс, Хуббук, Даврингаузен, Шлихтер, Шольц, Радзивилл и др.) были куда более изощренными в технике исполнения, равно как и их творчество отличалось гораздо большим жанровым разнообразием. Тем не менее, глубокое погружение Вундервальда в промышленную урбанистическую среду, стремление дать художественное осмысление вещам и явлениям, не воспринимавшихся эстетически привлекательными в традиционном понимании, безусловно, выделяют его среди немецких художников межвоенного периода.

3.5 Творчество Оскара Нерлингера и мастеров «Кёльнской прогрессивной группы»

Творчество Оскара Нерлингера и художников «Кёльнской прогрессивной группы» (или кёльнских конструктивистов – Г. Арнцт, Ф. Зайверт, Г. Хёрле) развивалось обособленно от Новой вещественности, поскольку указанные авторы выработали иную стилистику, которую можно охарактеризовать как фигуративный конструктивизм. Тем не менее, и

Нерлингера, и кёльнских художников волновали проблемы современного развития, в котором отчетливо прослеживались интенсификация научно-технического развития, индустриализация и рационализация производства, с одной стороны, а с другой – распространение левой идеологии, бросавшей вызов капиталистической модели развития и выступавшей с радикальной критикой существующего миропорядка. Эти мастера, разделявшие левые взгляды, предприняли попытку дать художественное осмысление индустриального мира, выявив его базовые характеристики и противоречия. Работы Нерлингера и кёльнских конструктивистов регулярно появляются во многих монографиях и выставочных каталогах Новой вещественности для демонстрации схожих идейных воззрений эпохи межвоенного периода, выполненных в альтернативной стилистике.

Оскар Нерлингер был членом группы «Абстрактные художники» («Die Abstrakten») – художественного объединения, отделившегося в 1927 году от образовавшегося еще под эгидой Х. Вальдена в 1919 году Международного союза экспрессионистов, футуристов, кубистов и конструктивистов. Целью новой группы, базировавшейся в Берлине (О.Нерлингер, П. Фурманн, Э. Буххольц, В. Вауер), Дрездене (Э. Кестиг) и Ганновере (К. Швиттерс, К. Буххайстер, Р. Янс, Ф. Фордемберге-Гильдеварт), были формальные поиски средств для выражения основных общественно-политических противоречий. Устав группы не ограничивал художников строгими стилистическими рамками, а потому состав участников объединения был разнородный. Многие из них, включая самого Нерлингера, были членами Коммунистической партии, а потому были вынуждены порой балансировать между приверженностью левой идеологии и увлечением формальными экспериментами, нежеланием работать исключительно в рамках реалистической традиции. «Мы не можем выразить новое содержание через старые формы. Мы находимся в поиске новых средств выражения для нового посыла. Таким образом мы создадим новое искусство и объединимся в

созидании будущего»³⁹⁹, – писал Нерлингер в одной из своих статей. За подобную позицию участников группы неоднократно критиковали представители левых кругов, под давлением которых они в 1932 году даже переименовали название объединения в «Актуальные художники» («Die Zeitgemäßen», дословно – соответствующие времени, современные). Что касается либерально настроенных критиков, то они также недоброжелательно относились ко многим художникам объединения, обвиняя их в коммунистической пропаганде и называя их работы «демагогическими постерами»⁴⁰⁰.

Сам Нерлингер был тесно связан с берлинской художественной средой, в 1911–1912 годы он посещал классы Эмиля Орлика вместе с Гроссом, Шлихтером, Хуббухом и Хёх. Тема городской жизни всегда занимала значительное место в его творчестве, начиная еще с ученических времен, когда общий учитель молодых художников настаивал на том, чтобы его подопечные гуляли по столице, делая как можно больше натуральных зарисовок. Творчество Нерлингера находится на пересечении нескольких направлений, а потому его довольно сложно вписать в конкретные стилистические рамки. Его ранние графические произведения напоминают во многом небрежную манеру Гросса, имитирующую детский рисунок и уличные граффити («Уличная толпа», 1915; «Уличная суматоха», 1915). Они представляют собой выхваченные из столичной жизни рутинные сцены с прохожими, посетителями кафе и магазинов. Однако, в отличие от Гросса, Нерлингера мало интересовали сами люди, в связи с чем он изображает их весьма схематично, без гротеска, не классифицируя по социальному статусу и не выделяя среди них характерные типажи городских обывателей. Уже в его ранних работах наблюдается интерес к городскому ландшафту – уличным фасадам, промышленным районам города («Мецгерплац», 1915, илл. 154). Еще до перехода Нерлингера к

³⁹⁹ Lidtke V. Abstract Art and Left-Wing Politics in the Weimar Republic // Central European History, 2004, Vol. 37, No. 1. P.74.

⁴⁰⁰ Ibid. P.78.

фигуративному конструктивизму, видно его стремление эстетизировать урбанистическую среду – можно привести в пример его акварель, где на фоне условно прорисованного пейзажа виден четкий темный контур небольшого арочного мостика через реку («Мост через канал», 1924).

Репродукции произведений Нерлингера можно встретить в различных монографиях и выставочных каталогах, посвященных Новой вещественности, несмотря на то, что художник не делал акцента на совершенствовании графического мастерства и мало интересовался искусством Северного Возрождения. В самом расцвете своего творчества он был занят решением проблемы технической воспроизводимости художественной продукции и сведением к минимуму индивидуального художественного почерка. Тем не менее, немецкий историк искусства Олаф Петерс отмечает, что многие работы Нерлингера вписываются в эстетику Новой вещественности, несмотря на то, что они соответствуют далеко не всем критериям принадлежности к течению⁴⁰¹. Доскональная точность рисунка, ценимая представителями Новой вещественности, достигалась за счет активного использования трафаретов, шаблонов, циркуля, линейки и так далее. В идейном ключе, близком к Новой вещественности, Нерлингер создает работу «Сквозь розовые очки» (1929, илл. 155), которая может символизировать искусство всей межвоенной эпохи с ее отказом от романтических мечтаний и возвращением к суровой реальности: посреди современного промышленного мегаполиса через розовую линзу виднеется гора, на вершине которой сидит обнаженная Лорелея (героиня немецкой романтической поэзии), а у подножья в лодке стоит ее воздыхатель. Подобные оторванные от реальности душевные метания воспринимаются автором как неуместный анахронизм, не соответствующий духу времени. За этим розовым вакуумом можно наблюдать реальный быстроразвивающийся и полный событий мир, изучать и отражать который – долг художника.

⁴⁰¹ Berlin Metropolis, 1918–1933. Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2016. P. 218.

В период с 1928 по 1933 год Нерлингер создал серию произведений в технике аэрографии (*Spritztechnik*), применявшейся им ранее для заказов в сфере рекламы. Он наносил краску через специальный распылитель на заранее подготовленный трафарет, а затем дорабатывал работу темперой, в результате чего получались произведения с четко выверенной композицией, равно как и неожиданными резкими ракурсами, позаимствованными им во многом из современной фотографии. Этим произведениям присуща строгая геометрия форм, линейность, упорядоченная композиция, скупая цветовая гамма. Они создавались художником как подготовительные эскизы к настенным росписям⁴⁰². Несмотря на то, что Нерлингеру не так часто предоставлялась возможность переносить эти эскизы в большой настенный формат, он создал множество таких предварительных заготовок, которые отправлял на различные выставки. Именно эти работы прославили художника и привлекли внимание критиков. Аэрография, подходившая, на его взгляд, для быстрого создания и при необходимости репродуцирования произведения, соответствовала взятому на вооружение во многих сферах жизни принципу серийного воспроизводства.

Нерлингер развивал тему полу-утопического промышленного города, в котором индивидуальный способ существования вытеснен коллективным бытом, а процесс тотальной урбанизации уничтожил, по сути, любые проявления природного начала. В отличие от Вундервальда или Радзивилла, Нерлингер воспроизводил не конкретные виды промышленных районов, а конструировал условный индустриальный облик города через совмещение в одном пространстве основных символов технологизированной урбанистической среды: уходящих в небо фабричных труб, гигантских мостов, радиовышек, поездов, катеров, самолетов, подъемных кранов, равно как и муравьиное множество рабочих, циркулирующее по этому воображаемому ландшафту с одной локации на другую. Таким образом, перед

⁴⁰² Oscar Nerlinger, 1893–1969. Pforzheim: Kulturamt der Stadt Pforzheim, 1993. S. 180.

зрителем предстают не жанровые сцены из жизни столицы или зарисовка того или иного городского вида, а скорее умозрительные иллюстрации на тему современного существования в промышленном мегаполисе. Наиболее частый мотив в работах Нерлингера – это передвижение масс с работы или на работу через вокзалы и мосты, а также отображение сложившихся жизненных ритмов мегаполиса («На работу», 1930, илл. 156). В связи с этим художник несколько прямолинейно располагает во многих своих произведениях изображение циферблата, которое становится составной частью композиции, указывая на тотальное подчинение жизни города диктату времени («Рабочие улицы», 1930, илл. 157, «Берлинская железная дорога», 1930). Здесь можно вспомнить фильм В. Рутмана «Берлин – симфония большого города» (1927), в кадрах которого неоднократно мелькают часы, стрелки которых регулируют деловую активность столицы, как фазы ее покоя, так и бурной деятельности.

Как и в ранних работах Нерлингера, здесь также отсутствует интерес к передаче индивидуального облика жителей: все человеческие персонажи представлены с высоты птичьего полета и уподобляются рою муравьев, жизнь которых протекает в постоянном труде и работе. Часто изображения рабочих также создаются им с помощью трафарета («Ранний поезд», 1928, илл. 158), что подчеркивает безликость рабочих масс и напоминает во многом символы, разработанные кёльнским художником Г. Арнтцем для Венского института статистики.

Подобное художественное описание машинерии мегаполиса можно встретить и в немецкоязычной литературе того времени. Общественный деятель и предприниматель В. Ратенау в своем труде «К критике времени» писал: «По своей структуре и механике все большие города на белом свете одинаковы. Располагаясь в центре рельсовой паутины, они выстреливают твердые, как камень, нити своих дорог через всю страну. Видимые и невидимые сети транспортного движения пронизывают на земле и под землей ущелья улиц и по два раза на дню перекачивают поток человеческих тел, устремляющийся от сердца города к остальным частям его организма и

обратно...Вторая, третья, четвертая сеть распределяет воду, теплоэнергию, электрическая нервная система транслирует продукты духа... к заводам, к жилым кварталам или к местам отдыха, – распространяется интернациональный стиль построек, напоминающий всемирный лагерь»⁴⁰³.

В магнум опусе австрийского писателя Р. Музиля «Человек без свойств» можно найти упоминание некоего «сверхамериканского города, где все спешат или стоят на месте с секундомером в руке»⁴⁰⁴. Музиль описывает этот утопический мегаполис следующим образом: «Воздух и земля образуют муравьиную постройку, пронизанную этажами транспортных магистралей. Надземные поезда, наземные поезда, подземные поезда, люди, пересылаемые, как почта, по трубам, цепи автомобилей мчатся горизонтально, скоростные лифты вертикально перекачивают человеческую массу с одного уровня движения на другой; в узловых точках люди перескакивают с одного средства передвижения на другое...Вопросы и ответы пригнаны друг к другу, как детали машин, у каждого человека есть строго определенные задачи... Напряженность и расслабленность, деятельность и любовь точно разграничены во времени и распределены после основательной лабораторной проверки»⁴⁰⁵.

При беглом знакомстве с описанными выше произведениями Нерлингера у современного зрителя может сложиться впечатление, что он отрицательно относился к современным реалиям, в которых усматривал массовый конформизм, подчинение личности коллективу, тотальный контроль, подавление природного начала неограниченным техногенным развитием, чему в не малой мере способствует и предпочитаемая автором серая цветовая гамма, а также образы дымящих труб, рабочих масс, выглядящих микроскопическими на фоне гигантских промышленных построек. Тем не менее, нет оснований полагать, что работы Нерлингера

⁴⁰³ Цит. по: Слотердаик П. Указ. соч. С. 646.

⁴⁰⁴ Музиль Р. Человек без свойств. М.: Художественная литература, 1984. Т1. С. 54.

⁴⁰⁵ Указ. соч. С. 54.

наполнены исключительно критикой существующего порядка вещей. Напротив, во многих его произведениях явно прослеживается восхищение эстетикой индустриального мира – ажурными металлическими фермами железнодорожных и автомобильных мостов («Мост через железную дорогу», 1930), сетчатой конструкцией радиобашен («Радиобашня и надземная железная дорога», 1929, илл. 159), дугами автомагистралей и эстакад, парящими в небе аэропланами («Внутренний двор», 1930, илл. 160), канатными грузоподъемниками, а также самими рабочими, синхронно выполняющими поставленные перед ними трудовые задачи («Грузчики», 1930, илл. 161). При этом, чтобы подчеркнуть монументальность построек, Нерлингер, как и фотографы, использует заниженную точку зрения, а также оригинальные ракурсы, позволяющие зрителю увидеть ту или иную локацию с непривычной точки зрения. К примеру, уже упоминавшееся произведение Нерлингера «На работу» (1930, илл. 156) имеет явное композиционное сходство с уже упоминавшейся фотографией А. Ренгера-Патча «Дымовая труба» (1925, илл. 148): оба автора выбирают низкую точку зрения, многократно усиливающую впечатление от уходящей в небо фабричной трубы. Можно также провести параллели с фотомонтажами Л. Мохой-Надя, в частности, с его работой «Горка» (1923, илл. 162), в которых венгерский фотограф сочетает элементы массовой культуры и чертежи автомобильной эстакады, в результате чего танцовщицы из шоу «Девушки Тиллера» дружно съезжают по дороге, словно по американской горке.

Как уже указывалось выше, произведения Нерлингера часто оказывались под прицелом левой критики. В частности, ему советовали более конкретно отразить «диалектику реальности»⁴⁰⁶, добавив в работы еще больше фигуративных образов. То ли из стремления угодить левым кругам, то ли по внутреннему зову (Нерлингер искренне старался быть достойным членом КПП), но он создал произведения, в которых социальная проблематика была

⁴⁰⁶ Lidtke V. Op. cit. P. 79.

более явственно артикулирована. К примеру, в его графической работе «Верхи и низы» (1930, илл. 163), выполненной пером и тушью, композиция делится на две прямоугольные плоскости, одна из которых возвышается над другой. В верхней части богатые буржуа играют в теннис, а в нижней – грузчики в симметричных позах друг за другом с напряжением толкают тележки с углем. Смысл работы считывается мгновенно: беззаботная и насыщенная событиями жизнь верхов возможна лишь благодаря тяжелому труду рабочих. Однако уравновешенная композиционная схема, линейность, симметрия вкупе с гармоничным распределением черных пятен, контрастирующих с белой поверхностью листа, оттеняют идейное содержание, заставляя невольно отвлекаться на формальные аспекты. В результате вместо того, чтобы вызывать у зрителя сочувствие пролетариату и сподвигнуть его к революционной борьбе, как того хотели левые авторы, в произведении вновь сделан акцент на эстетической составляющей, превалирующей в работах художника.

Неоднозначность интерпретации работ художника отмечалась многими современниками. В зависимости от разделяемой идеологии критики по-разному воспринимали его работы. К примеру, левый автор А. Дурус писал, что конструктивная ясность художественных форм Нерлингера символизирует «протест против анархии капитализма»⁴⁰⁷, У. Кухирт также рассматривал его произведения как разоблачение капитализма, в котором личность нивелируется до винтика в системе производства⁴⁰⁸. А. Донат более нейтрально заключал, что его работы – это «современные социальные сатирические политические зарисовки их жизни мегаполиса»⁴⁰⁹.

Для современного зрителя произведения Нерлингера также имеют амбивалентное звучание, констатируя факт растворения личности в

⁴⁰⁷ Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977. S. 277.

⁴⁰⁸ Kunst und Technik in den 20er Jahren. Op. cit. S. 84.

⁴⁰⁹ Lidtke V. Op. cit. P. 66.

коллективе, утраты индивидуального облика, расцвета массового общества. Но какие это массы? Аморфные и управляемые кем-то сверху марионетки или же деятельные активные строители новой реальности, отказавшиеся от индивидуализма в пользу коллективной солидарности? Восхищение промышленными и инженерными достижениями индустриального мира, явно просвечивающее во многих его работах, также двойственно: при подобном мироустройстве тело рабочего рискует стать «одномерным» (Маркузе⁴¹⁰) и превратиться в расходный материал (Фуко⁴¹¹). Именно эти мысли невольно появляются при анализе произведений художника в ретроспективе индустриального развития. Более того, одна из работ Нерлингера изображает повесившегося рабочего в помещении, за окнами которого виднеется «дивный новый мир» («Последний выход», 1931, илл. 164). Это произведение вызывает еще больше вопросов: рабочий совершил самоубийство, потому что пропала надежда на осуществление революции и изменение существующего порядка вещей, или же он просто больше не мог продолжать жить в этом стерильном мире рациональных форм? Как бы ни относился сам Нерлигер к современным ему реалиям общественного развития, в его полу-утопических техницистских фантазиях отразились все перекосы общества, сделавшего ставку на форсированное научно-техническое развитие, рационализацию и поклонение принципам фордизма и тейлоризма, в результате чего индивидуальное измерение неизбежно размывается, подменяясь системными установками.

⁴¹⁰ В известном труде Маркузе читаем: «В современную эпоху технологическая реальность вторгается в личное пространство и сводит его на нет. Массовое производство и распределение претендуют на всего индивида, а индустриальная психология уже давно вышла за пределы завода». Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества М.: REFL–book, 1994. С. 14.

⁴¹¹ По мнению Мишеля Фуко, в индустриальных обществах один из полюсов власти «был центрирован вокруг тела, понимаемого как машина: его дрессура, увеличение его способностей, выкачивание его сил, параллельный рост его полезности и его покорности, его включение в эффективные и экономичные системы контроля...». Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. С. 243.

Мастера группы кёльнских конструктивистов, как и Нерлингер, сочувствовали левым идеям, в связи с чем их творчество было по большей части политически окрашенным. Расцвет их творчества пришелся на вторую половину 1920-х – начало 1930-х гг. Их волновали вопросы революционной борьбы, несправедливости капиталистической системы, классового неравенства, механизации производства и эксплуатации рабочих. Ф. Зайверт, Г. Хёрле, Г. Арнцт и некоторые другие художники их круга (А. Шинкель, П. Альма) поставили перед собой амбициозную и нетривиальную задачу: создать пролетарское искусство, которое бы опиралось не на реалистическую традицию, а на фигуративный конструктивизм, на основе которого они разрабатывали базовые образы-символы⁴¹², отражавшие основные явления социальной реальности. «Этим стилем я пытаюсь показать мир, освобожденный от всего сентиментального и случайного, чтобы выявить его функции, законы, переплетения и напряжения...»⁴¹³, – писал главный идеолог объединения Франц Зайверт. Он также употреблял понятие «народного искусства», существовавшее, по его мнению, в период «предкапиталистической коллективности»⁴¹⁴ и возможное в будущем лишь при условии достижения бесклассового общества. Создание единой унифицированной стилистики, которая бы выражала актуальную политическую повестку дня, было для художников необходимым шагом на пути формирования пролетарского искусства будущего.

Ф. Зайверт и Г. Хёрле, тесно сотрудничавшие друг с другом, прицельно занялись разработкой в первой половине 1920-х гг. политически мотивированной изобразительной стилистики, которая сводилась к базовым первоформам. Они активно использовали условные знаки-образы представителей разных классов и знаки-символы индустриального мира (дома

⁴¹² Politische Konstruktivisten “Die Progressiven“, 1919–33. Die “Gruppe progressiver Künstler“. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1975. S. 8.

⁴¹³ Bohnen H. Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler, 1918–1933. Berlin: Karin Kramer Verlag, 1976. S. 64.

⁴¹⁴ Ibid. S. 55.

рабочих, фабрики и заводы). Строгий лаконичный стиль был призван сконцентрировать внимание зрителя на проблемных аспектах и донести конкретное политическое послание о необходимости коренного преобразования мира.

Прообразом идеальной формы труда для Зайверта и Хёрле служила работа средневековой гильдии ремесленников (что сближает их с основателями Баухауза⁴¹⁵), в которой важную роль играл ручной труд, а также единообразная стилистика, позволявшая приписывать авторство произведения мастерской, а не отдельному художнику. В этой связи художники предприняли совместную попытку ревизии традиционной станковой картины в сторону ее большей тактильности и близости к ремесленному труду⁴¹⁶. Под вышесказанным подразумевался отказ от холста и масла и расширение материально-выразительных средств – дерева, фанеры или мешковины в качестве основы, а также разного рода технические эксперименты: добавление в краску песка, деревянных опилок или же отказ от них вовсе в пользу цветного воска (как, например, это делал в ряде работ Хёрле). Они также старались подчеркнуть следы творческого процесса, предпочитая фактурную кладку мазка, оставляя незакрашенными части живописной основы и стремясь передать зрителю ощущение материала, из которого выполнена работа⁴¹⁷. Все технические эксперименты были призваны оживить станковую картину, сделать ее ближе, понятнее и доступнее рабочим массам, – по крайней мере, именно так, возможно, несколько наивно полагали художники.

Акцентирование важности ручного труда сближает кёльнских художников с представителями Новой вещественности, хотя необходимо

⁴¹⁵В частности, Гропиус писал о «гильдии ремесленников без классовых различий». Цит. по: Гнедовская Т. Указ. соч. С. 224.

⁴¹⁶ *Painting as a Weapon: Progressive Cologne 1920–33*. Seiwert – Hoerle – Arntz. Köln: Walther König Verlag, Museum Ludwig Köln, 2008. P. 75.

⁴¹⁷ В этой связи репродукции их картин часто не производят того эффекта, какой можно получить, рассматривая их непосредственно вживую.

отметить, что они вкладывали несколько иное понимание в это словосочетание. Художники Новой вещественности понимали под ручным трудом кропотливое совершенствование графического мастерства, а также изучение техники и технологии живописи мастеров Северного Возрождения. Дикс, Радзивилл, Гросс, Шольц, Шлихтер и некоторые другие авторы действительно иногда также отвергали холст и писали на дереве, однако на этом их «эксперименты» заканчивались, в то время как Зайверт и Хёрле делали акцент на работе с самим материалом, на раскрытии его потенциала, подчеркивании его художественных возможностей, не придавая столь важное значение технике рисунка. Плоскостность художественных решений, геометризация форм, деление работы на ритмические цветовые блоки не раз служили поводом для насмешки критиков: «В лучшем случае это дизайн для ковров»⁴¹⁸, – язвительно писал один из авторов в 1931 году.

Изображение группы рабочих или пролетариев является наиболее распространенным иконографическим сюжетом в работах кёльнских мастеров: часто это геометризированные плоскостные тела людей, наложенные друг на друга на фоне условного индустриального пейзажа, как, например, на картине Зайверта «Рабочие» 1925 года (Илл. 165). В их наследии практически нет жанровых сцен, а каждая их работа представляет своего рода аллегория общественных отношений и социальной стратификации. Ярким примером служат многочисленные произведения Зайверта. К примеру, на его картине «Город и деревня» (1932, илл. 166) фон разбит на сетку блоков локального цвета, на котором выделяются геометризированные фигуры двух мужских персонажей – агрария и пролетария, соединивших руки в символическом жесте единения. Картина «Конец рабочего дня» (1925, илл. 167) вновь отсылает к классовой структуре общества – по промышленному району домой направляются рабочие в форме и «белые воротнички» в котелках. Название другой его работы «Безрадостный переулок» (1927, илл.

⁴¹⁸ Цит по: *Painting as a Weapon*. Op. cit. P. 98.

168) отсылает к одноименному роману австрийского писателя Гуго Беттауэра. По его мотивам немецкий режиссер В. Пабст снял в 1925 году фильм, который стал классикой кинематографа Новой вещественности и был высоко оценен Кракауэром в его известном труде, посвященном анализу немецкого кино⁴¹⁹. Зайверт, однако, создает не иллюстрацию к роману, а скорее абстрактно репрезентирует в свойственной ему манере одну из проблем, затрагиваемых писателем, – рост проституции на фоне тяжелейшего экономического кризиса. В пространстве картины сгруппированы геометризованные тела обнаженных женщин, по обе стороны от которых расположены две мужские фигуры – полицейского и буржуа. Художник подчеркивает безвыходность положения женщин, оказывающихся, по сути, зажатыми в тиски между полицией, которая в любой момент может арестовать их за нелегальную деятельность, и клиентами, жаждущими удовлетворить свои потребности. Зайверт вновь акцентирует острые социальные проблемы, изображая типичных представителей общества.

Герд Арнцт, присоединившийся к группе Хёрле и Зайверта немного позже, отказался от станковой картины в пользу тиражируемой черно-белой печатной графики, в которой, как и в работах его коллег, в знаковых образах показаны основные противоречия эпохи. В серии «12 современных домов» (1927, илл. 169–170) он воспроизводит структуру и тип общественного взаимодействия основных публичных пространств – стадиона, театра, борделя, банка, бара, магазина, отеля, фабрики, больницы, тюрьмы, казармы и жилого дома. Каждый лист разбит на ячейки, в которые помещены представители разных классов, а черно-белые контрасты подчеркивают иерархическую структуру общества. Следуя призыву Зайверта быть ближе к материалу и переосмысливать станковую картину, Арнцт раскрашивал гравюрные деревянные дощечки, наклеивая иногда сверху объемные элементы, и таким образом уже не использовал их в дальнейшем процессе

⁴¹⁹ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977.

печати. В работах «Элегантная улица» (1924 г.), «Окраина города» (1925, илл. 171), «Днем перед фабрикой» (1927) урбанистическое пространство трактовано точно так же плоско и геометризированно, как и в его графике, однако политический посыл, часто свойственный его работам, здесь не считается, уступая место цветовым ритмам и игре первоформ. В 1930-е годы Арнтц внес существенный вклад в разработку «венского метода изобразительной статистики», получившего позднее название ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education), создав более 4000 знаков и пиктограмм⁴²⁰, которые репрезентировали сложные статистические выкладки в простых и ясных знаках, доступных широким слоям населения. Тяга кёльнских художников к первоформам изобразительного языка и схематизации получила в его амбициозном проекте свое наиболее яркое воплощение.

Одним из главных персонажей работ кёльнских художников является механический человек. Свои самые известные произведения на тему синтеза человека и техники создал Генрих Хёрле. На его картине «Люди-машины» (второе название «Три инвалида», 1930, илл. 172) изображены три стоящих друг за другом инвалида войны с протезами вместо рук, голова одного заслоняет голову другого так, что зритель видит лицо только первого персонажа. Вернувшиеся домой ветераны оказываются настолько же зависимыми от протезов, поддерживающих их тела, насколько окружающий их мир стал зависеть от технической составляющей. Схожая идея затрагивается в другой его картине с ироничным названием «Памятник неизвестным протезам» (1930. Илл. 173), где истинными «героями» войны признаны не люди, а протезы, с помощью которых врачи пытались вернуть искалеченных ветеранов войны в систему производства.

Зайверт также затрагивал в своих работах проблему механизированной телесности, – так, в его работах «Человек между ленточными конвейерами»

⁴²⁰ Esser F. Die Gruppe “Kölner Progressive“ und ihr künstlerisches Umfeld, 1920–1933. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. S. 57

(1923), «Фабричные рабочие» (1924 г. илл. 174), тела работников являются составной частью заводского конвейера, превращаясь в функциональный механизм по выполнению конкретных задач. И люди, и производственные станки состоят из одних и тех же форм. Эти две работы максимально приближены к геометрической абстракции. В линогравюре «Фабрика» (1923, илл. 175) на тела рабочих и вовсе нанесены метрические деления, а их лица пронумерованы, создавая впечатление, что люди также собираются на конвейере вместе с продукцией. Визуально и концептуально эти произведения очень напоминают кадры из фильма «Метрополис» (1927) Фрица Ланга (Илл. 176), на которых изможденные рабочие из подземного города являются придатками гигантских машин, наглядно иллюстрируя идею о человеке как о расходном материале в капиталистическом обществе.

Гравюра Арнцта «Фабрика» (1927, илл. 177) также отсылает к теме синтеза человека и машины: у всех изображенных рабочих на месте правой руки стоят функциональные протезы, повышающие, по всей видимости, производительность их труда. Работа словно является иллюстрацией к словам, напечатанным в одной из медицинских брошюр 1920-х годов, посвященных реабилитации ветеранов войны: «Иной, лишившись руки, при прилежном посещении нашей школы находил лучший заработок, чем раньше, когда был цел и невредим»⁴²¹. Равномерное распределение черно-белого цвета как на телах людей, так и на производственных станках подчеркивает глубинную связь человека и машины.

Проблема взаимоотношений человека и техники нашла свое яркое воплощение в том числе в произведениях советских конструктивистов, которые, как известно, выступили за создание утилитарного искусства, чутко реагируя на вызовы индустрии. Можно привести в пример серию картин Владимира Стенберга, на которой изображен рабочий завода у производственного станка («Рабочий у машины» (конец 1910-х, илл. 178)

⁴²¹ Цит. по: Слотердаjk П. Указ. соч. С. 658.

«Рабочий» (начало 1920-х). Как и кёльнские коллеги, советский художник обобщенно трактует фигуру рабочего, который лишается индивидуальных характеристик и органично сливается с функциональными деталями механизмов, трактованными в том же ключе, что и тело персонажа (геометризировано и уплощено). Рабочий и машина соединяются в общем ритме, воплощая утопию нового человека, строителя будущего и преобразователя действительности, пребывающего в «витальном» союзе с техникой. В представленном образе не ощущается критических коннотаций, равно как и не акцентируется проблема эксплуатации человеческого тела производственным аппаратом.

У американского художника Пола Келпе, в стилистике которого также можно обнаружить черты конструктивизма, в картине «Машинерия» (1933–34, илл. 179) фигура рабочего, управляющего рычагами и руководящего процессом, почти не заметна на фоне гигантских механизмов, занимающих большую часть работы. Тем не менее, здесь виден первоочередный интерес художника к эстетизации атрибутов индустриального мира, а не к проблемам, сопряженным с техническим прогрессом. Можно вспомнить и французского живописца Фернана Леже, который в изображении героев своих работ отталкивался от машинных форм, подчеркивая таким образом возможность гармонического сосуществования органического и механического и пытаясь «урегулировать» конфликт человека и техники, техники и природы.

Во всех представленных произведениях наблюдается скорее позитивное восприятие отношений человека и техники, чего, однако, нельзя сказать однозначно о работах кёльнских художников. Как и в случае с творчеством Нерлингера, многие их произведения не поддаются однозначной интерпретации. В частности, Яков Тугендхольд, видевший некоторые работы Хёрле и Зайверта на «Первой Всеобщей Германской художественной выставке» 1924 года в Москве, писал: «Г. Герле, изображая инвалидов с искусственными частями тела, с протезами, доходит до своеобразного «мистического» построения человека, как некоего механизированного

существа, оживленного комплекса мертвых вещей. Люди Герле – живые манекены, автоматы за разными номерами. Его рабочие, сложенные из частей машины, – это воплощение того ужаса перед машиной, который внушает художнику современная цивилизация, механизмирующая все и всех»⁴²².

Однако следует учитывать, что Тугендхольд видел лишь несколько работ художников, поэтому представленный им анализ не может распространяться на интерпретацию всего корпуса их произведений. Не следует забывать, что в этой же геометризированной и обезличивающей стилистике кёльнские конструктивисты создавали и автопортреты, и портреты друзей, а также революционеров, которыми они восхищались, и рабочих, движению которых они также сочувствовали. Лишенные индивидуальности механизированные персонажи – это не столько приговор времени и радикальная критика машинной цивилизации и капитализма, сколько констатация свершившегося факта, что индустриальная культура порождает особый тип взаимоотношений человека и техники, подвергает ревизии традиционное понимание как тела, так и индивидуальности. Даже если предположить, что их работы направлены преимущественно на критику существующего миропорядка, художники так увлеклись конструированием этого одномерного функционального мира, что во всех их произведениях проскальзывает его поэтизация.

Тяготение художников к первоформам изобразительного языка было воспринято в позитивном ключе далеко не всеми: в частности, левые критики обвиняли их, как и Нерлингера, в формализме, в создании образов, не рассчитанных на восприятие широкими массами. Можно найти и ряд тематических пересечений между произведениями кёльнских художников и Нерлингером. К примеру, гравюра Герда Арнца «Гражданская война» (1928, илл. 180) отсылает к событиям 1918–1923 годов, вошедшим в историю Германии как время жестокой политической борьбы. На работе в одном

⁴²² Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. М.: Государственное издательство, 1928. С. 76.

пространстве показан весь срез немецкого общества, представители которого наблюдают за столкновениями гражданских отрядов с полицией. Среди зрителей этого кровавого спектакля вблизи от уличных боев изображена в том числе и фигура художника за мольбертом, который пишет натюрморт, отстраняясь от происходящего вокруг него хаоса и насилия.

В 1930 году Нерлингер создает работу «Оторванные от жизни» (Илл. 181), на которой с высокой точки изображена массовая демонстрация рабочих, шагающих по проезжей части автотрассы, в результате чего движение транспорта блокировано (при этом толпу рабочих преследует танк). Здесь Нерлингер отсылает к событиям, случившимся 1 мая 1929 года, когда берлинская полиция жестоко подавила первомайское шествие рабочих. Над всем этим действием в стеклянном куполе изображен художник в своей мастерской, который так же, как и герой Арнцта, пишет натюрморт. Посыл обеих работ довольно очевиден – критика эстетического принципа «искусство ради искусства», призыв отражать все противоречия эпохи, не дистанцироваться от социальных реалий, а, наоборот, транслировать их в своем творчестве, заняв активную политическую позицию и солидаризировавшись с рабочим движением.

Несмотря на то, что произведения Нерлингера и кёльнских конструктивистов были наполнены политическим содержанием, а сами художники активно поддерживали пролетарское движение, левые критики были настроены по большей части скептически, а порой даже враждебно, по отношению к их произведениям. Отказ от традиционной станковой картины и реалистической традиции, стремление искать новые формы и средства выражения, эксперименты с материалами и техникой – все это сместило художников несколько на периферию революционно-пролетарского искусства, к которому они стремились быть причастными. Плохо понятое современниками, их творчество изучалось следующими поколениями исследователей, начавших процесс по пересмотру роли художников в истории немецкого искусства. Сюжетно-тематические линии, разрабатываемые

Нерлингером и мастерами Кёльнской прогрессивной группы, пересекаются со многими произведениями художников Новой вещественности. В их наследии можно найти как социально-критические сюжеты из жизни мегаполиса, схожие идейно с работами Дикса, Гросса, Шлихтера и других авторов (рассмотренных подробно во второй главе исследования), так и развитие темы, связанной с проблемами технического прогресса и индустриального развития, наблюдаемой также в произведениях Гроссберга, Радзивилла и Вундервальда.

Итоги главы

Заключительная глава исследования посвящена творчеству тех представителей Новой вещественности, для которых городская среда и атрибуты технического прогресса являлись источником вдохновения и воспринимались в первую очередь как эстетические феномены современности. В межвоенную эпоху параллельно с политизированным взглядом на реальность, подробно рассмотренного в рамках второй главы, наблюдается формирование альтернативного художественного мировоззрения, тяготеющего в большей степени к эстетической репрезентации окружающей действительности, в том числе мира техники и городской среды. Яркий тому пример – интернациональная тенденция «нового видения» в фотографии, представители которой помимо технических фотоэкспериментов сосредоточились на репрезентации характерных атрибутов нового динамично развивающегося мира. Несмотря на левую критику, последовавшую в адрес деполитизированного взгляда на мир, у него появилось много сторонников в том числе и среди художников – в частности, среди представителей Новой вещественности особенно ярко выделяются в этой связи произведения Карла Гроссберга, Франца Радзивилла и Густава Вундервальда.

Творчество Карла Гроссберга было рассмотрено в тесной связи с живописью американского прецизионизма, с которой его связывает много

общих стилистических черт и схожих эстетических установок. В творчестве Гроссберга и американских авторов ярко проявился культ техники, поскольку художники сделали главными героями своих работ средства производства – заводы, фабрики, промышленные установки. Таким образом, сопоставительный анализ произведений Гроссберга и американских авторов выявил сходства в художественном мышлении, сформированном в историческом контексте «реакционного модернизма» Веймарской республики и фордистско-тейлористской Америки.

Франц Радзивилл развил в своем творчестве несколько иное восприятие городской среды и мира техники, реализованное через призму «магического реализма». В произведениях художника запечатлен архитектурный облик нижненемецких земель, причем акцент сделан именно на фактуре построек, на тщательном выписывании всех следов, оставленных временем на фасадах зданий. Переосмыслив наследие пейзажной живописи немецкого романтизма, Радзивилл разработал оригинальную концепцию индустриального пейзажа, в котором традиционные природные элементы совмещены с атрибутами промышленного века. При этом само отношение к техническому прогрессу у Радзивилла было амбивалентным: с одной стороны, образы техники на его полотнах являются выражением национальной гордости, отражают восхищение чудесами технического прогресса, а с другой – в ряде его работ подспудно проявляется мотив техники как некой отчужденной от человека силы, несущей угрозу его существованию и запускающей процесс какой-то необратимой глобальной катастрофы.

Густав Вундервальд также работал преимущественно в жанре индустриального пейзажа, однако его творческий метод был менее новаторским, по сравнению с Гроссбергом или Радзивиллом. На его полотнах запечатлены промышленные и спальные районы нового Берлина, малопривлекательные с эстетической точки зрения в глазах ряда его консервативно настроенных современников. Однако сама установка Вундервальда на художественное осмысление будничной реальности, а также

его интерес к индустриальным районам столицы во многом созвучны фотографам «нового видения». Тем не менее, в произведениях Вундервальда отсутствуют необычные ракурсы и экспериментальные композиции, свойственные снимкам авангардных фотографов. Отличительной чертой многих работ Вундервальда является тщательная прорисовка фасадной рекламы, находящаяся порой в центре его внимания. В этих произведениях просвечивают первые признаки зародившегося в США и Европе десятилетиями позже направления поп-арта с его выраженным интересом к рекламе, однако Вундервальд лишь подчеркивает растущую коммерциализацию городской среды, оставаясь все же в рамках традиционного нарратива.

Оскар Нерлингер и мастера Кёльнской прогрессивной группы (Ф. Зайверт, Г. Хёрле, Г. Арнтц) работали в стилистике фигуративного конструктивизма, в связи с чем исследователи не причисляют их к представителям Новой вещественности. Тем не менее, анализ их произведений выявил множество идейных сходств с работами мастеров Новой вещественности. Так, сюжетные линии, разрабатываемые О. Нерлингером, обнаруживают сходство с работами Гроссберга, Радзивилла и Вундервальда. Произведения кёльнских художников, напротив, по своей идейной составляющей больше тяготеют к социально-критическому взгляду на окружающий мир, свойственному ведущим мастерам Новой вещественности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование и развитие Новой вещественности было обусловлено непродолжительным, противоречивым и ярким существованием Веймарской республики, характеризующимся тяжелым экономическим кризисом, бурной политической жизнью, форсированным индустриально-техническим прогрессом, расцветом массовой развлекательной культуры. Существенное влияние на мировоззрение представителей Новой вещественности, безусловно, оказала Первая мировая война, в которой принимало участие большинство художников, а также последствия военных лет, вызвавшие тотальный кризис в стране – политический, экономический, духовный. Травма войны, проявившаяся в остром и болезненном интересе немецких авторов к провокационным темам, в детализированной передаче отталкивающих явлений реальности, в значительной степени определила эстетику Новой вещественности – натурализм, усиленный гротеском, тяга к репрезентации табуированных и непристойных сюжетов, балансирование на грани художественного и тенденциозного, приемлемого и недопустимого.

Критерии принадлежности к течению во многом условны, а объединяющим началом могут служить мировоззренческие установки авторов и стилевые характеристики их произведений: разрыв с экспрессионистской эстетикой «вчувствования», ориентация на сюжеты, основанных на наблюдениях за окружающей действительностью, предметный и детализированный взгляд на мир, стремление к техничности исполнения, опора на национальную живописную традицию.

В идейном отношении Новая вещественность связана отчасти с дадаизмом и его установкой на внешний мир, актуальную повестку дня (что во многом обусловило сюжетное своеобразие творчества Гросса, Дикса, Шольца и ряда других авторов), тогда как стилистически ее формирование на начальном этапе шло бок о бок с целым рядом европейских модернистских течений – итальянским футуризмом, метафизической живописью и,

разумеется, с экспрессионизмом, через увлечение которым прошло абсолютное большинство немецких авторов.

Несмотря на распространенное в научной литературе мнение о том, что для представителей Новой вещественности характерно отстраненное и непредвзятое наблюдение за фактами окружающего мира, последовательный анализ выявил несоответствия между типичными представлениями о течении и конкретными произведениями художников. В частности, во многих живописных и графических работах целого ряда немецких мастеров явственно просвечивает левая идеология, которой сочувствовали многие представители художественных кругов Веймарской Германии. В то же время важно подчеркнуть, что политическая ангажированность и социально-критический настрой характерен для творчества наиболее известных мастеров (Дикс, Гросс, Шлихтер, Шольц, Фёлькер), в то время как значительная часть других авторов занимала нейтральные (Рэдершайдт, Вундервальд, Гроссберг), а порой и консервативные позиции (Радзивилл), что усложняет выявление однозначных критериев принадлежности к рассматриваемому явлению.

В представленном исследовании Новая вещественность анализируется с точки зрения охватившего Германию в межвоенный период индустриально-технического развития, способствовавшего формированию все более тесной связи между индустрией и искусством. Линейное начало, жесткость контуров и словно застывшие во времени статические композиции, характерные для произведений мастеров Новой вещественности, соответствовали во многом эстетике инженерного рисунка и очень ярко выражали дух «машинного века», идеалами которого были скупость изобразительных средств и лаконичность художественных решений. В то же время возврат к лессировочной живописи и готовность ряда авторов к долгому и кропотливому процессу создания произведения искусства можно расценивать как способ защиты от технического прогресса и индустрии, обесценивавших ремесленные навыки и мастерство исполнения.

Ряд характерных черт Новой вещественности сближает ее с целым спектром художественных направлений в Италии (метафизическая живопись, группа «Новеченто»), Франции (неоклассицизм), СССР (объединения АХР, ОСТ), представители которых также защищали традиционные станковые ценности и понятный широким массам изобразительный язык. В этом смысле переосмысление натурализма старых мастеров в рамках возврата к репрезентативному искусству служило для немецких художников в том числе и способом восстановления той утраченной связи между массовым зрителем и современным искусством, которую оборвали радикальные модернистские эксперименты.

Представители Новой вещественности затрагивали широкий круг проблем и тем в своем творчестве, однако внушительный корпус их произведений связан непосредственно с репрезентацией городской жизни. Интенсификация индустриального и научно-технического развития, тотальная механизация повседневной жизни, затронувшие не только крупные города, но и самые удаленные уголки страны, также нашли художественное осмысление в работах немецких мастеров. В исследовании выделено две группы художников и выявлено, соответственно, два подхода к репрезентации городской среды и мира техники.

Первая группа авторов является наиболее обширной, и именно с их именами Новая вещественность ассоциируется в первую очередь (Дикс, Гросс, Шлихтер, Хуббух, Даврингхаузен, Шольц, Фёлькер). Эти мастера проявляли политическую активность, разделяли левые взгляды и сочувствовали рабочему движению. Мегалополис привлекал их как эпицентр политической активности и барометр общественных настроений. В своем творчестве они отображали богатую на события жизнь крупных городов, изучали типажи городских обывателей, выявляли дисбалансы общественного развития. К исследованию городского пространства немецкие художники подошли без цезур, запечатлев в своих работах наиболее темные проявления жизни мегалополиса, в частности – проституцию и убийства на сексуальной почве.

Большинство мастеров тяготело к классовой репрезентации городского пространства, воспринимая его в первую очередь через людей и их взаимодействие друг с другом – от хаотичного столкновения толп на улицах города до жанровых сцен со «случайными» прохожими, в которых, как правило, акцентируется социальное неравенство и обнаруживаются болезненные проблемы немецкого общества. При этом материальные составляющие городской среды (жилые здания, заводы, фабрики, железные дороги) изображались преимущественно как антураж персонажей и носили второстепенный характер. Ближе к идейному ключу к произведениям представителей Новой вещественности работали художники «Кёльнской прогрессивной группы» (Зайверт, Хёрле, Арнцт), использовавшие, однако, для своих целей стилистику фигуративного конструктивизма.

Атрибуты технического прогресса сами по себе крайне редко фигурируют в работах ведущих представителей Новой вещественности, а если и присутствуют (как, например, в ряде произведений Шольца), то выступают в качестве символов капиталистического мира. Лишь в работах менее известных художников (Вайнхольд, Хайзе, Радлер, Гюнтер) можно обнаружить объекты из мира техники – в частности, радио, дебаты о котором свидетельствовали об озабоченности представителей интеллектуальных и художественных кругов влиянием техники на социум.

Альтернативный подход к репрезентации городского пространства и технического прогресса обнаруживается в наследии художников **второй группы** – Гроссберга, Вундервальда, Радзивилла, абстрагировавшихся от общественно-политических процессов и социального измерения. Художники работали преимущественно в жанре городского и индустриального пейзажа, где тема техногенного развития получила свое наиболее яркое воплощение. Они сосредоточились на изображении городского ландшафта, архитектурных и промышленных строений, технических установок. На их работах крайне редко можно найти изображения людей, а если они и обнаруживаются, то играют, как правило, роль стаффажа. Все три мастера воспринимали город в

первую очередь через его материальные составляющие – колоссы индустриального мира: многоквартирные жилые дома рабочих, заводы, мосты, железнодорожные вокзалы и так далее. Подобная установка – это своего рода стремление дистанцироваться от социально-политических противоречий эпохи, снизить накал конфликта между человеком и техникой, техникой и природой, обострившегося на фоне интенсификации промышленного развития. Репрезентация техногенной среды как яркого феномена современности была для упомянутых авторов своеобразной попыткой встать на путь примирения с техникой. Несмотря на то, что творчество Нерлингера во всем соответствует критериям Новой вещественности, его произведения по своей идейной и сюжетной составляющей во многом близки работам мастеров, делавших акцент на эстетической репрезентации урбанистической среды. Художники вдохновлялись идущим полным ходом техническим прогрессом и индустриальным развитием, тем не менее их позиции относительно влияния этих процессов на личность и общество все же нельзя назвать однозначными. В произведениях веймарских мастеров отражены их собственные сомнения и страхи, с которыми они неизбежно сталкивались, осмысляя современность.

Таким образом на примере комплексного анализа творчества представителей Новой вещественности, как хорошо известных, так и менее изученных, в исследовании продемонстрировано, как искусство в межвоенные годы балансировало между политизированным взглядом на окружающий мир и чисто эстетической репрезентацией действительности. Интенсивные процессы урбанизации и обострение социального неравенства, увеличивающиеся с каждым годом масштабы промышленного производства, усиление роли техники как в индивидуальном существовании, так и в общественном развитии, – все эти явления, повсеместно проявившиеся в 1920 – 30-е гг., волновали, как известно, не только немецких художников, но и их коллег из других европейских стран, а также из США и СССР. В каждой стране был выработан свой вариант ответа на непростые вызовы времени.

Представленный в исследовании анализ вносит вклад в расширенное понимание Новой вещественности, показывая течение не как изолированное и специфическое явление Веймарской Германии, но как органичную часть изобразительного искусства межвоенных лет, где нашли художественное осмысление ключевые проблемы и противоречия эпохи.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОЧНИКИ

Архивные материалы

1. ОР ГМИИ им. А.С. Пушкина. Фонд Бориса Терновца. Жорж Гросс, фонд 55, оп 2, ед. хр. 45.

Источники на русском языке:

2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 444 с.

3. Альманах дада. – М.: Гилея, 2000. – 206 с.

4. Арватов Б. Современный художественный рынок и станковая картина // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 2. С. 7–11.

5. Беньямин В. Бодлер. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 149 с.

6. Беньямин В. Краткая история фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 144 с.

7. Беньямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) // Логос. – 2010. – № 4. – С. 122–142.

8. Брехт Б. Теория радио, 1927–1932. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 63 с.

9. Вейдле В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – 447 с.

10. Вирт Л. Избранные работы по социологии. Сборник переводов. – М.: ИНИОН, 2005. – 244 с.

11. Гросс. Мысли и творчество. – М.: Прогресс, 1975. – 145 с.

12. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: тексты, иллюстрации, документы. – М.: Республика, 2002. – 559 с.

13. Дёблин А. Берлин Александрплац. История о Франце Биберкопфе. – М.: Ладомир: Наука, 2011. – 634 с.

14. Дёрнер М. Художественные материалы и их применение в живописи: в 3-х томах. – СПб: Симпозиум, 2017.

15. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь // Логос. – 2002. – №3–4 (34). С. 23–34.

16. Зиммель Г. Созерцание жизни. – СПб: Центр гуманитарных инициатив; М.: Университетская книга, 2014. – 392 с.

17. Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941. В 2-х томах. – Т. 1. М.: Гилея, 2020. – 398 с.
18. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства, 1922–1939. (Из архива ГМИИ / Гос. музей изобраз. искусств им. А.С. Пушкина; Вып. 2). – М.: Сов. художник, 1978. – 475 с.
19. Кракауэр З. Орнамент массы. Веймарские эссе. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. – 240 с.
20. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: от Калигари до Гитлера. – М.: Искусство, 1977. – 321 с.
21. Манн Т. Доктор Фаустус. – М.: АСТ: Астрель, 2012. – 570 с.
22. Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. – М.: Огонек, 1929. – 87 с.
23. Музиль Р. Человек без свойств. В 2-х книгах. – М.: Художественная литература, 1984. – Т1. – 750 с.
24. Рауль Хаусман. По мнению Дадасофа. – М.: Гилея, 2018. – 348 с.
25. Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство: вклад дадаистов в искусство XX века. – М.: Гилея, 2014. – 352 с.
26. Тугендхольд Я. Художественная культура Запада. – М.: Государственное издательство, 1928. – 191 с.
27. Шпенглер О. Воссоздание Германского рейха. – СПб.: Владимир Даль, 2015. – 221 с.
28. Шпенглер О. Закат Западного мира: Очерки морфологии мировой истории: В 2-х томах. – Т.2. Всемирно-исторические перспективы. – М.: Академический проект, 2009. – 764 с.

Источники на немецком и английском языках

29. Barr A. Postwar Painting in Europe // Parnassus. – 1931. – Vol. 3, No. 5. – Pp. 20–22.
30. Behne A. Holländische Baukunst in der Gegenwart // Wasmuths Monatshefte für Baukunst. – 1921–22. – Heft 6, No. 1/2. – S. 1–28.
31. Bier J. Carl Grossberg // Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers. – 1929. – Heft 17. – S. 561–565.
32. Bloch E. Heritage of Our Times. – Cambridge: Polity Press, 1991. – 330 p.
33. Carus C. Nine Letters on Landscape Painting: Written in the Years 1815–1824. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2002. – 200 p.

34. Coudenhove-Kalergi R. Apologie der Technik. – Leipzig: Verlag Der Neue Geist, 1922. – 71 S.
35. Curjel H. Hans Baldung Grien. – München: Allgemeine Verlagsanstalt, 1924. – 169 S.
36. Dessauer F. Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung. – Bonn: Verlag von Fr. Cohen, 1927. – 181 S.
37. Dessauer F. Streit um die Technik. Kurzfassung. – Frankfurt am Main: Herder-Bücherei, 1956. – 224 S.
38. Einstein C. Die Kunst des 20. Jahrhunderts. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1988. – 369 S.
39. Einstein C. Rudolf Schlichter // Das Kunstblatt. – 1920. – Heft 4. – S. 105–108.
40. Graf O. Heinrich Maria Davringhausen // Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers. – 1924. – № 16. – S. 59–63.
41. Grosz G. Ein kleines Ja und ein großes Nein. – Hamburg: Rowohlt, 1955. – 290 S.
42. Grosz G. Zu meinen neuen Bildern // Das Kunstblatt. – 1921. – Heft 5. – S. 10–16.
43. Grosz G., Schlichter R., Heartfield J., Hausmann R. Gesetze der Malerei // Hannah Höch Archive. Berlinische Galerie. – 1920. – 1 S.
44. Hartlaub G. Impressionismus, Expressionismus und neue Sachlichkeit // Kunst und Jugend. – 1927. – Heft 8. – S. 185–190.
45. Hartlaub G. Zum Geleit // Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. – Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1925. – 18 S.
46. Hausenstein W. Die Kunst in diesem Augenblick // Der neue Merkur. – 1919–1920. – S. 119–127.
47. Hentzen A. Neue erworbene Gemälde im Kronprinz-Palais // Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst. – 1933. – Jg. 3, Heft 4. – S. 149–156.
48. Krakauer Z. Straßen in Berlin und anderswo. – Berlin: Das Arsenal Verlag, 1987. – 130 S.
49. Meidner L. Anleitung zum Malen Großstadtbildern // Kunst und Künstler. – 1914. – No. 5. – S. 312–314.

50. Moholy-Nagy L. Malerei. Photographie. Film. – München: Albert Langen, 1925. – 134 S.
51. Neumeyer A. Zur Raumpychologie der Neuen Sachlichkeit // Zeitschrift für bildende Kunst. – 1927/1928. – S. 66–72.
52. Meinhof W. Franz Radziwill // Museum der Gegenwart. Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst. – 1932. – Jg. 3, Heft 2. – S. 67–72.
53. Michel W. Neue Sachlichkeit // Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei. – 1925. – Band 56. – S. 299–302.
54. Power: A portfolio by Charles Sheeler // Fortune magazine. – 1940. – Vol. 22, № 6.
55. Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1. – München: Text und Kritik, 1982. – 224 S.
56. Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. – Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. – 134 S.
57. Roh F. German Painting in the 20th Century. – Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society Ltd, 1968. – 259 p.
58. Ruppel K. Auferstehung des Stillebens // Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei. – 1925. – Band 56. – S. 361–364.
59. Sauerlandt M. Die Kunst der Letzten 30 Jahre. Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933. – Hamburg, 1948. – 64 S.
60. Scheffler K. Berlin – ein Stadtschicksal. Berlin: Suhrkamp, 2015. – 222 S.
61. Schmidt P. Die deutschen Veristen // Das Kunstblatt. – 1924. – Heft 12. – S. 367–372.
62. Schreyer L. Der neue Mensch // Der Sturm. – 1919. – No. 10. – S. 18–20.
63. Simmel G. The Philosophy of Money. – New York: Routledge, 2004. – 538 p.
64. The Weimar Republic Source Book. – Berkeley: University of California Press, 1994. – 806 p.
65. Utitz E. Der neue Realismus // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. – 1927. – Heft 2. – S. 170–183.
66. Utitz E. Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. – Stuttgart: F. Enke, 1927. – 189 S.
67. Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages vom 19. – 22. Oktober 1910 in Frankfurt a.M. – Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1911. – 335 S.

68. Westecker W. Die Neue Sachlichkeit: Probleme des Nachexpressionismus // Die Kunst für alle. – 1927/28. – Heft 42. – S.16–23.
69. Westheim P. Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts // Das Kunstblatt. – 1922. – Heft 6. – S. 369–414.
70. Westheim P. Gustav Wunderwald // Das Kunstblatt. –1927. – Heft 1. – S. 2–5.
71. Westheim P. Die Neue Kunst in Deutschland // Das Kunstblatt. – 1931. – Heft 4. – S. 100–110.
72. Westheim P. Beschauliche Sachlichkeit // Das Kunstblatt. – 1933. – Heft 17. – S. 12–14.
73. Westheim P. Beckmann: die wahre Expressionismus // Für und Wider: kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. – Potsdam: Kiepenheuer, 1923. – S. 104–105.
74. Westheim P. Dix: Steckbrief als Malmethode // Helden und Abenteuer: Welt und Leben der Künstler. – Berlin: Reckendorf, 1931. – S. 228– 232.

Выставочные каталоги

75. Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900–1950. Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино: каталог выставки. – М.: Галарт; Мюнхен: Престель, 1996. – 709 с.
76. Art in Berlin, 1815–1989. – Seattle: High Museum of Art, 1990. – 261 p.
78. Art in Germany, 1909–1936. From Expressionism to Resistance: The Marvin and Janet Fishmann Collection. – Munich: Prestel Verlag, 1990. – 271 p.
79. Before the Fall: German and Austrian Art of the 1930s. – München: Prestel, 2018. – 288 S.
80. Berlin Metropolis, 1918–1933. – Munich, London, New York: Prestel Verlag, 2016. – 399 p.
81. Carl Grossberg. Retrospektive zum 100. Geburtstag. – Köln: DuMont, 1994. – 159 S.
82. Constructing the World: Art and Economy, 1919–1939. – Berlin: Bielefeld Kerber Art, Kunsthalle Mannheim, 2018. – 400 S.
83. Das Auge der Welt: Otto Dix und die Neue Sachlichkeit. – Ostfildern: Hatje Cantz. – 256 S.
84. Degenerate Art: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. – New York: Los Angeles County Museum of Art, 1991. – 423 p.

85. Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre. – München: Prestel, 2001. – 335 S.
86. Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preussens. – Berlin: G-und-H-Verla, 2001. – 317 S.
87. Die Kunst der Gesellschaft, 1900–1945: Sammlung der Nationalgalerie. – Berlin: DCV, 2021. – 287 S.
88. Die Eroberung der Straße. Von Monet bis Grosz. – München: Hirmer Verlag, 2006. – 323 S.
89. Dix: [Otto Dix zum 100. Geburtstag, 1891–1991]. – Stuttgart: Hatje, 1991. – 351 S.
90. Franz Radziwill, 1895–1983. “Das größte Wunder ist die Wirklichkeit“. – Köln: Wienand Verlag, 1995. – 316 S.
91. German Realist Drawings of the 1920s = Deutsche Realistische Zeichnungen der Zwanziger Jahre. – Cambridge, MA: Harvard University Art Museums, 1986. – 238 p.
92. George Grosz. Berlin – New York. – Berlin: Ars Nicolai, 1994. – 590 S.
93. German Expressionism: The Graphic Impulse. – New York: Museum of Modern Art, 2011. – 290 p.
94. Glanz und Elend in der Weimarer Republik. – München: Hirmer, 2017. – 300 S.
95. Gustav Wunderwald: Gemälde – Handzeichn. – Bühnenbilder. – Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1982. – 134 S.
96. Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. – Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1987. – 404 S.
97. Karl Hubbuch: 1891–1979. – München: Prestel, 1981. – 329 S.
98. Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus. – München: Städtische Galerie Lenbachhaus, 1980. – 280 S.
99. Magic Realism. Art in Weimar Germany, 1919–33. – London: Tate Publishing, 2018. – 96 p.
100. Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. – Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1925. – 18 S.
101. Neue Sachlichkeit und Realismus: Kunst zwischen den Kriegen. – Wien: Kulturamt, 1977. – 220 S.

102. Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties. – London: Arts Council of Great Britain, 1978. – 159 p.
103. Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner. – Dresden: Sandstein, 2011. – 351 S.
104. Neue Sachlichkeit – Magischer Realismus. – Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1990. – 236 S.
105. Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre. – München: Prestel, 1995. – 351 S.
106. New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933. – Los Angeles: LACMA press, 2015. – 357 p.
107. Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection, 1909–1949. New York: The Museum of Modern Art, 2014. – 400 p.
108. Oskar Nerlinger: 1893– 1969. – Pforzheim: Kulturstiftung, 1994. – 276 S.
109. Painting as a Weapon: Progressive Cologne 1920–33. Seiwert – Hoerle – Arntz. – Köln: Walther König Verlag, Museum Ludwig Köln, 2008. – 160 p.
110. Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst, 1919–1933. – Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1974. – 222 S.
111. Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939. – München: Prestel, 1981. – 542 S.
112. Reinhold Nägele: 1884–1972. Bilder der Stadt. – Böblingen: Stadt Böblingen – Murrhardt: Stadt Murrhardt, 1993. – 95 S.
113. Rudolf Schlichter: 1890–1955. – Berlin: Frölich und Kaufmann, 1984. – 160 S.
114. Stadtbilder: Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Berlin: Willmuth Arenhövel Verlag, 1987. – 576 S.
115. Surreale Sachlichkeit: Werke der 1920er- und 1930er- Jahre aus der Nationalgalerie. – Dresden: Sandstein, 2016. – 223 S.
116. Tendenzen der Zwanziger Jahre. – Berlin: Reimer, 1977. – 1149 S.
117. The 1920s: The Age of the Metropolis. – Montreal: Montreal Museum of Fine Arts, 1991. – 639 p.
118. Umwelt 1920: das Bild der städtischen Umwelt in der Kunst der Neuen Sachlichkeit. – Bremen: Kunsthalle, 1977. – 48 S.

119. Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. – Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977. – 563 S.
120. Zeitnah, Weltfern. – Würzburg: Städtische Galerie, 1988. – 115 S.

ЛИТЕРАТУРА

121. Беликова М. Новая вещественность: взгляд современников из СССР // Искусствознание. – 2018. – №4. – С. 220–249.
122. Бобринская Е. Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
123. Бобринская Е. Душа толпы. Искусство и социальная мифология – М.: Кучково поле, 2018. – 280 с.
124. Бобринская Е. «Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма // Искусствознание. – 2015. – №1–2. – С. 194–215.
125. Бодлер Ш. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. – СПб.: Наука, 2011. – 247 с.
126. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры: [Сб. статей / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР, Акад. обществ. наук при ЦК СЕПГ]. – М.: Наука, 1980. – 374 с.
127. Вязова Е.С. Город в искусстве кубофутуристов: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.16. – М., 1999. – 172 с.
128. Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: История одного поколения. – М.: Пинакотека, 2011. – 352 с.
129. Гончаренко Н.М. Город в художественных практиках Западной Европы и США 1970-х – 2000-х гг.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – М., 2011. – 284 с.
130. Деготь Е.Ю. Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «новой вещественности» 1920-х годов // «Новая вещественность» Николая Загрекова и русские художники: к 110-летию со дня рождения Н. Загрекова: каталог выставки. – СПб.: Петроний, 2007. – С. 23–37.
131. Дронова О.В. Романы «новой деловитости»: проблематика, жанровый диапазон, поэтика: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.03. – Тамбов, 2018. – 435 с.
132. Дудаков-Кашуро К. Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века: на материале итальянского футуризма и немецкого

- дадаизма: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01. – М., 2008. – 351 с.
133. Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. Сборник статей / Отв. ред. А.В. Бартошевич, Т.Ю. Гнедовская. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – 292 с.
134. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства (1917–1940). Материалы и документы / Л.С. Алешина, Н.В. Яворская. – М.: Искусство, 1984. – 367 с.
135. Искусство, которое не покорилось 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма / Сборник под ред. С.Д. Комарова. – М.: 1972.
136. Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа [и др.]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 816 с.
137. Каменский А. Романтический монтаж. – М.: Советский художник, 1989. – 334 с.
138. Кухирт У. Октябрьская революция и прогрессивное немецкое искусство // Искусство. – 1968. – №5. – С. 53–60.
139. Лазарева Е. «Механическое искусство» и «аэроживопись». К истории главных эстетических программ итальянского футуризма 1920–1930-х гг. // Искусствознание. – 2010. – №1–2. – С. 530–548.
140. Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. – М.: Кучково поле, 2011. – 462 с.
141. Маркин Ю. Искусство Третьего Рейха: архитектура, скульптура, живопись. – М.: РИП-холдинг, 2012. – 380 с.
142. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества. – М.: REFL-book, 1994. – 340 с.
143. Меркурова И. Г. Антивоенная немецкая графика 20-х – 30-х годов XX века (в творчестве Кэте Кольвиц, Отто Дикса, Георга Гросса): диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.00. – М., 1970. – 262 с.
144. Модернизм: анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Вансловова, М. Н. Соколова. – М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР, 1987. – 302 с.
145. Петухов А. Ар деко и художественная жизнь Франции первой четверти XX века. – М.: МАКС Пресс, 2016. – 172 с.

146. Пышновская З.С. Немецкие художники-антифашисты. – М.: Наука, 1976. – 136 с.
147. Пышновская З. «Правое» мюнхенское крыло «Новой вещественности» // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2011. – № 2. – С. 113–130.
148. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
149. Слотердаик П. Критика цинического разума. – Екатеринбург: У-Фактория, М.: АСТ Москва, 2009. – 800 с.
150. Тасалов В. Прометей или Орфей: Искусство «технического века». – М.: Искусство, 1967. – 372 с.
151. Турчин В. «Новая вещественность» – искусство потерянного поколения // Советское искусствознание. – 1990. – № 26. С. 99–150.
152. Флобер Г. Мемуары безумца. – М.: Текст, 2009. – 318 с.
153. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. – 446 с.
154. Фризби Д. Разрушение города: Социальная теория, мегаполис и экспрессионизм // Логос. – 2002. – № 3–4 (34). – С. 252–284.
155. Чечот И. От Бекмана до Брекера: статьи и фрагменты. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2016. – 620 с.
156. Чубаров И. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино // Логос. – 2018. – № 1. – С. 233–260.
157. Якимович А. К. Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира: От импрессионизма до клас. авангарда. – М.: Искусство, 2003. – 490 с.
158. Якимович А. К. Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. – М.: Галарт: ОЛМА-Пресс, 2000. – 176 с.
159. Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
160. America's cool modernism: O'Keeffe to Hopper. – Oxford, England: Ashmolean Museum, University of Oxford, 2018. – 184 p.
161. Bergius H. Berlin als Hure Babylon // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh. – München: Beck, 1986. – S. 102–120.

162. Bergius H. Berlin: Gezeichnete Metropole vom Liniennetz zur Kontur // German Realist Drawings of The 1920s=Deutsche realistische Zeichnungen der zwanziger Jahre. – Cambridge, MA, 1986. – Pp.15–31.
163. Berlin Metropolis: 1880–1940. – Berkeley: University of California Press. – 584 p.
164. Berlin: Culture and Metropolis. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. – 266 p.
165. Biro M. The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 318 p.
166. Bohnen H. Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler,1918–1933. – Berlin: Karin Kramer Verlag, 1976. – 269 S.
167. Buchloh B. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting // Art World Follies. – 1981. – Vol. 16. – Pp. 39–68.
168. Campany D. Modern vision. Revisiting a 1929 exhibition that blended photography and cinema // Aperture. – 2018. – No. 231. – Pp. 32–35.
169. Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde. – Bielefeld: Transcript-Verlag, 2010. – 242 S.
170. Crockett D. German Post-Expressionism: the Art of the Great Disorder, 1918–1924. – Pennsylvania: State University Press, 1999. – 240 p.
171. Crockett D. The Most Famous Painting of the "Golden Twenties"? Otto Dix and the Trench Affair // Art Journal. – 1992. – Vol. 51, No. 1. – Pp. 72–80.
172. Cult of the Machine: Precisionism and American Art. – San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco, Yale University Press, 2018. – 244 p.
173. Culture and Society in the Weimar Republic. – Manchester: Manchester University Press, 1977. – 205 p.
174. Dada culture: Critical Texts on the Avant-garde. – Amsterdam: Rodopi, 2006. – 327 p.
175. Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich". – Berlin: Akademie Verlag, 2009. – 626 S.
176. Dawn A. Photomontage. – London: Thames and Hudson, 1986. – 176 p.
177. Degenerate art: the Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. – Los Angeles: County Museum of Art, 1991. – 423 p.

178. Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. – Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 1988. – 332 S.
179. Dronova O. A. Schriftsteller zwischen Politik, Medien und Unterhaltungsindustrie. L. Feuchtwangers Roman „Erfolg“ und das Künstlerbild der Neuen Sachlichkeit // Филологический класс. – 2019. – No 2 (56). – С. 193–198.
180. Eberle M. World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer. – New Haven; London: Yale University Press. 1985. – 134 p.
181. Esser F. Die Gruppe "Kölner Progressive" und ihr künstlerisches Umfeld, 1920–1933. – Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. – 131 S.
182. Fore D. Realism after Modernism: the Rehumanization of Art and Literature. – Cambridge, MA: MIT Press, 2012. – 416 p.
183. Funkenstein S. Fashionable Dancing: Gender, the Charleston and German Identity in Otto Dix's "Metropolis" // German Studies Review. – 2005. – Vol. 28, No. 1. – Pp. 20–44.
184. Germany in the Twenties. The Artist as social critic. A Collection of Essays. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980. – 121 p.
185. Großstadt: Motor der Künste in der Moderne. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2010. – 296 S.
186. Herf J. Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich. – Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1984. – 264 p.
187. Herzog G. Anton Räderscheidt. – Köln: DuMont, 1991. – 159 S.
188. Knopf J. Brecht Handbuch. Lyrik. Prosa. Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. – Stuttgart: Metzler, 1984. – 1045 S.
189. Legacies of modernism: Art and Politics in Northern Europe, 1890–1950. – New York: Palgrave Macmillan, 2007. – 268 p.
190. Lethen H. Cool Conduct. The Culture of Distance in Weimar Germany. – Berkeley: University of California Press, 2002. – 301 p.
191. Lethen H. Neue Sachlichkeit, 1924–1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus. – Stuttgart: Metzler, 1970. – 214 S.
192. Lethen H. Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994. – 377 S.

193. Lewis B. Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis // Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture Weimar and Now. – Berkeley: University of California Press, 1997. – P.202–233.
194. Lidtke V. Abstract Art and Left-Wing Politics in the Weimar Republic // Central European History. – 2004. – Vol. 37, No. 1. – Pp. 49–91.
195. Magical Realism: Theory, History, Community. – London: Duke University Press, 1995. – 592 p.
196. Makela M. “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivity // Art Institute of Chicago Museum Studies. – 2002. – Vol. 28, No. 1. – Pp. 38–51.
197. McElligott A. The German Urban Experience, 1900–1945: Modernity and Crisis. – London: Routledge, 2001. – 278 p.
198. Michalski S. New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany, 1919–1933. – Cologne: Taschen, 1994. – 220 p.
199. März R. Malerei der Neuen Sachlichkeit. – Leipzig: Seeman Verlag, 1983. – 19 S.
200. März R. Franz Radziwill. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. – 46 S.
201. März R. Franz Radziwill und Caspar David Friedrich. Ein Dialog in romantischer Ikonographie // Forschungen und Berichte. – 1973. – Bd. 15. – S. 151–155.
202. Peters O. Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931–1947. – Berlin: Reimer, 1998. – 351 S.
203. Plumb S. Neue Sachlichkeit 1918–33: Unity and Diversity of an Art Movement. – Amsterdam: Rodopi, 2006. – 165 p.
204. Politische Konstruktivisten “Die Progressiven“, 1919–33. Die “Gruppe progressiver Künstler“. – Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1975. – o. S.
205. Poore C. Disability in Twentieth-Century German Culture. – Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007. – 425 p.
206. Reinhardt H. Gustav Wunderwald, 1882–1945: Untersuchungen zum bildkünstlerischen Gesamtwerk. – Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1988. – 419 S.
207. Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany. – Aldershot: Ashgate Publishing Ltd., 2003. – 215 p.

208. Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit // The Art Bulletin. – 1940. – Vol. 22, No. 3. – Pp. 161–165.
209. Shapiro T. Painters and Politics: The European Avant-garde and Society, 1900–1925. – New York; Oxford; Amsterdam: Elsevier, 1976. – 341 p.
210. Tatar M. Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. – Princeton: Princeton University Press, 1995. – 213 p.
211. Tatar M. Fighting for Life: Figurations of War, Women, and the City in the Work of Otto Dix // German Politics and Society. – 1994. – No. 32. – Pp. 28–57.
212. Täuber R. Der hässliche Eros: Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik, 1855–1930. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1997. – 274 S.
213. Van Dyke J. Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010. – 340 p.
214. Van Dyke J. "Neue Deutsche Romantik" zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik, 1929–37 // Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland. Winterthur Switzerland: Kunstmuseum Winterthur, 1994. – S.137–167.
215. Van Dyke J. Franz Radziwill's Vision of Joyful German Work: Painting, Social Identity, and Politics in the Weimar Republic // Oxford Art Journal. – 2005. – Vol. 28, No. 3. – Pp. 297–331.
216. Vierhuff H. Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. – Köln: DuMont Buchverlag, 1980. – 199 S.
217. Ward J. Weimar Surfaces. Urban Visual Culture in 1920s Germany. – Berkeley: University of California Press, 2001. – 369 p.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

218. Зарубежная поэзия в переводах Вячеслава Куприянова. – М.: Радуга, 2009. – 479 с.
URL: <https://litbook.ru/article/1273/> (дата обращения: 13.02.2021)
219. Энциклопедия русского авангарда: «Вещь». Журнал («Gegenstand/Objet») URL: <http://rusavangard.ru/online/history/veshch-zhurnal/> (дата обращения: 16.09.2021)
220. Ямпольский М. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. – М.: Искусство, 1988. – 314 с.

URL: <https://pub.wikireading.ru/109724> (дата обращения: 17.03.2021)

221. Dada № 2, Dezember 1917.

URL: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/dada/2/index.htm> (дата обращения 13.04.2021)

222. Oxford Music Online: Neue Sachlichkeit

URL: <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.46203?rskey=KPrpeb&result=4> (дата обращения 16.12.2019).

223. Radio-Aktivität. Kollektive mit Sendungs-bewusstsein. Städtische Galerie im Lenbachhaus

URL: https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2020/Radio-Aktivitaet/Radio_Aktivitaet_Ausstellungstexte_DE.pdf (дата обращения: 17.03.2021)

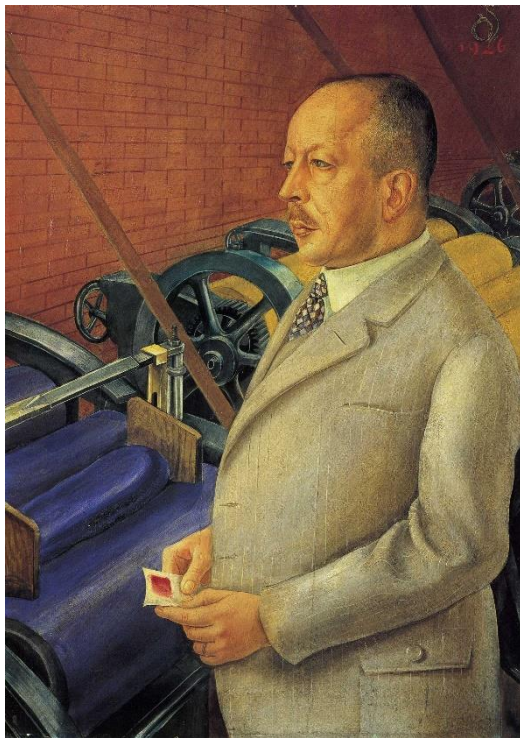
**ПРИЛОЖЕНИЕ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ГЛАВА 1**



**Илл. 1. Дикс О.
Траншея. 1920 – 23. Х., м. Утеряна**



**Илл. 2. Зандер А.
Кондитер. 1928**



Илл. 3. Дикс О.



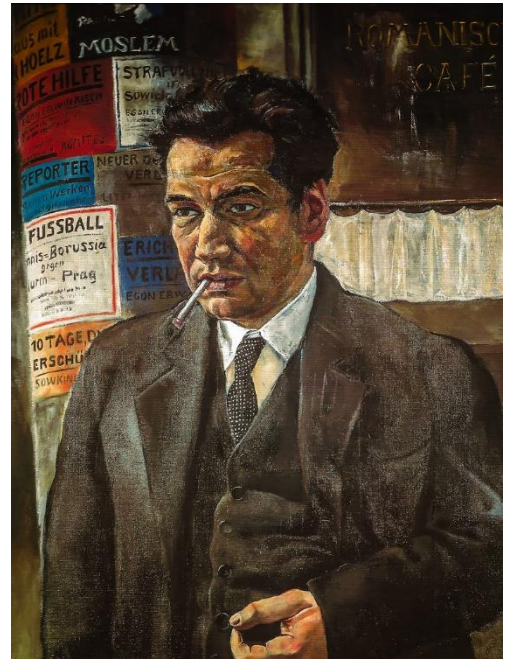
Илл. 4. Шлихтер Р.

Портрет фабриканта Юлиуса Гессе с образцом краски. 1926. Дерево, смешанная техника. Частное собрание



**Илл. 5. Шнарренбергер В.
Портрет архитектора. 1923. Х., м.
Частное собрание**

**Марго. 1924. Х., м.
Городской музей Берлина**



**Илл. 6. Шлихтер Р.
Портрет Эгона Эрвина Киша.
1927. Х., м.
Кунстхалле Мангейма**

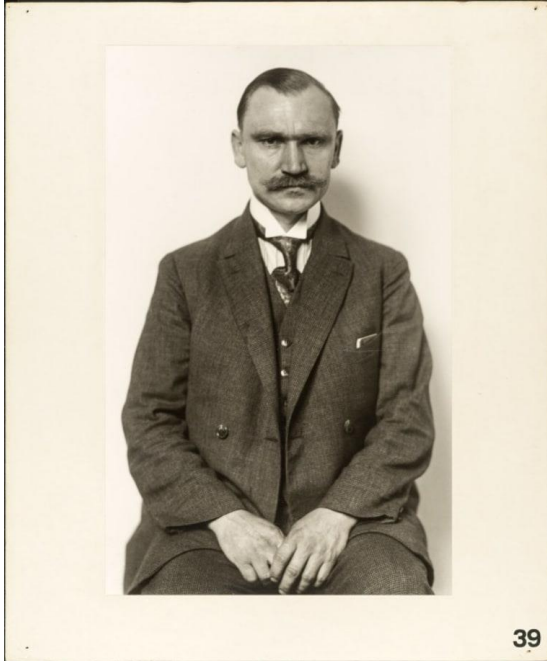


Илл. 7. Рэдершайдт А.



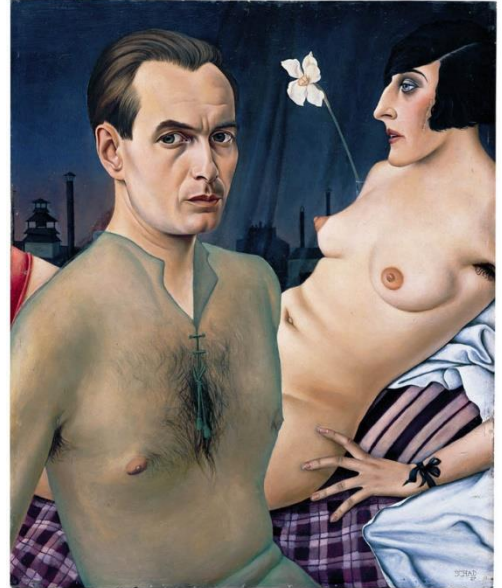
Илл. 8. Радзивилл Ф.

**Молодой человек с желтыми
перчатками. 1921. Х., м.
Частное собрание**



**Илл. 9. Зандер А.
Начальник производства. 1924.**

**Один из многих в XX веке.
1927. Дерево, масло.
Вестфальский музей
искусства и истории
культуры, Мюнстер.**



**Илл. 10. Шад К.
Автопортрет с моделью. 1927.
Дерево, масло.
Частное собрание**



Илл. 11. Шольц Г.

**Вид на Грётцинген возле Дурлах. 1925.
Дерево, смешанная техника. Кунстхалле Мангейма**



Илл. 12. Вуд Г.

Вспаханное поле. 1931. Х., м.

Частное собрание



Илл. 13. Плобергер Г.

Туалетный столик. 1926. Х., м.

Частное собрание



Илл. 14. Хуббух К.

**Помолвка. 1924 – 25. Бумага,
карандаш, пастель.**

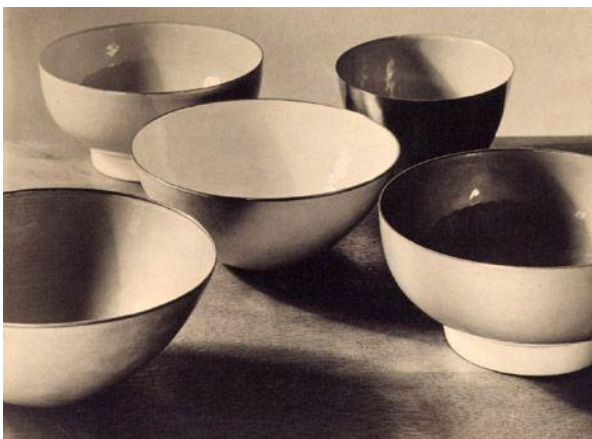
Частное собрание



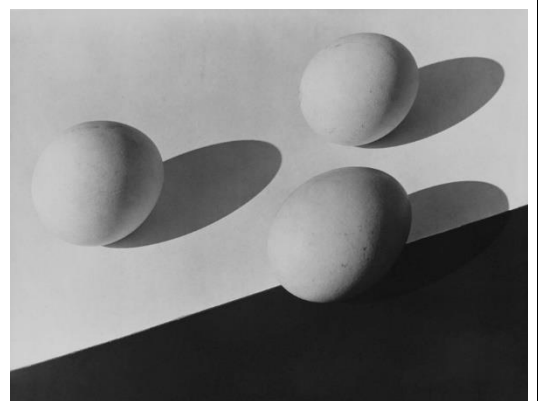
**Илл. 15. Дишингер Р.
Электрический чайник и лампочка.
1931. Бумага, акварель.
Государственная галерея Штутгарта**



**Илл. 16. Шольц Г.
Кактусы и семафоры. 1923.
Картон, масло.
Вестфальский музей
искусства и истории
культуры, Мюнстер**



**Илл. 17. Рэнгер-Патч А.
Фарфоровые изделия. 1928**



**Илл. 18. Бирман Э.
Яйца. 1931**



**Илл. 19. Канольдт А.
Натюрморт I. 1926. Х., м.
Музей Берггрюна, Берлин**



**Илл. 20. Радзивилл Ф.
Полотечне для рук. 1933.
Дерево, холст, масло.
Частное собрание**



**Илл. 21. Ленк Ф.
Натюрморт с картофелем, чашкой и
луком. 1927. Х., м. Частное собрание**



**Илл. 22. Гросс Г.
Столпы общества. Х., м. 1926.
Новая Национальная
галерея, Берлин**



Илл. 23. Дикс О.

**Игроки в скат. 1920. Х., м., коллаж.
Национальная галерея, Берлин**



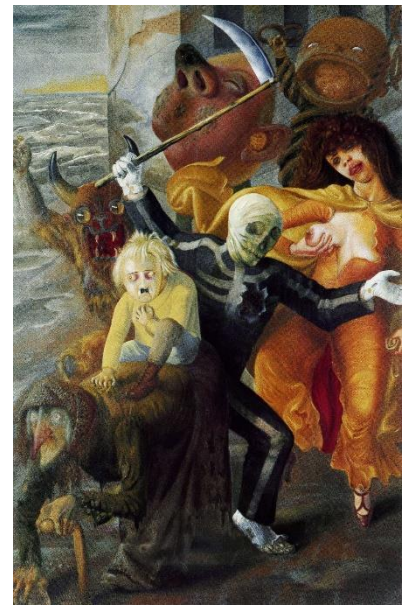
Илл. 24. Шольц Г.

**Ассоциация ветеранов
войны. 1921. Дерево, масло.
Государственная
художественная галерея
Карлсруэ**



Илл. 25. Шлихтер Р.

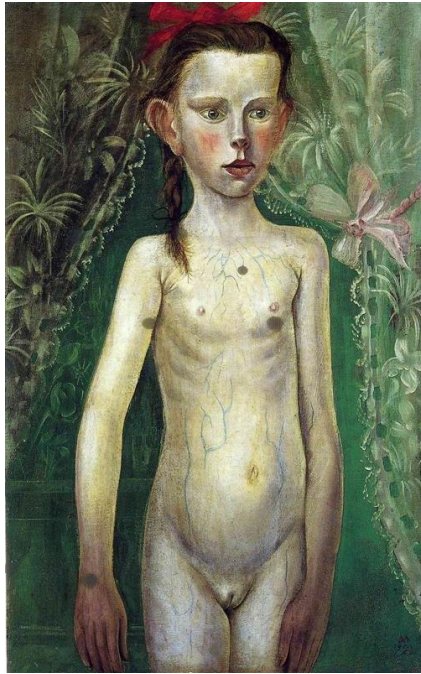
**Поругание Христа. 1933. Х., м.
Художественный музей Штутгарта**



Илл. 26. Дикс О.

**Семь смертных грехов. 1933.
Дерево, смешанная техника.**

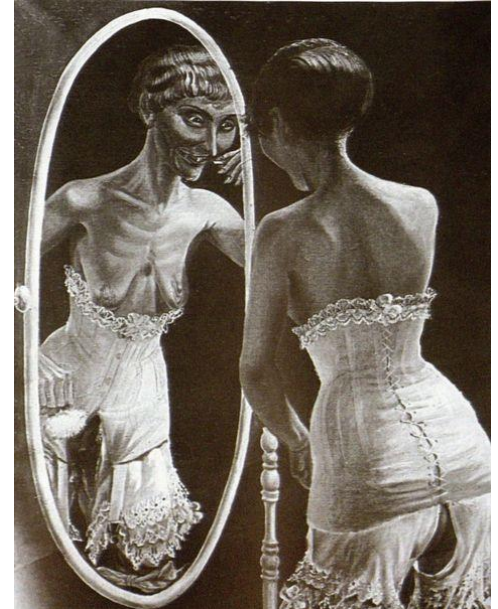
Государственная
художественная галерея
Карлсруэ



Илл. 27. Дикс О.

Девочка. 1922. Х., м.

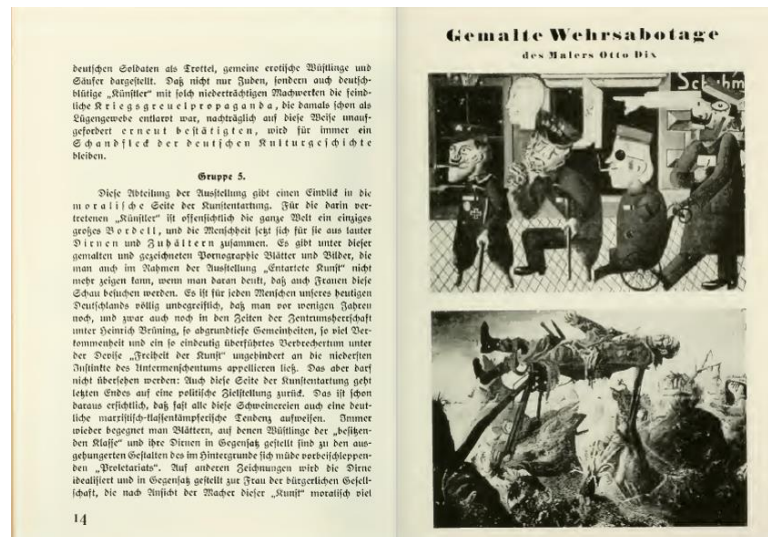
Институт искусств Миннеаполиса



Илл. 28. Дикс О.

Девушка у зеркала. 1921.

Х., м. Утеряна.



Илл. 29. Разворот брошюры выставки «Дегенеративное искусство» (1937) с работами О. Дикса

ГЛАВА 2



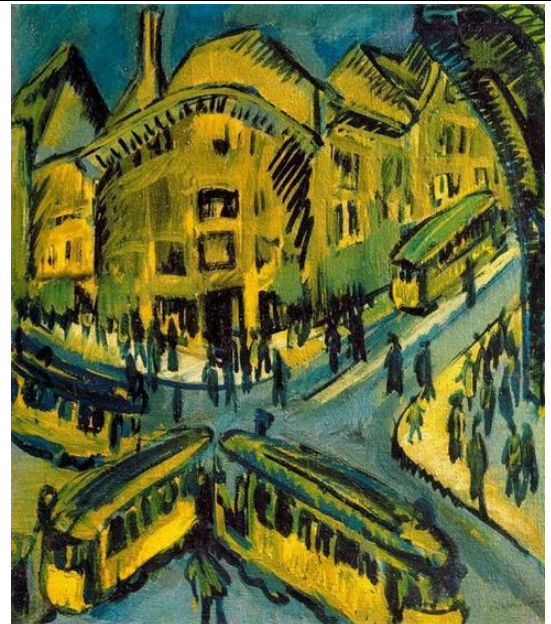
Илл. 30. Либерман М.
Ресторан в саду у реки Хавель.
 1916. Х., м. Национальная галерея,
 Берлин



Илл. 31. Мейднер Л.
Я и город. 1913 . Х., м.
 Частное собрание



Илл. 32. Мейднер Л.
Апокалиптический пейзаж. 1912.
 Х., м.. Частное собрание



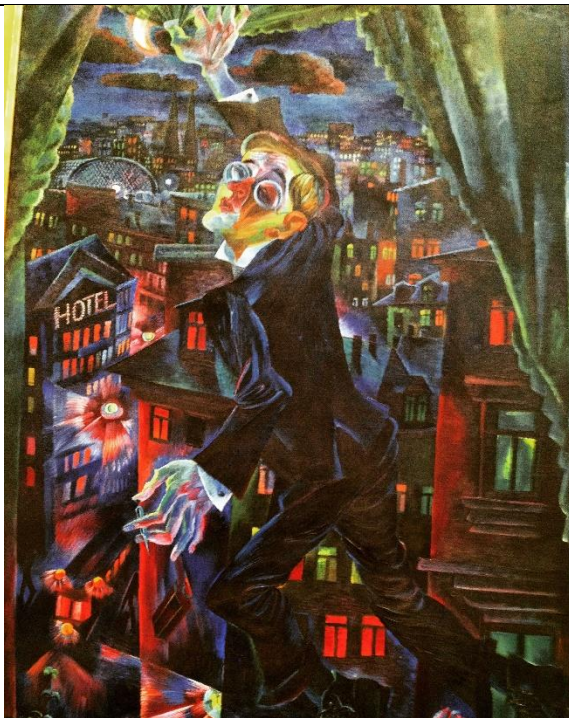
Илл. 33. Кирхнер Э.Л.
Ноллендорфплац. 1912. Х., м.
 Частное собрание



**Илл. 34. Кирхнер Э.Л.
Фридрихштрассе. 1914. Х., м.
Государственная галерея
Штутгарта**



**Илл. 35. Кирхнер Э.Л.
Потсдамерплац. 1914. Х., м.
Новая Национальная галерея,
Берлин**



Илл. 36. Феликсмюллер К.



Илл. 37. Бекман М.

**Смерть поэта Вальтера Райнера.
1925. Х., м. Частное собрание**

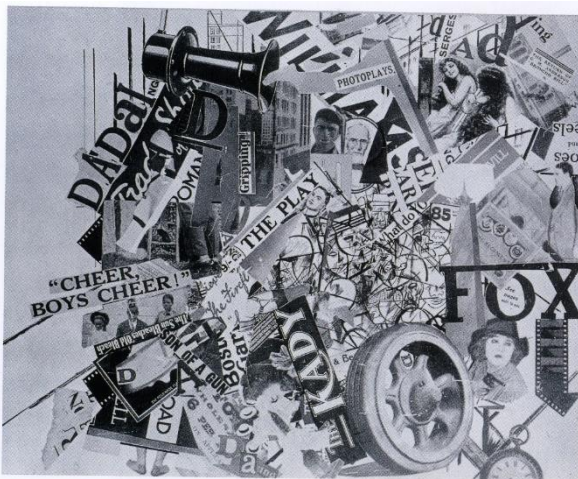


**Илл. 38. Бекман М.
Ночь. (Серия «Ад»). 1919.
Литография**

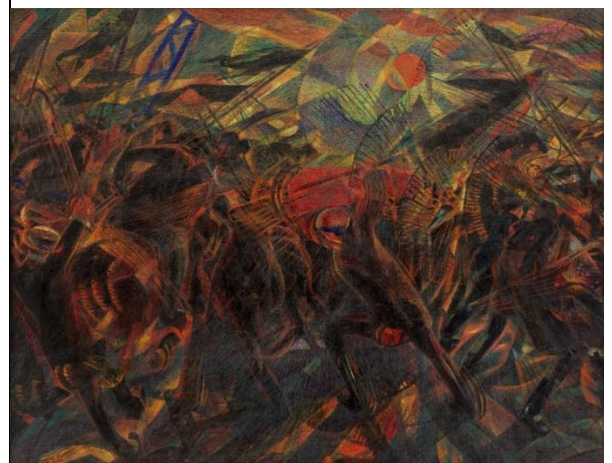
**Улица (Серия «Ад»). 1919.
Литография**



**Илл. 39. Бекман М.
Ночь (Серия «Поездка в
Берлин»). 1922. Литография**

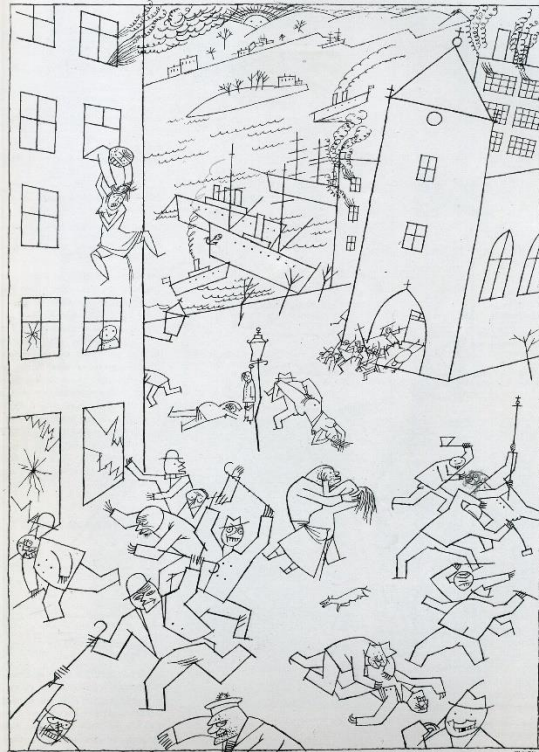


**Илл. 40. Гросс Г., Хартфилд Дж.
Жизнь и активность в
универсальном городе в 12:05. 1919.
Обложка выставочного каталога**



**Илл. 41. Карра К.
Похороны анархиста Галли. 1910
– 1911. Х., м.**

**Международной ярмарки дада в
Берлине. Оттиск. Академия
искусств, Берлин**



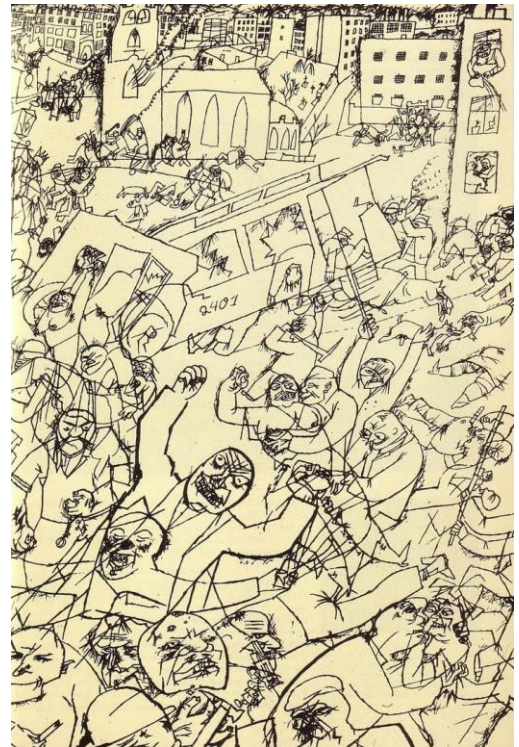
Илл. 42. Гросс Г.

Бунт безумцев. 1915–1916.

Бумага, перо.

Гравюрный кабинет, Берлин

**Музей современного искусства,
Нью-Йорк**



Илл. 43. Гросс Г.

Пандемониум.

1915–1916. Бумага, перо.

Частное собрание



Илл. 44. Шлихтер Р.

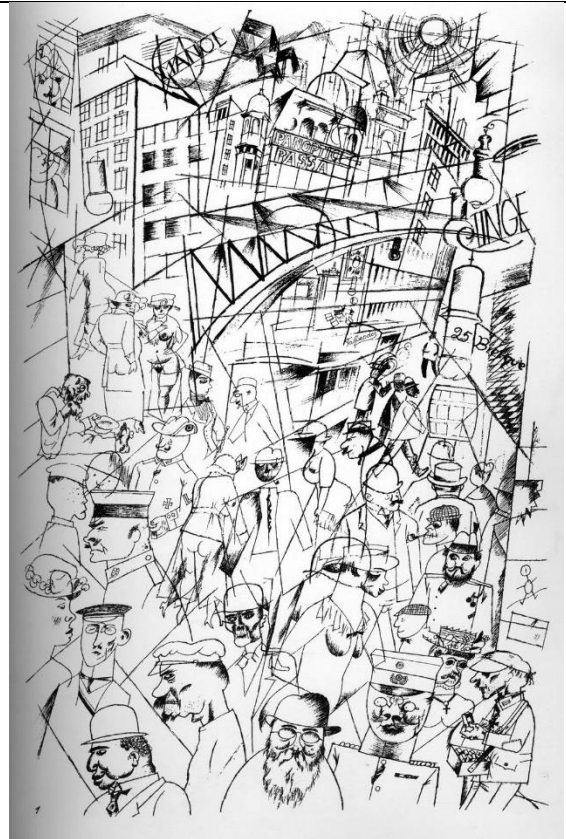
**Блэк Джек. 1916.
Бумага, акварель.
Частное собрание**



**Илл. 45. Шлихтер Р.
Дикий Запад. 1922.
Бумага, акварель. Частное собрание**



Илл. 46. Гросс Г.
Авантюрист. 1917. Х., м.
Утеряна



Илл. 47. Гросс Г.
Фридрихштрассе. 1918. Бумага,
перо, тушь. Академия искусств,
Берлин



Илл. 48. Боччони У.



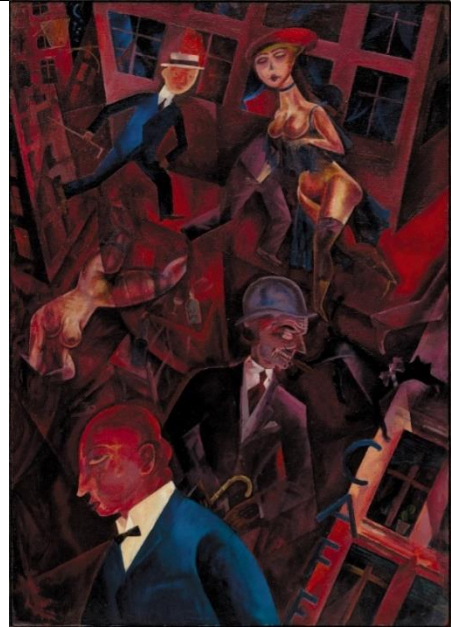
Илл. 49. Гросс Г.

**Улица входит в дом. 1911. X., м.
Музей Шпренгеля, Ганновер**



**Илл. 50. Гросс Г.
Метрополис. 1916–1917. X., м.
Музей Тиссена-Борнемисы,
Мадрид**

**Посвящение Оскару Паницце.
1918. X., м.
Государственная галерея
Штутгарта**



**Илл.51. Гросс Г.
Метрополис. 1917. Картон, масло.
Музей современного искусства.
Нью-Йорк**



**Илл. 52. Гросс Г.
Взрыв. 1917. Картон, масло.**

Музей современного искусства. Нью-Йорк.



Илл. 53. Нэгеле Р.

Уличный бой. 1925. Картон, темпера.

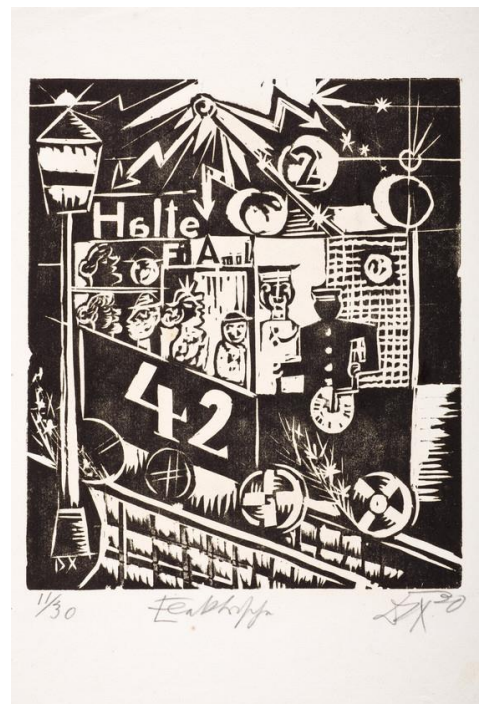
Частное собрание



Илл. 54. Дикс О.

Шум улицы. 1919– 1920.

Ксилография



Илл. 55. Дикс О.

Трамвай. 1919– 1920.

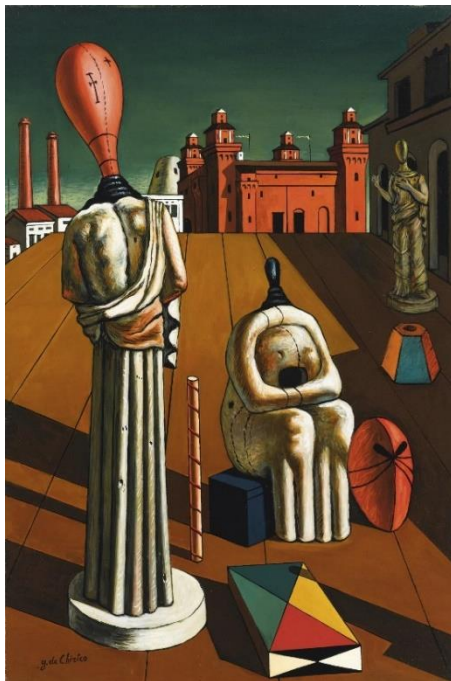
Ксилография



Илл. 56. Хуббух К.

Эйфория безумия. 1922.

Литография



Илл.57. Де Кирико Дж.



Илл. 58. Гросс Г.

Беспокойные музы. 1918. Х., м.

Частное собрание



Илл. 59. Хаусман Р.

**Инженеры. 1920. Бумага, акварель,
чернила, коллаж. Израильский
музей, Иерусалим**

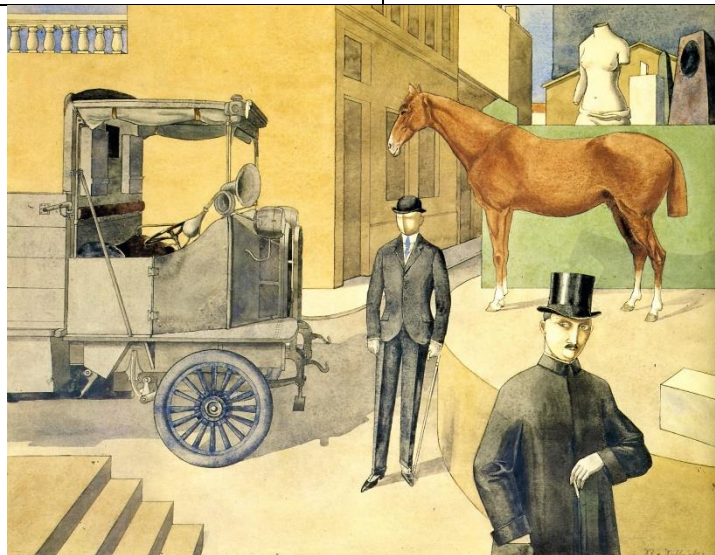
Без названия. 1920. Х., м.

**Художественное собрание земли
Северный Рейн-Вестфалия,
Дюссельдорф**



Илл. 60. Шлихтер Р.

**Бумага, акварель. 1920.
Галерея Нирендорф. Берлин**



Илл. 61. Шлихтер Р.

**Мертвый мир. 1926. Бумага, акварель.
Государственная галерея Штутгарта**



**Илл. 62. Рэдершайдт А.
Дом № 9. 1921. Х., м.
Частное собрание**



**Илл. 63. Зандер А.
Художник
(портрет А. Рэдершайдта). 1926**



Илл. 64. Рэдершайдт А.



**Илл. 65. Гросс Г.
Будний день. Х., м. 1921.**

Встреча. 1921. Х., м.

Утеряна



Илл. 66. Гросс Г.

**Уличная сцена. 1925. Х., м.
Музей Тиссена-Борнемисы,
Мадрид**

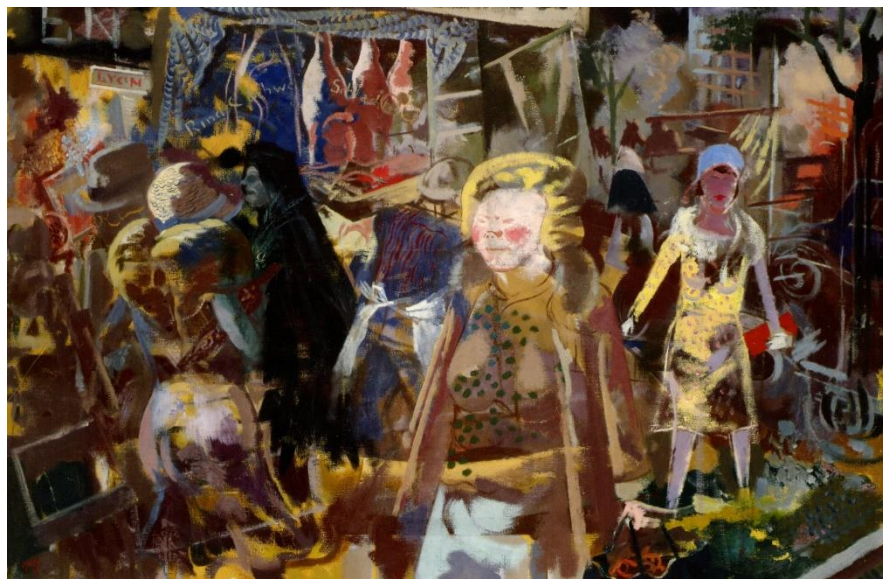
Новая Национальная галерея,

Берлин



Илл. 67. Гросс Г.

**Уличная сцена. 1931. Х., м.
Музей Метрополитен, Нью Йорк**



Илл. 68. Гросс Г.

**Уличная сцена. 1931. Х., м.
Музей изящных искусств и древностей Гренобля**



**Илл. 69. Шлихтер Р.
Прохожие и Рейхсвер. 1923 – 1928.
Бумага, акварель.
Частное собрание**



**Илл. 70. Шлихтер Р.
Хаусфогтайплац. 1926. Бумага,
Частное собрание**



**Илл. 71. Дикс О. Мегалолис.
1927–1928. Дерево, смешанная техника.
Художественный музей Штутгарта**



Илл. 72. Дикс О.

Прагерштрассе. 1920.

Х., м., коллаж.

Художественный музей Штутгарта



Илл. 73. Дикс О.

Продавец спичек. 1920.

Х., м., коллаж.

Художественный музей

Штутгарта

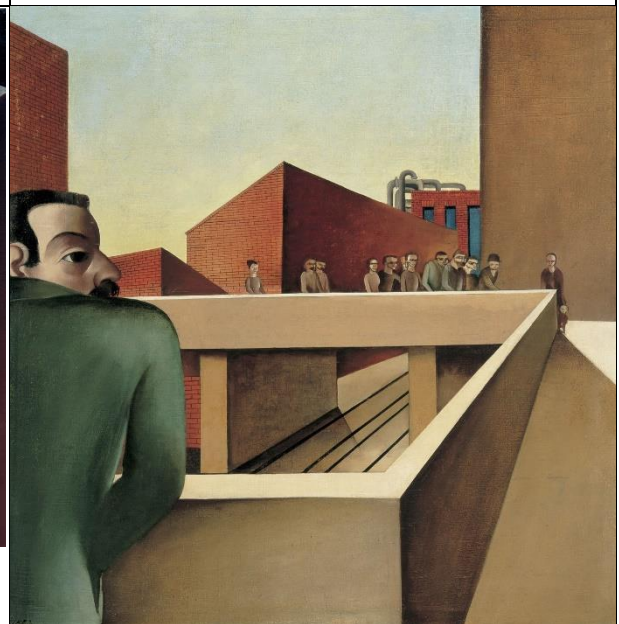


Илл. 74. Фёлькер К.

Бетон. 1924. Х., м.

Художественный музей Морицбург,

Галле



Илл.75. Фёлькер К.

Индустриальная картина. 1924.

Х., м. Художественный музей

Морицбург, Галле



Илл. 76. Хуббух К.

Класс. 1925. Дерево, бумага, масло.

Частное собрание



Илл. 77. Хуббух К.

Автопортрет.

1924. Бумага, темпера.

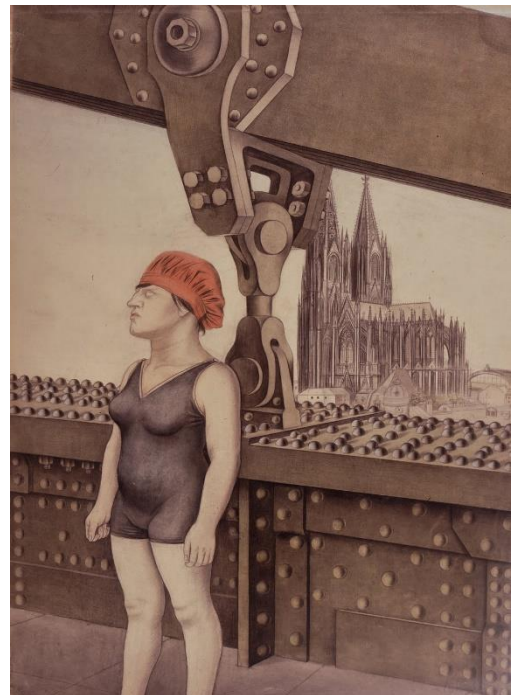
Частное собрание



Илл. 78. Хуббух К.

Угол Лейпцигер и
Фридрихштрассе.

1922. Офорт

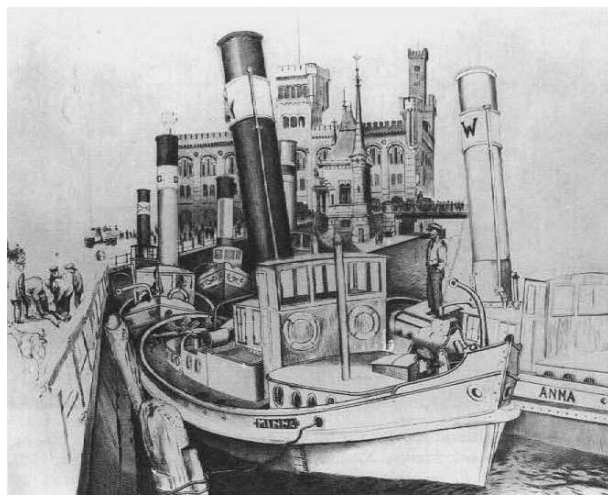


Илл. 79. Хуббух К.

Кёльнская купальщица. 1925.

Бумага, акварель, карандаш.

Кунстхалле Мангейма



**Илл. 80. Хуббух К.
У старого банка. 1922.**

Офорт



**Илл. 81. Хуббух К.
Яновицбрюке. 1922.**

Офорт

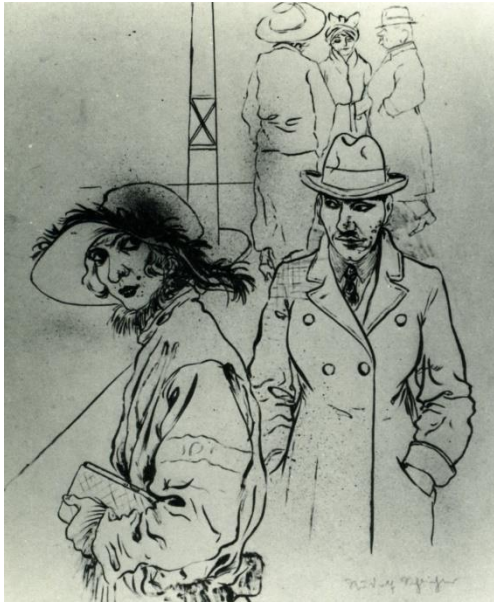


**Илл. 82. Хуббух К.
Криминальное чтение. 1924.
Бумага, акварель, карандаш,
чернила.**

Частное собрание



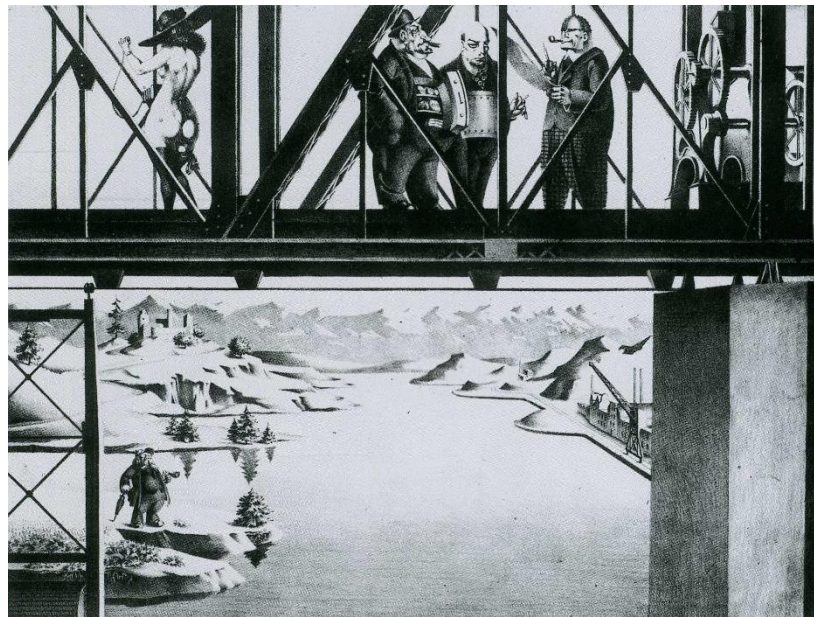
**Илл. 83. Дикс О.
Сутенер и проститутки. 1922.
Х., м. Частное собрание**



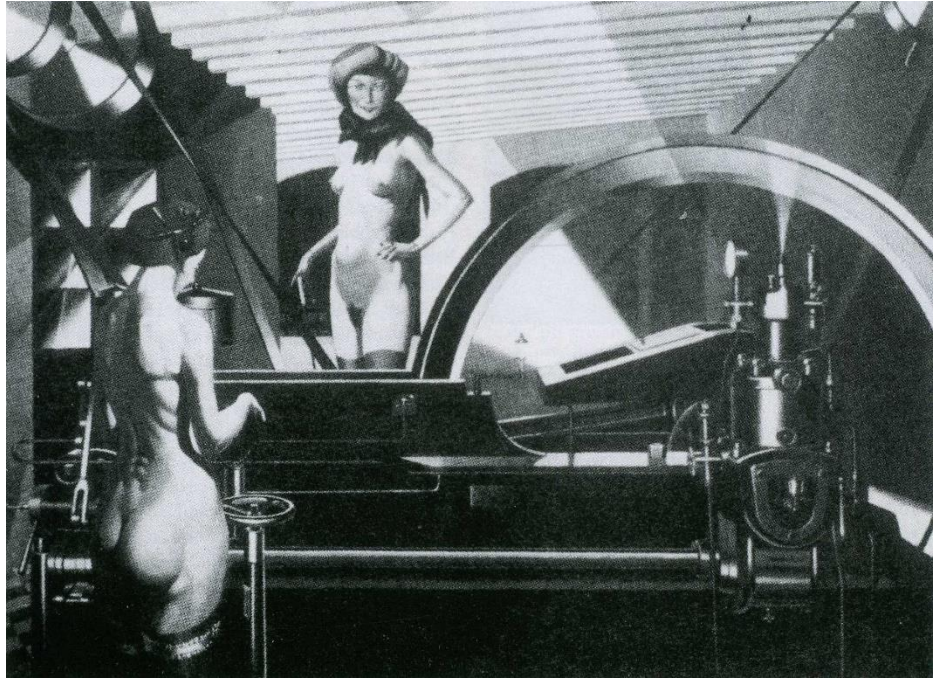
**Илл. 84. Шлихтер Р.
Спрос и предложение.
Бумага, тушь. Частное собрание.**



**Илл. 85. Дикс О.
Три уличные проститутки. 1925
Дерево, масло.
Частное собрание**



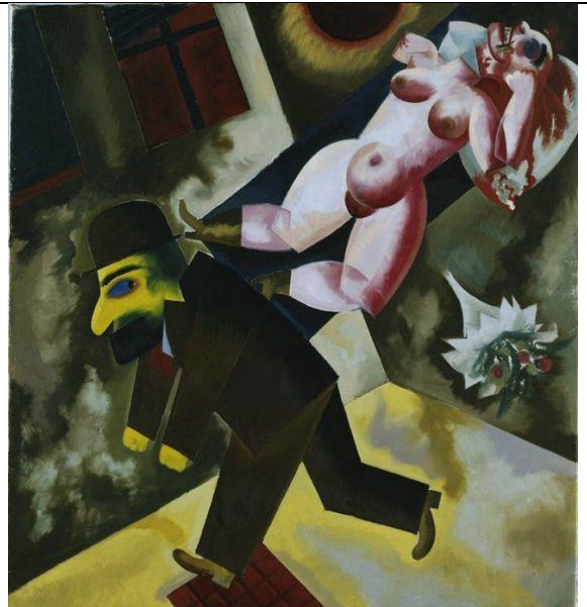
**Илл. 86. Шольц Г.
Властители мира. 1922.
Литография**



**Илл. 87. Шольц Г.
Плоть и сталь. 1923.
Утеряна**



**Илл. 88. Шлихтер Р.
Сцена убийства. 1924.
Бумага, акварель, уголь.
Частное собрание**



**Илл. 89. Гросс Г.
Джон, убийца женщин. 1918.
Х., м.
Кунстхалле Гамбурга**



Илл. 90. Дикс О.
Сцена убийства. 1922. Х., м.
Утеряна



Илл. 91.
Гросс Г. и Петерс Е. в
мастерской. 1920.
Архив Академии искусств,
Берлин



Илл. 92. Даврингхаузен Г.
Мечтатель. 1919. Х., м.

Музей земли Гессен, Дармштадт



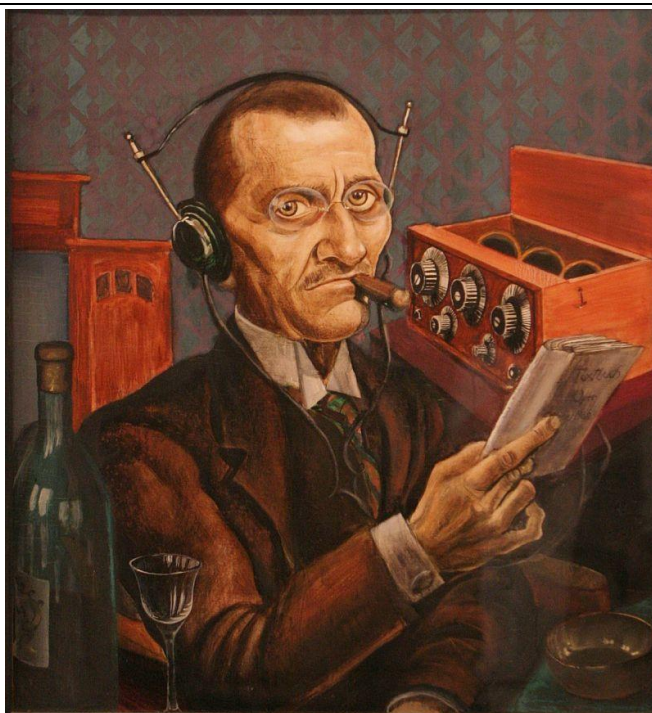
Илл. 93. Даврингхаузен Г.
Убийца женщин. 1917. Х., м.
Новая Пинакотека, Мюнхен



Илл. 94. Мазерель Ф.
Ксилогравюра из графического
романа «Город». 1925.



Илл. 95. Мазерель Ф.
Ксилогравюра из графического
романа «Город». 1925.



Илл. 96. Гюнтер К.

Радиослушатель (Мещанин у радио). 1927. Х., м.

Национальная галерея, Берлин



Илл. 97. Радлер М.

Радиослушатель. 1930. Х., м.

Ленбаххаус, Мюнхен

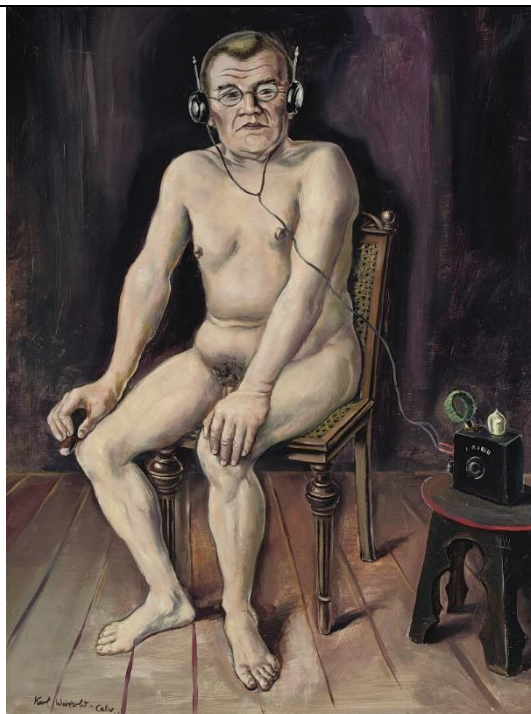


Илл. 98. Хайзе В.

Автопортрет за рабочим столом (Отцветшая весна). 1926.

Дерево, масло.

Ленбаххаус, Мюнхен



Илл. 99. Вайнхольд К.

Мужчина с радио (Homo sapiens). 1929. Х., м.

Германский национальный музей, Нюрнберг

ГЛАВА 3



Илл. 100. Ренгер-Патч А.
Дынное дерево.
Альбом «Мир прекрасен». 1928



Илл. 101. Ренгер-Патч А.
Мост в Дуйсбурге-Хохфельде.
Альбом «Мир прекрасен». 1928



Илл. 102. Гроссберг К.
Фабричный ландшафт в снегу.
1923. Х., м. Частное собрание



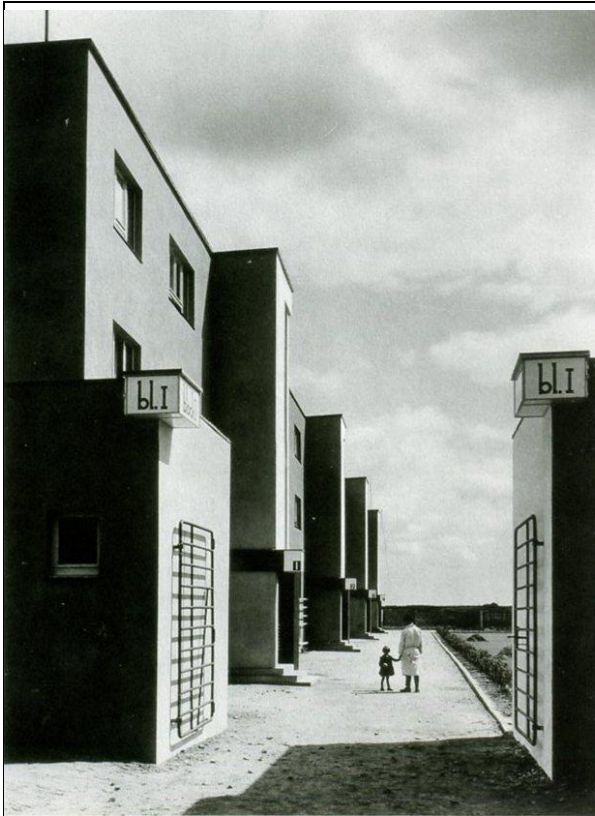
Илл. 103. Гроссберг К.
Кёльн, дома у Рейна. 1935.
Дерево, масло.
Частное собрание



**Илл. 104. Гроссберг К.
Альте Майнбрюке. 1928. Дерево, масло.
Городская галерея Вюрцбурга**



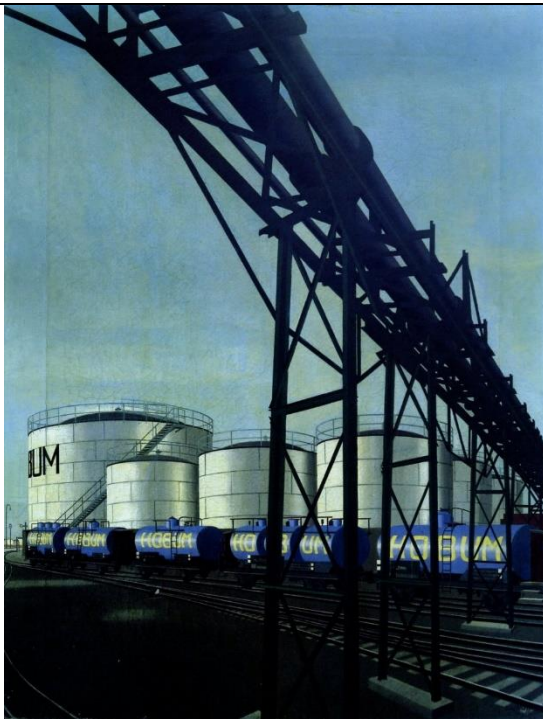
**Илл. 105. Гроссберг К.
Динкельсбюль. 1938. Бумага, акварель.
Частное собрание**



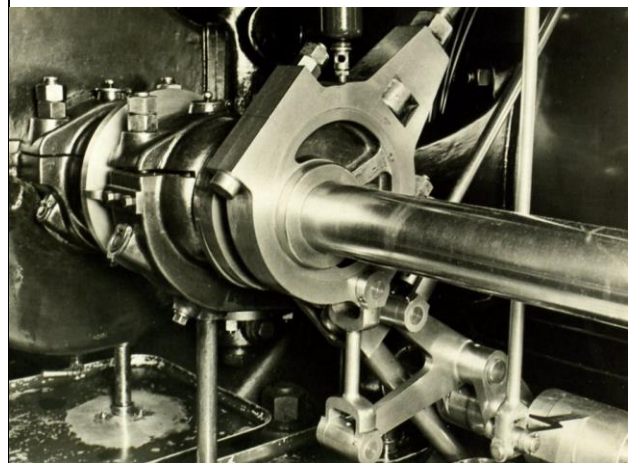
**Илл. 106. Кёстер А.
Поселение «Георгсгартен».
1925–1926**



**Илл. 107. Гроссберг К.
Автопортрет. 1927.
Утерян**



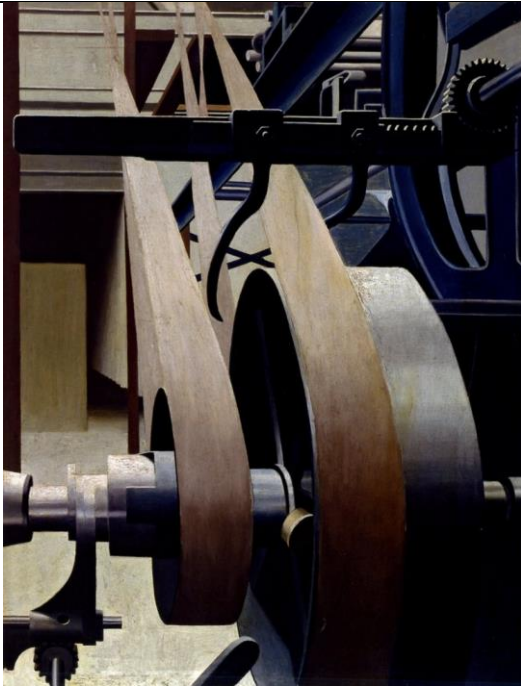
Илл. 108. Гроссберг К.



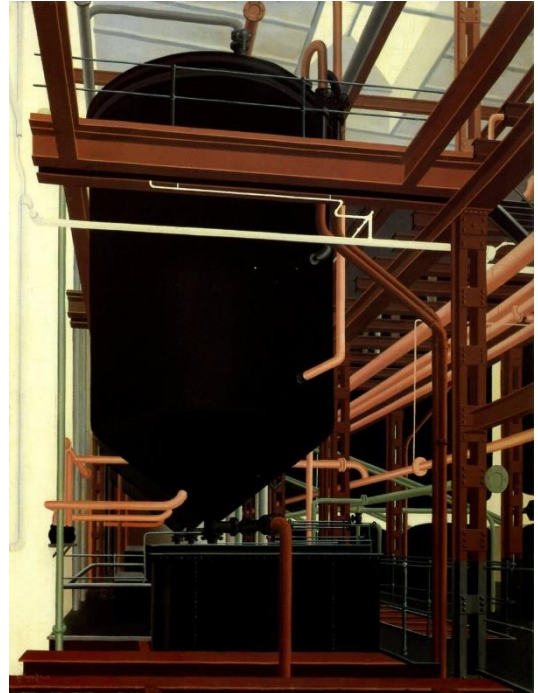
**Илл. 109. Ренгер-Патч А.
Распределительный вал двигателя.
1927**

Белые цистерны. 1933. Х., м.

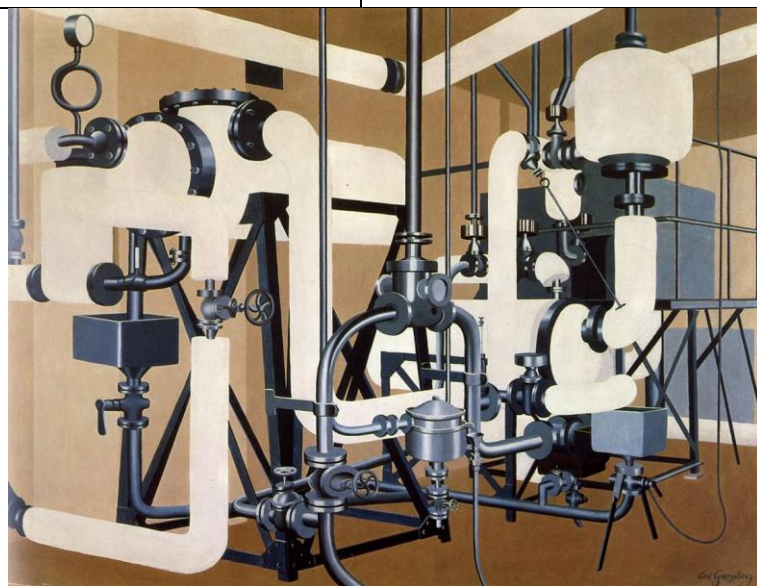
Частное собрание



**Илл. 110. Гроссберг К.
Маховое колесо с приводным
ремнем. 1934. Дерево, масло.
Частное собрание**



**Илл. 111. Гроссберг К.
Котел нефтеперегонного завода.
1933. Х., м.
Кунстхалле Карлсруэ**



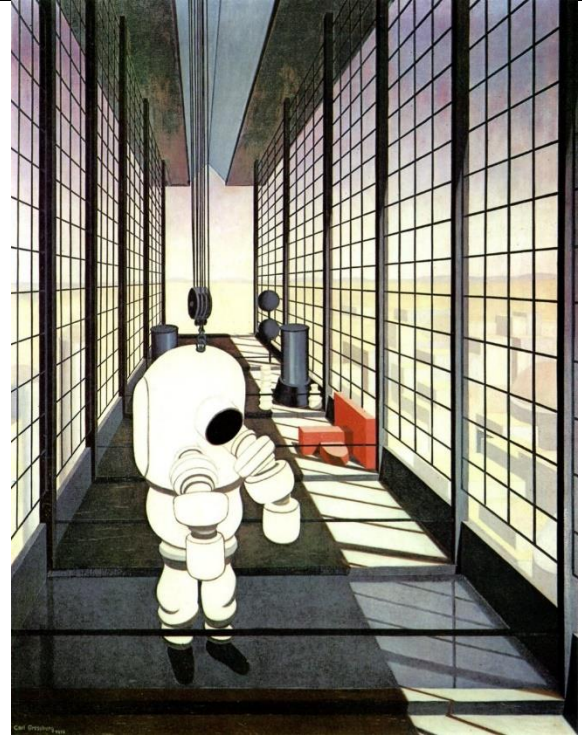
Илл. 112. Гроссберг К.

Белые трубы. 1933. Дерево, масло.

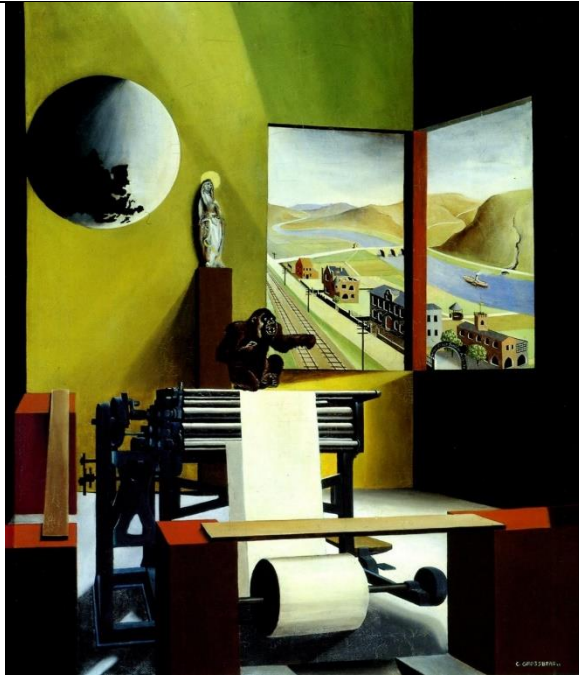
Частное собрание



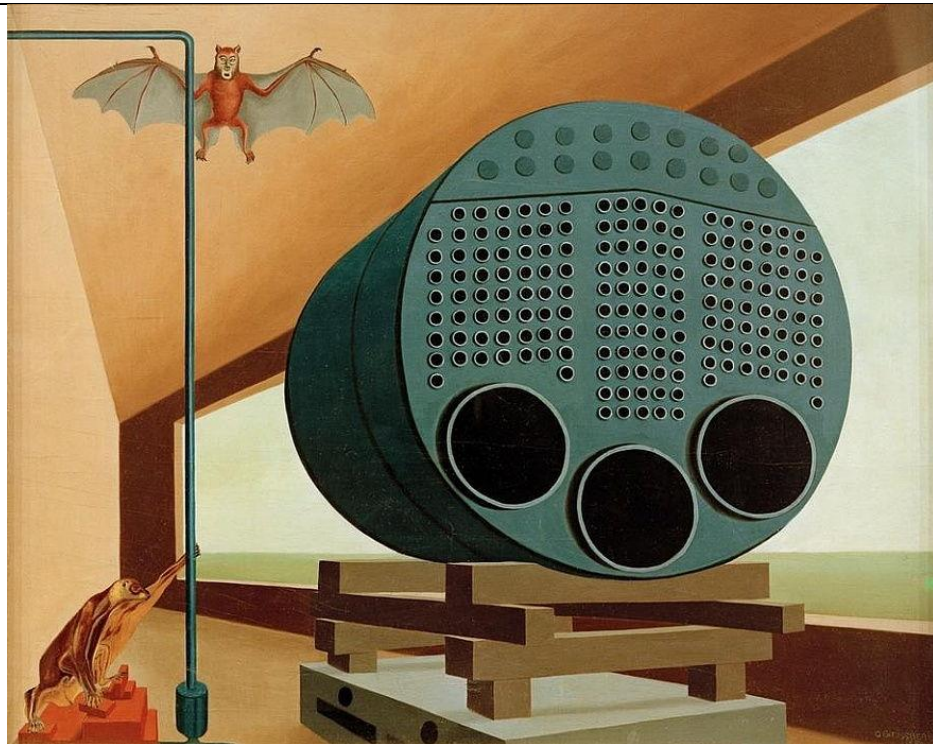
**Илл. 113. Гроссберг К.
Белый дым. 1933. Х., м.
Частное собрание**



**Илл. 114. Гроссберг К.
Водолазное снаряжение. 1931.
Дерево, масло.
Частное собрание**



**Илл. 115. Гроссберг К.
Машинный зал. 1925. Х., м.
Музей Хейдта, Вупперталь**



**Илл. 116. Гроссберг К.
Паровой котел с летучей мышью. 1928.
Дерево, масло.
Частное собрание**



Илл. 117.

Фотография экспозиции выставки «Немецкий народ – немецкая работа», Берлин, 1934



Илл. 118. Грссберг К. Индустриальный пейзаж. Эскиз росписи.

1934. Фанера, масло.

**Музей Буш-Рейзингер, Художественные музеи Гарварда, Кембридж,
Массачусетс**



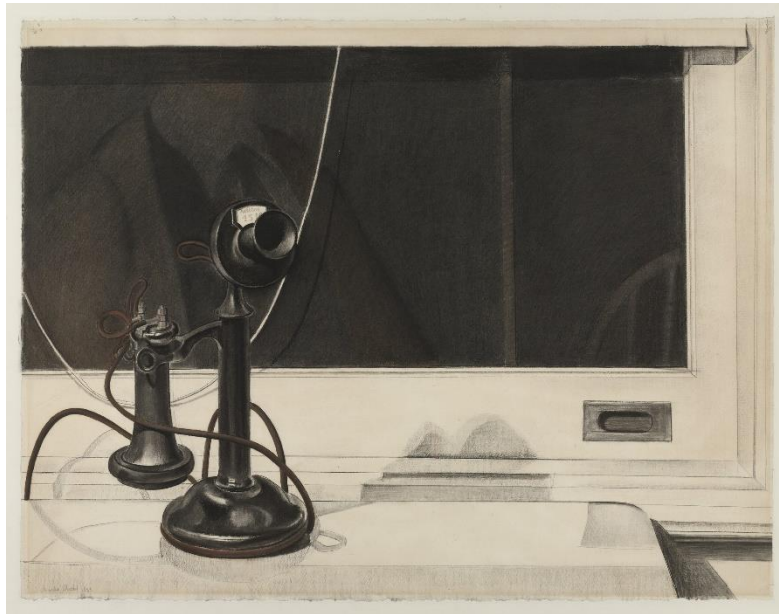
Илл. 119.

Фотография экспозиции выставки «Немецкая живопись и скульптура» (12 марта – 22 апреля 1931), Музей современного искусства, Нью-Йорк



Илл. 120. Шилер Ч.

Завод Форда на реке Руж. 1927



Илл. 121. Шилер Ч.

Автопортрет. 1923. Бумага, пастель, карандаш, гуашь.

Музей современного искусства, Нью-Йорк



Илл. 122. Шилер Ч.

Американский пейзаж. 1930. Х., м.

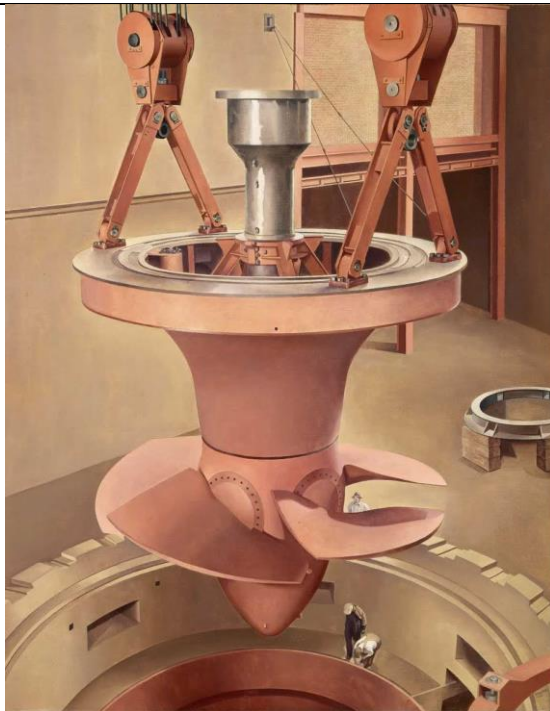
Музей современного искусства, Нью-Йорк



Илл. 123. Шилер Ч.

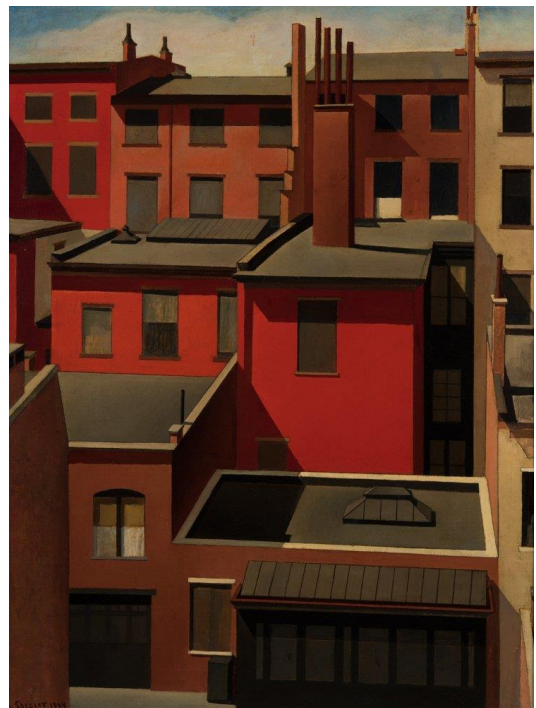
Классический пейзаж. 1931. Х., м.

Национальная галерея, Вашингтон



Илл. 124. Шилер Ч.

**Подвешенная сила. 1939. Х., м.
Художественный музей Далласа**



Илл. 125. Шилер Ч.

**Аллея Макдугала. 1924. Х., м.
Уэслианский университет,
Мидлтаун, Коннектикут**



Илл. 126. Дикс О.
Портрет Ф. Радзивилла. 1928.
Фанера, масло.
Художественный музей
Дюссельдорфа



Илл. 127. Радзивилл Ф.
Улица. 1928. Х., м.
Музей Людвига, Кёльн



Илл. 128. Радзивилл Ф.
Гибель Карла Бухштэттера. 1928. Х., м.
Музей Фольксванг, Эссен



**Илл. 129. Радзивилл Ф.
Окно моего соседа. 1930.**

Дерево, масло.

**Государственный музей истории и
культуры Ольденбурга**



**Илл. 130. Радзивилл Ф.
Водонапорная башня в Бремене.**

1932. Дерево, масло.

Частное собрание



**Илл. 131. Радзивилл Ф.
Задние двory в Дрездене. 1931.**

Дерево, масло.

Музей земли Гессен, Дармштадт



**Илл. 132. Радзивилл Ф.
Вид на Драйкёнигскирхе
(Дрезден). 1927. Бумага, акварель.**

Художественный музей Хемница



Илл. 133. Радзивилл Ф.

Вход в деревню. 1928. Дерево, холст, масло.

Частное собрание



Илл. 134. Радзивилл Ф.

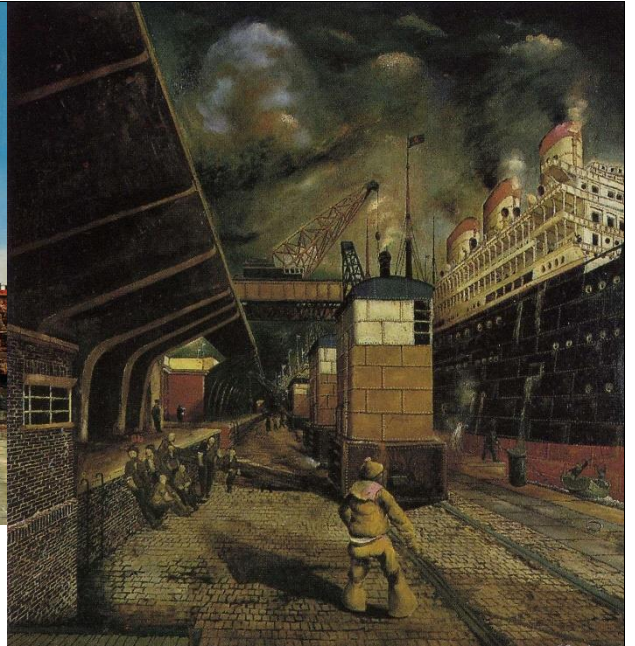
Мост в Вильгельмсхафен с линкором «Дойчланд». 1934.

Дерево, холст, масло.

Пинакотекa современности, Мюнхен



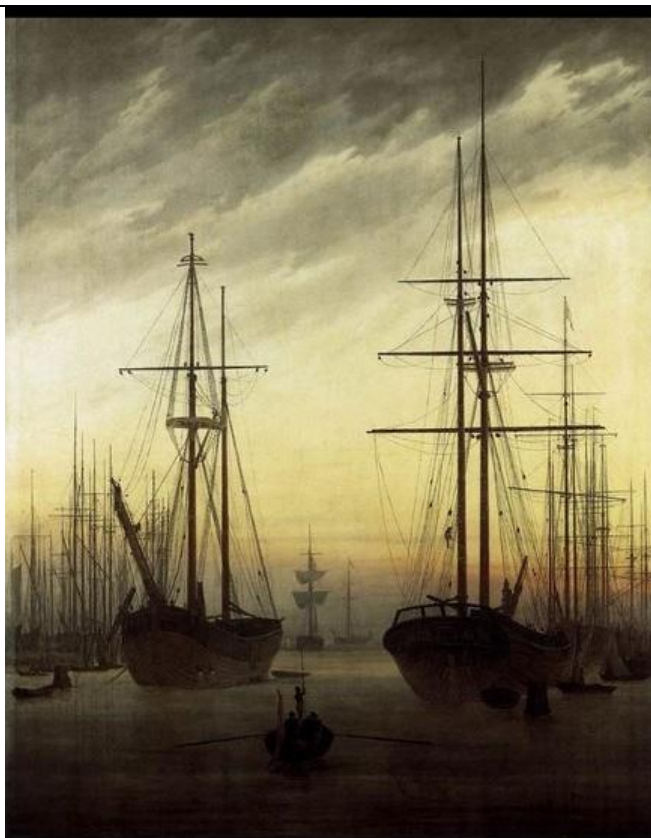
**Илл. 135. Радзивилл Ф.
Вильгельмсхафен. 1928.
Дерево, холст, масло.
Музей Хейдта, Вупперталь**



**Илл. 136. Радзивилл Ф.
Порт I. 1924.
Дерево, холст, масло.
Частное собрание**



**Илл. 137. Радзивилл Ф.
Порт II. 1930. Х., м.
Национальная галерея, Берлин**



Илл. 138. Каспар Давид Фридрих.

Вид на гавань. 1815–16. Х., м.

Дворец Сан-Суси, Потсдам



Илл.139. Радзивилл Ф.

Забастовка. 1931. Дерево, масло.

Вестфальский музей искусства и истории культуры, Мюнстер



Илл.140. Радзивилл Ф.

Радиобашни в Норддайхе. 1933.

Дерево, холст, масло

Музей коммуникаций. Франкфурт-на-Майне



Илл. 141. Ленк Ф.

Задний двор в Берлине. 1929.

Фанера, холст, масло.

Берлинская галерея



Илл. 142. Вундервальд Г.

Дом с рекламой, Веддинг.

1927. X., м.

**Новая национальная галерея,
Берлин**



Илл. 143. Вундервальд Г.

Мост над Гартен и Акерштрассе. 1927. Х., м.

Частное собрание



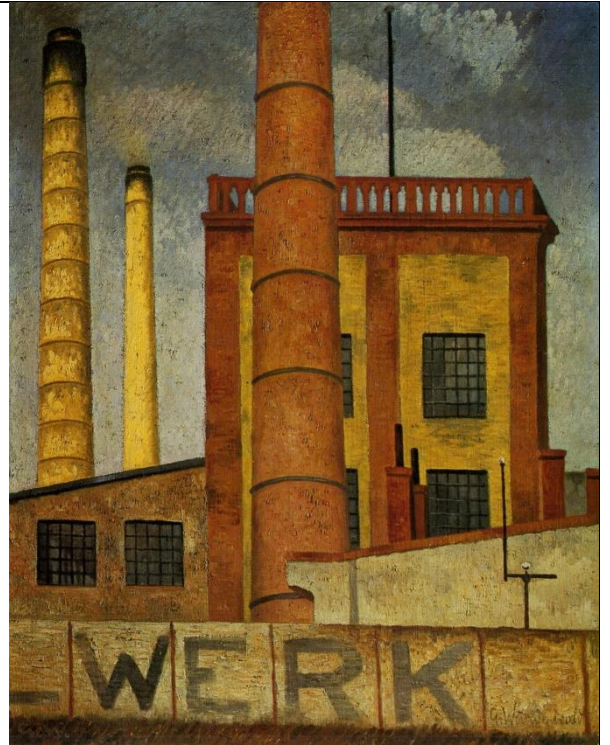
Илл. 144. Вундервальд Г.

Железнодорожный переезд в Шпандау. 1927. Х., м.

Музей немецкой этнографии, Берлин



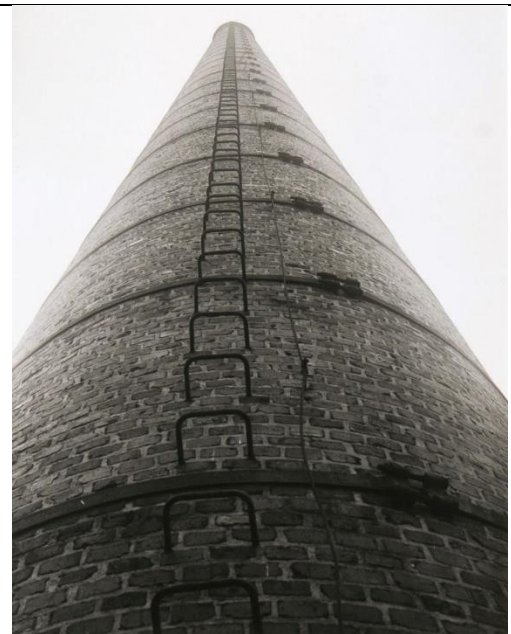
**Илл. 145. Вундервальд Г.
Фабрика «Löwe and Co».
1927. X., м.
Берлинская галерея**



**Илл. 146. Вундервальд Г.
Завод в Вайсензее. 1927. X., м.
Частное собрание**



**Илл. 147. Финслер Х.
Общий вид II. 1930**



**Илл. 148. Ренгер-Патч А.
Дымовая труба. 1925**



**Илл. 149. Вундервальд Г.
Железнодорожная насыпь
Берлин Н. 1927. X., м.
Частное собрание**



**Илл. 150. Вундервальд Г.
Фабричный двор Берлин Н.
1927. X., м.
Частное собрание**



**Илл. 151. Вундервальд Г.
На Ландсбергерштрассе. 1926. X., м.
Частное собрание**



Илл. 152. Вундервальд Г.

На железнодорожной станции Шёненберг.

1926. X., м.

Местонахождение неизвестно



Илл. 153. Вундервальд Г.

Фабрика в Моабите. 1926. X., м.

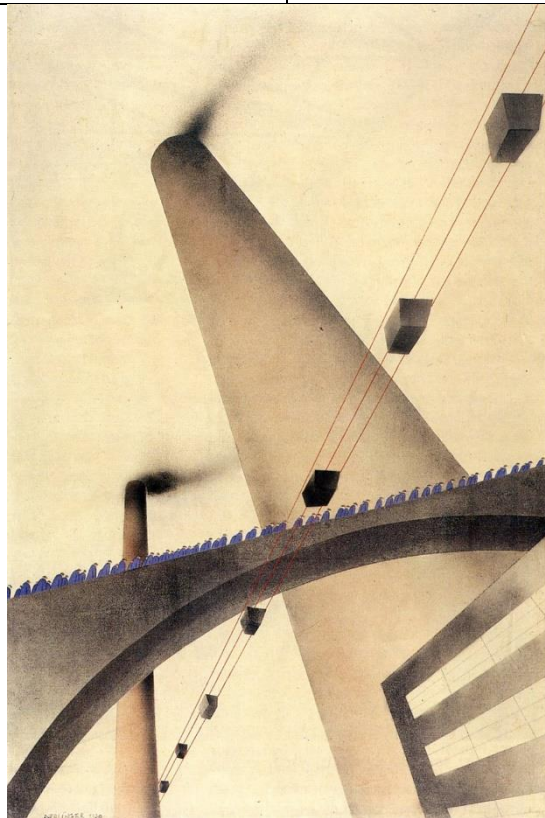
Частное собрание



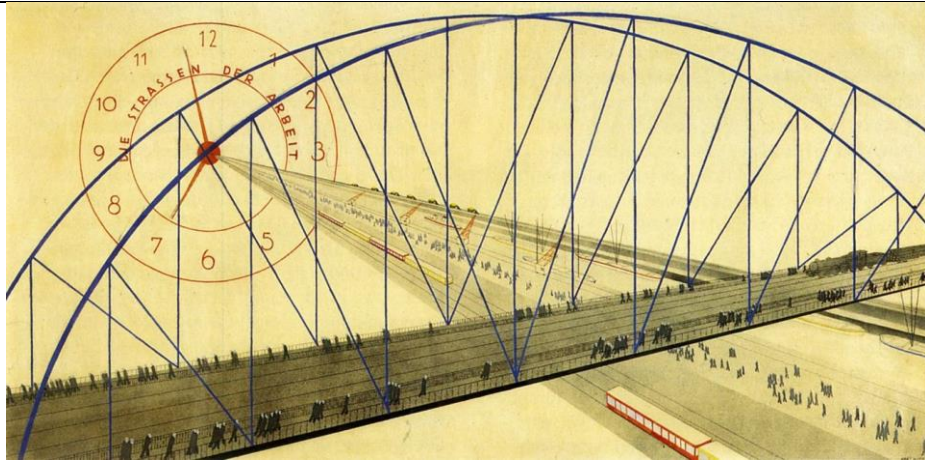
**Илл. 154. Нерлингер О.
Мецгерплац. 1915. Литография**



**Илл. 155. Нерлингер О.
Сквозь розовые очки. 1929.
Холст, темпера, аэрография.
Художественный музей
Морицбург, Галле**



**Илл. 156. Нерлингер О.
На работу. 1930.
Холст, темпера, аэрография.
Художественный музей Морицбург, Галле**

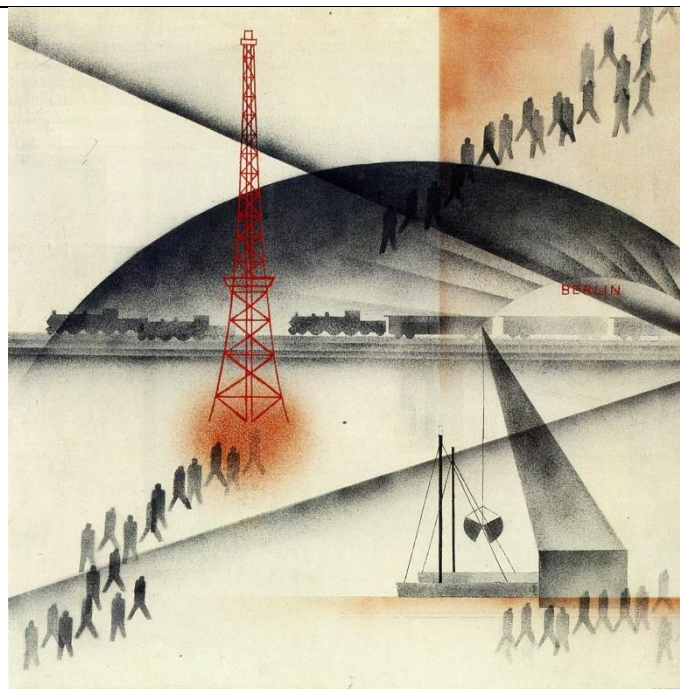


Илл. 157. Нерлингер О.

Рабочие улицы. 1930.

Бумага, темпера, аэрография.

Бранденбургский музей



Илл. 158. Нерлингер О.

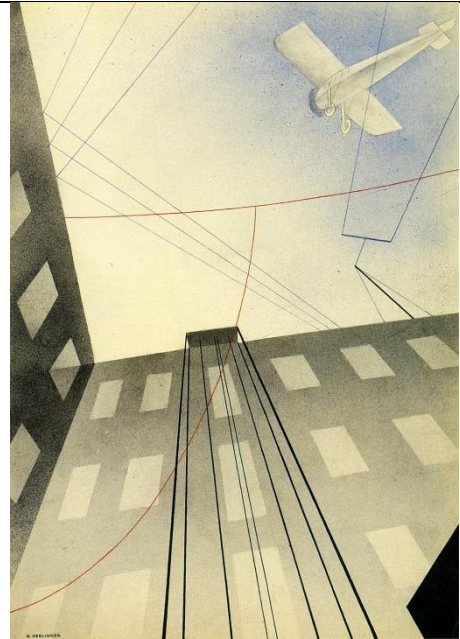
Ранний поезд.

Бумага, темпера, аэрография.

Национальная галерея, Берлин



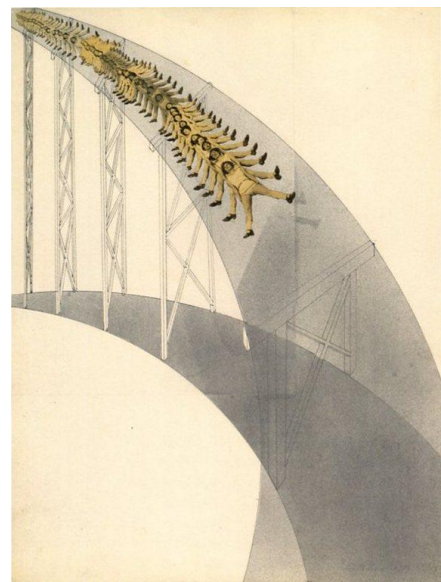
Илл. 159. Нерлингер О.
Радиобашня и надземная железная
дорога. 1929.
 Бумага, темпера, аэрография.
 Национальная галерея, Берлин



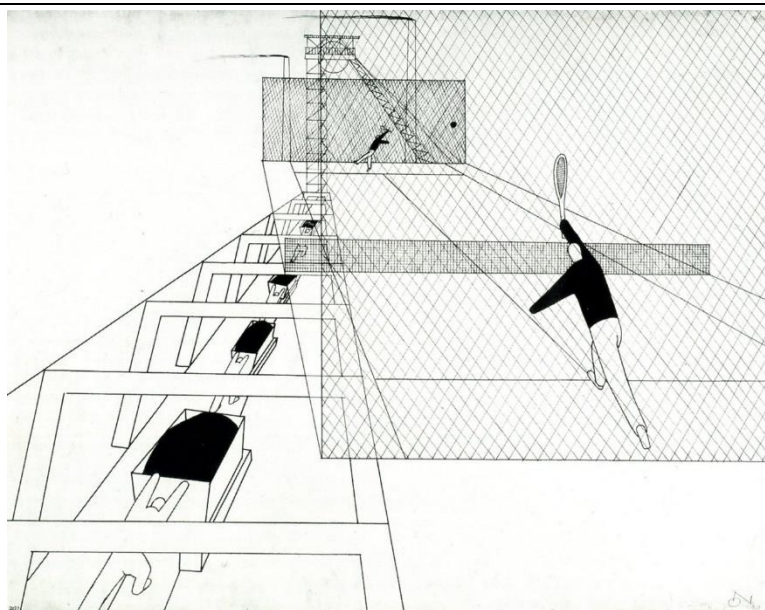
Илл. 160. Нерлингер О.
Внутренний двор. 1930.
 Бумага, темпера, аэрография.
 Архив Академии искусств,
 Берлин



Илл. 161. Нерлингер О.
Грузчики. 1930.
 Х., м.
 Музей Лиденау, Альтенбург



Илл. 162. Мохой-Надь Л.
Горка. 1923.
 Бумага, карандаш, тушь, коллаж.
 Музей современного искусства,
 Нью-Йорк



Илл. 163. Нерлингер О.

Верхи и низы.

1930. Бумага, перо, тушь

Художественный музей Морицбург, Галле



Илл. 164. Нерлингер О.

Последний выход. 1931.

Холст, акварель, аэрография.

Гравюрный кабинет, Берлин



Илл. 165. Зайверт Ф.

Рабочие. 1925. Х., м.

Кунстпаласт, Дюссельдорф



Илл. 166. Зайверт Ф.

Город и деревня. 1932.

Дерево, масло.

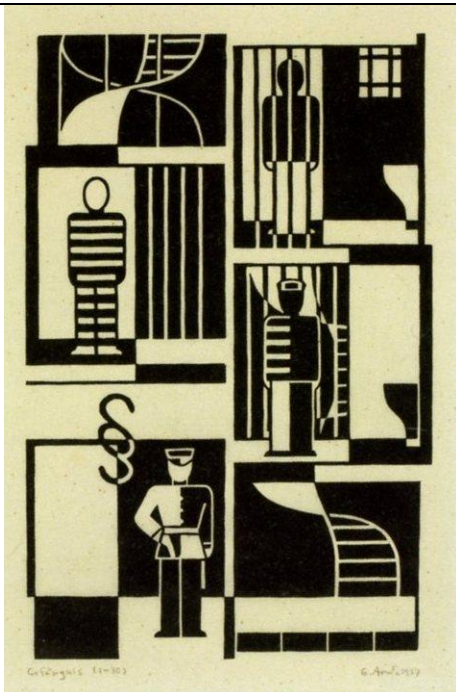
Музей Людвиг, Кёльн



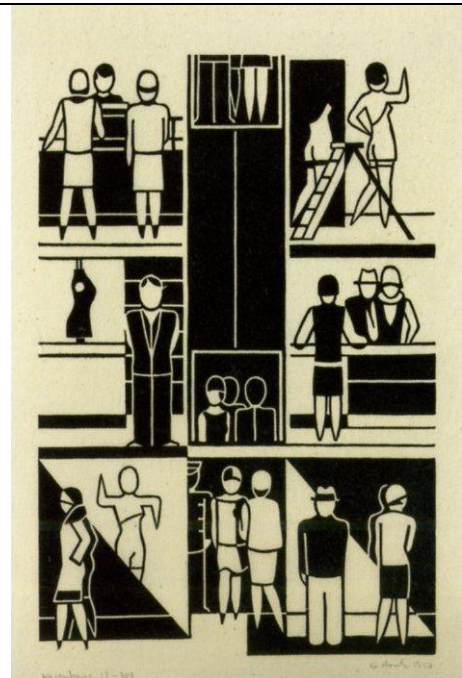
Илл. 167. Зайверт Ф.
Конец рабочего дня. 1925.
 Мешковина, масло.
 Кунстхалле Гамбурга



Илл. 168. Зайверт Ф.
Безрадостный переулок. 1927.
 Х., м.
 Частное собрание

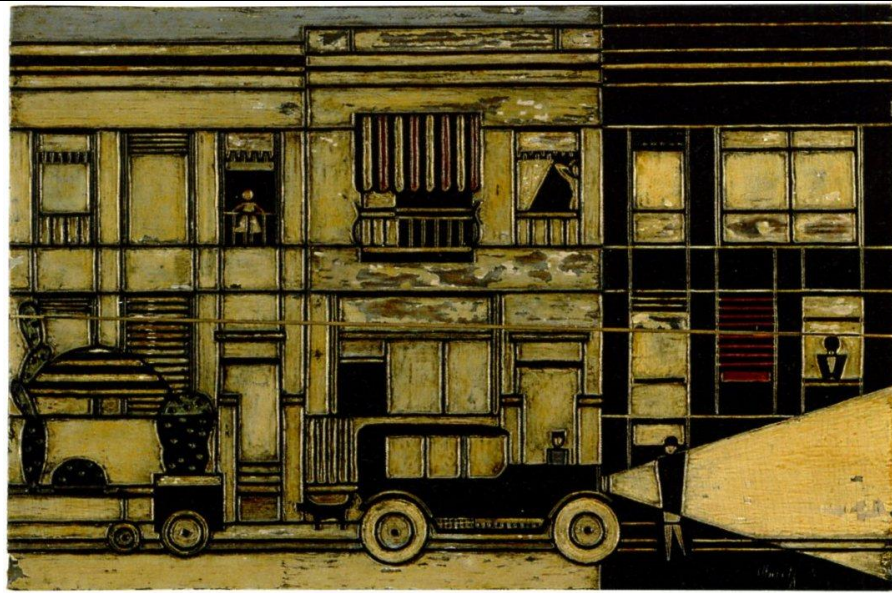


Илл. 169. Арнцт Г.
**Тюрьма. Из серии «12 домов
 современности». 1927.**



Илл. 170. Арнцт Г.
**Универмаг. Из серии «12 домов
 современности». 1927.**
 Ксилографюра

Ксилография

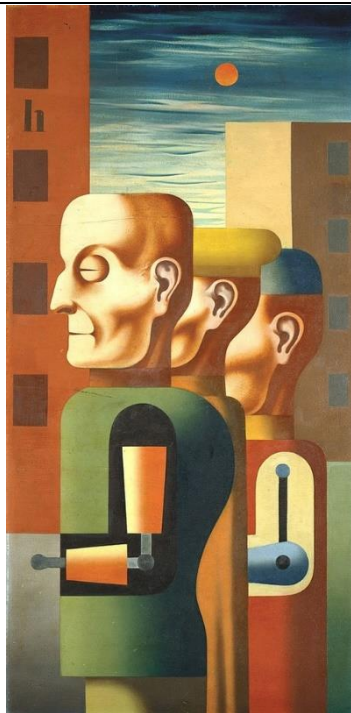


Илл. 171. Арнцт Г.

Элегантная улица. 1924.

Роспись по дереву.

Частное собрание



Илл. 172. Хёрле Г.

Люди-машины (Три инвалида).

1930. Дерево, масло.

Частное собрание



Илл. 173. Хёрле Г.

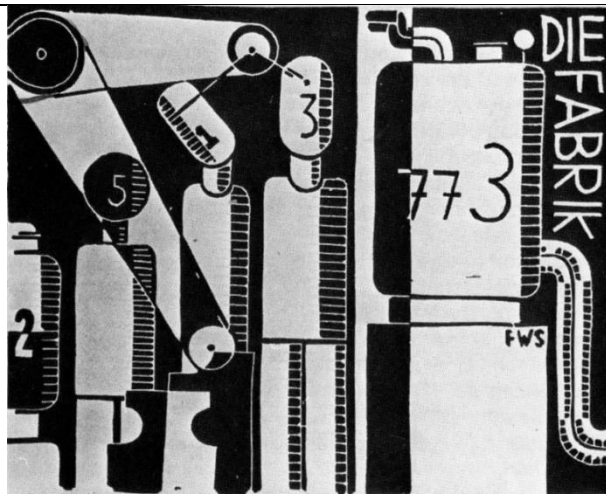
Памятник неизвестным протезам.

1930. Доска, масло.

Частное собрание



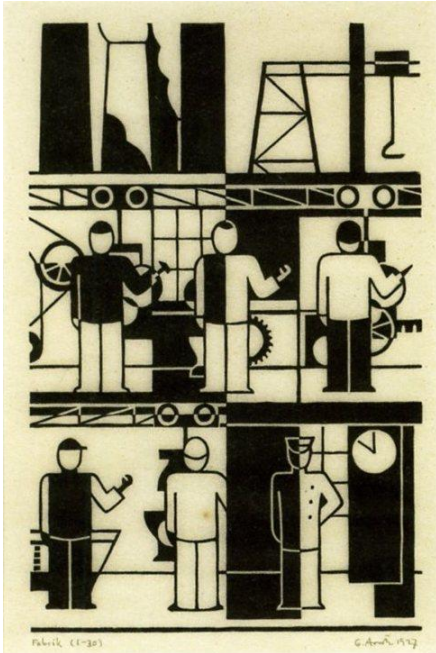
**Илл. 174. Зайверт Ф.
Фабричные рабочие. 1924.
Доска, масло.
Частное собрание**



**Илл. 175. Зайверт Ф.
Фабрика. 1923.
Линогравюра**



**Илл. 176.
Кадр из фильма «Метрополис»,
реж. Фриц Ланг. 1927**



**Илл. 177. Арнцт Г.
Фабрика. Из серии «12 домов
современности». 1927.
Ксилографюра**



**Илл. 178. Стенберг В.
Рабочий у машины.
1910-е. Х., м.
Государственный Ростово-
Ярославский архитектурно-
художественный музей-
заповедник**



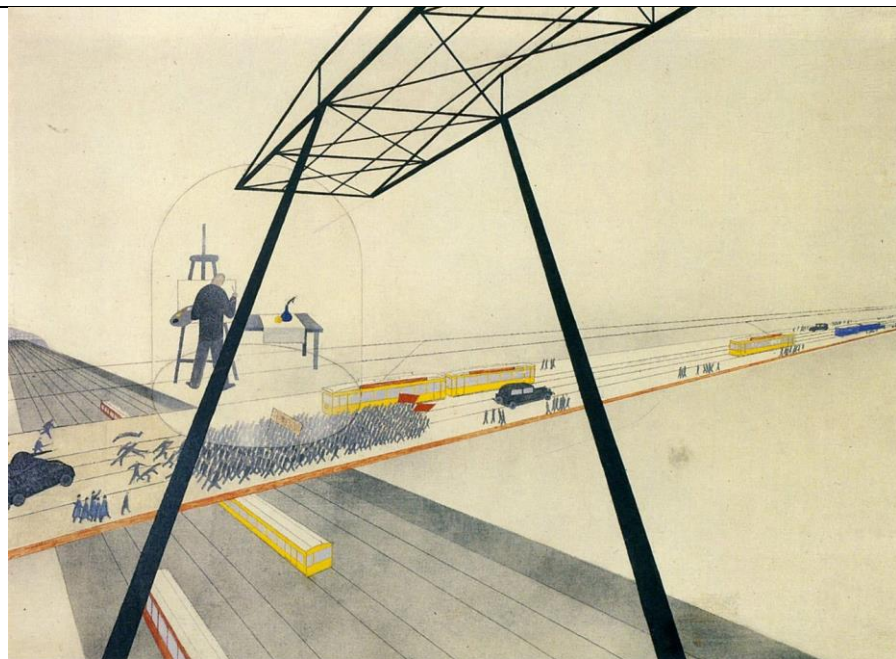
**Илл. 179. Келпе П.
Машинерия. 1933-34. Х., м.
Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон**



Илл. 180. Арнцт Г.

Гражданская война. 1928.

Ксилогравюра



Илл. 181. Нерлингер О.

Оторванные от жизни. 1930.

Холст, темпера, аэрография.

Художественный музей Морицбург, Галле