

УДК 7.036, 7.072
ББК 85.10
DOI: 10.51678/2073-316X-2025-3-306-337

Мария Беликова

Новая вещественность: взгляд через столетие

Статья посвящена столетнему юбилею Новой вещественности, возникшей на художественной сцене Германии в период Веймарской республики. Автор подробно анализирует историю возникновения течения, начиная с знаковой выставки 1925 года в Мангейме, куратором которой выступил Густав Хартлауб. Проанализированы ключевые выставочные проекты, определившие восприятие течения на разных этапах его изучения: от первых экспозиций в разделенной послевоенной Германии до масштабных современных выставок. В исследовании подчеркнуты актуальность течения и его потенциал для постоянного переосмысления в меняющихся культурных и политических контекстах. Особое внимание уделяется тому, как восприятие Новой вещественности кардинально менялось в зависимости от идеологической оптики исследователей.

Ключевые слова:

Новая вещественность,
Веймарская республика, немецкое искусство,
реализм, межвоенный период,
Густав Хартлауб, Франц Роо,
кураторские стратегии.

Сто лет назад 14 июня 1925 года в Кунстхалле Мангейма состоялось долгожданное открытие выставки *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* — «Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма». В выставочном пространстве музея было представлено более 130 работ 34 современных немецких мастеров, самыми известными из которых были Макс Бекман, Отто Дикс, Георг Гросс, Рудольф Шлихтер, Карл Хуббух, Генрих Даврингхаузен, Александр Канольдт, Георг Шримпф, Карло Мензе, Антон Рэдершайдт, Георг Шольц. Директор музея (и по совместительству куратор) Густав Хартлауб приложил очень много усилий, чтобы выставка, которую он задумал провести еще в 1923 году, все-таки состоялась в это непростое для Веймарской республики время как с политической, так и с экономической точки зрения. Открытие выставки постоянно откладывалось из-за финансовых сложностей, вызванных, в частности, временной оккупацией Рурской области франко-бельгийскими войсками в 1923 году. Потеря контроля над регионом, богатым промышленными ресурсами, привела к гиперинфляции и общему экономическому спаду в стране, что сделало осуществление культурных инициатив крайне затруднительным. Кроме того, на то момент Мангейм находился в составе французской оккупационной зоны и был разделен на две части, что создавало дополнительные сложности с безопасностью и логистикой.

Удивительно, но выставке, прошедшей не на одной из столичных площадок, а в стенах небольшого регионального музея, было суждено стать эпохальной. Она не только отразила плюрализм художественных поисков немецких художников 1920-х годов, но и дала название одноименному течению. Впоследствии термин «новая вещественность» стал употребляться для характеристики немецкого изобразительного искусства межвоенной эпохи, а также при анализе архитектуры, кинематографа, музыки того времени.

Заслуга немецкого куратора заключалась в том, что он очень точно уловил изменения, происходившие в немецкой послевоенной

живописи, где на смену экспрессионистской концепции «вчувствования» и культу субъективизма пришло трезвое отношение к реальности. В этом новом художественном мировоззрении нашли отражение и травма Первой мировой войны, особенно болезненно переживаемая немецким социумом, и политический хаос первых лет существования Веймарской республики, и экономический кризис, вызвавший резкое обнищание широких слоев населения и безработицу. Ключевая особенность Новой вещественности заключается в ее генезисе: в отличие от импрессионизма, экспрессионизма или сюрреализма, которые сформировались преимущественно по инициативе самих художников, она возникла именно как кураторский проект. В этой связи с исследовательской точки зрения крайне полезно проследить, как менялась концепция Новой вещественности на протяжении столетия, какие художники включались кураторами или, наоборот, исключались в силу господствовавших в то или иное десятилетие XX–XXI веков политических взглядов и эстетических ценностей. Особого внимания заслуживает юбилейная выставка Новой вещественности, по праву организованная мангеймским Кунстхалле в конце 2024 года. Не менее важен и анализ теоретического осмысления течения через изучение искусствоведческих трудов, написанных без привязки к выставкам.

Новая вещественность: парадоксы восприятия

В начале 1920-х годов в немецкой живописи и графике на смену пастозности, ярким открытым цветам, динамичным линиям и прочим формально-стилистическим особенностям экспрессионизма приходят лаконичные художественные решения: скрупулезная техника рисунка, сдержанный колорит, статичные композиции. Молодые немецкие художники, сменившие довоенное поколение экспрессионистов, неожиданным образом реабилитируют реалистическую традицию¹, заклеянную прежде идеологами и практиками модернизма. Эта «антимодернистская» тенденция проявилась, разумеется, не только в Германии, но и в большинстве европейских стран в 1920–1930-е годы. Поэтому Новую вещественность часто рассматривают как неотъемлемую часть эпохи «возврата к порядку», где в одном ряду с ней находятся французский и итальянский неоклассицизм, искусство молодого советского государства с его запросом на реализм и понятный широким массам изобразительный язык, и американская реалистическая живопись

(регионализм, прецизионизм, «магический реализм» Хоппера). Таким образом Новую вещественность можно считать связующим звеном между традицией и модернизмом в европейском искусстве XX века. В возврате к фигуративности, в попытке некоторых представителей течения возродить масляно-темперную технику живописи старых мастеров, вернувшись к доавангардистскому этапу создания картин с предварительным рисунком и лессировками, можно усмотреть черты консерватизма и традиции. Однако свободная организация живописного пространства, выборочное использование теней, монтажный способ композиции, разнообразные эксперименты с ракурсами явно свидетельствуют о модернистских компонентах стилистики Новой вещественности.

За прошедшие сто лет критическое осмысление течения существенно расширилось, особенно после того, как во второй половине XX века его изучение вышло за пределы Германии и приобрело международный масштаб. Противоречивость Новой вещественности приводит порой к полярно противоположным точкам зрения на нее. Европейские и американские исследователи, напуганные реализмом тоталитарных режимов, часто без должного погружения в исторический контекст и подробного анализа всего спектра «реализмов» XX века спешили присвоить ярлык реакционности разным по своей природе и эстетике стилям. Не избежала этой участи в свое время и Новая вещественность. Среди исследователей до сих пор не сложилось единого мнения по поводу этого неоднозначного феномена художественной жизни Веймарской Германии. К примеру, многие американские авторы очень настороженно относились к реализму как таковому еще со времен К. Гринберга, приравнявшего в своем знаменитом эссе «Авангард и китч» 1939 года [1] современный ему реализм к китчу, которому, по его мнению, потворствовали тоталитарные режимы в целях манипуляции массами. Авангард же в подобной трактовке оставался последним оплотом подлинной культуры, доступным для понимания лишь интеллектуальной элите.

Схожей точки зрения придерживается и современный влиятельный американский искусствовед немецкого происхождения Б. Бухло, который в статье начала 1980-х годов [12], во многом вторя Гринбергу, выступил в поддержку гипотезы о наличии прямой взаимосвязи между

1 Сюда также относится и натурализм, навеянный увлечением немецких художников живописью старых мастеров.

нарастанием авторитарных черт в политическом режиме и натуралистическими тенденциями в изобразительном искусстве. На примерах работ представителей Новой вещественности, итальянской метафизической живописи, а также советских художников 1920–1930-х годов исследователь стремился доказать, что казавшийся безобидным реализм 1920-х годов заложил фундамент для пропагандистского искусства конца 1930-х годов². 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» [12, р. 40]. Однако эта полемичная точка зрения не была единодушно поддержана в научном мире и вызвала критику³ в том числе и среди американских коллег [26].

Так, например, другой современный американский исследователь, Д. Фор, склонен воспринимать реализм Новой вещественности как часть гуманистической традиции, возрождение которой приходится, по его мнению, именно на межвоенную эпоху⁴. В то же время австрийский искусствовед Х. Зедльмайр рассматривал течение как часть общего процесса дегуманизации западного искусства, запущенного модернизмом, несмотря на возврат к реализму, интерес немецких художников к человеку и расцвет портретного жанра⁵. Для Зедльмайра Новая вещественность была лишь отражением мировоззрения межвоенного времени с его фарсом, цинизмом и влечением к распаду и смерти.

Однако начиная с 1980-х годов отдельные исследователи, настроенно относившиеся к таким громогласным заявлениям, стремились глубже погрузиться в исторический контекст и осмыслить проблему не только на уровне стилистического анализа. «Рассматривать Новую вещественность лишь как единственно возможный источник тотали-

2 Проблема взаимосвязи футуризма и фашизма посвящена статья Е. Лазаревой [4].

3 Более взвешенный и глубокий взгляд на культуру Веймарской Германии и ее взаимосвязь с нацистской идеологией можно найти в труде Дж. Хёрфа, где вводится понятие «реакционного модернизма» [22].

4 «Человек вернулся, его возвращение, заметное как в сюжетах, так и в техническом мастерстве, было обусловлено идеологией гуманизма, наблюдавшейся повсюду в культуре межвоенного периода» [18, р. 2].

5 В его знаменитом труде «Утрата середины» читаем: «Фарс Новой вещественности рождает самые банальные формы. С точки зрения политики, это “последнее” искусство оказывается приверженцем анархии, а психологически его можно описать как выражение чудовищного страха и многократно обращенной на себя человеческой ненависти» [37, S. 133].

таризма было бы фундаментальной ошибкой. Таким образом, Новая вещественность была, пожалуй, единственной демократической формой искусства, доступной широким массам в период между мировыми войнами. Однако ее открытость не была ни понята, ни принята в то время, когда идеологические конфликты подавляли любую свободу выбора», — писал в статье к каталогу выставки «Реализм» немецкий исследователь Г. Меткен в 1981 году [32, S. 114].

За последние десятилетия стараниями исследователей сформировалась более взвешенная позиция в изучении взаимоотношений между Новой вещественностью и национал-социализмом, которая опирается на обширные эмпирические исследования (архивная работа с первоисточниками, изучение биографий художников и их стилистики), а не на спорную гипотезу о реализме как главном источнике всех бед XX века⁶. Точка в дискуссии о Новой вещественности еще не поставлена и вряд ли может быть поставлена, учитывая противоречивую и насыщенную событиями эпоху, в которую происходило рождение и угасание течения. Попытки дать окончательную оценку Новой вещественности напоминают стрельбу по движущейся мишени: сам объект исследования непрерывно трансформируется во времени вместе с меняющимися методами искусствознания. И возможно, именно в этой «незавершенности» и заключается главная ценность течения как с точки зрения теоретического осмысления, так и выставочной практики.

МАНГЕЙМСКАЯ ВЫСТАВКА: НАЧАЛО НАЧАЛ

Само понятие *Sachlichkeit* Хартлауб, по всей видимости, позаимствовал из лексикона своих современников, занимавшихся преимущественно вопросами теории архитектуры (А. Бене, Х. Пёльциг, Г. Мутезиус, А. Лоос). Полемизируя с орнаментальными изысками югендстиля, они ратовали за очищение архитектурного стиля и возвращение к красоте чистых лаконичных форм. Именно термин *Sachlichkeit* («вещественность», «материальность», «функциональность»), по мнению куратора, наиболее

6 Так, современные зарубежные исследователи О. Петерс [30], А. Оллерс [29], Б. Далбаева [28, S. 136–143], Дж. ван Дайк [40] изучают границы существования Новой вещественности через судьбы отдельных ее представителей в годы нацизма, реконструируют биографии художников, показывая порой неочевидные парадоксы художественной жизни Третьего рейха.



1. Карл Берч. Афиша выставки *Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма*. 1925



2. Обложка каталога выставки *Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма*. 1925

точно выражал дух эпохи, в которой довоенные эсхатологические чаяния экспрессионистов обернулись полным крушением иллюзий, тотальной фрустрацией и одновременно «перекодировкой» художественного сознания на реальный, предметный мир. Стоит отметить, что сам Хартлауб подчеркивал: цель его выставки — не показать полный 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...», — писал он во вступительной статье к каталогу [39, р. 493]. Поначалу термин Хартлауба конкурировал с другими обозначениями реалистических тенденций искусства межвоенной эпохи — неонатурализмом, неоклассицизмом, неореализмом, веризмом, постэкспрессионизмом⁷, но стал абсолютным лидером уже во второй половине XX века после окончания Второй мировой войны.

Логику экспонирования работ представителей Новой вещественности наметил, разумеется, сам Хартлауб, выделив две группы художников, или «два крыла» [21], как он сам их обозначил. Для представителей правого крыла, к которому он относил мюнхенских мастеров Канольдта, Шримпфа, Мензе, были характерны эскапизм, аполитичность и тяга к образцам классического искусства. Художники левого крыла были, напротив, политически ангажированы и стремились отразить в своем творчестве актуальные события вплоть до самых шокирующих. Это наиболее обширная группа мастеров, с которой Новая вещественность до сих пор устойчиво ассоциируется — Дикс, Гросс, Шлихтер, Хуббух, Шольц, Даврингхаузен и др. Объединяющим началом левого и правого крыла, по мнению Хартлауба, были тщательность и мастерство исполнения, внимательность к деталям, интерес к объективной реальности, а не внутреннему миру индивида.

Несмотря на первоначальное неприятие термина Хартлауба частью исследователей⁸, с 1970-х годов он стал доминировать в названиях большинства выставок и работ, посвященных немецкому искусству 1920–1930-х годов. Конкуренцию ему мог составить лишь термин «магический реализм», введенный фотографом и историком искусства Францем Роо для описания европейского искусства 1920-х годов в книге «Постэкспрессионизм. Магический реализм: проблемы новой европейской живописи» [33], также опубликованной в 1925 году⁹, то есть в год проведения выставки. Роо предпринял попытку вписать современное немецкое искусство в общеевропейский контекст середины 1920-х. В книге можно найти примеры, где автор сравнивает работы немецких, французских и итальянских художников, находя много общего у немецкого постэкспрессионизма, французского неоклассицизма и итальянской метафизической школы. Известно, что два искусствоведа поддерживали дружеские отношения: Хартлауб, зная об интересе Роо к современному европейскому

7 Некоторые исследователи немецкого искусства намеренно используют термин «постэкспрессионизм», чтобы подчеркнуть разнообразие и пестроту художественной сцены 1920-х годов [14].

8 Так, немецкий искусствовед Ф. 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 [35, pp. 161–165].

9 В этом же труде можно обнаружить схему сравнения экспрессионизма и постэкспрессионизма, разработанную по канонам формально-стилистического анализа Г. Вёльфлина, ассистентом которого Роо некоторое время работал в Мюнхенском университете.



3–6. Страницы каталога выставки *Новая вещественность. Немецкая живопись после экспрессионизма*. 1925

искусству и его планах опубликовать труд, не раз писал коллеге, чтобы посоветоваться по тому или иному вопросу в ходе подготовки выставки¹⁰.

Важно подчеркнуть, что перечень художников, относимых к Новой вещественности, остается дискуссионным. На протяжении последующих лет исследователи и кураторы постоянно обнаруживали новых авторов, чьи работы соответствовали стилистическим и идейным принципам Новой вещественности. Количество мастеров, относимых к направлению, меняется в зависимости от исследования, и в значительной степени задача куратора и искусствоведа состоит в том, чтобы аргументировать включение того или иного автора в это движение. К примеру, в классическом труде немецкого искусствоведа Виланда Шмида, опубликованном еще во времена разделенной Германии, упоминается более сотни немецких живописцев, в чьих произведениях прослеживаются черты рассматриваемого направления. Тем не менее основная группа мастеров, работы которых неизменно экспонируются на большинстве выставок и фигурируют в исследованиях, насчитывает от двадцати до тридцати человек.

Таким образом, спустя 100 лет после проведения первой выставки художников Новой вещественности круг ее представителей 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. С другой стороны, в выставке не приняли участие такие важные мастера, как Кристиан Шад, Карл Гроссберг, Франц Радзивилл, Густав Вундервальд, Оскар Нерлингер, Вильгельм Лахнит, Карл Фёлкер, Грета Юргенс и многие другие. Несмотря на это, указанные живописцы регулярно включаются в экспозиции, посвященные Новой вещественности, начиная с 1970-х годов, и современные специалисты убеждены, что их работы соответствуют основным критериям этого направления. Вместе с тем имена других немецких художников (к примеру, Вильфрида Отто, Густава Шаффера, Артура Кауфмана), изначально внесенных Хартлаубом в перечень, были забыты и более не упоминаются ни в каталогах, ни в общих трудах, рассматривающих живопись Веймарской республики. Следовательно, состав участников Новой вещественности неоднократно пересматривался с течением времени: малоизвестные или не получившие признания художники постепенно исключались из первоначального списка, в то время как имена других мастеров добавлялись, если их творчество в той или иной мере соответствовало общепринятым критериям Новой вещественности.

Более того, на первой выставке наблюдался явный количественный перевес в пользу правого крыла — Канольдт, Шримпф и Мензе дали на выставку свыше 10 работ каждый, в то время как остальные

10 Их частично опубликованная переписка обнаруживает различия во взглядах на концепцию экспозиции и подбор художников [27, pp. 41–50].

30 участников (за исключением Бекмана, отправившего 14 произведений) были представлены в среднем 5 работами (иногда и того меньше). То есть Хартлауб изначально не стремился к сбалансированной репрезентации двух групп мастеров: здесь, по всей вероятности, дали о себе знать личные предпочтения куратора, ценившего прежде всего творчество мюнхенских художников, а также Бекмана.

Присутствие на выставке работ экспрессиониста Бекмана стало, пожалуй, главной причиной критики выставки. Хартлауб считал, что творчество Бекмана 1920-х годов претерпело стилистические изменения и стало разительно выделяться среди других экспрессионистов. Более того, он считал Бекмана одним из самых выдающихся представителей Новой вещественности, в связи с чем запросил у художника значительное количество произведений. Известный критик и редактор журнала *Das Kunstblatt* П. Вестхайм в своем обзоре выставки пришел в недоумение по поводу участия в ней работ Бекмана: «Это все что угодно, но только не Новая вещественность», — отметил он [41, S. 267]¹¹. Тем не менее отдельные работы Бекмана можно и сегодня увидеть в некоторых выставочных каталогах как дань памяти Хартлаубу [27; 16]. В целом в истории искусства Бекман рассматривается чаще всего как представитель экспрессионизма¹².

В отличие от дебютной выставки Хартлауба, где его четыре любимых автора (Шримпф, Канольдт, Мензе и Бекман) были суммарно представлены 53 работами, а остальные тридцать художников — 71, современные кураторы стремятся к более сбалансированному представлению мастеров Новой вещественности. Помимо прочего, Хартлауб не включил в экспозицию французских и итальянских современных мастеров (Пикассо, Дерен, де Кирико), которые фигурировали в монографии Роо. По всей видимости, это требовало дополнительных финансовых затрат и было затруднительно с точки зрения логистики, поэтому куратор принял решение сосредоточиться на отечественных мастерах. Из зарубежных авторов на выставке можно было увидеть лишь малоизвестных мастеров: двух художников украинского происхождения,

11 Скептицизм Вестхайма не удивителен, учитывая, что двумя годами ранее он опубликовал статью с характерным названием «Макс Бекман: истинный экспрессионизм» [42].

12 Хотя сам Бекман в 1920-е определял свой стиль как «трансцендентальная вещественность» [39, p. 489].

живших и работавших на тот момент в Берлине — Ивана Бабия, Николая Глущенко, чешского художника Георга Карса, работавшего в Париже, и двух швейцарцев Николаса Стоклина и Адольфа Дитриха. Разумеется, это совсем не те международные параллели, которые можно было обнаружить в книге Роо. Однако в середине 1920-х годов масштабные экспозиции с привлечением большого количества зарубежных работ были неосуществимы из-за тяжелой экономической ситуации в стране. Тем не менее два подхода, которые заложили Хартлауб (локальный) и Роо (международный) до сих пор активно используются в современной выставочной практике.

«НОВЫЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ», или Конец Новой Вещественности

Большинство исследователей сходятся во мнении, что расцвет Новой вещественности пришелся на 1920-е — начало 1930-х годов, то есть период до радикализации политической обстановки в стране, когда в художественной сфере резко усилились консервативные настроения. Одним из таких «звоночков» может считаться появление в 1932 году небольшого выставочного объединения с незамысловатым названием *Die Sieben* («Группа семь»), куда вошли и некоторые представители Новой вещественности. Группа включала Александра Канольдта, Франца Радзивилла, Георга Шримпфа, Франца Ленка, Адольфа Дитриха, Тео Шампиона и Хассо фон Хуго. Первые пять авторов участвовали в мангеймской выставке Хартлауба. В 1930-е годы их произведения стали ассоциироваться в художественной критике с расхожим в то время ярлыком «новый немецкий романтизм».

Здесь следует отметить, что в межвоенный период в Веймарской Германии отчетливо наблюдается новый виток интереса к наследию немецкого романтизма как со стороны немецких искусствоведов и кураторов, так и художников [9, S. 137–167]. Наряду с Северным Возрождением живопись эпохи романтизма считалась выражением истинно немецкого духа, предметом национальной гордости. Так, в 1931 году в Стеклянном дворце Мюнхена с успехом прошла выставка «Немецкая романтическая живопись от Каспара Давида Фридриха до Морица фон Швинда». Некоторые критики были убеждены, что массовый зритель был напуган модернистскими экспериментами первой трети XX века, в результате чего искусство стало оторванным от жизни и замкнутым

на самом себе. Именно возрождение традиций романтической живописи, по мнению ряда авторов, могло стать основой социального примирения, способствуя налаживанию диалога между художником и зрителем. «Романтизм жив. Он живет для нас и среди нас. Мы можем даже говорить о новом романтизме...» — писал один из критиков в 1931 году [9, S. 137].

Художники «Группы семь» предпочитали уединенную жизнь в небольших провинциальных городках на юге Германии или на побережье Балтийского моря и, дистанцировавшись от социально-политических проблем страны, воспроизводили в работах живописные виды своего региона, ориентируясь при этом во многом на пейзажную живопись немецкого романтизма — К.-Д. Фридриха, К. Каруса, произведения Назарейцев, а также на мастеров Северного Возрождения. Именно этих авторов правые критики, заискивавшие с национал-социализмом, пытались в первой половине 1930-х годов представить общественности как «истинно» немецких художников в рамках направления *Heimatkunst*. В книге консервативно настроенного историка искусства Р. Би «Современная немецкая живопись» 1930 года [11] из политически активного левого крыла Новой вещественности намеренно не был упомянут никто. Автор пишет лишь о Шримпфе, Радзивилле, Канольдте, то есть как раз о тех, кто отдавал предпочтение нейтральным сюжетам. При этом Дикс, Гросс, Шлихтер, Фёлькер демонстративно проигнорированы, несмотря на их известность. То есть еще до прихода нацистов к власти имена наиболее выдающихся представителей течения намеренно удалялись с художественных координат.

Было бы заблуждением полагать, будто мастеров «Группы семь» поддерживала исключительно консервативная критика и правые авторы. Сам Хартлауб, которого сложно обвинить в реакционности, в 1933 году, накануне смены политической власти в стране, успел организовать в музее Мангейма выставку «Германская провинция. Созерцательная вещественность» с участием многих авторов из этой группы. Это был последний выставочный проект куратора, которого уволили с поста директора в том же году. Выставка 1933 года действительно представляла собой вынужденную попытку Хартлауба адаптироваться к новой политической реальности, где радикальное крыло Новой вещественности стало *non grata*. Показывая Новую вещественность в сильно урезанном виде и называя ее уже не новой, а созерцательной (*beschauliche*), он пытался выработать некую стратегию «выживания»

в условиях нарастающего давления, представляя зрителю только нейтральный в политическом смысле материал. Эта выставка, ставшая своего рода прощальной песней куратора, символически знаменовала и смерть его «детища», и одновременно акт капитуляции перед тоталитарной культурной политикой. Она также знаменовала конец эпохи Веймарской Германии, которая несмотря на свои противоречия все же поощряла плюрализм художественных форм.

Надо признать, что либерально настроенные критики в целом все же скептически восприняли попытку куратора реанимировать Новую вещественность, сделав акцент на других, «тихих» художниках. В частности, Вестхайм в своем обзоре иронично написал, что зрителю представлена Новая вещественность «без кофеина» [43, S. 12] — то есть показаны, на его взгляд, максимально деполитизированные произведения, которые выставлялись под ярлыком «нового немецкого романтизма». В целом он довольно резко и критично оценил содержание последней хартлаубовской выставки¹³.

После 1933 года мастера правого, «классицистского» крыла некоторое время могли сохранять свои преподавательские должности в учебных заведениях, поскольку их творчество формально не вызывало претензий у новой власти. Большинство художников из левого крыла получило запрет на занятие художественной деятельностью и потеряло свои должности в 1933 году. Гросс и Бекман эмигрировали, Хуббух, Дикс, а позднее и Шлихтер уехали в глухую провинцию в попытках изолироваться от удручающей общественно-политической обстановки. Некоторые художники смогли поначалу адаптироваться к новому режиму. Например, Канольдт вступил в Национал-социалистическую партию в 1932 году и в том же году был назначен профессором и директором

13 Критик рассуждал: «Многие открестились от Новой вещественности. Она была очень решительной, критичной, воинственной, полной упреков. Она не просто хотела показывать действительность, но стремилась изобличать ее. Она боролась против экономической, политической и социальной несправедливости, при этом открытым остается вопрос, насколько она выходила за рамки художественного. Она была против громких фраз, условностей и лицемерия. <...> Созерцательная вещественность — это набор для домашнего употребления, содержащий все то, что было в Новой вещественности мило сердцу обывателя: точность, ясность, понятный изобразительный язык. <...> Здесь больше не идет речи о нуждах времени, о его печалях, несправедливостях — вместо этого мы наблюдаем романтические идиллические виды природы, где улыбается солнышко и поют птички. Можно сказать, что эта вещественность без кофеина. Она не злит, не действует на нервы и не мешает сну. <...> Это действительность, но действительность, увиденная сквозь розовые очки...» [43, S. 12].

Берлинской государственной художественной школы, избран членом Прусской академии искусств. Он умер в 1939 году, до конца жизни имея возможность заниматься преподавательской и творческой деятельностью. Шримпф был назначен внештатным профессором в Государственной высшей школе искусств в берлинском районе Шёнеберг, однако в 1937 году его отстранили от преподавательской должности из-за его коммунистического прошлого (член КПГ в 1925–1926 годах, участник организации «Красная помощь»). Схожая ситуация сложилась и у Радзивилла, который был исключен из партии в 1937 году за ранние работы, отмеченные печатью экспрессионизма; он потерял работу в Академии художеств Дюссельдорфа, несмотря на желание сотрудничать с режимом¹⁴.

Как видно из приведенных примеров, отношение нацистского режима к творчеству Шримпфа, Канольдта, Радзивилла было неоднозначным. С одной стороны, Радзивиллу и Шримпфу какой-то период было позволено преподавать, однако по мере ужесточения культурной политики их работы стали изыматься из музейных собраний, чтобы в итоге представить вместе с произведениями Гросса, Дикса, Шольца и Шлихтера и прочих неугодных авторов на другой печально известной выставке «Дегенеративное искусство» 1937 года. Несмотря на то что творчество большинства мастеров Новой вещественности было заклеено нацистскими идеологами как дегенеративное и «культурно-большевистское», проблемы взаимосвязи «нововещественного» реализма с последовавшим за ним искусством Третьего рейха до сих пор волнуют современных исследователей. Это можно четко увидеть в научных трудах, вышедших за последние 30 лет.

История экспонирования и узловые проблемы исследований в послевоенное время

После 1945 года история интерпретаций Новой вещественности развивалась преимущественно через выставочные проекты, каждый из которых предлагал свою оптику ее понимания. В послевоенное время в разделенной Германии для течения настали не самые благоприятные

¹⁴ Политические взгляды Радзивилла, его сложные взаимоотношения с НСДАП и творческая биография в 1930–1940-е годы подробно рассмотрены в книге американского исследователя Дж. ван Дайка [40].

времена. В ГДР и ФРГ его воспринимали через призму соответствующей идеологической программы и выставляли фрагментарно.

Так, в ГДР, например, сама культура Веймарской республики воспринималась, скорее, в негативном ключе: эксцессы капитализма, вопиющее социальное неравенство, культ американизма, сомнительные моральные стандарты — все это не соотносилось с грезами о светлом социалистическом обществе. По понятным причинам кураторы делали акцент на левом крыле Новой вещественности — веристах (Дикс, Гросс, Шольц, Шлихтер, Хуббук, Фёлькер, Квернер), показывая преимущественно те работы, в которых обнаруживалась критика буржуазного общества, капитализма, империалистических войн и затрагивались остросоциальные проблемы (бедность, безработица). При таком подходе значительная часть творчества немецких мастеров оставалась в тени. Кураторы ГДР причисляли Дикса, Гросса и похожих авторов к «пролетарскому революционному искусству», экспонируя их работы рядом с произведениями Кете Кёльвиц, Эрнста Барлаха, Отто Фройндлиха, Ганса Грундига, Отто Нагеля, т. е. с мастерами, творчество которых было тесно связано с рабочим движением, коммунистической идеологией и антифашистской борьбой¹⁵. Весь визуально дискомфортный для зрителя материал (сцены убийств, насилия, грубые карикатуры), который является неотъемлемой частью наследия Новой вещественности, не выставлялся. Этот редуционистский подход создавал искаженный образ течения, представляя художников (многие из которых уже к концу 1920-х годов охладели к левой тематике) как последовательных приверженцев коммунистической доктрины и игнорируя всю сложность и противоречивость их реальных политических взглядов и художественных поисков.

К художникам правого крыла Новой вещественности, чье творчество развивалось в русле неоклассицистических традиций, кураторы послевоенного периода относились с особой осторожностью. Эта настороженность была обусловлена трудным процессом денацификации и нежеланием вспоминать авторов, чья профессиональная деятельность в той или иной степени продолжалась в годы нацистского режима.

Первой выставкой, где можно было увидеть некоторых представителей течения, стала «Всеобщая германская выставка» 1946 года в Дрездене,

¹⁵ Творчество этих художников изучалось и в СССР, см.: [3; 8].

организованная по инициативе немецкого художника и общественного деятеля Ганса Грундига, не раз посещавшего СССР и имевшего тесные связи с советской художественной средой. Экспозиция выставки была обширной и включала все направления европейского искусства первой половины XX века, в связи с чем немногочисленные работы Дикса (хотя в экспозиции был представлен его монументальный дрезденский триптих «Война», 1932), Гросса, Вольхайма затерялись в калейдоскопе модернистских течений. Один из критиков тех лет с досадой отмечал, что организаторам не удалось реабилитировать искусство Веймарской Германии, представив его безобидными вещами [25, p. 30].

Немецкий историк искусства из ГДР В. Хютт в своем труде конца 1960-х годов [24] суммировал взгляды коллег, негативно оценивая Новую вещественность как явление буржуазное (правда, относя к нему лишь неоклассицистов), в то время как левое крыло он выделил в отдельную группу под ярлыком веристов¹⁶. Для Хютта веристы — прогрессивные немецкие художники, не имевшие ничего общего с реакционной Новой вещественностью, которая, по его мнению, стала предвестником фашистского искусства¹⁷.

В послевоенной ФРГ интерес к Новой вещественности оставался также предельно ограниченным. Эта сдержанность объяснялась не только идеологическими причинами — неприятием содержащейся в работах многих художников критики капитализма и революционной риторики. Более фундаментальной проблемой стало методологическое затруднение: искусствоведы избегали четкого разграничения между разнообразными формами реализма межвоенной эпохи — Новой вещественностью, соцреализмом, академизмом и официальным искусством Третьего рейха. Под влиянием радикальных тезисов американских критиков (прежде всего Гринберга) немецкие исследователи предпочитали дистанцироваться от этих сложных вопросов, фактически делегируя их решение последующим поколениям ученых. Лишь в 1960-е годы

16 Схожую точку зрения можно обнаружить в известном советском сборнике «Модернизм», который вышел в свет в 1969 году [6].

17 Германист Й. Херманд также не соглашался признавать в Новой вещественности направление или движение, охватившее широкие круги немецких художников, видя в ней лишь субкультуру, приверженцами которой была небольшая группа художников (Г. Шримпф, К. Мензе, А. Канольдт, А. Редершайдт, Ф. Ленк), испытавших большое влияние неоклассицизма, который потом приветствовался и поощрялся фашистской Германией [23].

появляются выставочные проекты, где начинают фигурировать работы мастеров течения — выставки в Западном Берлине (1961), Ганновере (1962), Кёльне (1966), Мюнхене (1968).

Новая вещественность в международном контексте: линия Франца Роо

В начале 1970-х происходит всплеск интереса к течению, подогретый вышедшей в 1969 году книгой немецко-австрийского историка искусства и куратора из ФРГ Виланда Шмида «Новая вещественность и магический реализм в Германии (1918–1933)» [36]. В предисловии к изданию, ставшем хрестоматийным, можно найти посвящение Ф. Роо, труд которого Шмид высоко оценил и охарактеризовал как «первую успешную попытку дать определение реализму двадцатых годов» [36, S. 5]. Поэтому в книге Шмида есть главы, содержащие беглый анализ параллельных явлений художественной жизни США, Франции, Италии. Исследователь сделал очень многое для популяризации Новой вещественности в Германии и за ее пределами — писал статьи для выставочных каталогов, выступал куратором выставок. Он развил и укрепил подход Роо к изучению немецкой живописи, рассматривая ее не как специфичное явление Веймарской Германии, но как неотъемлемую часть всего европейского искусства межвоенного периода. Его исследования опубликованы в каталогах ключевых выставок 1970–1980-х годов, посвященных Новой вещественности¹⁸. В своей кураторской деятельности он последовательно развивал подход Франца Роо, исследовав Новую вещественность в широком международном контексте. Примечателен, в частности, его выставочный проект 2001 года «Холодный взгляд. Реализм двадцатых» в Кунстхалле Мюнхена [15]. Несмотря на то что название течения отсутствовало в официальном заголовке выставки, именно оно составляло концептуальное ядро проекта как центральное художественное явление Веймарской республики. Особого внимания заслуживает состав экспозиции, в которой были сознательно расширены географические рамки за пределы Европы и включены работы американских художников¹⁹. Для полноценного

18 Речь идет о выставках «Тенденции двадцатых годов. XV Европейская художественная выставка» (Западный Берлин, 1977) [38], «Реализм. Между революцией и реакцией. 1919–1939» (Центр Жоржа Помпиду, Париж; Кунстхалле, Берлин, 1981) [32].

обзора художественной сцены межвоенного периода не хватало только советского искусства.

Попытки сопоставлений советского и немецкого искусства были предприняты несколько неожиданным образом в Западной Германии. Здесь важной вехой является выставка «Кому принадлежит мир? Искусство и общество в Веймарской республике», прошедшая в 1977 году в Кунстхалле Западного Берлина [44]. Каталог выставки свидетельствует о том, что ее концепция носила политизированный характер и предполагала рассмотрение искусства Веймарской Германии в тесной взаимосвязи с историческим контекстом. Особое внимание уделялось проблемам, связанным с рабочим движением, активизацией левой повестки среди широких масс, критикой буржуазного общества, в связи с чем работы мастеров Новой вещественности (Дикс, Гросс, Шлихтер, Грибель, Хуббук, Квернер) были показаны в очередной раз как часть революционно-пролетарского искусства. Однако в статье, написанной для каталога немецким искусствоведом Эрхартом Гилленом (в исследовательские интересы которого входит в том числе и раннесоветское искусство [46]), можно обнаружить сравнительный анализ немецкого и советского искусства 1920–1930-х годов. Несмотря на отсутствие работ советских художников на выставке, каталог содержал значимый аналитический раздел, где впервые была предпринята систематическая попытка визуального сопоставления. Так, изображения инвалидов войны, карикатуры на буржуа и капиталистов, сцены с рабочими, солдатами, жанровые зарисовки и прочие работы Гросса, Дикса, Биркле соседствуют здесь с работами Пименова, Дейнеки, Лебедева, Тышлера, Лучишкина. Портреты Шольца, Рэдершайдта, Шримпфа сравниваются с произведениями Петрова-Водкина, Дейнеки, Перельмана, а индустриальные сцены Гроссберга, Вундервальда — с работами мастеров

19 На стилистические параллели между американским и немецким искусством одним из первых указал директор нью-йоркского Музея современного искусства Альфред Барр. В 1931 году он выступил куратором новаторской для американской публики выставки «Немецкая живопись и скульптура», представившей работы экспрессионистов и мастеров Новой вещественности (Дикс, Гросс, Шримпф). (Илл. 7) Примечательно, что с докладом о своеобразии американского искусства и его месте в общеевропейском контексте Барр выступил именно на открытии этой выставки. В своем выступлении, позднее переработанном в статью [10], он выделил три ключевые тенденции в европейской живописи межвоенного периода: Новую вещественность, метафизическую живопись и сюрреализм. При этом Барр отметил, что многих молодых американских художников, в частности прецизионистов Чарльза Шилера и Стефана Хирша, также можно отнести к представителям Новой вещественности.



7. Выставка *Немецкая живопись и скульптура* в Музее современного искусства. Нью Йорк, 1931
Вид экспозиции с картинами Макса Бекмана (две левые) и Отто Дикса (три правые)
Фотоархив Музея современного искусства, Нью Йорк

группы ОСТ. Эти сопоставления — важный этап в изучении наследия Новой вещественности, осуществленный на тот момент только в теоретическом ключе. Визуальные аналогии демонстрировали глубину советско-германских культурных связей, которые впоследствии были прерваны политическими обстоятельствами.

Если в конце 1970-х годов новаторские сравнительные исследования Гиллена существовали лишь в форме концепции и каталожных иллюстраций из-за объективных политических и организационных ограничений, то после окончания холодной войны ситуация кардинально изменилась. В 2018 году мангеймский Кунстхалле пригласил Гиллена в качестве одного из кураторов выставки «Конструирование мира. Искусство и экономика (1919–1939)» [13], предоставил уникальную возможность объединить в одном экспозиционном пространстве

работы немецких, советских и американских художников²⁰. Это был крупный международный проект, в котором помимо европейских музейных институций приняли участие американские и российские музеи (ГТГ, ГМИИ). У зрителя появилась счастливая возможность наглядно увидеть схожесть эстетических устремлений и художественных поисков немецких, советских и американских мастеров. Концептуально экспозиция масштабной выставки была посвящена одной из ключевых проблем межвоенной эпохи — интенсификации научно-технического прогресса, индустриализации и их обширному влиянию на индивида и общество. Проблема «человек и техника» была актуальна в 1920–1930-е годы как для европейских стран, так и для СССР и США, сколь разными бы ни были их политические и идеологические программы. Полотна художников демонстрируют, как индустриальная культура формирует человека нового типа, который воспринимался либо как винтик системы, часть механизма, бодро шагающая в общем строю, либо как выброшенный на обочину жизни индивид, потерявший всякие ориентиры, отчужденный от самого себя. В то же время явственно ощущается различие в восприятии техники и технического прогресса в этих странах — идеализированно-романтический подход «остовцев», ожидавших обновления мира с помощью техники, отстраненный детализированный и холодный взгляд (словно объектив фотокамеры) американских прецизионистов и настороженно-тревожная позиция немецких авторов. У последних пустынные промышленные локации вызывают ужас своей стерильностью (Карл Гроссберг), от них веет разочарованием от обещаний промышленного прогресса, создавшего лишь дегуманизованную среду и не решившего насущных социальных проблем (Отто Грибель, Георг Шольц, Карл Фёлькер, Рудольф Шлихтер).

Внося свой вклад в осмысление «реализмов» XX века, кураторы решились на смелые сопоставления, повесив рядом с сельской идиллией Вернера Пайнера (ведущего художника Третьего рейха)²¹ пейзаж американского регионалиста Гранта Вуда. (Ил. 8–9.) Работы объединяет не только один год создания (1931), но и схожие стилистические приемы

20 Здесь следует отметить, что на выставке «Москва — Берлин», прошедшей в 1996 году [7], работы немецких авторов также соседствовали в залах ГМИИ с работами советских художников. Однако Новая вещественность была представлена весьма фрагментарно. Немногочисленные произведения Дикса, Гросса, Шольца, Шлихтера, Шада, Нерлинге-ра, привезенные из Германии, были дополнены работами из отечественных собраний, приобретенных ГМНЗИ во время выставок немецкого искусства в 1920-е годы.



8. Вернер Пайнер. *Работа в поле*. 1931
Дерево, темпера. 55 × 70
Кунстпаласт, Дюссельдорф



9. Грант Вуд. *Осенняя пахота*. 1931
Холст, масло. 61 × 86
Частное собрание

и эстетические установки (геометризация и стилизация форм, резкие перспективные сокращения, стремление создать идеализированный образ сельской глубинки), хотя у Пайнера в большей степени ощущается влияние живописи старых мастеров и героизация крестьянского труда. Выставка наглядно продемонстрировала, как политически антагонистические режимы порождали визуально родственные художественные решения, что ставит под сомнение прямолинейные корреляции между идеологией и стилем.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ НОВОЙ ВЕЩЕСТВЕННОСТИ

Выставочные проекты последних двадцати лет становятся все более концептуально усложненными, о чем ярко свидетельствует, в частности, выставка, прошедшая в 2015 году на двух площадках — Палаццо Коррер в Венеции и Музей искусств округа Лос-Анджелес. Несмотря на весьма скромное незамысловатое название «Новая вещественность:

21 Вернер Пайнер, малоизвестный в годы Веймарской республики (хотя одна из его работ даже присутствовала в экспозиции мангеймской выставки Хартлауба, однако не была отмечена критиками), стал одним из ведущих пейзажистов и монументальных художников Третьего рейха, работавших в рамках идеологической тематики «Кровь и почва». См. подробнее исследование Ю. Маркина: [5].

современное немецкое искусство в Веймарской Республике. 1919–1933» [27], в ней нашел отражение весь спектр научных изысканий, интересующих современных европейских и американских исследователей. Кураторы сосредоточились главным образом на произведениях мастеров Новой вещественности и культуре Германии межвоенного периода, оставив привычный интернациональный художественный контекст за скобками. Тем не менее статьи, написанные для каталога специалистами из разных стран, суммируют новейшие направления исследований течения. Культура Веймарской республики является объектом повышенного интереса американских исследователей, поскольку в ней можно обнаружить зачатки тех явлений, которые, будучи маргинализированными в межвоенный период, стали основными пунктами современной общественной повестки в западном контексте: проблема смены традиционных гендерных ролей [27, pp. 51–64], эмансипация [20, S. 182–195], активизация сексуальных меньшинств [20, S. 196–203], расширение границ «нормального». Так, американские ученые исследуют через творчество немецких художников (Дикс, Гросс, Хуббук, Шлихтер, Рэдершайдт, Даврингхаузен) гендерные конфликты немецкого социума, обострившиеся после окончания Первой мировой войны [34], [45]. В этом ракурсе корпус работ немецких авторов, посвященных теме насильственных убийств, совершенных на сексуальной почве (т. н. *Lustmord*), рассматривается не просто как эхо военной травмы, но как болезненная реакция на активизировавшиеся процессы эмансипации и страх перед утратой маскулинной власти.

Еще одно актуальное направление исследования, отраженное в каталоге, — изучение ареала влияния Новой вещественности как на творчество художников-мигрантов, проживавших в Берлине в межвоенные годы (здесь много выходцев из Российской империи — Н. Глущенко, Н. Загреков [2], И. Бабий), так и на художественную жизнь соседних стран²² (чешские мастера Э. Нойшуль, М. Маресова, М. Холи и др.) [27, pp. 91–104].

Наконец, последняя тенденция, которая отчетливо наметилась за последние 10 лет — это целенаправленное изучение творчества не-

22 Этой теме была посвящена, в частности, выставка «Европейские реалии. Реалистические движения 1920–1930-х годов в Европе» в Музее Гунценхаузера в Хемнице (весна — лето 2025). Выставка объединила художников из Северной, Центральной, Юго-Восточной, Южной и Западной Европы, представляя художественные объединения, которые выходят за рамки национальных границ [17].

мецких художниц, произведения которых вписываются в стилевые рамки течения. Данная инициатива тесно связана с интернациональной тенденцией по восстановлению исторической справедливости в отношении женщин, характерной для большинства современных стран. На мангеймской выставке 1925 года, как известно, нельзя было обнаружить работы, созданные женской рукой. Лишь впоследствии исследователи стали пополнять список представителей течения женскими именами — Жанна Маммен, Герта Овербек, Грета Юргенс. Список также расширялся и за счет изучения произведений, созданных женами художников, — Ханны Нагель (супруга Отто Нагеля), Леи Грундиг (жена Ганса Грундига), Алисы Лекс-Нерлингер (жена Оскара Нерлингера), работавших со своими супругами в творческом тандеме. Действительно, экспозиции последних лет и каталоги выставок содержат гораздо больше изобразительного материала, созданного женщинами, чем это было еще два десятилетия назад. Также открываются и вводятся в научный оборот забытые имена — например, Лотте Лазерштайн²³, которой за последние 20 лет было посвящено несколько ретроспективных выставок, хотя ее работы прежде редко фигурировали в выставочных каталогах Новой вещественности. Прошедшая в 2024 году выставка «Блеск и нищета. Новая вещественность в Германии»²⁴ в Музее Леопольда в Вене [23] также отражает указанную динамику. В отдельный раздел экспозиции под названием «Новая женщина» вошли работы художниц Лазерштайн, Дин-Битт, а также Маммен и Додо (Дёрте Клара Вольф), занимавшихся преимущественно журнальной иллюстрацией.

Последняя выставка, на которой имеет смысл остановиться подробнее, — юбилейный проект Кунстхалле Мангейма — «Новая вещественность. Столетний юбилей» [16], проходивший в конце 2024 — начале 2025 года. Возможно, к этому особому для музея событию куратором специально назначили именно женщину — давнего сотрудника музея, заместителя директора и заведующую научно-фондовым отделом Инге

23 Творчеству Лотте Лазерштайн посвящено несколько значимых выставок, организованных за последние годы на волне интереса к ее наследию: «Лотте Лазерштайн (1898–1993). Моя единственная действительность» (Дворец Эфраима, Берлин, 2003), «Лотте Лазерштайн — лицом к лицу» (Штеделевский музей, Франкфурт-на-Майне, 2018), «Лотте Лазерштайн — разделенная жизнь» (Музей современного искусства, Стокгольм, 2023).

24 Организаторы выставки не побоялись использовать несколько заезженное словосочетание для описания культуры Веймарской Германии, не раз использовавшееся в заглавии выставок и научно-популярных трудов, посвященных течению [31; 19].

Херольд (ушедшую на пенсию после завершения проекта спустя более 30 лет работы в институции). Во вступительной статье к каталогу она с гордостью отметила, что экспозиция выставки содержит 233 работы, созданные 21 художницей. Организаторам удалось собрать в стенах «родного дома» Новой вещественности 29 (из 130) произведений немецких авторов, изначально присутствовавших в экспозиции дебютной выставки Хартлауба. Перед куратором стояла действительно ответственная задача — подготовить юбилейный проект, который бы не просто обобщал опыт изучения Новой вещественности за прошедшие столетия и подводил в этом направлении некоторые итоги, но и предоставил бы свежий взгляд на это художественное явление, выйдя за рамки устоявшихся интерпретаций. По словам Херольд, кураторская стратегия предполагала диалектику между традиционным нарративом о Новой вещественности и деконструкцией клише через введение в экспозицию забытых имен и замену «хорошо всем известного, ожидаемого или недоступного новым и удивительным»²⁵ [16, S. 12]. Кураторский выбор сознательно отклонился от привычных международных параллелей, уже ставших хрестоматийными за последние полвека изучения Новой вещественности через сопоставления с американским, итальянским, французским или советским искусством. Вместо этого проект освещает менее изученные художественные сцены межвоенного периода: нидерландскую, швейцарскую и английскую, долгое время остававшиеся на периферии исследовательского внимания (в особенности в рамках изучения немецкой живописи и графики 1920–1930-х годов). Между тем угасание энтузиазма в отношении радикального модернизма, возврат к фигуративной живописи, обращение к реалистической традиции и увлечение старыми мастерами стали общей особенностью творчества голландских (Дик Кет, Пейке Кох, Карел Виллинк и др.), швейцарских (Вильгельм Шмидт, Эме Барро, Франсуа Барро, Адольф Дитрих, Николас Штоклин) и английских (Алан Битон, Мередит Фремpton, Элджернон Ньютон, Дод Проктер) мастеров, остававшихся до сих пор в тени более известных европейских и американских современников.

Отдельных разделов удостоилось три художника — Бекман (явный оммаж Хартлаубу, высоко ценившему творчество художника), а также

25 Стремление отойти от привычных вещей ярко проявилось и в оформлении каталога выставки, на обложке которого помещена репродукция «Дамы в маске» малоизвестного немецкого художника Арно Хеншеля. (Ил. 10.)



10. Арно Хеншель
Дама в маске
1928. Холст,
масло. 83 × 47
Художественный
музей, Гёрлиц



11. Кете Дин-Битт
Автопортрет. 1935
Холст, масло. 100 × 70
Кунстхалле Росток



12. Фридель Детлефс-
Эдельманн
Автопортрет. 1932
Холст, масло. 74 × 55
Пинакотекка
современности, Мюнхен

Дикс и Гросс. Стремление организаторов всячески избегать ожидаемых работ привело к определенной дисгармонии в тематических разделах. Особенно это заметно проявилось в секции «Образ женщины», где вместо ярких, порой даже экстравагантных социальных типажей эпохи (роковая женщина, эмансипе, проститутка, безработная) зритель увидел ряд достаточно условных портретов. Отсутствие знаковых работ вроде «Журналистки Сильвии фон Гарден» Дикса (из собрания Центра Помпиду) лишило выставку той провокативной остроты, которая столь характерна для Новой вещественности (исключением стал лишь выразительный портрет «Лисси в кафе» Хуббуха). Аналогичная ситуация сложилась и в разделе «Автопортрет»: акцент на малоизвестных именах (художницы Фридель Детлефс-Эдельманн, Кете Дин-Битт, Лотте Лазерштейн, а также мастера Ойген Кнауус, Альберт Эрбе) привел к преобладанию академичных решений, далеких от экспериментального духа направления. (Ил. 11–14.)

Вызывает вопросы и концепция раздела «Телесные идеалы», где неоклассические произведения Пикассо 1920-х годов соседствуют с работами итальянских представителей «Новеченто» (Феличе Казорати,

Марио Тоцци), портретами Канольдта и Шада, а также, что особенно спорно, с картиной нацистского художника Герхарда Кайля «Физкультурники» (1939), прославляющей уже арийский телесный канон. Подобная выборка при отсутствии четких кураторских пояснений в экспозиционных текстах и каталоге может создать впечатление прямой преемственности между эстетикой Веймарской республики и Третьего рейха — тезис, требующий как минимум серьезной аргументации. При этом полностью проигнорирована важнейшая для Новой вещественности тема «анти-идеала», или так называемая эстетика безобразного: на выставке нет ни шокирующих изображений инвалидов войны, ни социально-критических образов проституток, ни экспрессивных обнаженных натур (Дикс, Гросс, Хуббух, Шлихтер). Такой односторонний подход не столько предлагает новый взгляд на телесные идеалы эпохи, сколько существенно обедняет понимание сложного и противоречивого отношения к телу в межвоенный период.

Таким образом, кураторская стратегия, в которой была сделана ставка на то, чтобы избежать хорошо всем известного, кочующего с выставки на выставку материала, принесла неоднозначные результаты. С одной стороны, проект безусловно ценен, поскольку обращает внимание на малоизученные художественные процессы межвоенной эпохи, вводит в научный оборот забытые имена (в особенности творчество художниц), что дает свежий исследовательский ракурс. С другой стороны, многие из представленных в экспозиции мастеров относятся ко второму или даже третьему эшелону течения, а их работы тяготеют, скорее, к академическому реализму, а не к радикальной эстетике Новой вещественности. Несмотря на то что выставка, безусловно, обогащает представление о Новой вещественности (особенно благодаря ценному каталогу, важному для специалистов²⁶), она не предлагает по-настоящему новаторской интерпретации или провокационных сопоставлений, которые могли бы раскрыть течение с неожиданной стороны. В результате зритель получает качественное, но все же несколько предсказуемое исследование, где безопасность выбора преобладает над интеллектуальным риском.

26 Особый интерес представляют статьи о неореализме в Нидерландах, а также Швейцарии в межвоенный период и его взаимосвязи с Новой вещественностью [16, S. 276–281, 282–287].



13. Лотте Лазерштейн. Автопортрет в мастерской на Фридрихштрассе 1927. Холст, масло. 32 × 42
Частное собрание



14. Альберт Эрбе. Отшельник 1927. Холст, масло. Диаметр 170
Кунстхалле, Киль

Спустя столетие после мангеймской выставки 1925 года Новая вещественность продолжает оставаться одним из самых дискуссионных явлений немецкого искусства XX века, сопротивляющихся однозначной классификации и сохраняющих свою концептуальную подвижность. Ее «неуловимость» обусловлена во многом тем фактом, что этот интеллектуальный конструкт с самого начала охватывал стилистически разнородные явления — от социальной сатиры Гросса и Дикса до неоклассицизма Канольдта и Шримпфа. В ретроспективе наглядно видно, что восприятие Новой вещественности во многом зависит от политических интерпретаций. Полярные оценки течения искусствоведами и исследователями культуры (от демократического стиля Веймарской республики до протофашистского отступления от модернистских экспериментов) отражают незавершенность дискуссии о связи искусства и идеологии.

Современные исследовательские тенденции (расширение круга изучаемых авторов с акцентом на творчество художниц, региональные школы), равно как и новые методологические подходы постоянно трансформируют понимание течения. За последние десятилетия

изучение Новой вещественности вышло за рамки стилистического анализа, подключив гендерные и социальные аспекты, сравнительные исследования, охватывающие интернациональный контекст эпохи между двумя мировыми войнами, а также ревизию политических нарративов, заключающуюся как в отказе от упрощенного противопоставления «левых» и «правых» художников, так и в пересмотре взгляда на саму природу реалистической традиции.

Густав Хартлауб и Франц Роо сформировали основные кураторские стратегии репрезентации Новой вещественности, сохраняющие актуальность по сей день. Первый подход фокусируется на национальных особенностях и социально-политической специфике Веймарской республики, в то время как второй рассматривает течение в рамках глобальных художественных процессов. Эти подходы отражают фундаментальную двойственность самого явления: будучи глубоко национальным по происхождению и весьма специфичным по своему стилю, иконографии образов, сюжетно-тематическому наполнению, оно одновременно вписывается в интернациональный художественный контекст межвоенного периода. Современные кураторы, продолжая линии Хартлауба и Роо, при разработке выставочных концепций стремятся балансировать между глубиной изучения стилевых, социальных аспектов течения и широтой сравнительного анализа, о чем ярко свидетельствует выставочная практика за последние полвека.

Юбилейный проект подтвердил, что Новая вещественность требует междисциплинарных подходов, интеграции международного контекста, а также разработки выставочных стратегий, где радикальная эстетика отдельных мастеров не будет приноситься в жертву открытию новых имен или же восстановлению исторической справедливости. Накопленная за сто лет выставочная практика убедительно доказала, что Новая вещественность — гибкий концептуальный конструкт, содержание которого продолжает переосмысляться в зависимости от актуальных культурных и политических дискурсов эпохи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гринберг К. Авангард и китч/Пер. А. Калинина // Художественный журнал. 2005. №60. С. 49–58.
2. Деготь Е. Разные вещи. Советская реалистическая картина в контексте «новой вещественности» 1920-х годов // «Новая вещественность» Николая Загрекова и русские художники. К к 110-летию со дня рождения Н. Загрекова. Каталог выставки. СПб.: Петроний, 2007. С. 23–37.
3. Искусство, которое не покорилось. 1933–1945. Немецкие художники в период фашизма/Под ред. С. Д. Комарова М.: Искусство, 1972.
4. Лазарева Е. Футуризм и фашизм: проблема соединительного союза // Искусствознание. 2025. №2. С. 10–71.
5. Маркин Ю. Искусство Третьего рейха: архитектура, скульптура, живопись. М.: РИП-холдинг, 2012.
6. Модернизм. Анализ и критика основных направлений/Под ред. В. Ванслово, М. Соколова. М.: Искусство, 1969.
7. Москва — Берлин/Berlin — Moskau, 1900–1950. Изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр, литература, музыка, кино: каталог выставки. М.: Галарт; Мюнхен: Престель, 1996.
8. Пышиновская З. Немецкие художники-антифашисты. М.: Наука, 1976.
9. Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland. Winterthur: Kunstmuseum Winterthur, 1994.
10. Barr A. Postwar Painting in Europe // Parnassus. 1931. Vol. 3. No. 5. Pp. 20–22.
11. Bie R. Deutsche Malerei der Gegenwart. Weimar: Alexander Duncker Verlag, 1930.
12. 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.
13. Constructing the World: Art and Economy, 1919–1939. Berlin: Bielefeld Kerber Art, Kunsthalle Mannheim, 2018.
14. Crockett D. German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder, 1918–1924. Pennsylvania: State University Press, 1999.
15. Der kühle Blick: Realismus der zwanziger Jahre. München: Prestel, 2001.
16. Die Neue Sachlichkeit — Ein Jahrhundertjubiläum. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2025.

17. *European Realities – European Realism Movements of the 1920s and 1930s*. München: Hirmer Verlag, 2025.
18. *Fore D. Realism after Modernism: The Rehumanization of Art and Literature*. Cambridge (MA): The MIT Press, 2012.
19. *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. München: Hirmer, 2017.
20. *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter und Franz König, 2024.
21. *Hartlaub G. Zum Geleit // Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*. Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1925.
22. *Herf J. Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1984.
23. *Hermant J. Unity Within Diversity? The History of Concept “Neue Sachlichkeit” // Culture and Society in the Weimar Republic / Ed. by K. Bullivant and R. Hinton*. Manchester: Manchester University Press, 1977. Pp. 166–182.
24. *Hütt W. Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*. Berlin: Henschelverlag, 1969.
25. *König S. documenta in Kassel and the Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden: A German-German History of Interrelations // Notes on Curating*. 2017. Iss. 33. Pp. 25–33. URL: https://www.on-curating.org/issue-33-reader/documenta-in-kassel-and-the-allgemeine-deutsche-kunstausstellung-in-dresden-a-german-german-history-of-interrelations.html#_edn52 (дата обращения: 12.08.2025).
26. *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.
27. *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919–1933*. Los Angeles: LACMA Press, 2015.
28. *Neue Sachlichkeit in Dresden. Malerei der Zwanziger Jahre von Dix bis Querner*. Dresden: Sandstein, 2011.
29. *Oellers A. Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit*. Bohn: Louis Schneider, 1983.
30. *Peters O. Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931–1947*. Berlin: Reimer, 1998.
31. *Presler G. Glanz und Elend der 20er Jahre: die Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Köln: DuMont, 1992.
32. *Realismus: zwischen Revolution und Reaktion, 1919–1939*. München: Prestel, 1981.

33. *Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925.
34. *Rowe D. Representing Berlin: Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*. Aldershot: Ashgate, 2003.
35. *Schmalenbach F. The Term Neue Sachlichkeit // The Art Bulletin*. 1940. Vol. 22. No. 3. Pp. 161–165.
36. *Schmied W. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918–1933*. Hannover: Fackelträger-Verl. Schmidt-Küster, 1969.
37. *Sedlmayr H. Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg: Otto Mueller Verlag, 1948.
38. *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Berlin: Reimer, 1977.
39. *The Weimar Republic Source Book*. Berkeley: University of California Press, 1994.
40. *Van Dyke J. Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919–45*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
41. *Westheim P. Kunst im Deutschen Westen. II. Mannheim, Duisburg: Ausstellung. “Neue Sachlichkeit” // Das Kunstblatt*. 1925. Jahrgang 9. S. 266–268.
42. *Westheim P. Beckmann: die wahre Expressionismus // Für und Wider: kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart*. Potsdam: Kiepenheuer, 1923. S. 104–105.
43. *Westheim P. Beschauliche Sachlichkeit // Das Kunstblatt*. 1933, Heft 17. S. 12–14.
44. *Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977.
45. *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture / Ed. by K. von Ankum*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997.
46. *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934 / Hrsg. H. Gassner, E. Gillen*. Köln: DuMont, 1979.