

На правах рукописи

БЕЛИКОВА Мария Андреевна

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

5.10.3 — Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2023

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации, Сектор Современного искусства Запада.

Научный руководитель:

ДУДАКОВ-КАШУРО Константин Валерьевич, кандидат культурологии, доцент Факультета иностранных языков и регионоведения ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», научный сотрудник Сектора искусства Нового и Новейшего времени ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Официальные оппоненты:

ЯКИМОВИЧ Александр Клавдианович, заслуженный деятель искусств России, академик Российской Академии художеств, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (НИИ РАХ) (структурного подразделения ФГБУ «Российская академия художеств»)

ДРОНОВА Ольга Александровна, доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой русского языка как иностранного ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина»

Ведущая организация:

ФГБУК «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина»

Защита диссертации состоится 29 июня 2023 года в 16.00 на заседании Диссертационного совета 22.1.003.02 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5 и на сайте института:

https://sias.ru/upload/iblock/97d/jao4u673ye275t0twi73c78823gz55r0/Dissertatsiya_1_.pdf

Автореферат разослан «__» _____ 2023 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



А.А. Аронова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

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 эпохальной выставке «Москва – Берлин» 1996 года, где, однако, работы этих

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

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 художники, также во многом ставшие исследователями городской жизни,

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

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 рассматривало произведения с точки зрения их вклада в дело революции,

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

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 отдельных советских мастеров с работами художников Новой вещественности (прежде всего из лагеря веристов – Гросс, Дикс и др.). В

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.

целом в отечественных исследованиях был представлен общий анализ Новой вещественности, при этом такие художники, как К. Хуббук, 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. Уйтицем¹⁸ 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. Петерса²², Х. Бударера²³, Р. Мэрца²⁴, Х. Бергиус²⁵, С.

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.

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.

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.

Что касается исследований, в которых прицельно рассматривалась бы тема города и технического прогресса в творчестве мастеров Новой

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

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

²⁵ 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; Bergius H. *Berlin als Hure Babylon // Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jh.* München, 1986. S. 102–120.

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

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

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

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

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

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

³² Van 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.

³³ 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; 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.

³⁴ Tatar 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.

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

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

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 произведениях мастеров Новой вещественности в социокультурном и интеллектуальном контексте эпохи.

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

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.

- 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. Арнца, 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 типы, 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. Хуббук, Г. Даврингхаузен, Г. Шольц, К. Фёлькер, А. Рэддершайдт) 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 встречающееся 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность и научная новизна диссертации, представлена историография исследуемого вопроса,

сформулированы цели и задачи, определены объект и предмет, охарактеризована практическая и теоретическая значимость работы, объяснена методология исследования, изложены положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Новая вещественность: истоки, развитие, художественно-стилевое своеобразие»** раскрываются основные аспекты изучаемого течения: история его возникновения, историко-культурный контекст формирования, главные представители, идейная, стиливая и жанровая специфика.

В разделе **1.1 «Историко-культурный контекст формирования Новой вещественности»** приводится общая характеристика веймарской эпохи, на фоне которой происходило формирование и развитие Новой вещественности. Практически все представители течения являлись участниками затяжной и беспрецедентно жестокой войны с широким использованием новейших средств вооружения. Травмирующие психику события военных лет наложили отпечаток на последующее творчество авторов, во многом определив их мировоззрение. В истории существования Веймарской республики принято выделять три периода. Первый ограничивается 1918–1923 годами и отличается крайней хаотичностью и турбулентностью: на это время приходится народные восстания и жестокие ответные реакции на них со стороны властей, политические убийства, тяжелый экономический кризис, высокий уровень безработицы и инфляции. Следующий временной промежуток охватывает 1924–1929 годы, так называемый период «стабилизации», когда был взят курс на постепенное экономическое восстановление страны с ориентацией на тейлористско-фордистские принципы организации производства и управления, доказавшие свою эффективность в США. Данный период отмечен как бурным развитием массовой культуры, так и ярким расцветом художественной жизни, в результате которого были созданы выдающиеся произведения изобразительного искусства, театра, музыки, архитектуры, кинематографа.

Последний исторический промежуток пришелся на 1930–1933 годы, короткий, но крайне насыщенный политическими событиями период, который завершился упразднением республики и приходом к власти национал-социалистов.

Раздел 1.2 «Дада в Берлине: между провокацией и традицией» посвящен берлинскому дадаизму и той роли, которую он сыграл для формирования Новой вещественности. У ряда мастеров течения (Гросса, Шлихтера, Дикса, Шольца) был непосредственный опыт участия в берлинской группе дадаистов. Некоторые особенности дадаистского мировоззрения (ориентация на актуальную повестку дня, интерес к предметному миру, неприятие субъективизма экспрессионизма) стали органической частью эстетики Новой вещественности. Именно дадаисты одними из первых в Германии обратили внимание на современное итальянское искусство, в частности, на творчество представителей метафизической живописи (Дж. де Кирико, К. Карра), оказавшее существенное влияние на стилевые и сюжетные предпочтения немецких художников. Уже в ряде дадаистских текстов, несмотря на присущий многим из них пафос отрицания традиции и призыв к освоению новых изобразительных средств, обнаруживаются некоторые антимодернистские позиции, характерные впоследствии и для Новой вещественности. К ним, в частности, можно отнести неприятие «дилетантизма» художников-авангардистов, призыв к возрождению мастерства и техническому совершенству исполнения, обращение к национальной живописной традиции.

В разделе **1.3 «История одной выставки и специфика терминологии»** рассмотрена история формирования Новой вещественности, тесно связанная с художественной критикой и выставочной деятельностью 1920-х годов. Постепенная трансформация немецкой живописи как на стилистическом, так и на сюжетном уровне, практически сразу привлекла к себе внимание ведущих критиков и искусствоведов. В наибольшей степени

этими художественными процессами заинтересовался немецкий искусствовед, директор Кунстхалле Мангейма Густав Хартлауб, задумавший воплотить амбициозный кураторский проект, который бы обозначил новые координаты и перспективы немецкой живописи. В июне 1925 года в Мангейме состоялось открытие выставки «Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма». Выставка стала эпохальной, поскольку предложенная кураторская концепция Хартлауба очень точно отражала дух времени, отчетливо демонстрируя сосуществование в немецком искусстве двух тенденций – с одной стороны, стремление к эскапизму и деполитизации творчества (правое крыло, или «классицисты»), а с другой – активную, порой даже фанатичную вовлеченность в общественно-политические процессы, желание отразить «правду жизни» вплоть до использования табуированных сюжетов (левое крыло, или «веристы»). При этом оба лагеря авторов объединяло стремление к художественному мастерству, равно как и интерес к предметной реальности. Несмотря на то, что в 1920–30-е годы термин «Новая вещественность» конкурировал с другими определениями немецкой живописи (неонатурализм, неоклассицизм, веризм, «магический реализм» и ряд других), именно ему впоследствии стали отдавать предпочтения большинство исследователей и кураторов как наиболее точно передающему стилевые и идейные аспекты изобразительного искусства межвоенного периода.

В разделе 1.4 «Проблема стилевой идентификации произведений» затрагивается проблема стилевой идентификации представителей Новой вещественности, предпринимается попытка прояснить институциональный статус течения, а также подходы современных ему критиков и позднейших исследователей к его анализу. Мастера Новой вещественности не создавали объединений, не писали манифестов, а их стиль, являющийся по своей природе синтетическим, можно легко спутать с другими модификациями реализма, бытовавшими в межвоенную эпоху – в частности, с так называемым революционно-пролетарским искусством (О. Нагель, Г.

Балушек, К. Кольвиц, Г. Цилле и др.), также делавшим ставку на ясные и понятные зрителю образы. Главное отличие состоит здесь в том, что его представители воспринимали искусство как один из инструментов революционной борьбы, тогда как художники Новой вещественности (несмотря на приверженность некоторых из них левым идеям) в большинстве случаев лишь фиксировали факты социальной реальности без явных призывов к изменению общественного устройства. На протяжении последующих почти ста лет исследователи расширяли первоначальный список Хартлауба, добавляя в него новые имена. В этой связи деление течения на правое и левое крыло в настоящий момент не представляется целесообразным, поскольку творчество значительного количества художников не соответствует критериям ни одной из двух групп.

В разделе **1.5 «Жанровое своеобразие течения»** рассмотрены характерные черты жанровой системы, сложившейся в рамках Новой вещественности. Наиболее востребованными жанрами можно назвать портрет, натюрморт, городской и индустриальный пейзаж. В наследии веймарского периода также можно найти множество произведений, сюжеты которых разворачиваются на улицах города. Эти бытовые и жанровые сцены характеризуются, как правило, критическим содержанием, а их персонажи трактованы гротескно вне зависимости от классовой принадлежности. Жанр политической карикатуры также пользовался большой популярностью у ряда авторов, сочувствовавших левой идеологии, в особенности в первой половине 1920-х годов. При этом в рамках Новой вещественности политические карикатуры часто воплощались именно в станковой форме, что свидетельствует о значительной степени политизации изобразительного искусства Веймарской Республики.

В разделе **1.6 «Особенности нового художественного мировоззрения»** анализируются особенности эстетики Новой вещественности, мировоззренческие установки ее представителей, а также предпринимается попытка определить значение и роль национальной

живописной традиции в творчестве художников. События военных лет, нестабильная обстановка в первые послевоенные годы, сменяющие друг друга политические и социально-экономические кризисы способствовали стремлению молодого поколения немецких художников обрести точку опоры в своем творчестве в условиях непредсказуемой реальности. Предметное восприятие действительности, отказ от психологической интроспекции в пользу наблюдений за окружающим миром, тяга к табуированным темам, черный юмор и гротеск, являющиеся характерными чертами эстетики Новой вещественности, были во многом реакцией на хаотичность и нестабильность эпохи, в которой довелось жить ее представителям. Интенсивное индустриально-техническое развитие, активизировавшееся в межвоенные годы, а также обесценивание авангардным искусством ценности станковой живописи являлись дополнительными «стрессовыми» факторами, обусловившими во многом массовое обращение художников к национальной живописной традиции посредством изучения техник старых мастеров. Ставка на развитие ремесленных навыков, возврат к лессировочной живописи и подготовительному рисунку в условиях повсеместного развития промышленного искусства и дизайна были для немецких художников и демонстративным вызовом «машинному» веку, и одновременно способом защиты от него.

В разделе **1.7 «Новая вещественность при национал-социализме»** затрагивается вопрос о временных рамках существования течения и его судьбе после радикальной смены власти в стране в 1933 году. После гибели Веймарской республики и победы национал-социалистической партии некоторые представители Новой вещественности (Гросс, Даврингхаузен, Рэдершайдт) предпочли уехать из Германии, а большинство из оставшихся в стране ушли во «внутреннюю эмиграцию», покинув все занимаемые ими посты в академиях и художественных школах под давлением новой власти. Тематика и стилистические особенности произведений многих художников Новой вещественности совершенно не соответствовали предпочтениям

новой власти. Их работы начали выставлять наряду с произведениями других модернистов в качестве отрицательного примера под ярлыком дегенеративного и культурбольшевистского искусства. Самая известная из подобных выставок прошла, как известно, в мюнхенском Институте археологии в 1937 году и была призвана служить антитезой официальному смотру в недавно построенном Доме немецкого искусства. Несмотря на идеологический террор, гонениям подверглись далеко не все художники в равной мере, что дало основание ряду исследователей ассоциировать некоторых авторов с режимом национал-социализма. Тем не менее, ни один из мастеров Новой вещественности не вошел в историю немецкого искусства как представитель официального искусства Третьего рейха.

Во второй главе «Социально-политические аспекты жизни мегаполиса и индустриальная тематика в творчестве мастеров Новой вещественности» проведен анализ работ тех представителей течения, которые фокусировали свое внимание в первую очередь на людях и их насущных проблемах в условиях интенсивного урбанистического и индустриально-технического развития. В главе рассмотрены произведения как наиболее известных живописцев (Отто Дикс, Георг Гросс, Георг Шольц, Рудольф Шлихтер, Карл Хуббук, Генрих Даврингхаузен, Карл Фёлькер, Антон Рэдершайдт), так и художников второго эшелона (Курт Вайнхольд, Макс Радлер, Вильям Хайзе, Курт Гюнтер).

В разделе 2.1 «Завоевание улиц: экспрессионизм и дада как искусство мегаполиса» изучается вклад экспрессионистов и берлинских дадаистов в художественное осмысление городской жизни. Именно экспрессионисты еще в довоенный период первыми в истории немецкого искусства сделали непосредственный субъективный опыт городского существования основой творчества. Расширив традиционный корпус сюжетов, связанных с темой города, они создали произведения, посвященные как досугу и развлечениям горожан, так и маргинальным проявлениям мегаполиса (насилию, убийствам, проституции). Нервные пастозные мазки,

акцентированные черные контуры, динамичные линии, характерные для работ экспрессионистов, призваны передать витальность городской среды и пульсирующую энергию города (Л. Мейднер). Восхищение качественно новым опытом, доступным только в крупных городах (Э.Л. Кирхнер, К. Хофер, Э. Нольде), сменяется в послевоенный период ужасом перед хаотичностью и нестабильностью времени (М. Бекман, К. Феликсмюллер). В работах мастеров берлинского дада (Г. Гросс, Дж. Хартфилд, Х. Хёх, Р. Хаусман) также наблюдается устойчивый интерес к жизни мегаполиса. Избранная ими техника коллажа и фотомонтажа подразумевала конструирование емкого образа городской среды из разрозненных подручных элементов и основывалась на игре с фрагментами массовой культуры. Переосмыслив понятие simultaneität, являвшееся ключевым для эстетики итальянского футуризма, дадаисты по-своему стремились передать непрерывно циркулирующую визуальную динамику и хаос, наблюдаемые в городской жизни. Намеренно отвергнув мир субъективных переживаний экспрессионистов и переориентировавшись на внешний буднично-реалистичный мир, дадаисты создали предпосылки для появления нового художественного течения.

Раздел 2.2 «Репрезентация городской среды в раннем творчестве художников (1915–1920-е годы)» посвящен анализу раннего этапа творчества представителей Новой вещественности (Г. Гросс, О. Дикс, Р. Шлихтер, К. Хуббукх). Произведения, созданные в самый разгар Первой мировой войны, а также по ее горячим следам, воссоздают царящие в обществе хаос, нестабильность, атмосферу напряженности и агрессии. Их по праву можно считать зеркалом эпохи, отмеченной кризисом власти и жестокими массовыми столкновениями. В рассмотренных работах акцентируется турбулентный характер городской жизни, ее взрывная стихийность. В этой связи закономерен интерес немецких авторов к жизни Дикого Запада, с которой они часто выстраивали прямые параллели, обнаруживая, что агрессивная борьба за существование, культ силы и

маскулинности актуальны не только в условиях борьбы нецивилизованных народов с колонизаторами. Немецкие мастера (в особенности Гросс) исследовали психологию толпы, средствами искусства пытаясь передать ее неуправляемость и импульсивность. Несмотря на присутствие в этих сценах различных персонажей, каждый из них представляет собой, как правило, узнаваемый социальный типаж, внешний облик которого трактован на основе дегенеративной физиогномики. Гипертрофированные, намеренно искаженные образы, разорванные планы, монтажный принцип композиций, присутствующие в этих произведениях, отсылают к экспрессионизму, футуризму и дадаистскому коллажу. В отличие от работ итальянских мастеров, в которых насилие нередко эстетизируется, произведения немецких авторов несут иной посыл, заключающийся в осуждении деструктивного влияния на индивида и социум первобытных инстинктов, высвобожденных из заточения во время войны и продолжающих определять характер текущих общественных отношений.

В разделе 2.3 «Итальянская метафизическая живопись и Новая вещественность: стилевые и тематические параллели в начале 1920-х годов» раскрывается роль итальянской метафизической живописи в формировании у ряда немецких художников (Гросс, Шлихтер, Хаусман, Рэдершайдт) новых подходов к репрезентации городского пространства. В самом начале 1920-х годов бывшие дадаисты Гросс и Шлихтер, демонстративно дистанцировавшись от экспрессионизма, провозгласили культ инженерного рисунка и главенство разума над субъективными переживаниями. В этой связи художникам импонировал понятный изобразительный язык, выраженное линейное начало, уравновешенная композиция и сдержанный колорит, характерные для работ Дж. де Кирико и К. Карра. Не в меньшей степени их привлекал и загадочный манекен, который фигурировал во многих работах итальянцев. Влияние этого образа прослеживается как в обезличенных образах городских обывателей, так и в так называемом «новом человеке» – герое современной эпохи, который

виделся немецким авторам рациональным инженером, порой даже роботом (при этом он являлся полной противоположностью «новому человеку», приход которого предрекался в довоенных текстах экспрессионистов). В отличие от работ итальянских художников, в произведениях немецких авторов явственнее просвечивала социальная критика, насмешка над обывательским конформизмом и ура-патриотическими настроениями сограждан, равно как и акцентирование процесса механизации жизни. Кёльнский мастер Рэдершайдт, работавший независимо от берлинских коллег, создал собственный вариант *pittura metafisica*, показывая через пустынные городские виды и запечатленные одинокие фигуры жителей трансформацию взаимоотношений в современном мегаполисе. Именно метафизическая живопись стала отправной точкой для развития немецкой живописи и графики в сторону постижения предметной реальности.

В разделе 2.4 «Отражение социальных противоречий жизни мегаполиса в произведениях 1920 – нач. 1930-х годов» анализируется корпус работ, посвященных социальным проблемам мегаполиса межвоенного периода (в том числе наиболее болезненным из них – проституции и убийствам на сексуальной почве). Сюжеты многих произведений Гросса, Шлихтера, Дикса, Шольца, Фёлькера, созданных в 1920-е – нач. 1930-х годов, часто разворачиваются на городских улицах и площадях. Используя улицу как метафорическое пространство, где сталкиваются представители различных социальных классов (рабочие, буржуа, безработные и т.д.), художники изображали сцены, в которых затрагивались социально-экономические проблемы эпохи (неравенство, бедность, проституция). Несколько иной подход обнаруживается в графике Хуббуха: его «частные драмы», происходящие на фоне городской жизни, предоставляют зрителю больше пространства для собственных выводов. Особое внимание немецкие авторы сосредотачивают на социальных аутсайдерах. Так, в триптихе Дикса «Мегаполис» (1927–28), ключевом произведении веймарской эпохи, являющемся аллегорией мегаполиса 1920-х

годов, острая социальная проблематика получает монументальное воплощение, а маргинальные персонажи городской жизни (инвалиды войны и проститутки) провокационно становятся главными героями этой крупноформатной работы. Стилистика произведений этого периода также отмечена кардинальными изменениями, связанными с кристаллизацией стиля Новой вещественности. В рассмотренных работах наблюдаются опора на рисунок, сдержанный колорит, статичные композиции, гротеск в трактовке персонажей.

Немецкие авторы радикально подошли к исследованию граней существования в мегаполисе, запечатлев его самые темные проявления, прибегая к провокационным сюжетам с изображением аморальных сцен в борделях, а также сцен насилия и убийств. В их произведениях проститутка предстает, с одной стороны, как символ товарно-денежных отношений и морального разложения общества (схожее восприятие можно найти в трудах современных им философов – Г. Зиммеля, З. Кракауэра, В. Беньямина), а с другой – как жертва, претерпевшая насилие со стороны глубоко травмированных индивидов. Эти отталкивающие сюжеты художники часто черпали из газетной хроники Веймарской Республики, высмеивая таким образом интерес массового читателя ко всему шокирующему и провокационному. В этой связи часть произведений, посвященных данной теме, содержит изрядную долю черного юмора и иронии. Запечатленные художниками натуралистичные сцены убийств могут свидетельствовать о целом ряде возможных причин, побудивших авторов к их созданию: от личных переживаний, связанных с активизировавшимися процессами женской эмансипации, до травматичного военного опыта, определившего особенности их мировоззрения.

Раздел 2.5 «Образ радио в немецкой живописи 1920 – нач. 1930-х годов: между буржуазным досугом и «демократическим предприятием» посвящен репрезентации образа радио в произведениях представителей Новой вещественности. Радио, будучи характерным атрибутом межвоенной

эпохи, воспринималось многими современниками как яркий символ технического прогресса, и с момента своего появления в начале 1920-х годов оно мгновенно получило художественное осмысление. На полотнах менее изученных представителей течения (К. Вайнхольда, М. Радлера, В. Хайзе и К. Гюнтера) у радиоприемников запечатлены как рядовые буржуа, весело проводящие досуг, так и рабочие, самостоятельно собравшие аппарат, движимые стремлением расширить свой интеллектуальный горизонт. Умонастроения художников во многом созвучны позициям левых авторов (Брехт, Кракауэр, Беньямин), критиковавших новое средство коммуникации за односторонний канал связи со слушателем, развлекательную составляющую радиозэфиров и пророчески усматривавших в нем большой потенциал для политических манипуляций. Художники транслировали в своих произведениях скептический настрой по отношению к внедрению технических новшеств в повседневную жизнь, отмечая помимо всего прочего их вклад в усиление процессов отчуждения индивида от его окружения и обращая внимание на уязвимость человеческой психики перед аудиотехнологиями.

В третьей главе «Эстетизация урбанистического пространства и техники в работах художников, примыкающих к Новой вещественности» приведен анализ произведений таких авторов, как Карл Гроссберг, Франц Радзивилл, Густав Вундервальд. В их творчестве наиболее ярко проявилась эстетизация городского пространства и мира техники, в то время как социально-политические проблемы эпохи были практически оставлены за скобками. Все трое были мало вовлечены в общественно-политическую жизнь страны и работали независимо от других мастеров, разделяя, однако, схожие художественные принципы.

В разделе 3.1 «Художественное отражение индустриального мира и городской среды в межвоенные годы» рассмотрены социокультурные аспекты межвоенной эпохи. Помимо «левого поворота» и политизации искусства в исследуемый период наблюдается также альтернативный подход

к репрезентации действительности, заключающийся в абстрагировании от социально-политических процессов современности. Ярким примером может служить «новое видение» – интернациональная тенденция в фотоискусстве, нашедшая свое выражение в творчестве целого ряда европейских (Л. Мохой-Надь, А. Ренгер-Патч, Ман Рэй, Э. Атже и др.), американских (Ч. Шилер, Э. Вестон, Э. Стайхен, И. Каннингем и др.) и советских мастеров (Эль Лисицкий, А. Родченко, Г. Клуцис и др.). Фотографы вдохновлялись динамично развивающимся миром, обнаруживая красоту в его разнообразных и порой неожиданных проявлениях – в объектив фотокамеры попадали как центральные городские улицы, так и неприглядные окраины, отдельные архитектурные постройки, технические сооружения, промышленные установки и прочие объекты урбанистической среды, запечатленные часто в резких ракурсах. Этот эстетизирующий взгляд на действительность стал для многих деятелей искусства способом адаптации к «машинному» веку. Техницистская эстетика, порожденная новым витком интенсификации индустриального развития, нашла свое отражение в целом ряде художественных практик и теоретических программ межвоенного периода – «втором» итальянском футуризме, французском пуризме, голландском неопластицизме, «производственном искусстве» советских конструктивистов и творчестве художников-станковистов, американском прецизионизме. Новая вещественность также не стала исключением, поскольку ряд ее представителей вдохновлялся плодами технического прогресса, усматривая в них яркое выражение духа современности.

Раздел 3.2 «Карл Гроссберг и американский прецизионизм» посвящен анализу произведений Карла Гроссберга, для которых характерно сходство с работами представителей американского прецизионизма (Ч. Шилер, Ч. Демут, Р. Кроуфорд, С. Хирш, Дж. Аулт и др.) как с точки зрения идейной, так и тематической. В творчестве Гроссберга и американских художников ярко проявилось «механическое» видение – создание иллюзии непредвзятого, объективного взгляда на действительность. Подобная

презентация реальности ярко проявилась и эстетических установках фотографов межвоенной эпохи. Выраженный интерес к миру техники и городской среде, редукция средств художественной выразительности, линейный рисунок, сдержанный колорит, сведение объектов к стереометрическим формам, гладкая манера письма – все эти отличительные особенности можно найти как в работах Гроссберга, так и у американских мастеров. В особенности в произведениях немецкого художника чувствуется близость работам прецизиониста Чарльза Шилера. Выполняя коммерческие заказы различных промышленных концернов, оба художника запечатлели на своих полотнах множество технических сооружений, производственных станков, заводских помещений и площадок. При этом их полотна имели на тот момент преимущество перед черно-белой фотографией, поскольку были цветными и не уступали ей по точности воспроизведения. Аналогичным образом авторы подходили к трактовке городского пространства, сводя его к сугубо материальным составляющим и изображая различные архитектурные постройки, в которых акцентированы объемы, игра горизонталей, вертикалей, масштабов, ритм формальных элементов. Столь схожая оптика для репрезентации индустриального мира и урбанистической среды стала актуальной как в условиях «реакционного модернизма»³⁹ Веймарской Германии, так и в контексте фордистско-тейлористской Америки. Однако если у Гроссберга в ряде работ можно найти черты сюрреализма и тенденцию к мистификации технических объектов, то американские авторы воспринимают технику со всей серьезностью.

В разделе **3.3 «Магический реализм» Франца Радзивилла»** представлен анализ произведений наиболее консервативного представителя Новой вещественности Франца Радзивилла, который выработал стиль, основанный на переосмыслении наследия старых мастеров и изощренной работе с цветовой гаммой, что обусловило характерные черты его

³⁹ Herf J. Reactionary modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich. Cambridge [Cambridgeshire]; New York, 1984.

художественного почерка. В творчестве Радзивилла жанр городского и индустриального пейзажа воплощен в стилистике «магического реализма». Город, воспринимаемый художником прежде всего в качестве архитектурной среды, предстает у него не только зеркалом времени, сохраняющим на своих поверхностях все следы истории, но и пространством, в котором просвечивает другое измерение, прорывающееся в обыденный мир. В своих атмосферных городских видах Радзивилл, опиравшийся в том числе на голландскую живопись XVII века, воспроизводил, как правило, всю кладку зданий, не отказываясь, в отличие от Гроссберга, от натуральных деталей и не сводя архитектурные формы к стереометрическим объемам. Переосмыслив наследие пейзажной живописи немецкого романтизма, Радзивилл разработал оригинальную концепцию индустриального пейзажа, в котором достижения промышленности (в том числе военной) стали органичной частью природных видов, символизируя тотальное присутствие техники в современном мире и подчеркивая ее могущество, конкурирующее с силами природы. Живописца на протяжении всей его творческой карьеры волновала проблема взаимоотношения человека и техники. Довольно часто в работах Радзивилла можно обнаружить гордость за достижения отечественной военной промышленности, однако порой атрибуты техники олицетворяют у него силу, несущую угрозу человеческому существованию, словно бы предвещающая скорый закат мира.

Раздел 3.4 «Густав Вундервальд – бытописатель промышленных окраин Берлина» посвящен творчеству Густава Вундервальда, мастера городских и индустриальных видов, создавшего сотни работ, изображающих Берлин и его окрестности. Живописца привлекали не известные и популярные столичные места (центральные улицы, площади, памятники, парки и исторические достопримечательности), а в первую очередь окраины и индустриальные районы, в которых проживало преимущественно рабочее население (Моабит, Веддинг, Нойкельн, Кройцберг). В его полотнах обнаруживается хроникерский и отстраненный взгляд на окружающий мир –

несмотря на то, что на многих работах запечатлены неблагоприятные условия жизни малоимущего населения индустриальных окраин, в них не найти явственной социальной критики или же призыва изменить существующее положение вещей. В произведениях Вундервальда также отсутствует стремление к типологизации городских жителей, которые играют на его полотнах исключительно роль стаффажа. В городских видах художника наблюдается кулисное восприятие городской среды, монументализация зданий и промышленных объектов, а сама установка живописца на отображение малопривлекательных мест созвучна устремлениям многих фотографов «нового видения». В трактовке городской среды внимание автора часто сосредотачивается на фасадной рекламе, которая уже в исследуемый период являлась важным системообразующим элементом городского ландшафта. Таким образом, в ряде работ Вундервальда можно обнаружить черты, предвосхищающие эстетику поп-арта, которая ярко проявится в творчестве уже послевоенного поколения художников.

В разделе 3.5 «Творчество Оскара Нерлингера и мастеров «Кёльнской прогрессивной группы» проанализированы произведения берлинского мастера Оскара Нерлингера, а также представителей группы «Кёльнских прогрессивных художников» (кёльнских конструктивистов). Несмотря на то, что их работы относятся к стилистке фигуративного конструктивизма, на сюжетном уровне они созвучны произведениям многих представителей Новой вещественности, чье творчество освещено в предыдущих разделах. Вопреки своим левым взглядам, Нерлингер сосредоточился в первую очередь на эстетизации урбанистического пространства, не акцентируя в своих произведениях классовые конфликты и социальные противоречия. Используя характерные атрибуты индустриального мира, художник в оригинальной технике аэрографии создал образ мегаполиса будущего, отдаленно напоминающий современный ему Берлин. В этом утопическом пространстве ультратехногенная среда

полностью поглотила природное начало, а индивидуальное существование вытеснено коллективным. Первоочередный интерес Нерлингера к урбанистической среде и ее материальным составляющим сближает его работы с произведениями Гроссберга, Радзивилла и Вундервальда.

Творчество кёльнских конструктивистов (Франц Зайверт, Генрих Хёрле, Герд Арнцт), напротив, отличается политической ангажированностью и приверженностью левой идеологии. Художники смотрели на общество исключительно с классовых позиций, поэтому герои их произведений – характерные типажи массового индустриального общества, что сближает эти работы с творчеством ведущих представителей Новой вещественности, рассмотренным во второй главе. В произведениях кёльнских мастеров отражена актуальная повестка дня всей межвоенной эпохи и затронуты ключевые проблемы общественного развития: взаимодействие человека и техники, ревизия традиционного понимания тела в условиях капиталистической системы, социальное неравенство, бедность и классовые противоречия. В то же время кёльнские конструктивисты не выступали против технического прогресса как такового, а лишь фиксировали изменившиеся условия жизни и формирование индустриальной культуры, задающей новый модус существования. Их произведения рассмотрены в сравнении с советскими, американскими и французскими мастерами, в работах которых обнаруживается схожая проблематика.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги проделанной работы, формулируются основные выводы проведенного исследования. Представленный анализ вносит вклад в расширенное понимание Новой вещественности, показывая течение не как специфическое явление художественной жизни Веймарской Республики, но как неотъемлемую часть мирового изобразительного искусства межвоенного периода, где нашли осмысление ключевые проблемы и противоречия эпохи. На примере комплексного анализа творчества представителей Новой вещественности, как хорошо известных, так и менее изученных, в работе выявлены основные

подходы к репрезентации современного города и технического прогресса, которые наглядно демонстрируют, как немецкое искусство межвоенных лет балансировало между политизированным взглядом на окружающую реальность и чисто эстетической репрезентацией действительности.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

В рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ:

- 1) Беликова М. Новая вещественность: взгляд современников из СССР // Искусствознание. – 2018. – №4. – С. 220–249.
- 2) Беликова М. Тело – протез – механизм. Изобразительное искусство Веймарской Германии (1918 – 1933 гг.) // Художественная культура. – 2020. – № 1. – С. 207–236.
- 3) Беликова М. *Pittura metafisica* и «новый человек» в немецком искусстве 1920-х гг. // Художественная культура. – 2020. – № 2. – С. 77–99.
- 4) Беликова М.А., Кривцун О.А., Беспалов О.В., Проклов И.Н., Флорковская А.К., Лукина Г.У., Савенко С.И., Дуцев М.В., Сальникова Е.В., Ступин С.С., Карпов А.В., Мутья Н.Н. Витальность искусства: подходы к исследованию // Художественная культура. – 2021. – № 1. – С. 304–363. (С. 318–321.)

В прочих изданиях:

- 5) Belikova M. *Pittura metafisica* and the "New Man" in Weimar Art of the Early 1920s // Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: "Science, Experience, Education" (ICASSEE 2019). Paris: Atlantis Press. – 2019. – Pp. 492–500.
- 6) Беликова М. Образ Берлина в работах художников Новой вещественности 1920-х годов // Искусство Евразии. – 2020. – №1. – С. 212–226.
- 7) Belikova M. The Metropolitan Life in German Artists' Legacy of the Pre-war and Interwar Period // Proceedings of the 4th International Conference on Art

Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020). Paris: Atlantis Press. – 2020. – Pp. 192–200.

8) Belikova M. Weimar Art: Between Tradition and Avant-Garde // Quaderni di Venezia Arti. Taking and Denying. Challenging Canons in Arts and Philosophy. – 2020. – №4. – Pp. 221–230.

9) Беликова М. Травма и попытки ее преодоления в творчестве художников Веймарской Германии // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / отв. ред. О.А. Кривцун. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. – С.121–135.